

**Trace d'existence et énigme de la présence.
Du photographique à l'oeuvre
dans l'écriture de Patrick Modiano.**

Thèse dirigée par: Jean-Marie Schaeffer

Date de soutenance : le 31 Janvier 2020

Rapporteurs 1 Bruno Blanckeman, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
 2 Tiphaine Samoyault, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Jury 1 Bruno Blanckeman, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
 2 Tiphaine Samoyault, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
 3 Vincent Delecroix, École Pratique des Hautes Études
 4 Philippe Roussin, CNRS, École des Hautes Études en Sciences Sociales
 5 Anne Immelé, Haute école des arts du Rhin (HEAR Mulhouse)

RÉSUMÉ

TRACE D'EXISTENCE ET ÉNIGME DE LA PRÉSENCE. DU PHOTOGRAPHIQUE À L'OEUVRE DANS L'ÉCRITURE DE PATRICK MODIANO

Écriture de la trace, de l'ombre et du silence, tissant présence et absence, inscription et retrait, être et non-être, l'œuvre de Patrick Modiano est tramée par le photographique. Très présente, la photographie y constitue un topos à part entière, sous la forme de documents de premier ordre, faisant évoluer le cheminement des protagonistes au sein de diverses enquêtes destinées à éclairer les dernières traces d'un être disparu ou un souvenir oublié. Plus encore, la photographie constitue une figure conceptuelle essentielle dans le déploiement de la toile narrative. Les conditions d'évocation du passé et la mise en relation avec le réel possèdent un caractère éminemment photographique. Les différentes caractéristiques paradoxales du processus photographique nourrissent les inventions formelles de l'auteur qui ainsi, crée une poétique de la mémoire. Plutôt que de chercher à retrouver le passé, il préfère l'envisager depuis ce qui signe sa disparition. À l'image des sables mouvants, du vide qui sous-tend la mémoire, la remémoration s'inscrit au cœur de la narration. Arrachant au néant les traces d'individus anonymes auxquels il redonne la singularité d'un sujet en devenir, Patrick Modiano tisse une pensée sur l'existence. L'écriture se construit comme la recherche de fils invisibles permettant de nouer entre eux les détails disparates d'une vie, pour en transmettre ses contours afin que depuis la matière sombre de l'oubli, quelques poussières d'étoiles puissent scintiller.

Mots clés : photographie / disparition / ombre / mémoire / existence

ABSTRACT

TRACES OF EXISTENCE AND ENIGMA OF PRESENCE. PHOTOGRAPHY IN PATRICK MODIANO'S WRITING

Photography is a major topic in Patrick Modiano's writing, it mingles together presence and absence, inscription and withdrawal, Being and non-Being. In many of his novels, photographs are documents that help the character to evolve in his quest to find the tracks of a missing relative or a forgotten memory. Furthermore, photography is a conceptual *model* in the narrative : the author examines the past and explores reality in a way that has a lot to do with the paradoxal characteristics that defines photography. The narrative construction does neither bring back the past nor those who disappeared, but instead builds up a *poetic of memory* that brings up the context of his disappearance. Digging for fragments and traces of anonymous persons, Modiano's narrative gives them back their subjectivity and their dignity, constructing thus a philosophical thought on existence. The story progresses recollecting disparate details build up together to enlight dust of stars that shimmers from the dark matter of the memory.

Key words : photography / disappearance / shade / memory / existence

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Jean-Marie Schaeffer de m'avoir pris sous sa direction, d'avoir toujours su manifester ses encouragements et sa bienveillance à mon égard. J'ai beaucoup appris à travers nos échanges, ses cours et ses ouvrages. Je souhaiterais également dire combien sa douceur et sa gentillesse, rares et précieuses, m'ont permis d'avancer. J'ai été particulièrement touchée par son goût et son intérêt toujours renouvelés pour le travail des autres dans ce qu'il peut avoir de différent et d'unique.

Je mesure ma chance d'avoir eu comme professeur de philosophie de terminale Vincent Delecroix, qui a éveillé chez ses élèves à Jacques Decour le goût de la pensée et du questionnement, du langage et de l'apprentissage. À travers ses livres, ses articles et ses interventions, il est resté, sans le savoir, mon professeur et je l'en remercie chaleureusement.

Merci à Bruno Blanckeman de m'avoir initiée à l'étude de l'oeuvre modianienne à travers ses ouvrages, ses articles et ses nombreuses interventions, qui m'ont guidée tout au long de la thèse.

Tous mes remerciements à Philippe Roussin et Tiphaine Samoyault, dont les travaux m'ont permis d'éclairer singulièrement mes recherches.

Merci à Anne Immelé pour son regard bienveillant et son souci de précision. Son travail photographique et la manière dont elle envisage la photographie comme une suite d'écartés et de rapprochements m'ont accompagnée tout au long de l'écriture.

Qu'ils soient chacun ici remerciés de faire partie de mon jury, j'en suis particulièrement honorée.

Merci à Madame Claudine Raymond pour son soutien et son aide précieuse.

Je tiens à remercier ma famille qui a rendu ce travail possible et m'a aidée tout au long de ces années de recherches. Je n'aurais jamais pu entreprendre cette thèse sans le soutien constant et infaillible de mes parents, Mireille et Gérard, qui ont toujours été patients, généreux et confiants. Ils m'ont permis, concrètement tout autant que moralement de mener cette recherche. Leur passion envers leur métier m'a toujours impressionnée et encouragée à m'engager pleinement dans le travail. Ils sont mes modèles : mon père, parmi tant de choses essentielles, m'initiant à travers sa bibliothèque et son goût immodéré pour la lecture aux plaisirs de la rencontre avec un texte ; ma mère m'introduisant depuis le plus jeune âge à la gaîté de Perec, à l'humour de Kafka et à la clarté de Modiano.

Je voudrais remercier mes beaux-parents, Sylviane et Bernard, pour leur soutien et leur aide quotidienne, infiniment précieux : leur présence, leurs encouragements, leur confiance, leur attention aux problématiques soulevées, et nos discussions passionnantes m'ont été essentiels. Leurs lectures minutieuses et précises m'ont permis d'avancer dans ce travail au fil des années

et, au cours des derniers mois tout particulièrement, de le finaliser. Je les remercie d'avoir passé ce temps avec moi, dans la joie et le plaisir de la transmission. C'est également grâce aux nombreux cours particuliers de philosophie de Sylviane, toujours d'une grande clarté, que j'ai pu construire ma pensée.

Merci à ma tante Francine de m'avoir continuellement encouragée à tous les stades de la recherche, lisant mes textes, orientant mes interrogations et ma méthodologie, me soutenant dans le cœur de l'écriture pour organiser ma pensée. Elle a été mon professeur et mon guide, et je suis très honorée d'avoir pu moi aussi, comme ses doctorants, bénéficier de l'étendue de son savoir, de sa profonde bienveillance et de sa disponibilité en toutes circonstances.

Merci à ma tante Simone pour sa douceur et sa générosité, son écoute et ses conseils. Ses réflexions théoriques sur la langue et ses recherches sur Perec m'ont beaucoup guidée.

Merci à mon oncle Marc dont j'admire le travail d'ingénieur, de m'avoir toujours encouragée et soutenue.

Merci à ma mamie en or Suzy d'avoir passé de si nombreuses heures à m'accompagner dans tous mes travaux scolaires, depuis l'école primaire jusqu'aux relectures de mémoires de Master. Je lui suis profondément reconnaissante de m'avoir appris l'importance de la concentration et de l'application dans le travail.

Merci à ma grand-mère Helen, mon modèle, de nous soutenir tous avec tant d'affection. Je suis impressionnée par le courage dont elle a fait preuve tout au long de sa vie, ne se laissant jamais gagner par le cynisme, manifestant au contraire toujours son intérêt pour les autres et déployant sans relâche sa curiosité envers le monde.

Merci à mon petit frère Emmanuel, bien plus grand que moi à bien des égards, qui n'a de cesse depuis sa première rentrée à l'école de m'impressionner et de m'inspirer dans sa rigueur et son dévouement au travail. Entendre récemment, lors de sa soutenance de thèse de médecine, ses professeurs le féliciter pour la qualité de ses recherches en neurologie et honorer le courage de ses engagements en cardiologie, représente la source d'une immense fierté et constitue un exemple à suivre.

Merci à mon beau-frère Emmanuel d'être toujours si présent et affectueux, c'est une vraie chance de pouvoir échanger avec lui dans tous les domaines. Son regard et son point de vue, son humour et sa gentillesse, me sont en toutes circonstances extrêmement précieux.

Comment pourrais-je exprimer les remerciements à mon mari Pascal Amoyel afin qu'ils soient les plus justes et les plus profonds ? Il faudrait embrasser en seulement quelques phrases l'étendue de tout ce qu'il m'a appris depuis que j'ai eu la chance de le rencontrer. M'apprenant à ciseler une forme, tant dans le champ visuel que de celui de l'écriture, il m'a accompagnée et encadrée à travers l'élaboration de la substance de mon regard. Sa force et sa persévérance, son engagement dans mes projets me permettent d'avoir confiance dans le travail mené chaque jour. C'est une joie et un honneur d'être à ses côtés.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....p.10

PARTIE I

ANTHROPOLOGIE DE LA TRACE.....p.17

CHAPITRE 1. PALIMPSESTES.....p.20

1. Jacques Decour.....p.20
2. Récits des origines et origines du récit.....p.39
3. L'ombre du double.....p.49

CHAPITRE 2. L'IDENTITÉ GRECQUE : UN DEVENIR SURFACE.....p.57

1. Le corps : élément structurant de l'identité personnelle de la Grèce Antique.....p.57
1.1 Formation du corps et vie animale.....p.57
1.2 Dialectique de l'obscurité du corps humain face à l'éclatante lumière des dieux... p.59
2. La naissance de l'image : ombre des morts.....p.61
2.1 Trois modes d'apparition surnaturelle.....p.62
2.2 La semblance aux dieux.....p.64
2.3 Bascule platonicienne : le corps devient l'eidolon de l'âme.....p.64
3. Le portrait : présence et trace d'une absence.....p.69
3.1 Trace du défunt : le portrait.....p.69
3.2 Les portraits du Fayoum : « Le rêve d'une ombre ».....p.71
3.3 Le visage en miroir : double du mort.....p.75

CHAPITRE 3. LA RUINE : OMBRE DU PASSÉ. MODÈLE PARADIGMATIQUE DU ROMANTISME.....p.78

1. La ruine : ombre du passé.....p.78
2. L'ombre : présence de l'âme.....p.81
2.1 Lavater et les sources de la physiognomonie.....p.81
2.2 L'invention de la machine à silhouette, 1783.....p.84
2.3 La silhouette, révélatrice de l'âme.....p.86
2.4 Déchiffrement de l'âme des personnages : traces physiques et descriptions de quelques personnages balzaciens.....p.90

PARTIE II
LE PAS DES OMBRES. ÉCRITURE DE LA TRACE
DANS LES ROMANS DE PATRICK MODIANO.....p.94

CHAPITRE 1. L'ENQUÊTE DÉTOURNÉE. TRACE DU MYSTÈRE ET
ÉNIGME DE L'INDICE.....p.96

- 1. L'enquête policière : déstructuration d'un genre.....p.96**
- 2. L'enquête : errance d'un détail à l'autre.....p.104**
 - 2.1 Les vêtements.....p.105
 - 2.2 Les couleurs.....p.107
 - 2.3 Éléments physiologiques.....p.109
 - 2.4 Paradoxes du détail.....p.111
 - 2.5 Du détail à l'indice. Interrogations sur le paradigme indiciaire.....p.114
- 3. « Le rêve d'une ombre ». L'ombre du double.....p.119**
 - 3.1. Le labyrinthe aux fantômes.....p.119
 - 3.2 La disparition, seule fin de l'enquête.....p.121
 - 3.3 Fuir et rester caché : disparaître.....p.122
 - 3.4 L'enquête : trace de la disparition.....p.123

CHAPITRE 2. TOPOGRAPHIE DES LAMBEAUX. LA VILLE COMME
TRACE DES FANTÔMES.....p.127

- 1. Topographie positive. Extraire les traces du néant dans la ville.....p.128**
 - 1.1 Les trajets, les adresses et les déplacements : fixer des traces d'existence.....p.128
 - 1.2 Millefeuille temporel.....p.131
 - 1.3 Du blanc aux mots.....p.135
- 2. Sur la crête de l'histoire personnelle et collective : *Dora Bruder*.....p.137**
 - 2.1 L'adresse de départ.....p.137
 - 2.2 Filiations dérivées.....p.139
 - 2.3 Scintillement du silence.....p.141
- 3. La ville : présentification de l'invisible.....p.143**
 - 3.1 La ville sépulture : un labyrinthe narratif.....p.143
 - 3.2 Clochards et apatrides.....p.147
 - 3.3 Disparitions de traces : nuage de poussière.
Face à la destruction d'une destruction.....p.149

CHAPITRE 3. LE TRAVAIL DE L'ARCHIVE. *DORA BRUDER* :
POUSSIÈRE D'ÉTOILES ET TRACE DE L'HISTOIRE.....p.151

- 1. L'archive : gardienne des traces d'existence ?.....p.152**
- 2. Géographie de l'archive.....p.154**
 - 2.1 Souvenir d'un vertige : émergence de la temporalité singulière de l'archive.....p.156
 - 2.2 Dora dans les archives : une ombre sur les murs de la ville.....p.158
- 3. Archive : miroir et illusion.....p.162**

3.1 Pétrification d'un monde disparu.....	p.162
3.2 Le chercheur : « un rôdeur », un chercheur de traces.....	p.165
3.3 L'archive : sortir les ombres de la nuit.....	p.166
4. Construire les traces. Traces d'événements.....	p.167
4.1 L'archive : trace de « l'événement ».....	p.167
4.2 L'événement se dit malgré la personne.....	p.171
4.3 D'autres noms, ceux de quelques femmes du convoi du 22 juin 1942.....	p.173

PARTIE III

LE SOMBRE ÉCLAT DE LA DISPARITION. TRACE DE L'HISTOIRE.....	p.178
------------------------------------------------------------------------	--------------

CHAPITRE 1.

L'INDIVIDU SUR LE TRANCHANT DE L'ÉVÉNEMENT.....	p.180
--------------------------------------------------------	--------------

1. La « prise de possession de l'Homme par l'Histoire ».....	p.181
1.1 La place de l'homme dans l'Histoire.....	p.182
1.2 La perspective de l'École des Annales.....	p.184
2. L'approche micro-historique.....	p.188
2.1 Le paradigme indiciaire : une approche de la micro-analyse.....	p.189
2.2 Au ras des sources, au ras du sol.....	p.189
2.3 L'individu, le sujet et la personne. Distinctions et précisions.....	p.191
3. Nouvelles perspectives dans l'étude de la guerre 1914-18.	
L'individu dans la guerre.....	p.192
3.1 Retour du champ de bataille.....	p.193
3.2 Construction d'une histoire narrative. Entre « le fond permanent » de l'Homme et la singularité de l'individu.....	p.194
4. L'individu au prisme du témoignage.....	p.197
5. La biographie : un champ majeur d'interrogation pour l'articulation entre l'individuel et l'écriture de l'Histoire.....	p.202
5.1 L'Histoire des sans histoires. Mémoire des exclus.....	p.203
5.2 Alain Corbin sur les traces d'un inconnu.....	p.204

CHAPITRE 2. JEUX ET PARADOXES DE LA FICTION DANS DORA BRUDER.....	p.208
------------------------------------------------------------------------------	--------------

1. Le réel historique de <i>Dora Bruder</i> : une remémoration impossible.....	p.209
2. Condition d'énonciation de la vérité en Histoire.....	p.216
2.1 L'Histoire : représentation de ce qui n'est plus.....	p.216
2.2 Les trois plans de l'Histoire selon Paul Ricoeur.....	p.219
2.3 La fiction s'oppose-t-elle à la scientificité en Histoire ?.....	p.221
3. La fiction : ouverture de « l'espace des possibles¹ ».....	p.223
3.1 Absence des recherches de Serge Klarsfeld dans <i>Dora Bruder</i>	p.224

1 Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Éditions du Seuil, 1999. p. 212.

3.2 La mimésis : aux origines de la fiction.....	p.227
3.3 La fiction : « une feintise ludique partagée ».....	p.229
3.4 La fiction : configuration de l'expérience temporelle.....	p.232

CHAPITRE 3. L'AUTOBIOGRAPHIE : JEUX DE DOUBLE ET MIROIR DÉFORMANT.....p.240

1. Introduction de quelques problèmes.....	p.240
1.1 Les mouvements de l'âme.....	p.240
1.2 La langue de l'écart.....	p.243
1.3 L'écriture des lacunes.....	p.245
1.4 Réfléchir les ombres. Patrick Modiano et Georges Perec.....	p.249
2. Figure du double chez Patrick Modiano	p.250
3. <i>W ou le souvenir d'enfance</i> de Perec : esthétique de la coupure et du faux double.....	p.252
3.1 <i>W ou le souvenir d'enfance</i> , une histoire coupée à la hache.....	p.253
3.2 Coupure et dislocation du récit : enquête sur la nature de la mémoire.....	p.255
3.3 Hacher pour tenir l'histoire.....	p.258

PARTIE IV

« FRAGMENTS AUTOUR D'UN VIDE » : LA PHOTOGRAPHIE DANS LES ROMANS DE PATRICK MODIANO.....p.264

CHAPITRE 1. LE MODÈLE PHOTOGRAPHIQUEp.267

1. La « précision photographique » : de l'image photographique dans les romans de Patrick Modiano.....	p.267
1.1 De la photographie comme une preuve.....	p.268
1.1.1 Le modèle anthropométrique.....	p.270
1.1.2 La photographie entre trace et indice du réel.....	p.272
1.2 Du photographique comme « l'invention d'une expérience singulière ² ».....	p.277
1.3 Le « réel profane ³ » de la photographie : mise à mal des théories ontologiques...	p.280
1.4 La ressemblance en question dans l'élaboration du passé.....	p.283
1.5 « La précision photographique » : halluciner les ombres du passé dans <i>Les boulevards de ceinture</i> :.....	p.289
2. La fragmentation du réel : du photographique au cœur du processus de remémoration dans le roman <i>Rue des Boutiques Obscures</i>.....	p.296
2.1 « Le bon temps » de la mémoire : quand la remémoration opère une <i>mise en absence</i> du passé.....	p.297
2.2 Construction photographique de l'écriture.....	p.301
2.2.1 Le regard par la fenêtre : construction du cadre.....	p.301
2.2.2 Écriture de la lumière. Effet d'obscurcissement.....	p.305
2.2.3 Le blanc dans la narration : véritable coup de flash dans la remémoration.....	p.307

2 Jean-Paul Curnier, *Montrer l'invisible. Écrits sur l'image*, Actes Sud, 2009, p. 13.

3 Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire. Du dispositif photographique*. Éditions du Seuil, 1987, p. 212.

3. L'amnésie dans <i>Rue des Boutiques Obscures</i>.....	p.311
3.1 La neige : un autel funéraire.....	p.311
3.2 La <i>vie</i> d'une image. De ce que peut <i>retenir</i> la photographie.....	p.316
3.3 Les sables mouvants de la mémoire : les souvenirs dans le révélateur de l'oubli.....	p.320

CHAPITRE 2. LA MATIÈRE DES IMAGES. DORA BRUDER AU GRÉ DE LA HOULE.....p.329

1. La description de photographies : construire un reflet de « débris de miroir ».....	p.329
1.1 Questions autour du statut des descriptions.....	p.331
1.2 La description photographique en question dans <i>Dora Bruder</i>	p.332
1.3 L'étalement spatial : pratique littéraire de la description photographique.....	p.338
2. « Créer le silence avec les mots ».....	p.339
2.1 Insertion de photographies dans le texte : quelles modifications pour la lecture ?.....	p.339
2.2 Le silence des mots : le souffle de l'absence.....	p.349
2.3 Le silence des damnés.....	p.354

CHAPITRE 3. Ruine de la représentation : représenter la destruction....p.364

1. La chair du temps. Les « noyés d'ombre » dans l'écriture de Primo Levi et de Patrick Modiano.....	p.364
2. « Personne ne sortira d'ici⁴ » : comment écrire après Auschwitz ?.....	p.385
3. Le corps en chair.....	p.392

CONCLUSION.....p.404

BIBLIOGRAPHIE.....p.411

4 Primo Levi, *Si c'est un homme* (1958), Paris, Julliard, 1988.

INTRODUCTION

Qu'est ce que cette lumière, que sont ces ombres⁵ ?

« Ombre d'une lumière dansante⁶ », la construction des romans de Patrick Modiano évoque le reflet de « débris de miroir » qui, plutôt que de renvoyer une image fidèle du monde, retiennent la lumière et la projettent sur des figures du passé, pour réfléchir leur évanescence.

L'univers de Patrick Modiano est traversé par le thème du retour fantomatique : des êtres disparus réapparaissent sous les traits d'inconnus, d'étranges doubles menacent une identité incertaine. Pour retrouver les dernières traces de ces ombres, les personnages isolent quelques aspects de leur vie et les reproduisent. Telle une forme produite par la lumière dont seuls les contours se détachent et dont le centre ne cesse de se dérober, l'existence des personnages est aussi fine qu'une ombre projetée.

Nous souhaitons établir dans quelle mesure la structure narrative et le mode d'appréhension du réel partagent avec l'image photographique, née du procédé négatif-positif inventé par W.H. Fox Talbot, ses paradoxes et son instabilité. De la même manière que celle-ci fait advenir l'ombre par la lumière et la lumière par l'ombre, les héros modianiens prennent consistance en disparaissant. La disparition ne renvoie pas à une origine perdue, elle est ce qui origine un nouveau mode d'apparition. Qu'elle soit blanche – couleur de premier ordre dans le souvenir modianien – ou sombre, l'ombre ne signe pas seulement une absence, mais permet également la mise en présence d'un objet ou d'un être absent. La fiction se tisse dans les méandres de la mémoire des personnages qui deviennent de pures surfaces sur lesquelles se réfléchissent les eaux profondes d'un passé oublié. Au cours de cette recherche nous souhaitons éclairer la manière dont l'écriture de Modiano, forgée par l'ombre, le silence et la trace, est tramée par le photographique. Se pose alors le problème

⁵ Yves Bonnefoy, *Dans un débris de miroir*, Éditions Galilée, Paris, 2006, p. 9.

⁶ *Ibid.*, p. 23.

de la rencontre entre deux champs a priori très différents, celui de la représentation verbale, et celui de l'image. Comment le domaine du langage entre-t-il en relation avec celui de la mimésis fondée sur la technique ? Quelle peut être la nature des relations entre ces deux champs et comment les faire dialoguer dans la présente recherche ?

Notre démarche s'inscrit dans le sillage théorique ouvert par Rosalind Krauss qui envisage la photographie non seulement comme un objet de recherche, mais également comme objet théorique à part entière, c'est-à-dire un filtre qui structure des champs divers de la représentation. Nous adoptons la notion de photographie en tant qu'« objet théorique⁷ » dans la mesure où la photographie est, dans l'écriture de Patrick Modiano, un noyau à partir duquel s'organise le champ narratif. La photographie opère des ruptures et permet des associations entre des données a priori contradictoires, elle autorise toute une série de déplacements dans des domaines où elle propose de nouvelles structures pour la réflexion. Au fil de nos quatre parties, nous chercherons à interroger la manière dont l'écriture de Patrick Modiano, entre trace d'une réalité et invention d'un regard, est construite autour du trouble et de l'incertitude vis à vis du référent, qu'il s'agisse d'un événement réel ou d'un souvenir. Or, ce modèle d'appréhension instable et incertain caractérise également le rapport du médium photographique au réel. Nous mettrons en lumière la place de la photographie en tant qu'objet récurrent dans la narration, souvent utilisé par les protagonistes, notamment comme support pour la remémoration. D'autre part, nous verrons comment elle intervient, sans qu'aucune photographie alors ne soit explicitement mentionnée, comme élément structurant la toile narrative, agissant dans le déploiement de l'espace et du temps des romans et des récits. Le qualificatif *photographique* se réfère alors aux images en tant qu'objets physiques ainsi qu'au filtre conceptuel organisant l'écriture, agissant à la manière d'une tache aveugle et apparaissant indirectement au cœur du moteur narratif. C'est pourquoi nous n'abordons pas immédiatement de front la place de la photographie, mais d'abord ce qui nous semble constituer la substance narrative de l'écriture pour progresser ensuite vers le photographique comme mode d'élaboration d'un paysage mémoriel fragmentaire tissant une pensée sur l'existence.

L'analyse de l'oeuvre de Patrick Modiano dans son ensemble conduit à constater que ses écrits dessinent un vaste territoire narratif, au sein duquel se déploie un jeu de renvois

7 Rosalind Krauss, *Le photographique, Pour une théorie des écarts*, « Introduction », 1990, Macula, p. 12.

incessants, entre détails, noms, et adresses. Ils fourmillent de traces pouvant donner l'illusion qu'un recueil minutieux des indices et une lecture approfondie des textes permettraient d'assembler ces fragments afin de mettre à jour un mystère, celui d'une écriture, d'un auteur et de son histoire. Nous souhaitons également à travers notre recherche mettre en dialogue des éléments, selon nous essentiels à son écriture et qui constituent un jeu de renvois et de miroir au fil de son œuvre. Néanmoins, il nous semble préférable, afin d'interroger son écriture le plus *justement* possible, de trouver une dynamique d'écriture propre à notre recherche, qui nous permette d'éclairer l'écriture de l'auteur sans pour autant faire disparaître sa dimension énigmatique. Pour se placer au niveau du texte et le faire résonner depuis le nôtre, il nous faut trouver le moyen de laisser reposer, à l'état de fragments, les traces déposées par l'auteur. Nous proposons donc de mener cette recherche à la manière dont Yves Bonnefoy, dans son ouvrage *Dans un débris de miroir*, formule le souhait que ses portraits d'amis disparus puissent refléter leur présence à travers le caractère lacunaire de ses souvenirs et de ses mots. Nous inscrivant dans cette démarche, nous chercherons à brosser le portrait de l'écriture de Patrick Modiano en nous laissant glisser dans ses creux et ses silences. Nous tenterons de composer un portrait du temps de l'auteur, à la manière dont Tiphaine Samoyault développe l'idée que « les écrivains sont comme des montres arrêtées⁸ », indiquant une heure et emportant avec eux « la chair du temps⁹ ». Nous souhaitons nous infiltrer au sein de cette chair temporelle afin d'y déceler comment le temps organise le récit et porte la trace de l'événement.

Cependant, la méthodologie universitaire nous fournissant son cadre structurel, comment l'architecture de la thèse pourrait-elle se bâtir en de tels termes, selon de tels choix, alors que l'exercice consiste à organiser un ensemble d'explicitations et de regroupements conceptuels au sein duquel les *lacunes* et les manques ne sauraient trouver leur place, selon une dynamique relevant de la démonstration et de la justification ? L'enjeu dès lors est de mettre en lumière l'univers littéraire de Patrick Modiano sans chercher à combler les silences et remplir les vides qui fondent la singularité de son écriture, et mettre en présence ce qui ne peut apparaître que comme une ombre. Il s'agit de conserver le caractère fragmentaire de son écriture, tout en cherchant à comprendre la façon dont elle se déploie,

8 Tiphaine Samoyault, *La montre cassée*, Éditions Verdier, Collection « Chaoïd », 2004, p. 121.

9 *Ibid*, nous reprenons ainsi le titre du « Deuxième quart d'heure » du livre.

et ce qu'elle permet de mettre à jour au sein de la mémoire. L'articulation entre la visée exhaustive de la thèse et le caractère évocatoire de l'écriture de l'auteur nous semble engager une problématique plus vaste, touchant à la construction même du récit : qui prend la parole et qu'est-ce qui la préfigure ?

Dès la première partie nous chercherons à déployer ces questions, en proposant en ouverture un ensemble d'extraits de textes littéraires et théoriques qui, liés les uns aux autres, laissent apparaître la constellation théorique de notre recherche. Cette partie s'ouvrira avec un court texte écrit à la première personne dont le style tranche singulièrement avec celui, universitaire, pour lequel est préconisé l'effacement du nom propre. Nous cherchons ainsi à ce que la forme même de l'écriture de la thèse participe à faire progresser la recherche qui nous occupe. Cette approche s'enracine dans l'interrogation sur les moyens de la narration pour faire advenir une voix au sein de l'écriture. C'est une tentative pour interroger le langage depuis le courant même de l'existence, pour déployer au sein même de la thèse la dimension du devenir. Ces quelques pages à la première personne visent à mettre en place une série de détails, parmi lesquels mon prénom, des lieux parisiens et des références qui *glissent* dans les textes suivant jusqu'à ce que le registre universitaire reprenne ses droits. Nous nous demanderons alors comment mettre en perspective les questions qui animent l'œuvre de Patrick Modiano, comment s'articulent les racines des représentations de la présence et de l'absence. L'ombre prendra une grande place dans notre questionnement, puisqu'elle est une des formes les plus anciennes par laquelle l'homme se représente le retour des morts après la disparition de leur corps. Pour comprendre comment cette conception ouvre la voie à différents types de représentations esthétiques nous étudierons, chez les Grecs anciens, le rapport entre l'ombre, le corps du défunt et son âme afin de mettre à jour dans quelle mesure les romans de Patrick Modiano relèvent d'une écriture de l'ombre et de la trace, et comment ils se situent par rapport aux conceptions romantiques dont les thèmes semblent très proches.

À travers la recherche sur les formes narratives de Patrick Modiano, que nous engagerons dans la deuxième partie, nous souhaitons interroger quelle trace peut laisser ce qui ne peut se dire dans l'écriture, et inversement comment l'écriture peut se construire comme trace

d'un mystère qui ne serait pas celui d'une indicible intériorité, mais qui toucherait à l'existence. Ses romans, qui ne développent pourtant pas une pensée conceptuelle sur le monde et ne sont pas philosophiques, déploient une véritable pensée de l'existence. Nous verrons comment cette pensée de l'existence prend la forme d'une quête initiatique, celle d'une enquête policière. L'univers romanesque se structure en effet autour de l'apparition d'une figure fantomatique du passé qui refait surface après des années d'oubli. Se met en place une véritable enquête : nous analyserons de quelle manière l'attente romanesque couronnant habituellement le récit policier est déçue et comment l'auteur fait émerger le caractère fantomatique des personnages, à travers une recherche dont le centre de gravité se dérobe peu à peu. Nous tenterons de comprendre la place essentielle de l'archive dans le cheminement des personnages, comment leur parcours suit les méandres de l'errance dans des lieux porteurs de traces et à travers des textes d'archives attestant de l'ombre fugitive d'anciens reflets. Nous développerons l'idée selon laquelle l'archive n'est pas à comprendre comme un ensemble clos, porteur d'une signification donnée, mais ne peut se saisir que comme un ensemble de fragments lacunaires, exposant de manière morcelée les individus dans leur vie quotidienne. Nous nous demanderons donc comment le souvenir des ombres peut apparaître à travers l'utilisation de différents types d'archives et comment celles-ci peuvent parler des disparus. Plus largement comment l'écriture peut-elle *évoquer* les morts et notamment ceux qui n'ont jamais été rencontrés ? Nous nous interrogerons sur la manière dont l'écriture peut leur donner une place. Nous souhaitons analyser comment le passé devient un espace ouvert source de matériaux, à partir duquel l'existence peut se construire. Mais quel est ce passé ? Nous verrons dans quelle mesure il s'agit d'un passé réécrit, qui prend forme dans le récit fait par l'écrivain. Faisant affleurer la mémoire au devant de la toile narrative, ce récit remet le passé en jeu.

Dans la troisième partie, nous verrons comment l'oeuvre de Patrick Modiano, qui s'ouvre avec *La place de l'étoile* en 1968, offre un éclairage singulier sur la littérature contemporaine de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, s'attachant à croiser l'Histoire et la littérature. Nous souhaitons analyser comment l'écriture construit « une pensée de l'histoire¹⁰ ». Nous analyserons de quelle manière son écriture « mobilise ses ressources les

10 Philippe Roussin, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire. Céline et la littérature contemporaine*, Éditions Gallimard 2005, p. 19.

plus littéraires pour mener à bien un projet qui la fait sortir hors de sa sphère¹¹ », ainsi que le formule Bruno Blanckeman, proposant un éclairage saisissant sur le rapport au passé caractéristique de sa génération. Le brouillage référentiel entre la vie des personnages et celle des auteurs, l'utilisation partielle de multiples genres littéraires tels que le genre policier, l'autobiographie ou encore le style documentaire, participe à la création d'un dispositif figural interrogeant l'instabilité fondamentale et la complexité historiographique des traces du passé. Dans ce contexte littéraire, la poétique de la mémoire mise en œuvre par l'écriture de Patrick Modiano nous semble particulièrement marquée par la littérature de Georges Perec et ses multiples tentatives pour inscrire la matière vive de la mémoire au cœur du dispositif narratif, sans qu'aucun registre psychologique ne soit employé directement. Si l'Histoire plante effectivement sa *hache* dans l'épaisseur du récit (pour évoquer la formule de Georges Perec), les écritures de Modiano et de Perec ne sauraient être réduites à la mise en récit d'une crise de l'expérience « post Shoah » qui rejoindrait à cet égard d'autres littératures de la violence historique, telles qu'elles trouvent à s'exprimer dans l'idée du « post colonial », « post totalitaire », ou encore du « post génocide ». De même que ce n'est pas l'accumulation des figures de style qui forge le style d'un auteur, les thèmes qui traversent une œuvre ne nous semblent pas suffisants pour éclairer ce qui tresse, depuis l'intérieur de la langue, le fonctionnement narratif. Ainsi, la réflexivité, l'éclatement de la forme, le travail de l'incapacité du langage à dire le réel, ne peuvent seuls caractériser la matière vive de l'écriture, que l'on considère – ou non – que ces choix esthétiques constituent le miroir grossissant de la modernité. Notre recherche s'efforcera donc de détecter ce qui, au sein du tissu narratif peut éclairer l'œuvre dans sa singularité. C'est pourquoi nous proposons dans cette partie d'interroger les différences entre les types de récits historiques et fictionnels afin de mettre en évidence comment le passé vient habiter le présent à travers le discours de l'Histoire et celui de la littérature, et comment la littérature, et plus particulièrement la fiction narrative, peuvent re-configurer l'expérience temporelle de l'homme et déployer une forme narrative permettant de construire un récit sur l'existence ?

Thématisant sur le mode romanesque les manques et les doutes éprouvés à l'égard du roman, l'auteur est emblématique d'une période littéraire qui interroge les capacités de représentation du récit et plus particulièrement celles des énoncés fictionnels. Cette

11 Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, Armand Collin, 2009, p. 7.

génération d'auteurs nés dans l'immédiat après-guerre met en crise les grandes structures de la représentation, ainsi que l'appréhension de la réalité dans le champ discursif, qu'il s'agisse d'un événement historique ou d'un fait de mémoire d'ordre individuel. Qu'est-il possible de dire le plus authentiquement possible, malgré le caractère nécessairement arbitraire du langage ?

Dans la quatrième et dernière partie, nous analyserons la nature du photographique dans l'écriture de Modiano, sa place dans ses romans et récits, ainsi que la manière dont il structure la narration. Nous questionnerons l'apport des descriptions de photographies à la narration et en quoi l'utilisation de photographies permet l'élaboration d'une écriture qui semble photographier la mémoire. Nous engagerons une interrogation sur le mode de mise en présence-absence par l'image photographique et sur la manière dont elle peut faire affleurer le passé et les souvenirs à sa surface. Nous reprendrons les grandes caractéristiques spatio-temporelles de l'écriture de Patrick Modiano analysées en Partie II et les mettrons en lien avec la nature du temps de l'image photographique. Un des enjeux de cette analyse réside dans notre volonté de n'écraser aucune des spécificités du registre verbal ni de celles du champ de l'image, plus précisément la spécificité sémiotique de la photographie. S'il ne nous semble pas adéquat d'envisager l'analyse de la littérature modianienne à travers le prisme unique de la césure ouverte par la violence et les traumatismes de la Shoah, il n'est pour autant pas question de nier les violences de l'Histoire. Nous remettons en cause une pensée qui, selon nous, accorde à cette violence un cadre trop rigide, et lui préférons une interrogation sur la place du référentiel historique dans l'écriture de Patrick Modiano. Ses romans sont, en effet, habités par l'Histoire de la Seconde Guerre Mondiale et son écriture est une approche éthique de la littérature vis à vis du démantèlement et de la destruction des grandes représentations. Les naufragés et les rescapés *tiennent* dans l'écriture de Patrick Modiano par le recours au photographique qui permet à l'écriture de garder le silence, tout en transmettant le souffle de leur disparition. Nous nous attacherons alors particulièrement à l'étude du livre *Dora Bruder*, afin d'analyser dans quelle mesure les multiples usages de la photographie dans le texte permettent à l'auteur de créer une œuvre hantée par l'Histoire, une représentation littéraire qui se met à l'épreuve d'elle-même, cisillant le langage depuis l'épaisseur silencieuse de l'absence.

PARTIE I

ANTHROPOLOGIE DE LA TRACE

Le passé s'adresse au présent, il brille d'un éclat singulier, celui des signes par lesquels se manifeste son absence. Ce passé ne se contente pas de parler au présent, à la « quotidienneté ambiante¹² », il interpelle également les êtres vivants, les réclame et les *supplie*. Ce qui fut « doit être *retenu par la manche* comme quelqu'un qui se noie¹³. » Ceux que les Grecs Anciens décrivent comme des êtres aux visages encapuchonnés d'ombre *nous* adressent leur prière, et comptent sur *nous* pour avoir une place au sein de l'être. Mais comment retenir ce passé et quels en sont les signes : « On tient au passé, mais lui, à quoi tient-il ? Quels sont les signes qui le donnent¹⁴ ? » Comment notre recherche peut-elle porter la trace de cet éclat ? Nous souhaitons que celle-ci interroge le plus justement possible la manière dont l'épaisseur narrative peut emporter dans son sillage le reflet de ces noyés.

Dans cette perspective, nous proposons au cours de cette première partie d'engager une interrogation sur les multiples nouages du présent au passé, afin d'être en mesure, dans les parties suivantes, de comprendre comment l'écriture de Modiano construit une matière sur laquelle se projette l'ombre des disparus. Nous prenons comme point de départ quelques souvenirs écrits à la première personne, évoquant notre année de terminale. Ces souvenirs sont l'occasion de *glisser* du réel à l'épaisseur discursive. Après ce texte en effet, nous juxtaposons quelques extraits de *La preuve de l'existence de Dieu*, essai de Vincent Delecroix dans lequel notre prénom figure : *Élise* apparaît parmi les élèves d'une classe de terminale dont se souvient le professeur de philosophie. Figé par le texte, ce visage n'en finit plus d'avoir seize ans et devient un personnage de fiction. Nous poursuivons l'ouverture de la thèse en retranscrivant des extraits de textes faisant écho aux grandes formes discursives qui nous semblent façonner

12 Alain Finkielkraut, *Une voix vient de l'autre rive*, Éditions Gallimard, 2000, p. 11.

13 *Ibid*, p. 11.

14 Jean-Christophe Bailly, *La phrase urbaine*, Éditions du Seuil, 2003, p. 85.

l'oeuvre de Modiano. Nous utilisons ces extraits comme autant de fragments mettant en mouvement la rencontre entre notre expérience de lecteur et la recherche ci-présente, cette dernière dialoguant avec une dimension essentielle de son écriture : son caractère fragmentaire. Les textes se répondent les uns aux autres, certains points de détails semblant passer d'un texte à l'autre. Parfois, Modiano joue sur des variations thématiques, parfois il effectue des rapprochements géographiques, notamment de lieux situés au cœur de Paris. Cet ensemble parcellaire et subjectif laisse entrevoir le terreau de notre recherche, sous la forme d'une constellation qui irriguera la thèse et orientera son écriture.

Dans un second temps, nous souhaitons interroger plus précisément ce que sont ces ombres, et comment leurs représentations sont à même de questionner notre rapport au passé. Cela nous engagera à interroger quelques grandes représentations dont l'enjeu principal est la manière dont l'être peut se construire aux côtés des disparus. Nous nous demanderons comment l'invisible peut se loger à la surface du visible, tel qu'il se présente notamment sous la forme du double dans le miroir ou de sa représentation picturale dans les portraits du Fayoum. Nous détacherons quelques grandes conceptions de l'ombre, de la disparition et de la mort, en nous demandant quelle place les défunts peuvent prendre au sein du présent, quelles en sont les traces pour les vivants et, inversement, comment ces derniers peuvent être habités par les ombres. Nous choisirons deux grandes approches qui résonnent avec l'écriture de Modiano, soit parce que cette dernière s'y enracine, soit parce qu'elle offre au contraire un jeu d'inversion. Le modèle Grec, et notamment la lecture qu'en fait Jean-Pierre Vernant, permet de mettre en lumière comment une civilisation peut aborder les problèmes de l'autre et du double, de l'être et du non être, de l'effroi et du chaos, à travers des rituels culturels et diverses représentations verbales et figuratives. Comment figurer la menace du néant sur le monde ? Pourquoi l'être plutôt que du rien ? Nous examinerons comment les Anciens envisagent le devenir du visage d'un homme lorsqu'il meurt, et quelle temporalité créent les représentations picturales de celui-ci lorsqu'il n'est plus.

Nous aborderons également les conceptions de l'ombre telles qu'elles sont élaborées par le modèle romantique. Nous verrons le rôle paradigmatique qu'occupe la ruine au sein de la représentation des formes de résurgence du passé, et comment la disparition et la perte constituent une détérioration de l'être. Nous étudierons au cours des parties ultérieures dans quelle mesure la littérature de Patrick Modiano se construit dans une dynamique inverse à ces

propositions : l'existence reposant sur le vide et la disparition, se construisant depuis le silence de ce qui n'est plus et de ce qui fait défaut.

CHAPITRE 1.

PALIMPSESTES.

1. Jacques Decour

Je regarde autour de moi : Romain n'a pas cessé d'écrire depuis qu'il a ouvert la feuille, il ne jette pas même des petits regards sur les côtés. Ses cheveux blonds décolorés débordent à l'arrière de son sweat-shirt et se jettent en pagaille sur la capuche. Une drôle de tête est dessinée juste un peu plus bas, quelque chose comme un clown qui sourit. Ses mains sont presque recouvertes entièrement par les manches qui s'étirent pour ne laisser dépasser que le bout des doigts. Un trou de chaque côté semble avoir été creusé pour les pouces. Il est gaucher lui aussi. Il écrit sans s'arrêter. Qui d'autre ? Pascaline, devant moi est calme, comme à son habitude. Son écriture semble couler doucement de son poignet, comme si elle savait clairement ce qu'elle allait écrire. Je n'ose pas regarder son brouillon, de crainte de donner l'impression d'y chercher des idées, mais je sais qu'elle y a inscrit son plan et que bientôt elle passera à la *vraie* feuille. Et Bakary, où est-il ? En a-t-il des idées, lui qui était si prompt à poser des questions ? Il est à quelques rangs devant moi, sur la gauche. Comme tout le monde, puisque je suis la dernière de la rangée de droite, au dernier rang. Plus personne après le W de mon nom. Comme j'aurais aimé être au milieu, avec un M., comme Sarah, et me fondre dans les rangées, peut-être aurait-ce été plus facile ? Bakary regarde par la fenêtre, il a l'air de réfléchir, il bouge doucement les lèvres. J'aimerais entendre ce qu'il raconte ! D'habitude Sarah et moi sommes toujours à côté, je connais ses mouvements à la perfection. De temps en temps elle frotte nerveusement la paume de ses mains sur la table. Un mouvement assez lent, comme si elle voulait les enfoncer dans le bois. Elle passe la main dans ses cheveux courts et croise les jambes. Elle ne s'arrête plus d'écrire.

Regarder devant soi et tenter de se rassembler : « se dégager de la question, se demander quels sont les problèmes soulevés, en un mot : pensez ! », nous avait-il dit et répété avec patience toute l'année. Alors c'est maintenant, pense, et cesse donc de regarder les autres, chacun a son rythme n'est-ce pas ? Allez, du calme et des questions. Tu ne pouvais pas tomber sur un sujet qui te touche davantage, qui te touche autant que celui-là. « Connaissons nous mieux le présent que le passé ? »

Je découpe : « mieux » sous entend-il que nous connaissons nous le passé ? De quel passé est-il question, du nôtre, celui de notre famille, de celui d'un pays ? Qu'y a-t-il à connaître ? Des souvenirs, des histoires ? Quel en est le support : la parole, la mémoire ou l'image ? À moins qu'il ne s'agisse de l'Histoire. Marche arrière c'est un lourd contre sens, il me faut tout reprendre tu as tout faux : c'est le contraire, « mieux » sous entend une meilleure connaissance du présent, l'idée que parce qu'on est en train de le vivre, on pourrait davantage s'en saisir. Mais alors de quoi parle-t-on : de l'expérience, de l'événement ? Pourquoi le fait de vivre quelque chose nous en donnerait une quelconque connaissance ? Mais où donc s'inscrit ce que nous vivons ? Quel trace le passé laisse-t-il dans le présent ? Je n'ai pas pensé à l'Histoire : en quoi la connaissance du passé peut-elle aider à connaître le présent ? Mais quels seraient les moyens pour le connaître ce passé : l'Histoire, la mémoire ? Ne risque-t-elle pas cette connaissance, dans certains cas, d'entraver l'existence jusqu'à l'enterrer et nous rendre tous des fantômes ? Tout cela est bien plus complexe, et l'idée d'un passé qui est derrière nous est-elle soutenable ? S'il n'était

justement pas dans ce qui nous précède, que serait-il ? Je ne parviens pas à inscrire le moindre mot, c'est le blanc total. Bon sang ! Il fallait que cela tombe le jour du bac ! Rien ne vient, rien ne s'articule à rien. On peut le dire, maintenant je n'ai plus le choix, c'est le vide total. La panique complète, je ne vois plus le bord. Les bureaux individuels tangent de plus en plus, ils s'écartent les uns des autres. Il ne me reste que l'énoncé, comme une coquille vide. Où donc cela va-t-il donc me mener ? Remue toi. Bouge. Peut-être qu'en faisant un mouvement – je rabats nerveusement mes cheveux derrière les oreilles – mon corps se dégourdira. Il n'y a donc personne là dedans qui puisse dire quelque chose et prendre la parole ? Quel est le lien entre le passé et le présent ? Le passé laisse-t-il des traces qui sont *déchiffrables* au présent ? Mais le passé est-il seulement derrière nous ma pauvre, c'est ridicule, tu t'enfonces tout simplement dans la bêtise, reprends toi. Tu ne peux même pas dire ce qui fait la différence entre le passé et le présent, comment pourrais-tu imaginer comment l'un se noue à l'autre ? Pauline, elle, doit le savoir, elle écrit tant et plus, elle doit avoir plein d'idées, et Pascaline termine sa deuxième *vraie* page. Mais toi tu n'as pas l'ombre d'une problématique, que vas tu imaginer, que tu pourras rattraper ton retard ? J'ai chaud, si on pouvait ouvrir la fenêtre, je monterais sur la table, m'accrocherais au barreaux et j'arriverais peut-être même à me glisser dehors, il ne doit pas y avoir encore grand monde au square d'Anvers. Plus que quelques mètres et je coulerais jusqu'à la maison, me jetterais dans le grand fauteuil, à côté de mon lit, où s'accumulent des vêtements en tous genres et que mon père appelle la « bête immonde », je m'y laisserais lentement aspirer. J'irais loin dans le temps, beaucoup plus tard, dans très longtemps et j'oublierais que je suffoque, que je ne suis vraiment rien, pas même une bonne élève. Pascaline a sans doute commencé sa troisième partie. Je n'ai plus le temps de développer au brouillon. C'est pourtant ce que je fais habituellement. Mais ici rien de commun avec les autres sujets que j'ai pu avoir et avec lesquels j'ai toujours trouvé le moyen de m'en sortir, de ne pas me laisser complètement absorber par le texte. Le bac de français, l'année dernière m'avait semblé à ma mesure. L'oral s'est bien passé, je n'ai pas levé les yeux des vingt minutes de préparation et j'ai interrogé le texte de Voltaire. « Mon cher enfant, bénis nos fétiches, adore-les toujours, ils te feront vivre heureux, tu as l'honneur d'être esclave de nos seigneurs les blancs, et tu fais par là la fortune de ton père et de ta mère. " Hélas ! je ne sais pas si j'ai fait leur fortune, mais ils n'ont pas fait la mienne. Les chiens, les singes et les perroquets sont mille fois moins malheureux que nous." » Bien droite, bien assise, les cheveux un peu moins sauvagement arrangés. Les mots venaient, s'articulaient. Ma grand-mère m'avait conseillé de m'habiller plus sobrement. Je prenais doucement mon souffle. Les chiens, les singes et les perroquets. Mon visage fond et coule sous le bureau, il se dissout, entraîne le reste du corps dans l'eau ; rapidement mes cheveux ne flottent plus à la surface mais s'enfoncent, aspirés par un courant profond, et bientôt il ne reste que mon stylo sur le côté gauche de la table.

Le samedi matin les rues sont plus calmes, les écoliers de la rue Turgot ne courent pas dans tous les sens, les parents ne se hâtent pas de déposer les petits devant la porte avant de filer en courant. Sur le chemin, les lycéens, plus silencieux, traînent le pas. Quelques vaillants parents conduisent les premières poussettes vers le square d'Anvers.

Nous avons quatre heures de philosophie.

J'ai seize ans.

Les lycéens arrivent en grappe avenue Trudaine, ils échangent quelques mots, écrasent leur cigarette et soufflent la fumée avant de détourner la tête pour s'enfoncer dans le bâtiment. À l'intérieur, après avoir franchi l'immense porte en bois, et dépassé la conciergerie, le bâtiment révèle un magnifique jardin, la « cour d'honneur », bordée, par deux grandes artères symétriques

ouvertes sur l'extérieur par d'épaisses arches. On se croirait dans un presbytère. Le ciel de décembre est bleu et l'air froid qui s'engouffre dans la longue allée soulève mes cheveux. Tout au bout, une statue en cuivre vert nous regarde défiler tous les jours, inlassablement. Depuis son large fauteuil, Charles Rollin nous contemple. Madame Boulet nous a raconté que pendant la guerre, le proviseur du lycée refusa au recteur qui l'exigeait d'envoyer la statue afin de récupérer son poids de métal. J'avance sous la colonnade du côté droit qui dessert le lycée me souvenant des mots de notre proviseur nous interdisant formellement de descendre dans les allées du jardin. Le premier jour de la rentrée, en sixième, tous les élèves étaient rassemblés dans le théâtre, attendant avec impatience le moment où les classes se formeraient. Je l'entends encore énoncer sa première phrase : « Regardez-vous les uns-les autres. » Silence. « Pour l'entrée au lycée, la moitié de ceux que vous avez vus ne sera plus là...car elle aura *décroché* Alors, accrochez-vous pour faire partie de ceux qui restent ! » Sur le moment nous étions pétrifiés. Je crois que nous n'osions plus cligner les yeux. Mais en y repensant quelques mois (à moins que ce soit quelques années) plus tard, Éliane et moi riions devant tant de bêtise et de cruauté. Nous n'avions que onze ans ou douze ans ! On était si loin de Rollin, de son idée de la curiosité du savoir, de la formation de l'esprit, du cœur et de la mémoire. Je suis maintenant à hauteur de son profil. Derrière lui, une large allée relie les deux corps de bâtiments. De grandes plaques en marbres ornent le mur du fond. Y sont inscrits le noms d'élèves, de professeurs et de personnels administratifs morts pendant les deux grandes guerres. Pour la Seconde, je lis : Adler Jacques ; Agostini Jean ; Amerongen Robert ; Arnoux Georges ; Ascoli Georges ; Bardin Jacques ; Barrion Robert ; Baudot Jacques ; Beau Ferdinand ; Beaudoin de Belleval ; Beraut Gaston ; Bernheim Léonce ; Berthe André ; Blitz André ; Bloch André ; Bloncourt Tony ; Blum Marc ; Bremener Alfred ; Brune Maurice ; Cahen Jean ; Caille Maurice ... De Craponne André ; Decourdemanche Daniel ...

J'avance jusqu'à la plaque suivante : Jacob René ; Jean Roman Claude ; Jesson Pierre ; Jouhet Pierre... Plus bas : Levy Pierre ; Levy Alain ; Levy André... encore plus bas : Solomon Jacques ; Spitz Marcel ; Stosköff Jacques...

Le son aigu de la première sonnerie retentit mais je ne peux penser à autre chose. C'est dans leur pas que je marche et je ne sens plus les miens me porter à l'autre bout du lycée. Je crois que je flotte. Le cours de philosophie ce matin me semble irréel. Je regarde mon professeur parler, bouger les lèvres et je ne sais plus très bien qui je suis. Le doute : j'arrive à percevoir que c'est le sujet du cours qui se poursuit ce matin. Mais est-ce vraiment le cours ou suis-je encore devant le marbre blanc ?

Ce n'est pas tant la question de celle que j'aurais été en 1940 qui me glace, ni tant celle de ce que les autres seraient devenus et de ce qu'ils auraient choisi de faire. Ce matin, autre chose me fige et m'arrête. Je n'entends pas la rumeur dans la classe, ni les questions de Sarah. Je sens pourtant qu'elle s'agite devant l'absence de mes réponses. D'un coup, je suis portée à nouveau dans mon corps : Delecroix entre dans une colère terrible. On sent dans sa voix quelque chose qui gronde encore plus fort que ses mises en garde. S'énerve-t-il à cause de Sarah qui me glissait un mot il y a quelques secondes ? Je n'ose pas la regarder et tente de respirer le plus discrètement possible. Attendre que la fureur passe : j'ai l'habitude de mener d'interminables menaces malfaisantes contre moi-même. Il reprend son cours, s'assoit au bureau juste devant le nôtre et nous regarde. C'est bien le doute : Descartes détruit toutes les certitudes, brise jusqu'aux dernières convictions dans un mouvement *s'approfondissant* et *s'amplifiant*. Mais j'ai du mal à saisir ce qui peut être davantage détruit dans le champs de ruines que j'arpente et quelle lumière pourrait en jaillir. Y a-t-il seulement un centre ? J'ai l'impression que tout s'est vidé bien avant moi et j'ignore

comment découvrir ce paysage, comment y déployer une profondeur et m'y mouvoir. Je ne suis pas même certaine d'avoir un corps. L'assurance est défaite mais a-t-elle jamais existé ? Je ne comprends pas ce que dit Descartes : comment pourrais-je détruire ce qui est déjà en morceaux, ce qui n'a peut-être jamais formé un ensemble ou un tout cohérent ? Peut-être dois-je accomplir le mouvement inverse et commencer par établir ce que je perçois, ce qui ne fait pas de doute : Adler Jacques ; Agostini Jean ; Amerongen Robert ; Arnoux Georges ; Ascoli Georges ; Bardin Jacques ; Barrion Robert ; Baudot Jacques ; Beau Ferdinand... Daniel Decourdemanche et tous ceux dont j'ignore les noms. Ce que je sais c'est que j'ignore comment vivre avec eux, s'il faut leur parler ou les ignorer. J'ignore quoi leur dire quand ils viennent la nuit, et – peut-être pire encore – que faire quand ils me laissent. Je suis à tout moment affolée par leur sinistre présence mais je ne sais si j'existe sans eux. Ils rôdent dans le miroir le matin quand je tente de jeter un œil sur mon visage – peut-être est-ce eux qui le déforment et me le rendent insupportable –. Ils rôdent quand je vais dans la cuisine prendre le petit déjeuner, ils étaient déjà là, dans mon sommeil, quand j'entendais ma mère fermer la porte derrière elle pour regagner son hôpital du Nord. Souvent j'espère qu'ils la suivent, elle, dans le train. C'est elle, la fille du jeune homme qui dû garder le silence et se tapir dans dans l'ancre des caves, c'est elle, la petite-fille de tous ces polonais, elle, qui porte leur nom de montagne étoilée. Pourtant ils se glissent dans ma trousse et dans mon cartable et dans mes poches, dans mes cheveux noués, dans mes livres et mes cahiers. Delecroix n'a pas quitté son bureau, lui qui d'habitude marche tout le temps. Il retire lentement sa large écharpe orange aux fils dorés. Qui serais-je à son âge ? Il termine sa thèse – je me demande comment il écrit et d'où lui viennent ses mots, comment il prend la parole.

Je suis née de leur disparition, et j'ignore si j'existe, puisque s'ils avaient survécu, les parisiens de Rollins, les polonais de la montagne argentée, toute cette famille dont je ne sais rien et les autres dont j'ignore tout, je n'aurais pas vu le jour. Et souvent je ne suis pas loin d'être certaine qu'il en aurait été bien mieux ainsi. Eux, avaient leur place et leur histoire, une vie, aussi brève fût-elle. La mienne se mêle, pathétiquement et bien malgré moi, à la leur et je ne sais comment m'y mouvoir, comment parler depuis le silence de leur cachette.

Le cours se termine, Sarah rassemble ses affaires et regagne la sortie. Leur disparition m'engloutit et me laisse encore interdite, mais je veux voir ce paysage, je n'ai pas la moindre idée de comment y parvenir mais puisque c'est le mien, je suis décidée à le construire.

« Samedi matin, et il faisait beau. Il faisait beau, du moins, lorsque j'ai traversé la cours de récréation, en traînant le pas, avec mon cartable à moitié défoncé (mes parents me l'avaient offert il y a très longtemps, pour mon anniversaire, mais je n'étais déjà plus si jeune à l'époque, je venais d'entrer à Normale sup, mais c'était pareil que si j'étais entré en sixième, n'est-ce pas, alors il était normal que l'on m'offrît un beau cartable tout neuf, mais en vérité bien trop grand, car je ne suis jamais parvenu à le remplir correctement pour qu'il ait la forme que l'on attendait de lui), avec mon cartable et, dans l'autre main, les clefs de ma salle de classe, le trousseau sur lequel étaient aussi attachées les clefs de mon appartement et même celles de mon ancien appartement, l'autre, celui dans lequel j'habitais avec toi, et dans lequel tu habitais désormais seule parce que tu ne voulais plus me voir et que notre mariage, chaotique jusque-là, avait fini par voler en éclats. En réalité, non, il n'avait pas volé en éclats, n'est-ce pas, même si des éclats, il y en avait eu, et que j'en traînais encore un peu partout sur mon *corps* et dans mon *âme*, que je n'avais pas le courage ou la force ou l'envie d'extraire résolument ; il n'avait pas volé en éclats, il s'était dissous et avait croulé, parce que plus aucune main puissante ne le soutenait et que nous en étions réduits à faire des petits tas, ça et là, pour garder au moins quelques petites choses, au lieu de voir qu'il n'y avait plus rien en réalité, car, lorsque ce qui soutient l'être retire une fraction de seconde sa main, alors tout est absolument anéanti.

Devoir assurer un cours dans ces conditions là, tu le comprends, n'est pas une chose aisée et j'aurais moins traîné les pieds s'il s'était agi de me rendre à la terrasse d'un café où m'auraient attendu une bière et un ami, ou même une bière tout simplement.

À cette occasion, je me suis d'ailleurs aperçu que des amis, je n'en avais pas tant que cela, je veux dire des amis avec qui je puisse prendre une bière et à qui je puisse confier deux heures et demie durant l'étendue de ma peine et qui non seulement m'écoutent continûment mais encore comprennent exactement ce que je veux dire et compatissent (c'est-à-dire simplement écoute), au point de finir par m'entourer de leurs bras, comme tu l'aurais probablement fait si tu n'avais pas été précisément la cause de cette douleur. Devant la porte de la salle de classe, j'ai même hésité et puis j'ai vu mes élèves (quelques-uns) qui se dirigeaient également vers la porte d'un pas également traînant, et je me suis dit que, à tout prendre, ce n'était pas plus mal de devoir parler d'autre chose, même si cela ne valait pas une bière avec un ami. Tu aurais d'ailleurs sans doute approuvé cette résolution, toi qui as toujours fustigé la complaisance dont je faisais preuve à l'égard de mes malheurs.

Tandis que les élèves s'installaient avec lourdeur à leur place, j'ai jeté un coup d'oeil sur les notes de mon cours (je ne sais pas comment j'avais pu prendre la peine auparavant de rédiger ces quelques notes, dans la tourmente qui me cinglait : l'homme est animal plein de ressources insoupçonnées, il a toujours la force de faire des actions pénibles sans aucune relation avec la situation dans laquelle il se trouve, n'est-ce pas?), et j'ai vu qu'il fallait parler de la vérité et de la raison, qu'il fallait continuer à leur parler de Descartes et du doute hyperbolique et de la fin du doute et du *cogito* et des vérités premières, de l'idée de Dieu, et je ne sais pas s'il y avait un seul sujet plus éloigné encore de mes préoccupations du moment. C'est sans doute la raison pour laquelle le début du cours a été particulièrement pénible. Heureusement, la petite élève du fond à gauche, Pascale, qui d'habitude se tient sage comme

une image, s'est mise à échanger quelques paroles furtives avec sa voisine, ce qui m'a permis d'entrer dans une fureur salvatrice mais inexplicable au regard du délit commis. Je me suis brusquement interrompu, j'ai attendu pendant une minute de silence, afin de bien galvaniser ma colère et j'ai explosé en imprécations qui ont fait trembler les fenêtres de la salle. La brusquerie et la violence de l'attaque les ont littéralement tétanisés. Moi-même, j'ai été un peu surpris de cette virulence, mais c'est devenu pire lorsque je suis parvenue au bout de mes imprécations, car alors je me suis mis à distiller sur un ton sifflant toutes sortes de reproches, de mises en garde, de prédications calamiteuses et volontairement blessantes. J'ai eu du mal à m'arrêter. Je ne sais pas ce qui les a le plus inquiétés, du contenu de mes remarques ou de la disproportion qu'elles entretenaient avec la situation qui les avait causées. L'effet a été qu'il s'est mis à planer sur la classe un épais silence qui n'était pas loin d'être hostile. En conséquence de quoi, ce silence m'a obligé à poursuivre mon cours devant une trentaine de têtes baissées, absolument privé de toute participation réelle de mes élèves. La chose n'était, en définitive, que plus pénible.

Descartes parvient à la grande évidence du *cogito*, voilà les ténèbres du doute rejetée, l'ombre de la folie écartée, le Dieu qui peut tout, le Malin Génie, le rêve, tout cela est absorbé par la fabuleuse aspiration de la première vérité. Je leur dis : vous voyez, le cauchemar est terminé, il ne reste plus maintenant qu'à se réveiller peu à peu. Nous étions enfoncés, sombrant, dans un terrain meuble et sans fondement, notre dépense d'énergie était vaine et ne servait qu'à nous précipiter un peu plus au fond de l'abîme, n'est-ce pas ? Tous nos efforts accentuaient la chute et plus nous nous débattions, pire c'était. Autour de nous, tout avait été rendu plus

friable, et pas de prise pour se raccrocher, et le monde s'écroulant sur lui-même, et sa poussière suffocante s'engouffrant dans notre bouche, de sorte que nous ne pouvions ni l'un ni l'autre parler, à peine pouvions-nous respirer, nous n'étions même pas sûrs que l'un de nous deux, au moins, allait s'en sortir. Et chaque étape marquait un peu plus de radicalité, qui aurait le dernier mot, le plus doux ou le plus douloureux, le plus définitif, mais il n'était jamais définitif, n'est-ce pas, le plus hyperbolique, une sur-enchère de moyens et d'intelligence pour nous pousser mutuellement vers le fond, mais le fond, on ne le voyait pas. Rappelez vous. »

« Le soleil d'hiver faisait passer dans la classe une lumière sans pesanteur et transparente qui baignait les premiers rangs de tables. Je m'étais assis derrière mon bureau, ce que je fais rarement, mon extrême nervosité m'obligeant habituellement à arpenter l'espace imparti pendant que je pérorais. Mais aujourd'hui, j'avais besoin de m'asseoir. Je me demandais de temps en temps à quoi tu étais occupée en ce moment, si seulement tu avais une pensée pour moi, si le soleil inattendu de cette matinée d'hiver apaisait ton cœur et le rendait favorable, si même il t'avait mise à la fenêtre ou peut-être dehors, s'il avait posé un sourire sur ton visage qui semblait pleurer depuis si longtemps. Je regardais mes élèves, ils étaient attentifs maintenant, je voyais, au fond de la classe, Bakary, grand jeune homme noir, beau et affable, qui hochait de temps à autre la tête avec approbation, et puis, juste devant moi, au premier rang, Élise qui, tout en écrivant, se battait avec une mèche de cheveux rebelle et bouclée. Il n'y avait plus d'hostilité, même on les sentait compatissants, à mesure que je leur expliquais le travail de sape effectué par le doute cartésien, comme on s'interroge sur sa capacité à connaître en vérité le monde pour finir par mettre en doute son existence même. Oui, c'est cela, cela n'a l'air de rien, on

se dit : finalement, l'approche n'était pas la bonne, on va recommencer autrement, tout n'est pas perdu. »

« Et j'insiste : rappelez-vous, ce qui manque désormais à tout cela, à nos sens, à notre corps, au monde extérieur, c'est l'assurance. Et, l'assurance détruite, plus rien ne tient. Alors, passée cette digue de nos corps, le torrent s'est précipité et a ravagé l'âme, l'a dépouillée de ses plus infimes, de ses plus subtiles, de ses plus belles constructions. Il s'est engouffré dans la brèche béante de nos corps qui craquaient de tous les côtés, il a laminé ensuite ses armatures, l'a récurée jusqu'à la corde et jusqu'à ce que la corde lâche. Gagnant en vitesse et en force, il a emporté tout ce qu'il y avait dans l'âme et, les derniers temps, nous ne pouvions plus rien dire ni rien penser. Et nous ne savions plus rien. Vous vous souvenez ? Même les vérités mathématiques, dit Descartes, ne peuvent pas résister. Le doute charrie encore des débris, quelques vérités sur tes gestes, quelques paroles assurées, quelques résolutions, mais déjà entamées et à moitié détruites, un amas désormais incohérent de raisons au arêtes encore vives et blessantes. Pas pour longtemps. Je vous l'ai dit : le mouvement ne va pas seulement s'approfondissant, il va aussi s'amplifiant, sa charge est exponentielle. C'est ce qui lui permet de déloger les dernières raisons et de les pulvériser, comme le fait la vague des branches qu'elle a arrachées au rivage, jusqu'à ce qu'enfin elle vienne se briser sur le socle de la terre ferme, jusqu'à ce que, ayant dénudé l'âme et ravagé ce qui la protégeait, elle découvre le noyau inaltérable et originel. Et Descartes dit que la lumière se trouve enfin là. Mais est-ce que vous savez seulement ce qu'il en coûte d'aller jusque-là, avant de donner du front contre le sol ?

Un point étonnait Sarah : comment se faisait-il que l'on en ait gardé la mémoire ? La mémoire n'était-elle pas, elle aussi, vidée ? Toutes les traces qui la constituaient ne subissaient-elles pas, elles aussi, le même sort d'être réduites à néant ? Comment alors, pouvoir même raconter tout cela ? »

« J'ai fait une pause. L'ensemble des élèves s'était maintenant relâché, car nous avions atteint la terre ferme, et nous étions sauvés. N'est-ce pas, nous étions sauvés maintenant ? Il n'y avait plus rien à craindre, n'est-ce pas ? Nous n'avions plus qu'à regagner ce que nous avons perdu, à nous repaître de vérités, comme dit Descartes, et à nous forger un corps tout neuf et bien plus beau, inaltérable celui-là. Et maintenant nous disposions de notre âme, d'une âme sûre et claire, transparente à elle-même, noble comme l'intérieur vide des temples. Et maintenant, nous n'allions pas tarder à pouvoir étendre une main ferme sur le monde renouvelé et sûr. Mais avant tout cela, voilà que Descartes découvre en l'âme, dans sa pureté blanche et sa solidité d'airain, l'idée de Dieu, et par là acquiert la certitude de l'existence de Dieu. Cette découverte aurait pu les faire sourire ou simplement les laisser indifférents. Mais Pauline s'est agitée sur sa chaise et un mouvement a parcouru le deuxième rang. La première des idées innées, cette chose incompréhensible de découvrir quelque chose au centre de ce que l'on croyait entièrement vide et vidé, il y avait ce bijou éclatant, une idée, une idée qui dépassait notre mesure, car c'était l'idée d'infini, et qui brusquement emplissait la totalité de ce lieu clos, et qui semblait en étirer les limites, et qui d'un lieu clos en faisait un lieu ouvert. Oh, savais-tu ce que nous allions trouver alors, ravagés par cette lutte contre tout ce qui nous avait faits, dépouillés de tout ?

Savais-tu que notre âme contractée en un point allait se déplier, car l'infini était en nous et nous n'en avions pas le soupçon ? Mais il ne comprenaient pas, comme je ne comprends pas.»

« J'avais regagné la fenêtre qui donnait sur la cour de récréation et je pensais à cette belle découverte et je pensais aussi à la ruine intégrale de nos vies et l'idée de perfection m'est apparue bien petite et bien peu convaincante. L'avais-tu trouvée, toi, cette belle consolation ? En quel recoin de l'âme s'était-elle logée ? L'air, au-dehors, était transparent. C'était une belle journée de samedi, peut-être étais-tu partie en promenade.

La cloche a sonné et le flot des élèves s'est lentement déversé hors de la classe. J'ai rassemblé mes affaires, tandis que l'air frais pénétrait dans la salle maintenant ouverte. J'ai mis mon manteau et je suis sorti, en refermant la porte derrière moi. Je ne savais pas ce que j'allais faire de mon samedi, ni des jours qui suivraient, ni de tous les jours à venir. Où est-elle donc, cette perfection ? »

Vincent Delecroix
La preuve de l'existence de Dieu

« Ce premier soir, ils continuaient de marcher tous les deux, lui et Margaret Le Coz. Ils étaient arrivés avenue Trudaine, une avenue dont on dit qu'elle ne commence ni ne finit nulle part, peut-être parce qu'elle forme une sorte d'enclave ou de clairière et qu'il n'y passe que de rares voitures. Il s'étaient assis sur un banc.

"Qu'est-ce que vous faites dans vos bureaux ?

- Un travail de secrétaire. Et je traduis du courrier en allemand.

- Ah oui, c'est vrai... Vous êtes née à Berlin..."

Il aurait voulu savoir pourquoi cette Bretonne était née à Berlin, mais elle restait silencieuse. Elle avait regardé sa montre.

"J'attends que l'heure de pointe soit passée pour reprendre le métro..."

Ils attendirent ainsi, dans un café, en face du lycée Rollin. Bosmans avait été, pendant deux ou trois ans, interne dans ce lycée, comme dans beaucoup d'autres pensionnats de Paris et de province. La nuit, il s'échappait du dortoir et marchait le long de l'avenue silencieuse jusqu'aux lumières de Pigalle.

"Vous avez fait des études ?

Était-ce à cause de la proximité du lycée Rollin qu'il lui avait posé la question ?

"Non. Pas d'étude.

- Moi non plus."

Quelle drôle de coïncidence d'être assis en face d'elle, dans ce café de l'avenue Trudaine... Un peu plus loin, sur le même trottoir, l' "École commerciale". Un camarade du lycée Rollin dont il avait oublié le nom, un garçon joufflu et brun, qui portait toujours des après-ski, l'avait convaincu de s'inscrire dans cette "École commerciale". Bosmans l'avait fait uniquement pour prolonger son sursis militaire, mais il n'y était resté que deux semaines. »

Patrick Modiano
L'horizon

« Le "Traité des études" de Rollin. »
La question du latin, blog tenu par Philippe Cibois.
11 Avril 2010.

« Charles Rollin est recteur de l'Université de Paris à 33 ans (en 1694) puis principal du collège dit *de Beauvais* : il est à nouveau recteur en 1720 mais ne peut le rester car il a pris le parti des jansénistes dans les querelles de l'époque. Il se retire donc de l'enseignement actif mais entreprend de codifier ses expériences (et il est tributaire pour certains points des expériences pédagogiques tentées dans les Petites écoles de Port-Royal) sous la forme d'un traité intitulé *De la Manière d'enseigner et d'étudier les belles-lettres, par rapport à l'esprit et au cœur*, titre long qui est plus connu sous le nom de *Traité des études*.

Du milieu du XVIIIe au milieu du XIXe, c'est la référence pédagogique par excellence, André Chervel parle même d'un « mythe Rollin »¹⁵ car il est vu alors, de manière contradictoire, à la fois comme un témoin du passé mais aussi comme un précurseur. Il est désigné familièrement sous l'appellation le bon Rollin, expression qu'emploie encore Sainte-Beuve pour parler de lui en 1852¹⁶. Et puis c'est le silence : encore une biographie au début du XXe siècle¹⁷, mais aucune réédition du *Traité des études*¹⁸. Rollin disparaît de l'univers culturel et pédagogique.

(...)

Il ne prétend pas être novateur mais être un bon reflet de ce qui se fait à l'Université de Paris (et en particulier au Collège de Beauvais) : "mon dessein, nous dit-il, n'est pas de donner un nouveau plan d'études, ni de proposer de nouvelles règles et une nouvelle méthode d'instruire la jeunesse ; mais seulement de marquer ce qui s'observe à ce sujet dans l'Université de Paris, ce que j'y ai vu pratiquer par mes maîtres, et ce que j'ai tâché moi-même d'y observer en suivant leurs traces"¹⁹. Cependant il note immédiatement ses propres innovations qui consistent à enseigner en français (et non en latin comme veulent le faire les jésuites) et à insister sur l'enseignement de l'Histoire. S'il écrit en français, il affirme que c'est presque nouveau pour lui, alors qu'il a aux alentours de 60 ans quand il rédige ce texte, et qu'il se sent plus à l'aise en latin : "je ne rougis point de faire cet aveu" nous dit-il (I, CX), c'est, en bon disciple de Port-Royal, parce qu'il pense qu'il doit s'adresser à des jeunes et que ce n'est pas la peine d'ajouter une difficulté supplémentaire à ceux qui comprendront mieux un texte en français qu'en latin. Il veut s'adresser aussi aux parents : "il m'a paru avantageux de mettre tous les pères et mères même, à portée de lire ce *Traité* sur les études, et de connaître par ce moyen ce qu'il est nécessaire qu'on apprenne à leurs enfants" (I, CXII)

Le corps du *Traité* concerne l'étude des langues (français, grec, latin), de la poésie, de la rhétorique, de l'histoire et de la philosophie (au sens de l'époque c'est à dire

15 André Chervel, *Histoire de l'enseignement du français du XVIIe au XXe siècle*, Paris, Retz, 2006, p. 504-505

16 Charles Augustin Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, 5 juillet 1852, Tome 6, Garnier frères, p. 1851-1862.

17 Henri Ferté, *Rollin, sa vie, ses œuvres*, Paris, Hachette, 1902.

18 Sinon celle du *Discours préliminaires* édité par Jean Lombard à l'Harmattan en 1998.

19 Monsieur Rollin, *De la manière d'enseigner et d'étudier les Belles-Lettres, par rapport à l'esprit et au cœur*. Plus communément appelé : *Traité des études*, Tome I, p. CIV.

englobant les sciences physiques et naturelles). Ce qui est frappant pour le lecteur d'aujourd'hui est la place que les auteurs anciens occupent dans tous ces sujets, y compris dans l'étude de la langue française.

(...)

Ceux qui ont fait du latin de la sixième à la première n'ont certainement pas été dépayés par la présentation que Rollin fait d'un cours, ils ont dû de même se frotter à l'étude du vers latin : pour ce qui est de la rhétorique, elle a disparu de l'enseignement mais avec l'Histoire la distance est la plus grande. En effet la première qualité de l'Histoire est *d'être utile* : l'avant-propos de l'étude de l'Histoire rappelle, citation de Cicéron à l'appui, que "ce n'est pas sans raison que l'Histoire a toujours été regardée comme la lumière des temps, la dépositaire des événements, le témoin fidèle de la vérité, la source des bons conseils et de la prudence, la règle de la conduite et des mœurs" (III, 1). C'est elle "qui nous fait entrer en commerce avec tout ce qu'il y a eu de grands hommes dans l'Antiquité ; qui nous met sous les yeux toutes leurs actions, toutes leurs entreprises, toutes leurs vertus, tous leurs défauts : et qui par les sages réflexions qu'elle nous fournit, ou qu'elle nous donne lieu de faire, nous procure en peu de temps une prudence anticipée, fort supérieure aux leçons des plus habiles maîtres." (III, 3). Elle est particulièrement nécessaire aux grands de ce monde, mais aussi à tous les âges et toutes les conditions. "Ainsi, l'Histoire, quand elle est bien enseignée, devient une école de morale pour tous les hommes. Elle décrie les vices, elle démasque les fausses vertus, elle détrompe des erreurs et des préjugés populaires, elle dissipe le prestige enchanteur des richesses et de tout ce vain éclat qui éblouit les hommes, et démontre par mille exemples plus persuasifs que tous les raisonnements, qu'il n'y a de grand et de louable que l'honneur et la probité. (...) Je regarde l'Histoire comme le premier maître qu'il faut donner aux enfants, également propre à les amuser et à les instruire, à leur former l'esprit et le cœur, à leur enrichir la mémoire d'une infinité de faits aussi agréables qu'utiles. Elle peut même beaucoup servir, par l'attrait du plaisir qui en est inséparable, à piquer la curiosité de cet âge avide d'apprendre, et à lui donner du goût pour l'étude. Aussi, en matière d'éducation, c'est un principe fondamental, et observé dans tous les temps, que l'étude de l'Histoire doit précéder toutes les autres et leur préparer la voie." (III, 7-9). L'histoire en question est évidemment l'Histoire antique : pour l'Histoire de France, Rollin exprime des regrets mais pense que si faute de temps on ne peut pas l'enseigner aux jeunes gens, "il faut tâcher au moins de leur en inspirer du goût, en leur en citant de temps en temps quelques traits, qui leur fassent naître l'envie de l'étudier quand ils en auront le loisir." (III, 12)

Rollin nous disait que l'Histoire nous apprend *qu'il n'y a rien de grand et de louable...* et nous nous attendons à entendre citer, dans le registre religieux *que la Gloire de Dieu ou la pénitence du pécheur*, et c'est *l'honneur et la probité* qui viennent. Il s'en explique : "Il n'y a, à proprement parler, que l'Évangile et la parole de Dieu qui puissent nous prescrire des règles sûres et invariables, pour juger sainement de toutes choses ; et il semble que c'est uniquement dans un fonds si riche que je devrais puiser les instructions que j'entreprends de donner aux jeunes gens sur un sujet si important. Mais, afin de leur faire mieux comprendre combien les erreurs que je combats ici sont condamnables, et combien elles sont contraires même à la droite raison, je ne tirerai

mes principes que du Paganisme, qui nous enseignera que ce qui rend l'homme véritablement grand et digne d'admiration, ce n'est point les richesses, la magnificence des bâtiments, la somptuosité des habits ou des meubles, le luxe de la table, l'éclat des dignités ou de la naissance, la réputation, les actions brillantes, telles que les victoires et les conquêtes, ni même les qualités de l'esprit les plus estimables ; mais que c'est par le cœur que l'homme est tout ce qu'il est , et que plus il aura un cœur véritablement grand et généreux, plus il aura de mépris pour tout ce qui paraît grand au reste des hommes." (III, 16-18). »

Novembre 1940 – N° I

L'université libre, par Jacques Decour.

« Notre but.

L'Université reprend conscience d'elle-même, de sa force, de son rôle historique dans la Nation. Dans les heures tragiques que nous vivons, l'Université a retrouvé son unité, la claire compréhension de sa mission de progrès dans la liberté. C'est un sursaut d'indignation qui a secoué maîtres et étudiants quand ils ont appris l'arrestation de Paul Langevin par les autorités d'occupation. Ils ont tout de suite saisi que c'était là le premier signe de l'offensive brutale qui allait être déchaînée par le gouvernement de Vichy, contre tous les maîtres suspects d'être de bons serviteurs de la science et de leur pays. Puis sont venus les événements du 11 Novembre. Là, une jeunesse fière de ses traditions a osé dire tout haut ce que nous pensons tous tout bas : que la France ne sera jamais un pays d'esclaves ; ils ont crié leur espoir de voir bientôt la France reprendre son vrai visage. Aussi, les troupes d'occupation sont-elles entrées en action et plusieurs morts héroïques, tombés pour la France, devant l'Arc de Triomphe, ont montré à l'occupant et aux traîtres de Vichy que la jeunesse de France, que l'Université n'acceptent pas.

L'attitude des maîtres et des étudiants a contraint les autorités allemandes à démasquer leur volonté de "mettre au pas" l'intelligence française : l'Université de Paris a été fermée par l'autorité militaire allemande. Le gouvernement français, lui, a révoqué le Recteur Rousey, l'a remplacé par Gérôme Carcopine, qui doit être "l'homme à poigne" dont rêvent ces Messieurs pour "mâter" professeurs et étudiants. Le gouvernement qui se dit français a osé révoquer Paul Langevin, mis en prison par les Allemands : on a bien pu dire que c'était là la seule indication précise qui ait été donnée sur la "politique de collaboration".

Au travers de tous ces événements, l'Université s'est ressaisie elle s'est forgé une unanimité de pensée et de volonté, comme jamais dans son histoire pourtant glorieuse. Elle est unanime dans sa volonté de continuer envers et contre tous la grande tradition de culture dans la liberté qui fut et qui reste celle de l'Université française.

Mais cette unanimité manque de possibilités d'expression : autour de nous rien que des journaux vendus, fabriqués à Berlin, traduits à Paris. C'est pourquoi nous nous efforcerons de publier, en dépit des difficultés de toute sorte L'UNIVERSITÉ LIBRE qui, nous le désirons fermement, sera l'interprète de cette volonté unanime de l'Université.

Notre journal resserrera nos liens, il fera des étudiants et des professeurs, de toute l'Université un bloc contre lequel tous les efforts des ennemis de l'Université échoueront. Il dénoncera leurs manœuvres, il stigmatisera impitoyablement les trahisons.

Au pays de Descartes la raison restera victorieuse. Vive l'Université française libre !

L'UNIVERSITÉ LIBRE

« Elle suit le boulevard de Rochechouart sur le trottoir de gauche, celui du neuvième arrondissement. De temps en temps, elle jette un regard sur le trottoir opposé qui marque la limite du couvre-feu et où il fait bien plus sombre bien que l'heure ne soit pas encore sonnée : encore quinze minutes avant que la frontière ne se referme et si elle ne la franchit pas d'ici là, elle ne pourra plus rejoindre son père, à l'hôtel. Les stations de métro du quartier seront fermées elles aussi à six heures. Place Pigalle, un autre poste frontière. Des soldats allemands autour d'un camion. Mais elle marche tout droit devant elle, sur le même trottoir, le long du boulevard de Clichy. Plus que dix minutes. Place Blanche. Là, elle s'arrête quelques instants. Elle se prépare à traverser la place et la frontière, elle fait trois pas en avant et s'arrête de nouveau. Elle revient en arrière sur le trottoir de la place Blanche, côté neuvième arrondissement. Plus que cinq minutes. Il ne faut pas céder au vertige de se laisser aspirer par le noir qui s'étend de l'autre côté. Il faut tenir bon sur le trottoir du neuvième arrondissement. Elle fait les cent pas devant le café des Palmiers et la pharmacie de la place Blanche. Elle s'efforce de ne penser à rien et surtout pas à son père. Elle compte. Vingt-trois, vingt-quatre, vingt-cinq, vingt-six, vingt-sept... Six heures. Six heures cinq. Six heures dix. Voilà. C'est fini.

*

Il faut qu'elle continue à marcher droit devant elle sur le même trottoir et qu'elle évite de regarder de côté, là où commence la zone de couvre-feu. Elle accélère le pas comme si elle avançait

sur une passerelle étroite et qu'elle craignait, à chaque instant, de basculer dans le vide. Elle rase les façades des immeubles et le mur du lycée Jules-Ferry où elle était encore en classe l'année dernière.

Maintenant qu'elle a traversé la place de Clichy, elle tourne enfin le dos au dix-huitième arrondissement. Elle laisse derrière elle ce quartier noyé pour toujours dans le couvre-feu. C'est comme si elle avait sauté à temps d'un bateau qui coulait. Elle ne veut pas penser à son père car elle se sent encore trop proche de cette zone noire et silencieuse d'où personne ne pourra plus jamais sortir. Elle, elle s'est sauvée de justesse.

Elle n'éprouve plus cette sensation d'étouffement qui l'avait prise dans le métro et tout à l'heure au carrefour Barbès-Rochechouart en voyant les groupes de soldats et de policiers immobiles. Il lui semble que l'avenue qui s'ouvre devant elle est une grande allée forestière qui débouche, plus loin, vers l'ouest, sur la mer dont le vent lui souffle déjà au visage les embruns. »

Patrick Modiano,
Voyage de noces.

ESQUISSE D'UN PAYSAGE

Tombes circulaires, en bas. A
quatre temps, le pas de l'année sur
les marches abruptes, autour.

Laves, basaltes, roches
par le cœur du monde embrassées.
Tuf de sources
où pour la lumière poussa, devant
le souffle.

Vers d'huile, saupoudrée de mer, l'heure
inaccessible. Vers
le milieu, grise,
une éminence de pierre, dessus,
bosselé et carbonisé,
le front de l'animal
au chanfrein rayonnant.

Paul Celan
Grille de parole.

2. Récits des origines et origines du récit

« Lorsque nous affirmons que ces récits sont des récit fondamentaux, entendons-nous qu'ils sont la figure narrative des fondements de tout discours possible ou qu'ils constituent ces fondement mêmes ? Nous ne pouvons répondre à cette question qu'en reconnaissant, comme nous le disions tout à l'heure, qu'ils font partie – qu'on le veuille ou non – de la culture à laquelle nous appartenons. Ils en sont, avec d'autres, les récits originaires et tout le travail du savoir doit consister à désimpliquer de ces récits eux-mêmes cette origine, à la formuler théoriquement. »

Louis Marin
De la représentation.

« Qu'est ce qu'il y avait quand il n'y avait pas encore quelque chose, quand il n'y avait rien ? À cette question, les Grecs ont répondu par des récits et des mythes.

Au tout début, ce qui exista en premier, ce fut Béance ; les Grecs disent *Chaos*. Qu'est-ce que la béance ? C'est un vide, un vide obscur où rien ne peut être distingué. Espace de chute, de vertige et de confusion, sans terme, sans fond. On est happé par cette Béance comme par l'ouverture d'une gueule immense où tout serait englouti dans une même nuit indistincte. À l'origine donc, il n'y a que cette Béance, abîme aveugle, nocturne illimité.

Ensuite apparut Terre. Les Grecs disent *Gaïa*. C'est au sein même de la Béance que surgit la Terre. La voici donc, née après chaos et représentant, à certains égards, son contraire. La Terre n'est plus cet espace de chute obscur, illimité, indéfini. La Terre possède une forme distincte, séparée, précise. À la confusion, à la ténébreuse indistinction de Chaos s'opposent la netteté, la fermeté, la stabilité de Gaïa. Sur la Terre, toute chose se trouve dessinée, visible, solide. On peut définir Gaïa comme ce sur quoi les dieux, les hommes et les bêtes peuvent marcher avec assurance. Elle est le plancher du monde.

Au tréfonds de la Terre : la Béance.

Né de la vaste Béance, le monde a désormais un plancher. D'une part, ce plancher s'élève vers le haut sous forme de montagnes ; d'autre part, il s'enfonce vers le bas sous forme de souterrain. Cette sous-terre se prolonge indéfiniment, de sorte que, d'une certaine façon, ce qui se trouve à la base de Gaïa, sous le sol ferme et solide, c'est toujours d'abîme, le Chaos. La Terre, surgie au sein de la Béance, s'y rattache dans ses profondeurs. Ce Chaos évoque pour les Grecs une sorte de brouillard opaque où toutes les frontières sont brouillées. Au plus profond de la Terre se retrouve cet aspect chaotique originel.

Si la Terre est bien visible, si elle a une forme découpée, si tout ce qui va naître d'elle possédera, comme elle, des limites et des frontières distinctes, elle demeure néanmoins, dans ses profondeurs, semblable à la Béance. Elle est la Terre noire. Les adjectifs qui la définissent dans les récits peuvent être similaires à ceux qui disent la Béance. La Terre noire s'étire entre le bas et le haut : entre, d'une part, l'obscurité, l'enracinement dans la Béance que représentent ses profondeurs et, d'autre part, les montagnes couronnées de neige qu'elle projette vers le ciel, les montagnes lumineuses dont les sommets les plus hauts atteignent cette zone du ciel continuellement inondée de lumière.

Dans cette demeure qu'est le cosmos, la Terre constitue la base, mais elle n'a pas seulement cette fonction. Elle enfante et nourrit toute chose, sauf certaines entités dont nous reparlerons plus tard et qui sont sorties de Chaos. Gaïa est la mère universelle. Forêts, montagnes, grottes souterraines, flots de la mer, vaste ciel, c'est toujours de Gaïa, la Terre mère qu'ils tirent leur naissance. Il y eut donc d'abord l'abîme, la Béance, immense gueule en forme de gouffre obscur, sans limites, mais qui dans un deuxième temps s'ouvre sur un solide plancher : la Terre. Celle-ci s'élance vers le haut, descend vers le bas. »

« Guerre des dieux, royauté de Zeus. »

« Sur le théâtre du monde voilà donc le décor planté. L'espace s'est ouvert, le temps s'écoule, les générations vont se succéder. Il y a le monde souterrain en bas, il y a la vaste terre, les flots, le

fleuve Océan qui entoure le tout, et, au-dessus, un ciel fixe. De même que la Terre est un siège stable pour les humains, pour les animaux, de même, tout en haut, le ciel éthéré est un séjour sûr pour les divinités. Les Titans, qui sont les premiers dieux proprement dits, les enfants de Ciel, ont donc le monde à leur disposition. Ils vont s'installer tout à fait en haut, sur les montagnes de la terre, là où s'établira aussi le siège stable des divinités mineures, les Naiades, les Nymphes de bois, les Nymphes des montagnes. Chacun prend place où il peut agir. »

Jean-Pierre Vernant
L'Univers, les Dieux, les Hommes. Récits grecs des origines.

« LES EAUX VIVANTES ».

« Pour que la Terre puisse produire, enfanter, multiplier les formes et les êtres, il lui faut un principe générateur. Il arrive que la Terre enfante d'elle-même, à partir de sa propre substance, les êtres vivants et les choses mais cette génération spontanée par l'humus ou le limon ne constitue pas, à elle seule, tous les processus de la création. D'ailleurs – bien que les mythes ne soient guère explicites à ce sujet – il est probable que cette génération par la Terre n'est pas entièrement spontanée. De la plupart des textes et récits précédents, il ressort que la Terre est la matrice suprême qui reçoit la semence de vie, la garde, la nourrit et la mène au terme de sa maturation.

Souvent cette semence est identifiée à la pluie. Le Ciel inonde la Terre de sa pluie et cette eau féconde permet à la divinité du sol de concevoir et d'engendrer les formes innombrables qui constituent les éléments de la vie terrestre. À l'origine de la multiplicité et de la richesse infinie de la vie sur la terre, on rencontre la pluie, c'est-à-dire l'eau.

Il est curieux de constater que, dans la plupart des grands mythes de la création du monde, l'eau est le premier élément existant. Il est probable qu'elle correspond au chaos primitif, cet abîme primordiale qui constituait l'univers à l'origine des temps. L'Apsou sumérien et mésopotamien d'où surgira Tiamat, personnification de l'abîme marin, le Noun égyptien qui recouvrait l'étendue de la Terre à la façon du Nil pendant ses crues, avant que n'émerge le terre initial, l'océan primordial que tant de mythologies situent à l'origine du monde, tel le Narâyana indien, sur lequel flotte le dieu Vishnou pendant des millénaires avant de donner naissance aux autres dieux et entités, tous ces chaos, ces abîmes, ces océans sont constitués par de l'eau. Cette évidence n'est pas toujours clairement exprimée dans les textes eux-mêmes mais sans doute, justement, parce que la chose allait de soi. Cela se comprend puisque, de tous les éléments constitutifs de l'univers : air, terre, feu et eau, ce dernier est le seul à être à la fois matériel et informe. Ni les choses ni la vie n'ont surgi spontanément du néant, c'est là une intuition fondamentale de tous les mythes. Il a fallu, pour créer l'univers, une matière première préexistant à tout. Cette "matière première", l'eau la représente à merveille : elle est matérielle, en ce sens qu'elle n'est pas "vide" comme l'air ou le feu qui sont par nature insaisissables et échappent au toucher, et elle est en même temps informe, indifférenciée, susceptible de prendre toutes les formes possibles, d'où les facultés de métamorphose qu'on attribuera plus tard à toutes les divinités aquatiques. L'eau est, en somme, une matière assez solide pour supporter ou pour contenir des éléments étrangers à elle-même – au point que l'idée d'une vie en suspension dans l'eau est commune aux mythes et à la biologie moderne – mais assez fluide aussi pour se prêter à tous les destins. »

Jacques Lacarrière
Au cœur des mythologies. En suivant les dieux

Elohîms créait les ciels et la terre,
la terre était tohu-bohu, une ténèbre sur les faces de l'abîme, mais le souffle d'Elohîms planait sur les faces des eaux.

Elohîms dit : « Une lumière sera. » Et c'est une lumière.

Elohîms voit la lumière : quel bien ! Elohîm sépare la lumière de la ténèbre.

Elohîms crie à la lumière : « Jour. » À la ténèbre il avait crié : « Nuit. » Et c'est un soir et c'est un matin : jour un.

Elohîms dit : « Un plafond sera au milieu des eaux : il est pour séparer entre les eaux et entre les eaux. » Elohîms fait le plafond.

Il sépare les eaux sous le plafond des eaux sur le plafond. Et c'est ainsi.

Elohîms crie au plafond : « Ciels. » Et c'est un soir et c'est un matin : jour deuxième.

Elohîms dit : « les eaux s'aligneront sous les ciels vers un lieu unique, le sec sera vu. » Et c'est ainsi.

Elohîms crie au sec : « Terre. » À l'alignement des eaux, il avait crié : « Mers. » Elohîms voit : quel bien !

Elohîms dit : « La terre gazonnera du gazon, herbe semant semence, arbre-fruit faisant fruit pour son espèce, dont la semence est en lui sur la terre. » Et c'est ainsi.

La terre fait sortir le gazon, herbe semant semence, pour son espèce et arbre faisant fruit, dont la semence est en lui, pour son espèce. Elohîms voit : quel bien !

Et c'est un soir et c'est un matin : jour troisième.

Elhohîms dit : « Des lustres seront au plafond des ciels, pour séparer le jour de la nuit. Ils sont pour les signes, les rendez-vous, les jours et les ans.

Ce sont des lustres au plafond des ciels pour illuminer sur la terre. » Et c'est ainsi.

Elohîms fait les deux grands lustres, le grand lustre pour le gouvernement du jour, le petit lustre pour le gouvernement de la nuit et les étoiles.

Elohîms les donne au plafond des ciels pour illuminer sur la terre, pour gouverner le jour et la nuit, et pour séparer la lumière de la ténèbre. Elohîms voit : quel bien !

Et c'est un soir et c'est un matin : jour quatrième.

Elohîms dit : « Les eaux foisonneront d'une foison d'êtres vivants, le volatile volera sur la terre, sur les faces du plafond des ciels. »

Elohîms crée les grands crocodiles, tous les êtres vivants, rampants, dont ont foisonné les eaux pour leurs espèces, et tout volatile ailé pour son espèce. Elohîms voit : quel bien !

Elohîms les bénit pour dire : « Fructifiez, multipliez, emplissez les eaux dans les mers, le volatile se multipliera sur terre. »

Et c'est un soir et c'est un matin : jour cinquième.

Elohîms dit : « La terre fera sortir l'être vivant pour son espèce, bête, reptile, le vivant de la terre pour son espèce. » Et c'est ainsi.

Elohîms fait le vivant de la terre pour son espèce, la bête pour son espèce et tout reptile de la glèbe pour son espèce. Elohîms voit : quel bien !

Elohîms dit : « Nous ferons Adâm le Glébeux à notre réplique, selon notre ressemblance. Ils assujettiront le poisson de la mer, le volatile des ciels, la bête, toute la terre, tout reptile qui rampe sur la terre. »

Elohîms crée le glébeux à sa réplique, à la réplique d'Elohîms, il le crée, mâle et femelle, il les crée.

Elohîms les bénit. Elohîms leur dit : « Fructifiez, multipliez, emplissez la terre, conquérez-là. Assujettissez le poisson de la mer, le volatile des ciels, tout vivant qui rampe sur la terre. »

Elohîms dit : « Voici, je vous ai donné toute l'herbe semant semence, sur les face de toute la terre, et tout l'arbre avec en lui un fruit d'arbre, semant semence : pour vous il sera à manger.

Pour tout vivant de la terre, pour tout volatile des ciels, pour tout reptile sur la terre, avec en lui être vivant, toute verdure d'herbe sera à manger. » Et c'est ainsi.

Elohîms voit tout ce qu'il avait fait, et voici : un bien intense. Et c'est un soir et c'est un matin : jour sixième.

Ils sont achevés, les ciels, la terre et toute leur milice.

Elohîms achève au jour septième son ouvrage qu'il avait fait. Il chôme, le jour septième, de tout son ouvrage qu'il avait fait.

Elohîms bénit le jour septième, il le consacre : oui, en lui il chôme de tout son ouvrage qu'Elohîms crée pour faire.

Voilà les entantements des ciels et de la terre en leur création, au jour de la faire Elohîms terre et ciels.

Tout buisson du champ n'était pas encore en terre, toute herbe du cham n'avait pas encore germé : oui, Elohîms n'avait pas fait pleuvoir sur la terre, et de glébeux, point, pour servir la glèbe.

Mais une vapeur monte de la terre, elle abreuve toutes les faces de la glèbe.

Elohîms forme le glébeux Adâm, poussière de la glèbe Adama. Il insuffle en ses narines haleines de vie : et c'est le glébeux, un être vivant.

Entête, La Bible.
Traduction André Chouraqui.

« Il y a un âge de l'innocence. Mais cette saison ne ressemble pas au long sommeil de la pureté adamique. Elle n'est pas un état avant le péché, la faute, le crime, la passion, la colère ou la violence. L'âge de l'innocence n'ignore rien de la réalité de la mort, il n'ignore ni les larmes, ni la douleur, ni le cri. Si le corps y est pur, ce n'est pas qu'il n'aurait jamais convoité, qu'il ne se serait jamais donné. Sa pureté tient à la simplicité.

Cet âge n'a jamais existé. Son être est celui du passé qui n'a jamais été présent et d'un présent si bref qu'il n'est qu'entraperçu. Il n'apparaît que dans la nostalgie, encore est-elle fugace, indécise, évanouie presque aussitôt. Il n'est pas perdu parce qu'on ne peut pas perdre ce qu'on n'a jamais possédé, ni être ce que l'on n'a jamais été. Mais buvez un verre de trop, quittez un instant la conversation, laissez retomber la tête, ou redressez-là au contraire et mal à propos – ces paroles que l'on échange autour de vous ne sont plus les vôtres, vous parlez une autre langue et cette langue est archaïque, rien de ce qui se fait n'est plus dans votre temps, celui qui vous parle, vous ne le voyez plus et quelque chose a brûlé vos vêtements. »

« Mais qu'y avait-il au début ? Au début de l'histoire, justement, il y a le début de l'Histoire et c'est dans ce commencement que vivent les héros. Avant d'être des archétypes ou des modèles, des exemples de vertu, de courage, d'impiété ou de hardiesse, et bien avant de devenir des métaphores qui n'ont plus que la peau sur les os, les héros se tenaient où le monde des dieux plonge dans le monde des hommes, et c'est pourquoi ils s'adressaient aux dieux tout en faisant l'histoire des hommes. Des innombrables discussions concernant la réalité de la guerre de Troie, il ne faudrait peut-être retenir que ceci : que sur ce minuscule bout d'Asie Mineure se sont télescopés les affaires naissantes des hommes et l'interminable crépuscule des dieux, sur une grève, dans une plaine, autour d'une citadelle bâtie par des dieux mais défendue par des hommes, sur une aire où des dieux si merveilleusement humains déjà (au scandale de Platon) qu'ils s'empoignent et s'invectivent viennent se mêler à des hommes si divins encore que leurs exploits sont merveilleux. »

Vincent Delecroix
Tombeau d'Achille.

Il n'y avait plus personne autour de moi. Place du Château-d'Eau, pourtant un ivrogne faillit me heurter, puis il disparut. J'entendis quelque temps son pas inégal et sonore. J'allais. À la hauteur du Faubourg Montmartre un fiacre passa, descendant vers la Seine. Je l'appelai. Le cocher ne répondit pas. Une femme rôdait près de la rue Drouot : "Monsieur, écoutez donc". Je hâtai le pas pour éviter sa main tendue. Puis plus rien. Devant le Vaudeville, un chiffonnier fouillait le ruisseau. Sa petite lanterne flottait au ras du sol. Je lui demandai : "Quelle heure est-il mon brave ?".

Il grogna : "Est-ce que je sais ! J'ai pas de montre".

Alors je m'aperçus tout à coup que les bec de gaz étaient éteints. Je sais qu'on les supprime de bonne heure, avant le jour, en cette saison, par économie ; mais le jour était encore loin, si loin de paraître.

"Allons aux Halles, pensai-je, là au moins je trouverai la vie."

Je me mis en route, mais je n'y voyais même pas pour me conduire. J'avançais lentement, comme on fait dans un bois, reconnaissant les rues en les comptant.

Devant le Crédit Lyonnais, un chien grogna. Je tournai par la rue de Grammont, je me perdis ; j'errai, puis je reconnus la Bourse aux grilles de fer qui l'entourent. Paris entier dormait, d'un sommeil profond, effrayant. Au loin pourtant un fiacre roulait, un seul fiacre, celui peut-être qui avait passé devant moi tout à l'heure. Je cherchais à le joindre, allant vers le bruit de ses roues, à travers les rues solitaires et noires, noires noires comme la mort.

Je me perdis encore. Où étais-je ? Quelle folie d'éteindre si tôt le gaz ! Pas un passant, pas un attardé, pas un rôdeur, pas un miaulement de chat amoureux. Rien.

Où donc étaient les sergents de ville ? Je me dis : "Je vais crier, ils

viendront". Je criai. Personne ne répondit.

J'appelai plus fort. Ma voix s'envola, sans écho, faible, étouffée, écrasée par la nuit, par cette nuit impénétrable.

Je hurlai : "Au secours ! Au secours ! Au secours !".

Mon appel désespéré resta sans réponse. Quelle heure était-il donc ? Je tirai ma montre, mais je n'avais point d'allumettes. J'écoutai le tic-tac léger de la petite mécanique avec une joie inconnue et bizarre. Elle semblait vivre. J'étais moins seul. Quel mystère ! Je me remis en marche comme un aveugle, en tâtant les murs de ma canne, et je levais à tout moment mes yeux vers le ciel, espérant que le jour allait enfin paraître ; mais l'espace était noir, tout noir, plus profondément noir que la ville.

Quelle heure pouvait-il être ? Je marchais, me semblait-il, depuis un temps infini, car mes jambes fléchissaient sous moi, ma poitrine haletait, et je souffrais de la faim horriblement. Je me décidai à sonner à la première porte cochère. Je tirai le bouton de cuivre, et le timbre tinta dans la maison sonore ; il tinta étrangement comme si ce bruit vibrant eût été seul dans cette maison.

J'attendis, on ne répondit pas, on n'ouvrit point la porte. Je sonnai de nouveau ; j'attendis encore, - rien.

J'eus peur ! Je courus à la demeure suivante, et vingt fois de suite je fis résonner la sonnerie dans le couloir obscur où devait dormir le concierge. Mais il ne s'éveilla pas, - et j'allai plus loin, tirant de toutes mes forces les anneaux ou les boutons, heurtant de mes pieds, de ma canne et de mes mains les portes obstinément closes.

Et tout à coup, je m'aperçus que j'arrivais aux Halles. Les Halles étaient désertes, sans un bruit, sans un mouvement, sans une voiture, sans un homme, sans une botte de légumes ou de fleurs. -

Elles étaient vides, immobiles, abandonnées, mortes !
Une épouvante me saisit, - horrible. Que se passait-il ? Oh ! Mon Dieu !
Que se passait-il ?
Je repartis. Mais l'heure ? L'heure ? Qui me dirait l'heure ? Aucune horloge ne sonnait dans les clochers ou dans les monuments. Je pensai : "Je vais ouvrir le verre de ma montre et tâter l'aiguille avec mes doigts". Je tirai ma montre... elle ne battait plus... elle était arrêtée. Plus rien, plus rien, plus un frisson dans la ville, pas une lueur, pas un frôlement de son dans l'air. Rien ! Plus rien ! Plus même le roulement lointain du fiacre, - plus rien !
J'étais aux quais, et une fraîcheur glaciale montait de la rivière.
La Seine coulait-elle encore ?
Je voulus savoir, je trouvai l'escalier, je descendis ... Je n'entendais pas le courant bouillonner sous les arches du pont ... Des marches encore ... puis du sable ... de la vase ... puis de l'eau ... j'y trempais mon bras ... elle coulait ... elle coulait ... froide ... froide ... froide ... presque gelée ... presque tarie ... presque morte.
Et je sentais bien que je n'aurais plus jamais la force de remonter ... et que j'allais mourir là ... moi aussi aussi, de faim – de fatigue – et de froid. »

Guy de Maupassant
La Nuit

3. L'ombre du double

Une célèbre étude d'Otto Rank²⁰ aboutit à mettre en rapport le dédoublement de personnalité avec la crainte ancestrale de la mort. Le double que représente le sujet serait un double immortel, chargé de mettre le sujet à l'abri de sa propre mort. La superficialité du diagnostic provient ici de ce que Rank n'a pas saisi la hiérarchie réelle qui relie, dans le dédoublement de personnalité, l'unique à son « double ». Il est vrai que le double est toujours intuitivement compris comme ayant une « meilleure » réalité que le sujet lui-même – et il peut apparaître en ce sens comme figurant une sorte d'instance immortelle par rapport à la mortalité du sujet. Mais ce qui angoisse le sujet, beaucoup plus que sa prochaine mort, est d'abord sa non-réalité, sa non-existence. Ce serait un moindre mal de mourir si l'on pouvait tenir pour assuré qu'on a du moins vécu ; or c'est *de cette vie même*, si périssable qu'elle puisse être par ailleurs, dont vient à douter le sujet dans le dédoublement de personnalité. Dans le couple maléfique qui unit le moi à un autre fantomatique, le réel n'est pas du côté du moi, mais bien du côté du fantôme : ce n'est pas l'autre qui me double, *c'est moi qui suis le double de l'autre*. À lui le réel, à moi l'ombre. « Je » est un « autre » ; « la vraie vie » est « absente²¹ ». De même, dans Maupassant, *Lui*, ou *Le Horla* ne sont-ils pas des ombres de l'écrivain, mais l'écrivain réel et véritable, que Maupassant ne fait que singer de manière pitoyable : ce n'est pas Lui qui imite moi, c'est moi qui imite Lui. Le réel – dans ce genre de trouble – est à jamais du côté de l'autre. Et la pire erreur, pour qui est hanté par celui qu'il prend pour son double mais est en réalité l'original qu'il double lui-même, serait de chercher à tuer son « double ». En le tuant, c'est lui-même qu'il tuera, ou plutôt celui qu'il cherchait désespérément à être, comme le dit bien Edgar Poe à la fin de *William Wilson*, lorsque l'unique (apparemment le double de Wilson) a succombé sous les coups de son double (qui est le narrateur lui-même) : « Tu as vaincu et je succombe, cependant, à partir de maintenant, toi aussi tu es mort. Mort pour le monde, pour le ciel, pour l'espérance ! En moi tu as vécu, et maintenant que je meurs, vois dans cette image qui est la tienne propre, comment tu t'es tué toi-même. »

La solution du problème psychologique posé par le dédoublement de personnalité ne se trouve donc pas du côté de ma mortalité, qui est de toute façon certaine, mais au contraire du côté de mon existence, qui apparaît ici comme douteuse. Qui suis-je, moi qui prétends être, et mieux encore moi, m'autorisant ainsi de cette « fausse évidence dont le moi se fait tire à parader de l'existence » dont parle Lacan ? Il ne suffit pas de dire que je suis unique, comme l'est toute chose au monde. A y réfléchir de plus près, je possède le privilège, qui est aussi une malédiction si l'on veut, d'être unique à double titre : car je suis ce cas particulier – et « unique » - où l'unique ne peut se *voir*. Je sais bien l'unicité de toutes les choses qui m'entourent, et la proclame sans qu'on ait trop à me forcer : c'est qu'il m'est au moins donné de la voir, de la poser comme une chose que je puis observer ou manipuler. Il n'en va pas de même de moi, que je n'ai jamais vu ni ne verrai jamais, fût-ce en un miroir. Car le miroir est trompeur et constitue une « fausse évidence », c'est-à-dire l'illusion d'une voyance : il me montre non pas moi mais un inverse, un autre ; non pas mon corps mais une surface, un reflet. Il n'est en somme qu'une dernière chance de me saisir, qui finira tou-

20 *Le double*, in *Don Juan et le Double*, éd. Payot.

21 Rimbaud

jours par me décevoir, quelle que soit la jubilation que j'ai pu éprouver, à dix mois, en comprenant (mais non en voyant) que cette image qui s'agitait devant moi avait une vague relation avec ma personne. C'est pourquoi la quête du moi, notamment dans les troubles de dédoublement, est toujours liée à une sorte de retour obstiné au miroir et à tout ce qui peut présenter une analogie avec le miroir : telle l'obsession de la symétrie sous toutes ses formes, qui répète à sa manière l'impossibilité de jamais restituer cette chose invisible qu'on cherche à voir, et qui serait le moi en direct, ou un autre moi, son double exact. La symétrie elle-même à l'image du miroir : elle donne non pas la chose mais son autre, son inverse, son contraire, sa projection selon tel axe ou tel plan. Le sort du vampire, dont le miroir ne reflète aucune image, même inversée, symbolise ici le sort de toute personne et de toute chose : de ne pouvoir éprouver son existence à la faveur d'un *dédoublement réel* de l'unique, et donc de n'exister que problématiquement. Le vrai malheur, dans le dédoublement de personnalité, est au fond de ne jamais pouvoir vraiment se dédoubler : le double manque à celui que le double hante. L'assomption du moi par le moi a ainsi pour condition fondamentale le renoncement au double, l'abandon du projet de faire saisir moi par moi en une contradictoire duplication de l'unique : en quoi la réussite psychologique de l'autoportrait, chez le peintre, implique l'abandon de l'autoportrait lui-même ; comme chez Vermeer dont un des profonds secrets fut de se représenter de dos, dans le célèbre *Atelier*.²² »

Clément Rosset,
Le réel et son double

22 Cf. Magdeleine Mocquot, article sur Vermeer in *Club français de la Médaille*, 1968, n°18 : « Vermeer et le portrait en double miroir. »

« Je me souviens que les derniers jours avant sa disparition Jansen semblait à la fois plus absent et plus préoccupé que d'habitude. Je lui parlais et il ne me répondait pas. Ou bien, comme si j'avais interrompu le cours de ses pensées, il sursautait et me demandait poliment de lui répéter ce que je venais de dire.

Un soir, je l'avais accompagné jusqu'à son hôtel, boulevard Raspail, car il dormait de moins en moins souvent dans l'atelier. Il m'avait fait observé que cet hôtel était à une centaine de mètres de celui où il habitait à son arrivée à Paris et que, pour franchir cette courte distance, il lui avait fallu près de trente ans.

Son visage c'était assombri et je sentais bien qu'il voulait me confier quelque chose. Enfin il s'était résolu à parler, mais avec une telle réticence que ses propos étaient embrouillés et que l'on aurait dit qu'il avait de la peine à s'exprimer en français. D'après ce que j'avais compris, il s'était rendu aux consulats de Belgique et d'Italie pour obtenir un extrait d'acte de naissance et d'autres papiers dont il avait besoin en prévision de son départ. Une confusion s'était produite. D'Anvers, sa ville natale, on avait transmis au consulat d'Italie l'état civil d'un autre Francis Jensen, et celui-ci était mort.

Je suppose qu'il avait téléphoné de l'atelier pour qu'on lui donne des renseignements supplémentaires au sujet de cet homonyme puisque j'ai retrouvé sur la page de garde du cahier où j'avais répertorié ses photos les mots suivants, griffonnés de son écriture presque illisible, en italien, comme si on les lui avait dictés : "Jansen Francis, nato a Herenthals in Belgio il 25 aprile 1917. Arresto a Roma. Detenuto a Roma, Fossoli campo. Deportato da Fossoli il 26 giugno 1944. Deceduto in luogo e data ignoti."

Ce soir-là, nous avons dépassé son hôtel et nous marchions vers le carrefour Montparnasse. Il ne savait plus quel homme il était. Il m'a dit qu'au bout d'un certain nombre d'années nous acceptions une vérité que nous pressentions mais que nous nous cachions à nous-même par insouciance ou lâcheté : un frère, un double est mort à notre place à une date et dans un lieu inconnus et son ombre finit par se confondre avec nous. »

Patrick Modiano
Chien de printemps.

CELLE QUI INVENTA
LA PEINTURE

Quant à la fille du potier de Corinthe, elle a depuis longtemps abandonné le projet d'achever de tracer du doigt sur le mur le contour de l'ombre de son amant. Retombée sur sa couche, dont la bougie projetée sur le plâtre la crête fantastique des plis des draps, elle se retourne, les yeux comblés, vers la forme qu'elle a brisée de son étreinte. "Non, je ne te préférerai pas l'image, dit-elle. Je ne te livrerai pas en image aux remous de fumée qui s'accumulent autour de nous. Tu ne seras pas la grappe de fruits que vainement se disputent les oiseaux qu'on nomme l'oubli."

Yves Bonnefoy,
Les planches courbes.

I LE STADE DE L'OMBRE.

1. Origine.

Relisons attentivement Pline :

"La question des origines de la peinture est obscure (...) Les Égyptiens affirment que cet art fut inventé chez eux, six mille ans avant de passer en Grèce ; c'est là manifestement une vaine prétention. Parmi les Grecs les uns disent qu'il fut découvert à Sicyone, les autres à Corinthe, mais tous affirment qu'on commença par cerner d'un trait le contour de l'ombre humaine (*omnes umbra hominis lineis circumducta*). Ce fut la première méthode ; la seconde, employant des couleurs isolées, fut dite monochrome ; par la suite, on y apporta des perfectionnements, mais elle dure encore aujourd'hui." (*Histoire Naturelle*, XXXV, 15)

Le même auteur revient un peu plus loin sur ses pas :

"En voilà assez, et trop peut-être, sur la peinture : passons à la plastique. Le premier ouvrage en ce genre fut fait par Dibutade de Sicyone, potier à Corinthe, à l'occasion d'une idée de sa fille, éprise d'un jeune homme qui allait quitter la ville : celle-ci arrêta par des lignes les contours du profil de son amant sur le mur à la lumière d'une chandelle. Son père appliqua ensuite de l'argile sur le dessin, auquel il donna du relief, et fit durcir au feu cette argile avec les pièces de poterie. Ce premier type de la plastique fut, dit-on conservé à Corinthe, dans le temps des Nymphes... " (*Histoires Naturelles*, XXXV, 43)²³
(...)

Entre les lignes, Pline nous dit que ce n'est pas en regardant des œuvres d'art égyptiennes que les Grecs eurent la révélation de la peinture, mais en regardant les ombres des humains. Le caractère primitif de la première opération de la représentation, telle que Pline nous la transmet, réside dans le fait que l'image picturale des origines n'aurait pas été le fruit d'une observation directe d'un corps humain et de sa représentation, mais d'une fixation de la projection de ce corps. L'ombre opère une réduction du volume de la surface. Cette première opération (fondamentale) de transposition et de réduction est donc confiée, chez Pline, à la nature elle-même. L'artiste n'intervient que dans un second moment. Représentation de représentation (image d'ombre), la première peinture n'est que copie d'une copie. Le platonisme de cette conclusion n'est pourtant qu'implicite chez Pline.
(...)

Victor I. Stoïchita
Brève histoire de l'ombre.

23 Pline L'Ancien, *L'Histoire Naturelle*, tr. fr. Ajasson de Grandsagne (Paris, 1833), t. XX, pp. 61-63.

D'emblée le régime des images provenant du reflet, lui aussi naturel et archéiopoïète, est apparu aux hommes comparable à celui de l'ombre, et les photographies où le reflet se voient ou sont à l'oeuvre, travaillant à la présentation même de l'image, ont toutes elles aussi cet effet que l'on pourrait dire de relance théorique ou de dédoublement : là encore il s'agit d'images d'images et là encore ce qui est imagé une première fois puis retenu dans le substrat photographique, c'est une allure fantôme, un mode d'être éphémère et sans poids, sans brillance. Là où l'ombre pencherait plutôt en direction d'un côté mat, ou sec, le reflet s'envoie lui tout entier dans le régime liquide de la lueur. Et c'est toute l'histoire de la photographie qui est traversée, trouée par cette lueur. »

« "S'emparer d'un souvenir tel qu'il surgit à l'instant du danger²⁴", c'est ainsi que Benjamin, dans le plus célèbre et sans doute aujourd'hui le plus cité de ses textes, caractérise le travail de l'historien. Cet instant du danger, cet *im Augenblick der Gefahr*, a une signification flottante, dans la mesure, tout d'abord, où nous ne parvenons pas à le détacher du moment précis où Benjamin en vint à l'évoquer : les premiers mois de 1940, le commencement de la nouvelle guerre mondiale et donc pour Benjamin une situation qui était déjà en soi le danger même, comme l'avenir allait le confirmer sans tarder. Mais ici, dans ce livre, c'est depuis l'autre extrémité de cette guerre, depuis l'été 1945 donc, que cet instant du danger nous revient, trouvant avec l'image si terrible de l'empreinte de l'homme sur le mur de planches une sorte d'objectivation : à la limite même où la sentinelle disparaît tandis qu'apparaît son image, l'instant du danger se met en boucle et se représente sans fin, et c'est pourquoi, alors même qu'elle n'est qu'un tombeau, cette image nous apparaît aussi comme une menace – avec elle en effet le danger se présente à nouveau. Il est à la fois ce qui est venu et ce qui est encore là, présent au sein de ce qui a été ruiné.

Mais ce que je voudrais dire, qui est plus surprenant, et qui aura été la destination finale de ce livre fondé sur le montage de trois images, c'est que la première d'entre elles, celle de la meule de foin, habite elle aussi dans la configuration du danger et que c'est pour cela qu'elle peut surgir comme souvenir, et avec tant de netteté. De telle sorte que la formule de Benjamin peut être détournée du sens précis (et complexe) qu'elle a au sein du développement si tendu de ses ultimes thèses sur l'Histoire pour aller désigner sur le mode le plus grave ce qui serait l'essence même de l'acte photographique.

Bien sûr aucun danger direct ne menace la meule qui est même plutôt pleine d'allant, on l'a vu et revu, dans l'ordre du paisible. Mais cette apparence paisible n'est elle-même qu'un mode du rayonnement qu'est l'existence, et toute existence comporte la possibilité et la nécessité de sa ruine. De même, une ombre s'esquisse sous tout advenir de lumière et, de cela, toute ombre portée est la preuve. Parce qu'elle est aussi, à sa façon, une ombre, ou le dépôt d'une ombre, toute photographie est le souvenir d'un rayonnement, d'une occurrence du rayonnement, et la prémonition d'une ruine, ou d'un effacement.

C'est dans le jeu de ces glissements que la feuille "Hiroshima-Nagasaki" s'est glissé sous la feuille de Lacock Abbey, et sans qu'au fond je n'y sois pour rien. Mais ayant vu se for-

24 Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, in *Oeuvres*, t. III,

mer cette superposition, et pressenti tout ce qu'elle pouvait receler, j'ai pensé, soumis à son trouble, qu'il me fallait tenter, sinon de la comprendre entièrement, du moins d'en analyser les ressorts cachés. Au terme de cet entreprise, qui aura pris également pour moi les contours d'une tentative d'approche de l'essence de la saisie photographique, je me rends compte que le récit qui s'est ainsi formé commence déjà à m'échapper, exactement comme s'il y avait une fatalité à ce que tout film, en se rembobinant, retourne à la nuit. »

Jean-Christophe Bailly
L'instant et son ombre.

Vincent Delecroix, *La preuve de l'existence de Dieu*, « La preuve de l'existence de Dieu », Actes Sud 2004, pp. 11-16.

Ibid., pp. 18-19.

Ibid., pp. 22-23.

Ibid., pp. 24-26.

Patrick Modiano, *L'horizon*, Éditions Gallimard, 2010, pp. 22-23.

Extraits d'une analyse du *Traité des études* de Rollin, dans *La question du latin*, blog tenu par Philippe Cibois. 11 Avril 2010. <https://enseignement-latin.hypotheses.org/708>

L'Université libre, Novembre 1940, N°1. Revue co-fondée par Georges Politzer, Jacques Decour et Jacques Salomon.

Patrick Modiano, *Voyage de noces*, Éditions Gallimard, 1990, pp. 127-129

Paul Celan, *Grille de parole*, (1959), « Esquisse d'un paysage », traduit de l'allemand par Martine Broda, Collection « Détroits », Christian Bourgeois Éditeur, 1991, p. 71.

Louis Marin, *De la représentation*. « Du corps au texte », Seuil/Gallimard, 1994, p. 127.

Jean-Pierre Vernant, *L'Univers, les Dieux, les Hommes. Récits grecs des origines*. Éditions du Seuil, 1999, pp. 15-17.

Jean-Pierre Vernant, *L'Univers, les Dieux, les Hommes. Récits grecs des origines*. Éditions du Seuil, 1999, p. 29.

Jacques Lacaïrière, *Au cœur des mythologies. En suivant les dieux*, Éditions du Félin, Philippe Lebaud, 1984, 1998, pp. 141-143.

Bereshit, *La Bible*, traduction André Chouraqui.

Vincent Delecroix, *Tombeau d'Achille*, Collection l'un et l'autre, Gallimard, 2008, p. 9.

Ibid., p18

Guy de Maupassant, « La nuit », (1887)

Clément Rosset, *Le réel et son double*, Éditions Gallimard, 1976 et 1984 pour la nouvelle édition augmentée, pp. 90-95

Patrick Modiano, *Chien de printemps*, Éditions du Seuil, 1993, pp. 119-121

Yves Bonnefoy, *Les planches courbes. La vie errante*, (1993), Mercure de France, 2015, p. 226.

Victor I. Stoïchita, *Brève histoire de l'ombre*, 2000 by Librairie Droz S. A., Genève, Switzerland, pp. 11-14.

Jean-Christophe Bailly, *L'instant et son ombre*, Éditions du Seuil, 2008, pp. 119-120.

Ibid., 151-153.

CHAPITRE 2.

L'IDENTITÉ GRECQUE : UN DEVENIR SURFACE

1. Le corps : élément structurant de l'identité personnelle de la Grèce Antique

Chez les Grecs de l'Antiquité, le corps est un élément de l'identité personnelle. Témoin de ce que sont les hommes et les femmes sur le plan social et moral, le corps agit comme un emblème où s'inscrivent les vertus des individus, qui rend manifeste leur rang aux yeux de celui qui regarde. Il est, pour les Grecs, porteur de valeurs comme la beauté, la noblesse, la force, l'agilité et l'élégance. La conformité entre le corps d'un individu et ses valeurs institue une première forme de ressemblance, qui est de l'ordre de ce que Jean-Pierre Vernant appelle la similitude à soi. Il s'agit de l'adéquation de l'« apparaître » à ce qu'on est réellement, à ce que l'on vaut en tant que personne. Cette semblance première, Vernant souligne qu'elle ne relève pas d'une imitation trait pour trait, à la manière dont un peintre en ferait le portrait, mais plutôt d'une relation de pertinence par rapport à un modèle exemplaire.

1.1 Formation du corps et vie animale

Au cours de la formation des futurs citoyens de Sparte²⁵, le corps est soumis à rude épreuve. L'apprentissage de la virilité et des vertus spécifiques du guerrier passe par un traitement brutal du corps des jeunes. Soumis à des violences physiques, ils vivent en marge de la société, comme des sauvageons, dans le dénuement et la faim. Ils subissent de rudes châtements corporels comme la flagellation par le fouet en cas de désobéissance, mais également toute une série d'humiliations publiques et de rituels de passage, qui impliquent notamment l'enlaidissement du visage. L'intériorisation de la loi, de l'obéissance, des valeurs et de l'honneur grecs passent par un traitement violent du corps du futur citoyen.

25 Jean-Pierre Vernant, *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*. « L'identité du jeune spartiate », Éditions Gallimard, 1989.

À Sparte, la noblesse n'est pas offerte à la naissance des citoyens, elle n'est pas une qualité donnée au jeune, mais bien le prix d'une victoire dont l'enjeu passe notamment par tout un ensemble de traitements violents et d'endurance du corps. Les adolescents doivent endurer des épreuves pour obtenir le droit à une carrière d'adulte d'honneur. Une fois adultes, ils devront sans cesse prouver qu'ils méritent cette carrière, avec le risque de se voir déçus et exclus de ce qui les caractérise comme authentiques membres de la Cité.

Pour les jeunes, le jugement s'effectue sur l'observation de la résistance à la violence des travaux publics et à l'endurance de souffrances corporelles. Le jeune est intronisé progressivement dans la vie publique et doit subir toute une série d'épreuves pour devenir lui-même, pour parvenir à une identité sociale. Dans le cadre de la constitution de sa cité idéale, Platon offre une réflexion sur le système de formation des jeunes à Sparte. Pour sélectionner les meilleurs des gardiens, Platon indique qu'il faut les observer à chaque étape de leur vie, pour voir s'ils sont en mesure de faire ce qu'il y a de mieux pour la cité.

« – Revenons à ce que je disais tout à l'heure : il faut rechercher quels sont ces gardiens excellents qui s'en tiennent au principe qui leur impose de toujours faire ce qui se présente à eux comme le bien supérieur de la Cité. Il faut donc les mettre à l'épreuve dès l'enfance, en leur proposant des activités au sein desquelles on est le plus susceptible d'oublier ce principe et de se trouver induit en erreur, et ensuite porter son choix sur celui qui est demeuré fidèle au principe et ne s'est pas laissé abuser, et exclure au contraire des autres. (...) Il faut également les confronter à des efforts, et aussi à des souffrances et à des luttes, où on les soumettra aux mêmes épreuves²⁶.»

Il s'agit, dans chacune des épreuves, d'un durcissement contre la douleur physique et morale, visant à éprouver le jeune, afin de voir s'il reste maître de lui-même. Le mode de vie des jeunes se rapproche d'un comportement animal. Le corps du futur guerrier passe par un traitement du corps qui l'assimile, selon les interprétations, tantôt à un animal grégaire, tantôt à une bête sauvage et solitaire.

À partir de l'âge de sept ans, le jeune Lacédémonien est introduit dans une bande qui sera la sienne, il vit en troupeau sous la conduite d'un meneur, la traduction du mot grec, *bouagos* (*bous* : *boeuf* ; *ago* : *conduire* ; ce meneur est littéralement « meneur de bœuf »). Sa vie prend

26 Platon, *La République*, 413c-d, deuxième édition corrigée, Flammarion, Paris, 2004, pp. 207-208.

une connotation grégaire, le jeune est assimilé à la vie du bétail domestique tel que les bovins et les chevaux. Vernant rappelle d'ailleurs qu'un des noms qualifiant le jeune à Sparte : *polos*, signifie poulain.

Cependant, selon Lycurgue, législateur de Sparte du IX^e VIII^e siècle avant J.-C. qui serait à l'origine de la législation de l'ensemble des institutions spartiates, bien des traits des jeunes les rapprochent d'une meute de loups. L'éducation à l'obéissance passe par un dressage du corps. Le paradoxe de cette éducation repose sur le fait qu'on les dresse à une obéissance totale en leur donnant pour ordre de désobéir aux règles qui définissent les bonnes conduites de la vie adulte.

« On les dresse à l'obéissance totale par l'habitude de désobéir, sur ordre, aux règles qui définissent dans la vie adulte, la bonne conduite. Pour se débrouiller tout seuls dans toutes les situations, ils n'hésitent pas "à utiliser l'audace et la ruse", à faire le mal, comme des vauriens, des hors la loi, pour mieux intérioriser le respect de la loi²⁷. »

Mais selon Aristote²⁸, les jeunes se battent les uns contre les autres parce que ce ne sont pas des bêtes et parce que leur existence n'est pas grégaire. D'après le philosophe, ils vivent isolés et solitaires et la violence de leur éducation qui cherche à les endurcir par des épreuves physiques va bien trop loin. Les enfants sont davantage entraînés vers la sauvagerie que vers le sens de l'honneur. Or c'est celui-ci qui mériterait d'avoir la priorité dans le système éducatif. En effet, nul animal ne serait en mesure d'affronter un noble danger, seul le peut un homme de bien. L'excès de brutalité, de violence corporelle qui caractérisent les épreuves que les jeunes doivent affronter, dévie le futur citoyen vers la sauvagerie animale. Puisque le corps d'un individu doit être conforme à ses valeurs, celles-ci doivent être intériorisées par le biais de ce traitement. C'est forgeant le corps des jeunes que la société forge les valeurs héroïques de ses futurs guerriers.

1.2 Dialectique de l'obscurité du corps humain face à l'éclatante lumière des dieux

Cette similitude à soi, constitutive de l'identité, se construit également dans un rapport de similitude par rapport au corps prodigieux des dieux. Le corps des dieux brille d'un éclat si intense que leur vision est trop vive pour être soutenue par le regard humain. Ils sont invisibles pour l'homme. Leur présence brille d'un éclat si intense que leur splendeur en devient aveuglante.

27 Jean-Pierre Vernant, « L'identité du jeune spartiate », op. cit., p. 204.

28 Aristote, *La Politique*, VIII, 1338 b 13 et 31-38, Paris, Les Belles lettres, 1989.

C'est à cette splendeur que cherche à ressembler le corps des morts dans le cadre de la « belle mort²⁹ », une splendeur impérissable, immortelle. Le traitement du corps du guerrier adulte et l'analyse que Vernant propose de la « belle mort » relèvent également de l'adéquation, de la semblance entre les valeurs d'un individu, ce qu'il est réellement et son apparaître corporel. L'exploit héroïque ne répond pas aux besoins d'un prestige social, il est d'ordre métaphysique.

« L'exploit héroïque s'enracine dans la volonté d'échapper au vieillissement et à la mort, quelque "inévitables" qu'ils soient, de les dépasser tous les deux³⁰. »

Dépasser la mort en l'accueillant héroïquement plutôt qu'en la subissant, en mourant pour sa patrie sur le champ de bataille, permet au guerrier d'échapper à la « vraie mort », c'est à dire d'échapper à l'oubli, au silence, à l'absence de renom. Cela revient à acquérir, à travers la mémoire de la cité, une jeunesse éternelle, une mémoire. C'est dans la mémoire de l'autre que s'inscrit la mémoire individuelle. Cette « belle mort » permet également d'échapper au vieillissement du corps, à la corruption de son propre corps qui n'est plus en mesure de refléter la vigueur, l'agilité d'un individu.

« Tomber sur le champ de bataille détourne du guerrier cet inexorable déclin, cette détérioration de toutes les valeurs qui composent l'*areté* virile. La mort héroïque saisit le combattant quand il est à son faîte, son *akmé*, homme accompli déjà (*anér*), parfaitement intact, dans l'intégrité d'une puissance vitale pure encore de toute décrépitude. Aux yeux des hommes à venir dont il hantera la mémoire, il se trouve, par le trépas, fixé dans l'éclat d'une jeunesse définitive³¹. »

Sur le corps du héros abattu, l'éclat de la gloire et de la beauté se reflètent et c'est sans doute dans cette perspective qu'a été instituée la règle des guerriers lacédémoniens de laisser flotter leur longue chevelure la veille d'un combat. À travers cette mort héroïque, le combattant ressemble le plus à ce qu'il doit être, il ressemble aux dieux. Figé dans son éternelle jeunesse, il rejoint celle des divinités. À travers la « belle mort », l'homme accède aux valeurs divines. Un tel rapport entre le corps et les valeurs d'un individu dicte la manière dont le corps se doit d'être honoré quand celui-ci trépassé. La beauté et la jeunesse du corps du mort doivent être manifestes lors du traitement du corps dans le rituel funéraire comme elles l'étaient sur le champ de

29 Jean-Pierre Vernant, « La belle mort et le cadavre outragé », *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, op.cit.

30 *Ibid.*, p. 52.

31 *Ibid.*, p. 57.

bataille. Le corps doit être embelli, lavé à l'eau chaude pour être débarrassé de ce qui le souille. La peau est frottée d'huile brillante qui lui donne plus d'éclat.

Au revers de la « belle mort », se trouve le « cadavre outragé », tel que l'analyse Vernant. Toute offense au corps est une offense à la dignité de l'individu. L'outrage au corps conduit au rejet du mort de l'univers des vivants, c'est à dire qu'il est effacé de la mémoire des hommes.

« Le cadavre abandonné à la décomposition, c'est le retournement complet de la belle mort, son inverse. À un pôle, la jeune et virile beauté du guerrier dont le corps frappe d'étonnement, d'envie et d'admiration jusqu'à ses ennemis ; à l'autre pôle, ce qui est au-delà du laid, la monstruosité d'un être devenu pire que rien, d'une forme qui a sombré dans l'innommable³². »

Ainsi, le corps de l'homme à travers sa gloire impérissable, est le miroir du corps des dieux, dont la beauté et le rayonnement correspondent aux nobles valeurs qui les animent. Par cette semblance de l'être au divin, c'est l'accès à la mémoire immortelle des générations à venir.

2. La naissance de l'image : ombre des morts

La relation des grecs anciens avec l'univers des morts passe, selon les analyses de Jean-Pierre Vernant, par les idoles³³. Celles-ci possèdent le pouvoir de faire revenir les ombres des morts, leur psuché, double évanescent du disparu, ombre du fantôme. Cette ombre a les traits de la personne telle qu'elle était de son vivant. Pour autant, quel est le statut de cette ombre ? Comment comprendre le sens de l'eidolon dans le contexte de la représentation figurée ? S'agit-il d'une apparence purement extérieure ? Vernant dresse une anthropologie historique de l'image en retraçant le passage du symbole à l'image, de l'épopée homérique à la philosophie platonicienne. Qu'a-t-il fallu pour que l'idole devienne une image ?

À travers une enquête sémantique de l'eidolon, Vernant interroge l'inversion produite par Platon entre l'âme et le corps. Il souligne que Platon fait basculer l'eidolon du côté de l'univers sensible des apparences alors qu'il était lié à l'au delà, au surnaturel.

³² *Ibid.*, p. 75.

³³ Jean-Pierre Vernant, « Simulacre de l'absent. Double, substitut, équivalent », *Figures, idoles et masques*, Conférences, essais et leçons du Collège de France, Julliard, Paris, 1990.

2.1 Trois modes d'apparition surnaturelle

Vernant distingue chez Homère trois modes d'apparition surnaturelle. Le premier est le *phasma*, le fantôme, produit par un dieu à la semblance d'une personne vivante. Le second est le songe, l'image de rêve, conçu comme l'apparition pendant le sommeil d'un double fantomatique qui est envoyé par les dieux à l'image de l'être réel. Le troisième est le fantôme du défunt, sa *psuché*, qui a l'exacte apparence de l'être tel qu'il était vivant. Elle est l'exact double du disparu mais elle ne possède pas de véritable existence :

«Elle en a l'exacte apparence tout en se trouvant privée d'existence réelle, ce qui la rend, dans sa semblance, comparable à une ombre ou à un songe, à une fumée³⁴. »

Elle appartient à l'au-delà, elle est le fantôme d'un corps. Son statut d'irréalité la transforme en une ombre, une image. La *psuché* de Patrocle se présente devant Achille endormi³⁵ sous sa forme d'*eidolon* mais quand Achille tente d'embrasser son ami, il ne serre entre ses bras que du vide. Qu'est-ce donc que cet apparaître du mort qui se manifeste sous ses traits ? Est-ce une simple copie du mort, un simple simulacre du disparu ? L'*eidolon* de Patrocle est un double évanescent. Cependant s'il ne traduit pas l'essence de Patrocle, il n'est pas non plus sa simple apparence. L'*eidolon-psuché* de Patrocle est bien davantage que son aspect extérieur. Elle en est en effet sa voix ; l'*eidolon-psuché* de Patrocle communique avec Achille.

Vernant se distingue de l'approche de Suzanne Saïd selon laquelle l'*eidolon* s'oppose à l'*eikôn*³⁶. L'auteure a pour thèse que l'idole et l'icône constituent des modes de représentation différents. L'*eidolon* serait ainsi une copie, un décalque de l'apparence sensible. C'est une simulation de l'apparence purement extérieure du modèle, une identité de surface qui se joue entre l'*eidolon* et son modèle. Tandis que l'*eikôn* est une transposition de l'essence de son modèle et implique une relation de convenance avec celui-ci. La relation entre l'*eikôn* et le modèle concerne la structure même du modèle. Alors que l'*eidolon* s'adresse au seul regard et se substitue à l'original, au point de le faire prendre sa place en tant que double, l'*eikôn* est un symbole et implique une similitude cachée. Il faut avoir le modèle à l'esprit pour véritablement comprendre et voir l'*eikôn*, il faut le connaître pour le reconnaître. Il faut que l'esprit de celui qui observe, tresse

34 *Ibid.*, p. 35.

35 *Illiade, XXIII*, traduction E. Lasserre, Paris Garnier Flammarion, 1965, vers 65 à 100, pp. 378-379.

36 Suzanne Saïd, Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, « Deux noms de l'image en grec ancien : Idole et icône. », Avril-Juin 1987, pp. 310-330.

des liens de valeurs entre l'eikôn et sa représentation. Saïd s'appuie sur le fait que dès l'épopée homérique des termes apparentés à eidôlon et à eikôn confirment les rôles de simulacre et de symbole. L'eidôlon chez Homère est toujours inconsistant et trompeur et laisse échapper l'essence.

Si l'idole, toujours d'après Saïd, a été condamnée, c'est qu'elle cherche à se confondre à l'original jusqu'à le faire oublier, elle fait du visible une fin en soi, tandis que l'eikôn ne revendique qu'une parenté de relation avec le modèle.

Pour Vernant, l'opposition entre idole et icône n'est pas encore pertinente pour l'époque archaïque, dans le cadre d'une enquête sur le statut de l'image et de ses fonctions. Selon Vernant, l'image-idole n'est pas uniquement du côté de l'apparence et l'image-icône du côté de l'essence. En effet, il propose l'idée que l'eidôlon n'est pas plus une pure apparence qu'une essence, mais qui relève de l'« apparaître » de quelqu'un. Il se distingue des autres phénomènes qui manifestent la présence par son statut équivoque, il comporte un double contradictoire du modèle. En effet, il est inconsistant et évanescent, vide, à la façon d'une ombre : il est l'apparaître de ce qui n'est pas là, il est la présence de l'absent. Cependant, sa présence n'est pas uniquement du côté du négatif car elle n'est pas l'absence de ce qui n'existe pas, elle est celle d'un être qui a disparu, qu'on ne peut plus voir, qui appartient à l'au-delà et qui fait retour sous la forme de l'eidôlon. Celui-ci porte en lui la marque de cet au-delà. C'est une figure de l'invisible qui est présence de l'absence. C'est dans ce sens que Marie-José Mondzain explique que l'eidôlon est une forme du double qui se tient du côté de la ressemblance :

« Le mémorial qui rend présent le corps d'un mort, l'image qui montre un cadavre³⁷ ».

L'eidôlon est un double du corps mais du côté des disparus, un « monde sans vie, sans lumière et sans voix³⁸ ». Dans l'histoire de la représentation figurée, Platon confère au statut de l'image une théorie générale des faux-semblants. L'image est le produit de l'activité mimétique qui produit un monde d'illusions parce qu'elle simule les apparences extérieures du visible dans le monde.

On passe avec Platon du double à l'image, de la présentification de l'invisible, à l'imitation des apparences. La semblance de l'eidôlon est modifiée car elle n'imité pas l'apparence de ce dont

37 Marie-José Mondzain, *Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*. Paris, Le Seuil, 1996, p. 224.

38 *Ibid.*, p. 225.

elle est le modèle, dans la mesure où la vraie copie est une copie, elle est apparence de l'essence. La semblance de l'eidôlon est celle d'un simulacre.

2.2 La semblance aux dieux

Au delà de l'apparence physique, ce que simule l'eidôlon, c'est l'identité d'un individu, sa nature propre. Mais Vernant note que dans les textes occidentaux les plus anciens, il n'y a pas d'opposition radicale entre l'identité d'une créature vivante et sa ressemblance au sein d'une effigie fabriquée par la main experte d'un artisan. Pour qu'un homme atteigne sa propre identité, par conformité avec les valeurs de sa nature, il faut qu'il apparaisse « semblable aux dieux ». Cette semblance fonctionne de la même manière que les images qui figurent les hommes ou les bêtes doivent apparaître semblables aux êtres vivants pour s'animer et provoquer un effet de réel. La semblance de l'homme aux dieux est du même ordre que celle de la semblance entre les hommes et les images fabriquées par l'artisan. La semblance avec les dieux confirme au yeux des autres l'identité noble d'un individu. Cette semblance fait briller l'individu d'un éclat plus qu'humain. Vernant tente de dégager à travers l'épopée homérique, le fait que l'ombre est distincte de l'âme de l'individu.

« La psuché est le double fantomatique du corps et non le reflet fantomatique de l'âme³⁹ ».

2.3 Bascule platonicienne : le corps devient l'eidôlon de l'âme

Platon opère une inversion des valeurs assignées à l'âme et au corps, alors en vigueur. La psuché n'est plus l'eidôlon, le fantôme du corps de celui qui a été vivant. La psuché se présente avec Platon comme ce qui constitue la part immortelle d'un individu, son être réel. Vernant souligne que, même s'il est loin d'être négligé dans l'éducation du philosophe roi, le corps vivant change de statut, il devient une image inconsistante de son âme, un reflet de ce que l'être est véritablement.

« Dans le monde fantomatique des apparences, il est "ce qui se fait voir à la semblance de l'âme"⁴⁰.

39 Jean-Pierre Vernant, « *Psuché* : simulacre du corps en image du divin ? », dans *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, « Destins de l'image », Éditions Gallimard, 27 novembre 199, p. 36.

40 Jean-Pierre Vernant, « Simulacre de l'absent. Double, substitut, équivalent », *Figures, idoles et masques*, Conférences, essais et leçons du Collège de France, Julliard, Paris, 1990, p. 36.

Ce sont dès lors les corps morts, les cadavres qui sont les eidôla des trépassés. Platon fait de la psuché un double des facultés psychiques, de l'âme de l'individu. Il s'agit d'un double spirituel et non plus corporel, qui quitte le sujet au moment de la mort et lui survit. S'opère une inversion : l'âme qui était le double fantomatique du corps, devient le modèle original, et le corps devient un double fantomatique de l'âme. Dans la perspective platonicienne, les réalités véritables sont intelligibles, tandis que le registre du monde sensible n'est qu'une pâle copie de l'essence. Vernant souligne que pour Platon :

« L'image est bien eidôlon en ce sens qu'elle relève d'une sorte de magie ; elle ensorcelle les esprits en revêtant l'exacte apparence de ce dont elle est l'image ; elle se fait passer pour ce qu'elle n'est pas⁴¹. »

Les images, selon divers degrés, imitent les formes extérieures, elles reproduisent l'apparence des choses. L'image comme simulacre, devient la figure du néant de la mimétique. Celle-ci est constituée de reflet et d'ombre.

« J'appelle images en premier lieu les ombres, ensuite les reflets dans l'eau et sur la surface de corps opaques, lisses et brillants, et toutes les autres représentations du même genre⁴². »

Dans son ouvrage *Brève Histoire de l'ombre*⁴³, l'historien de l'art Victor Stoïchita retrace l'histoire de l'ombre et tente d'établir la place qu'elle occupe dans le discours sur la représentation dans la culture occidentale. Il souligne que « les autres représentations du même genre » correspondent probablement aux représentations artistiques créées par l'homme. C'est à ces représentations, que correspond le néant du mimétique. L'image peinte est en effet pour Platon une pure apparence, l'ombre d'une ombre du réel, une enveloppe vide qui n'est même pas ressemblante.

L'image, ce qui ressemble au vrai, c'est un « irréel non être » comme le propose Platon dans le *Sophiste*.

« - Quelle définition donnerions-nous donc de l'image, étranger, autre que de l'appeler un second objet pareil rendu semblable au vrai ?

- Ton "second objet pareil" veut-il dire un objet vrai, ou que veux tu dire avec ce "pareil" ?

- Absolument pas un vrai, bien sûr, mais un qui ressemble.

- Mais par le "vrai" tu entends "un être réel" ?

41 *Ibid.*, p. 36.

42 Platon, *La République*, 510 a, op. cit., p. 354.

43 Victor Stoïchita, *Brève histoire de l'ombre*, Librairie DROZ S.A., Genève, 2000.

- Oui, certes.
- Et quoi ? Par le non-vrai tu entends le contraire du vrai ?
- Comment donc !
- Ce que tu appelles le ressemblant est donc pour toi un irréel non-être, puisque tu l'affirmes non vrai.
- Il a quelque être pourtant.
- Pas un vrai être, en tout cas, d'après toi.
- Assurément non ; mais seulement un être de ressemblance⁴⁴. »

L'image qui fait coexister l'être et le non être, est un double irréel, mais ressemblant. C'est uniquement en sa qualité de ressemblance qu'il possède une qualité d'être. Au sein de la fabrication des images, Platon distingue l'art qui fabrique des copies et celui qui fabrique des simulacres. Dans *La République* et dans le *Sophiste*, cette distinction s'appuie sur la différence qui peut exister entre la représentation de ce qui est et la représentation de ce qu'il paraît.

- « – À présent considère le point suivant. Dans quel but l'art de la peinture a-t-il été créé pour chaque objet ? Est-ce en vue de représenter imitativement, pour chaque être, ce qu'il est, ou pour chaque apparence, de représenter comme elle apparaît ? La peinture est-elle une imitation de l'apparence ou de la vérité ?
- De l'apparence, dit-il.
 - L'art de l'imitation est donc bien éloigné du vrai, et c'est apparemment pour cette raison qu'il peut façonner toutes choses : pour chacune, en effet, il n'atteint qu'une petite partie, et cette partie n'est elle-même qu'un simulacre (*eidolon*)⁴⁵ ».

Au sein de l'art de la copie, l'ombre est le premier degré sur le chemin dialectique qui va de la fausseté à la vérité. L'ombre est trompeuse elle n'est pas seulement une mauvaise copie du réel, une simple apparence, elle est du côté du simulacre, du côté de ce qui trompe l'observateur. Dans la caverne, lorsque les prisonniers sont attachés par le cou et ne peuvent pas tourner la tête, ils voient des ombres sur les parois qu'ils prennent pour la réalité. Ensuite libérés, ils croient voir des objets réels mais ce ne sont encore que des apparences. Ce n'est qu'une fois sortis douloureusement de la caverne, les yeux accoutumés, ils peuvent contempler les Idées, ou le réel.

44 Platon, *Le Sophiste*, 240 a-b.

45 Platon, *La République*, X, 598 a-b, op. cit., p. 486.

Platon hiérarchise les copies ; le problème de la division est un problème de degré et établit trois espèces de création.

* Celle du physiturge, du dieu créateur de la nature et des Idées, seules vraies créations à ses yeux :

« – Or l'excellence, la beauté, la justesse de chaque objet fabriqué, de chaque être vivant, de chaque action sont-elles ordonnées à autre chose qu'à l'usage de chacun, c'est -à -dire à ce pourquoi chacun existe, qu'il soit fabriqué ou bien qu'il existe naturellement ?

– C'est bien le cas.

– C'est donc une nécessité déterminante que pour chacun ce soit l'utilisateur qui soit le plus expérimenté, et que ce soit lui qui communique au fabricant les qualités et les défauts de ce qu'il produit, tels qu'ils se révèlent à l'usage pour celui qui les utilise⁴⁶. »

* Celle du démiurge, de l'artisan qui crée en modelant la matière selon l'Idée (le potier rentre dans cette catégorie). Ce qu'il produit est l'ombre d'une idée :

(...) « en ce qui concerne le même objet fabriqué, le fabricant maintiendra, quant à ses qualités et à ses défauts, une croyance qui sera correcte, parce qu'il est en communication avec celui qui sait et qu'il est contraint de l'écouter, mais c'est celui qui l'utilise qui possède la science.⁴⁷ »

* Celle du peintre, du poète, de l'artiste, qui ne crée pas selon l'Idée mais selon les créations artisanales qu'il réduit à deux dimensions. La peinture est une imitation d'imitation, l'ombre de l'ombre d'une idée.

« – L'imitateur, de son côté, acquerra-t-il par l'usage la science des choses qui constituent le sujet de son dessin, autrement dit, saura-t-il si elles sont belles et correctes ou non, ou alors en aura-t-il une opinion correcte par la communication qu'il entretient nécessairement avec celui qui sait et par les directives qu'il en reçoit sur ce qu'il convient de dessiner ?

– Ni l'un ni l'autre.

– Par conséquent, l'imitateur ne possédera pas de savoir et il n'aura pas d'opinion correcte relativement aux objets qu'il imite, pour ce qui est de leur beauté ou de leur médiocrité ?

– Apparemment non.

(...)

46 *Ibid.*, 601d, pp. 491-492.

47 *Ibid.*, 601e – 602a

– Et pourtant il ne se privera pas pour autant d’imiter, sans savoir ce qui fait que chaque chose est médiocre ou utile. Mais, apparemment, ce qui semble beau au grand nombre et à ceux qui ne savent pas, c’est cela qu’il imitera⁴⁸. »

Platon dénonce le fait que le peintre fasse passer la copie pour l’original. En effet, la copie exacte du réel n’implique pas une copie conforme des formes sensibles du réel. L’inversion de Platon des valeurs assignées à l’âme et au corps, donne naissance à la théorie platonicienne de la mimesis définissant toutes les images comme des imitations de l’apparence. En attaquant le statut de l’image il en dégage une propriété constitutive : le fait qu’elle se substitue à la chose en la faisant disparaître comme chose. En effet, l’image pose son être de copie en posant son non être de sujet copié. L’image n’a plus d’autre fonction que celle d’être vue, elle n’insère plus dans le monde visible la présence de l’invisible divin. L’image n’est rien que semblance avec ce qu’elle n’est pas, et sa nature d’image lui confère son statut d’irréalité.

Platon dégage l’image du symbole : elle n’a plus d’autre fonction que d’être vue et elle se transforme en spectacle pour la cité. Dans l’analyse platonicienne, le propre de la mimesis c’est de « simuler la présence effective de l’absent ». L’absence devient la caractéristique fondamentale du statut de l’image telle qu’elle s’est développée dans l’imaginaire occidental.

« L’absence est ainsi la caractéristique fondamentale du statut de l’image telle qu’elle s’est développée dans l’imaginaire occidental : imager, représenter, imiter, ce n’est pas faire acte de présence, donner droit à la présence en acte, c’est au contraire imiter la présence, faire comme si l’absent était là⁴⁹. »

L’importance croissante de la place accordée à l’absence⁵⁰, qui a pour corollaire l’éloignement progressif de la magie, fait advenir la possibilité même du portrait. En tenant à distance la présence, la représentation la convoque, la rappelle. Mais l’objet devient un mirage, une ombre qui retient la présence. Fruit d’une imitation qui n’a pas d’autre réalité que cette similitude avec ce qu’elle n’est pas, elle institue une dimension nouvelle : le fictif. Dans la mesure où le portrait est la semblance d’un faux semblant, il relève de cette catégorie qu’est la fiction.

48 *Ibid.*, 602a – 602b, pp. 492-493.

49 Jean-Christophe Bailly, *L’apostrophe muette. Essai sur les portraits du Fayoum*. Éditions Hazan, Paris, 1997, p. 80.

50 Véronique Mauron, *Le signe incarné : ombres et reflets dans l’art contemporain*, Éditions Hazan, Paris, 2001.

3. Portrait : présence et trace d'une absence

« Qu'est ce donc que représenter sinon porter en présence un objet absent, le porter en présence comme absent, *maîtriser* sa perte, sa mort par et dans sa représentation et, du même coup, *dominer* le déplaisir et l'angoisse de son absence dans le plaisir d'une présence qui en tient lieu (...) opérer le mouvement réfléchi de constitution du sujet propre, du sujet théorique⁵¹ ? »

3.1 Trace du défunt : le portrait

L'ombre est la forme la plus ancienne par laquelle l'homme se représente la persistance de l'être humain après la mort. Après la disparition des corps dans la mort, l'être réapparaît sous une autre forme de présence, une présence absente. Comme un double, l'ombre vient incarner cette forme de présence-absence de l'être. C'est un double à l'apparence du vivant, un double évanescant. Les morts offrent aux vivants qui sont amenées à les contempler l'envers de leur être vivant. Selon Jean-Christophe Bailly, l'ombre physique est la première des images. Le geste fondateur de la mimésis imite lui-même une production mimétique de la nature. « L'image, donc, est inventée comme une ombre qui reste⁵². » À partir de la pensée égyptienne et grecque de la mort, à travers la temporalité des portraits du Fayoum, à l'écoute du silence de leur regard qui ne dit rien, Jean-Christophe Bailly fait surgir une existence du portrait comme « rêve d'une ombre ».

Les morts et les ombres étaient associés tant pour les Égyptiens que pour les Grecs. Comme nous le rappelle Victor Stoïchita, Gaston Maspero souligne que la forme la plus ancienne sous laquelle les égyptiens s'imaginaient l'âme (*Ka*) était l'ombre. Il s'agit d'une « ombre claire, d'une projection colorée, mais aérienne de l'individu, le reproduisant trait pour trait⁵³ ». L'ombre noire (*khaïbit*), quant à elle, après avoir été aussi considérée aux temps les plus anciens comme étant l'âme même de l'homme, fut ensuite considérée comme son double. Les deux variantes de l'ombre interviennent successivement : tant que l'homme vit, il s'extériorise dans son

51 Louis Marin, *De la représentation*, Gallimard Le Seuil, Paris, 1994, p. 305

52 Jean-Christophe Bailly, *L'apostrophe muette. Essai sur les portraits du Fayoum*. op. cit., p. 108.

53 Gaston Maspero, *Études de Mythologie et d'archéologie égyptiennes*, t. I, Éditions E. Leroux, Paris 1983, pp. 46-48.

ombre noire. Lorsque celle-ci disparaît à l'instant de sa mort, sa fonction de double est reprise par le *ka* ainsi que par la statue et par la momie.



L'âme et l'ombre sortant de la tombe, papyrus de Néferoubenef, vers 1400 av. J.C., Paris, Musée du Louvre.

Pour les grecs le lien entre les disparus et les ombres passe également par l'image. Les morts sont des ombres dans le monde de l'Hadès et l'image elle, est l'ombre qui reste. L'ombre est ce qui a été soustrait à la vie pour ne pas basculer dans la mort, c'est un souffle de celui qui fut vivant.

« Ce souffle est un nom, une ombre, une épitaphe – une image : la pure trace de l'absent décrétant d'un seul geste le départ et l'adieu, ce qui ne reviendra plus et ce qu'on a malgré tout pu retenir⁵⁴. »

Roberto Casati⁵⁵ rappelle qu'en grec ancien, l'ombre se dit *skia*, ce qui signifie également « trace ». Dans la mesure où l'ombre serait une des formes d'apparition du mort, elle serait la trace d'une présence du mort. Une trace de son absence en tant qu'absence présente. À la conception égyptienne de la mort, pour laquelle le disparu voyage vers un ailleurs illimité, s'oppose la conception grecque pour laquelle la mort constitue une rupture irréversible qui fait passer l'être du côté du non-être, traversée du fleuve Styx. Pourtant les portraits du Fayoum sont à la fois égyptiens et grecs.

54 Jean-Christophe Bailly, *L'apostrophe muette. Essai sur les portrait du Fayoum*. op. cit., p. 108.

55 Roberto Casati, *La découverte de l'ombre. De Platon à Galilée, l'histoire d'une énigme qui a fasciné les grands esprits de l'humanité*. Éditions Albin Michel, Paris, 2002.

3.2 Les portraits du Fayoum : « Le rêve d'une ombre »

Pour accompagner le passage de leurs morts vers l'éternité, les Égyptiens adjoignent au corps du défunt un portrait, qui représente son visage tel qu'il était vivant. Ces portraits, appelés « portraits du Fayoum », datent des premiers siècles de notre ère et désignent l'ensemble des portraits de momies provenant de l'Égypte romaine. Ils sont à la croisée des civilisations égyptiennes, grecques et romaines. La région du Fayoum est un des sites où ont été retrouvés de tels portraits et cette appellation est davantage une appellation d'usage qu'une appellation scientifique qui correspondrait à la circonscription géographique de l'ensemble des portraits. Avec les peintures murales de Pompéi, ces portraits constituent un ensemble important de peinture issue de la culture greco-romaine.

Dans *L'apostrophe muette*, Jean-Christophe Bailly tente de dégager le mode de présence au monde et de réception de ces portraits, les plus anciens connus si on définit le portrait comme représentation d'une personne réelle, qui n'est ni de sang royal ni d'appartenance divine, représentation qui cherche à être exacte. Il dégage la spécificité de la temporalité de ces peintures, sur lesquelles les visages représentés regardent le spectateur dans le présent de leur face à face, depuis un passé lointain. Leur particularité réside dans ce qu'ils offrent au regard : des visages qui parlent au présent depuis ce passé, des visages que Bailly met en lien avec ce qu'Aristote exprimait au sujet de l'essence « to ti en enai », ce que c'était que d'être. Ce que c'était que d'être pour un égyptien et pour un grec et ce que c'était de mourir pour rejoindre le royaume des morts. La mort pour les égyptiens ne coupe pas le fil de la vie, elle est ce qui donne accès à la vie éternelle. Alors que la vie est caractérisée par son caractère limité, la mort est le franchissement de cette limite. Elle incarne un retour à l'illimité de l'être, elle est la puissance même de l'existence.

N'être plus ne correspond pas à ce qui meurt car la mort ne met fin à l'être que dans le sens où les vivants changent de statut. La mort ne les élimine pas, elle les reconduit en tant qu'être, elle les réintègre dans un courant qui emporte les hommes et les dieux vers une paix éternelle et illimitée. C'est pour cette raison que Jean-Christophe Bailly propose l'idée que l'Égypte, au sens chrétien du terme, est sans revenants, qu'elle n'est faite que de « partants ».

« (...) l'Égypte est sans revenants, les morts sont au contraire des partants, ils sont en partance, partis dans l'être autrement que vivants. Et comme en même temps la pensée égyptienne –comme toutes les autres – ne sait rien de cet être-autrement-que-vivant, elle lui donne comme un visa (et comme un visage, nous diraient les portraits) les attributs du vivants (...)»⁵⁶. »

C'est en mettant en évidence le paradoxe qui consiste à envoyer dans la mort l'image de ce que fut la vie, que Bailly fait surgir l'esprit de la pensée égyptienne.

Dans un monde où mourir n'est pas disparaître mais correspond à un changement de la modalité de l'être, Bailly insiste sur le fait que la pensée égyptienne est une pensée de l'inquiétude même, parce que la moindre parcelle de mal produit un écho dans toute la création, tant du côté des vivants et celui de l'être limité, que du côté de l'éternité des morts.

La grande opposition qui fonde l'ontologie égyptienne n'est pas celle de la vie et de la mort, mais celle du monde et du non-monde. Bailly s'inspire des travaux d'Eric Hornung⁵⁷ et notamment de son ouvrage *Les dieux de l'Égypte. L'Un et le multiple* qui montre que l'on peut parler de la pensée égyptienne comme d'une ontologie à partir de la grande opposition qui n'oppose pas la vie et la mort, mais le monde et le non-monde.

Dès les débuts de l'écriture vers 3000 av. J.-C., des représentations de dieux apparaissent en Basse Egypte. Les dieux égyptiens tiennent des attributs différents dans leurs mains, ce sont souvent les hiéroglyphes qui désignent la vie et le pouvoir, utiles à la création. L'essence du dieu primordial est Une et avec la création et la diversité qu'il a créées, il devient multiple. Le monde n'est pas l'Un et l'indifférencié, mais ce qui s'en est détaché, ce qui a dû s'en détacher pour être. Avant le monde, avant la libération qu'est le monde, il y eut un état originaire, une sorte de chaos compact. Il n'y a, à ce stade, rien de ce qui fait l'être, la naissance, la mort, ou le nom. L'Un est le non-être, le non-ouvert, ce qui n'est pas encore nommé. Selon l'expression égyptienne, l'Un correspond à là où n'existaient « pas encore deux choses ». Le dieu créateur est celui qui est défini comme « celui qui transforme en millions » ; pour qu'il y ait un monde, il est nécessaire de passer de l'Un au Deux, qui inaugure l'être et l'ouvre à l'existence des millions.

⁵⁶ Jean-Christophe Bailly, *L'apostrophe muette. Essai sur les portraits du Fayoum*. op. cit, p. 73.

⁵⁷ Érik Hornung *Les dieux de l'Égypte. L'Un et le multiple*. Éditions du Rocher, Paris, 1987.

Une fois libérée et ouverte au multiple, l'existence n'a cependant pas pu être débarrassée du non-existant primordial, et celui-ci demeure sous l'être. Il constitue la menace primordiale pour les égyptiens, qui les met en danger lorsqu'ils passent du limité à l'illimité à travers la mort. Ce n'est pas la mort en tant que telle qui effraie, mais cette ouverture sur le non-existant, sur le désordre et le chaos. Le mort doit être protégé, non de la mort, mais de la béance du non-monde qui empêcherait l'être d'accéder à son existence illimitée. La tombe et les rituels funéraires tels que la momification et l'embaumement, les rites d'ouverture de la bouche et des yeux, les provisions pour le voyage du défunt, sont les éléments qui assurent le départ vers la mort. Le portrait du mort représenté tel qu'il était de son vivant, inséré dans le réseau de bandelettes de la momie l'accompagne dans cet au-delà inconnu. Ce n'est pas dans sa portée symbolique que le portrait accompagne le mort, ce n'est pas en tant qu'enveloppe destinée à recevoir un nouveau souffle dans l'au-delà. Ce qui semble accompagner le mort, c'est « l'image individuée de celui qui fut vivant ⁵⁸ ».

Les portraits sont peints sur de minces planches de bois qui étaient insérées à la hauteur du visage dans le réseau de bandelettes de la momie. Mais ils nous sont parfois parvenus détachés de leur momie ou de leur sarcophage. Ils représentent le défunt dans la mort. Bailly souligne l'importance du fait qu'il n'y a aucune héroïsation du mort, ni aucun message adressé au futur à travers le souvenir du mort. Toute idée d'art ou de préservation de ces portraits est, semble-t-il, également absente. Ce qu'ils offrent au regard, c'est leur éternel présent depuis lequel ils nous regardent. Muets, ces portraits n'offrent que le silence de leur existence.

Avec les portraits des morts, il y a une incursion de la visibilité dans l'invisible de la mort. Cet invisible c'est aussi le lieu où se situe réellement les dieux. Dans le linceul de Moscou du Musée Pouchkine, ce sont plusieurs mondes qui s'entremêlent, celui des morts et celui des vivants, mais aussi le monde égyptien et le monde grec.

58 Bailly Jean-Christophe, *L'apostrophe muette. Essai sur les portraits du Fayoum*. op. cit. p. 9.



Linceul (II e siècle ap. J.-C.) Moscou, Musée Pouchkine.

Dans la pensée égyptienne, la mort était envisagée comme une sorte d'accostage. Ce qui est représenté sur le linceul, c'est le moment de l'accueil par Anubis dans le nouveau pays. Celui-ci se tient sur le seuil du pays des morts et accueille le défunt pour le présenter à Osiris. Ce moment précède les examens de la pesée de l'âme et de la présentation aux autres divinités. Tandis que le visage du défunt, et ses vêtements sont grecs, Anubis est égyptien.

Le mort est celui qui voit le dieu mais n'en dira jamais rien. Pour les Grecs, les dieux sont invisibles ; voir le dieu est impossible car son être est trop lumineux pour l'homme.

Or pour les égyptiens, les images des dieux étaient possibles, mais dans la mesure où la représentation du dieu ne pouvait être qu'un simulacre. L'image des dieux n'abritent pas leur présence, seul le tombeau peut les abriter puisque les dieux sont du côté de l'éternité de l'être. Ainsi, les peintures funéraires offrent au regard la forme vraie, invisible des dieux. Ces peintures représentent le divin chez lui et le moment où l'être le rejoint dans l'éternité. Les portraits offrent une représentation de l'irreprésentable, une incursion de la visibilité dans l'invisible.

« Image d'images, ombres portées du "rêve d'une ombre" qui passa, peintures : avec eux nous traversons les ombres et les rêves – l'ombre où la mort se ramasse, le rêve que la vie condense – pour revenir au point de départ magiquement adressé : un regard qui n'est ni question ni réponse mais silence et arrêt, témoin muet de ce qui fut⁵⁹. »

⁵⁹ *Ibid.*, p. 165.

3.3 Le visage en miroir : le double du mort

Les Grecs ont considéré certaines des divinités de l'Égypte comme des équivalents de leur dieux. Ils ont repris de nombreux aspects des croyances égyptiennes, et notamment concernant le rôle et l'importance des rites funéraires pour la traversée vers le monde des mort.

Cependant, comme le souligne Jean-Pierre Vernant, pour les Grecs la mort est un adieu au vivant et à l'être⁶⁰. Par la mort, le défunt rejoint l'invisible, le non-être. Le monde qu'il rejoint n'est pas celui de l'éternelle paix de l'être, mais le négatif de la vie, au sein duquel disparaît ce qui le caractérisait comme être humain. À sa mort, le Grec perd sa face d'être vivant. C'est pourquoi le mort est appelé une « tête », son visage est noyé d'ombre, encapuchonné de nuit. Il se retrouve sans visage.

« Les morts, têtes recouvertes de ténèbres, noyées d'ombre, sont "sans visage" comme ils sont sans "*ménos*"⁶¹ ».

Chez les Grecs, le visage est la partie du corps qui révèle le plus ce que vaut un individu. Dans la vie quotidienne, l'individu projette sa face devant lui-même par l'intermédiaire du miroir. Par l'action de se mirer, il s'observe comme on observe un autre. Le miroir offre une représentation de soi comme un autre. Il est aussi le lieu de passage privilégié pour le retour des morts ou pour la représentation des morts. Il a une place importante dans l'imaginaire qui nourrit les mythes. Nous en analyserons deux exemples : le mythe du miroir de Lycosoura et celui de Persée.

Écrivain et géographe grec du II^e siècle de notre ère, Pausanias est une des sources de l'histoire ancienne et de la mythologie. Parcourant la Grèce et le bassin méditerranéen, il a recensé, dans les lieux visités, les récits et les mythes qui s'y attachent. Il rapporte qu'à Lycosoura, en Arcadie, existe un temple consacré à la déesse Déspoina, dans lequel se trouvent sa statue, ainsi que celle de Déméter, sa mère. Situé à proximité de la sortie du sanctuaire, dans la direction opposée à celle de ces statues, un miroir fixé dans le mur possède des propriétés particulières : soit celui qui s'y regarde ne se voit pas bien, soit il ne discerne qu'un obscur reflet. L'homme, qui appartient au visible, au périssable, à l'être, voit dans le miroir une préfiguration de ce que son visage deviendra lorsqu'il sera mort et ne sera plus qu'ombre. Ce que voit celui qui s'y regarde, c'est l'invisible de son propre visage, son devenir ombre. Le miroir de Lycosoura ne renvoie pas

60 Jean-Pierre Vernant, *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, op. Cit., p. 33.

61 *Ibid*, p. 33.

l'image d'un double, d'un soi comme un autre mais celle d'une ombre, telle que l'être sera quand il appartiendra au monde de l'Hadès.

En revanche, le miroir renvoie une image nette et lumineuse des statues : invisibles aux yeux des hommes, les figures des dieux y apparaissaient nettement. Le miroir de Lycosoura ⁶² révèle le divin et montre la nature périssable de l'homme. « Le corps divin » ne peut pas se voir mais dans le miroir se manifeste, pourvu de ses attributs : immortel et lumineux, tandis que le corps de l'humain, lui est mortel, constitué d'ombre.

Dans le cadre du polythéisme grec : il y a une tension entre l'obscurité dont est pétri le corps apparent des humains et l'éclatante lumière dont resplendit le corps des dieux. Celui-ci est invisible pour les humains qui ne sauraient supporter une telle force impérissable. Quand Zeus veut se soustraire même au regard d'un demi dieu tel qu'Héraclès, il masque sa face d'une dépouille animale. Ce que les humains voient n'est pas authentiquement divin, puisque c'est précisément ce qui est divin qui est invisible à l'homme car trop puissant pour lui.

Le mythe de Persée et de la Gorgone fonctionne de manière similaire à celui de Lycosoura. Trois sœurs, les Gorgones Méduse, Sthéno et Euryalé ont le même pouvoir que celui du miroir. Celui qui croise leur regard voit son visage tel qu'il existera dans l'Hadès. Cette vision, insoutenable, fait périr tous ceux qui la croisent.

Si la vision de ces monstres est insoutenable, c'est que mêlant dans leur faciès l'humain, le bestial, le minéral, ils sont la figure du chaos, du retour à l'informe, à l'indistinct, à la confusion de la Nuit primordiale. Les trois sœurs renvoient le visage de la mort qui n'a pas de visage. Pourtant, Méduse est représentée de face, contrairement aux conventions figuratives de l'art archaïque où les personnages sont représentés de profil.

Méduse est semblable à l'image que nous reflète le miroir. Qui la voit se change dans le miroir de ses prunelles, comme dans celui de Lycosoura, en une face d'horreur, de mort. Dans le miroir, l'œil de Méduse se trouve dépouillé de sa puissance exterminatrice. Ce mythe, souligne Jean-Pierre Vernant⁶³, est construit autour du thème voir / être vu, couple indissociable pour les grecs. C'est la même lumière émise par l'œil, baignant les objets renvoyés en écho par le miroir

62 *Ibid.*, « Au miroir de Méduse », p. 117.

63 *Ibid.*

qui fait que l'oeil voit et que les choses sont visibles. Or, Méduse et ses deux sœurs portent la mort dans leur yeux, leur regard tue.

Si Méduse perd de sa malfaisance dans le miroir, elle garde toute sa nocivité symbolique : elle est représentée sur les boucliers des guerrier. De fait, exhiber la tête de la Méduse, fait d'eux des maîtres de la peur. Dans la dimension prodigieuse, l'eikôn, l'image reflet de Méduse est proche encore de l'eidôlon, le double (image renvoyée par les dieux, spectres des morts, apparitions fantomatiques), car elle rend l'invisible visible.

CHAPITRE 3.

LA RUINE : OMBRE DU PASSÉ.

MODÈLE PARADIGMATIQUE DU ROMANTISME

« On dirait le tombeau d'un peuple tout entier
Où la mémoire, errant après des jours sans nombre,
Dans la nuit du passé viendrait chercher une ombre⁶⁴. »

En rupture avec le modèle classique et le rationalisme des Lumières, le romantisme a forgé une nouvelle conception de la représentation, sur le modèle paradigmatique de la ruine, plaçant, au cœur de l'activité mimétique, la disparition, la mort et l'oubli. La contemplation romantique de la ruine fait advenir de nouvelles conceptions de l'espace social au sein duquel le visible et l'invisible se mêlent. Les lieux n'appartiennent plus uniquement au présent d'une société, et les bâtiments laissent apparaître, en eux, les traces de l'Histoire, reflétant de cette manière les ombres invisibles d'un passé silencieux.

1. La ruine : ombre du passé

Longtemps objet de contemplation et d'admiration, la ruine devient un thème autonome dès la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle. La découverte du site d'Herculanum en 1709, sa fouille en 1738, puis celle de Pompéi à partir de 1748, participent au renouveau de l'intérêt pour la ruine dans des champs aussi variés que celui de l'Archéologie, de l'Architecture, des Lettres et des Beaux-arts. Prenant acte des différences de sens que le terme comporte entre ces différents domaines, *L'Encyclopédie* distingue la *ruine* en tant que bâtiment ou réalité architecturale, et la *ruine* en tant que représentation picturale de ruines.

⁶⁴ Alphonse de Lamartine, « La liberté, ou une nuit à Rome ». *Nouvelles méditations poétiques*, IX (1823), Paris, Hatier, 1924.

La *ruine* architecturale est un édifice utilitaire et noble qui a perdu son utilité au cours des siècles :

« *Ruine* ne se dit que des palais, des tombeaux somptueux ou des monumens publics. On ne diroit point *ruine* en parlant d'une maison particulière de paysans ou de bourgeois ; on diroit alors bâtimens ruiné⁶⁵ ».

Les représentations de ruines en peinture, sont, quant à elles, appelées des *ruines* :

«RUINE se dit en *Peinture* de la représentation d'édifices presque entièrement ruinés. De belles *ruines*. On donne le nom de ruine au tableau même qui représente ces ruines⁶⁶. »

Cette distinction, entre des objets désignés par le même terme, mais possédant des natures différentes, contribue à l'autonomisation de la ruine comme thème dans la peinture romantique, où elle devient un élément iconographique essentiel dans les tableaux d'Hubert Robert, de Panini, ou de Le Lorrain. Distinguée de son existence réelle, la ruine entre comme motif dans le champ de la représentation picturale et littéraire, pour y tenir une place spécifique. Réduction, par l'effet du temps, d'une structure originale dont il ne reste que quelques traces, la ruine architecturale constitue peu à peu le trait qui caractérise l'esthétique romantique. Pour celle-ci, le rapport entre le réel et sa représentation vise à mettre en valeur le modèle du changement d'état entre un bâtiment et sa ruine. Le passage du réel à sa représentation opère une réduction de l'être, identifiée comme une perte de l'intégrité originelle. La disparition de ce qui est à l'origine, dont l'intégrité est depuis longtemps perdue, mais qui fait signe à l'état de trace dans le présent, est constitutive chez les romantiques de leur représentation du réel.

Vestige d'une époque antérieure, la ruine n'a plus d'utilité dans la période depuis laquelle on la regarde. Selon le philosophe Jean Paul Curnier⁶⁷, la question ne serait pas ce que représente la ruine, mais ce qu'elle est : une image de la dégradation. Dans la culture occidentale, la ruine oscille entre le rêve de son origine et l'image d'un retour à la poussière. En effet, d'un côté elle donne la sensation de toucher du regard ce que le bâtiment pouvait être avant de se détériorer, et d'un autre côté elle pointe vers le retour au rien, vers la décrépitude et la disparition totale des traces du bâtiment existant. Dans un sens, le regard sur les ruines cherche à reconstituer l'état

65 Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, (1751-1772), Stuttgart & Bad Cannstadt, Friedrich Fromann Verlag, 1966 : t. 13, p. 433.

66 *Ibid*, p. 433.

67 Jean-Paul Curnier, *Montrer l'invisible. Écrits sur l'image*. « Mémoire des momies, des ruines, des vestiges », op. cit., pp. 23-51.

originel de l'édifice, lorsque celui-ci remplissait encore une fonction pour une multitude de personnes vivantes, éveillant ainsi les ombres du passé. Alors, ce n'est pas uniquement le bâtiment qui reprend vie, mais également tous ceux qui l'ont traversé, ou simplement regardé au fil du temps. Les êtres du passé, depuis longtemps disparus, voient à nouveau le jour à travers une nouvelle forme d'existence, celle de l'ombre. La mémoire, que sous-tend la poétique des ruines, est une mémoire des fantômes.

En sens inverse, par projection, l'effet du temps sur les bâtiments familiers du présent, informe sur leur nature de ruine en devenir, ce que Diderot imaginait comme étant « l'anticipation des ravages du temps » :

« Nous attachons nos regards sur les débris d'un arc de triomphe, d'un portique, d'une pyramide, d'un temple, d'un palais ; et nous revenons sur nous-mêmes ; nous anticipons sur le ravage du temps ; et notre imagination disperse sur la Terre les édifices mêmes que nous habitons. À l'instant la solitude et le silence règnent autour de nous. Nous restons seuls de toute la nation qui n'est plus. Et voilà les premières lignes de la poétique des ruines⁶⁸. »

De la même manière, le caractère spectral de l'existence des êtres du passé, à laquelle la poétique de la ruine donne vie à nouveau, induit en miroir celui, fantomatique, des êtres vivants qui portent en eux, par leur condition d'homme périssable, leur déchéance future. Cette disparition à venir modèle l'épaisseur de la présence et le romantisme creuse l'ontologie de la présence du côté de la perte d'une intégrité qui transforme les êtres en spectres.

Le philosophe Jean-Paul Curnier développe l'idée que la représentation de la ruine incarne une véritable conception du temps : elle suppose la constitution d'un regard en ruine qui renvoie au fonctionnement même de la mémoire, mettant à jour ce qu'il nomme une « mémoire en ruine⁶⁹ » relevant de l'expérience simultanée d'une mise en présence de l'absence du passé sous forme de traces et de l'ouverture à un temps futur dont les traces à venir puisent leur source dans ce qui s'offre à l'expérience présente. L'esthétique romantique prend appui sur la spécificité de ce regard, pour constituer une poétique des ruines. Aller-retour entre la ruine et soi, ce regard se

68 Denis Diderot, *Salon III. Ruines et paysages. Salon de 1767*, E. M. Bukdahl, M. Delon & A. Lorenceau (éd), Hermann, Paris, 1995, p. 335, Cité dans « L'écriture des ruines au XVIIIe siècle : vestiges et vertige », Katalin Bartha-Kovacs, *Verbum Analecta Neolatina XII/2*, 2010.

69 Jean-Paul Curnier, *Montrer l'invisible. Écrits sur l'image*, op. cit, p. 29.

construit dans un double mouvement. Le romantisme porte à voir en chaque chose l'idée d'une plénitude et d'une intégrité antérieures perdues.

2. L'ombre : présence de l'âme

Pour Rosalind Krauss, le monde visible des XVIII^e et XIX^e siècles est un monde de traces, dans lequel « l'invisible est chargé de s'impressionner sur le visible ⁷⁰ ». Le caractère psychologique de l'homme y est comparé à un générateur d'images, projetées sur le monde comme des ombres multiples. Si l'ombre est un phénomène physique, le rapport qu'elle entretient avec l'âme dans plusieurs civilisations a incité certains chercheurs du XVIII^e siècle à explicitement nouer entre ombre et âme une relation de ressemblance. Différentes méthodes plus ou moins scientifiques affirment pouvoir lire l'intériorité des individus à partir de caractéristiques physiques, notamment leur ombre. Inventeur de la machine à silhouette, Johann Caspar Lavater (1741-1801) s'appuiera sur l'étude de la forme de l'ombre, donnant à la physiognomonie une apparence scientifique qui en assurera la popularité.

2.1 Lavater et les sources de la physiognomonie

Bien que les contemporains de Johann Caspar Lavater aient eu l'impression d'avoir à faire à une perspective audacieuse et originale, envisager le corps comme lieu d'explication et de lecture des émotions et des comportements est une tradition dont les racines sont anciennes et multiples⁷¹. La physiognomonie a systématisé tout un ensemble d'observations accumulées depuis l'antiquité grâce aux acquisitions de la science⁷² et de la technique. D'après Régine Borderie, ses sources remontent à la civilisation mésopotamienne, et gréco-latine⁷³. Aristote, posant deux postulats, est un de ses initiateurs. Le premier est lié à l'étroite correspondance entre les mouvements de l'âme et ceux du corps. Le second concerne la nature des correspondances entre les formes et les passions de l'animal et de l'homme.

⁷⁰ Rosalind Krauss, *Le photographique. Pour une Théorie des Écarts*, « Sur les traces de Nadar », Macula, Paris 1990.

⁷¹ Comme le rappellent les auteurs de *l'Histoire des savoirs sur le crime et la peine. 1. Des savoirs diffus à la notion de criminel né*, de Christian Debuyst, Françoise Digneffe, Jean-Michel Labadie, Alvaro P. Pires. Larcier Éditeurs, 1995.

⁷² Jacques Proust, « Diderot et la physiognomonie », Cahiers de l'Association internationale des études françaises. Année 1961, volume 13, numéro 13.

⁷³ Régine Borderie, *Balzac, peindre le corps. La Comédie Humaine ou le sens du détail*, Sedes, 2002.

La physiognomonie humorale est liée, depuis l'Antiquité, à la médecine, et débouche sur la question des signes de la santé et de la maladie. Galien, systématisant les principes d'Hippocrate, considérait le mélange des humeurs comme une cause de l'apparence ou de l'état physique. Mais c'est au Moyen Âge que s'élabore véritablement la doctrine des quatre tempéraments (sanguin, mélancolique, bileux et flegmatique) en fonction des humeurs prédominantes (sang, bile noire, bile jaune, phlegme). De l'observation des tempéraments d'après les traits physiques, le physiognomoniste entend déduire sinon la maladie, du moins les mœurs.

Au cours des XV^{ème}, XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles, on relève de nombreux liens entre les astres, les maladies, les visages et les humeurs, dans des gravures⁷⁴.

Des savants, comme Cornelius Agrippa (1486-1535), Robert Fludd (Kent 1574-1637 Londres), localisent le pouvoir des astres en diverses parties du corps selon leur fonction, indiquant l'origine des émotions et des passions, voire les causes de leur dysfonctionnement. D'autres développent la Métoscopie, le front devenant pour eux la forme et le lieu de ces influences astrales en même temps qu'une marque lisible de l'individualité. Chaque ride appartient, de bas en haut, et de manière chaque fois singulière, à Lune, Mercure, Vénus, Soleil, Mars, Jupiter, Saturne, et l'on peut, dans l'entrecroisement des lignes horizontales et des « angles verticaux », lire des caractères, comme la méchanceté, le vice, la « mauvaise humeur », tout ce qui n'est « ni droit ni régulier ».

Au XVIII^{ème} siècle des typologies attribuent à certaines physionomies le caractère de méchant, de vaurien, d'alcoolique, de vicieux ou de criminel. C'est à partir d'un jeu de correspondances que l'on peut détecter un lien entre des visages de brutes et des têtes d'animaux. À partir de la constitution singulière du visage et selon une observation méticuleuse de chacun de ses traits, Johann Caspar Lavater souhaite déduire les mœurs et les tempéraments d'un individu :

« Ainsi en connaissant un homme de tempérament mélancolique, on peut dire qu'il a inclination à la tristesse, parce que ce tempérament est cause de cette inclination, et alors la cause est signe de l'effet. Au contraire, par l'inclination naturelle que quelqu'un aura à la tristesse, on présume qu'il est de tempérament mélancolique, et en ce cas l'effet est signe de la cause⁷⁵ ».

74 Christian Debuyst, Françoise Digneffe, Jean-Michel Labadie, Alvaro P. Pires, *Histoire des savoirs sur le crime et la peine. I.* « Une histoire des évidences, Le corps du crime », De Boeck et Larcier s.a., Bruxelles, 2005.

75 Johann Caspar Lavater, *L'art de connaître les hommes où sont contenus les discours préliminaires qui servent d'introduction à cette science.* 3^e édition revue et corrigée. Paris, 1667, livre II, p. 276.

Lavater reprend la théorie des tempéraments, envisagés comme la conséquence directe des passions, et propose un élargissement de sa nomenclature. Il évoque la possibilité d'inclure dans la typologie un tempérament huileux, éthéréen, mercuriel. il donne sa définition de la physiognomonie dans *L'Art de connaître les hommes par la physiognomonie* :

« Ce mot de physiognomonie reviendra si souvent dans le cours de l'ouvrage, que je dois avant tout déterminer le sens que j'y attache. J'appelle physiognomonie le talent de connaître l'intérieur de l'homme par son extérieur, d'apercevoir par certains indices naturels ce qui ne frappe pas immédiatement les sens. Quand je parle de la physiognomonie comme science, je comprends sous le terme de physionomie tous les signes extérieurs qui se font remarquer immédiatement dans l'homme. Chaque trait, chaque contour, chaque modification active ou passive ; chaque attitude ou position du corps humain ; en un mot, tout ce qui peut servir à faire connaître immédiatement l'homme, soit actif, soit passif, et à le montrer tel qu'il est⁷⁶. »

Souhaitant rendre intelligible les principes de la physiognomonie de Lavater, Alexandre Ysabeau⁷⁷ reprend cette définition et indique qu'au sens large, elle est l'étude de l'homme intérieur et moral, par l'observation de son physique. Tous les signes extérieurs de l'homme ont un sens et sont, pour Lavater, un spectacle des plus dignes à observer. Il existe deux natures dans l'homme, l'une physique et l'autre morale. Ces deux natures qui cohabitent de manière différente selon les individus, sont lisibles dans sa physiognomonie.

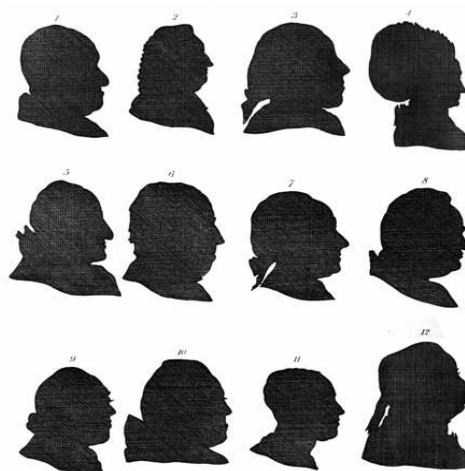
« La physionomie humaine est (...), dans l'acception la plus large du mot, l'extérieur, la surface de l'homme en repos ou en mouvement ». Elle « est la science, la connaissance du rapport qui lie l'extérieur à l'intérieur, la surface visible à ce qu'elle couvre d'invisible⁷⁸ ».

76 Johann Caspar Lavater, *L'art de connaître les hommes par leur physionomie*, nouvelle édition corrigée et disposée dans un ordre plus méthodique, augmentée d'une exposition des recherches ou des opinions de La Chambre, de Porta, de Camper, de Gall, sur la physionomie ; d'une histoire anatomique et physiologique de la face ; précédée d'une notice historique sur l'auteur, par Moreau (de La Sarthe) Professeur à la Faculté de Médecine de Paris. Ornée de 600 gravures exécutées sous l'inspection de Vincent, peintre, Paris, Delafol, 1835, p. 223.

77 Alexandre Ysabeau, *Lavater et Gall. Physiognomonie et phrénologie, rendues intelligibles pour tout le monde*. Paris : Garnier frères, 1862.

78 Johann Kaspar Lavater, *Fragments physiognomoniques pour l'avancement de la connaissance des hommes et de l'amour du prochain*. (1775-1778).

2.2 L'invention de la machine à silhouettes



* Thomas Holloway, *Machine pour dessiner les silhouettes*, gravure pour Johann Caspar Lavater, *Essays on physiognomy*, 1792, II, I, p. 179.

* Études physiognomoniques des *Fragments Physiognomiques*.

En 1783 Lavater, invente la machine à silhouettes. Celle-ci est à l'origine de nouveaux développements dans sa conception de la physiognomonie. La machine est assez simple, de même que le procédé. Sur un support rigide, l'on place une plaque translucide à hauteur de profil d'un modèle. Située à faible distance du modèle, une source lumineuse projette l'ombre de son profil sur la plaque. De l'autre côté de la plaque, l'opérateur lève à l'encre noire le profil déposé sur la plaque. Le développement que Stoïchita consacre à Johann Caspar Lavater retrace une généalogie de la silhouette et la met en lien avec une analyse de l'idéologie physiognomoniste de la machine à silhouettes. Au XVIIIe siècle, le rêve d'un retour aux origines perdues de l'homme s'incarne dans le mythe de Dibutade, qui devient un thème populaire en peinture. Dans le premier chapitre de *l'Essai sur l'origine des langues* (1781), Jean-Jacques Rousseau interprète la fable plinienne comme un mythe d'amour. C'est la première fois qu'une telle interprétation en est donnée. L'ombre y est abordée non plus comme origine de l'expression picturale, mais comme un langage originaire, capable d'exprimer l'amour :

« L'amour, dit-on, fut l'inventeur du dessin. Il put inventer aussi la parole, mais moins heureusement. Peu content d'elle, il la dédaigne, il a des manières plus vives de s'exprimer. Que celle-ci traçoit avec tant de plaisir l'ombre de son Amant lui disoit quelque chose ! Quels sons eut-elle employés pour rendre ce mouvement de baguette⁷⁹ ? »

79 Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, chapitre I, cité par Victor Stoïchita, *Brève histoire de*

Au début du XIXe siècle, l'analyse de Rousseau a pris une importance de premier plan dans l'interprétation de l'iconographie plinienne, dans laquelle le dessin de l'ombre cernée relève d'un langage amoureux primitif. Le discours prononcé par le peintre et écrivain suisse Johann Heinrich Füssli à la Royal Academy de Londres en offre un exemple :

« La peinture grecque a connu ses balbutiements, mais ce sont les Grâces qui l'ont bercée, et Amour qui lui a appris à parler. Si jamais légende a mérité notre créance, le conte d'amour de la jeune corinthienne qui, grâce à sa lampe secrète dessinait les contours de l'ombre de son amant qui partait, incite notre sympathie à lui accorder la foi, et par la même occasion nous conduit à faire quelques observations sur les premières tentatives techniques de la peinture, et sur cette méthode linéaire qui semble s'être maintenue comme fondement de l'exécution longtemps après que l'instrument pour lequel elle était avant tout conçue eut été mis de côté. (...) Les premiers essais en cet art furent les skiagrammes, de simples contours d'ombre – semblables à ceux dont l'usage a été répandu auprès du vulgaire par les amateurs et autres parasites de la physiognomonie sous les noms de silhouettes⁸⁰. »

Dans ces remarques, Füssli relie le mythe originaire de la peinture et les silhouettes de Lavater, qui connurent un grand succès à travers toute l'Europe au cours de la seconde moitié du XVIIIe siècle. S'il se montre très critique à l'égard de cette pratique, il fait cependant d'elle l'héritière du mythe de Dibutade. La machine à silhouette reprend les étapes du mythe et le transforme en une véritable séance de pose, dont le but réside dans la production d'un profil d'ombre. Le succès du dessin d'ombre exige du modèle une grande immobilité de manière à obtenir une plus grande justesse du portrait. Cette machine à silhouette occupe une place particulière au sein du discours physiognomonique lavatérien :

« L'ombre d'un homme ou de son visage est l'image la plus faible et la plus vide que l'on puisse donner d'une personne, mais pour autant que la source de lumière soit placée à une distance adéquate, et que le visage soit projeté sur une surface parfaitement plane qui lui soit suffisamment parallèle, cette ombre est aussi l'image la plus véridique et la plus fidèle qui soit (...) car elle constitue une empreinte directe de la nature, empreinte que même le plus habile des dessinateurs n'arriverait à faire à main libre d'après la nature. Qu'est-ce qui est moins que l'image d'un individu en

l'ombre, op. cit. p. 163.

80 Johann Heinrich Füssli, *Conférences sur la peinture*, 1801-1823, Publications de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris 1993, p. 13.

chair et en os que sa simple silhouette ? Et en pourtant que ne dit-elle pas ? C'est là peu d'or, mais le plus pur⁸¹ ! »

D'une manière traditionnelle, on considère alors que visage d'un individu porte la trace de son âme. Ce qui différencie Lavater de ces prédécesseurs, c'est la place centrale qu'il accorde à l'ombre de l'individu, qui représente pour lui le prototype de son être, son *Urbild*. Lavater souligne clairement que ce n'est pas le visage qui contient la marque de l'âme humaine, mais son image d'ombre. Cette conception renoue avec la tradition ancienne qui lie l'âme à l'ombre. Celle-ci est un hiéroglyphe à interpréter, à traduire, de la même manière que la traduction linguistique opère le passage d'une langue à une autre.

La particularité de la physiognomonie lavatérienne est de considérer la silhouette comme la vérité du sujet. Il ne s'agit pas des traits de son profil ou de ceux formés par son cerveau. La physiognomonie ne repose pas sur une interprétation des traits du visage, mais sur un dessin de l'ombre du visage. L'ombre de la figure humaine contient comme la vérité objective de l'être :

« La physiognomonie n'a pas de preuve plus crédible et irréfutable de sa vérité objective que les silhouettes⁸² ».

2.3 La silhouette, révélatrice de l'âme

À propos de la théorie lavatérienne, Victor Stoïchita parle d'« ombranalyse ». Selon lui, l'herméneutique lavatérienne repose sur une pratique dans laquelle l'ombre est envisagée comme l'empreinte du comportement moral d'un individu. Cette ombre comporterait davantage d'informations sur cet individu que n'en apporterait un échange verbal direct avec lui. Dans la mesure où l'ombre, pour être la plus exacte, exige une quasi-immobilité du modèle, il ne s'agit pas pour le physiognomoniste de détecter des expressions du visage qui pourraient être révélatrices de son for intérieur. Il faut plutôt décrypter les « traits » que forment l'ombre. Lavater considère que ceux-ci sont plus bien précieux que ceux offerts par le visage même du modèle en face à face direct, puisque l'ombre ne peut pas cacher quoi que ce soit. Cette dimension de connais-

81 Johann Kaspar Lavater, *Fragments physiognomoniques pour l'avancement de la connaissance des hommes et de l'amour du prochain*. Eine Auswald (Stuttgart 1984), p. 152. Cité par Victor Stoïchita, *Brève histoire de l'ombre*. op. cit., p. 169.

82 *Ibid.*, p. 154.

sance d'une vérité au delà des apparences, d'exploration « scientifique » de la personnalité, a beaucoup contribué au succès de la machine à silhouette, tant les modèles qui s'y soumettaient étaient partagés entre crainte que l'on découvre quelque chose de monstrueux en eux, et espoir de se découvrir des qualités non encore révélées. Comme l'analyse Bruno-Nassim Aboudrar⁸³, Lavater invitait peintres et dessinateurs à révéler l'intérieur de l'homme par son aspect extérieur. La surface visible de l'ombre donne accès à l'intériorité de l'individu dans la mesure où elle est la manifestation de son âme.

« J'ai tiré de simples silhouettes plus d'information physiognomonique que tous les autres portraits ; et elles ont plus aiguës mon sens physiognomonique que je n'aurais pu le faire en contemplant moi-même la nature en perpétuelle mutation⁸⁴. »

Alexandre Ysabeau examine le caractère scientifique de la physiognomonie et insiste sur le fait que malgré le proverbe selon lequel on ne doit pas juger de la mine d'une personne, personne ne peut nier la physiognomonie car tout le monde s'en sert pour déchiffrer les pensées ou les comportements d'autrui.

« Je suis d'avis qu'un homme vu en silhouette sous tous les angles – de la tête aux pieds, de devant, de derrière, de profil, en demi-profil, de trois quarts, permettrait de faire de nouvelles découvertes fondamentales concernant le caractère omni-signifiant du corps humain⁸⁵. »

Plus spécifiquement, pour Lavater, c'est l'ombre du visage qui est le résumé du corps : dans la mesure précise où le cerveau est le siège de la force pensante, il est naturel que la vie intérieure apparaisse au dehors des contours de la tête, et notamment par la forme du front qui est une des parties solides essentielles du visage. L'ombre est une extériorisation de l'âme, l'une et l'autre sont en parfaite adéquation. Cela semble autoriser l'interchangeabilité de ces mots pour Lavater. Dans cette perspective, le nez et ses protubérances plus ou moins marquées, est le « contrefort du cerveau⁸⁶ ». La physiognomonie doit remonter du profil à l'âme, aux énergies psychiques qui la constituent. Il importe que le physiognomoniste ait une excellente vue, qu'il ait voyagé et multiplié ses sujets d'observations.

83 Bruno-Nassim Aboudrar, « L'ombre de l'image. De la falsification à l'infigurable. » Sous la direction de Murielle Gagnebin, *Faire correspondre les ombres aux ombres. Mythes et légendes d'ombres aux origines de la photographie*, Éditions Champ Vallon, Seyssel, 2002.

84 Johann Kaspar Lavater, *Fragments physiognomoniques pour l'avancement de la connaissance des hommes et de l'amour du prochain*. Eine Auswahl (Stuttgart 1984), p. 154.

85 *Ibid.*, p. 132.

86 Johann Kaspar Lavater, *Fragments physiognomoniques pour l'avancement de la connaissance des hommes et de l'amour du prochain*. t. II (Leipzig/Winterthur, 1776), p. 257.

« La vie morale se déploie particulièrement dans le jeu mobile des traits du visage, soit dans l'état de calme, soit quand ils sont contractés par le jeu des passions⁸⁷. »

La démarche lavatérienne est guidée par une vocation religieuse. Lavater a eu une formation de pasteur et Goethe qui le soutient dans un premier temps car il pensait alors que sa voie était celle de la morale et de la religion. Selon Lavater, en effet, la pratique de déchiffrement physiognomonique est un acte d'amour, dont le but profond est de découvrir la part divine en chaque individu.

Pour quelle raison les illustrations du livre de Lavater montrent-elles l'ensemble de la tête d'un homme, sous la forme d'une tâche sombre ? En effet, pourquoi ne pas exclusivement reproduire les traits du profil si ceux-ci représentent l'extériorisation de l'âme ? Au moment de la réalisation technique de la première édition des *Fragments*, la question se pose de savoir comment représenter ces silhouettes. Faut-il, comme le pense Lavater, pour être précis, ôter l'intérieur noir de la silhouette pour ne retenir que ses contours vides ? Dans un premier temps, il choisit une solution intermédiaire, en représentant des ombres grises. Mais cette solution est rapidement abandonnée, le premier tome des *Fragments physiognomoniques* (1775) et les trois tomes qui suivent étant illustrés, en grande majorité, par la représentation d'ombres pleines et noires.

Les hésitations qui marquent la genèse de ces illustrations doivent être comprises dans le contexte de la rhétorique des couleurs qui marque la fin du XVIIIe siècle. Le noir correspond alors à la catégorie du sublime. Pour l'homme politique et philosophe irlandais Edmund Burke, l'obscurité est une des causes du sublime, celui-ci étant une source de déplaisir esthétique dans la mesure où il combine l'admiration et la peur. Pour Burke, l'effet perceptif du noir est comparable au choc d'une chute⁸⁸.

Cette dimension de chute ne peut pas être absente de l'esprit de Lavater qui n'ignore pas que les silhouettes sombres peuvent être empreintes d'une connotation maléfique, liée à la magie noire. Il s'en défend d'ailleurs :

87 Alexandre Ysabeau, *Lavater et Gall. Physiognomonie et phrénologie, rendues intelligibles pour tout le monde*. op. cit., p. 10.

88 Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origins of Ours Ideas of the Sublime and Beautiful*. Londres, 1757, sections XIV-XVII.

« Je n'enseigne pas un art maléfique et secret. Cela j'aurai pu le garder pour moi seul⁸⁹... »

Le mythe sur la mort du Diable *Sur la non-existence du Diable*⁹⁰, semble également avoir joué un rôle non négligeable dans la genèse de l'ombre lavatérienne. Cet ouvrage, issu de la littérature des Lumières, anonyme attribué au pasteur Christian Wilhelm Kindleben, propose que le Diable n'existe pas dans la Bible, mais uniquement dans le cerveau des théologiens et dans le cœur des hommes malins. Le diable et le Mal sont des principes psycho-physiologiques, dont l'origine est à déceler dans le cœur humain. On peut alors comprendre l'ombre lavatérienne comme la trace visible dans la chair du Mal, qui porterait la marque du péché originel. Le dispositif de la machine à silhouettes concilie des idées de la fable plinienne et tout un héritage de la thérapie des âmes de la tradition chrétienne telle qu'il s'exprime sous la forme du confessionnal. La machine à silhouettes peut être interprétée comme une confession en termes visuels, qui se ferait à l'insu du modèle, non au moyen de l'aveu des péchés intimes qui obscurcissent l'âme, mais par l'intermédiaire de la projection d'ombres. Le physiognomoniste observe la forme ombrée et la recueille, de la même manière que le prêtre écoute la voix de celui qui se confesse par delà la grille. Physiognomonistes et confesseurs ont accès aux secrets de l'âme qui vicie l'homme et font de lui un être qui n'est plus conforme à l'image de Dieu.

Lavater ne lit pas directement dans l'âme, c'est la lecture de l'ombre qui lui donne accès à celle-ci et lui révèle la nature du péché. L'ombre est déchiffrée depuis une perspective pessimiste selon laquelle l'âme ne peut être parfaitement saine.

Nous pouvons suivre dans ses conclusions Victor Stoïchita, pour qui les quatre tomes des *Fragments physiognomoniques*, loin de donner la clef d'un quelconque comportement humain, constituent des tentatives manquées d'élaboration d'un langage, celui-ci ne parvenant jamais à établir une grammaire claire. En effet, comment les interprétations physiognomonistes, qui attribuent un sens moral à la ligne qui unit le front au menton d'un individu, pourraient-elles relever d'autre chose que d'une intuition, ou d'un constat formel ?

89 Johann Kaspar Lavater, *Fragments physiognomoniques pour l'avancement de la connaissance des hommes et de l'amour du prochain*. Eine Auswahl (Stuttgart 1984), p. 101.

90 Cité par Victor Stoïchita, *Brève histoire de l'ombre*, op. Cit., p. 175.

Malgré sa volonté scientifique d'inscrire l'âme d'un individu à la surface de son être, sa pratique ressemble davantage à une pratique divinatoire masquée, se rapprochant des lectures des lignes de la mains ou de celles du cerveau, pratiques très en vogue auprès de ses contemporains.

2.4 Déchiffrement de l'âme des personnages : traces physiques et descriptions de quelques personnages balzaciens

Dans la pratique, Balzac suit les grandes lignes de la méthode que Lavater préconise pour l'étude physiognomonique. Il ne se cachait pas d'avoir construit ses personnages à partir de ses lectures des dix volumes des œuvres du physiognomoniste Suisse. Ainsi les lèvres fines pouvaient être signe de l'avarice. Rosalind Krauss⁹¹ souligne que Lavater a lui-même pensé à une extension de la physiognomonie comme déchiffrement de l'âme à partir de tout un ensemble de signes ou de traces physiques. Ainsi, les études physiognomoniques sur lesquelles Balzac s'appuie ne relèvent-elles pas uniquement des projections d'ombre du visage. Pour autant, Balzac ne suivait pas l'ordre préféré par l'auteur, cela aurait pu nuire à la variété exigée par son esthétique de romancier et aux effets qu'il pouvait obtenir en imposant au premier regard tel trait qui lui paraît essentiel ou prédominant. Il complète les propos lavatériens par des observations constantes sur la silhouette, la taille et les hanches. La construction de ses portraits repose également sur ses propres observations ; Balzac varie à son aise la couleur des yeux et des cheveux, ne négligeant ni le cou, ni les oreilles, ni les pieds, ni les membres en général. Il ne suit pas non plus les interprétations que Lavater donne pour chaque élément décrit quant à son caractère et sa moralité.

Il reste cependant que l'on peut dégager de l'œuvre de Balzac un tableau des portraits à l'aide des principes et conseils de Lavater. Tout portrait balzacien est une étude physiognomonique et pathognomonique en entendant ces termes comme une sémiologie non seulement psychique et morale, mais encore « spirituelle » et « pneumatique ». Balzac considère constamment l'homme sous deux aspects, dans ses éléments fixes et dans ses éléments mobiles, en repos et en mouvement, qui relèvent respectivement de l'essence de l'être et de ses passions ou émotions passagères. D'où la présentation du portrait en pied, statique, au début du récit, avant sa mise en scène ; d'où aussi l'étude des personnages au repos ou endormis si commode, selon Lavater, pour déterminer les proportions du corps, l'harmonie entre la forme de la figure et la position du

91 Rosalind Krauss, *Le photographique, Pour une Théorie des Écartés*, « Sur les traces de Nadar », op. cit, p. 23.

corps, des membres, et l'étude dynamique de la démarche, des gestes et des expressions. Lavater recommande d'étudier d'abord « la stature entière de l'original », puis la tête puis le visage. Balzac tient compte de ce conseil général et de certains de ses développements. Dans l'examen de la stature, comme de la tête et du visage, Lavater insiste sur la mesure des proportions, soit entre les différentes parties du corps, soit entre les éléments de chacune d'elles -et notamment dans le profil du crâne- du front, du nez, du menton, en examinant la position de chaque élément par rapport à un axe vertical, l'angle frontal, la distance entre le sommet du crâne et la base des sourcils, l'espace entre la base du nez et le bord de la lèvre supérieure, la saillie du menton, etc., et de face l'écartement des yeux, des oreilles, la largeur des mâchoires. Sans procéder à ces opérations anthropométriques, Balzac note le rapport des volumes, des plans et des lignes, dont il déduit des interprétations. Louis Lambert note dans sa lettre à son oncle :

« il faut un angle facial déterminé, une certaine quantité de plis cérébraux pour obtenir un Colomb, Raphaël, Napoléon, Laplace ou Beethoven⁹² ».

L'alliance des droites et des courbes, tout contribue à définir la qualité de l'être intérieur.

« Jamais ces longs corps n'ont été remarquables par une énergie continue, par une activité créatrice. Charlemagne, Nersès, Bélissaire et Constantin sont en ce genre des exceptions excessivement remarquables⁹³ », car il est rare qu'un homme de haute taille ait de grandes capacités⁹⁴ ».

La représentation du corps et du visage dans l'œuvre balzacienne est liée à la description des portraits des personnages. Dans la nouvelle *Facino Cane*, Balzac narrateur, propose un certain nombre de perspectives autobiographiques expliquant le mode de création de ses personnages. Il s'est livré à l'observation du faubourg parisien et du caractère de ceux qui l'habitent. Pierre et Anne-Simone Durief dans leur préface à l'Édition Omnibus, soulignent que cette observation n'a rien de documentaire, car elle relève de l'imagination de Balzac. Dans le processus imaginatif de l'auteur, il y a un glissement du corps des personnages à leur âme. Balzac est attentif à tous les éléments d'un corps, d'un visage.

« Chez moi, l'observation était déjà devenue intuitive, elle pénétrait l'âme sans négliger le corps ; ou plutôt elle saisissait si bien les détails extérieurs, qu'elle allait sur-le-champ au delà ; elle me

92 Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, Textes établis et préfacés par Marcel Bouteron, Collection de la Pléiade, 1951, *Louis Lambert*, Tome XI, p. 418.

93 Honoré de Balzac, *Béatrix*, Tome II, op. cit., p. 404.

94 Honoré de Balzac, *Député d'Arcis*, Tome VIII, op. cit., p. 650.

donnait la faculté de vivre de la vie de l'individu sur laquelle elle s'exerçait, en me permettant de me substituer à lui comme le derviche des *Mille et une nuits* prenait le corps et l'âme des personnes sur lesquelles il prononçait certaines paroles⁹⁵ ».

Le corps humain est charnellement présent, lié une réalité imperceptible, qui n'est accessible qu'à l'observateur doué d'une imagination intuitive. Par delà « l'homme extérieur » qui surprend le regard, c'est « l'homme intérieur » que cherche à pénétrer Balzac. Henri Gauthier⁹⁶, qui travailla pendant vingt cinq ans sur l'œuvre balzacienne, fait apparaître dans son ouvrage l'importance de la vision de l'interne, qui chez Balzac régit la peinture de l'externe. Les portraits des personnages balzaciens ne sont pas de simples traductions symboliques de l'intériorité de l'être mais se présentent comme des « hiéroglyphes de la pensée » qui constituent une iconographie de l'invisible. Pour Balzac, comme le souligne Gauthier, l'homme extérieur est un tableau de signes de l'homme intérieur.

La prééminence de l'être intérieur sur l'être extérieur provoque la mutation de l'homme en ange, qui, de ce fait, constitue la perfection de l'humain. Balzac est conduit à cette théorie par l'examen des phénomènes occultes de la puissance interne qu'il lui plaît de nommer tantôt l'âme, tantôt la pensée. C'est dire que la phrénologie de « l'occulte » est à la base de sa psychologie ou de sa métaphysique. La *Comédie humaine*, quels que soient la qualité de la « philosophie » ou la « psychologie » de Balzac, et l'assentiment qu'on lui accorde, est une longue interrogation de vingt années sur la nature, les facultés et les finalités de l'esprit. La tentative de Balzac reflète un état d'esprit de l'époque où les découvertes des sciences exactes côtoient les interrogations sur l'insondable. Ainsi, la naissance, à partir des années 1890 de la photographie spirite, un courant de la photographie, reformule des interrogations sur les représentations et les manifestations de l'invisible.

La matière est l'expression sensible de l'esprit, le corps est l'incarnation de l'âme. Le corps et l'acte, à la fois déterminé et déterminant, sont construits sur les réseaux qui enchevêtrent les causalités biologiques, psychologiques, sociologiques et métaphysiques. La faculté maîtresse de Balzac est le regard, qui suit les contours des apparences et perce les structures profondes. Pour Henri Gauthier, sa philosophie est visionnaire autant que sa technique romanesque est plastique

95 Honoré De Balzac , *La comédie humaine, Facino Cane* (1836), Éditions Omnibus, 2007, 2011, p. 11.

96 Henri Gauthier *L'image de l'homme intérieur chez Balzac*, Genève, Droz, Paris, 1984.

et scénique. Le récit biographique, la description, le drame, le conflit entre l'individu et le milieu sont destinés à faire apparaître la qualité de l'être. Les scènes de la vie sont significatives du mouvement qui régit les Réalités idéelles. L'humanité balzacienne est conçue comme une troupe d'acteurs ou de mimes qui expriment plastiquement et gestuellement, mieux encore que verbalement, le jeu des Forces transcendantes. Les mœurs en action sont la projection visuelle de l'action des Causes. L'être humain, comme tout phénomène, est, dans sa forme et son acte, représentation. L'homme extérieur est un tableau de signes de l'homme intérieur.

L'anthropologie balzacienne présente deux aspects en apparence antithétiques, mais qu'une vue supérieure concilie : elle est à la fois positive et transcendante ; elle part des faits et aboutit à un système métaphysique : elle repose sur l'analyse phénoménologique et débouche sur une finalité mystique ; elle décompose l'homme, mais le situe sur l'échelle des êtres visibles et invisibles et l'insère dans l'univers. Les nomenclatures que l'on peut découvrir chez Balzac s'inspirent moins des tableaux dressés par Gall, Bichat, Bonnet, sur la constitution physique de l'homme et les facultés de l'âme, que de la méthode préconisée par Lavater.

L'homme qui porte tout un monde en lui, s'il est grand, est voûté par le poids de ses pensées. L'homme d'action et d'énergie a une taille moyenne. Aussi les êtres angéliques seront-ils toujours d'une taille ordinaire. C'est par la silhouette que Balzac traduit la qualité de l'être intérieur et non par la taille. La splendeur de l'ordre naît de l'harmonie des proportions et de l'alliance des lignes droites et des lignes courbes.

PARTIE II

LE PAS DES OMBRES

ÉCRITURE DE LA TRACE DANS LES ROMANS

DE PATRICK MODIANO

Au sein de la littérature contemporaine, l'écriture de Patrick Modiano tisse les fils d'une narration dont les thèmes pourraient être ceux du romantisme : mémoire, oubli et perte des origines. Mais, à la manière dont la photographie fait émerger de nouvelles figures du visible et de l'invisible, et redéfinit notre conception des traces du passé, les formes narratives des romans de Patrick Modiano relèvent d'une écriture de l'ombre et de la trace. À travers ces œuvres se donne à voir une conception contemporaine de la mimésis, pour laquelle représenter consiste à « porter en présence un objet absent, le porter en présence, comme une absence, maîtriser sa perte, sa mort, par et dans sa représentation⁹⁷. » Les modalités de la trace – inscription de l'ombre du passé dans le présent, hantise des lieux, mémoire tissée par l'oubli, être fondé par le non-être – s'inscrivent au cœur de la structure narrative des romans de Patrick Modiano, et dénotent une certaine forme de rapport contemporain au réel, caractérisée par sa dimension spectrale, « hantant à tombeau ouvert un futur indécis⁹⁸ » tel que le formule Bruno Blanckeman.

Comme une série de reprises incessantes de « *La liberté, ou une nuit à Rome*⁹⁹ », errance, prégnance du passé, quête des ombres, agencent la trame narrative de chacun des romans de Patrick Modiano, dans lesquels le thème de la ruine est très présent. Mais chacun des termes du poème prend alors une signification inverse : la mémoire est constituée par l'oubli, l'ombre se fait le

97 Louis Marin « Représentation et simulacre », *De la représentation*. op. cit., p. 305.

98 Bruno Blanckeman, « Spectrographie », *Patrick Modiano*, dirigé par Maryline Heck et Raphaëlle Guidée, Éditions de l'Herne, 2012, p. 152.

99 Alphonse de Lamartine, « La liberté, ou une nuit à Rome ».

signe d'une présence, et les différentes enquêtes ne mènent à aucune résolution, provoquant même la disparition de l'enquêteur.

Enquêteurs archivistes, les personnages se font scribes du silence, de l'oubli et des fantômes. S'ils dressent des listes, ce n'est que pour mieux se glisser dans leurs interstices, pour tenter d'y déceler des traces silencieuses d'existence.

Cette écriture constitue sa narrativité en se forgeant sur le silence, la disparition et l'absence, se déployant au fil des pages pour y lentement déployer son *pas* d'origine.

CHAPITRE 1.

L'ENQUÊTE DÉTOURNÉE.

TRACE DU MYSTÈRE ET ÉNIGME DE L'INDICE

Dans une atmosphère trouble et tendue, des personnages incertains, décidés à retrouver la piste d'un parent disparu ou d'un souvenir oublié, mènent les recherches. Ils collectent minutieusement divers documents et s'appuient sur l'observation de certains détails. D'un roman à l'autre, la trajectoire des personnages de Patrick Modiano épouse une même forme, celle d'une enquête policière. Progressivement cependant, l'attente romanesque liée au genre littéraire est déviée et l'étape de dévoilement, couronnement traditionnel du récit policier, fait défaut. À sa place, se dessine le caractère fantomatique des personnages, à travers une enquête dont le centre de gravité se dérobe peu à peu.

1. L'enquête policière : déstructuration d'un genre

Filer quelqu'un, le suivre pas à pas, se fondre avec le paysage pour ne pas se faire repérer, est un jeu auquel se prêtent de nombreux personnages modianiens. Un être réapparu de manière inattendue, un parent mort ou disparu depuis longtemps surgit de nulle part, comme par effraction dans la vie des protagonistes. Les personnages de Modiano, à la recherche de leur passé sont ou se comportent comme de véritables détectives. Cependant, Modiano n'est pas un auteur de roman policier. Comme le souligne Dominique Meyer-Bolzinger¹⁰⁰, il est publié dans la collection Blanche chez Gallimard et la critique littéraire l'inscrit dans le registre du roman familial, du récit poétique ou encore de l'autofiction. L'auteure insiste sur son absence dans le *Dictionnaire des Littératures Policières* de Claude Mesplède. Or, le lecteur peut reconnaître certains éléments clés de l'ambiance propre aux films noirs ainsi que la structure de la narration qui a bien souvent comme point de départ le motif de l'enquête. Celle-ci est menée à bien – ou à mal – par des protagonistes qui sont ou se comportent comme des détectives.

100 Dominique Meyer-Bolzinger, « L'enquête en suspens ou l'écriture policière de Patrick Modiano », *Manières de noir. La fiction policière contemporaine*, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

L'insistance de la référence au roman policier est à lire, selon Dominique Meyer-Bolzinger, comme l'indice du rêve de Modiano d'être un auteur de romans policiers à succès. C'est ce que déchiffre Jérôme Garcin :

« Ce soir là, Modiano m'avoue envier les écrivains qui considèrent la littérature comme un métier. Il jure aspirer à écrire des livres comme Simenon faisant ses Maigret : en batterie, sans états d'âme¹⁰¹. »

L'intrigue criminelle est très présente dans les trames narratives, il y a des vols, des escroqueries, de la prostitution, des meurtres ou des suicides, des disparitions, des enlèvements et des fugues, des histoires de trafics, de marché noir, de cambriolage. Les voyous sont parfois caricaturaux, tels Villecours dans *Dimanche d'août* qui avec sa « gourmète aux larges et gros maillons »¹⁰² trafique des voitures américaines et souhaiterait se lancer dans le diamant. Sa mère, une ancienne prostituée a « une voix rauque et un léger accent faubourien »¹⁰³, un visage de lionne, et boit du whisky au déjeuner.

Les références au roman policier constituent aussi dans l'œuvre de Modiano comme une série d'indices : sous la forme d'allusions et de nombreuses références plus ou moins anecdotiques. Dans un élément de décor par exemple, comme dans une bibliothèque contenant « tous les livres de la collection du Masque »¹⁰⁴, collection à travers laquelle le roman policier s'est réellement implanté en France dès 1927. Il peut aussi être question de rayons « où ne s'alignaient que des romans policiers : couvertures jaunes du Masque, Série Noire, collections anglaises, américaines »¹⁰⁵. Certains personnages sont lecteurs de romans policiers : dans *Dimanches d'août*, Sylvia lit des romans policiers, ainsi que Denise de *Rue des Boutiques obscures* et Jean d'*Une jeunesse*, ou même auteurs de littérature policière. Ainsi dans *Villa Triste*, Victor Chmara prétend écrire un livre policier :

« – Je... j'écris un livre. Voilà.

J'étais tout étonné du ton péremptoire avec lequel j'avais proféré un mensonge.

101 Jérôme Garcin, « Patrick Modiano, rive droite, rive gauche », *Littérature vagabonde*, Flammarion, 1995, p. 151.

102 Patrick Modiano, *Dimanche d'août*, Gallimard, « Folio », 1986, p. 165.

103 *Ibid.*, p. 160.

104 Patrick Modiano, *Villa triste*, Gallimard, « Folio », 1975, p. 48.

105 Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Gallimard, « Folio », 1984, p. 40.

- Vous écrivez un livre ? ... Un livre ? ... – Il fronçait les sourcils et se penchait un peu plus vers moi : – Un livre... policier ?
Il avait l'air soulagé. Il souriait.
– Oui, un livre policier, ai-je murmuré, policier¹⁰⁶. »

Dans *Quartier perdu*, Ambrose Guise, le héros narrateur est un riche et célèbre auteur de la série policière des *Jarvis*. À Paris pour rencontrer son éditeur japonais, il se souvient de sa jeunesse. Le roman raconte la vocation policière du narrateur : le jeune Jean Dekker qui voulait devenir écrivain, mêlé à une histoire de meurtre, fuit en Angleterre où il devient écrivain de roman policier à succès sous le pseudonyme d'Ambrose Guise.

D'autres romans, tel *Fleurs de ruine* ou *Dimanche d'août*, tirent leur univers du côté du roman noir. Dans *Dimanche d'août*, Sylvia et Jean, un jeune couple en fuite, arrivent à Nice avec en leur possession un diamant magnifique. Ils y rencontrent un couple inquiétant qui disparaît soudainement avec Sylvia et le diamant. La construction du récit est complexe et les anachronismes nombreux. Présentés comme les aveux du héros narrateur les derniers chapitres provoquent un renversement axiologique du roman. Aucune révélation ne se construit au fil du récit mais une vérité s'affirme, déjà tout entière contenue dans une photographie prise par le narrateur dès le début de l'histoire. Dans *Fleurs de ruine*, la narration est aussi très complexe, différents temps se chevauchent. Deux époux se suicident en 1933, selon des circonstances qui laissent penser qu'un autre couple aurait pu être à l'origine de leur mort. Trente ans après leur décès, le narrateur s'interroge sur cette mort mystérieuse et tente de comprendre l'histoire de son père pendant la Seconde Guerre Mondiale.

Avec *Rue des Boutiques Obscures*, son sixième roman publié en 1978, Modiano expérimente pour la première fois le modèle policier de manière tout à fait explicite. En effet, l'histoire met en scène Guy Rolland, un narrateur amnésique, qui après avoir été détective privé pendant plus de huit ans, se remet sur les traces de son passé dont une grande partie lui échappe. Il reprend son enquête là où il l'avait laissée dix ans plus tôt, quand il avait lui-même engagé un détective pour retrouver sa propre trace. Ce dernier, faute d'avoir pu trouver de solides pistes, avait fini par lui fournir un travail et une nouvelle identité.

106 Patrick Modiano, *Villa Triste*, Gallimard, Éditions Gallimard 1975, p. 143.

La figure de celui qui cherche à retrouver son passé et celle du détective privé semblent être interchangeables, puisque Guy Rolland passe de l'un à l'autre comme s'il s'agissait de la même activité. Rassembler des informations, observer le moindre détail, suivre les trajets d'une personne à travers la ville, se lancer sur chaque piste avec précaution : c'est un véritable travail de chasseur que mène le héros amnésique pour se ressaisir de son histoire. Le narrateur, Guy Rolland, n'hésite pas à emprunter les plus hasardeuses des pistes :

« Ainsi de ce que j'avais été jadis, il ne restait plus qu'une silhouette dans la mémoire de deux barmen¹⁰⁷. »

La méthodologie du narrateur est tout à fait bancale et ses avancées sont dues aux hasards des circonstances, aux coïncidences entre des noms, des prénoms. Par chance, il tombe sur des adresses ou numéros de téléphone, il discerne à peine quelques silhouettes qui semblent tout droit surgies du passé. L'enquête avance, les pistes se brouillent et les ombres se confondent les unes aux autres.

« Les lettres dansent. Qui suis-je¹⁰⁸ ? »

L'enquête menée par le narrateur est aussi trouble et incertaine que l'identité qui se profile peu à peu à travers les recherches. Le narrateur, Guy Rolland, a-t-il un jour porté le nom de Jimmy Stern ? Ceux qui le reconnaissent et seraient susceptibles de l'identifier ne sont pas fiables, et les preuves sont loin d'être irréfutables. Le principal témoin a disparu en mer et la mémoire qui lui revient doucement n'est peut-être que le fruit de son imagination.

D'un côté, Modiano respecte certaines logiques du genre policier, dans ce qu'il peut avoir de plus caractéristique, telles que la mise en œuvre d'une intrigue criminelle comme trame narrative, la création d'une ambiance mystérieuse, les constitutions de personnages sombres et opaques. De plus, le monde dans lequel évoluent les personnages s'avère souvent menaçant et oppressant pour les protagonistes, comme dans les univers du polar au sein desquels les personnages ont un secret à cacher, une faute à se reprocher qu'ils tentent de dissimuler. L'univers du polar se construit comme univers dangereux car fondé sur l'infraction, le délit et le crime. Or, les personnages de Modiano se sentent bien souvent menacés, en danger, à l'image du narrateur de

107 Patrick Modiano, *Rue des Boutiques Obscures*, Éditions Gallimard, 1978, p. 27.

108 *Ibid.*, p. 106..

Villa Triste qui « crevait de peur¹⁰⁹ » et se pense obligé de fuir la capitale pour échapper à un danger. Le narrateur de *Fleurs de ruine* raconte que, jeune, il était persuadé d'avoir commis une faute irréparable : « je ne pouvais pas m'empêcher de considérer l'avenir avec inquiétude, car il me semblait avoir commis quelque chose d'irréparable¹¹⁰. »

Les enquêtes des personnages de Modiano ont en commun avec le roman policier d'attirer l'attention sur les cheminements de l'enquête et non plus uniquement sur le crime. En effet, le roman policier prend son essor et se différencie de la littérature « judiciaire » telle qu'elle pouvait exister au XVIIIème siècle avec les thèmes du bandit, du bagnard et du hors-la-loi, par l'importance accordée aux cheminements psychologiques des protagonistes et à la description d'un milieu social plutôt qu'aux seuls crimes.

Enfin, les romans de Modiano et les romans policiers partagent une caractéristique essentielle qui consiste à lier la présence et l'absence au cœur de la narration. Pour Uri Eisenzweig il faut se garder de toute lecture simplificatrice du roman policier. En effet, si les études traditionnelles du genre articulent leurs définitions autour du crime, Eisenzweig souligne le fait que ce crime n'a de sens « que s'il est entouré de *mystère*, mystère qui, pour l'enquêteur (et le lecteur qui s'identifie à ce dernier), constitue un *problème*¹¹¹. » Dans ce déplacement du mystère au problème, Uri Eisenzweig opère une mise en avant du processus réflexif qui soulève de véritables questions sur la narration. En effet, le crime est mystérieux dans la mesure où sa narration est absente, puisque c'est ce qui occasionne le récit. L'absence du récit du crime, fondant le mystère, appelle le déroulement de l'enquête. Uri Eisenzweig enracine le récit sur une « impossibilité à raconter » :

« cette absence implique que le roman policier tout entier fonde sa propre existence sur une *impossibilité de raconter*. Cette impossibilité ne concerne que le récit du crime, bien entendu, et elle n'est que relative, dans la mesure précise où le mystère lui-même est relatif. Mais aussi, c'est précisément dans la mesure où le mystère s'épaissit que grandit l'impossibilité de raconter. En d'autres termes : par ses structures mêmes, par son *projet* même, la littérature

109 Patrick Modiano, *Villa Triste*, op. cit., p. 19.

110 Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, op. cit., p. 117.

111 Uri Eisenzweig, « Présentation du genre », « Le roman policier », *Littérature*, Année 1983, pp. 3-15, p. 8.

policière met en question ce qui semble aller de soi dans la production romanesque post-bal-zacienne, et plus spécialement dans le roman dit réaliste, - c'est-à-dire la narration¹¹². »

Mais d'un autre côté, Modiano sape les fondements positifs du roman policier. Dans les romans qui ne relèvent pas de l'exercice biographique comme *Dora Bruder*, les personnages ont certes peur et l'ambiance est oppressante, mais la menace qui pèse sur eux n'est le plus souvent, pas réelle. Le sentiment de peur est « irraisonné¹¹³ », et anachronique. Ainsi en est-il pour Raphaël Shlemilovitch, narrateur du premier roman de Modiano, *La place de l'étoile*, qui souffre d'événements qu'il n'a pas vécus, qui est hanté par les fantômes d'une époque qu'il n'a pas connue mais à laquelle son père fut confronté étant jeune.

L'auteur crée une atmosphère lugubre pour les personnages par l'utilisation de tout un lexique de noms et de références inquiétantes, qui ne sont pas centrales mais apparaissent discrètement, par légères touches, dans les descriptions notamment. Ainsi l'allusion à la guillotine et à son créateur établissent en quelques mots un contexte sinistre : le narrateur de *Fleurs de ruine*, passant Boulevard Arago, ne peut quitter des yeux « le mur sombre et interminable de la prison », lieu où jadis l'on « dressait la guillotine¹¹⁴ ». En ouverture d'un autre roman, *Remise de peine*, l'auteur commence par la description de la maison dans laquelle se déroule l'histoire à venir : dans le jardin est cachée une tombe, celle du docteur Guillotin :

« Au fond de la première terrasse du jardin était cachée sous des clématites la tombe du docteur Guillotin. Avait-il vécu dans cette maison ? Y avait-il perfectionné sa machine à couper des têtes¹¹⁵ ? »

Cette référence à la guillotine dès la première page colore l'ensemble de l'histoire à venir et place celle-ci sous le signe d'une coupure nette et froide. On est loin de la violence qui caractérise les romans policiers, mais l'ombre qui pèse sur cette maison est bel et bien terrifiante. Comme le souligne Dominique Meyer-Bolzinger, les distorsions d'ordre structurel et méthodologique de l'enquête confèrent aux romans non seulement une tonalité bien spécifique mais donnent également à lire l'insistance de la référence au roman policier comme la mise en récit de la structure même des questions qui préoccupent Modiano : l'incertitude de l'identité, la quête

112 *Ibid.*, p. 10

113 Patrick Modiano, *Villa Triste*, op. cit., p. 19.

114 Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, op. cit., p. 111.

115 Patrick Modiano, *Remise de peine*, (1988), Éditions du Seuil 2013, p. 11.

des souvenirs et l'impossible restitution du passé, ce qui fait dire à Dominique Meyer-Bolzinger que « le romancier inscrit l'insaisissable, l'incertain et l'indicible au cœur même de récits fondés sur la recherche et l'élaboration d'un savoir¹¹⁶. »

Les variations et allusions au modèle policier participent à la mise en place d'une esthétique fragmentée et morcelée, d'une écriture qui se tient à distance de toute positivisation du savoir, de sorte qu'il est souvent impossible de comprendre s'il s'agit réellement de traces de la vie du personnage ou de celles d'un autre.

« Jusque là tout m'a semblé si chaotique, si morcelé. Des lambeaux, des bribes de quelque chose me revenaient brusquement au fil de mes recherches...Mais après tout, c'est peut-être ça une vie ¹¹⁷. »

Modiano déstructure le genre et affirme, évoquant son propre travail, n'écrire que par fragments :

« On arrive peut-être à faire un truc global, mais avec des fragments, si vous voulez. (...) Parce que, en fait, les trucs que j'écris, ce ne sont pas vraiment des romans, ce sont des segments, des trucs que j'ai pris, que j'ai malaxés. (...) J'ai toujours publié à des distances assez courtes. C'est comme quelqu'un qui prend des fragments, qui ne fait pas ça d'un seul coup, mais par morceaux¹¹⁸. »

Dans ce dispositif, le lecteur est mis à contribution : Modiano place le lecteur en situation d'enquêteur, c'est à lui que revient la tâche d'assembler les différentes parties que l'enquête met à jour et de remettre en ordre les différents temps du récit afin d'avoir une idée plus claire de la narration. Cependant, si le lecteur s'attend à un dévoilement du mystère et lit comme s'il s'agissait de romans policiers, il ne peut être que déçu, à la manière dont Claude Simon, citant Flaubert, disait que : « Ceux qui lisent un livre pour savoir si la baronne épousera le comte seront dupés¹¹⁹ ». En effet, il n'y a pas de récit final qui unifierait le roman et donnerait à l'énigme une solution stable, les différents éléments de l'enquête sont maintenus sous une forme morcelée et lacunaire. Ainsi le genre policier apparaît sous une forme qu'on pourrait qualifier d'hybride. Le mystère initial, les causes et les circonstances qui l'engendrent se délitent pour ne jamais être ré-

116 Dominique Meyer-Bolzinger, « L'enquête en suspens ou l'écriture policière de Patrick Modiano », art. cit., p. 18.

117 *Ibid.*, p. 238.

118 Patrick Modiano, Entretien avec Laurence Liban, *Lire*, octobre 2003, cité par Dominique Meyer-Bolzinger, « L'enquête en suspens ou l'écriture policière de Patrick Modiano », art. cit., p. 17.

119 Claude Simon, *Le jardin des Plantes*, Paris, Minuit, 1997, p. 53.

solus. À l'image de *Fleurs de ruine*, dont la première énigme sur la mort d'un couple se double de deux autres mystères, celui de l'histoire du père de l'auteur, Albert Modiano et celui d'un homme au parcours fuyant, Philippe de Pacheco.

« Je m'étais assis à la terrasse de l'un des cafés, vis-à-vis du stade Charlety. 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 réponse¹²⁰. »

Le problème du mystère en vient à s'inverser : ce n'est pas uniquement la résolution de l'énigme qui est impossible, c'est l'absence de réponse sur différentes questions constituant le mystère qui engendre le processus de l'écriture.

L'absence de résolution de l'énigme et la mise en présence de blancs constituent la véritable clé de voûte de l'hybridité du genre policier. Cette hybridité joue un rôle essentiel dans la lecture du réseau complexe de l'œuvre modianienne ainsi que dans le déchiffrement d'une esthétique littéraire contemporaine. Claire de Ribaupierre – qui met en avant la dimension généalogique au sein des enquêtes menées dans les romans de Claude Simon et de Georges Perec –, analyse la manière dont les enquêtes chez Claude Simon dessinent également une structure policière. Les romans tendent vers la résolution d'une énigme mais ne débouchent finalement jamais sur une résolution, le lecteur enquêteur pourra découvrir des pistes mais la conclusion finale sera mise en échec. Ce qui voit le jour en revanche, c'est la figure du mystère dans ce qu'il a de plus entier et de plus opaque, de sorte qu'à la fin, il ne reste que les blancs et les énigmes¹²¹.

L'intrigue déstructurée et les difficultés rencontrées dans la résolution de celle-ci, incarnent une série d'interrogations sur les possibilités et les limites de la narration littéraire : comment déchiffrer une vérité qui se dérobe ? Comment interpréter ce qui se cache ? Mais, surtout, comment écrire sur ce qui s'échappe, qu'il s'agisse de la mémoire, ou d'un être disparu ? L'enquête inaboutie met en scène ces difficultés de l'écriture et les moyens dont celle-ci dispose face à l'impossi-

120 Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, op. cit., pp. 86-97.

121 Claire de Ribaupierre, *Le roman généalogique. Claude Simon et Georges Perec*, La Part de l'il, coll. « Théorie », 2002, p. 213.

bilité de reconstituer ce qui s'est déroulé dans le passé. Au sein de ces questions, les traits de l'enquêteur se mêlent aux traits de l'écrivain : les manques et les mystères s'amplifient et les romans de Modiano sont à la croisée de l'enquête policière et du roman familial, tous deux n'étant jamais univoques et pouvant donner lieu à différentes interprétations.

2. L'enquête : errance d'un détail à l'autre

Au cœur de leur enquête, les protagonistes sont à l'affût du plus grand nombre de détails possibles pour reconstituer leurs souvenirs et avoir des éléments concrets leur permettant de faire avancer leur recherche. Lorsqu'ils visent à résoudre une énigme, les protagonistes cherchent à tenter de rassembler des détails :

« C'était à moi tout seul de résoudre l'énigme que posait cet homme. Pacheco.

Philippe de Bellune. À l'aide de ces deux noms, il fallait que je trouve d'autres détails sur lui¹²². »

Il nous faut donc analyser les particularités de ces détails et tâcher de comprendre en quoi ils éclairent l'écriture modianienne.

À l'origine de l'intrigue policière, un crime bouleverse l'ordre du monde. Celui-ci se place en dehors des normes morales et sociales et fascine par son pouvoir de transgression. Marta Caraion¹²³, chercheuse en littérature française à l'Université de Lausanne, souligne dans une étude sur la diversité herméneutique du détail qu'il s'agit de remonter du cadavre au criminel par l'examen d'un certain nombre de détails qui sont autant d'écarts par rapport à l'ordre normal des choses. Dans cette perspective, le crime lui-même peut être appréhendé comme un détail. Le rôle du détective, tout comme celui du lecteur, consiste à mettre bout à bout les détails qui sans eux ne joueraient aucun rôle. Il convient donc à notre tour, de rassembler quelques détails types figurant dans les romans de Modiano, afin d'appréhender à quelle espèce ils appartiennent. À cet effet, nous nous pencherons tout particulièrement sur *Villa Triste* et *Accident nocturne*.

Abordant quelqu'un, les personnages sont attentifs aux vêtements, aux couleurs des yeux et de cheveux, aux carrures. Le narrateur d'*Accident nocturne* mentionne qu'il entretient depuis tou-

122 Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, op. cit., p. 63.

123 Marta Caraion, « Le détail et l'indice », *A contrario* 1/2014 (n° 20), p. 3-14

jours un attachement aux détails, faisant de lui un « esprit terre à terre », ce qui l'aurait préservé d'emprunter les mauvaises pentes que sa vie aurait pu suivre¹²⁴. Lorsqu'il est pris de panique à l'idée de perdre complètement la mémoire et de ne jamais retrouver la trace de la femme qui l'a renversé, le narrateur dit s' « accrocher à de petits détails concrets¹²⁵. » Il précise qu'il a longtemps essayé d'oublier son passé, ou du moins de ne se souvenir que des « détails en apparence insignifiants¹²⁶. »

Or, ces détails concrets insignifiants semblent caractériser les personnages de Modiano. En effet, les protagonistes sont décrits de manière *superficielle*, par de brèves qualifications décrivant leur aspect physique.

2.1 Les vêtements

Dans *Villa Triste*, Victor Chmara se souvient s'être caché dans sa jeunesse dans une petite ville près de la Suisse. Il y avait fait la connaissance de Meinthe et d'Yvonne, avec laquelle il passait ses journées et ses nuits. Lorsque Meinthe s'absentait, il dormait dans sa villa, la Villa Triste. Pour décrire les personnes croisées alors, le narrateur donne des détails concernant leur aspect physique et l'attention est particulièrement portée sur leurs vêtements. Le narrateur affirme avoir « la mémoire des vêtements »¹²⁷ et ceux-ci composent largement les brèves descriptions des personnages qu'il se souvient avoir aperçus ou rencontrés. En voici quelques exemples :

« Cheveux auburn. Robe de chantoung vert. Et les chaussures à talons aiguilles que les femmes portaient. Blanches¹²⁸. »

« Elle marchait vers notre table, une écharpe verte en mousseline autour du cou¹²⁹. »

« Les femmes portaient des marinières en tissu-éponge de couleur, les hommes des peignoirs de bain¹³⁰. »

124 Patrick Modiano, *Accident nocturne*, Éditions Gallimard, 2003, p. 55.

125 *Ibid.*, p. 62.

126 *Ibid.*, p. 36.

127 Patrick Modiano, *Villa Triste*, op. cit., p. 84.

128 *Ibid.*, p. 27.

129 *Ibid.*, p. 31.

130 *Ibid.*, p. 32.

« La nuit. Et Meinthe qui nous attendait dans le hall. Il était habillé d'un costume de toile blanche et d'un foulard turquoise noué impeccablement autour du cou¹³¹. »

« Meinthe s'est arrêté dans l'encadrement de la porte. Il était vêtu d'un costume rose très tendre, et de sa pochette pendait un mouchoir vert foncé¹³². »

« Une dizaine de jeunes gens se sont installés sur le pont, à côté de nous. La plupart d'entre eux portaient des tenues de tennis et sous les jupes blanches plissées les filles laissaient voir de grosses cuisses¹³³. »

« Meinthe portait chaque fois un smoking de couleur différente et Yvonne des robes en mousseline ou de crêpe. Elle aimait les boléros et les écharpes. J'étais condamné à mon unique complet de flanelle et à ma cravate de l'International Bar Fly¹³⁴. »

« Elle mettait un peignoir de plage aux grosses raies oranges et vertes et s'allongeait en travers du lit, pour fumer une cigarette¹³⁵. »

Dans *Accident nocturne*, quoique moins nombreuses, les références aux vêtements sont également présentes, en voici quelques exemples types.

Juste après son accident, le narrateur est dans un hôtel et son attention est attirée par un « homme roux, les pieds nus, vêtu d'un blouson de cuir et d'un pantalon de pyjama¹³⁶. » Un autre jeune homme intervient, le narrateur indique qu'il « était vêtu d'une blouse blanche et portait un collier de barbe¹³⁷. »

Au sujet d'une femme qu'il suit du regard dans un bar, le narrateur note qu' : « Elle portait un imperméable doublé de fourrure¹³⁸. »

131 *Ibid*, p. 36.

132 *Ibid*, p. 54.

133 *Ibid*, p. 69.

134 *Ibid*, p. 73.

135 *Ibid*, p. 74.

136 Patrick Modiano, *Accident nocturne*, op.cit., p. 13.

137 *Ibid.*, p. 15.

138 *Ibid.*, p. 42.

Une autre femme, une blonde dont il remarque le visage sévère, « portait un imperméable de la même couleur que celui de la femme, à Pigalle, mais son imperméable à elle n'était pas doublé de fourrure¹³⁹. »

Au sujet d'un personnage que le narrateur revoit : « C'était là que j'avais remarqué pour la première fois le costume élimé, les boutons qui manquaient au pardessus bleu marine. Mais les chaussures étaient impeccablement cirées¹⁴⁰. »

Lorsque cette masse de vêtements est rassemblée, rien ne semble plus avoir de sens, rien ne semble être dit pour faire avancer la quête. En effet, non seulement ces détails semblent a priori insignifiants, mais ils semblent de plus superficiels. Ce qui retient notre attention dans cette masse de vêtements, c'est l'aspect visuel qu'elle confère aux descriptions. Les détails fournis par les narrateurs appartiennent au registre du visible, ils relèvent de l'image d'une personne, dans ce qu'elle peut avoir effectivement de plus *superficiel*. La question est alors de savoir comment de tels éléments pourraient renseigner l'enquête du narrateur. Qu'éclairient ces détails sur la vie et le passé du personnage ? Sont-ils utilisés comme des preuves d'une réalité qu'ils dévoileraient ? Avant d'interroger plus spécifiquement la nature du détail et les paradoxes qu'ils soulèvent, attachons-nous à relever d'autres types de précisions afin de voir s'ils vont dans le même sens que la mémoire des vêtements et constituent d'autres éléments visuels.

2.2 Les couleurs

Dans *Villa Triste*, les couleurs verte, bleue et rose reviennent sans cesse, telle une mélodie lancinante.

« Un dogue allemand, immense et lymphatique avec des taches noires et blanches. Vert, roux, blanc, noir. Cette combinaison de couleurs me causait une sorte d'engourdissement¹⁴¹. »

139 *Ibid.*, p. 47.

140 *Ibid.*, pp. 51-52.

141 Patrick Modiano, *Villa Triste*, op. cit., p. 27.

« Nous suivions une allée recouverte d'une voûte de clématites à grandes fleurs mauves et bleues. J'écartais les feuillages en grappe des cytises (...). Il y avait – si j'ai bonne mémoire – des plantes de rocailles aux teintes givrées, des aubépines roses¹⁴². »

Yvonne porte des talons blancs, des robes vertes, elle a les cheveux roux. Les lumières sont roses, les verres sont remplis de liquide de la même couleur. Lorsqu'il repense à ce lieu, le narrateur se demande où il se trouvait réellement :

« Où étions-nous ? Au cœur de la Haute-Savoie. (...) je pense plutôt à un pays colonial ou aux îles Caraïbes. Sinon, comment expliquer cette lumière tendre et corrosive, ce bleu nuit qui rendait les yeux, les peaux, les robes et les complets en alpaga phosphorescents¹⁴³? »

Le narrateur se souvient de la salle à manger : aux murs, un papier peint un peu défraîchi, beige ou blanc, à motifs roses-rouges. La lumière était ambrée et chaude. Parmi ces couleurs, le vert occupe sans doute une place particulière, à la manière dont les plantes vertes et le lierre composent « une oasis imprévue » et le protègent « de la désolation environnante¹⁴⁴ ». Les couleurs et le vert tout particulièrement, donnent à *voir* le mirage d'un passé retrouvé.

Pour se souvenir, le narrateur d' *Accident nocturne* s'attache également à des couleurs :

« J'essaie de retrouver les couleurs et l'atmosphère de cette saison où j'habitais près de la porte d'Orléans. Des couleurs grises et noires, une atmosphère qui me semble étouffante rétrospectivement, un automne et un hiver perpétuels¹⁴⁵. »

Ces couleurs semblent être les seuls détails du passé, elles caractérisent les choses non telles qu'elles ont été vécues, mais telles que le temps les a conservées dans la mémoire du narrateur. En effet, ce ne sont pas des mots qu'il a conservés des êtres rencontrés en Suisse, mais des images, de la même manière que l'on conserve une image du passé.

142 *Ibid.*, p. 28.

143 *Ibid.*, p. 44.

144 *Ibid.*, p. 162.

145 Patrick Modiano, *Accident nocturne*, op. cit., p. 37-38.

« Le temps a enveloppé toutes ces choses d'une buée aux couleurs changeantes : tantôt vert pâle, tantôt bleu légèrement rosé. Une buée ? Non, un voile impossible à déchirer qui étouffe les bruits et au travers duquel je vois Yvonne et Meinthe mais je ne les entends plus¹⁴⁶. »

À nouveau, les détails de couleurs mémorisés appartiennent au registre de l'image et non au registre verbal : le narrateur dit se souvenir du passé comme à travers une « vitre dépolie¹⁴⁷ ». Ainsi, le caractère visuel se précise : la vitre dépolie évoquant le dépoli de l'appareil photographique, les détails auraient pu être enregistrés par un appareil.

2.3 Éléments physiologiques

Suite à son deuxième accident, le narrateur d'*Accident nocturne* déambule dans les rues et interroge des voisins, pour retrouver la trace de cette femme, Jacqueline. Ainsi, dans le hall de l'hôtel qui les recueille après leur accident, le narrateur capte des détails de type photographique. En voici quelques exemples.

Il aperçoit un homme « brun massif aux cheveux très courts¹⁴⁸ », puis il regarde la femme qui l'a renversé : « Elle portait les cheveux mi-longs et elle m'avait semblé blonde dans la lumière du hall¹⁴⁹. »

Dans un café à Pigalle, son attention est attirée par un couple : « lui, les cheveux courts et argentés, la quarantaine, un visage osseux et des yeux clairs¹⁵⁰. »

Dans un restaurant, il regarde deux hommes : « L'un des deux hommes s'était coiffé d'un bonnet d'astrakan noir. Ses lunettes et son mince visage français contrastait avec cette coiffure de lancier russe ou polonais¹⁵¹. »

146 Patrick Modiano, *Villa Triste*, op. Cit. p. 167.

147 *Ibid.*, p. 189.

148 *Ibid.*, p. 10.

149 *Ibid.*, p. 11.

150 *Ibid.*, p. 41.

151 *Ibid.*, p. 97.

Une secrétaire a un « visage d'épervier », tandis qu'une autre « est blonde à la peau transparente¹⁵² ».

Repensant à une femme : « Je revois son visage. Elle était jeune, environ vingt-cinq ans, les cheveux blonds ou châtain clair, une cicatrice sur la joue¹⁵³. »

Les descriptions sont lacunaires et brèves, quelques lignes tout au plus en guise de description, comme on vient de le voir. Les visages féminins se confondent les uns avec les autres : « Elles avaient toujours le même physique : pâles, blondes, l'allure sévère de jeunes filles chrétiennes, au bord du mysticisme¹⁵⁴. »

Les descriptions sont incomplètes, pourtant le narrateur souligne qu'il se souvient avec précision du visage de Jacqueline, comme s'il s'agissait d'une photo anthropométrique :

« son visage m'est apparu avec précision, comme un grande photo anthropométrique : l'arc régulier des sourcils, les yeux clairs, les cheveux blonds, les blessures sur le front, aux pommettes et au creux de la joue¹⁵⁵. »

On retrouve ici le paradoxe du détail, et sa complexité : d'un côté, des indications éparses, de l'autre le narrateur affirme se souvenir avec précision de son visage. Dans cette affirmation, un élément nous interroge : n'y a-t-il pas, étrangement, un paradoxe entre l'accumulation de détails et la précision à laquelle fait référence le narrateur ? Ce foisonnement entrave-t-il la conception de l'ensemble, empêchant justement d'en avoir une vision précise ?

Modiano explicite clairement que la mémoire des personnages est photographique :

« Les traits de son visage me sont revenus à la mémoire, hier après-midi, avec une précision photographique¹⁵⁶. »

Si le visage revient à la mémoire du personnage de manière photographique, il ne semble pourtant pas que tel soit le cas pour le lecteur. Qu'est-ce-que les descriptions modianiennes peuvent donc avoir à faire avec la photographie qui livre une représentation du réel détaillée et donne à voir, permet de saisir un grand nombre de précisions ? Nous touchons ici au paradoxe du détail et c'est ce que nous proposons d'interroger maintenant.

152 *Ibid.*, p. 59.

153 *Ibid.*, p. 103.

154 *Ibid.*, p. 58.

155 *Ibid.*, p. 17.

156 *Ibid.*, p. 54.

2.4 Paradoxe du détail

Le détail montre les choses dans leur aspect matériel. Daniel Arasse, qui consacre des études à l'analyse du détail dans le contexte des pratiques picturales développe l'idée qu'en peinture, le détail est un outil de la « parfaite imitation, il renvoie à l'ensemble dont il fait partie, il est donc "iconique" (*mimétique*)¹⁵⁷. » En photographie, le détail relève également de la matière et de la technique mais il se rapproche, davantage qu'en peinture, des signes indiciels qui présupposent la connexion physique entre un signe et son objet. Aux prémisses de son histoire, la photographie se présente comme un outil de reproduction de la réalité par elle-même. Cette illusion est notamment produite par la précision des détails qu'elle offre à son spectateur, ce qui n'est pas sans poser de nouveaux problèmes, longuement débattus dans l'historiographie de la photographie, notamment quant aux modalités de réception de l'image¹⁵⁸. Les premières épreuves daguerréotypes donnent en effet à voir des images extrêmement nettes. Les détails apparaissent sur la surface polie des plaques de cuivre avec une exactitude qui ne manque pas d'obséder les spectateurs.

Marta Caraion¹⁵⁹, chercheuse en littérature française à l'Université de Lausanne, souligne dans son étude sur la diversité herméneutique du détail, que, quel que soit son milieu, le détail pose systématiquement la question du sens, appelle une interprétation qui ne se donne pas tout de suite, et conduit ainsi à la question de sa réception. Ainsi en va-t-il du détail dans des œuvres textuelles, visuelles mais également dans divers types de documents et de sources. L'importance pratique, théorique, méthodologique, historique, stylistique, ou thématique que l'on accorde au détail diffère selon l'époque, l'objet et le domaine d'étude. Son article retrace les grandes phases de l'histoire de ce concept : en littérature, le détail s'est trouvé depuis le XIX^{ème} siècle au centre des débats sur le réalisme et sur l'art romanesque, interrogeant sous toutes ses facettes le rapport de l'écriture au réel. En histoire de l'art, il a façonné la manière de produire les œuvres, et celle également de les regarder, de les reconnaître, de les attribuer à une école, à une période. En Histoire, le détail a inauguré, au XIX^{ème} siècle, une nouvelle façon de lire et de comprendre les événements et les bouleversements de la hiérarchie des savoirs.

157 Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris Flammarion, 1992, p. 11.

158 Voir notamment *Le daguerréotype français. Un objet photographique*, Paris, Musée d'Orsay 13 mai – 17 Août 2003, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2003.

159 Marta Caraion, « Le détail et l'indice », art. cit., p. 3-14

Tout au long de sa longue histoire, le détail est porteur de paradoxe : il se présente tout à la fois comme un élément vecteur de sens, qui peut permettre d'accéder à une explication ou à une compréhension, et dans le même temps il est un surplus dérangent, gratuit et insignifiant, qui peut entraver la lecture d'une œuvre dans son ensemble. En effet, il est un fragment appartenant à un tout plus vaste qu'il menace d'éclipser, captant l'attention du récepteur, qu'il s'agisse d'un critique, d'un historien d'un archéologue ou encore d'un médecin. Il peut effectivement se détacher de l'ensemble duquel il dépend et apporter des informations sur celui-ci, mais également être à l'origine d'un nouveau point de vue sur cet ensemble et modifier l'approche de celui-ci, créant une intelligibilité nouvelle à son égard. Son insignifiance lui confère, paradoxalement, un pouvoir de subversion et d'inversion des valeurs, des normes et des hiérarchies.

Daniel Arasse formule très nettement ce pouvoir du détail, dans le contexte de l'art pictural. Dans la mesure où il incite le spectateur à s'approcher de plus près au lieu de garder une distance correcte par rapport à l'œuvre, le détail tend à remettre en question les catégories établies par l'Histoire de l'art. Or, la peinture est censée être regardée à une distance raisonnable, et celui qui s'en approcherait trop menace de disloquer l'unité du tout, provoquant ce que Baudelaire appelle une « émeute de détails » :

« Il s'établit alors un duel entre la volonté de tout voir, de ne rien oublier, et la faculté de la mémoire qui a pris l'habitude d'absorber vivement la couleur générale et la silhouette, l'arabesque du contour. Un artiste ayant le sentiment parfait de la forme, mais accoutumé à exercer surtout sa mémoire et son imagination, se trouve alors comme assailli par une émeute de détails, qui tous demandent justice avec la furie d'une foule amoureuse d'égalité absolue. Toute justice se trouve forcément violée ; toute harmonie détruite, sacrifiée, mainte trivialité devient énorme ; mainte petitesse, usurpatrice. Plus l'artiste se penche avec impartialité vers le détail, plus l'anarchie augmente¹⁶⁰. »

Les menaces que fait peser le détail étant loin d'être superficielles ou anodines, Baudelaire évoque un risque « d'anarchie ». Arasse quant à lui utilise le mot disloquer : « le détail disloque aussi le tableau¹⁶¹ », il met en pièces la composition et le regard, il produit un arrêt qui dérange la perception générale. Georges Perec semble avoir utilisé ce potentiel subversif au sein de nom-

160 Charles Baudelaire, *L'art romantique*, (1885), « Le Peintre de la vie moderne », Arvensa Éditions, p. 60.

161 Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, op. cit., p. 225.

breux systèmes narratifs, et l'on peut sans équivoque parler dans son cas d'une « émeute de détails » provoquant une dislocation de la narration.

La question est en revanche plus ambiguë chez Modiano, car le détail est bien plus discret et ne dénature pas la narration. Pour autant la menace de dislocation est bien présente, mais sous quelle forme ?

Chez Modiano on trouve, d'une part, une accumulation de détails certes raisonnable, mais qui ne participe pas tant à l'élaboration d'une vision d'ensemble qu'à son brouillage. Les détails évoquent alors les éléments d'un rêve au sein duquel tout se mélangerait. Dans cette perspective, les détails évoquent des fragments accolés les uns aux autres. D'autre part, ils évoquent parfois, comme nous l'avons vu plus haut, un certain type de photographie, très souvent anthropométrique. L'aspect photographique de la description pourrait évoquer ici un certain ancrage dans le réel, un attachement aux aspects concrets et physiques. Mais ce que montre la photographie n'est pas pour autant perçu dans sa globalité, et les éléments de la description flottent les uns à côté des autres.

La problématique de la fragmentation du réel par les détails en photographie évoque les débats autour de la précision des premiers daguerréotypes. Francis Wey (1812-1882), l'un des premiers critiques du nouveau médium, propose un jugement acerbe de la prolifération de détails dans le daguerréotype. Son argument réside dans l'idée que les détails coupent les corps en morceaux, si bien que « la tête, sujet principal, s'efface, se ternit, perd son intérêt, son unité, et tout miroite, sans que l'attention soit concentrée nulle part¹⁶². »

C'est dans ce sens et avec pessimisme, que Siegfried Kracauer analyse à la fin des années 1920 les effets de la production des images sur la mémoire humaine. Il pense que la photographie risque de provoquer un blocage du souvenir. La raison en est, selon lui, que les photographies ne peuvent être autre chose que des fragments de réalité arrachés au continuum duquel elles proviennent, sans le restituer à sa juste valeur. Elles ne sont donc à ses yeux qu'une accumulation de « fragments autour d'un néant¹⁶³. » Cette qualification, qui décrit précisément la manière dont le

162 Francis Wey, « Théorie du portrait I-II », *La lumière*, Journal non politique. Beaux-Arts, Héliographie, Sciences, 27 avril 1851 (I) ; 4 mai 1851 (II).

163 Siegfried Kracauer, *La photographie*, *Revue d'Esthétique*, 25, 1994, pp. 189-197, traduction Susanne Marten et J.-C. Mouton, p. 198.

détail joue en photographie, nous permet de saisir également ce que les détails mettent en œuvre chez Modiano : ils se maintiennent comme autant de fragments autour d'un vide et dessinent en creux une présence d'un autre type, celle de l'absence. Grâce aux détails, l'absence se dessine chez Modiano avec précision. En ce sens, on envisage plus clairement comment les détails modianoïens touchent au processus photographique et se rapportent au trouble que celui-ci peut causer au spectateur.

Que nous apprennent ces détails-fragments d'un personnage ? Offrent-ils une clé ouvrant une voie vers les replis intérieurs et cachés d'un être, vers son intériorité, comme les théories de déchiffrement du réel à partir du détail le proposent ?

2.5 Du détail à l'indice. Interrogations sur le paradigme indiciaire

Ce qui est frappant dans les différentes saisies du réel par le détail, c'est la manière dont le savoir émerge. Plutôt que de se fonder sur une compréhension préliminaire des lois générales, celui-ci s'enracine dans l'observation du particulier et de l'accidentel, de l'anormal. C'est à la place croissante prise par ce mécanisme de déchiffrement du réel que Marta Caraion attribue l'essor considérable du genre du roman policier¹⁶⁴. Comme nous l'avons mentionné précédemment, la structure principale de ce genre de roman consiste à remonter la piste, à partir du cadavre (ou du crime) jusqu'au criminel par l'examen de toutes sortes de détails. Dans ce processus de déchiffrement, si les détails permettent d'aboutir à une solution, ils changent de statut en devenant la trace d'une réalité et d'une signification à construire. Le détail se mue alors en indice. L'indice permet de reconnaître le coupable, de retrouver une piste, de remonter le temps :

« Appeler un détail indice, c'est le faire accéder à une signification, lui attribuer la responsabilité de la signification, comme révélation d'une vérité jusque-là dissimulée¹⁶⁵. »

L'élément de détail qui était jusqu'alors sans intérêt se constitue soudain comme une preuve irréfutable pour désigner quelqu'un ou attirer l'attention sur quelque chose.

164 Les historiens du genre policier repèrent une des origines du genre dans le roman d'Edgard Allan Poe *Double assassinat dans la rue Morgue*. Voir Boileau et Narcejac, *Le roman policier*, PUF « Que sais-je ? », 1975 ; Franck Evrard, *Lire le Roman policier*, Paris, Dunod, 1996 ; Marc Lits, *Le Roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, Éditions du CEFAL, 1999, 2^{ème} éditions complétée.

165 Marta Caraion, « Le détail et l'indice », art. cit.

« Curieux, mais élémentaire ! Fit-il en revenant s’asseoir sur le canapé qu’il affectionnait. Voyez-vous, Watson, sur cette canne je remarque un ou deux indices : assez pour nous fournir le point de départ de plusieurs déductions¹⁶⁶. »

Dans les années 1980, avec la notion de paradigme indiciaire¹⁶⁷ de Carlo Ginzburg, l’indice devient l’élément clé permettant de définir et de caractériser des domaines très différents, mettant en œuvre une saisie du réel. L’historien italien propose une lecture des traces et des indices de signification involontaire, des « lapsus » émis par les formes de vie sociale, à la manière dont Morelli « tend vers l’appréciation de détails plutôt que vers celle de l’œuvre considérée comme un tout¹⁶⁸. »

D’après l’*Encyclopédia Universalis*, la méthode morellienne repose sur l’analyse directe de l’œuvre, en partant du principe que la peinture elle-même en est la meilleure preuve. Sa méthode repose sur l’idée que les peintres ont des automatismes qui se repèrent dans certains détails mineurs, comme les oreilles et les ongles. Ainsi, ces détails deviennent les éléments les plus caractéristiques d’une œuvre et le critère le plus sûr d’attribution. Avec son principal disciple, Bernard Berenson, Morelli a ainsi corrigé de nombreuses erreurs d’attribution d’une œuvre à un auteur.

Le but de la recherche de traces est de relever ce qui n’est pas pensé, ou reste invisible. La triple analogie proposée par Ginzburg s’enracine dans le modèle de la sémiotique médicale, qui repose sur l’analyse de symptômes jugés superficiels par le profane, mais s’avérant essentiels dans le diagnostic global. Cette méthode prend également appui sur le passé de « chasseur » de l’homme. L’historien affirme que le patrimoine cognitif de l’homme est marqué par les milliers d’années au cours desquelles l’homme a chassé et déployé tout un apprentissage complet lui permettant d’enregistrer, d’interpréter et de classer les traces et empreintes laissées par les animaux.

166 Conan Doyle, *Le chien des Baskerville*, (1901), cité par Marta Caraion, *ibid*.

167 Carlo Guinzburg, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, (1989) Verdier 2010. Les problématiques soulevées par le détail et la tentative de résolution de ses paradoxes n’ont bien évidemment pas attendu la période contemporaine et se sont posées sans cesse depuis l’Antiquité, à l’époque médiévale, entre la Renaissance et la période classique, notamment dans les *Pensées* de Pascal.

168 Carlo Ginzburg « Signes, traces, pistes. Racines d’un paradigme de l’indice » (1976), dans *Le Débat*, n°6, 1980, pp. 3-44, p.2.

« Au cours de ses innombrables chasses, il a appris à reconstituer les formes et les déplacements de proies invisibles à partir d'empreintes laissées dans la boue, de branches cassées, d'excréments, de touffes de poils, de plumes arrachées, d'odeurs confinées¹⁶⁹. »

Ainsi, le patrimoine cognitif de l'homme se serait-il développé selon cette longue histoire de déchiffrement des signes et d'observation des proies. L'historien n'hésite pas à inscrire l'invention de l'écriture dans ce processus. Sa proposition est saisissante : à partir de ce passé de chasseur, l'historien tente de créer une filiation entre des domaines a priori tout à fait étrangers voire opposés, suggérant l'existence d'un lien entre les traités de divination, la physiognomonie, la sémiotique médicale et le droit.

« On pourrait être tenté d'opposer deux pseudo-consciences comme la divination et la physiognomonie à deux sciences comme le droit et la médecine – en attribuant l'hétérogénéité de la comparaison à l'éloignement, dans le temps et l'espace, des sociétés dont nous parlons. Mais ce serait une conclusion superficielle. Un élément reliait réellement ces formes de savoir dans l'ancienne Mésopotamie (...) : une attitude orientée vers l'analyse de cas individuels ne pouvant être reconstituée qu'à l'aide de traces, de symptômes, d'indices¹⁷⁰. »

Le chasseur devient, dès lors, une figure originaire commune à des pratiques ayant des histoires et des mises en œuvre très différentes. Cette origine est perçue par l'historien comme étant à la source de domaines a priori tout à fait étrangers, comme celui de la médecine qui appartient à la science et d'autres qui n'ont rien de scientifique, comme la physiognomonie.

« derrière ce paradigme indiciel ou divinatoire, on entrevoit le geste probablement le plus ancien de l'histoire intellectuelle du genre humain : celui du chasseur accroupi dans la boue qui scrute les traces d'une proie¹⁷¹. »

Selon l'analogie de Ginzburg, l'amateur d'art est comparable au détective dans la mesure où, grâce à une méthodologie fondée sur l'analyse des indices, le premier découvre l'auteur d'un tableau, le second l'auteur d'un délit.

169 *Ibid.*, p. 9

170 *Ibid.*, p. 11.

171 *Ibid.*, p. 12.

L'historien attire également l'attention sur l'influence que Morelli a exercé sur Freud, notamment à propos de l'essai *Le Moïse de Michel-Ange*. Morelli occupe une place particulière dans l'élaboration de la psychanalyse : la connexion s'appuie notamment sur la place accordée aux éléments jugés marginaux et sans importance. En effet, ces données que l'on aurait tendance à écarter de prime abord vont se révéler d'une importance capitale tant dans l'interprétation des rêves que dans l'analyse des « souvenirs écran ».

« Il ne fait de doute pour personne que les expériences vécues de nos premières années d'enfance ont laissé des traces ineffaçables dans notre intériorité psychique¹⁷². »

Mais Freud souligne que, lorsque que nous interrogeons notre mémoire sur ce que sont ces impressions, elle ne nous livre rien, si ce n'est des souvenirs dispersés dont la valeur est énigmatique. La force de l'argumentation de Freud consiste à souligner que la mémoire se souvient de choses apparemment sans aucune importance. Il semble que le mécanisme de censure à l'œuvre ici, soit le même que celui des rêves. Le choix de la mémoire de se porter sur un élément plutôt qu'un autre repose, d'après Freud, sur le jeu de forces psychiques qui prennent part à la production des souvenirs. L'une des forces veut se souvenir tandis que, contre elle, se dresse une résistance. Les deux forces ne s'annulent pas l'une l'autre et un compromis a lieu : ce n'est pas l'expérience vécue qui donne l'image mnésique, mais plutôt un élément psychique lié à l'événement. Dans la mesure où les composantes essentielles de l'impression psychique sont celles qui ont choqué, le souvenir substitutif doit être dépourvu d'éléments importants. Le souvenir sera donc banal. C'est un processus qui revient dans la description de tous les symptômes psychonévrotiques, et il en donne même la clé pour comprendre la formation des symptômes.

Dans les romans de Modiano, l'enquête bifurque rapidement et l'auteur semble prendre le contre-pied des techniques de déchiffrement de la réalité par les détails, laissant entrevoir que l'indice n'est jamais la trace d'une réalité restituée. L'enquête traditionnelle détournée n'a pas pour fonction de retrouver la personne disparue, mais plutôt de faire apparaître les circonstances de sa disparition pour en prendre acte. Tout comme l'enquête n'aboutit pas à une scène d'élucidation du mystère, les détails ne mettent pas au jour une personnalité bien définie, ils ne sont pas des indices quant aux qualités morales d'un individu. Certes, il peut arriver que le narrateur tire de brèves conclusions de l'aspect d'une personne :

172 Sigmund Freud, *Névrose, psychose et perversion*, « Sur les souvenirs écrans » (1899), PUF, Paris 1973, p. 113.

« Elle paraissait diaphane, mais les traits de son visage exprimaient de la dureté¹⁷³. »

Cependant, contrairement à la technique morellienne, à la technique anthropométrique ou encore à celle de la physiognomonie, les détails de Modiano n'éclairent pas avec certitude une intériorité qui serait à interpréter à partir des différentes descriptions. Lorsqu'une telle proposition est formulée, elle participe davantage à éclairer la perception qu'a le personnage qui la formule, plutôt qu'à révéler la vérité d'une individualité. Les indices ne révèlent pas le mystère mais contribuent à le faire advenir.

« Je l'avais trouvé, cet indice. Il serait une aiguille perdue à jamais dans une botte de foin, ou alors, si j'avais de la chance, un fil grâce auquel je remonterais le cours du temps¹⁷⁴. »

Agissant comme un couloir entre les différentes temporalités du roman, reliant les deux accidents du narrateur, l'indice ne restitue pas le passé mais transmet des bribes de son mystère. Ce qu'il propose, c'est de l'invoquer, de le mettre en présence, à la manière dont une ombre fait signe vers son référent. Ainsi, l'invisible et l'absent ne sont-ils jamais retrouvés, mais ils accèdent à une certaine visibilité. Citons les termes de Véronique Mauron, historienne de l'art :

« L'invisible, pour être visible, passe par le visible. On ne peut le saisir par sa nature propre, mais seulement par dérivation, par la manifestation de son contraire¹⁷⁵. »

L'indice fait donc exister le référent sur le mode de l'absence et de la disparition. L'évanouissement du référent donne naissance à l'apparition de la disparition¹⁷⁶. Lorsque le référent disparaît peut alors advenir l'indice. Chez Modiano, l'enquête participe à l'épaississement du mystère, et la surface d'un individu ne renvoie qu'à l'ombre de son mystère, à l'impossibilité d'en dire davantage. Pourtant, lors de son discours à l'Académie suédoise de remise du Prix Nobel 2014, Modiano déclarait qu'il revenait au romancier de dévoiler le mystère de chaque personne.

« C'est le rôle du poète et du romancier, et du peintre aussi, de dévoiler ce mystère et cette phosphorescence qui se trouve au fond de chaque personne¹⁷⁷. »

173 Patrick Modiano, *Accident nocturne*, op. cit., p. 41.

174 Patrick Modiano, *Accident nocturne*, op. cit., p. 111.

175 Véronique Mauron, *Le signe incarné. Ombres et reflets dans l'art contemporain*, op. cit., p. 195.

176 Véronique Mauron propose d'envisager que c'est la théologie chrétienne qui instaure l'indice comme moyen de penser la dialectique de visibilité et de l'invisibilité de Dieu.

177 Patrick Modiano, *Discours à l'Académie suédoise*, Éditions Gallimard, 2015

De ce fond, les romans ne donnent jamais la clé. Il ne s'agit pas d'un mystère au sens où il y aurait une identité cachée, un sens profond de l'être qui demeurerait indicible et attendrait l'écriture pour se dévoiler. En revanche, les romans de Modiano construisent en trace les contours d'un mystère. Lors de la cérémonie, Modiano insistait sur le fait que, dans la narration proustienne la mémoire se tisse à travers une évocation du passé « dans ses moindres détails, comme un tableau vivant¹⁷⁸ » et il évoquait avec nostalgie la littérature du XIX^e siècle, Balzac en tête de liste :

« Il arrive aussi qu'un écrivain du XXI^e siècle se sente, par moments, prisonnier de son temps et que la lecture de grands romanciers du XIX^e siècle – Balzac, Dickens, Tolstoï, Dostoïevski – lui inspire une certaine nostalgie¹⁷⁹. »

Car les constellations dressées par Modiano et ses personnages n'évoquent pas de « tableau vivant » mais davantage celui d'un *tableau des ombres*. Et l'on peut entendre la nostalgie de l'auteur comme un regret de ne pas pouvoir *donner vie* à ses personnages, de ne pouvoir faire autrement que d'être à l'écoute des tressaillements des disparus afin de recueillir – ou d'imaginer – les traces de leur souffle.

3. « Le rêve d'une ombre ». L'ombre du double

3.1 Le labyrinthe aux fantômes

« Nous suivions une allée de graviers qui longeait la pelouse. Sur notre gauche, des buissons, à hauteur d'homme, étaient soigneusement taillés. Il me les désigna :

– Le labyrinthe. Il a été planté par le grand-père de Freddie. Je m'en occupe le mieux que je peux. Il faut bien qu'il y ait quelque chose qui reste comme avant.

Nous pénétrâmes dans le « labyrinthe » par une de ses entrées latérales et nous nous baisâmes, à cause de la voûte de verdure. Plusieurs allées s'entrecroisaient, il y avait des carrefours, des ronds-points, des virages circulaires ou à angles droits, des culs-de-sacs, une charmille avec un banc de bois vert... Enfant j'avais dû faire ici des parties de cache-cache en compagnie de mon grand-père ou d'amis de mon âge et au milieu de ce dédale magique qui sentait le troène et le pin, j'avais sans doute connu les plus beaux moments de ma vie¹⁸⁰. »

178 *Ibid.*, p. 30.

179 *Ibid.*, p. 17.

180 *Ibid.*, p. 30.

Comme l'analyse Myoung-Sook Kim¹⁸¹ dans *Imaginaire et espace urbain. George Perec, Patrick Modiano et Kim Sung-Ok*, les enquêtes suivent les méandres de la mémoire perdue, l'espace prenant parfois explicitement la forme d'un labyrinthe qui vient relancer, en une mise en abîme, le fonctionnement labyrinthique de la mémoire du narrateur. Bien souvent, approcher la personne recherchée n'est pas une tâche facile et les enquêteurs doivent ruser pour tenter d'établir le contact recherché.

Dans *Les boulevards de ceinture*, au sein d'un village de Seine-et-Marne, un jeune homme observe les moindres faits et gestes des habitués du bar le « Clos-Foucré ». Après avoir mené des recherches, il a découvert que son père est l'un d'entre eux. Écoutant ce qui se dit, essayant d'établir des connexions entre les différents protagonistes, le narrateur ne cesse de guetter son père, mais n'ose l'aborder directement, car celui-ci ne semble pas le reconnaître. C'est par un dénommé Muraille que le narrateur intègre cet étrange groupe :

« Depuis longtemps, j'échafaudais les plans les plus divers pour entrer en contact avec eux¹⁸². »

Feignant d'être romancier, il prend place dans cette société et surveille son père de plus près. Persuadé qu'il est en danger et qu'il faut le sauver, il poursuit ses efforts afin de l'aborder, malgré la distance et la gêne qui s'installent entre eux. Cherchant à obtenir des informations sur lui, le narrateur consigne les renseignements de tous les gens qui l'entourent et constitue des fiches sur chacun d'entre eux.

« Muraille, Marcheret, Maud Gallas, Sylviane Quimphe... Ce n'est pas de gaîté de cœur que je donne leur pedigree. Ni par souci du romanesque, n'ayant aucune imagination. Je me suis penché sur ces déclassés, ces marginaux, pour retrouver, à travers eux, l'image fuyante de mon père¹⁸³. »

La véritable quête est celle d'un fantôme :

181 Kim Myoung-Sook. *Imaginaire et espaces urbains, Georges Perec, Patrick Modiano et Kim Sung-ok*, l'Harmattan, 2009.

182 Patrick Modiano, *Les boulevards de ceinture*, Éditions Gallimard, 1972, p. 41.

183 *Ibid.*, p. 76.

« De loin, sa silhouette me semblait informe. Appartenait-elle à un homme, ou à l'une de ces créatures monstrueuses qui surgissent, les nuits de fièvre¹⁸⁴ ? »

Engagé à la poursuite de son père, le jeune homme ne retrouve pas le lien paternel dont il aurait été privé jusque-là. L'enquête le confronte à l'ampleur de sa solitude, et il ne retrouve pas ses origines comme il l'aurait souhaité. Il est sur la trace d'un mirage de son passé. L'être qui est objet de la recherche se dérobe.

« Nous voilà condamnés, orphelins que nous sommes, à poursuivre un fantôme en reconnaissance de paternité. Impossible de l'atteindre. Il se dérobe toujours¹⁸⁵. »

Il ne se laisse pourtant pas décourager et poursuit son enquête, conscient qu'elle constitue le dernier rempart contre la disparition des fantômes au fil du temps. Dans *Rue des boutiques obscures*, Guy Rolland évoque avec son patron « ces êtres dont les traces se perdent¹⁸⁶ » figures qui pourraient incarner ce que sont les personnes recherchées dans tous les romans de Modiano :

« Ils surgissent un beau jour du néant et y retournent après avoir brillé de quelques paillettes. Reine de beauté. Gigolos. Papillons. La plupart d'entre eux, même de leur vivant, n'avaient pas plus de consistance qu'une vapeur qui ne se condensera jamais¹⁸⁷. »

L'exemple le plus frappant est « l'homme des plages », cet homme qui, ayant passé quarante ans de sa vie au bord de la mer et des piscines, figure sur les photos estivales, jusqu'à ce qu'il disparaisse, sans que personne ne s'en aperçoive, car personne ne connaissait son nom, et n'aurait pu justifier sa présence. L'enquête doit permettre aux personnes recherchées de ne pas avoir le même destin que cet homme des plages, et d'inscrire la mémoire de leur existence.

3.2 La disparition, seule fin de l'enquête

Loin cependant de résoudre le problème de l'affaire en jeu, la filature épaissit le mystère et révèle son véritable objet : la mémoire. Au cours de l'enquête, une partie de la vie restée silencieuse pendant des années fait retour dans le présent, sous la forme d'un personnage à suivre, ou, plus explicitement, d'un souvenir à se remémorer. Sans conduire cependant à retrouver la

184 *Ibid.*, p. 64.

185 *Ibid.*, p. 151.

186 Patrick Modiano, *Rue des Boutiques Obscures*, op. cit., p. 72.

187 *Ibid.*, p. 72.

personne disparue, le but de l'enquête se révèle être de mettre à jour une disparition : celle de la personne suivie. Celle-ci conduit, en miroir, à celle du narrateur-enquêteur.

Le mystère s'épaissit : ceux qui étaient presque des fantômes le deviennent : l'enquête ne doit pas aboutir à la résolution du mystère, mais doit bien au contraire l'épaissir pour ouvrir sur une autre série de questions.

« Ce qui me motive, pour écrire, c'est retrouver des traces. Ne pas raconter les choses de manière directe, mais que ces choses soient un peu énigmatiques. Retrouver les traces des choses plutôt que les choses elles-mêmes¹⁸⁸. »

Si certains de ses codes sont esquissés, le genre policier est sabordé : le lecteur ne passe pas de « l'ignorance à une position de savoir¹⁸⁹ », comme le propose Franck Evrard. L'enquête n'évolue pas vers des éléments de réponses, mais ancre la narration dans un centre vide. Au fil de cette enquête, le narrateur se rend compte qu'il est à la recherche de quelqu'un qui a disparu depuis longtemps, sa recherche repose sur des traces en voie d'effacement.

3.3 Fuir et rester caché : disparaître

Au fil des romans de Modiano, l'enquêteur renonce progressivement à retrouver la personne recherchée, préférant retracer les éléments constitutifs de sa fuite et de sa disparition. Dans *Voyage de Noces*, Ingrid Teyrsen évite de justesse une arrestation certaine lorsqu'elle décide, en rentrant de son cours de danse, de ne pas retrouver son père dans leur chambre d'hôtel.

« En d'autres temps, on n'aurait pas attaché à son geste une grande importance, il aurait même semblé banal de la part d'une fille de son âge et l'on aurait simplement appelé cela : une fugue¹⁹⁰. »

Elle trouve refuge auprès de Rigaud, un homme rencontré par hasard, derrière la Place de l'Étoile, dans un salon de thé de la rue de Tilsitt. Rigaud la protège tout au long de la guerre, à Paris puis à Juan-les-Pins. Les jours et les saisons passent, dans un temps qui ne s'écoule

188 Patrick Modiano, Entretien avec Laurence Liban, *Lire*, Octobre 2003.

189 *Lire le roman policier*, Editions Dunod, Paris, 1996, p. 11. L'auteur fait référence à l'étude de Roland Barthes : « La proposition de vérité est une phrase "bien faite"; elle comporte un sujet (le thème de l'énigme), l'énoncé de la question (la formulation de l'énigme), sa marque interrogative (la position de l'énigme), les différentes subordonnées, incises et catalyses (les détails de la réponse), qui précèdent le prédicat final (le dévoilement). » Roland Barthes, *Oeuvres complètes*, Tome II, Editions du Seuil, 1994, p. 611.

190 Patrick Modiano, *Voyage de nocces*, Éditions Gallimard, 1990, p. 136.

presque plus. Ils se cachent, sortent le moins possible de la maison et éteignent les lumières. Cherchant à se faire le plus discrets possible, ils font les morts.

« Il fallait éteindre les lumières et faire semblant d'être morts¹⁹¹. »

Mimer la mort est un impératif de survie, et Rigaud imagine que cela pourra prendre fin dès que la guerre s'achèvera.

« Ça ne pouvait pas durer comme ça. Tout reviendrait dans l'ordre. C'est la loi de la nature. Mais il fallait rester vivants jusque-là. Vivants. Et ne pas attirer l'attention. Être le plus discrets possible¹⁹². »

Mais, des années plus tard, lorsque le narrateur rencontre Ingrid et Rigaud, ils ont gardé cette habitude de fuir le monde, d'éteindre les lumières, de ne pas pouvoir échanger le moindre mot avec des gens ; lorsque leurs voisins font la fête jusque tard dans la nuit, ils font semblant, à nouveau, d'être morts.

« "Nous sommes devenus des sauvages", a-t-elle dit¹⁹³. »

Le retour « à l'ordre » imaginé par Rigaud pendant les années de cache ne se produit pas. Il laisse place, au contraire, à une rupture avec la nature des choses et du monde. Ayant été marqués pendant ces années de guerre, ils ne peuvent cesser de mimer la mort.

3.4 L'enquête : trace de la disparition

Au cours de leur enquête, les protagonistes enquêteurs reproduisent pour eux-mêmes les actions de ceux qu'ils cherchaient : disparition, immobilité. Dans *Voyage de noces*, le narrateur lui-même organise sa fuite volontaire, disparition qu'il articule en miroir avec la fugue d'Ingrid. Explorateur de son métier, il fuit sa femme et ses collaborateurs, feignant de prendre un avion pour Rio, alors qu'il retourne dans sa ville, Paris.

« Disparu, oui, j'avais disparu. Comme le colonel Fawcett. Mais à cette différence près : je m'étais volatilisé dès le départ de l'expédition¹⁹⁴. »

191 *Ibid.*, p. 85.

192 *Ibid.*, p. 83.

193 *Ibid.*, p. 41.

194 *Ibid.*, p. 18.

En rejoignant Paris, il fuit bien plus loin que s'il avait gagné n'importe quelle ville à l'autre bout du monde. La disparition des « enquêteurs » modianiens est calquée sur la personne dont ils suivent les pas. Il en va de même pour le héros de *Chien de printemps*, qui rassemble les choses qu'il sait sur Jansen, avant de disparaître de la même manière que lui :

« Je ne pouvais présager de l'avenir, mais d'ici une trentaine d'années, quand j'aurais atteint l'âge de Jansen, je ne répondrais plus au téléphone, et je disparaîtrais, comme lui, un soir de juin, en compagnie d'un chien fantôme¹⁹⁵. »

Pour certains personnages, la disparition se fait sous forme de rupture avec le monde quotidien et familial. Pour d'autres, elle s'apparente à une recherche d'immobilité du corps et à la tentative d'oublier. Dans *Villa Triste*, Victor Chmara se cache dans une petite ville de Savoie, près de la Suisse, pour oublier le « bruit de la guerre » et fuir le « fracas du monde ». Il y fait la connaissance de Meinthe et d'Yvonne, avec laquelle il passe ses journées et ses nuits. L'ambiance est calme, l'air est léger, Victor Chmara flotte, il est pris d'une mélancolie limpide. Ses mouvements et ceux d'Yvonne se font de plus en plus lents, à tel point qu'il en vient à la certitude que le temps s'est arrêté.

« Chez moi, cela correspondait à une horreur du mouvement, une inquiétude vis-à-vis de tout ce qui bouge, ce qui passe et ce qui change, le désir de ne plus marcher sur du sable mouvant, de me fixer quelque part, au besoin de me pétrifier¹⁹⁶. »

Les personnages de Modiano perdent leur identité dans les méandres de l'oubli, il se fondent avec un autre, avec l'ombre d'un double qui revient du fond des temps.

« Il ne savait plus quel homme il était. Il m'a dit qu'au bout d'un certain nombre d'années nous acceptons une vérité que nous pressentions mais que nous nous cachions à nous-même par insouciance ou par lâcheté : un frère, un double est mort à notre place à une date et dans un lieu inconnus et son ombre finit par se confondre avec nous¹⁹⁷. »

Modiano ne résout rien, son mystère ne préserve pas une identité ou intériorité secrète qui séjournerait à l'abri des regards mais dont quelques indices seraient la trace. Comme nous l'avons vu, la mise en intrigue participe à la création d'un mystère. Celui-ci tient de l'indice, d'un indice

195 Patrick Modiano, *Chien de printemps*, Éditions du Seuil 1993, p. 106-107.

196 Patrick Modiano, *Villa Triste*, op. cit., p. 178.

197 Patrick Modiano, *Chien de printemps*, op. cit., p. 121.

particulier: celui de l'ombre. Le mystère crée une ombre. Il donne à voir une présence, qui se révèle sur le mode de la défection. Ce mystère est la création d'une représentation qui retient la présence, mais en la donnant à voir comme une ombre, comme une « image oblique¹⁹⁸ ».

L'ombre est la forme la plus ancienne à travers laquelle l'homme se représente l'âme. Dans de nombreuses cultures, elle est une des formes d'apparition du mort. Comme le rappelle Roberto Casati, *Skia*, mot qui désigne l'ombre en grec ancien, veut dire « trace¹⁹⁹ » Après la disparition des corps dans la mort, l'être réapparaît sous une autre forme de présence, une présence absente. Comme un double, l'ombre vient incarner cette forme de présence-absence de l'être. C'est un double à l'apparence du vivant, un double évanescent. Les morts offrent aux vivants qui sont amenés à les contempler l'envers de leur être vivant.

« En un moment s'élève le bonheur de l'homme. Il croule de même dans la poudre ébranlée par une volonté ennemie. Nous vivons un jour. Que sommes-nous ? Que ne sommes-nous pas ? le rêve d'une ombre, voilà l'homme. Mais quand survient la gloire, présent de Jupiter, les hommes sont entourés d'une vive lumière et d'une douce existence²⁰⁰. »

« En peu de temps la joie
Des mortels grandit ; ainsi choisit-elle aussi à terre
Par une volonté renversante abolie !
Éphémères ! Être quelqu'un ? N'être personne ? Rêve d'une ombre
Est l'homme. Mais quand un rayon dieudonné survient
Un vif éclat plane sur lui, et un âge enchanté²⁰¹. »

« La fortune des mortels grandit en un instant ; un instant suffit pour qu'elle tombe à terre, renversée par le destin inflexible. Êtres éphémères ! Qu'est chacun de nous, que n'est-il pas ? L'homme est le rêve d'une ombre. Mais quand les dieux dirigent sur lui un rayon, un éclat brillant l'environne, et son existence est douce²⁰². »

198 Comme la définit Véronique Mauron dans *Le signe incarné : ombre et reflet dans l'art contemporain*, op. cit.

199 Roberto Casati, *La découverte de l'ombre*, op. cit., p. 37

200 Pindare, *VIIIe, Pythique*, traduction de Colin, XIX^e siècle.

201 Pindare, *VIIIe, Pythique*, traduction de M. Jean-Paul Savignac, éd. La Différence, coll. Minos, Paris.

202 Pindare, *VIIIe, Pythique*, traduction d'Aimé Puech, éd. Les Belles Lettres, coll. des universités de France, Paris.

« Cependant si un court instant accroît ainsi le bonheur de l'homme, la plus légère faute en un instant aussi l'ébranle et le renverse. Ô homme d'un jour ! qu'est-ce que l'être ? qu'est-ce que le néant ? Tu es le *rêve d'une ombre*, et ta vie n'a de jouissance et de gloire qu'autant que

Jupiter répand sur elle un rayon de sa bienfaisante lumière²⁰³. »

« Le bonheur des mortels grandit aussi vite qu'il tombe à terre, renversé par une puissance ennemie. L'homme ne vit qu'un jour. Qu'est-il ? Que n'est-il pas ? Il n'est rien que l'ombre d'un songe. Mais lorsque Jupiter lui fait don de la gloire, c'est une brillante lumière, c'est un rayon de joie qui éclaire sa vie²⁰⁴. »

Les enquêtes chez Modiano évoquent la manière dont Jean-Christophe Bailly, dans *L'apostrophe muette*, s'intéresse à la temporalité des portraits du Fayoum²⁰⁵. Le geste fondateur de la mimésis imite ainsi lui-même une production mimétique de la nature. Le portrait est le « rêve d'une ombre ». Les visages représentés regardent le spectateur dans le présent de leur face à face, depuis un passé lointain. Leur particularité réside dans ce qu'ils offrent au regard.

Les portraits que dressent les personnages modianiens au cours de leurs enquêtes relèvent de la même dynamique. Ils visent à conserver ou à sauver la présence d'un être disparu, à se souvenir de lui à partir des traces de son absence. Menant leurs enquêtes méticuleuses, les protagonistes esquissent les contours d'ombres au passé incertain. Dans cette recherche labyrinthique, les bâtiments portent la trace des existences de ceux qui les ont habités. Les protagonistes sont à l'écoute des vibrations de chaque lieu qu'ils traversent. Nous allons à présent interroger la place qu'occupent les lieux, et tout particulièrement l'espace urbain, dans l'œuvre de Modiano, afin de mettre en lumière la manière dont les ombres se projettent sur les murs de la ville.

203 Pindare, *VIIIe, Pythique*, traduction d'Alexandre Perrault-Maynard XIX^e siècle.

204 Pindare, *VIIIe, Pythique*, traduction de Constant Poyard XIX^e siècle.

205 Jean-Christophe Bailly, *L'apostrophe muette. Essai sur les portraits du Fayoum*. op. cit.

CHAPITRE 2.

TOPOGRAPHIE DES LAMBEAUX.

LA VILLE COMME TRACE DES FANTÔMES

Caractéristique essentielle du genre policier, la ville est également le lieu paradigmatique de l'action des personnages modianiens. L'espace urbain des romans de Patrick Modiano agit comme un labyrinthe qui interroge le fonctionnement mnémonique des protagonistes et noue mémoire individuelle et Histoire collective. Désireux de retrouver la piste d'un parent disparu ou d'un souvenir oublié, ceux-ci mènent de minutieuses enquêtes dans les méandres de la ville. À la recherche de leur mémoire, ils dressent une topographie des rues fréquentées par les disparus. Attestant de la réalité de certains événements, ces lieux confirment que les protagonistes ne sont pas en train de rêver, et confèrent une matérialité à leur être. Associés à des événements particuliers, les lieux ont pour chacun une importance et une place singulières. Les parcourir permet aux personnages de se rapprocher des ombres, de ranimer les souvenirs de ces fantômes. À la manière dont les ruines se chargent pour qui les contemple d'une dimension fantomatique, leurs pérégrinations transforment en d'immenses tombeaux les rues qu'ils arpentent. Ainsi, les villes de Modiano sont à l'image d'un millefeuille temporel²⁰⁶, dans lequel cohabitent des époques différentes et se mêlent vies présentes et vies passées. Le présent est troué par le passé, et dans la ville actuelle se superposent les êtres, les lieux et les événements. Bien plus qu'une toile de fond, l'espace urbain vient faire corps avec ses personnages, qui sont absorbés par la ville en ses différentes époques.

Or, tout au long de ce processus d'absorption, il se produit un double mouvement : d'un côté les personnages font scintiller en chaque lieu l'ombre silencieuse des disparus et, de l'autre, ils mettent à jour des fragments de leur mémoire. Les personnages sont à la recherche de ce qui peut restituer un semblant de présence à des êtres dont seules quelques traces subsistent dans le monde, et dont quasiment personne ne se souvient. Il s'agit de les sauver de l'oubli en reconstituant minutieusement leur parcours dans la ville.

206 *Patrick Modiano*, Sous la direction de Maryline Heck et Raphaëlle Guidée, op. cit..

En tant qu'espace historique, le lieu permet d'interroger l'histoire collective et individuelle. Ainsi, dans ses recherches menées sur Dora Bruder, une jeune adolescente déportée à Auschwitz, Modiano construit un portrait de la jeune fille en s'appuyant sur les lieux qu'elle a parcourus. L'auteur croise ces adresses avec la ville telle qu'il a pu la traverser lui-même, des années plus tard, conférant à la narration la charge de redonner à Dora Bruder une place dans la mémoire collective. D'un livre à l'autre, la représentation de la ville que construit l'auteur se déploie autour d'êtres invisibles, créant un ensemble de lieux qui mettent en présence la mort et l'oubli, à la manière dont une sépulture rappelle les disparus.

Dans son ouvrage *La phrase urbaine*, Jean-Christophe Bailly souligne que la ville existe en masse, et qu'elle se disperse en grains. Justement, parcourant la ville en tout sens, les personnages de Modiano ne cessent de la faire palpiter. Cette palpitation est celle de la mémoire, dans le temps. À l'échelle d'une rue, d'un carrefour, d'un bâtiment ou d'une ville il s'agit alors d'interroger comment l'espace convoque la mémoire des personnages et, plus largement, l'histoire collective. Si les lieux parcourus nous mettent en présence de fantômes, où peut-on en déceler les signes ? Ces personnages pour qui le souvenir est constitué par l'absence – un exil ou une disparition – sont destinés à retrouver en chaque lieu une absence d'origine qui caractérise leur rapport au monde.

1. Topographie positive. Extraire les traces du néant dans la ville

1.1 Les trajets, les adresses et les déplacements : fixer des traces d'existence

Dans les romans de Modiano, le tissu urbain constitue une réalité tangible pour des personnages qui affrontent les méandres d'une mémoire défaillante. Ainsi, dans *Les boulevards de ceinture*, le narrateur, qui cherche à se remémorer les moments passés avec son père, se souvient de ses différentes adresses : 65 boulevard Kellermann, rue du Regard, avenue Félix Faure, quai de Grenelle, près du Vélodrome d'Hiver :

« Plus loin, les arcades désertes du Palais-Royal. On s’y amusait, autrefois. C’est fini. Je traversais les jardins. Zone de silence et de douce pénombre où le souvenir des années mortes et des promesses non tenues vient pour vous pincer le cœur²⁰⁷. »

Ces adresses en ville constituent le seul repère stable face à toutes les incertitudes de sa mémoire, l’irréalité de son vécu et l’incompréhension de ses propres actions. Les seules choses dont les personnages ne doutent pas sont les carrefours, les trottoirs, les ruelles et les boulevards. Dans *Accident nocturne*, le narrateur cherche à trouver un lieu qui l’ancrerait, malgré la confusion et le désordre qu’il traverse :

« Dans cette chambre de l’hôtel Freminet, je me demandais si je ne cherchais pas à découvrir, malgré le néant de mes origines et le désordre de mon enfance, un point fixe, quelque chose de rassurant, un paysage, justement, qui m’aiderait à reprendre pied²⁰⁸. »

C’est en se souvenant de la ville telle qu’ils l’ont connue avec leurs proches, dans leur jeunesse, que les personnages parviennent à retrouver quelques souvenirs. Le souvenir d’un lieu, de sa forme, est tenace, au fil de la vie, et c’est la place spécifique de la ville dans notre mémoire qui lui confère son statut de « porteur de traces ». « La ville s’enfonce en nous »²⁰⁹, comme l’exprime Jean-Christophe Bailly. Pour le dire autrement avec Julien Gracq, bien plus que ce qui a pu être vécu, s’imprime dans les souvenirs la configuration même de l’espace.

« J’ai plus de mal à me souvenir de ce que pouvait être la vie de Nantes dans les années vingt qu’à me rappeler son ancienne configuration²¹⁰. »

Les personnages errent en tous sens et leurs trajets ne sont pas sans évoquer ces « zones mystérieuses où le tissu d’une ville se désagrège²¹¹ » dont parle Modiano à propos de Gracq, zones où il déclare se promener en rêve. Ses personnages puisent leur épaisseur narrative dans cette manière singulière d’habiter la ville.

« Habiter une ville, c’est y tisser par ses allées et venues journalières un lacs de parcours très généralement articulés autour de quelques axes directeurs. Si on laisse de côté les déplacements liés au travail, les mouvements d’aller et de retour qui mènent de la périphérie

207 Patrick Modiano, *Les boulevards de ceinture*, op. cit., pp. 98-99.

208 Patrick Modiano, *Accident nocturne*, op. cit., p. 141.

209 Jean-Christophe Bailly, *La phrase urbaine*, op. cit., p. 96.

210 Julien Gracq, *La forme d’une ville*, José Corti, 1985, p. 146.

211 *Ibid.*, p. 215. Texte initialement paru dans *Qui vive ? Autour de Julien Gracq*, Collectif d’écrivains, Corti, 1989.

au centre, puis du centre à la périphérie, il est clair que le fil d'Ariane déroulé derrière lui par le vrai citadin, prend dans ses circonvolutions le caractère d'un pelotonnement irrégulier²¹². »

Modiano situe justement l'intrigue de ses romans au coeur du tissu urbain qui façonne la mémoire : la ville est le lieu d'une recherche menée pour retrouver quelque chose qui a disparu. Ce peut être, d'un roman à l'autre, une personne ou un souvenir oublié. Cette recherche semble s'apparenter à une enquête policière classique : les personnages sont des chercheurs de traces en quête d'indices, d'infimes traces susceptibles de les mettre sur la piste de figures autrefois familières. Ce sont les détails qui vont tout d'abord intéresser en premier lieu ces étranges détectives : des noms et des adresses, c'est à dire des éléments qui paraissent, dans un premier temps en tout cas, tout à fait dérisoires par rapport à la vie d'une personne. Ces informations semblent n'avoir aucun rapport avec l'histoire d'un individu. À partir des trajets qu'ils ont parcourus dans la ville, les narrateurs-détectives de Modiano mettent à jour une topographie extrêmement précise des lieux dans lesquels ont vécu les personnes disparues. Point d'ancrage des recherches, cette topographie les oriente.

Ainsi, le premier narrateur du roman *Dans le café de la jeunesse perdue*, un détective de profession lancé sur les traces de Louki, une jeune femme mystérieuse qui passait du temps dans un café du quartier de l'Odéon, cherche à saisir, à travers les errances de la jeune femme dans la ville, ce que fut sa vie.

« Avant tout, déterminer avec le plus d'exactitude possible les itinéraires que suivent les gens, pour mieux les comprendre. Je me répétais à voix basse : « l'hôtel rue Cels. Garage La Fontaine. Café Condé. Louki²¹³. »

De multiples questions se posent sur le lien entre la ville et l'être : si des adresses peuvent parvenir à faire émerger quelques souvenirs, suffisent-elles à retracer le fil d'une vie ? Et en quoi les déplacements et les errances d'un individu dans la ville peuvent-ils dire quelque chose de son existence ?

« Croyait-il vraiment qu'un nom et une adresse suffiraient à, plus tard, à retrouver le fil d'une vie²¹⁴ ? »

212 *Ibid.*, p. 3.

213 Patrick Modiano, *Dans le café de la jeunesse perdue*, Éditions Gallimard 2007, p. 40.

214 *Ibid.*, p. 21.

S'interrogeant sur ce qu'est un lieu, Louis Marin propose l'idée que le lieu engage une fonction essentielle de l'être, qui y expose pleinement son individualité à travers son corps.

« Qu'est-ce qu'un lieu ? Un fragment doté de sa propre unité, un espace habité ou visité, une demeure [...]. Le lieu signifie la *relation* de l'espace à une fonction ou une qualification de l'être qui s'y indique et s'y expose, dans son absolue individualité ; autrement dit, la relation de l'espace à la seule épiphanie possible de l'être dans l'espace : le corps²¹⁵. »

Ce serait donc l'existence spatiale du corps qui met en relation l'être et le lieu. Cependant, le nouage que construit Modiano entre la ville et l'existence se joue sur un autre plan que l'« espace-corps²¹⁶ », et met en jeu une autre modalité de l'être : celle du temps. Le mode d'articulation de la ville à l'être s'incarne dans un personnage qui fréquente le « Café de la jeunesse perdue », un client qui note les heures d'arrivée et de départ des habitués, ainsi que leur nom et leur adresse. Ce dernier leur attribue ce qu'il appelle des « points fixes » qu'il note dans un cahier, devenant ainsi un véritable registre dans lequel sont également répertoriés leur place dans le café et leur allées et venues.

À travers cette pratique qui semble dérisoire, ce client ne peut pas saisir ce que la personne pense ou ressent, ces aspects lui échappant nécessairement. Mais il crée ainsi une dimension temporelle propre à chaque individu présent dans le café. Personnage secondaire du roman, ce client évoque le travail de composition de Modiano. L'auteur, en effet, ne résout jamais tout à fait l'intrigue, et le roman n'accède pas au stade d'éclaircissement habituel aux romans policiers. Mais la dimension spatiale que déploient les personnages au fil des romans produit une véritable « palpitation lumineuse²¹⁷ » mettant en jeu l'être des personnages : une dimension temporelle qui confère à la ville une représentation qu'il faut à présent interroger.

1.2 Millefeuille temporel

Pour définir le Paris de Modiano, Régine Robin utilise une expression significative : un « Paris feuilleté²¹⁸ ». Cette caractérisation de la ville par la figure d'un feuilletage, au sein duquel

215 Louis Marin, *De la représentation*, « Du corps au texte. Propositions métaphysiques su l'origine du récit. », (1973), op. cit., p. 132-133.

216 *Ibid.*, p. 133.

217 Jean-Christophe Bailly, *La phrase urbaine*. op. it., p. 23.

218 *Patrick Modiano*, Sous la direction de Maryline Heck et Raphaëlle Guidée, op. cit., p. 100.

subsistent les fantômes des différentes époques, peut caractériser la manière dont Modiano construit narrativement chaque lieu, qu'il s'agisse de la capitale, d'une ville de Province, d'une rue, ou de l'intérieur d'un appartement.

À l'intérieur de ce millefeuille, qui ouvre une brèche temporelle, les lieux de la ville portent la marque des événements s'y étant déroulés (qu'ils soient anecdotiques ou historiques), et qui continuent d'imprimer leur marque sur le lieu. Le passé ne cesse de s'actualiser dans l'espace urbain. Dans la ville, l'existence prend une forme fantomatique : ceux qui ne sont plus, mais dont les traces subsistent dans les lieux, hantent les vivants, reflétant ainsi leur existence et leur être.

« Les Champs-Élysées... Ils sont comme l'étang qu'évoque une romancière anglaise et au fond duquel se déposent, par couches successives, les échos des voix de tous les promeneurs qui ont rêvé sur ses bords. L'eau moirée conserve pour toujours ces échos et, par les nuits silencieuses, ils se mêlent les uns aux autres²¹⁹. »

Tantôt le lieu fait ressurgir la présence des êtres qui y ont habité, tantôt il ouvre une brèche et renvoie le personnage à une autre époque de sa vie, dans un autre lieu.

« Je crois qu'on entend encore dans les entrées d'immeuble l'écho des pas de ceux qui avaient l'habitude de les traverser et qui, depuis, ont disparu. Que 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'avais peut-être jamais été ce Pedro Mac Evoy, 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 moi²²⁰. »

Le passé ne ressurgit pas seulement par la précision topographique mais également par le processus de superposition des époques qui se joue dans les lieux, par le fait qu'un même lieu renvoie à différentes histoires qui se sont déroulées là. Les personnages de Modiano mettent à jour ce qui permet de nouer entre elles les différentes époques. C'est ce nouage qui fait advenir le passé.

219 Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, op. cit., p. 103.

220 Patrick Modiano, *Rue des Boutiques Obscures*, op. cit., p. 124.

« Pourquoi, aux paysages de Haute-Savoie qui nous entouraient, se superpose dans ma mémoire une ville disparue, le Berlin d'avant-guerre²²¹ ? »

Au début de *Villa Triste*, le narrateur traverse une ville qui n'existe presque plus, presque hors de portée et qui fait signe vers une autre ville disparue depuis bien longtemps. La petite ville thermale lui évoque ce Berlin qu'il a dû fuir, et qu'il est d'ailleurs peut-être venu chercher ici, comme une ville enfouie sous les souvenirs de cette autre ville :

« Et moi, quand j'évoque cette nuit-là, j'avance entre les maisons massives du Berlin d'autrefois, je longe les quais et boulevards qui n'existent plus²²². »

Au sein d'un lieu, d'autres lieux familiers, plus anciens peuvent faire surface. Il s'agit souvent de rues ou d'appartements datant de l'enfance ou de l'adolescence, liés à l'absence d'un père ou d'une mère. Les lieux familiers reviennent, tels des fantômes, hanter les lieux inconnus, à la manière dont le bureau de Meinthe évoque pour le narrateur le bureau de son père, qui n'existe plus depuis des années :

« Dans mon esprit, la maison de Meinthe était indissolublement liée à la « Société Africaine d'Entreprise », trois mots qui avait bercé mon enfance. Je retrouvais l'atmosphère du bureau de la rue Lord-Byron, parfum de cuir, pénombre, conciliabule interminable de mon père et de Noirs très élégants aux cheveux argentés²²³. »

Ainsi, le dédale urbain apparaît comme un labyrinthe qui, en une mise en abîme, relance le fonctionnement mnémonique des protagonistes. La symbolique du labyrinthe est multiple : son centre peut révéler un trésor, il peut aussi servir à protéger une cité. Il annonce la présence de quelque chose de sacré, de précieux, quelque chose à protéger. Son centre révèle le mystère. Ce qui est intéressant c'est que Modiano joue avec ce mythe : lorsque l'on atteint son centre – si tant est qu'on puisse l'atteindre – le labyrinthe ne révèle rien. La ville comme labyrinthe ne débouche que sur du vide, de l'absence. Mais la parcourir permet de faire ressurgir le passé, de nouer les différentes époques entre elles.

Peut-être même plus que des villes parallèles, les rues semblent repliées temporellement sur elles-mêmes. Les lieux portent la marque des événements historiques qui s'y sont déroulés et

221 Patrick Modiano, *Villa Triste*, op. cit., p. 50.

222 *Ibid.*, p. 50.

223 *Ibid.*, p. 177.

continuent d'y imprimer leur marque . Et les villes françaises portent silencieusement les ombres de l'Occupation, période essentielle dans l'écriture de l'auteur²²⁴. À la fugue dans Paris du jeune Patrick, racontée à plusieurs reprises notamment dans *Fleurs de ruine* et *Dora Bruder*, se superposent les fuites de son père pendant la guerre à travers les rues sombres de la ville. Ainsi le Paris des années de jeunesse de l'auteur se replie sur une époque antérieure de la ville, telle qu'elle existait pendant l'Occupation. Une troisième époque vient s'ajouter celle de l'écriture, moment essentiel qui opère le mouvement même de la boucle et permet à l'auteur de tisser entre elles les différentes temporalités de la ville.

« Je suis né le 30 juillet 1945, à Boulogne-Billancourt, 11 allée Marguerite, d'un juif et d'une Flamande qui s'étaient connus à Paris sous l'Occupation²²⁵. »

Modiano est né, dit-il, à cette époque de « haute turbulence »²²⁶. Adolescent, le jeune Patrick est confronté à la brutalité de son père qui l'envoie au commissariat de police suite à une dispute avec sa mère. La police vient le chercher en fourgon et le jeune Patrick réalise que ce sont les mêmes que ceux en fonction pendant la guerre :

« Les paniers à salade n'ont pas beaucoup changé jusqu'au début des années soixante. La seule fois de ma vie où je me suis trouvé dans l'un d'eux, c'était en compagnie de mon père²²⁷ »

Modiano a de ce fait lui aussi connu ces camions de police, mais dans des années bien moins sombres que celles de son père.

« J'ai pensé que c'était la première fois de ma vie que je faisais une telle expérience, mon père, lui, l'avait déjà connue, il y a vingt ans, cette nuit de février 1942 où il avait été embarqué par les inspecteurs de la Police des questions juives dans un panier à salade à peu près semblable à celui où nous nous trouvions²²⁸. »

L'auteur se souvient parfaitement du trajet : les quais de Seine, la rue des Saints-Pères, le boulevard Saint-Germain. L'époque était « anodine, inoffensive », il ne risquait alors pas grand-chose

224 Voir notamment Baptiste Roux, *Figures de l'Occupation dans l'oeuvre de Patrick Modiano*, Éditions l'Harmattan, 1999.

225 Patrick Modiano, *Un pédigrée*, Éditions Gallimard, 2005, p. 7.

226 *Ibid.*, p. 7.

227 Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Éditions Gallimard, 1997, p. 63.

228 *Ibid.*, p. 69.

contrairement à son père, des années auparavant²²⁹. Le jeune Patrick est étonné qu'ayant vécu une arrestation pendant la guerre, le père ne soit pas réticent à ce que son fils soit également arrêté, mais il réalise que l'importance qu'il accorde à cette période ne semble pas être partagée par son père. Ce dernier a-t-il fait un lien entre ces deux trajets à travers Paris en « panier à salade » ? Quelques années auparavant, le jeune Modiano avait trouvé dans la bibliothèque paternelle des ouvrages d'auteurs antisémites datant des années Quarante. Il y avait découvert la description inquiétante que l'on y faisait des Juifs et imaginait son père en train de chercher à comprendre ce qu'on lui reprochait. Ces livres avaient fait naître chez le jeune Modiano le désir de répondre à leurs insultes injustifiées « sur le terrain de la prose française²³⁰ », projet qu'il mit à exécution dans son premier livre, *La place de l'étoile*.

1.3 Du blanc aux mots

Pour Jean-Christophe Bailly, l'espace urbain est semblable à un phrasé qui contiendrait en lui la possibilité de toutes les phrases, la possibilité pour chacun de s'exprimer dans une langue particulière.

« Le caractère de palimpseste du texte urbain fait partie de sa définition. [...] Il y a des rues sur des plans qui sont comme des mots sur la langue, il y a des carrefours où l'on s'arrête longtemps, des squares où l'on s'affaisse, toute une ponctuation de la ville qui laisse respirer ses grandes phrases amorphes comme ses éclats lumineux. Un passage est un aphorisme, une impasse une question, un kiosque un refrain. Le dialogue se fait peu à peu, ce sont des fragments discontinus, des bribes qui s'ajointent, une chambre d'échos qui s'anime²³¹. »

Dans le phrasé urbain de Modiano, c'est le « blanc », qui se détache. Celui d'un trou dans la conversation et dans la mémoire, celui de la couleur de la lumière. Le narrateur de *Rue des Boutiques Obscures* suit la piste de sa propre mémoire qu'il a perdue. Il ne sait plus qui il est, et traque dans Paris les pistes hasardeuses qui le mènent de café en café, d'adresse en adresse. Au Paris contemporain où il effectue sa recherche vient progressivement se superposer en filigrane un autre lieu, dont il avait tout oublié, mais qui se manifeste à lui de manière intuitive. Ce phénomène de feuilletage se produit lorsque dans certains endroits de la ville il se

229 *Ibid.*, p. 70.

230 *Ibid.*, p. 71.

231 Jean-Christophe Bailly, *La phrase urbaine*, op. cit., p. 26.

retrouve en présence de la couleur blanche, ou du brouillard. Dans certains immeubles, la blancheur de la lumière du hall d'entrée, qui contraste très vivement avec le noir dans lequel était précédemment plongée la pièce, lui est étrangement familière. Au 10, bis de la rue Cambacérès, dans le 8ème arrondissement, il visite un appartement dans lequel il est censé avoir habité plus d'une dizaine d'années auparavant. Les détails qui retiennent son attention sont tous marqués de cette couleur blanche : le tapis du salon de l'ancienne voisine qui le reçoit, ses cheveux ... En regardant par la fenêtre, apercevant un policier en faction, il a le sentiment d'avoir, par le passé, regardé de nombreuses fois cette rue alors déserte, et les façades la surplombant. Un peu plus tard, en sortant de l'appartement, il déclare :

« L'entrée était éclairée par un globe au plafond qui répandait une lumière blanche. Peu à peu je m'habituais à cette lumière trop vive. Je restais là à contempler les murs gris et les carreaux de la porte qui brillaient. Une impression fugitive m'a traversé, comme ces lambeaux de rêve fugitifs que vous essayez de saisir au réveil pour reconstituer le rêve entier. Je me voyais, marchant dans un Paris obscur, et poussant la porte de cet immeuble de la rue Cambacérès. Alors mes yeux étaient brusquement éblouis et pendant quelques secondes je ne voyais plus rien, tant cette lumière blanche de l'entrée contrastait avec la nuit du dehors²³². »

Le blanc est le point de contact entre Paris et un village près du lac de Genève, dont il avait jusque là tout oublié. Au fil de ses parcours, ce village s'inscrit peu à peu dans Paris, et vient s'y superposer. Lentement, par le blanc, il recouvre une partie de sa mémoire, et se souvient que sa femme et lui ont été abandonnés sur un sentier de montagne enneigé, par les passeurs avec qui ils cherchaient à rejoindre la Suisse. Ces derniers les ont laissés dans le blanc.

« Il neigeait toujours. Je continuais de marcher, en cherchant vainement un point de repère. J'ai marché pendant des heures et des heures. Et puis, j'ai fini par me coucher dans la neige. Tout autour de moi, il n'y avait plus que du blanc²³³. »

Comme un « blanc » dans une conversation, l'amnésie du personnage met en jeu le *silence de la mémoire*. Ce « blanc », ce silence, se substitue à la disparition de la femme aimée. Ce n'est pas un souvenir constitué par des anecdotes ou des histoires de vie commune, c'est une mise en action, dans la mémoire, de ce qui a eu lieu. Paradoxalement, oublier tout ce qui a eu lieu autour

232 Patrick Modiano, *Rue des Boutiques Obscures*, op. cit., p. 124.

233 *Ibid.*, p. 230.

de cet événement, jusqu'aux noms et aux identités, apparaît comme le moyen le plus saisissant pour se souvenir de la disparition de cette femme dans la neige. Ainsi, du point de vue de sa propre mémoire, le narrateur, plongé dans le blanc de ses souvenirs, a également disparu dans les montagnes suisses.

L'absence de souvenir apparaît alors comme une forme de remémoration à part entière, qui se fait en déambulant dans la ville. En parcourant les artères de Paris, le narrateur met à jour l'absence de sa femme. Cette forme paradoxale de la présence ne fait pas resurgir des souvenirs d'événements particuliers mais consiste à faire réfléchir l'évanescence des ombres disparues, à faire vibrer dans la mémoire l'écho de la présence qui fut.

2. Sur la crête de l'histoire personnelle et collective : *Dora Bruder*

2.1 L'adresse de départ

« On tient au passé, mais lui, à quoi tient-il ?

Quels sont les signes qui le donnent²³⁴ ? »

Le lieu est au cœur du rapport des individus à leur histoire²³⁵, il atteste que quelque chose subsiste au fil du temps : une trace d'existence. En se centrant sur le lieu, l'écriture de Modiano se constitue comme une écriture de la trace. Retracer le fil de l'existence à travers les lieux, c'est ce que Modiano-narrateur effectue lors de la recherche de Dora Bruder. Comme il le rapporte, Patrick Modiano a découvert, dans un exemplaire de *Paris-Soir* datant de décembre 1941, un avis de recherche pour une certaine « Dora Bruder ». Dès lors, il ne cessera d'y penser pendant plusieurs années. L'extrême précision de quelques détails, qui ne cessent de le hanter, constitue le point de départ de sa recherche sur cette jeune fille, dont il ne sait rien d'autre. Il découvre d'abord l'adresse de Dora et de ses parents : le 41 boulevard Ornano dans le 18ème. Tout autour de cette adresse, c'est « la nuit, l'inconnu, l'oubli, le néant (...). Il me semblait que je ne parviendrais jamais à retrouver la moindre trace de Dora Bruder²³⁶. »

234 Jean-Christophe Bailly, *La phrase urbaine*, op. cit., p. 85.

235 Lors de ses fugues, le personnage de Louki se rend au cinéma, son attention est alors centrée sur les paysages : « La salle était vide, sauf le samedi. Les films se passaient dans des pays lointains, comme le Mexique et l'Arizona. Je ne prêtais aucune attention à l'intrigue, seul les paysages m'intéressaient. » *Dans les cafés de la jeunesse perdue*, op. cit., p. 79.

236 Patrick Modiano, *Dora Bruder*, op. cit., p. 53.

L'adresse de Dora Bruder est le seul point de départ possible, le seul point lumineux dans la nuit. Comme l'écrit Michel de Certeau :

« Un lieu habité par la même personne pendant une certaine durée en dessine un portrait ressemblant, à partir des objets (présents ou absents) et des usages qu'ils supposent. Le jeu des exclusions, et des préférences, l'arrangement du mobilier, le choix des matériaux, la gamme des formes et des couleurs, les sources de lumière, le reflet d'un miroir, un livre ouvert, un journal qui traîne, une raquette, des cendriers, l'ordre et le désordre, le visible et l'invisible, l'harmonie et les discordances, l'austérité ou l'élégance, le soin ou la négligence, le règne de la convention, des touches d'exotisme, et plus encore la manière d'organiser l'espace disponible, si exigü soit-il, et d'y distribuer les différentes fonctions journalières (repas, toilette, réception, entretien, étude, loisir, repos), tout compose déjà un "récit de vie" avant que le maître de céans n'ait prononcé le moindre mot²³⁷. »

Mais tant d'années après la déportation de Dora, Modiano n'a plus accès au lieu qu'elle a habité. Il ne peut pas retrouver d'objet ayant appartenu à la jeune fille, pas plus qu'il ne peut se fier à l'arrangement du mobilier ou à un quelconque agencement d'un lieu qu'elle aurait habité. Il est en quelque sorte coincé à l'extérieur et n'a pas d'autre choix que d'errer en ville à la recherche de traces de la jeune fille. En revanche, il peut retrouver les différentes adresses où elle a habité avec ses parents, ainsi que celles de ses différentes écoles et tenter de les faire parler, sans que la jeune fille « n'ait prononcé le moindre mot ». Il ne peut reconstituer le passé de Dora à partir d'événements biographiques singuliers, mais il peut retracer le fil de son existence à travers les lieux qu'elle a habités à Paris. À partir de l'adresse de Dora, Modiano fait progressivement éclore du néant de nouvelles informations, qui semblent à leur tour n'être que des détails mais qui peu à peu éclairent sa vie. Modiano connaît le quartier dans lequel elle a habité, vécu avec ses parents, parce qu'il y habitait lui-même. C'est son propre souvenir qui le met sur la piste de Dora :

« Ce quartier du boulevard Ornano, je le connais depuis longtemps. Dans mon enfance, j'accompagnais ma mère au marché aux Puces de Saint-Ouen. Nous descendions de l'autobus à la porte de Clignancourt et quelquefois devant la mairie du XVIII^e arrondissement²³⁸. »

237 Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, vol. 1., (1980), Paris Gallimard, 1990, p. 205.

238 Patrick Modiano, *Dora Bruder*, op. cit., p. 7-8.

L'enquête autour de Dora Bruder commence ainsi dans les souvenirs les plus lointains de Modiano, alors qu'il était enfant. Sans le savoir, il empruntait les mêmes rues que Dora Bruder. Des années plus tard, il lui semble qu'il était alors déjà sur les traces de la jeune fille. Pas à pas, les endroits qu'elle a traversés sont énumérés : les rues dans le quartier Clignancourt, boulevard Ornano où elle habitait avec ses parents, le square Clignancourt, le commissariat de quartier du XVIII^e arrondissement, mais également les bâtiments du pensionnat du Saint-Cœur-de-Marie, une institution chrétienne qui se trouvait rue de Picpus, le camp des Tourelles où elle fut arrêtée .

Patiemment, Modiano imagine quels ont pu être ses trajets à travers Paris. Sur cette topographie très précise viennent se déployer l'Histoire collective et les histoires individuelles d'anonymes. Les villes de Patrick Modiano se tiennent sur une ligne de crête entre histoire individuelle et Histoire collective, de la même manière que l'archive opère une rencontre entre les deux types d'histoire. Si pour l'archive, le collectif s'inscrit dans le rapport aux discours ou aux documents, pour la ville, la ligne de crête se déploie à même les lieux urbains.

2.2 Filiations dérivées

Par fragments Modiano essaie de rassembler quelques détails sur les lieux tels que Dora les a vus chaque jour. Bien évidemment, jamais il ne parvient à saisir quelles ont pu être ses impressions. Mais peu à peu, l'existence de Dora retrouve une forme de présence pour les lecteurs, ces lieux portant les traces de l'histoire de la jeune fille. En lieu et place des éléments singuliers sur Dora qu'il ignore, Modiano choisit de recouper les lieux de Paris qu'elle a fréquentés avec ceux qu'il a lui-même arpentés pendant son adolescence. Il emploie la même méthode avec les lieux que son père et sa mère ont parcourus pendant la guerre, à la même période que Dora. À partir de ce moment, les lieux se chargent de toute la dimension historique des individus, ils deviennent le point d'accroche, d'ancrage entre ces existences qui n'avaient au départ pas de lien. Les espaces où se sont déroulées les différentes existences s'éclairent les uns les autres. Dora et son père sont tous deux arrêtés dans Paris et embarqués dans un « panier à salade » en février 1942 sur les Champs-Élysées, ce qui permet à l'auteur de nouer un lien très fort entre le parcours de Dora Bruder et celui de son père. Dans le Paris lugubre de novembre

1942, son père est arrêté lors d'une rafle aux Champs-Élysées. Le restaurant de la rue Marignan où il dînait avec une amie avait fait l'objet d'une perquisition, la Police des questions juives avait bloqué l'accès du restaurant et contrôlait les papiers de tous les clients. Son père qui n'en avait pas s'était fait embarquer. Or dans « le panier à salade » qui le conduisait rue Greffulhe, il avait remarqué « une ombre parmi les autres²³⁹ », une jeune fille d'environ dix-huit ans. Il l'avait perdue de vue dans l'immeuble de police où on les avait conduits et où officiait le commissaire Schweblin. Modiano ne donne aucune précision sur ce qu'ils firent, mais il raconte que peu de temps après, son père profita d'une coupure de courant au moment où il redescendait le bâtiment pour s'enfuir et s'échapper du Dépôt. Le père de Modiano lui a raconté cette « mésaventure » une unique fois, alors qu'ils dînaient dans un restaurant des Champs-Élysées, non loin de celui dans lequel il avait été arrêté. Modiano ne connaissait pas alors l'histoire de Dora Bruder. Mais des années plus tard, cette histoire lui est revenue en mémoire et il s'est demandé si cette « ombre parmi les autres » n'était pas Dora Bruder, avant qu'on ne l'arrête, avant qu'elle ne soit envoyée au camp des 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 réprouvés²⁴⁰. »

S'attachant plus particulièrement aux deux dernières années de sa vie, Modiano reconstitue le rythme de la vie de Dora au pensionnat Saint-Cœur-de-Marie, dans lequel elle étudiait. S'interrogeant sur la situation topographique de ce couvent, il tente de faire quelques rapprochements sur le fait qu'elle soit née à quelques rues, dans la maternité de l'hôpital Rothschild. Puis, l'auteur a une intuition. Il voit littéralement quelque chose, comme un romancier qui peut, écrit-il, à force d'observer de manière obsessionnelle quelques détails, parvenir à un phénomène s'apparentant à de la voyance. Il se souvient d'un passage des *Misérables* dans lequel Jean Valjean longe un long mur gris. Et découvre que ce mur n'est autre de celui de l'internat de Dora.

« J'ai relu les livres cinquième et sixième des *Misérables*. Victor Hugo y décrit la traversée nocturne de Paris que font Cosette et Jean Valjean, traqués par Javert, depuis le quartier de la barrière Saint-Jacques jusqu'au Petit Picpus. On peut suivre sur un plan une partie de leur itinéraire. Ils approchent de la Seine. Cosette commence à se fatiguer. Jean Valjean la porte

239 *Ibid.*, p. 62.

240 *Ibid.*, p. 63.

dans ses bras. Ils longent le Jardin des Plantes par les rues basses, ils arrivent sur le quai. Ils traversent le pont d'Austerlitz. À peine Jean Valjean a-t-il mis le pied sur la rive droite qu'il croit que des ombres s'engagent sur le pont²⁴¹. »

Rive droite, Victor Hugo les fait ensuite traverser des rues imaginaires, et invente un quartier, le Petit Picpus. Au terme de cette fuite, ils se retrouvent dans "un jardin fort et vaste et d'un aspect singulier : un de ces jardins tristes qui semblent faits pour être regardés l'hiver et la nuit" ²⁴²

Ce jardin que traversent Cosette et Jean Valjean est celui d'un couvent que Victor Hugo situe exactement au 62 de la rue du Petit-Picpus. Or Modiano réalise qu'il s'agit précisément de l'adresse, bien réelle, du pensionnat de Dora Bruder. Le récit s'épaissit donc d'une dimension supplémentaire, celle de l'histoire littéraire :

« Cette sensation d'étrangeté est la même que celle qui vous prend lorsque vous marchez en rêve dans un quartier inconnu. Au réveil, vous réalisez peu à peu que les rues de ce quartier étaient décalquées sur celles qui vous sont familières le jour²⁴³. »

Dès lors, la rue du Petit-Picpus devient le point d'ancrage entre Dora, jeune fille inconnue déportée en 1943 et *Les Misérables*, roman central de la littérature française. À travers la construction littéraire d'un Paris « feuilleté », Modiano lie la vie de Dora à celle des *Misérables* et, en rapprochant l'histoire réelle de la jeune fille à la fiction de Hugo, rattache Dora à l'Histoire de France. Lui qui tente toujours -désespérément- de raccrocher les exilés et les personnes sans racine à « un point quelconque de l'histoire de France²⁴⁴ », trouve ainsi le moyen d'inscrire Dora Bruder dans une topographie qui la rattache , anachroniquement mais pour toujours, à l'histoire de Paris.

2.3 Scintillement du silence

Dans les rues que la jeune fille a empruntées, son histoire scintille sur chaque pierre, et avec elle le reflet de tous les disparus, des anonymes comme Dora, fauchés lors de la Seconde Guerre Mondiale , ces êtres qui n'ont laissé que des bribes de traces dans le monde :

241 *Ibid.*, p. 51.

242 *Ibid.*, Patrick Modiano cite Victor Hugo, p. 52.

243 *Ibid.*, p. 51.

244 « Si j'avais des antécédents à un point quelconque de l'histoire de France ! Mais non, rien. » Rimbaud cité en exergue par Patrick Modiano dans *Les boulevards de ceinture*, op. cit.

« 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 silence²⁴⁵. »

Ce silence n'est pas un indicible ou un au-delà romantique du langage, c'est le silence d'une existence, le bloc de mystère qui reste après le passage d'un être dans les rues, que Modiano met à jour. Se forge un mode d'existence entièrement constitué par l'absence et le vide. L'être ne se détache pas d'un lieu, ce dernier est le témoin silencieux de ces existences dont il ne reste que des bribes :

« 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 vécu²⁴⁶. »

Sur les murs bien réels des rues, au fil des avenues, se déposent les traces d'une présence invisible, celle de tous les hommes qui ont parcouru la ville, qui l'ont habitée. L'attachement à la topographie de la ville parcourue par Dora Bruder signe la volonté de l'auteur d'inscrire son récit dans le réel et de mettre à distance l'imagination et l'arbitraire qui, d'après Paul Valéry, caractérise le récit romanesque. À propos du récit romanesque, ce dernier soulignait qu'il relevait d'une série de choix tout à fait aléatoires du romancier, celui-ci mettant en œuvre des propositions contingentes auxquelles pourraient se substituer toutes sortes d'autres propositions quelconques. Dans cette perspective, les personnages, tout comme leurs actions, sont modifiables, il peut s'agir de n'importe qui faisant n'importe quoi. Enfin, les marqueurs temporels pourraient être remplacés par d'autres compléments, ce qui serait sans importance. Il conviendrait donc selon le poète de :

« s'éloigner de l'arbitraire, se fermer à l'accidentel, à la politique, au désordre des événements, aux fluctuations de la mode ; essayer d'extraire de soi quelque ouvrage un peu

245 Patrick Modiano, *Dora Bruder*, op. cit., p. 28.

246 *Ibid.*, p. 28-29.

plus exquis qu'on ne l'eût d'abord attendu ; se trouver la puissance de ne se satisfaire qu'au prix de très longs efforts et d'opposer une recherche passionnée de solutions généralement imperceptibles à l'entraînement et aux diversions même pathétiques venues de l'univers d'autrui²⁴⁷. »

Cet arbitraire honteux aux yeux de Valéry, qui relève du libre choix de l'auteur et ne répondrait à aucune autre nécessité, caractérise selon lui le roman traditionnel, et il aurait rêvé d'un livre qui, tout en le dénonçant, l'exposerait dans la narration.

À cet égard, *Dora Bruder* nous semble constituer une forme de réponse possible à ce rêve. C'est dans le rapport paradoxal entre refus de l'arbitraire –qui risquerait de jeter un doute sur son existence– et nécessité de mise en forme narrative pour raconter son histoire et transmettre le souvenir de Dora, que Modiano construit son portrait. Au-delà de ses choix narratifs qui organisent de manière singulière l'histoire de Dora et possèdent toujours une part d'arbitraire, les éléments mis en œuvre pour organiser ce récit reposent sur des faits que l'auteur emprunte au réel et qui, liés en grande partie à son existence au sein de la ville, n'ont rien d'arbitraire.

3. La ville : présentification de l'invisible

3.1 La ville sépulture : un labyrinthe narratif

« Pétersbourg ! [...]
De mes téléphones, tu as les numéros.
Pétersbourg ! J'ai les adresses d'autrefois
Où je reconnais les morts à leurs voix²⁴⁸. »

Ces vers d'Ossip Mandelstam, que Modiano cite dans son discours de réception du Prix Nobel, ont beaucoup marqué son écriture. Celui-ci précise que la quête de souvenirs le pousse à chercher d'anciens annuaires de Paris, dans lesquels sont répertoriés les rues et les numéros d'immeubles. Face à ces étranges documents, l'auteur a l'impression de voir « une radiographie de la ville », celle d'un Paris qui n'existerait plus depuis longtemps, et n'a sans doute jamais existé non

247 Paul Valéry, *Oeuvres*, Éditions établies par Jean Hytier, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, tomes I et II, 1957-1960, p. 304.

248 Mandelstam, « Leningrad », *Tristia et autres poèmes*, trad. François Kerel, Éditions Gallimard, Collection Poésie, 1982, cité par Modiano, Prix Nobel, p. 26-27.

plus dans le passé. Cette étrange ville ne verrait pas les morts revenir, mais elle nous rappelle qu'elle a un jour été traversée par les disparus et les invisibles, par ceux qui depuis longtemps n'intéressent plus personne. Ainsi, chez Modiano, les lieux de la ville partagent avec la sépulture un certain rapport à l'absence : signant une présence, ils perpétuent la mémoire de ceux qui ne sont plus, ou ceux qui sont invisibles. Pour le mort, la ville agit comme un lieu qui le préserve du vide dans lequel l'oubli pourrait le plonger. Elle devient une trace vivante de son passage.

Dans *Fleurs de ruine*, Modiano raconte les explorations menées avec son frère Rudy dans différents terrains de jeux de la Rive Droite. Les jardins du Carrousel du Louvre l'ont particulièrement marqué, car ils étaient le plus souvent déserts, et surtout parce que les aiguilles de l'horloge y étaient immobiles, conférant à cet espace une temporalité tout à fait singulière rejoignant ainsi l'analyse menée par Tiphaine Samoyault dans son ouvrage *La montre cassée*. Tiphaine Samoyault explore la figure de la montre cassée comme une forme narrative mettant en avant l'expérience énigmatique et paradoxale du temps :

« Casser le temps en brisant les instruments qui l'indiquent revient ainsi à l'augmenter pour le faire entrer dans la fiction. La fiction est elle-même un principe d'augmentation car en reliant à sa manière les trois chronologies contradictoires du temps d'une histoire singulière, de la durée psychologique et du temps du monde, elle en exprime à la fois la disjonction et la possibilité pour chacune d'enrichir les autres. Le motif de la montre cassée permet de lire ce double processus à l'oeuvre dans les arts du temps parce que bien souvent, c'est le bruit du monde – le temps du monde – qui, en résonnant dans la durée silencieuse du récit, brise la logique interne de son propre sens²⁴⁹. »

« Nous jouions des après-midi entiers parmi les vasques et les statues brisées, les pierres et les feuilles mortes. Les aiguilles de l'horloge ne bougeaient pas. Elles indiquaient pour toujours cinq heures et demie. Ces aiguilles immobiles nous enveloppent d'un silence profond et apaisant. Il suffit de rester dans l'allée et plus rien ne changera jamais²⁵⁰. »

Le glissement des temps de conjugaison, de l'imparfait au présent de narration, puis au futur, semble souligner que le silence et l'immobilité du jardin se prolongent sans fin depuis l'enfance, à travers les années. Les différentes temporalités se fondent dans ces aiguilles immobiles.

249 Tiphaine Samoyault, *La montre cassée*, Éditions Verdier, 2004, p. 54.

250 Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, op. cit., p. 91.

L'horloge immobile, selon l'analyse de Tiphaine Samoyault, « dit la vérité de l'heure²⁵¹ », elle explore une temporalité paradoxale dans la mesure où elle figure le temps par ce qui empêche sa mesure. L'immobilité des aiguilles n'est pourtant pas le signe d'une libération du temps, mais au contraire celui d'une libération des heures. Le temps immobilisé par l'horloge dans le roman de Modiano est celui de l'enfance, il est celui d'un temps au cours duquel son jeune frère Rudy et le jeune Patrick n'ont jamais cessé de jouer dans ce jardin, comme si le temps n'était pas passé, ou qu'il devenait flexible au point de s'enrouler sur lui-même, au point que l'horizon du futur soit le passé. L'emploi du futur en fin de phrase témoigne du retour en arrière que lui permet le jardin parisien, et il y enracine le futur dans ce moment de l'enfance précédant la mort de son frère, décédé d'une leucémie à l'âge de dix ans. Pour toujours auprès de Patrick, le frère est épargné de la maladie et les enfants ne cessent de jouer à l'abri du Carrousel. Les temporalités qui se superposent créent un labyrinthe narratif permettant à Modiano de faire reposer son jeune frère au sein de ce jardin, à la manière dont une sépulture porte la trace du vivant et offre un espace ouvert pour le défunt. Ce temps porte discrètement le poids de la nostalgie et du chagrin, et le refus de toute résignation adulte face à la perte. Mais à peine énonce-t-on cette idée qu'elle paraît trop appuyée par rapport au texte, et d'ailleurs Modiano reprend ensuite très rapidement l'utilisation de l'imparfait, comme s'il coupait court à toute nostalgie trop apparente : son frère et lui se dirigeaient vers les arcades de la rue de Rivoli et le voyage se prolongeait en ville.

« Il suffisait maintenant de choisir quel serait le but du voyage : Montmartre ou les quartiers de l'Ouest²⁵². »

La butte Montmartre est un des quartiers fréquentés par les deux frères qui se lançaient à l'aventure dans Paris. Au fil des années suivant la disparition de son frère, la butte devient un refuge pour le jeune Patrick. Dans *Fleurs de ruine*, la narration passe ainsi de l'exploration de Montmartre avec son frère lorsqu'ils étaient enfants, à son errance sur la butte lors d'une fugue quelques années plus tard, dans les années soixante. Le récit crée une continuité du tissu urbain au-delà des histoires et de leur temporalité propre, transformant la butte en une île, un espace isolé du reste de Paris, possédant son propre espace-temps. Au cours du roman, la ville devient une création de l'auteur qui lui permet de déployer la temporalité singulière de son existence. Il y crée un mode de représentation pour les différentes couches de sédimentation de sa mémoire, évoquant un gigantesque labyrinthe.

251 Tiphaine Samoyault, *La montre cassée*, op. cit., p. 29.

252 Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, op. cit., p. 92.

« Montmartre aussi est une île que je n'ai pas revue depuis une quinzaine d'années. Je l'ai laissée loin derrière moi, intacte, dans l'azur du temps...Rien n'a changé ²⁵³. »

Lorsque devenu adolescent Modiano passe sur l'avenue Junot et se retrouve devant une maison de Montmartre appelé le Château des Brouillards, il éprouve la certitude qu'il habitera plus tard non loin de là. À cet endroit précis de Paris, il s'envisage un avenir possible. Il n'en dit pas davantage sur ce lieu, qui est évoqué à la fin d'une phrase, mais il apparaît nettement que le nom du château joue un rôle déterminant dans l'attrait que le jeune Patrick peut ressentir. C'est donc littéralement qu'il faut l'entendre : le jeune Modiano perçoit son avenir *dans* le brouillard. Or, une telle évocation ne peut pas être étrangère au poème « Chêne et chien » de Raymond Queneau²⁵⁴, qui a beaucoup compté pour lui ; deux extraits de ce poème figurent également en épitaphe de *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec.

« Cette brume insensée où s'agitent des ombres,
comment pourrais-je l'éclaircir²⁵⁵ ? »

« Cette brume insensée où s'agitent des ombres,
- est-ce donc là mon avenir²⁵⁶ ? »

Les roches du Montmartre de Modiano se colorent d'une brume aux tonalités perecquiennes, au sein de laquelle l'horizon du futur projette l'ombre d'un passé aux contours incertains. À travers cette évocation discrète, la mémoire de Modiano se gorge d'eau, à la manière dont Edmond Jabès écrit que « L'eau cerne la mémoire²⁵⁷. »

La narration opère comme un lent processus qui charge les lieux d'une mémoire trouble et agit comme un dispositif par lequel, dans certains quartiers de Paris, le « passé se réactualise sans fin²⁵⁸ ». Le passé se redonne par traces dans l'écriture, faisant palpiter les souvenirs dans les

253 *Ibid.*, pp. 93-94.

254 L'écrivain Raymond Queneau, pilier des Éditions Gallimard, à qui il confie le manuscrit de son premier roman, *La place de l'étoile*, le remettra à Gaston Gallimard. Voir des éléments de leur correspondance dans *Modiano, Les Cahiers de l'Herne*, dirigé par Maryline Heck et Raphaëlle Guidée, op. cit., 2012, p. 23-24.

255 Extrait d'un poème de Raymond Queneau, cité par Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, « Première partie », Éditions Denoël, 1975, p. 11.

256 Georges Perec, *Ibid.*, « Deuxième partie », 1975, p. 91. Chaque partie du roman est construite comme une île, littéralement entourée d'une brume épaisse.

257 Edmond Jabès, « L'eau du puits » (1955), *Le seuil. Le sable, Poésies complètes 1943-1988*, Éditions Gallimard, 1959, p. 21.

258 Jean-Christophe Bailly, *La phrase urbaine*, op. cit., p. 85.

sillons irréguliers des pierres parisiennes, à travers leur texture poreuse et leur couleur sableuse. Mais, loin de revenir sur le mode romantique d'un passé aux contours bien définis et empreint des couleurs de l'émotion, Modiano restitue ce passé « de façon continue et discrète »²⁵⁹, à travers une narration hantée par les disparus, ainsi que par les multiples références insufflées entre les mots, au détour d'une phrase, comme ce Château des Brouillards. Ce château aurait pu être le décor d'une œuvre romantique, mais à travers l'écriture de moments précis de l'enfance, le passé de Modiano n'est pas uniquement un objet de lamentation et de deuil, il devient un espace ouvert et se transforme en une source à partir de laquelle l'existence peut se construire et un avenir se dessiner. Les fantômes de Modiano ouvrent le champ des possibles : « Ces fantômes, s'ils reconduisent à un passé révolu, mènent aussi au champ de tous les possibles : ils ouvrent l'horizon davantage qu'ils ne le bloquent. Ils projettent un espace de rêverie et de conscience où le présent devient éternel²⁶⁰ ».

3.2 Clochards et apatrides

Invisibles aux yeux de leurs proches, certains personnages de Modiano deviennent invisibles aux yeux du monde. Ce manque de reconnaissance induit un rapport singulier à la ville, celui de l'errance. S'ils ne sont pas à proprement parler des clochards, dans le sens d'une détérioration physique et n'habitent pas en guenilles dans la rue, ils en possèdent néanmoins certaines caractéristiques. Le clochard a une place particulière dans la ville, il se fond en elle, ne s'en détache plus, et personne ne remarque plus son existence en tant qu'individu.

« Des dizaines de milliers de gens échouent vers 6 heures du soir à la station Châtelet, avant de s'éparpiller aux quatre coins cardinaux des correspondances. Leurs traces se mêlent et se brouillent définitivement. Dans ce flot, il existe des points fixes. [...] mais on ne les remarque qu'après un temps d'accoutumance. Des clochards. Des égarés qui ne remonteront plus jamais à la surface²⁶¹. »

Personnage principal du roman *La Petite Bijou*, Thérèse, une jeune femme, croit reconnaître dans le métro sa mère, morte depuis plusieurs années. Le long des couloirs du métro, se tenant à bonne distance, elle suit cette femme au manteau jaune. Certaine de n'être pas reconnue,

259 *Ibid.*

260 Bruno Blanckeman, « Spectrographie », *Modiano*, Éditions de l'Herne, op. cit., p. 147.

261 Patrick Modiano, *La Petite Bijou*, Éditions Gallimard 2001, pp. 26-27.

Thérèse demeure invisible aux yeux de sa mère, qui pose son regard sur elle comme elle le ferait sur n'importe qui d'autre. L'indifférence de ce regard mêle la Petite Bijou à la masse indistincte de gens qui peuplent la ville. Elle suit cette femme jusqu'à son domicile en proche banlieue. Après des années d'absence, elle rêve d'un retour dans son « Pays natal ». Mais cette femme ne la reconnaît pas et disparaît à nouveau. Son espoir s'évanouit, un tel pays n'était que mirage :

« Il n'existait pas de pays natal, mais une banlieue où personne ne m'attendait²⁶². »

Le parcours du narrateur de *Voyage de nocces* est, quant à lui, inverse à celui de Thérèse, puisqu'il quitte sa femme, son appartement et ses collègues, c'est-à-dire tout ce qui le relie à sa vie, pour se fondre dans la ville et n'avoir plus aucune attache. Son trajet est celui d'un clochard : il cherche à anéantir complètement ce qui jusque-là a constitué sa vie, et plus encore tout ce qui le rattachait au monde. N'habitant plus chez lui mais dans une petite chambre d'hôtel, il ressent bientôt la tentation de la quitter aussi, afin de n'inscrire sa vie dans aucun lieu.

« J'ai éprouvé la tentation de ne plus retourner dans ma chambre d'hôtel Dodds et de me laisser glisser sur cette pente qui était peut-être la mienne, après tout : devenir un clochard²⁶³.

»

À l'opposé des personnages qui décident de ne plus avoir d'attaches, Victor Chmara, personnage central de *Villa Triste*, n'a pas choisi son statut d'apatride, il le subit. Né à Berlin, il a été déchu de la nationalité allemande. Dès lors, l'absence de Berlin se loge au centre de toutes les villes qu'il habite. Son lieu d'origine ayant été remplacé par une absence, il est condamné à retrouver une absence au cœur de chaque lieu. Alors, il rêve d'avoir grandi dans une petite ville de province et ne comprend pas que l'on puisse dénigrer les lieux de son enfance, y être étranger. Qu'il s'agisse d'un souvenir, d'une personne, ou encore d'un endroit, la recherche de l'origine mène le protagoniste à l'évidence qu'une telle origine fait défaut. Du passé qui fait retour, il ne peut saisir qu'un vaste mirage. Les tentatives pour en cerner les contours débouchent sur une absence béante, celle des origines. Errant sans attache, le clochard et l'apatride habitent une ville qui, sans cesse, leur rappelle leur origine défaillante, et c'est en prenant la mesure de cette défaillance, de cette absence, que l'être des personnages vient à jour.

« "Si j'avais des antécédents à un point quelconque de l'histoire de France !

Mais non, rien."

262 *Ibid.*, p. 67.

263 Patrick Modiano, *Voyage de nocces*, op. cit., p. 86.

Rimbaud²⁶⁴ »

«Quand je les ai rencontrés, c'était le premier été qu'ils passaient dans leur ville natale depuis bien longtemps, et après toutes ces années d'absence entrecoupées de brefs séjours, ils s'y sentaient des étrangers. (...) Au début j'étais indigné par de tels propos. Moi qui avais rêvé de naître dans une petite ville de province, je ne comprenais pas qu'on pût renier le lieu de son enfance, les rues, les places, et les maisons qui composaient votre paysage originel. Votre assise. Et qu'on n'y revînt pas le cœur battant. J'expliquais à Yvonne mon point de vue d'apatride. Elle ne m'écoutait pas²⁶⁵. »

3.3 Disparitions de traces : nuage de poussière. Face à la destruction d'une destruction

La ville, telle qu'elle est parcourue, se constitue comme seul repère stable dans le chaos de l'identité. Mais la disparition de certains bâtiments, attestant de lieux ayant existé en réalité ou en rêve, signe la disparition des repères. L'absence de trace dans le paysage renvoie à l'effacement de l'être dans le monde, laissant le protagoniste face à son propre effacement, face à la destruction d'une destruction.

Les lieux fréquentés par un être familier qui a disparu portent la trace de son absence. Lorsque ces lieux sont détruits, ses proches font de nouveau face à sa disparition, à la disparition de ce qui attestait de son absence. Dans *Une jeunesse*, le père de Louis avait été coureur cycliste. Après la destruction du Vélodrome d'Hiver, lieu familier pour Louis, qui y accompagnait son père, il perd ses repères.

« Ainsi, les deux endroits qui avaient été comme les centres de gravité de la vie de ses parents n'existaient plus. Une angoisse le cloua au sol. Des pans de murs s'écroulaient lentement sur sa mère et son père et leur chute interminable soulevait des nuages de poussière qui
»
l'étouffaient²⁶⁶.

Par deux fois, Modiano fait face à cet écroulement au cours de ses recherches dans le Paris de Dora Bruder. Il retrouve des bâtiments et des îlots de rue qui ont abrité Dora de son vivant et

264 Patrick Modiano, *Les boulevards de ceinture*, op. cit., p11.

265 Patrick Modiano, *Villa Triste*, op. cit., p. 171.

266 Patrick Modiano, *Une jeunesse*, Éditions Gallimard, 1881, p.68.

qui, depuis, portent la trace de son absence. Cependant, l'îlot d'immeubles du quartier de la Porte de Clignancourt dans lequel a habité Dora a été détruit méthodiquement. Il ne reste rien de l'appartement dans lequel il était entré, étant jeune, et dans lequel il avait aperçu les anciens papiers peints des chambres :

« Les lambeaux de papiers peints que j'avais vus encore il y a 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 un jour de juillet 1942²⁶⁷. »

Le nouveau quartier ne porte même plus la marque de l'absence de trace de Dora. Il ne reste que l'anéantissement des traces, puis la disparition de leur absence. Il en est de même pour le bâtiment du couvent Saint-Cœur-de-Marie. En revanche, le vieux bâtiment du camp des Tourelles n'a pas été détruit ; un haut mur entoure l'ancienne caserne et cache ses bâtiments. Longeant ce mur, Modiano est attiré par une plaque portant l'inscription :

« Zone militaire défense de filmer ou de photographier²⁶⁸. »

Il interprète cette plaque comme l'expression d'une volonté ostentatoire d'oublier, en écho à quelque chose que l'on n'entend plus depuis longtemps. Derrière ce mur, c'est à l'absence de trace que Modiano se confronte.

« Et pourtant, sous cette couche épaisse d'amnésie, on sentait bien quelque chose, de temps en temps, un écho lointain, étouffé, mais on aurait été incapable de dire quoi, précisément. C'était comme de se retrouver au bord d'un champ magnétique, sans pendule pour en capter les ondes²⁶⁹. »

Ces vibrations sont celles du silence des disparus, des déportés comme Dora dont les lieux, en France, en conservent l'empreinte au fil du temps, jusqu'à ce que ces lieux soient eux-mêmes détruits.

267 Patrick Modiano, *Dora Bruder*, op. cit., pp. 136-137.

268 *Ibid.*, p. 130.

269 *Ibid.*, p. 131.

CHAPITRE 3.
LE TRAVAIL DE L'ARCHIVE.
***DORA BRUDER* : POUSSIÈRE D'ÉTOILES ET**
TRACE DE L'HISTOIRE

Fictives ou réelles, les histoires que tente de mettre à jour Patrick Modiano sont celles d'inconnus dont il n'y aurait apparemment rien à dire, dont plus personne ne se souvient. Des petites histoires qui n'ont pas marqué la grande Histoire, dont les traces semblent se dissoudre dans l'épais silence qui les entoure.

Nous chercherons à mettre en lumière comment l'auteur construit les différentes strates du tissu narratif, la manière dont on construit une écriture de la trace, telle qu'elle peut se déployer dans le travail des historiens grâce aux archives. Celles-ci, précisons-le, ne sont pas les archives qui confèrent une visibilité institutionnelle à des individus. Les archives qui retiennent notre attention sont celles qui, devenues paradigmatiques depuis les années 1980, connaissent un tournant important dans leur utilisation. En effet, tant dans la phase « romantique » que dans la phase « érudite », le champ d'étude des archives du XIX^{ème} siècle avait bâti sa légitimité sur l'utilisation privilégiée des archives « officielles²⁷⁰ ». Or, les archives qui nous intéressent ici sont sans importance pour l'Histoire, et ne concernent pas de personnage public. Elles font partie d'appareils administratifs divers, dont le but peut être le maintien de l'ordre et la répression, comme dans le cas des archives judiciaires et policières des commissariats de quartier pendant la Seconde Guerre Mondiale, ou dans celui des archives de centres de détention. Plus simplement encore, leur but peut être informatif, comme le sont les anciens annuaires téléphoniques, ou relever de l'organisation administrative d'un établissement, comme les listes d'élèves inscrits dans des écoles de quartier.

Les enquêtes menées par les personnages modianiens s'appuient pour une bonne partie sur une documentation minutieuse. Celle-ci consiste en une mise à jour des diverses informations officielles existant sur une personne : lieu et date de naissance, adresses successives, déplacements. Paradoxalement l'auteur convoque ces fiches administratives pour qu'elles livrent leur *secret*.

270 François Dosse, *L'Histoire en miettes*, Paris, La Découverte, 1987, p. 35-36.

Or, quel secret pourraient bien livrer ces documents informatifs ? Comment pourraient-ils parler d'une existence ? En quoi le nom et l'adresse d'un individu sauraient-ils exprimer quelque chose d'authentique, de vrai, sur sa vie ?

1. L'archive : gardienne des traces d'existence ?

« Il faut longtemps pour que ressurgisse à la lumière ce qui a été effacé. 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.

Il suffit d'un peu de patience²⁷¹. »

Modiano n'utilise pas ici le terme d'archive, il parle de « traces qui subsistent dans des registres ». Nous reviendrons plus loin sur la question de l'archive en tant que trace, mais dans un premier temps, on peut souligner que ces traces correspondent à la définition scientifique de l'archive :

« Ensemble de documents, quels que soient leurs formes ou leur support matériel, dont l'accroissement s'est effectué d'une manière organique, automatique, dans l'exercice des activités d'une personne physique ou morale, privée ou publique, et dont la conservation respecte cet accroissement sans jamais la démembrer²⁷². »

L'utilisation par Modiano du terme « gardien » attire également notre attention . Il nous semble renvoyer directement au sens du mot *archive* tel que Jacques Derrida le dégage dans *Mal d'archive* et qui renvoie lui-même au mot *Arché*²⁷³, nommant dans le même temps le commencement et le commandement. *Arché* désigne le principe physique et historique où commencent les choses, mais aussi le lieu depuis lequel s'exercent la loi et l'ordre social. Derrida souligne le caractère éminemment paradoxal de l'archive : elle contient en elle « la mémoire du nom *arkhé*²⁷⁴ », mais s'en tient aussi à distance. À la racine même de ce concept, est inscrit le double mouvement de l'archive qui consigne mais, ce faisant, efface, écarte et oublie ce qu'elle est en

271 Patrick Modiano, *Dora Bruder*, op. cit., p. 13.

272 Jacques André, « De la preuve à l'histoire, les archives en France. », *Traverses*, n° 36, janvier 1986, p. 29. Cité par Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Éditions du Seuil, 1989, p. 11.

273 Jacques Derrida, *Mal d'archive*. Éditions Galilée, (1994), 1995-2008, p. 11.

274 *Ibid.*, p. 12.

train de conserver. D'autre part, Derrida rappelle que le mot « archive » provient également du latin *archivum* ou *archium*, qu'on employait en français au masculin singulier : « un archive ». Dans ce sens, il vient du grec *arkheion* : une maison, demeure des magistrats qui, en Grèce antique, détenaient le droit de représenter la loi. C'est en ce lieu, en leur maison, que l'on déposait les documents officiels et ce sont eux, les archontes, qui en étaient les *gardiens*. Ils en assuraient la sécurité physique et possédaient le droit, ainsi que le pouvoir, de les interpréter.

Dans un premier temps, notre attention s'attache à cette dimension physique, géographique du terme. Débusquer les archives de quelqu'un confronte celui qui s'y emploie au caractère matériel de la conservation de l'archive. Elle engage de fait une démarche qui débute par la détermination du lieu dans lequel elle est conservée. Bien que Dora Bruder ait été française et qu'il n'y ait pas vraiment de doute sur l'existence de fiches d'état civil la concernant, Modiano se demande s'il existe quoi que ce soit sur la jeune fille. Il semble en effet qu'avant d'avoir les documents devant les yeux, il lui soit permis de douter de leur existence tout autant que de celle de la jeune fille, tant elle a laissé peu de traces de son vivant, et était un être comme les autres, anonyme dans la masse d'inconnus. La première rencontre avec l'archive – telle que Modiano en fait état dans le récit – commence pour l'auteur un vendredi de février 1996, lorsqu'il se rend à la mairie du XIIème arrondissement, au service d'état civil, pour demander la copie intégrale de l'acte de naissance de Dora Bruder. Pour être tout à fait exact, il ne s'agit pas encore d'une rencontre avec la matérialité de l'archive, mais avec la manière dont elle engage le corps, avant même que l'auteur puisse mettre la main sur les documents recherchés. Cela commence au moment où il remplit une fiche de demande d'état civil :

« Demandeur au guichet : Mettez votre

Nom

Prénom

Adresse

Je demande la copie intégrale d'acte de naissance concernant :

Nom BRUDER Prénom DORA

Date de naissance : 25 février 1926

Cochez si vous êtes :

L'intéressé demandeur

Le père ou la mère

Le grand-père ou la grand-mère

Le fils ou la fille

Le conjoint ou la conjointe

Le représentant légal

Vous avez une procuration plus une carte d'identité de l'intéressé(e)

En dehors de ces personnes, il ne sera pas délivré de copie d'acte de naissance²⁷⁵. »

Modiano imagine un moment que les gardiens ne sont pas là pour protéger les archives, mais peut-être bien plutôt pour les effacer, ou du moins pour les écarter de ceux qui souhaiteraient s'en emparer et dévoiler leur secret. Après qu'il a signé et tendu la fiche au préposé de ce service, celui-ci la lui rend, lui indiquant que n'étant pas parent de Dora Bruder, il ne peut pas faire une telle demande à la mairie.

« 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'un²⁷⁶. »

Mais le préposé lui conseille de se rendre au Palais de Justice, afin de demander une dérogation pour lui permettre, en tant que personne extérieure à la famille, d'avoir accès aux documents qu'il souhaite consulter.

2. Géographie de l'archive

À la recherche de l'état civil de Dora, Modiano relate son propre parcours dans les couloirs et les artères du Palais. Il fait face aux différentes réglementations qui exigent que l'on sorte tous les objets métalliques des poches, il arpente les salles et les couloirs à la recherche de l'escalier 5 qui le mènera au bureau qu'il recherche, mais ne le trouve pas. Il est alors pris de panique et de vertige à l'idée de ne pas trouver ce bureau, qui peut-être n'existe même pas. Il raconte qu'au moment où il se perd dans les couloirs, un souvenir lui vient, celui d'une autre époque au cours de laquelle il fut pris d'un vertige identique : vingt ans auparavant, il s'était rendu à l'hôpital de la Pitié-Salpêtrière, où son père avait été hospitalisé. Il ne l'avait alors pas revu depuis la fin de l'adolescence et désirait lui rendre visite. Cependant, il lui fut impossible de trouver son chemin

²⁷⁵ Patrick Modiano, *Dora Bruder*, op. cit., p. 15.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 16.

dans les méandres de l'hôpital. Il se perdit dans les couloirs, ne trouva pas son père et ne le revit plus avant sa mort.

Deux éléments nous interpellent ici : le vertige ressenti par l'auteur, et le souvenir qui refait surface au moment où il est pris par ce vertige. Nous allons essayer de les analyser et les mettre en perspective à la lumière de deux éléments qui se jouent dans le travail avec l'archive : la démesure et l'émergence d'une temporalité singulière. Historienne française spécialisée dans l'étude du XVIII^e siècle et des archives, Arlette Farge aborde l'écriture de l'Histoire à partir de faits de violences minuscules, effacés depuis longtemps, dont les manuels d'Histoire n'ont pas conservé la mémoire. À partir de son travail sur l'archive judiciaire, et plus spécifiquement sur celle du XVIII^e siècle, telle qu'elle est rassemblée aux Archives nationales, à la Bibliothèque de l'Arsenal, et à la Bibliothèque Nationale, elle souligne que la rencontre avec l'archive est vertigineuse, que la démesure ressentie face à elle est comparable aux flux naturels et imprévisibles. Elle explique qu'il n'est pas rare d'éprouver face à l'archive un sentiment de noyade :

« L'archive ne ressemble ni aux textes, ni aux documents imprimés, ni aux "relations", ni aux correspondances, ni aux journaux, ni même aux autobiographies. Elle est difficile dans sa matérialité. Parce que démesurée, envahissante, comme les marées d'équinoxes, les avalanches ou les inondations. La comparaison avec des flux naturels et imprévisibles est loin d'être fortuite : celui qui travaille en archives se surprend souvent à évoquer ce voyage en termes de plongée, d'immersion, voire de noyade... La mer est au rendez-vous ; d'ailleurs, répertoriée dans des inventaires, l'archive consent à ces évocations marines puisqu'elle se subdivise en fonds ; c'est le nom donné à ces ensembles de documents, soit homogènes par la nature des pièces qu'ils comportent, soit reliés ensemble par le seul fait d'avoir un jour été donnés ou légués par un particulier qui en avait la propriété²⁷⁷. »

Ces instants de vie, consignés dans les archives de police des Lumières, déboussolent l'historienne et lui donnent le vertige : elle ne distingue plus nettement d'où elle parle. Le caractère colossal de l'archive la déborde en permanence. Cependant, le vertige que ressent Modiano n'est peut-être pas de cet ordre, puisqu'il l'éprouve avant même d'avoir accès aux documents. L'auteur parcourt en effet le chemin inverse à celui d'Arlette Farge dans *Le goût de l'archive*. Dans le flux de l'archive, l'historienne analyse le travail d'immersion qui permet d'en extraire des voix singu-

277 Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, op. cit., p. 10

lières, afin de retenir des éléments de construction pour alimenter ou infirmer une thèse. Modiano, à l'inverse, tente d'extraire l'une de ces voix du fonds de l'archive, de retrouver dans les vastes fonds une voix unique. Avant qu'il ne trouve le bureau administratif et, bien plus tard, qu'on ne lui remette les documents en question, l'existence d'une telle archive lui semble tout aussi irréelle que celle de Dora. Cependant la rencontre avec l'archive commence bien dans le parcours géographique que nécessite une telle requête, avant même de tenir les documents entre les mains.

Nous sommes sensibles à l'évocation du souvenir de Modiano dans les couloirs de l'hôpital car il éclaire la temporalité de l'archive. Ce moment de trouble raconté par l'auteur peut être causé par la manière dont l'archive travaille le temps, par *l'épaisseur temporelle de l'archive* qui crée une superposition des époques. Ainsi, l'émergence du souvenir d'un vertige plus ancien n'est pas étranger au surgissement de cette temporalité .

2.1 Souvenir d'un vertige : émergence de la temporalité singulière de l'archive

L'archive est une survivance du passé : quelque chose a disparu et pourtant a laissé des traces. Cette chose a laissé des traces dans les archives, mais reste enfouie tant qu'aucun historien ne traite ce fonds. L'archive est un existant oublié, elle oscille entre toujours et jamais.

Pour Michel Foucault, l'étude de l'archive relève de la mise à jour d'une temporalité et d'un mode d'existence spécifique à l'œuvre en elle. L'archive ne se donne que par fragments et avec un recul chronologique plus ou moins important. L'effet produit par ce recul temporel est paradoxal. En effet, il nous éloigne de l'archive et de l'actualité de sa lecture, de son déchiffrement. Pourtant, l'archive reste proche de nous, elle entoure notre présent, tout en indiquant en permanence son altérité. Elle nous coupe de notre pratique discursive pour nous en mettre à l'écart :

« son seuil d'existence est instauré par la coupure qui nous sépare de ce que nous ne pouvons plus dire, et de ce qui tombe hors de notre pratique discursive ; elle commence avec le dehors de notre propre langage ; son lieu, c'est l'écart de nos propres pratiques discursives²⁷⁸. »

278 Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Éditions Gallimard, 1969, p. 172.

L'archive est peut-être l'archétype d'une trace. En effet, la trace telle que la définit Derrida dans son livre, est quelque chose qui part d'une origine pour s'en séparer tout de suite, mais reste en tant que trace dans la mesure où elle est séparée de ce qui l'a tracée.

« C'est là qu'il y a trace et qu'il y a commencement d'archives. Toute trace n'est pas une archive, mais il n'y a pas d'archive sans trace²⁷⁹. »

Le concept de trace est très général, au point que Derrida ne lui voit pas de limite. Il a essayé d'élaborer un concept de trace sans limite, au-delà de l'écriture ou l'inscription sur un support. Selon lui, il y a trace dès qu'il y a expérience, dès qu'il y a de l'autre, de la « différance », un renvoi à quelque chose d'autre. Quand il y a de l'expérience, il y a de la trace, il ne peut pas y avoir d'expérience sans trace. Le concept de trace est coextensif à l'expérience du vivant, celui de l'être humain, mais également celui des animaux, car tout vivant animal trace. Dans cette mesure, il n'y a pas d'archive sans trace. Or, il faut que la trace soit appropriée et organisée politiquement, l'archive dépend dans cette perspective d'un contrôle du rassemblement des traces, elle dépend d'un pouvoir politique. Elle est elle-même une marque, une trace du pouvoir qui l'instigie, comme l'explique Derrida au début de *Mal d'archive*.

Dans leur commentaire²⁸⁰ de cet ouvrage, Daniel Bounoux et Bernard Stiegler soulignent que la co-extension de la pensée de la trace au vivant est un geste philosophique important de Derrida, qui généralise la notion de trace aux animaux, alors même que ceux-ci n'ont pas d'écriture, mais traitent des traces. La trace appartiendrait donc à la nature, à ce qui vit, tandis que l'archive relèverait pleinement de la culture, elle repose sur une violence sélective. Ce qui retient ici notre attention, c'est le caractère anachronique de la trace : selon l'Académie française, la trace est le « vestige qu'un homme ou qu'un animal laisse à l'endroit où il est passé. Elle se dit de la marque, de l'impression qui reste de quelque chose. » Elle appartient donc au passé mais reste visible, marquant le passage et le temps, signe d'un anachronisme qui relie silencieusement le passé au présent.

Le travail d'assemblage de l'archive, l'interrogation de ses silences, se joue au sein d'une temporalité singulière qui met en jeu le rapport éminemment paradoxal de la trace. Celle-ci est en effet perçue et lisible ici et maintenant, ce qui caractérise sa présence matérielle, mais elle est en

279 Jacques Derrida, *Trace et archive, image et art*, (2002) INA Éditions, 2014, p. 49.

280 Daniel Bounoux et Bernard Stiegler, « Pour Jacques Derrida », dans Jacques Derrida, *Mal d'archive*. Éditions Galilée, (1994), 1995-2008, p. 78.

même temps le signe de quelque chose qui n'est plus, et donc également une absence. Au regard de ce paradoxe, Paul Ricoeur fait de la trace un *connecteur*, dans le sens où elle signifie que quelque chose passe tout en demeurant. Elle « indique *ici*, donc dans l'espace, et *maintenant*, dans le présent, le passage passé des vivants ; elle oriente la chasse, la quête, l'enquête, la recherche²⁸¹. » Pourtant, comme le souligne Gabrielle Napoli²⁸² dans son article sur la poétique des traces, si elle est un connecteur, elle fonctionne également comme une *rupture*. En effet, elle signifie sans faire apparaître, elle produit, en dehors de toute intention, une perturbation dans l'ordre du monde, elle ouvre sur un autre temps qui fait surgir un autre ordre. Comme Emmanuel Lévinas le souligne : « La trace authentique, par contre, dérange l'ordre du monde. Elle vient en "surimpression"²⁸³. »

L'évocation de ce souvenir plus ancien paraît donc relever de ce temps qu'ouvre l'archive : un temps qui soude le passé au présent, le fait coexister au présent, un temps qui rattache les morts aux vivants. La matière de l'archive nous met en présence d'existences d'inconnus, abolissant l'écart temporel qui nous sépare. L'archive mêle le proche au lointain, le disparu au vivant. Elle convoque donc différentes strates du temps qui sont autant d'appels à la temporalité du souvenir. Ainsi, lorsque l'auteur raconte qu'un souvenir plus ancien s'est glissé au moment où le vertige le prenait, il fait jouer la narration à la manière de l'archive : elle permet la résurgence d'un temps plus ancien qui bouscule et désempare le chercheur, comme le souligne Arlette Farge. Et ce temps plus ancien, pour Modiano ne renvoie pas à un souvenir de Dora, mais le renvoie au souvenir d'une autre recherche, celle, à l'hôpital, de son père qu'il n'a pas trouvé.

2.2 Dora dans les archives : une ombre sur les murs de la ville

Le livre d'Arlette Farge est saisissant et essentiel dans la compréhension du travail avec l'archive. Cependant, il y a chez Modiano une différence fondamentale avec le type d'archive dont parle Arlette Farge : ce qu'il parvient à trouver sur Dora Bruder est de l'ordre de l'archive sous sa forme la plus minimale, des documents officiels, des actes de naissance, des actes de mariage, des listes de noms ... Ces documents sont des archives, mais la voix de Dora ne s'y laisse jamais

281 Paul Ricoeur, *Temps et récit 3*, (1985), Paris, Seuil, Points essais, 1991, p. 219.

282 Gabrielle Napoli, « Poétique de la trace pour une représentation spectrale de l'Histoire dans *Le Chercheur de trace* d'Imre Kertész, *Rue des boutiques obscures* de Patrick Modiano et *Sheol* de Marcello Fois », TRANS, revue de littérature générale comparée, 12-2011, « La trace ».

283 Emmanuel Lévinas, *Humanisme de l'autre homme*, Fata Morgana 1972, p. 66.

entendre directement, contrairement aux récits que l'on trouve dans l'archive judiciaire et au sein de laquelle une voix singulière émerge, celle qui porte un récit, aussi bref et faussé par les circonstances soit-il. Dans le cas de Dora Bruder, l'archive est complètement silencieuse, Dora ne s'y exprime jamais par elle-même.

Le narrateur retrace pas à pas quelques éléments de la vie de Dora, de registre en registre, d'acte de naissance en liste de noms dans des écoles et institutions. Trois semaines après la demande manuscrite qu'il adresse au Parquet de Paris, Modiano obtient l'acte de naissance complet de Dora Bruder.

« Le vingt-cinq février mil neuf cent vingt-six, vingt et une heures dix, est née, rue Santerre 15, Dora, de sexe féminin, de Ernest Bruder né à Vienne (Autriche) le vingt et un mai mil huit cent quatre-vingt-dix-neuf, manœuvre, et de Cécile Burdej, née à Budapest (Hongrie) le dix-sept avril mil neuf cent sept, sans profession, son épouse, domiciliés à Sevran (Seine-et-Oise) avenue Liégeard 2. Dressé le vingt-sept février mil neuf cent vingt-six, quinze heures trente, sur la déclaration de Gaspard Meyer, soixante-treize ans, employé et domicilié rue Picpus 76, ayant assisté à l'accouchement, qui, lecture faite, a signé avec Nous, Auguste Guillaume Rosi, adjoint au maire du douzième arrondissement de Paris²⁸⁴. »

Il retrouve également des traces du mariage de ses parents, se procurant leur acte de mariage, datant de 1924, à la mairie du XVIIIème arrondissement :

« Le douze avril mil neuf cent vingt-quatre, onze heures vingt-huit minutes, devant nous ont comparu publiquement à la mairie : Ernest Bruder, manœuvre, né à Vienne (Autriche) le vingt et un mai mil huit cent quatre-vingt-dix-neuf, vingt-quatre ans, domicilié à Paris, 17 rue Bachelet, fils de Jacob Bruder et de Adèle Vaschitz, époux décédés, d'une part / et Cécile Burdej, couturière, née à Budapest (Hongrie) le dix-sept avril mille neuf cent sept, seize ans, domiciliée à Paris 17 rue Bachelet, chez ses père et mère, fille de Erichel Burdej, tailleur et de Dincze Kutinea son épouse²⁸⁵. »

284 Patrick Modiano, *Dora Bruder*, op. cit., pp. 18-19.

285 *Ibid.*, p. 26.

Cherchant à obtenir des informations concernant l'école où allait Dora avant la guerre, il écrit une lettre au directeur de chacune des écoles qui figurent à proximité de son ancien domicile, en leur demandant de chercher dans leur registre s'ils trouvent quelque chose sur Dora Bruder :

« 8 rue Ferdinand-Flocon.

20 rue Hermel.

7 rue Championnet.

61 rue de Clignancourt.

Ils m'ont répondu gentiment. Aucun n'avait retrouvé ce nom dans la liste des élèves des classes d'avant guerre. Enfin, le directeur de l'ancienne école de filles du 69 rue Championnet m'a proposé de venir consulter moi-même les registres. Un jour, j'irai. Mais j'hésite. Je veux encore espérer que son nom figure là-bas. C'était l'école la plus proche de son domicile. »²⁸⁶

Il ne trouve finalement pas de trace de la jeune fille dans les archives des écoles communales du XVIIIème arrondissement, mais parvient à établir que ses parents habitaient, au cours des années qui suivirent leur mariage, dans des chambres d'hôtel de cet arrondissement. Modiano finit ainsi par apprendre que Dora Bruder et ses parents habitaient un hôtel du boulevard Ornano dans les années 1937 et 1938, qu'ils y occupaient une chambre avec cuisine au cinquième étage, avec un balcon. Modiano est allé voir cet immeuble en 1996. Il observe la façade avec attention et remarque qu'il y a une dizaine de fenêtres au cinquième étage, certaines donnant sur le boulevard, d'autres sur la fin de la rue Hermel et encore d'autres sur la rue du Simplon. Par ailleurs, grâce à l'aide de Serge Klarsfeld, dont il ne fait pas mention dans le récit²⁸⁷, il retrouve une nièce d'Ernest et Cécile Bruder, avec laquelle il échange quelques mots par téléphone, et qui lui adresse des photographies, tout en lui indiquant que Dora faisait déjà preuve d'indépendance à quatorze ans. C'est dans le registre de l'internat Saint-Coeur de Marie, une institution religieuse du XIIème arrondissement de Paris, que Modiano retrouve sa trace *officielle*.

« Nom et prénom : Bruder, Dora

Date et lieu de naissance : 25 février 1926

Paris XII ème de Ernest et de Cécile Burdej, père et mère.

Situation de famille enfant légitime

Date et conditions d'admission : 9 mai 1940

286 *Ibid.* p. 14.

287 Nous étudierons cet aspect et cette absence dans la partie III, lors de notre développement sur la fiction.

Pension complète

Date et motif de sortie :

14 décembre 1941

Suite de fugue²⁸⁸. »

Modiano tente de comprendre les raisons pour lesquelles ses parents ont inscrit la jeune fille dans un pensionnat : manquaient-ils de place, à trois, dans les chambres d'hôtel ? Étaient-ils sous la menace d'une mesure d'internement en tant que « ressortissants du Reich » et « ex-Autrichiens » ? Et comment ont-ils connu ce pensionnat alors qu'il n'était pas dans leur quartier ? Peut-être ses parents avaient-ils jugé qu'elle avait besoin de discipline ? Mais comment expliquer qu'ils aient choisi une institution chrétienne ? Comment répondre à ces questions ? Modiano poursuit ses recherches sur Saint-Coeur-de-Marie, et retrouve une brochure de cet établissement. Il peut y lire que le lieu était consacré le plus souvent aux enfants privés de famille ou relevant de cas sociaux, aux enfants et aux jeunes filles déshérités de Paris.

Modiano se demande à quel moment les Soeurs de la Miséricorde se sont aperçues de la disparition de Dora. Il suppose qu'elles ont rapidement appelé ses parents afin de savoir si elle était avec eux. Il se demande si les Soeurs avaient connaissance de leur origine juive. Dans la notice biographique de l'une des sœurs du couvent, Modiano apprend que de nombreux enfants juifs ont été cachés :

« De nombreux enfants de familles juives persécutées trouvèrent refuge au Saint-Cœur-de-Marie, grâce à l'action charitable et audacieuse de sœur Marie-Jean-Baptiste. Aidée en cela par l'attitude discrète et non moins courageuse de ses sœurs, elle ne reculait devant aucun risque²⁸⁹. »

Modiano établit qu'au moment où Dora entre au couvent, en mai 1940, le mot « juif » n'avait peut-être pas pour la jeune fille le poids qu'il aurait au cours des années à venir. Et ce n'est, note-t-il, qu'à partir de juillet 1942, suite à la grande rafle, que les institutions religieuses cachèrent des enfants juifs.

288 *Ibid.*, p.36.

289 *Ibid.*, p. 58.

3. Archive : miroir et illusion

3.1 Pétrification d'un monde disparu

Comme aime à le souligner Arlette Farge, l'archive est étonnante : elle bouscule les pratiques du chercheur et ouvre sur un monde de réprouvés et de miséreux, rivés à un rôle donné, dans une société instable. Un monde disparu ressurgit, il revient par les récits mais également par les traces matérielles de l'archive. Celle-ci « pétrifie²⁹⁰ » la parole, et l'objet qui en est le support peut donner l'impression de s'ériger comme une figure du réel. Arlette Farge indique que le chercheur peut avoir le sentiment de déchirer un voile ; la lecture de l'archive donnerait ainsi accès, après un voyage long et incertain, à l'essentiel des êtres et des choses.

« L'archive agit comme une mise à nu ; ployés en quelques lignes, apparaissent non seulement l'inaccessible mais le vivant. Des morceaux de vérités à présent échoués s'étalent sous les yeux : aveuglant de netteté et de crédibilité. Il n'y a pas de doute, la découverte de l'archive est une manne offerte justifiant pleinement son nom : source²⁹¹. »

Comme nous l'avons souligné, les archives portant la trace de Dora Bruder ne témoignent pas directement de propos tenus par la jeune fille. Les extraits d'acte de naissance et autres traces dans les registres sont déjà des archives qui *parlent* en creux de la jeune fille. Mais reste que la rencontre d'une telle archive pourrait donner le sentiment de « déchirer un voile »²⁹², de retourner à l'essentiel des êtres et des choses. L'archive, même dans son expression la plus minimale, donne l'impression d'être un retour à l'origine. Comme si, d'une certaine manière, l'archive était une empreinte, comme si elle déployait le réel devant les yeux du lecteur. Mais ce réel est un mirage dont il faut se méfier. Arlette Farge décrit le sentiment de privilège qui peut être ressenti lorsqu'on déplie l'archive, en la lisant pour la première fois depuis qu'elle a été consignée. Elle relate l'impression de "toucher le réel" que cela procure. Dès lors, pourquoi discourir, fournir de nouveaux mots, pour expliquer ce qui tout simplement gît déjà sur les feuilles, ou entre elles ?

« L'envahissement de ces sensations ne dure jamais, on dit d'ailleurs qu'il en est de même pour les mirages. Le réel a beau sembler être là, visible et préhensible, il ne dit en fait rien d'autre que lui-même et c'est naïveté de croire qu'il est ici rendu à son essence. Le "retour

290 Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, op. cit., p. 18.

291 *Ibid.*, p. 15.

292 *Ibid.*, p. 14.

d'archives" est parfois difficile : au plaisir physique de la trace retrouvée succède le doute mêlé à l'impuissance de ne savoir qu'en faire²⁹³. »

Face à l'archive, le déchiffrement semble impossible, et sa restitution illusoire. Elle ne peut pas être la résurrection du passé, ni celle d'une histoire qui réapparaîtrait de manière pleine et intacte. Le travail avec l'archive réside dans l'interprétation de sa présence, dans une analyse et une recherche de sa signification, dans le redéploiement de tout le système de signes qui a permis son émergence. Ainsi, l'histoire se fait grammaire dans la lecture de ces textes, et devient un outil pour appréhender ces traces brutes qui ne renvoient à rien d'autres qu'à elles-mêmes, si elles ne sont pas analysées. L'archive judiciaire est un lieu de « paroles captées²⁹⁴ ». Pour autant, souligne Arlette Farge, il est important de travailler avec l'idée qu'elle ne correspond pas à la découverte d'un trésor enfoui qui s'offre au plus malin. Il s'agirait davantage « d'un socle permettant à l'historien de rechercher d'autres formes du savoir qui manquent à la connaissance²⁹⁵. »

L'archive est séduisante et peut laisser imaginer à son lecteur qu'elle livre une vérité pure qui ne se détiendrait qu'en elle. Or, Arlette Farge souligne sa complexité : elle n'est pas *la* vérité. Elle produit et dit de la vérité, dans le sens où elle parle et expose les rapports d'un individu donné pris dans un système complexe de rapports à l'autre et à la société. Il revient à celui qui travaille avec l'archive de l'organiser, de la mettre en relief afin de montrer comment elle produit du sens, comment elle devient effectivement une trace du réel. C'est une tâche éthique qui incombe à l'historien qui travaille avec elle. « Le goût de l'archive » réside justement dans ce travail qui consiste à tisser du sens à partir des lambeaux de phrases collectées, à bien situer ces fragments dans le passé, à travers l'épaisseur du silence qui les entoure. Car autour du fragment, il n'existe plus rien, l'archive est cernée de vide. Celui qui travaille avec l'archive, souligne Arlette Farge, « cherche à arracher du sens supplémentaire aux lambeaux de phrases retrouvées ; l'émotion est un instrument de plus pour ciseler la pierre, celle du passé, celle du silence²⁹⁶. »

Arracher du sens aux lambeaux de phrases consignées dans des archives officielles ou des registres privés, voici sans doute ce que tente de faire Patrick Modiano. Cela exige une construction, une mise en relation de différentes archives entre elles, mais également un déploiement

293 *Ibid.*, p. 19.

294 *Ibid.*, p. 70.

295 *Ibid.*, p. 70.

296 *Ibid.*, p. 43.

narratif autour de cette mise en relation. Dans cette perspective, comment traiter les fragments retrouvés pour donner un sens à ces bouts de phrases alors même qu'ils sont décontextualisés ? Comment l'auteur les tisse-t-il les uns aux autres afin de leur faire jouer une partition dans le portrait de Dora ?

L'archive n'est pas un réel figé, ni même reconstitué. Elle n'est pas une « trace brute de vie²⁹⁷ ». Elle n'est pas une *empreinte* du passé au sens où Georges Didi-Huberman caractérise l'empreinte :

« Faire une empreinte : produire une marque par la pression d'un corps sur une surface. On emploie le verbe *empreindre* pour dire que l'on obtient une forme par pression *sur* ou *dans* quelque chose²⁹⁸. »

Tout comme l'empreinte, l'archive est le résultat d'un dispositif technique complet, qui « donne lieu à une marque durable²⁹⁹ ». Mais, et c'est là une différence essentielle, l'archive n'est pas « le résultat d'un geste par pression³⁰⁰. »

L'archive n'est pas à comprendre comme un ensemble clos, porteur d'une signification donnée, mais comme « une figure lacunaire et déchiquetée³⁰¹ » ; c'est ainsi que le réel se perçoit depuis la lecture de l'archive. L'archive saisit les individus dans leur vie quotidienne et ce qu'elle dépeint est une réalité morcelée.

« Le plus souvent, l'archive ne dépeint pas les hommes en entier ; elle les fauche dans leur vie quotidienne, les fige dans quelques réclamations ou dans de pitoyables dénégations, épinglés comme des papillons aux ailes vibrantes, même lorsqu'ils sont consentants³⁰². »

L'analyse de l'archive semble posséder les mêmes attributs que ceux attribués par Foucault à l'archéologie : elle est l'histoire des coupures, des écarts et des failles. Travailler avec l'archive ne consiste pas à découvrir des traces afin de comprendre le passé, mais plutôt à comprendre ses particularités. Cela revient à étudier la manière dont le passé peut ressurgir dans toute sa singularité, riche de toutes les irrégularités et toutes les différences qui le composent. Ce n'est pas le

297 *Ibid.*, p. 12.

298 George Didi-Huberman, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Les Éditions de Minuit, Paris, 2008, p. 27.

299 *Ibid.*, p. 27.

300 *Ibid.*, p. 27.

301 Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, op. cit., p. 164.

302 Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, op. cit., p. 37.

déroulement du passé des individus qui y affleure. C'est plutôt « un ensemble où peuvent se déterminer la dispersion du sujet et sa discontinuité avec lui-même³⁰³. »

Foucault cherche à s'affranchir d'une description des énoncés et des formations discursives qui serait un retour en un temps oublié. Leur description ne pointerait vers aucune chute, il n'éclairerait aucun moment fondateur du langage où celui-ci aurait été pur ou du moins détaché de toute détermination.

« décrire un ensemble d'énoncés, non pas pour y retrouver le moment ou la trace de l'origine, mais les formes spécifiques d'un cumul, ce n'est certainement pas mettre au jour une interprétation, découvrir un fondement, libérer des actes constituants ; ce n'est pas non plus décider d'une rationalité ou parcourir une téléologie³⁰⁴. »

3.2 Le chercheur : « un rôleur », un chercheur de traces

Isolés par l'archive, un nom propre et une adresse n'ont aucune signification, et en ce sens les archives ne disent rien. Et pourtant, Modiano cherche à leur faire dire un secret :

« Maintenant que se sont écoulés près de soixante ans, ces archives vont peu à peu livrer leurs secrets³⁰⁵. »

Si les archives ne disent rien de l'être du sujet, quel secret pourraient-elles livrer ? Les différentes archives portant la trace de Dora Bruder sont longtemps restées dans le silence, l'oubli caractérisant toutes les informations noyées dans la masse archivistique ne faisant pas l'objet d'une attention particulière. Seules l'attention et la rigueur de l'auteur peuvent donner du sens aux archives une fois sorties du silence, et les faire parler. Leur utilisation par Modiano rapproche son travail de celui d'un historien cherchant à raconter le choc de la rencontre entre Dora et les différents dispositifs d'archivages, particulièrement intenses pendant la Seconde Guerre Mondiale. L'archive ne détient aucun secret quant à la cohérence d'un sujet, ni à ce qui fait de lui un individu.

« Aucun document ne peut nous dire davantage que ce que pensait son auteur, que ce qu'il pensait être arrivé, ce dont il pensait qu'il faudrait que ça arrive ou que ça arriverait, ou peut-

303 Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, op. cit., p. 74.

304 *Ibid.*, p. 164.

305 Patrick Modiano, *Dora Bruder*, op. cit., p. 83.

être seulement ce qu'il voulait que les autres pensent qu'il pensait, sinon même ce que lui-même pensait penser. Tout cela ne prend sens que lorsque l'écrivain s'attelle à le déchiffrer³⁰⁶. »

L'archive est muette, silencieuse. Mais, comme le propose Arlette Farge, elle porte « la trace du déni du quotidien³⁰⁷ ». Arlette Farge se demande comment retenir l'archive, comment écrire le plus justement possible avec elle et sur elle. À notre sens, cette question touche le cœur de l'exercice de l'écriture : recopie-t-on l'archive mot à mot, pour ne rien rater de sa syntaxe, pour tenter de s'introduire temporellement et scripturalement dans le bref récit ? Recopier l'archive, passer du temps avec elle, se tordre le corps au déchiffrement et à l'écriture, c'est ce que Farge nomme « le goût de l'archive³⁰⁸. »

Ce goût impose la prise d'une certaine distance, afin de ne pas oublier le piège que le travail avec elle peut tendre : ne plus savoir interroger l'archive, être absorbé au point de ne plus être en mesure de la mettre en perspective avec un certain nombre de données dont le chercheur dispose et qui organisent son travail. Mais comment constituer ce travail et le structurer ? Arlette Farge souligne que l'une des grandes questions du chercheur est bien celle du choix entre ce qui lui semble important dans le récit et ce qui ne l'est pas. L'historienne affirme qu'il n'y a pas de bon choix et que la démarche est semblable à celle du « rôdeur » :

« La démarche est en fait semblable à celle du rôdeur³⁰⁹, cherchant dans l'archive ce qui y est enfoui comme *trace positive* d'un être ou d'un événement, tout en restant attentif à ce qui fuit, ce qui se soustrait et se fait, ce qui se remarque comme absence. Présence d'archive et absence d'elle sont autant de signes à mettre en doute, donc en ordre³¹⁰. »

3.3 L'archive : sortir les ombres de la nuit

L'utilisation de l'archive et des nombreuses ressources administratives sur la jeune fille dans *Dora Bruder* relève de la volonté de l'auteur d'enraciner l'existence de Dora dans l'Histoire, et de

306 Edward Hallett Carr, *Qu'est-ce que l'histoire ?*, Paris, La Découverte, 1987, p. 62. Cité par Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, op. cit., p. 115.

307 Arlette Farge, *La vie fragile*, (1986) Paris Seuil, 1992, p. 11-12.

308 Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, op. cit., p. 25.

309 Carlo Ginzburg, Carlo Poni, « La micro-histoire », *Le Débat*, n° 17, décembre 1981, p. 133.

310 Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, op. cit., p. 88.

s'en tenir à ce qu'elle fut, en refusant toute invention. L'utilisation de sources descriptives pour tenter d'établir un portrait n'est pas nouveau chez Patrick Modiano. Nous l'avons vu procéder ainsi notamment dans *Les boulevards de ceinture*, où le protagoniste principal, dont on ne connaît qu'un nom d'emprunt, Serge Alexandre, est un personnage fictif qui feint d'établir de réelles fiches descriptives des personnes qu'il observe. Dans *Dora Bruder*, la méthode d'investigation demeure, Patrick Modiano établissant des fiches de renseignements et des curriculum vitae afin de dresser le portrait de Dora et esquisser celui de ses proches. Mais ici, l'auteur se rapproche du récit historique et vise l'exactitude. Modiano tente de constituer l'histoire de la jeune fille dans toute la froideur et la sécheresse que peut déployer le *réel*.

4. Construire les traces. Traces d'événements

4.1 L'archive : trace de « l'événement »

L'archive voit le jour avec un événement social qui perturbe le cours d'une vie. S'ouvre alors une brèche qui met en lumière des personnages ordinaires, anonymes, rarement ou jamais visités par l'Histoire : des silhouettes. Dora est une anonyme, mais elle est traversée par l'Histoire, à la manière dont Georges Perec dit que l'Histoire « avec sa grande hache » s'est occupée de tracer les chemins aux moments clés de sa vie. La trace dans l'archive soulève la question de la notion d'« événement³¹¹ » en Histoire. Bien qu'il ne s'agisse que de bribes, des événements s'y expriment de manière morcelée, à travers les mots et les brefs récits retranscrits par les greffiers. Ce sont ces événements que le chercheur tente de reconstituer. L'événement qui surgit dans l'archive sous forme de trace peut être pensé comme l'expression singulière de la société et de sa représentation.

Nous souhaitons aborder la question de l'événement en archive à partir de deux pôles qui rentrent en interaction l'un avec l'autre : d'un côté la question de la trace de l'événement et, de l'autre, le fait que cet événement se dise malgré la personne, que celle-ci s'y trouve racontée d'une manière qui ne l'a jamais été ailleurs, étant ainsi une sorte de non-dit. L'archive est « une trace brute de vie qui ne demandait aucunement à se raconter ainsi³¹² ».

311 *Ibid.*, p. 98.

312 *Ibid.*, p. 12.

Dans son ouvrage « Foucault, une *pensée du discontinu*³¹³ » Judith Revel souligne que, pour Michel Foucault, l'utilisation de la notion d'événement possède tout d'abord une connotation négative lorsqu'elle désigne ce que la plupart des analyses historiques se contentent de décrire au sein d'une histoire descriptive et chronologique. Ce que le philosophe cherche au contraire à faire ressurgir, c'est le réseau de discours et de stratégies de pouvoirs existant derrière des faits donnés. Pour Foucault, ce sont les discours qui constituent une série d'événements qu'il analyse à partir des différents niveaux et réseaux depuis lesquels ils se manifestent.

« Le fait que je considère le discours comme une série d'événements nous place automatiquement dans la dimension de l'histoire (...) Je ne suis pas historien au sens strict du terme, mais les historiens et moi avons en commun un intérêt pour l'événement (...) Ni la logique du sens, ni la logique de la structure ne sont pertinentes pour ce type de recherche³¹⁴. »

Judith Revel conclut que Foucault ne propose pas une « histoire événementielle », mais préfère analyser les « ruptures d'évidences de certains faits³¹⁵. » À Paris, les journaux du 2 octobre 1940 publient l'ordonnance selon laquelle les Juifs doivent se faire recenser dans les commissariats selon la déclaration du chef de famille, afin de se voir attribuer un numéro de matricule, qui plus tard figurera sur le « fichier familial ». Ernest Bruder est allé remplir le formulaire et a obtenu le numéro de « dossier juif » 49091, mais il n'a pas déclaré sa fille, cherchant peut-être à ne pas attirer l'attention sur elle.

« Il avait l'habitude que l'administration le classe dans différentes catégories, et il l'acceptait, sans discuter. Manœuvre. Ex-Autrichien. Légionnaire français. Non-suspect. Mutilé 100%. Prestataire étranger. Juif. Et sa femme Cécile aussi. Ex-Autrichienne. Non-suspecte. Ouvrière fourreuse. Juive³¹⁶. »

Arlette Farge reprend cette notion d'événement et indique que l'archive peut en être la trace, en contenir des bribes qu'il incombe aux chercheurs de mettre en lumière.

313 Judith Revel, *Foucault, une pensée du discontinu*, Mille et une nuits, 2010, p. 93.

314 Michel Foucault, « Dialogue sur le pouvoir, *Dits et écrits*, 1991, Éditions établies sous la direction de François Ewald et Daniel Defert, *Il faut défendre la société. Cours au collège de France 1975-1976*, Paris, Gallimard, Seuil EHESS, 1999, volume III, p. 167.

315 Judith Revel, *Foucault, une pensée du discontinu*, op. cit., p. 96.

316 Patrick Modiano, *Dora Bruder*, op. cit., p. 48.

« il y a événement parce que, même par bribes, ce langage charrie des essais de cohérence voulus par celle ou celui qui a proféré ces réponses, tentatives qui créent l'évènement : en elles se repèrent des identités sociales s'exprimant par des formes précises de représentation de soi et des autres, se dessinent des formes de sociabilité et de manière de percevoir le familier et l'étrange, le tolérable et l'insupportable³¹⁷. »

Comme le souligne Arlette Farge, ces représentations peuvent surgir à travers ce qui est dit dans l'archive, mais également à travers ce qui y est tu, à travers les mensonges, qu'il incombe aux chercheurs de déceler sous peine de passer à côté de l'univers personnel et collectif dans lequel est immergé l'individu interrogé. Il s'agit de faire parler ces silences, d'interroger la véracité des propos tenus.

Ainsi, il arrive à Modiano de tomber sur une archive manquante : le procès-verbal de l'audition d'Ernest Bruder signalant la fugue de sa fille ne figure pas aux Archives de la Préfecture de Police. Alors même qu'il n'avait pas déclaré sa fille au recensement d'octobre 1940, son père se rend au commissariat treize jours après la fugue de Dora, et signale sa disparition. En essayant de retrouver la jeune fille, il risquait non seulement de faire remarquer ce manquement ou cet oubli, mais également d'attirer l'attention sur elle, tout autant que sur lui. L'auteur retranscrit le début de la main courante du commissariat de police du quartier de Clignancourt datant du 27 décembre 1941 :

« 27 décembre 1941. Bruder Dora née le 25/2/26 à Paris 12^{ème} demeurant 41 boulevard Ornano. Audition Bruder, Ernest, 42 ans, père³¹⁸. »

La suite est manquante, et cette absence doit être mise en relief. L'auteur émet l'hypothèse que les commissariats détruisaient peut-être les documents lorsqu'ils devenaient caducs. Cet effacement ne semble pourtant pas justifié, car on imagine que la plupart des archives seraient détruites si leur conservation dépendait de la résolution de l'affaire. Cet effacement de l'audition du père de Dora renvoie Modiano à un autre effacement de registre, celui des « registres spéciaux » ouverts en juin 1942, semaine à partir de laquelle les Juifs ont été contraints de porter l'étoile

317 Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, op. cit., p. 99.

318 Patrick Modiano, *Dora Bruder*, op. cit., p. 75.

jaune dès l'âge de six ans. Il leur a alors été remis, dans les commissariats de quartier, trois étoiles par personne.

« Sur ces registres était portée l'identité du juif, son numéro de carte d'identité, son domicile, et une colonne réservée à l'émargement devait être signée par lui après qu'on lui eut remis ses étoiles. Plus d'une cinquantaine de registres avaient ainsi été ouverts dans les commissariats de Paris et de la banlieue³¹⁹. »

Ces registres spéciaux ont donc disparu et l'événement dont ils attestaient la trace semble lui aussi avoir disparu. Mais leur évocation dans le texte, qui ne s'accompagne d'aucun commentaire, ni jugement de la part de l'auteur, contribue à faire de ces registres absents la trace d'une amnésie ou, du moins, d'une volonté d'effacement.

Si, comme le proposent Michel Foucault et Arlette Farge, l'archive résulte d'une confrontation entre un individu et le pouvoir, alors le travail de l'historien doit faire ressurgir ce conflit, et mettre à jour luttes et tensions, désaccords et affrontements.

« Le désaccord et l'affrontement sont au centre des sources de police : pourquoi ne pas en tirer avantage pour faire du dérangement et des ruptures une grammaire permettant de lire comment des existences s'y sont tour à tour forgées, niées ou défaites³²⁰. »

L'archive a ceci de paradoxal qu'elle expose ce qu'elle cherchait à nier, à écraser ou à taire. La fabrication de la parole de l'archive émane des autorités dépositaires du pouvoir. De ce fait, elle esquisse des modes de vie, ouvre des interstices événementiels que l'histoire n'a pas cherché à garder en mémoire. Le rapport que l'archive entretient avec le réel est ambigu dans la mesure où l'archive dévoile le fonctionnement d'une société ou d'une communauté, mais que, dans le même temps, elle est le produit d'une parole qui n'a pas forcément cherché à se dire. Ce qu'Arlette Farge nomme « le tremblé³²¹ » de l'archive, et qui suscite réflexion :

« L'archive naît du désordre, si minime soit-il ; elle arrache à l'obscurité de longues listes d'êtres pantelants, désarticulés, sommés de s'expliquer devant la justice³²². »

319 *Ibid.*, p. 76.

320 Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, op. cit., p. 58.

321 *Ibid.*, p. 37.

322 *Ibid.*, p. 36.

Arlette Farge préfère proposer l'idée que l'archive ne dit pas la vérité, mais énonce de la vérité. Elle est la trace d'une réalité, dans le sens où Michel Foucault l'entend : c'est-à-dire dans la façon singulière qu'elle a d'exposer le *Parler de l'autre*, pris dans un jeu entre les rapports de pouvoir et lui-même. La liste des noms a été détruite des registres spéciaux relatifs au port de l'étoile jaune. Or leur absence est un signe, que Modiano relève.

« La démarche est en fait semblable à celle du *rôdeur*, cherchant dans l'archive ce qui y est enfoui comme trace possible d'un être ou d'un événement, tout en restant attentif à ce qui fuit, ce qui se soustrait et se fait, ce qui se remarque comme absence. Présence d'archive et absence d'elle sont autant de signes à mettre en doute, donc en ordre³²³. »

« L'archive a lieu au lieu de défaillance originaire et structurelle de ladite mémoire³²⁴ »

L'archive n'est pas la mémoire ni l'anamnèse en leur expérience spontanée. Au contraire, souligne Derrida, l'archive ne pousse pas seulement à l'oubli et l'amnésie, elle commande l'effacement radical.

4.2 L'événement malgré la personne

Cependant, il nous faut constater que le choix de Modiano d'utiliser les archives peut, de prime abord, nous sembler surprenant. En effet, celui-ci pour tenter de broser un portrait de Dora et de la personne qu'elle a pu être, cherche à retrouver les lieux qu'elle a fréquentés en relevant son nom dans les documents officiels. Or, les archives ne disent rien de l'être d'un sujet, elles sont peut-être même ce qui lui est de plus étranger : ce sont simplement des dates, des noms et des faits. Tout ce qui a constitué l'intériorité d'un individu, la vie de son âme échappe complètement aux enregistrements administratifs, aussi nombreux soient-ils. En utilisant l'archive, Modiano met à jour son caractère paradoxal. *Dora Bruder* est à cet égard exemplaire : l'auteur renverse la nature initiale de l'archive, –expression d'un pouvoir qui s'exerce sur des individus–, pour mettre à jour le silence de l'existence d'une jeune adolescente parisienne que rien ne distinguait d'une autre. À partir des traces d'un pouvoir qui a fauché des milliers d'anonymes dans leur vie quoti-

323 *Ibid.*, p. 88.

324 Jacques Derrida, *Mal d'archive*, op. cit., p.26.

dienne, l'auteur arrache au silence les dernières traces de leur existence. Modiano finit par trouver le bureau du Palais de Justice et y est accueilli par une voix sèche :

« J'ai monté les étages. Une suite de bureaux. On m'a indiqué celui qui portait le numéro 501. Une femme aux cheveux courts, l'air indifférent, m'a demandé ce que je voulais³²⁵. »

Modiano ne représente rien pour cette femme qui l'accueille dans le bureau, mais l'inverse est vrai également, cette femme aurait pu être n'importe qui. Elle ne peut rien pour lui, car pour une telle demande, c'est au Procureur de la République qu'il faut s'adresser. Par cette brève évocation des méandres administratifs, Modiano retranscrit l'irréalité vertigineuse que peut prendre le parcours géographique et intellectuel dans l'administration, et évoque également la sécheresse d'une réalité qui échappe à l'individu.

Peut-être faut-il alors inverser la proposition et formuler l'hypothèse que le secret, pour Modiano, réside justement dans ce rien, dans le fait que les archives ne portent pas l'expression cohérente d'un être et ne disent rien d'autre que la trace laissée par le pouvoir qui les a produites. Alors que la vie de Dora ne serait peut-être pas sortie de l'anonymat, les autorités françaises l'ont mise en lumière. Ce constat évoque le travail de Michel Foucault sur les vies infâmes, ces vies qu'un pouvoir a cherché à effacer mais qui reviennent par la trace même laissée par cette tentative d'effacement :

« Pour que quelque chose d'elles parvienne jusqu'à nous, il a fallu pourtant qu'un faisceau de lumière, un instant au moins, vienne les éclairer. Lumière qui vient d'ailleurs. (...) Toutes ces vies qui étaient destinées à passer au-dessous de tout discours et à disparaître sans avoir jamais été dites n'ont pu laisser de traces – brèves, incisives, énigmatiques souvent – qu'au point de leur contact instantané avec le pouvoir. De sorte qu'il est sans doute impossible à jamais de les ressaisir en elles-mêmes, telles qu'elles pouvaient être "à l'état libre"³²⁶. »

L'archive ne se résume pas aux documents, mais relève du système même de ce qui peut être dit. Elle est le système qui régit l'apparition des énoncés et fait d'eux des événements singuliers. Ainsi, l'archive n'est pas uniquement la trace de ce qui a disparu, ni la sauvegarde de ce qui fut.

325 Patrick Modiano, *Dora Bruder*, op. cit., p.18.

326 Michel Foucault, «La vie des hommes infâmes», *Archives de l'infamie*, 2009, Collectif Maurice Florence, Les Prairies Ordinaires, Paris 2009, p. 12.

L'archive porte la trace de ce qui la constitue et lui permet donc d'être dite. Elle est ce qui définit « le système de son énonçabilité³²⁷ ».

« Par ce terme je n'entends pas la somme de tous les textes qu'une culture a gardés par-devers elle comme document de son propre passé, ou comme témoignage de son identité maintenue : je n'entends pas non plus les institutions qui, dans une société donnée, permettent d'enregistrer et de conserver les discours dont on veut bien garder la mémoire et maintenir la libre disposition. C'est plutôt, c'est au contraire ce qui fait que tant de choses dites, par tant d'homme depuis des millénaires, n'ont pas surgi selon les seules lois de la pensée, ou d'après le seul jeu des circonstances (...) mais qu'elles sont apparues grâce à tout un jeu de relations qui caractérisent en propre le niveau discursif³²⁸ ».

L'archive ne permet pas au discours de trouver une unité. Elle est, au contraire, ce qui différencie les discours et les spécifie. C'est de l'endroit même où elle a été niée en tant que personne que Modiano redonne une singularité à la jeune fille : en partageant son histoire avec les lecteurs, en les prenant à témoin, il parvient à ce que son existence redevienne non seulement singulière mais également réelle. Muette, l'archive ne dit rien d'autre que le nom et l'adresse, qui en eux-mêmes ne signifient rien. Mais, une fois réinscrit dans une énonciation, le nom propre peut redevenir ce qui désigne l'être dans ce qu'il a de singulier³²⁹, comme le souligne Vincent Delecroix. Ajoutons que le nom est à la racine de la communication : il faut en effet commencer par donner son nom pour entrer dans la communication, ou du moins donner quelque chose qui fait fonction de nom propre. Inscrire Dora Bruder dans ce fil relationnel contribue à la réinscrire dans la chaîne du langage, à lui redonner une place au cœur de ce qui faisait d'elle un être humain, aux prises avec le langage, dans un tissu social et dans le cours d'une histoire singulière.

4.3 D'autres noms, ceux de quelques femmes du convoi du 22 juin 1942

Retracer le fil de la vie Dora Bruder à partir des archives fait également sortir du silence tous les autres noms, ceux des hommes et des femmes qui ont été arrêtés et déportés. Dora met le narrateur sur la piste de centaines de milliers d'autres traces d'existences, dont il ne reste parfois plus que quelques bribes, ou rien. Ainsi, l'auteur mentionne-t-il quelques femmes qui ont fait partie

327 Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, op. cit., p. 170.

328 *Ibid.*, p. 170.

329 Vincent Delecroix, « Mon nom est Personne », conférence inaugurale au colloque des 17èmes semaines européennes de la philosophie, 2013.

du convoi du 22 juin 1942, et que Dora a dû croiser en arrivant aux Tourelles le 19 juin. Modiano nomme Claudette Bloch, l'une des rares survivantes de son convoi. Elle avait trente-deux ans lorsqu'elle s'est fait arrêter alors qu'elle allait demander des nouvelles de son mari au siège de la Gestapo. Claudette Bloch a pu témoigner de la présence de Josette Delimal, qu'elle avait connue avant de se faire interner aux Tourelles, le même jour qu'elle. Modiano rapporte les propos de Claudette Bloch :

« "Elle était complètement effondrée. Je la réconfortais de mon mieux (...). Lorsqu'on nous conduisit au dortoir où l'on nous assigna un lit, je demandai avec insistance que nous ne soyons pas séparées. Nous ne nous quittâmes pas jusqu'à Auschwitz, où bientôt le typhus l'emporta." Voilà le peu de chose que je sais de Josette Delimal. J'aimerais en savoir plus.

Tamara Isserlis. Elle avait vingt-quatre ans. Une étudiante en médecine. Elle avait été arrêtée au métro Cluny pour avoir porté "sous l'étoile de David le drapeau français". Sa carte d'identité, que l'on a retrouvée, indique qu'elle habitait 10 rue de Buzenval à Saint-Cloud. Elle avait le visage ovale, les cheveux châtain blond et les yeux noirs³³⁰. »

Modiano rapporte également l'histoire d'Ida Levine qui avait vingt-neuf ans, et fut internée au camp des Tourelles, d'où elle écrivit à ses parents. Elle jeta sa dernière lettre depuis le train en gare de Bar-le-Duc, et des cheminots l'ont postée :

« "Je suis en route pour une destination inconnue mais le train d'où je vous écris se dirige vers l'est : peut-être allons-nous assez loin..."³³¹. »

L'auteur parle d'Hena, arrêtée à dix-neuf ans suite au cambriolage d'un appartement, où elle et son ami avaient dérobé cent cinquante mille francs et des bijoux.

« Peut-être rêvait-elle de quitter la France avec cet argent et d'échapper aux menaces qui pesaient sur sa vie. Elle était passée devant un tribunal correctionnel. On l'avait condamnée pour vol. Comme elle était juive, on ne l'avait pas enfermée dans une prison ordinaire, mais aux Tourelles. Je me sens solidaire de son cambriolage. Mon père aussi, en 1942, avec des complices, avait pillé les stocks de 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

330 Patrick Modiano, *Dora Bruder*, op. cit., p.116

331 *Ibid.*, p.117.

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 ça³³².»

Modiano évoque également le destin d'Annette Zelman et de Jean Jausion. Annette était blonde et avait vingt et un ans. Elle vivait avec Jean Jausion, qui avait publié ses premiers poèmes dans une revue surréaliste peu avant la guerre. Modiano cite la lettre d'un officier de la Gestapo qui atteste qu'Arlette Zelman fut arrêtée par ses beaux-parents désirant mettre un terme au projet d'union de mariage de leur fils avec une jeune fille juive. Celle-ci fut arrêtée et envoyée à la caserne des Tourelles. Une fiche de la police française atteste de son parcours depuis son arrestation le 23 mai. Elle est écrouée au dépôt de la Préfecture de police du 23 mai au 10 juin, puis envoyée aux Tourelles le 10 juin, jusqu'au 21 juin. Elle est transférée en Allemagne le 22 juin. La fiche de police mentionne que le motif de l'arrestation était celui du projet de mariage entre un aryen et une Juive. Les futurs époux avaient déclaré renoncer par écrit à leur union, conformément au souhait de Monsieur Jausion. Ce dernier pensait que la jeune fille renoncerait au mariage et qu'elle serait remise à sa famille sans que personne ne soit davantage inquiété. Mais Jean Jausion partit comme correspondant de guerre à l'automne 1944, avant de se suicider en lançant sa voiture sur une colonne allemande et en leur tirant dessus à la mitrailleuse. En 1945, paraissait son livre, *Un homme marche dans la ville*.

Très attentif aux noms et aux titres, Modiano fut sans doute sensible à celui du livre de Jausion. À relire *Dora Bruder* à la lumière du travail d'Arlette Farge, il nous semble que Modiano est ce rôdeur qui découpe les ombres chinoises sur les murs de la ville. Chercheur de traces, construisant les archives de Dora et des anonymes comme elle, il se fond dans ce titre, il marche dans la ville et construit l'épaisseur textuelle de son roman par cette marche. Les investigations sur Dora Bruder dans les archives et les registres administratifs conduisent Modiano à dégager la singularité de l'existence de la jeune fille depuis les traces du pouvoir qui l'ont rendu indigne. C'est à partir des enregistrements de données officielles sur sa courte vie que l'auteur cherche à faire émerger un secret, non pas celui des mouvements intérieurs de son âme, mais plutôt celui du mystère de son existence, saisi depuis le silence de sa disparition. En faisant une place à Dora

332 *Ibid.*, p.117.

dans la mémoire des lecteurs, Modiano l'inscrit dans la mémoire collective et lui permet ainsi de ne pas se dissoudre complètement dans les abîmes de l'oubli.

D'un livre à l'autre, la structure narrative se déploie autour d'un même motif, l'enquête destinée à retrouver la piste d'un parent disparu ou d'un souvenir oublié. Retraçant les parcours d'êtres évanescents, à la poursuite d'étranges doubles, les protagonistes mènent de minutieuses recherches et leur cheminement au gré de leurs découvertes évoque une enquête policière. Au cours de son développement, cependant, l'enquête bifurque, laissant apparaître que l'objet réel de la recherche n'est pas celui que le protagoniste s'était assigné au départ. Une partie de sa vie, restée silencieuse pendant des années, fait retour dans le présent, sous la forme d'un souvenir à se remémorer. L'enquête n'évolue pas vers des éléments de réponse et l'étape de dévoilement qui couronne habituellement le récit policier n'est jamais présente. La narration joue avec les codes et déplace la figure du mystère du côté de « l'énigme d'une représentation du passé absent³³³ ». Qu'il s'agisse d'une personne à retrouver, ou d'un souvenir à faire émerger de l'amnésie, le motif de l'enquête policière, relevant de différents genres narratifs, est une forme esthétique qui permet à l'auteur de mettre en abîme, au cœur de l'écriture, les difficultés face à un objet de recherche : circonscription de sa forme, établissement d'un protocole de saisie et retranscription de celui-ci dans la construction narrative.

Ce qui doit être mis au jour n'est pas uniquement une série d'événements vécus et de souvenirs effacés, mais la manière dont depuis le présent de narration, ces souvenirs affleurent à la mémoire. Il s'agit pour les enquêteurs de redonner une présence à des êtres ou à des souvenirs disparus, en les convoquant à partir de l'événement qui les a fait sombrer dans l'oubli. Du passé qui fait retour les protagonistes ne peuvent saisir qu'un vaste mirage, et les tentatives pour en saisir les contours ne parviennent à mettre à jour qu'une absence béante. Or c'est précisément au cœur de cette absence que vient se loger la remémoration et que se dévoile non pas le mystère de l'enquête mais son mode de fonctionnement. La recherche menée au cours de l'enquête évoque alors le travail opéré par le récit, et l'effort des protagonistes pour mettre au jour les traces d'un être disparu reflète celui du romancier Modiano qui cherche à faire « ressurgir quelques mots à moitié effacés, comme ces icebergs perdus qui dérivent à la surface de l'océan³³⁴. » L'enquête est destinée à sauver de l'oubli des êtres anonymes et solitaires dont il ne reste que quelques traces.

333 Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, les Éditions du Seuil, Paris 2000, p. 551.

334 Patrick Modiano, *Discours à l'Académie suédoise*, Éditions Gallimard 2015, p. 30.

La recherche à laquelle elle donne lieu se construit à partir d'une succession de détails qui jalonnent le cours de leur vie et qui semblent n'avoir aucune importance. Or, collectés minutieusement et assemblés par les personnages enquêteurs, ces morceaux épars établissent une constellation qui esquisse les contours fuyants et fragmentaires d'ombres évanescentes. Celles-ci ne reflètent pas la profondeur des âmes disparues et seuls ressurgissent des « fragments, des poussières d'étoiles³³⁵. »

Le déploiement de la quête semble permettre l'énonciation d'une énigme, celle de la mise en présence de l'existence qui fut. Dès lors, l'enquête se meut en véritable double du travail opéré par le récit, celle-ci répondant à la volonté de créer une forme narrative qui puisse refléter l'absence. Le caractère paradoxal de la remémoration qui scelle dans un même mouvement présence et absence, disparition et existence, trouve à s'y déployer au cœur de la narration. Du passé qui fait retour, le protagoniste ne peut saisir qu'un vaste mirage. Les tentatives pour en saisir les contours débouchent sur une absence béante, celle des origines. Or la reconnaissance de cette absence fondatrice ne cause ni désespoir ni regret, elle est au contraire salvatrice. Elle est ce qui permet aux personnages d'entrevoir de nouveaux horizons, de réaliser combien le vide de l'exil, de la perte et de l'oubli sont au cœur même de leur identité.

335 Patrick Modiano, *L'horizon*, Éditions Gallimard, 2010, p. 11.

PARTIE III

LE SOMBRE ÉCLAT DE LA DISPARITION. TRACE DE L'HISTOIRE

« 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 ça³³⁶. »

Les romans de Patrick Modiano croisent Histoire et littérature : une des racines fondatrices de leur trame narrative se situe dans l'Histoire de la Seconde Guerre Mondiale en France, et plus largement dans le contexte antisémite du XX^e siècle en Europe. Si tous ses romans ne se déroulent pas en période de guerre, la mémoire que développent les personnages est anachronique et opère des effets de télescopage temporel et de superposition de générations, qui confèrent aux personnages des inquiétudes appartenant aux temps conflictuels de la guerre. L'incertitude de leur identité est liée à la confrontation, réelle ou fictive, avec les codes et la morale d'une société au sein de laquelle les lois en vigueur autorisent la haine et excluent des parties entières de la population. Modiano construit ses récits à partir du cadre légal qui organise cette exclusion, comme lorsqu'il utilise les archives des commissariats de police parisiens. L'Histoire comme réalité, « la Grande, avec sa grande hache³³⁷ » pour reprendre l'expression de Georges Perec, tient une place essentielle dans l'existence des personnages. Nous visons dans cette troisième partie à interroger la nature du lien entre les romans et l'histoire tant comme réalité que comme discours. Nous nous demanderons ce que les romans « font de l'Histoire³³⁸ » ou, plus précisément, comment la narration de Modiano s'empare d'un événement, d'une série d'événements, ou encore d'une période donnée, et les transforme en une création verbale, tout

336 Patrick Modiano, *Dora Bruder*, op. cit., p. 117.

337 Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 17.

338 Selon les termes de François Hartog qui s'intéresse à ce que les écrivains font de l'histoire. Voir notamment : Colloque international « Littérature et Histoire en débats. (10, 11, 12 janvier 2013), « Temps de l'histoire, temps de la littérature: Réflexions sur la conjoncture contemporaine. »

en se distinguant du récit historique. Nous interrogerons comment l'écriture de l'auteur, qui se situe clairement du côté de la fiction, peut néanmoins parvenir à dire quelque chose de l'Histoire, de manière tout à fait authentique.

Les personnages que mettent en œuvre les romans de Modiano sont des êtres en quête de mémoire, ils cherchent à faire remonter à la surface un passé qui ne peut que leur échapper : le leur, ou celui d'autres personnes qui ont marqué leur existence. Les moyens dont disposent les personnages pour mener à bien leur recherche sont ceux de l'auteur lui-même, c'est-à-dire les moyens qui se présentent à lui depuis les années soixante-dix, au cours desquelles Modiano écrit ses premiers romans. Or, il semble que cette seconde moitié du XXe siècle voit lentement émerger, dans les domaines artistiques et dans les sciences humaines, de nouvelles propositions narratives sur les liens foisonnants et complexes entre l'individu, l'Histoire et la mémoire. À la lumière de nos interrogations critiques sur l'œuvre de Modiano, nous étudierons la manière dont se reformulent certaines propositions concernant l'individu et l'Histoire, notamment au regard de la place que prend l'homme anonyme dans la construction narrative à partir des années soixante et soixante-dix.

Afin de mettre à jour la mémoire et d'éclairer un passé ciselé par l'Histoire collective de la Seconde Guerre Mondiale et par sa transmission aux générations suivantes, il n'est pas rare que la quête menée par les personnages emprunte certaines caractéristiques du genre autobiographique. Nous interrogerons donc cette forme autobiographique en précisant quels sont les choix de Modiano pour écrire sur une existence dont on n'a pas toutes les informations nécessaires à la construction du récit. Comment écrit-on en l'absence de souvenirs ou d'éléments essentiels ?

CHAPITRE 1. L'INDIVIDU SUR LE TRANCHANT DE L'ÉVÉNEMENT

Dora Bruder paraît aux Éditions Gallimard en 1997. Un an après, Alain Corbin publiait *Le monde retrouvé de Louis-François Pinagot, sur les traces d'un inconnu, 1798-1876*, dans lequel l'historien souligne, dès le prélude, sa volonté de reconstruire la vie d'un individu qui n'a pas marqué l'Histoire, un parfait anonyme, afin d'arracher à l'oubli les traces de son histoire. Sa recherche vise à retourner les procédures de l'Histoire sociale du XIX^{ème} siècle, qui s'intéresse d'ordinaire à des personnages qui l'ont marquée, ou qui ont été marqués par elle de manière publique. Corbin, au contraire, va porter son attention sur un inconnu que l'Histoire n'a pas retenu, en l'arrachant à l'anonymat. Il s'agit d'honorer la singularité dans l'Histoire, il s'agit : « de produire de la singularité au cœur de l'indifférencié et d'honorer, ce faisant, l'individu choisi en lui conférant une mémoire neuve³³⁹. »

Mais quel lien peut-il exister entre une jeune adolescente parisienne ayant vécu les années sombres de la Seconde Guerre Mondiale avant d'être déportée à Auschwitz en 1942 et un sabotier percheron dans la France du dix-neuvième siècle ? Ces deux individus ne partagent pas d'histoire commune, puisque la famille de la jeune fille n'était pas en France avant les années 1920. Ils ne partagent pas de paysage ; celui du Perche, vert et vallonné, n'a rien à voir avec l'univers urbain. Un point leur est néanmoins commun : le caractère anonyme de leur vie.

S'il n'existe pas de relation entre leur existence en elle-même, le lien réside dans la mémoire de celle-ci, dans la voix qui fait sortir de l'oubli les traces de leur passé. Deux voix résonnent : celle de Patrick Modiano, écrivain et celle d'Alain Corbin, historien, qui partagent une même démarche pour extraire de l'oubli une individualité. Dans son livre *Le monde retrouvé de Louis-François Pinagot, sur les traces d'un inconnu, 1798-1876*, l'historien tente de reconstituer l'histoire d'un être tout à fait anonyme du XIX^e siècle afin de recomposer sa silhouette, celles de ses proches et en creux, celle de son époque. Cette démarche est caractérisée par l'attention aux ex-

339 Alain Corbin, *Le monde retrouvé de Louis-François Pinagot : sur les traces d'un inconnu, 1798-1876*, Paris, Flammarion, 1998, p. 9.

clus de l'Histoire, à ceux qui n'ont pas marqué l'Histoire collective mais qui, d'une manière ou d'une autre ont été marqués par elle. Dans le cas de Dora Bruder, il ne s'agit pas seulement d'une jeune fille anonyme, il s'agit plus spécifiquement d'un être dont l'existence a été placée sous le signe du rebut, de ce qu'il fallait supprimer. Dora n'a pas marqué l'histoire, mais elle a été emportée par celle-ci.

Le rapprochement entre ces deux individus et ces deux textes semble au premier abord intéressant, mais nous conduit rapidement à une difficulté méthodologique majeure, celle de la légitimité de leur mise en regard alors qu'ils n'appartiennent pas au même type de discours. *Dora Bruder*, en effet, est un texte qui appartient au discours littéraire, tandis *Le monde retrouvé de Louis-François Pinagot* se situe du côté du discours historique, quoi qu'il puisse également être qualifié de texte littéraire. Nous avons alors à déterminer les moyens dont nous disposons pour analyser leurs ressemblances et leurs dissemblances.

Selon les époques, l'intérêt pour l'individu dans l'Histoire est fluctuant, et n'occupe pas la même place au sein de l'historiographie. Nous tenterons de voir quel regain d'intérêt il a pu connaître à partir des années soixante – soixante-dix en France.

1. La « prise de possession de l'Homme par l'Histoire »

Dora Bruder est un récit qui incarne les complexités et les enjeux de l'écriture biographique qui met en tension une écriture qui touche à la réalité historique, tout en proposant un type de narration qui échappe à la démarche explicative de l'Histoire. François Dosse qualifie le genre biographique comme un genre « impur³⁴⁰ », « curieux³⁴¹ », une « sorte de monstre³⁴² » ; il nous semble pouvoir attribuer ces qualificatifs à *Dora Bruder*, qui nous apparaît comme un monstre à plusieurs têtes, ou un monstre à tête hybride. Il nous paraît important d'esquisser tout d'abord son contexte historique. Nous interrogerons l'histoire en tant que mode de représentation, son rapport à la réalité. Nous étudierons le rapport entre Histoire et littérature, et la manière dont l'une tend à aller vers l'autre et inversement. Nous nous attacherons plus spécifiquement à la place de l'Histoire dans l'homme, dans l'individu.

340 François Dosse, *Le pari biographique. Écrire une vie*, Éditions La Découverte, Paris, 2005, p. 57.

341 *Ibid.*, p. 447.

342 *Ibid.*, p. 447.

Ce texte pose un problème fondamental, soulevé d'ailleurs par toute biographie historique, celui de savoir comment l'histoire biographique transforme les phénomènes sociaux et culturels, considérés comme faisant partie de la vie d'un individu, en tant que marqueurs d'une identité . Chercher le point de passage entre les événements historiques et leur appropriation singulière chez un individu peut permettre de comprendre comment l'Histoire marque la vie d'un être dans son existence singulière, et de saisir les moyens dont dispose l'Histoire pour en rendre compte .

Alain Corbin se confronte à la contradiction qui consiste à chercher à saisir le singulier d'un point de vue conceptuel. Ce problème concerne notamment la philosophie : comment faire émerger Pinagot en tant qu'acteur social singulier ?

1.1 La place de l'Homme dans l'Histoire

« Ce qui n'est pas clair du tout, ce qui est obscur et difficile, c'est l'homme dans l'Histoire ; ou l'Histoire dans l'homme, si on préfère ; la prise de possession de l'homme par l'Histoire³⁴³ . »

C'est avec ces mots de Georges Hyvernaud que Stéphane Audoin Rouzeau entame *Quelle histoire*, ouvrage dans lequel il s'interroge sur la place de l'Histoire *dans* l'homme. Cet historien, spécialiste de la Grande Guerre, applique aux membres de sa famille une analyse historique qui porte sur la transmission d'une onde de choc à travers les générations : celle de la violence inouïe, de l'horreur de la Première Guerre Mondiale. Son étude porte sur l'histoire de la manifestation de cette violence telle qu'elle s'est formulée *dans* les hommes et les femmes de sa lignée. L'historien retourne *contre* lui-même et les siens les procédures de l'analyse historique, afin de faire affleurer les forces de déflagration de l'Histoire dans la vie des individus. En introduction, l'auteur affirme que la Grande Guerre tient le premier rôle *au delà* même des individualités qui émergent au fil du récit. Mais la focale singulière utilisée par l'historien permet d'en douter, ou du moins d'interroger le problème de l'émergence de l'individu dans l'Histoire, ou plus précisément de l'Histoire telle qu'elle se joue dans l'individu. C'est depuis la violence produite par la Grande Guerre que Audoin-Rouzeau fait émerger les individualités de sa famille. C'est depuis les réverbérations de cette violence qu'une subjectivité affleure, celle des acteurs sociaux qui l'entourent, mais également celle de l'historien qui, tout en restant masqué derrière le récit de

343 Georges Hyvernaud, *La peau et les Os*, Paris, (1949), La Dilettante, 2008, p. 101.

l'Histoire, et se tenant scrupuleusement à l'écart de toute psychologisation, se constitue en tant que sujet aux yeux du lecteur.

Audoin-Rouzeau propose une double perspective dans ce récit. La première constitue un prolongement de la direction prise dans ses précédents ouvrages, qui relève de l'étude de l'individu dans la guerre³⁴⁴. La seconde correspond à l'ouverture de l'écriture de l'historien à une dimension autobiographique. Celle-ci doit se comprendre non pas dans le sens d'une ego-histoire qui retracerait un cheminement en tant qu'historien³⁴⁵ et laisserait sous-entendre qu'une série de faits mis en relation les uns avec les autres forment une trajectoire de vie cohérente³⁴⁶, mais plutôt dans celui d'une subjectivité trouvant à s'exprimer depuis le fracas de l'événement dans la famille de l'historien.

Le récit d'Audoin-Rouzeau met à vif l'articulation entre l'individu et le collectif, tel qu'il s'est modifié au XXe siècle dans le récit historique. Il nous pousse à interroger le lien entre l'appréhension d'une parole, d'une existence singulière, et la conception d'une Histoire globale, qui cherche à être objective et à se constituer comme un discours de vérité. L'histoire de cette articulation est mouvante et ne cesse de se déplacer, de reformuler les liens qui la composent, un des termes prenant tantôt le dessus sur l'autre, l'autre revenant tantôt au devant de la scène. Jacques Le Goff rappelle d'ailleurs que le problème de l'individu est un « vieux serpent de mer de l'historiographie³⁴⁷ » française, qui apparaît et disparaît par vagues. L'ensemble des interrogations sur les périodes d'affirmation de l'individu dans les débats historiographiques illustrent la place essentielle des interrogations sur l'individu contemporain. Traditionnellement, rappelle Le Goff, l'émergence de l'individu est liée à celle de la figure du citoyen dans la Cité Antique, figure qui fonde le modèle idéologique et politique d'une certaine forme d'autonomie. Une seconde période autour de la période du Moyen Âge se détache et provoque un véritable débat. Certains historiens, dont Jean-Claude Schmitt, Carlin Bynum et Colin Morris reconnaissent une émer-

344 Stéphane Audoin-Rouzeau, *L'enfant et l'ennemi, 1914-1918*, Collection historique, Aubier, 1995, Paris.
L'historien montre comment la guerre fait émerger des comportements enfouis en temps de paix, tels que l'infanticide et le viol.

345 *Essais d'égo-histoire*, ouvrage collectif de Maurice Agulhon, Pierre Chaunu, Georges Duby, Raoul Girardet, Jacques Le Goff, Michelle Perrot et de René Rémond, sous la direction de Pierre Nora, Collection Bibliothèque des Histoires, Gallimard, 1987.

346 En ce sens, le biographique rejoint sans doute ici « l'illusion biographique » dont Pierre Bourdieu disait qu'elle consistait à donner une cohérence a posteriori à ce qui n'en avait aucunement au moment où l'événement se déroulait.

347 Jacques Le Goff, « Les "retours" dans l'historiographie française actuelle », *Réflexions historiographiques*, Cahier du centre de recherches historiques, 22, 1999.

gence de l'individu aux XII^e et XIII^e siècles. Aron-J. Gourevitch³⁴⁸ a notamment tenté de montrer que la naissance de l'individu dans l'Europe médiévale pourrait résider non pas à la Renaissance, comme on le pensait habituellement, mais au cœur et à la fin du Moyen Âge. L'histoire de l'émergence du concept d'individu doit se doubler d'une analyse de sa mise au second plan.

Dans son article « Écriture biographique et écriture de l'histoire aux XIX^e et XX^e siècle. », Sabina Loriga note que, dans le champ historiographique³⁴⁹ tel qu'il s'est constitué à la fin du XIX^e siècle autour de la distinction entre histoire sociale et histoire politique, l'intérêt porté à l'individu ne cesse de se dégrader. Les historiens du social cultivent en effet une vocation impersonnelle, tandis que ceux du politique peuplent le passé d'hommes illustres. Ainsi, aux XIX^e et XX^e siècles, les manuels d'Histoire fourmillent d'événements sans protagonistes, dépeignent des puissances, des nations et des alliances qui ne se préoccupent pas des êtres humains : « le langage de l'Histoire a commencé à faire disparaître les individus derrière des catégories³⁵⁰. »

Selon l'historienne, l'histoire qui est décrite et transmise est sans acteur, et les hommes qui y apparaissent n'ont pas réellement d'existence, leur allure ressemble à celle de pantins ou de figurines de bois. Sabina Loriga voit dans cette « lecture impersonnelle de l'histoire³⁵¹ » une construction de la réalité qui ne transcrit que des relations de pouvoirs désincarnées.

1.2 La perspective de l'École des Annales

Au XX^e siècle, Marc Bloch et Lucien Febvre, fondateurs de l'école des Annales, opposent une histoire des structures à une histoire événementielle qui, selon eux, réduisait les phénomènes historiques et leur évolution à une succession discontinue de séries événementielles, assemblées en une chaîne qui leur semblait totalement artificielle. Selon cette perspective, une histoire centrée sur les structures économiques et sociales peut être une histoire des profondeurs, faite tout à la fois par les masses anonymes et par les grands hommes. Cette histoire en profondeur s'opposait à une manière d'écrire l'histoire que les historiens des Annales jugeaient superficielle :

348 Aron-J. Gourevitch, *La naissance de l'individu dans l'Europe Médiévale*. Sciences humaines, Faire de l'Europe, Seuil, 1997.

349 Sabina Loriga, « Écriture biographique et écriture de l'histoire aux XIX^e et XX^e siècle. », *Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, n°45, La preuve en histoire. Preuve et frontière disciplinaire : approches théoriques, 2010, pp. 47-71.

350 *Ibid.*

351 *Ibid.*

une suite d'événements qui ne rendaient pas compte des réalités profondes et durables. Fernand Braudel voit ainsi dans les événements une lecture superficielle de la réalité. Or, selon Marc Bloch, le but de l'Histoire résiderait non pas dans l'individu, mais dans les hommes :

« Plutôt que le singulier, favorable à l'abstraction, le pluriel, qui est le mode grammatical de la relativité, convient à une science du divers³⁵². »

Les générations héritières eurent ainsi tendance à ramener les tensions individuelles aux structures collectives. Sabina Loriga rapporte que Jacques Le Goff n'a de cesse de rappeler que l'Histoire des mentalités collectives est ce qui échappe aux sujets individuels. En chassant l'événement, il semble que les historiens des Annales aient cherché à faire disparaître, ou du moins amoindrir, la dimension singulière de l'histoire. L'étude de l'homme dans son individualité ne pouvant pas permettre une construction historique globale et profonde, celui-ci tend à disparaître des recherches et des intérêts des chercheurs.

Encore faut-il revenir sur la définition de l'événement et sur les différences d'usages et d'acceptation qu'il y a entre celle des historiens des Annales et celle qui caractérise l'événement tel qu'il a fait son « retour » dès les années 1980.

Dans son article « Le retour de l'événement », Paul Ricœur rappelle³⁵³ que pour les fondateurs de l'école des Annales, l'événement est considéré comme la surface éphémère du cours profond des choses. Or, le retour de l'événement que Ricœur tente d'analyser ne recouvre pas cette conception de l'événement critiqué par les Annales, et poussé dans les marges de l'histoire. En effet, les historiens de l'école des Annales identifiaient l'événement à la brièveté et l'opposaient à la durée longue des conjonctures, et la très longue durée des structures.

Avant d'entrer dans la querelle des historiens, Ricœur livre une analyse sémantique du mot. En un premier sens qui ne l'intéresse pas dans ce contexte, l'événement est tout ce qui arrive, ce qui apparaît comme ce qui disparaît : c'est une occurrence physique. L'événement qui intéresse l'Histoire doit remplir trois conditions : tout d'abord, les événements sont produits ou subis par les humains, qui font arriver quelque chose, ou qui sont affectés par cette chose qui advient. La deuxième condition est que ces événements soient considérés assez importants pour qu'il y ait

352 Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, Librairie Armand Colin, 1949, p. 83.

353 Paul Ricœur, « Le retour de l'événement », *Mélanges de l'École française de Rome*, n°104, 1992, pp. 29-35.

un enregistrement des témoins de ces événements. Enfin, le récit de l'événement tel qu'il est raconté introduit un écart entre l'événement lui-même, et ce qui est raconté.

La force du texte de Ricœur consiste à montrer combien le retour de l'événement dans les années soixante-dix ne colle pas à la définition qu'en donnaient les historiens des Annales. Ce qu'ils remettaient en cause, en effet, concernait l'histoire événementielle telle qu'elle était pratiquée depuis le XIXe siècle jusqu'au milieu du XXe siècle. Ils critiquaient le niveau superficiel de cette pratique de l'histoire, qui ne mettait pas en avant la durée historique, mais tendait à privilégier une histoire diplomatique, militaire et événementielle, une « Histoire-bataille » qui ne mettait pas à jour les mouvements importants de l'histoire. Les critiques formulées notamment par Bloch et Febvre visaient à remettre en cause la conception d'une histoire envisagée comme une succession discontinue d'événements réunis en une chaîne artificielle. Au contraire, ils ont voulu mettre en avant une histoire des profondeurs, une histoire qui ne se réduit ni à des dates, ni à des événements, une histoire dotée d'une épaisseur temporelle plus ou moins longue.

Cherchant à maintenir la force de propositions des Annales, Jacques Le Goff³⁵⁴ souligne que, dans *Apologie pour l'Histoire*, Marc Bloch reproche à Émile Durkheim de réduire ce qui n'est pas la structure à un résidu qu'il appelait événement. Or, poursuit Le Goff, Bloch était tout à fait conscient de l'importance de cette catégorie de l'événement et des réalités historiques que celle-ci désignait. D'après lui, Bloch reproche justement à Durkheim le rejet de cette catégorie, qui le prive d'une explication de l'histoire. Le Goff poursuit en soulignant que le but, pour Bloch, n'était pas d'évacuer l'événement mais de le situer dans son rapport avec la structure et la conjoncture. Or, si cette conception de l'événement fut longtemps écartée par l'héritage des Annales, elle participe, depuis les années soixante-dix, à une réinsertion de l'événement dans la problématique historique.

Le retour de l'événement dans les préoccupations des historiens est lié aux catastrophes politiques du XXe siècle. Celles-ci poussent les historiens et les philosophes à ne plus le considérer comme un élément venant du dehors, comme par surcroît, à la structure et à la conjoncture. Dès lors, de nouvelles interrogations sur la dimension événementielle du politique se posent. Ainsi, dans les recherches menées par Hannah Arendt, l'événement prend toute son importance dans l'analyse du politique. Arendt propose l'idée que l'événement fonde la pensée :

³⁵⁴ Jacques Le Goff, « Les "retours" dans l'historiographie française actuelle », art. cit.

« Je crois que la pensée, comme telle, naît de l'expérience des événements de notre vie et doit leur demeurer liée comme aux seuls repères auxquels elle puisse s'attacher³⁵⁵. »

Comme le souligne François Hartog, dans son cas, l'événement fondateur de sa pensée a été l'incendie du Reichstag, le 27 février 1933. Analyser l'événement, sa structure et ses mécanismes, ne constituerait plus une interrogation sur le caractère superficiel de la société et de son histoire, mais permettrait, au contraire, d'analyser une société à travers les représentations qu'elle produit d'elle-même. L'événement, en effet, n'est plus considéré comme n'affectant que la surface de l'Histoire et il est dès lors pensé comme phénomène nouant Histoire collective et champ de l'individuel. Exprimant et modifiant les réalités historiques profondes, il est nécessaire à l'explication globale de l'Histoire, dans la mesure où il est un condensé, un surgissement de conjonctures. Comme le souligne Paul Ricœur, l'événement ne peut plus être considéré comme un « résidu de ce qui ne se laisse pas systématiser³⁵⁶ », mais est initiateur de systèmes qui sont également soumis aux événements.

La crise du marxisme et du structuralisme à partir des années soixante-dix conduit de nombreux historiens à s'interroger à nouveau sur l'individu. Même des historiens du social, traditionnellement plus sensibles à la dimension collective des expériences historiques, sont déçus et insatisfaits des catégories englobantes qui se dessinent avec la lecture en termes de classes sociales et de mentalités. En effet, cette lecture réduit le sens des activités humaines à des produits du milieu, fruit de forces économiques, de pouvoir politique et idéologique. Dans son analyse sur le retour de l'événement dans l'historiographie française des années 1980, Jacques Le Goff souligne que ce retour s'accompagne de toute une série d'autres retours³⁵⁷ : celui de l'Histoire politique, de l'Histoire-récit, de la biographie ainsi que celle du sujet; autant de problèmes qui avaient été écartés par les historiens des Annales. De plus, nous faut-il d'ores et déjà ajouter avant d'y revenir plus loin, ce contexte est également celui du développement de l'intérêt docu-

355 Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972, p. 26, cité par François Hartog, dans *Partir pour la Grèce. Pourquoi avons nous toujours besoin des Anciens*, (2015), Édition revue et augmentée, Champs histoire, Flammarion 2018, p. 248.

356 Paul Ricœur, « Le retour de l'événement », art. Cit.

357 Jacques Le Goff, « Les "retours" dans l'historiographie française actuelle », art. cit. Voir également Jacques Le Goff et Pierre Nora, sous la direction de, *Faire de l'histoire. Nouveaux problèmes, nouvelles approches, nouveaux objets, tome I : Nouveaux problèmes*, (1974), Collection Bibliothèque des Histoires, Gallimard, Nouvelle édition en un volume, 2011 ; sur les réflexions et le renouveau du récit en histoire et de la mise en intrigue : Paul Veyne ; *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*, Éditions du Seuil, Paris, 1971 ; Paul Ricœur, *Temps et récits I. L'intrigue et le Récit historique*, Le Seuil, Paris, 1983 ; Jacques Rancière, *Les noms de l'Histoire. Essai de poétique du savoir*, La Librairie du XX^e siècle, Le Seuil, Paris, 1992 ; Antoine Prost, *Douze leçons sur l'histoire*, Le Seuil (coll. « Points Histoire ») Paris, 1996.

mentaire, qui s'ouvre dès les années 1970 et débouchera dans les années 1980 sur ce qu'Annette Wieviorka a nommé « l'ère du témoin³⁵⁸ ».

Dans les années 1970, dans ce contexte de « crise de l'Histoire », un nouveau type d'analyse anthropologique et historique se développe. Il s'agit de l'approche dite « micro-historique » qui propose de reformuler un certain nombre de questions selon des axes de recherche qui avaient été écartés par les historiens des Annales au cours des décennies précédentes. De nouvelles façons de questionner l'écriture de l'Histoire voient le jour, et de nouveaux objets de recherche émergent sous l'impulsion d'un changement de focale. Au centre de cette écriture qui se veut nouvelle, et cherche à bousculer et à déstabiliser d'anciens modes de réflexion, on retrouve une nouvelle manière de penser le lien de l'individu à l'Histoire. L'homme, dans son existence singulière, va à nouveau attirer l'attention des historiens et des anthropologues.

2. L'approche micro-historique

Née en Italie dans les années 1970, sous l'impulsion d'historiens italiens Carlo Ginzburg, Carlo Poni, Edoardo Grendi et Giovanni Levi, l'approche micro-historique s'est appuyée sur la revue *Quaderni Storici*, dans une collection publiée chez Einaudi. Elle est à replacer dans le contexte de l'historiographie italienne, caractérisée par une longue tradition d'Histoire rhétorique et idéologique.

La démarche micro-historique³⁵⁹ est une proposition historiographique qui se développe à partir des années 1970 et constitue le fil directeur d'une série d'interrogations, mais qui ne constitue toutefois ni un paradigme, ni une école. Elle est complexe et variée selon les auteurs qui la pratiquent, ce qui explique qu'il y ait des contradictions entre eux. Il n'y eut en effet aucun programme, ni aucune esquisse d'une division du travail, éléments qui caractérisent habituellement les paradigmes en sciences sociales. C'est un projet pluriel, marqué par une volonté de provoquer les historiens et par le souhait de déstabiliser les façons convenues d'écrire et de faire de l'Histoire. Giovanni Levi affirme d'ailleurs que tous les problèmes ne peuvent sans doute pas être traités au niveau micro-analytique, refusant implicitement l'idée d'une théorie générale qui

358 Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*, Plon, Paris, 1998.

359 Jacques Revel, sous la direction de, *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Paris, Gallimard-Le Seuil, « Hautes Études », 1996.

fournirait un modèle dans l'explication historique et proposerait un mode unique de construction de l'objet. Ainsi, à l'application d'un paradigme ou d'une méthodologie, l'approche micro-historique préfère une réflexion sur les conditions mêmes de l'expérience. Cette conception, qui se dégage du livre de Jacques Revel, semble s'opposer à la démarche de Carlo Ginzburg qui propose quant à lui un paradigme indiciaire dans la recherche. On peut noter que cette démarche a pu, au fil du temps, masquer, voire écraser une lecture de la micro-histoire qui ne voulait justement pas s'ériger en méthodologie ou paradigme.

2.1 Le paradigme indiciaire : une approche de la micro-analyse

Carlo Ginzburg, dont l'approche est sans doute la plus connue, élabore une technique singulière de lecture des archives du pouvoir, qu'il intitule le « paradigme indiciaire ». Les principes de cette lecture sont construits d'après une relecture de textes fondamentaux de Sigmund Freud, Arthur Conan Doyle et Giovanni Morelli, qui l'encourage à dessiner une analogie entre les trois méthodes :

« l'idée d'une méthode d'interprétation s'appuyant sur les déchets, sur les données marginales considérées comme révélateurs. Ainsi, des détails habituellement jugés comme dépourvus d'importance, voire franchement triviaux et "bas", fournissent la clé permettant d'accéder aux productions les plus élevées de l'esprit humain³⁶⁰. »

2.2 Au ras des sources, au ras du sol

Ainsi, la micro-analyse est une histoire qui se veut au ras du sol. Elle est caractérisée par une attention accrue aux sources et aux acteurs. Elle fait l'expérience de la singularité et de l'exception, sortant de la norme et déconstruisant les catégories familières de la macro-histoire.

La réduction d'échelle est la pierre angulaire de la micro-histoire : il s'agit de réduire l'échelle d'observation, à un village, à une famille, à un individu. Les questions essentielles qu'elle soulève concernent la nature de ce à quoi l'historien accède lorsqu'il s'approche de la source qu'il étudie, et la forme de savoir qu'il peut élaborer avec ce changement de focale. Le changement d'échelle qui tente, à travers une lecture des sources, d'approcher au microscope les plis de l'His-

360 Carlo Ginzburg « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice » (1976), *Le Débat*, n°6, 1980, pp. 3-44, p.8.

toire, fait émerger une nouvelle manière d'appréhender le discours individuel, notamment à travers le renouveau pour les formes autobiographiques.

Jean-Claude Schmitt, qui ne se revendique pas de la micro-histoire, mais dont la démarche comporte de nombreuses similarités avec la méthode micro-historique, voit en elle une respiration, notamment au regard du changement d'échelle qui s'est imposé comme nécessité, dans un champ de recherche devenu aseptisé et éloigné des individus. Selon lui, le changement de focale se met au service de la recherche, et permet de constituer un objet. Dans son livre *La conversion d'Hermann le Juif. Autobiographie, histoire et fiction*, Jean-Claude Schmitt, historien médiéviste, analyse le récit de la conversion au christianisme d'un Juif de Cologne, Juda devenu Hermann. Intitulé *Opusculum de conversione sua*, cet opuscule en latin écrit par Juda-Hermann, raconte ce que fut sa vie autour de sa conversion. Schmitt est parti de deux documents centraux – il existe au moins deux versions du récit d'Hermann, courte et longue –, ainsi que de quelques autres documents annexes. À partir de ces sources, il s'interroge sur les critères de véridicité en Histoire, pour proposer une approche de la vérité qui ne s'oppose pas à la fiction, affirmant que le récit autobiographique est la fois vrai et fictif et qu'il serait vain de vouloir en chercher l'auteur, comme c'est le cas de l'Histoire anthropologique depuis les années 1990.

Ce n'est plus la question de l'authenticité des preuves qui intéresse l'historien, ni de savoir si effectivement le récit a été écrit par Hermann ou par un autre auteur. Jean-Claude Schmitt rappelle que la seule base solide, c'est le texte et non son auteur. Ce qui est certain, grâce à l'analyse de la transmission manuscrite, c'est que le texte remonte au XII^e siècle. L'historien déplace la lecture du problème : plutôt que de s'interroger sur l'authenticité du récit à travers des questions d'attribution du texte de l'*Opusculum de conversione sua*, Jean-Claude Schmitt propose d'interroger ce texte sous l'angle de l'éclairage qu'il offre sur le Moyen Âge. Ce texte informe sur les représentations de l'époque et sur le décalage avec lequel on peut les recevoir aujourd'hui. Pour mettre en perspective le récit d'Hermann, l'historien travaille à partir de la multiplicité des niveaux de lecture. Il s'interroge sur les différentes conceptions de la vérité telles qu'elles se dégagent depuis Saint-Augustin, mais s'attache également aux différentes interrogations que la forme autobiographique fait émerger. Schmitt dégage trois notions essentielles, tout en les replaçant dans leur contexte historique : la notion d'individu, celle de sujet et enfin celle de personne³⁶¹.

361 Discussion avec Jean-Claude Schmitt menée par Daniel Fabre, Marcello Massenzio, « Autobiographie, histoire

2.3 L'individu, le sujet et la personne. Distinctions et précisions

Selon Jean-Claude Schmitt, l'individu existe dans toutes les sociétés, notamment avec la figure du guerrier dans la Grèce Antique ou, plus tard, celle du chevalier médiéval. Il s'agit alors d'un individu qui cherche à se distinguer de la société par ses actions au combat, mais dont l'intériorité n'est pas prise en compte. Quant à la conception médiévale de l'individualité, l'historien souligne qu'il est essentiel de comprendre que l'individu se distingue de la société, mais il le fait toujours dans le contexte d'une communauté, qui s'en trouve renforcée. L'exaltation de l'individu, comme par exemple Hermann, produit un renforcement de la communauté. Hermann ne peut parler de lui, énoncer sa vie, que de l'intérieur d'une communauté. C'est cette communauté qu'il convient de comprendre pour tenter de restituer une authenticité du discours. Dans cette perspective, l'historien cherche à saisir comment sont apparues les différentes représentations et les mythes qui structurent cette épistémè, les registres textuels et discursifs dans lesquels ils se manifestent.

Le sujet est une notion très différente, qui possède un contexte idéologique et historique propres, lié à la découverte de soi. Cette découverte s'inscrit dans l'histoire d'une époque : dans le christianisme médiéval, le sujet se découvre comme sujet de Dieu. Aux XVIIIème et XIXème siècles, le sujet accède à une autonomie qu'il n'avait pas auparavant. Enfin, selon Jean-Claude Schmitt, la notion de personne est essentielle au niveau anthropologique, car comprendre ce qu'est une personne peut permettre de distinguer comment est pensée la subjectivation d'une époque donnée, comment elle prend forme au sein des représentations de cette époque. La personne chrétienne est l'association entre l'âme et le corps, composée de divers éléments tels que les os, la chair, le sang, le sexe et les humeurs. La compréhension du devenir sujet en Histoire dépend de cette association, puisque c'est lorsque l'on privilégie son âme que l'on se découvre sujet de Dieu.

Certes, cette démarche n'est pas nouvelle, mais l'étude des représentations telle qu'elle émerge à travers le récit de Hermann ne s'effectue pas dans la perspective d'éclairer uniquement des men-

et fiction », *Revue française d'anthropologie*, 195-196/ 2010 : Auto-biographie, Ethno-biographie. Études & essais. Éditions EHESS, pp. 83-101.

talités. Elle s'intègre dans une recherche qui vise à mettre en correspondance l'individualité de Hermann et l'Histoire de son époque.

3. Nouvelles perspectives dans l'étude de la guerre 1914-18. L'individu dans la guerre

Depuis les années 1980, et avant d'observer les effets de la Grande Guerre sur sa propre famille, Stéphane Audoin-Rouzeau propose une Histoire culturelle de la Première Guerre Mondiale³⁶² à rebours du mode d'analyse reposant sur des bases politiques, et à rebours d'une Histoire économique et sociale. L'historiographie de la Grande Guerre a longtemps eu tendance à écrire une Histoire qui se tenait à l'écart du conflit, qui occultait la violence physique et morale, tant infligée que reçue. Il s'agissait d'une Histoire oubliée de la souffrance des corps, et de la destruction qu'elle enracinait dans les vies et les lignées.

Jusqu'à la fin du XIXème, l'examen historique produisait un discours sur les causes et les conséquences de la guerre, et l'Histoire s'intéressait aux grandes phases militaires afin d'éclairer les raisons de la victoire ou de la défaite. On comprend ainsi dans quelle mesure le rôle des dirigeants et des grands stratèges était important. Mais à la fin du XIXème siècle et au début du XXème, le primat de l'Histoire politique est abandonné, dans l'idée qu'il faut privilégier les structures par rapport aux individus, afin de construire une Histoire scientifique, sur le modèle des sciences sociales. Dans son article « L'individu dans la guerre. Remarques historiographiques³⁶³ », Sylvain Venayre rappelle que François Simiand, dans un article de la Revue de Synthèse historique de 1903, appelle les historiens à abandonner les trois idoles qui tenaient l'Histoire à l'écart du savoir scientifique : la politique, avec la guerre comme fait majeur, l'individu et la chronologie³⁶⁴. Ainsi l'étude de l'individu dans la guerre était rejetée à double titre : d'une part parce que l'individu n'était pas un objet d'étude et, d'autre part, parce que l'étude de la

362 Stéphane Audoin-Rouzeau et Annette Becker, « Vers une histoire culturelle de la Première Guerre mondiale. », dans « La guerre de 1914-1918. Essais d'une histoire culturelle » *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 41, janvier-mars 1994 ; Jean-Jacques. Becker, Jay M. Winter, Gerd Krumeich, Annette Becker et Stéphane Audoin-Rouzeau, sous la direction de, *Guerre et cultures. 1914-1918*, Armand Colin, 1994.

363 Sylvain Venayre, « L'individu dans la guerre. Remarques historiographiques. », *Hypothèses*, 1999 / I (2), Éditions de la Sorbonne.

364 François Simiand, « Méthode historique et science sociale », *Revue de Synthèse historique*, mars-avril 1903, pp. 154-155.

guerre était rejetée. Bien qu'il existe des contre-exemples³⁶⁵, l'exigence de scientificité a tenu à distance les historiens des recherches sur l'individu dans la guerre.

3.1 Retour du champ de bataille

Après la Seconde Guerre Mondiale, cette tendance s'inverse progressivement. Le retour de l'individu dans la recherche historique s'inscrit dans un double mouvement : le retour conjoint de la bataille dans les recherches, et l'intérêt croissant à l'égard de la démarche micro-historique. Depuis les années 1970, on relève de nouvelles tendances historiographiques qui s'intéressent à l'individu dans la guerre : en Angleterre, John Keegan³⁶⁶ éclaire le fait qu'avant d'être abandonnées, les études sur la guerre s'intéressaient à la bataille et notamment au dénouement de celle-ci. Il s'agissait principalement de déterminer les causes de la victoire et de la défaite, d'expliquer les raisons stratégiques de celles-ci. Cette Histoire « ignore délibérément l'affectif³⁶⁷ » et uniformise les comportements des troupes, tout en restant à l'écart de toute description des individus. Dans ce contexte, les études historiques sur les simples soldats n'intéressent aucun historien, et Sylvain Venayre souligne qu'il n'en existe aucune. Alain Corbin relève quant à lui qu'il n'y a jamais eu d'histoire des troupiers³⁶⁸, bien que certaines recherches militaires aient toutefois poussé dans cette direction, en faisant passer des questionnaires après des batailles en Algérie et en Crimée au milieu du XIX^e siècle. Il faut noter que la voix du simple soldat ne peut se faire entendre directement avant la fin du XIX^e siècle, moment à partir duquel il cesse d'être illettré.

L'application de la micro-analyse dans le champ d'étude de la guerre a donné lieu à des analyses telles que celles de Christopher R. Browning et de Stéphane Audoin-Rouzeau, qui font explicitement référence à la démarche micro-historique³⁶⁹. L'étude de l'individu dans la guerre ouvre une série de nouveaux questionnements. Dans *L'Enfant de l'ennemi*, Stéphane Audoin-Rouzeau se demande comment en temps de guerre certains actes sont autorisés et légitimés, alors qu'ils ne

365 Sylvain Venayre, art. cit., note que Georges Duby s'intéresse en effet à l'histoire de la bataille de Bouvines dans *Le Dimanche de Bouvines*, (1973), Paris, 1985. Dans *Guillaume le Maréchal ou le meilleur chevalier du monde*, collection Folio histoire, Gallimard, 1986, Duby propose une biographie de Guillaume le Maréchal en précisant toutefois que son intention n'est pas d'étudier l'individu dans la guerre, mais d'accéder aux mentalités de son temps, aux représentations qu'on se faisait alors de la chevalerie.

366 John Keegan, *Anatomie de la bataille*, (1976), J. Colona trad., Paris, 1993, cité par Sylvain Venayre, art. cit. 367 *Ibid.*, p. 15.

368 Alain Corbin, *Le Temps, le Désir et l'Horreur*, « Collection historique », Aubier, Paris, 1991, p. 104, cité par Sylvain Venayre, art. cit.

369 Christopher R. Browning, *Des Hommes ordinaires*, (1992), Les Belles Lettres, Paris, 1994, p. 8 ; Stéphane Audoin-Rouzeau, *L'Enfant de l'ennemi, 1914-1918*, op. cit., p. 173.

le seraient pas en temps normal. L'historien montre comment l'avortement et l'infanticide d'un enfant issu d'un viol trouve une voie d'acceptation dans la France d'après-guerre. En août 1916, une jeune domestique de Meurthe-et-Moselle tue son bébé en déclarant qu'elle ne voulait pas avoir un enfant de père « boche ». Elle comparaît le 23 janvier 1917 devant la cour d'Assises de la Seine et un verdict d'acquittement est prononcé, sous les applaudissements du public. Ce verdict ne peut être compris hors du contexte culturel de la guerre. Les jurés ont suivi l'avocat de la défense, maître Loewel, qui soulignait le traumatisme du viol par l'ennemi et voit dans cet infanticide un véritable acte de guerre destiné à supprimer un petit Allemand, représentant d'une race de barbares. La presse publie les paroles de l'avocat qui se demande si Joséphine peut être considérée comme coupable alors qu'elle a tué l'enfant de ceux qui ont fait souffrir les enfants français. Stéphane Audoin-Rouzeau s'interroge sur ce procès qui témoigne de la survie des modes de représentations tout au long de la guerre. Il établit un « objet culturel nouveau³⁷⁰ » : celui du viol dont les femmes sont victimes en temps de guerre, signe du traumatisme infligé aux femmes, ainsi qu'aux hommes de leur famille. L'historien ne veut pas voir dans ce fait divers le triomphe des « valeurs maternelles », comme le préconisent les historiennes américaines Ruth Harris et Judith Wishnia³⁷¹, préférant insister sur les représentations extrémistes qui mettent à jour une des conceptions ethniques et biologiques à l'oeuvre pendant la Première Guerre Mondiale.

3.2 Construction d'une histoire narrative. Entre « le fond permanent » de l'Homme et la singularité de l'individu.

Les problèmes que suscitent le développement de la micro-histoire évoquent des questions de procédés d'exposition et de techniques narratives, que les micro historiens ont placées au centre du débat sur l'écriture de l'Histoire. On peut noter que, chez Ginzburg, cette interrogation prend une forme brute dans la narration : celle de la forme de l'enquête. Les historiens des Annales, tout comme les historiens dit positivistes qui les ont précédés et qui visaient à faire sortir l'Histoire du champ religieux pour l'ériger comme science, avaient cherché à purger l'Histoire de la dimension littéraire qu'elle avait connue avec l'Histoire romantique. Celle-ci combinait la vision littéraire avec le souci du recours aux documents et leur critique. Michelet fait à cet égard figure

370 Stéphane Audoin-Rouzeau, *L'Enfant de l'ennemi, 1914-1918*, op. cit., p. 45.

371 Ruth Harris, « The "Child of the Barbarian" : Rape, Race and Nationalism in France during the First World War », *Past and Present*, n°141, novembre 1993, Oxford University Press, pp. 170-1-206 ; Judith Wishnia, « Natalisme et nationalisme pendant la Première Guerre Mondiale », *Vingtième siècle, Revue d'histoire*, n°45, janvier-mars 1995, pp. 30-39.

d'historien type de cette Histoire qui exerce son imagination visionnaire dans une lecture de l'archive. Jacques Le Goff y voit un retour potentiellement dangereux à une époque où le lyrisme de l'Histoire romantique comme celle de Michelet par exemple, projetait ses états d'âme sur la lecture des archives. C'est de plus, selon lui, un risque pour l'historien de développer une écriture trop proche de la littérature, qui peut prendre la forme d'une « inconsciente idéologie », l'historien n'était pas toujours clair avec lui-même dans cette démarche, pas plus qu'avec son lecteur. C'est enfin, pour Le Goff, un problème qui masque la question essentielle selon lui pour tout historien : celle de l'écriture de l'Histoire à proprement parler, davantage que celle du récit de l'historien avec son objet.

Paul Ricœur, quant à lui, formule l'idée selon laquelle la phase scripturaire de l'Histoire est une phase essentielle dans la constitution de la production historique. L'Histoire est écriture, elle naît avec celle-ci et produit des écritures comme des textes, des articles ou encore des livres. Cette phase est la troisième phase des trois moments que Ricœur distingue dans le travail de l'historien, étant entendu que les trois phases s'enchevêtrent et se superposent. Cette écriture de l'Histoire que désigne Le Goff ne concerne pas tant la subjectivité de l'historien que la prise en considération, dans son écriture de la dimension énonciative du chercheur. Comment l'historien se positionne-t-il par rapport à son temps ? Comment construit-il son récit à partir des multiples formes de savoirs de son temps ? Qu'il cherche à le gommer ou pas, l'historien écrit et cette dimension est à interroger. Non qu'il s'agisse d'affirmer que l'écriture de l'Histoire se rabat sur la fiction, non qu'il s'agisse de rendre davantage présent l'historien dans sa subjectivité. Mais, simplement, pour construire un récit qui puisse être au plus proche de l'objet recherché.

C'est, nous semble-il, dans cette perspective que s'inscrit ce que l'historienne Nicole Loraux nomme un « anachronisme contrôlé³⁷² » de l'Histoire. L'historien ne peut pas échapper à l'anachronisme dès lors que « le présent est le plus efficace des moteurs de la pulsion de comprendre³⁷³. » Travailler avec cette dimension anachronique correspond à la prise en charge, dans le travail de recherche, du lieu d'enracinement du discours : d'où parle l'historien et plus largement le chercheur ? Quels sont les discours qui fondent le terreau de sa recherche ? L'historienne souligne que cette dimension ne peut pas se mettre entre parenthèses et elle va plus loin, affir-

372 Nicole Loraux, « Éloge de l'anachronisme en histoire », (1992), « Les voies traversières de Nicole Loraux. Une helléniste à la croisée des sciences sociales », *Espace Temps*, année 2005, pp. 127-139.

373 *Ibid.*

mant que ce n'est que lorsqu'elle devient partie intégrante du travail que commence la réflexion proprement historique.

Dans le cas de Nicole Loraux, c'est quand l'enchantement s'est rompu avec les Grecs, quand l'historienne s'est rendu compte qu'elle n'aurait pas accès au « Miracle grec », si elle négligeait l'Histoire de son temps et de sa génération. Pour mener à bien son travail d'historienne, il lui a ainsi fallu prendre en compte non seulement les modes de saisie historique de son époque, mais également les différentes lectures des Grecs telles qu'elles ont pu être proposées par Nietzsche ou par Freud, pour ne citer qu'eux. Pour comprendre les sentiments des anciens, pour analyser leurs pensées, l'historienne insiste sur le fait qu'on ne peut pas faire table rase de ses propres références historiques et philosophiques. Il faut, au contraire, en avoir conscience, les analyser, les prendre en charge, de manière à ce que celles-ci puissent être, dans une certaine mesure, maîtrisées, et que l'anachronisme soit « contrôlé » dans les limites du possible. Cette démarche s'inscrit en dette par rapport à celle de Marc Bloch. L'historien s'était en effet posé ces questions, et y avait notamment répondu dans *Apologie pour l'histoire ou Le métier d'historien*. Dans cet ouvrage resté inachevé du fait de son arrestation puis de son exécution par les nazis, Marc Bloch critique la vision purement relativiste qui enferme les comportements humains à une époque donnée. Il y plaide pour une conception de la nature humaine dans laquelle il existe un fond permanent :

« Il faut bien cependant qu'il existe dans l'humaine nature et dans les sociétés humaines un fond permanent. Sans quoi, les noms même d'homme et de société ne voudraient rien dire³⁷⁴. »

D'autre part, il paraît illusoire de croire que le seul document pourrait fournir tous les outils pour l'analyser.

« Estimer que la nomenclature des documents puisse suffire entièrement à fixer la nôtre reviendrait, en somme, à admettre qu'ils nous apportent l'analyse toute prête. L'histoire, en ce cas, n'aurait plus grand-chose à faire³⁷⁵. »

Pratiquer un « anachronisme contrôle », comme l'appelle de ses vœux Nicole Loraux, revient à assumer d'étudier son objet en le soumettant à des interrogations qui n'étaient pas formulées de la sorte à son époque. En ayant conscience de l'anachronisme de certaines de ses questions, en

374 Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, op. cit., pp. 46-47.

375 *Ibid.*, p. 135.

ayant à l'esprit que certaines catégories, telle que l'opinion publique par exemple, n'existaient pas dans la cité Grecque du Ve siècle avant J.C., l'historien peut faire apparaître des différences entre le modèle de nos sociétés contemporaines et celles du modèle athénien. L'historienne attire l'attention sur le fait que le travail en « régime d'anachronisme » est un jeu qui « doit se jouer serré », et qu'est requise « la plus grande mobilité³⁷⁶ », afin d'être en mesure d'établir les distinctions nécessaires entre les objets d'étude.

L'éloge de l'anachronisme entrepris par Nicole Loraux invite l'historien, et peut-être plus largement le chercheur, à interroger la dimension éminemment temporelle de sa recherche et de son objet. Cette dimension met en jeu « la texture profonde³⁷⁷ », selon les termes de François Hartog, et forme la raison d'être du récit historique, qui se joue dans le rapport, dans l'« interlocution³⁷⁸ » entre d'un côté l'enquêteur qui travaille avec les documents, les jugeant, les jugeant et, de l'autre, toute la masse des dits et récits.

4. L'individu au prisme du témoignage

Les problématiques soulevées par l'interrogation sur les formes énonciatives et narratives du discours historique sont également engagées par un autre type de discours qui émerge progressivement dans l'après-guerre en France, et pleinement à partir des années 1970 : le témoignage. Les récits de témoignages d'Auschwitz produisent un genre de discours hybride qui déplace les limites traditionnelles entre Histoire, littérature et fiction.

Dans l'après-guerre français, le silence des rescapés est congruent avec une approche historique qui rejette l'étude de l'individu et celle de l'événement. Dans cette perspective, on comprend qu'un livre comme *La peau et les os* de Georges Hyvernaud passe inaperçu. L'auteur y offre, en effet, un témoignage sur une existence qu'il qualifie de « minable ordinaire », en rien héroïque. Georges Hyvernaud est écoeuré par la société d'après-guerre qui, à ses yeux, ne pense qu'à récompenser des pseudos résistants n'ayant en réalité œuvré qu'à leur propre survie pendant la guerre. Son écriture développe une image foncièrement anti héroïque des hommes et des années qu'il vient de traverser. À la différence d'avec le guerrier Grec, la souffrance de ces hommes

376 Nicole Loraux, « Éloge de l'anachronisme en histoire », art. Cit.

377 François Hartog, *Partir pour la Grèce. Pourquoi avons nous toujours besoin des Anciens*, op. cit., p. 76.

378 *Ibid.*, p. 76.

n'est en rien liée à la gloire d'un combat, elle ne participe pas à les rendre dignes auprès de leurs semblables. Leur souffrance est non seulement « répugnante » mais plus encore, Hyvernaux la qualifie de « médiocre ». Aucune fierté ne peut être retirée de leur histoire, aucun honneur :

« Mes vrais souvenirs, pas question de les sortir. D'abord ils manquent de noblesse. Ils sont même plutôt répugnants. Ils sentent l'urine et la merde. Ça lui paraîtrait de mauvais ton, à la Famille. Ce ne sont pas des choses à montrer. On les garde au fond de soi, bien serrées, bien verrouillées, des images pour soi tout seul, comme des photos obscènes cachées dans un portefeuille sous les factures et les cartes d'identité. Et puis les gens sont devenus difficiles sur la souffrance des autres. Pour qu'ils la comprennent, et encore, il faut qu'elle saigne et crie à leur tordre les tripes. Nous n'avons à offrir, nous autres, qu'une médiocre souffrance croupissante et avachie. Pas dramatique, pas héroïque du tout. Une souffrance dont on ne peut pas être fier. Quelques coups de pieds au cul, quelques coups de crosse, au bout du compte ce n'est pas grand-chose. L'expérience de l'humiliation n'est pas grand-chose. Sauf pour celui qui est dedans, bien entendu : celui-là ne s'en débarrassera plus. Quand une fois une certaine confiance qu'on avait en soi et en l'homme a été ruinée, il n'y a pas de remède³⁷⁹. »

Au sortir de la guerre, ce type de témoignage qui met en lumière le caractère répugnant des actions humaines durant la guerre, et souligne le caractère « minable » des souffrances vécues par les prisonniers, ne trouve pas sa place. Il n'y a rien d'héroïque dans la souffrance endurée, il n'y a rien de noble dans le combat pour la survie mené au cours de ces années d'emprisonnement. Le problème ne semble pas se situer du côté des témoins. Dans son ouvrage *L'ère du témoin*, Annette Wiewiorka³⁸⁰ émet l'hypothèse que le contexte politique et l'horizon d'attente de la société ne pouvaient pas prendre en charge ces récits. Il y a pourtant bien eu une masse considérable de témoignages sous diverses formes dans l'immédiat après-guerre, jusqu'au début des années 1950³⁸¹. Sans disparaître, cette tendance s'étiole jusqu'à la fin des années cinquante³⁸².

379 Georges Hyvernaud, *La peau et les Os*, op. cit., pp. 30-31.

380 Annette Wiewiorka, *L'ère du témoin*, op. cit., 1998.

381 À titre d'exemple : Robert Antelme, *L'Espèce humaine* (1947), Éditions Gallimard, Paris 1957 ; Primo Levi, *Si c'est un homme* (1958), Paris, Julliard, 1988.

382 À titre d'exemple : Elie Wiesel, *La nuit*, Les Éditions de Minuits, 1958 ; *Un Juif Aujourd'hui*, Paris, Éditions du Seuil, 1977 ; Charlotte Delbo, *Le convoi du 24 janvier*, Paris, Les Éditions de Minuit, Collection Grands Documents, 1966 ; *Auschwitz et après I. Aucun de nous ne reviendra* (1965), Les Éditions de Minuit, Gonthier, Paris, 1995 ; *Auschwitz et après II. Une connaissance inutile* (1970), Les Éditions de Minuit, 1994 ; *Auschwitz et après III. Mesure de nos jours*, Les Éditions de Minuit, 1971 ; *Spectres, mes compagnons*, (1977), Lausanne, Éditions Maurice Bridel, Paris, Berg International, 1995 ; *La mémoire et les Jours*, Paris, Berg International, 1985. Emmanuel Ringelblum, *Chronique du ghetto de Varsovie* (1939-1943), Paris, Robert Laffont, 1978.

Le témoignage, un genre à la confluence de l'autobiographie, de l'Histoire et de la fiction, est un récit rétrospectif d'une personne réelle qui rend compte d'événements qu'il a vus, entendus et perçus. Ses formes varient du pôle documentaire et historique au pôle romanesque, ses voies sont multiples et difficilement catégorisables, entre les témoignages historiques, les journaux intimes, les récits de vie, les entretiens, les autobiographies, les essais et les romans, les poésies. Selon la définition du *Robert*, c'est une déclaration « servant à l'établissement des faits », ce qui met en lumière l'exigence de vérité qui préside à la prise de parole du témoin. Ce critère de vérité est ce qui distingue le témoignage de l'autobiographie : le témoignage ne se sépare pas de son origine juridique. Un témoignage est délivré dans le but de témoigner d'un événement pour que justice soit rendue. De fait, c'est un type de discours qui engage la parole de l'auteur. Dans le cas de l'autobiographie, le narrateur ne s'engage que vis à vis de lui-même, il n'a pas de compte à rendre sur l'image qu'il construit de lui-même, et personne ne peut imposer l'image que nous nous faisons de notre passé³⁸³. L'exigence de vérité du témoignage engage en revanche la parole de l'auteur dans la mesure où il traite non pas exclusivement d'histoire de l'individualité du témoin, mais également d'événements qu'il a vécus et qui marquent l'histoire collective. Ce qui explique peut-être que jusque dans les années 1980, les historiens privilégient les archives aux témoignages, celles-ci restant moins marquées par la subjectivité. En effet, la parole du témoin est soumise à la dimension discursive et à la dimension mémorielle, et introduit, de fait, des biais dans le rapport au passé. L'utilisation en Histoire de la parole du témoin amène l'historien à interroger la manière dont le passé peut être représenté, au sein du témoignage et dans l'écriture de l'Histoire de manière plus générale.

En 1961, le procès Eichmann semble opérer une rupture dans la production testimoniale, marquant le début d'un moment qu'Annette Wieviorka a nommé « l'ère du témoin », et qui caractérise le passage à une période dans laquelle le discours testimonial s'affranchit de la discipline historique. Plutôt que de chercher les preuves qui confirmeraient l'authenticité du témoin ainsi que celle des événements décrits, l'attention est portée sur la dimension subjective du témoignage, sur les émotions et les états d'âmes. Ce qui pose problème est la manière dont le récit déploie le cours de la mémoire et permet aux souvenirs de trouver une expression singulière. Dans son livre *Sortir du génocide. Témoigner pour réapprendre à vivre*, Régine Waintrater souligne que toute une série d'événements médiatiques constitués par les films comme *Shoah* de Claude

383 Tzvetan Todorov, *Mémoire du mal, tentation du bien. Enquête sur le siècle*. Paris, Robert Laffont, 2002, pp. 141-142.

Lanzmann (1985) ou *La liste de Schindler* de Steven Spielberg (1993), ainsi que les procès de Klaus Barbie en 1987, celui de Paul Touvier en 1994, puis celui de Maurice Papon en 1998, ont participé à créer un horizon d'attente au sein duquel le discours testimonial a pu commencer à se déployer³⁸⁴. Cette réception du témoignage est renforcée par la guerre des Six Jours en 1967 et l'émergence publique des premières théories révisionnistes à la fin des années 1970. On peut également penser à l'engouement pour les récits de vie. L'approche historique du témoignage, qui effaçait traditionnellement la dimension subjective du témoin et privilégiait une approche des événements et des informations dans le but d'éclairer une vérité collective, cherchant à démontrer les événements liés au génocide, fait place à une réhabilitation de la parole individuelle du témoignage. Paul Ricœur rappelle³⁸⁵ qu'après la guerre, les Français ont parlé des faits de collaboration et de résistance, mais ils n'ont pas mis en avant les événements liés à la déportation avant le procès Barbie. C'est le rôle de l'Histoire de la mémoire d'analyser ces distorsions de la mémoire, en deçà même du témoignage. L'Histoire de la mémoire se fait alors critique de la mémoire, pour comprendre pourquoi et comment elle a pu être empêchée, voir niée.

Dans le contexte d'une mise en avant du témoignage en Histoire, s'organisent de manière institutionnalisée les premières campagnes de collectes systématiques de témoignages : *Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies*, en 1981, *Survivors of the Shoah Visual History Foundation*, en 1994. Il s'agit de donner la parole à des personnes qui ne l'ont pas encore prise, qui ne s'expriment pas publiquement : des anonymes de l'Histoire. On ne cherche pas tant à rendre compte des événements qu'à transmettre une série de trajectoires personnelles. En quelques décennies, on est passé d'une mémoire occultée à une mémoire quasi sacralisée, qui interroge le rapport entre mémoire et Histoire. L'idée qui sous-tend cette modification de l'approche du témoignage est celle selon laquelle le cas particulier, l'histoire d'un individu, peut donner accès à une compréhension de l'Histoire globale.

C'est un changement qui implique de profondes restructurations dans la manière dont on peut faire de l'Histoire. L'Histoire, qui cherchait à fonctionner comme une science naturelle, à développer une représentation du passé en adéquation avec la réalité, et à adopter une logique scien-

384 Régine Waintrater, *Sortir du génocide. Témoigner pour réapprendre à vivre*. 2003, Éditions Payot & Rivages, Paris, p. 17.

385 Paul Ricœur, « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé. », *Annales. Histories, Sciences Sociales*. 55^{ème} année, N°4, 2000, pp. 731-747.

tifique articulant les causalités et les motivations³⁸⁶, doit alors faire face à la logique d'une histoire marquée par la subjectivité, qui prend en compte la mémoire. En effet, les évocations du passé au sein du témoignage sont médiatisées par le souvenir. Cette médiatisation s'accompagne d'une deuxième mise à distance que représente la mise en récit. Dans le cadre d'une Histoire qui se dit « nouvelle » et qui repense ses objets du côté de l'individu et du sujet, la mémoire qui est une matrice de l'Histoire devient également un objet d'histoire³⁸⁷.

Dès lors la question que posent les témoignages rejoint une question essentielle dans l'écriture biographique : comment établir des stratégies narratives qui puissent contribuer à l'écriture de l'Histoire, à la restitution des événements historiques ? Comment produire une vérité historique et quelles sont les différences entre celle-ci et les conditions de vérité en littérature ? Comment articuler récits subjectifs et écriture de l'Histoire ?

Le statut du souvenir, tel qu'il est saisi dans le témoignage et tel qu'il se trouve doublement modifié à la fois par la remémoration et par la mise en récit lorsqu'il s'agit de témoignage écrit, soulève la question essentielle de la représentation du passé en Histoire. Selon Paul Ricœur, le témoignage constitue une structure de transition privilégiée entre la mémoire et l'Histoire³⁸⁸. Comme le fait remarquer Tzvetan Todorov, la mémoire de l'événement nécessite deux modalités discursives : celle, subjective, de la parole testimoniale, ainsi qu'une appréhension plus globale et objective des phénomènes et des structures dans lesquels ils s'insèrent. Il s'agit de composer entre les deux, d'écrire avec les différentes sources. L'Histoire a besoin du témoignage et le discours de l'historien permet aux témoignages de s'articuler dans une histoire collective. Comme Maurice Halbwachs l'avait déjà énoncé dans *La mémoire collective*, les souvenirs les plus individuels se déploient sur le fond d'une mémoire collective :

« Nos souvenirs nous sont rappelés par les autres, lors même qu'il s'agit d'événements auxquels nous seuls avons été mêlés, et d'objets que nous seuls avons vus³⁸⁹. »

La mémoire collective fournit à la mémoire individuelle un cadre de remémoration qui est essentielle dans le contexte du discours testimonial. Toute la question semble maintenant d'articuler plusieurs éléments. D'un côté le « fond permanent » dont parle Marc Bloch, qui serait commun aux hommes quelles que soient leur époque et leur société. De l'autre, l'intérêt pour la di-

386 *Ibid.*

387 *Ibid.*

388 Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., Paris.

389 Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective* (1950), Albin Michel, Paris, 1997, p. 52.

mension individuelle (manifesté à partir des années 1970 comme un « retour », bien qu'il n'ait sans doute jamais véritablement disparu) et l'attention à ce qui change dans l'homme et son environnement.

5. La biographie : un champ majeur d'interrogation pour l'articulation entre l'individuel et l'écriture de l'Histoire

La situation biographique dans l'historiographie occidentale du XXe siècle et dans le mouvement des Annales n'est cependant pas aussi simple qu'elle peut le paraître. Certes, les historiens des Annales s'étaient éloignés des biographies. Le « grand homme » étant démodé comme objet d'Histoire, écrire à son sujet semblait davantage relever d'une pratique littéraire et artistique, et n'avait plus sa place dans une Histoire qui cherchait à être avant-tout scientifique. Mais Jacques Le Goff insiste également sur le fait que les historiens des Annales étaient divisés et hésitants : Lucien Febvre était porté vers cette écriture biographique, qui lui permettait de formuler des problèmes à travers un homme. Ainsi, son travail sur Luther³⁹⁰ est-il exemplaire. Marc Bloch était quant à lui très peu attiré par la biographie, mais Le Goff souligne qu'il était « trop bon historien³⁹¹ » pour ne pas se rendre compte que le grand homme et l'individu ne pouvaient totalement être exclus de l'Histoire.

Le « retour » à la biographie à partir des années 1970, s'enracine dans un ensemble de démarches et de pratiques littéraires, philosophiques et historiques marquées par la volonté de s'écarter de l'abstraction des structures et de la sécheresse de l'Histoire économique. En Histoire, la biographie cherche à produire un véritable regard sur les hommes et leurs préoccupations, sans les réduire à des phénomènes quantitatifs dans lesquels ils n'ont pas d'existence réelle. Le Goff affirme ainsi dans son *Saint Louis*³⁹² que la biographie, forme de narration qui s'inscrit dans l'intérêt porté à l'individu, peut advenir comme un moyen de faire « une Histoire totale "de" l'homme et "des" hommes³⁹³ ». L'historien y voit un « observatoire privilégié » de l'écriture historique, interrogeant tout autant ses limites que ses conditions. Deux séries de questions émergent alors chez les chercheurs du champ biographique : la première porte sur l'analyse biographique : dans une vie, quels sont les éléments importants, et lesquels sont-ils anecdotiques ?

390 Lucien Febvre, *Martin Luther, un destin*, Collection : Christianisme, Rieder, Paris, 1928.

391 Jacques Le Goff, « Les "retours" dans l'historiographie française actuelle », art. cit.

392 Jacques Le Goff, *Saint Louis*, Paris, Éditions Gallimard, 1996.

393 Jacques Le Goff, « Les "retours" dans l'historiographie française actuelle », art. cit.

Quelles sont les catégories qui permettent de l'expliquer ? L'armée, l'école, les classes sociales ? La seconde série de questions porte sur les relations entre la biographie et l'Histoire. La vie d'une personne peut-elle éclairer le passé ? Une théorie générale peut-elle s'appuyer sur des témoignages individuels ?

Jacques Le Goff s'interroge sur les moyens dont l'historien dispose pour ne pas se laisser tenter par une construction à la cohérence artificielle, par un excès de sens qui rendrait factice la biographie. Dans son cas, il estime qu'une étude de Saint Louis qui se limiterait à son action politique ne permettrait pas de mettre en lumière ses choix et ses contradictions. Mais il souligne dans le même temps la difficulté que soulève une autre question : peut-on parler *d'individu* pour un homme du XIII^e siècle, alors même que ce concept n'a pas le même sens qu'aujourd'hui ?

5.1 L'Histoire des sans histoires. Mémoire des exclus

La démarche et les pratiques qui remettent en gros plan l'individu dans l'étude historique s'attachent à un mouvement historiographique et éthique lié à la mémoire des individus ordinaires, anonymes, ceux qui ne sont pas puissants et qui n'ont pas marqué l'Histoire. Plus encore, l'étude des exclus de la société, les êtres qui gravitent dans les marges, ceux qui n'ont pas leur place, ceux qui en sont rejetés, tend à devenir un champ majeur d'étude et d'intérêt. On peut se demander pourquoi, dans le dernier tiers du XX^e siècle, l'Histoire s'intéresse à ceux que la société rejette et auxquels elle n'avait pas prêté attention. Pourquoi les anonymes et les sans-grades, les sans-histoires, vont-ils alors peupler l'écriture de l'Histoire et de la littérature ? Le même mouvement éthique « qui affirme un droit à l'Histoire pour d'autres que les puissants ou les prestigieux³⁹⁴ », se retrouve en effet en littérature.

Dans *Le pari biographique. Écrire une vie*, François Dosse distingue trois âges dans l'écriture de la biographie, qui correspondent à trois types de traitement de celle-ci. Ces trois âges ne sont pas uniquement diachroniques mais sont également trois types de traitement de la biographie. Ainsi, ils peuvent se combiner les uns aux autres au sein d'une même période. La première période, qu'il qualifie d'âge héroïque de la biographie, s'étend de l'Antiquité à l'âge moderne et s'attache à bâtir des portraits de personnages représentatifs de l'Histoire et des représentations, dans lesquels la personne biographiée disparaît sous les traits du personnage décrit. Il en va ainsi de la

394 *Ibid.*

biographie chevaleresque et des biographies des grands hommes. L'enjeu de ces biographies était l'héroïsation de certaines figures qui véhiculaient un modèle moral dont on souhaitait transmettre l'image aux générations à venir. Un second temps de l'écriture biographique correspond à un moment historique, mais également à une modalité d'approche qui consiste à décentrer l'intérêt porté sur la singularité, pour repérer ce qui appartient au collectif. C'est au XIX^{ème} siècle et au cours d'une partie du XX^{ème} siècle que Dosse situe ce type de biographie, qu'il qualifie de modale : la biographie vise à définir des typologies sociales, et l'individualité n'est pas un enjeu essentiel. Il s'agit de repérer « le comportement moyen des catégories sociales d'un moment³⁹⁵ ». La troisième phase, appelée herméneutique, commence dans les années 1980. Elle met en avant le sujet et confère une place essentielle à l'homme ordinaire, aux anonymes de l'Histoire. Une des caractéristiques de cette approche consiste à la saisie de l'unité par le singulier³⁹⁶.

François Dosse passe en revue différentes approches, notamment celle de la micro-histoire, tout en soulignant que le droit à la singularité passe dès lors non pas par la figure de l'individu moyen, mais par l'intérêt porté aux cas limites. Les biographies de l'ère herméneutique proposent de plus de nouvelles logiques qui délinéarisent les codes classiques du genre : le lecteur assiste à une déconstruction de l'objet qui permet un remembrement du sens par la suite. Dosse souligne également que l'homme ordinaire est également mis en lumière, comme c'est le cas par exemple avec les recherches d'Arlette Farge, qui part des archives judiciaires du XVIII^e siècle pour reconstituer des individualités invisibles ou méprisées, telles que les morts au bord des routes³⁹⁷, les femmes³⁹⁸, le peuple dans ce qu'il a de plus ordinaire³⁹⁹.

5.2 Alain Corbin sur les traces d'un inconnu

Dans son livre *Le monde retrouvé de Louis-François Pinagot, sur les traces d'un inconnu, 1798-1876*, Alain Corbin cherche à faire revivre Louis-François Pinagot, un sabotier qui vécut dans l'Orne, à la lisière de la forêt domaniale de Bellême, et dont l'Histoire n'a gardé aucune trace sortant de l'ordinaire. En prélude, l'historien explique avoir choisi les archives de l'Orne car

395 François Dosse, *Le pari biographique : écrire une vie*. op. cit., p. 213.

396 *Ibid.*, pp. 251-325.

397 Arlette Farge, *Le Bracelet et le parchemin*, Bayard, Paris, 2003.

398 Arlette Farge, Cécile Dauphin, sous la direction de, *De la violence et des femmes*, « Bibliothèque Albin Michel Histoire », Albin Michel, Paris, 1997.

399 Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, op. cit.

cette région était familière, c'est « son pays natal⁴⁰⁰ ». Cette proximité avec le territoire lui a permis de comprendre les acteurs sociaux de cette région. Une fois ce choix opéré, il a laissé le hasard agir : les yeux fermés, il s'empare d'un volume de l'inventaire des Archives municipales. Sa main a choisi la minuscule commune d'Origny-le Butin, un village qui n'a pas de visibilité nationale. En ouvrant la tables décennales de l'état civil, et après avoir laissé le hasard opérer de nouveau par deux fois, l'historien se retrouve face à deux noms : Jean Courapied et Louis-François Pinagot. Écartant rapidement le premier, qui a eu une vie courte, l'historien, se formule en ces termes le face à face à venir avec son objet de recherche : « Ainsi, te voilà⁴⁰¹! ».

En quelques jours, grâce à son expérience aux Archives Départementales, l'historien parvient à reconstituer l'histoire de cet homme, sa taille, ses lieux de vie, ainsi que son statut matrimonial. Mais Corbin souligne combien il lui faut être prudent dans cette recherche : Louis-François Pinagot est un homme du XIX^{ème} siècle, et la distance temporelle est telle que les outils lui permettant d'analyser son mode de vie et son cadre social ne lui permettront pas tout à fait de comprendre qui était cet individu. Cependant, quel que soit l'écart entre les modes de représentation des deux époques, une grille de lecture n'en demeure pas moins opérante pour tenter de dresser un portrait : celui de Louis-François et celui de son époque.

Le projet d'une biographie portant sur un inconnu, explique Alain Corbin, existe majoritairement dans les biographies familiales, mais celles-ci ont comme défaut majeur d'héroïser l'être qui fait l'objet du portrait. Or, l'historien cherche à éviter toute héroïsation. Il poursuit en indiquant que le roman peut prendre en charge une telle histoire, que c'est somme toute le travail du romancier de parler d'inconnu, mais également que, d'après lui, le roman est capable uniquement de fiction, ce qui le disqualifie donc dans ce cas.

Comme le souligne Susan Rubin Suleiman dans son article « "Oneself as Another", Identification and Mourning in Patrick Modiano's *Dora Bruder*⁴⁰² », le livre d'Alain Corbin porte sur la recherche d'un inconnu que l'historien a choisi pour son anonymat, parce qu'il n'était rien d'autre qu'un nom, une ombre dans des documents, apparaissant uniquement dans la collectivité, ne s'en détachant pas. Alain Corbin ne sait que très peu de choses sur Pinagot : il était sabotier, anal-

400 Alain Corbin, *Le monde retrouvé de Louis-François Pinagot : sur les traces d'un inconnu, 1798-1876*, op. cit., p.11.

401 *Ibid.*, p. 12.

402 Susan Rubin Suleiman, « « "Oneself as Another", Identification and Mourning in Patrick Modiano's *Dora Bruder*. », *Studies in 20th and 21th Century Literature*, Volumes 31, Article 3, 2007, New Prairie Press, 2007.

phabète, fils d'un voiturier, se maria à vingt ans, sa femme et ses filles étaient fileuses. Son beau-père travaillait comme cultivateur. L'historien est confronté « au possible et au probable du passé⁴⁰³ ». Pour reconstruire la singularité de cet homme et tenter de compenser la carence d'information, il cherche à écrire une histoire en creux, une histoire « sur le vide et sur le silence⁴⁰⁴ ». Il imagine ce qui a pu graviter autour de Pinagot en ayant recours à tout un ensemble d'informations sur le village d'Origny-le-Butin, sur des enquêtes concernant les régions voisines, ainsi que sur des témoignages généraux. L'historien examine différents phénomènes sociaux, culturels qui ont pu marquer la vie de Pinagot. Il tente de reconstruire les relations affectives, les formes de sociabilité, le langage, l'éducation, la religion, la place de l'argent. Mais il intègre également des dimensions plus complexes, travaillant à partir de l'espace sonore et olfactif. Il décrit le paysage que Pinagot a fréquenté et de fait, la place des grandes forêts du Perche. La forêt de Bellême occupe une place essentielle puisque Pinagot habitait dans une commune forestière, à quelques centaines de mètres de là. Il convient de noter combien le potentiel narratif de la forêt est riche et donne l'occasion à l'historien de développer son récit et ses hypothèses.

« La proximité du bois colore l'existence d'un travailleur ainsi installé au cœur d'un bocage serré, aux haies denses et profondes. À la peur vague qu'une telle situation peut susciter, s'ajoutent les prédations causées au jardin par l'incursion des bêtes de la forêt et la tentation, pour les animaux domestiques, d'un retour partiel à l'état sauvage ; mais cette proximité procure toutes sortes d'avantages et de facilités : ramassage aisé du bois mort, cueillette facile de champignons, des fraises ou des myrtilles ; sans oublier le braconnage et les prélèvements illicites d'herbe, de feuilles ou de bois vert⁴⁰⁵. »

La narration qui se déploie autour de la forêt constitue une véritable « histoire virtuelle du paysage⁴⁰⁶ » qui s'accompagne d'un travail visant à dégager la place qu'occupent le passé et l'Histoire à cette époque, dans cette région. La tâche de l'historien consiste à s'appuyer sur certaines données « vérifiables », afin de repérer de minuscules traces de Louis-François Pinagot, et ainsi tenter de comprendre qui il fut. Selon l'historienne Sabina Loriga, malgré ce travail de reconstruction des marqueurs d'identité, « "la biographie invisible" tend à sacrifier la qualité des fi-

403 Sabina Loriga, compte rendu critique du livre d'Alain Corbin, *Le monde retrouvé de Louis-François Pinagot : sur les traces d'un inconnu, 1798-1876*, op. cit.

404 Alain Corbin, *Le monde retrouvé de Louis-François Pinagot : sur les traces d'un inconnu, 1798-1876*, op. cit., p. 9.

405 *Ibid.*, pp. 17-18.

406 *Ibid.*, p. 9.

gures individuelles⁴⁰⁷ », et l'historien ne parvient pas à restituer la singularité de Pinagot, qui demeure muette. Selon elle, Louis-François Pinagot n'apparaît que comme traversé par son environnement : "Louis-François a vécu au sein d'une société rurale soucieuse de l'honneur et de la réputation ordonnée par le jeu de l'échange et de la dette, de la brouille et de l'arrangement⁴⁰⁸." » Loriga ajoute que l'approche de Corbin pour tenter de redonner un visage à Louis-François Pinagot ainsi qu'au XIX^e siècle est vertigineuse, tant le travail de contextualisation est immense. Et Corbin le reconnaît dans son prologue : Louis-François Pinagot reste inaccessible, « le point aveugle du tableau⁴⁰⁹ ». Pinagot est ce que l'historien tente de constituer en son absence et malgré celle-ci, à la manière dont un spectateur perçoit une scène par les yeux d'un personnage qui demeure hors cadre. Ce que vise l'historien, c'est la reconstitution du passé de cet inconnu, afin de lui « offrir une seconde chance – assez solide dans l'immédiat – d'entrer dans la mémoire de son siècle⁴¹⁰. » :

« Juin 1995. Il a suffi de quelques semaines pour que s'opère, en chaîne, un ensemble de résurrections, de réanimations latérales. Comme par provignement, un massif encore obscur d'êtres disparus, proches de Louis-François, se recompose : grâce à lui, des fantômes réapparaissent alors qu'ils n'avaient aucune chance de sortir de l'oubli. Parmi eux, quelques silhouettes déjà se distinguent, que les procédures d'enregistrement ont prises pour cibles privilégiées⁴¹¹. »

407 Sabina Loriga, compte rendu critique du livre d'Alain Corbin, *Le monde retrouvé de Louis-François Pinagot : sur les traces d'un inconnu*, art. cit.

408 Alain Corbin, *Le monde retrouvé de Louis-François Pinagot : sur les traces d'un inconnu, 1798-1876*, op. cit., p. 142.

409 *Ibid.*, p. 12.

410 *Ibid.*, p. 8.

411 *Ibid.*, p. 15.

CHAPITRE 2. JEUX ET PARADOXES DE LA FICTION DANS *DORA BRUDER*

« En revanche, pour le roman, dans la mesure où il peut s'affranchir de la contrainte des archives – et donc des traces physiques des événements –, il devient possible d'explorer les innombrables combinaisons possibles des configurations temporelles. *À ce titre, le roman m'apparaît donc comme étant essentiellement le grand laboratoire dans lequel l'homme expérimente des rapports possibles avec le temps. (...) Ce sont les possibilités fondamentales de l'existence qui sont explorées dans le roman – aussi j'insiste beaucoup sur cette idée de "laboratoire de l'imaginaire" ; ce que l'on trouve dans le roman, ce sont les variations imaginatives sur les relations possibles de l'homme avec le temps et le monde*⁴¹². »

Selon Paul Ricœur, la littérature, et plus particulièrement, la fiction narrative peuvent re-configurer l'expérience temporelle de l'homme, grâce à l'autonomie qu'elles ont par rapport aux événements réels. Comme le formule cet extrait, la littérature se tient à l'écart des exigences et des contraintes qu'exige le maniement des archives ; elle se déploie à cet égard dans une autonomie face au réel qui la distingue du récit historique. Mais Jean-Marie Schaeffer⁴¹³ souligne que la littérature n'est cependant pas réductible à la fiction et, inversement, que la fiction n'est pas à rabattre sur la littérature. Il insiste toutefois sur le fait que la question des relations entre Histoire et littérature ne saurait se réduire à celle entre Histoire et fiction, celle-ci n'étant pas tant une catégorie littéraire, ni même une catégorie verbale, mais tout au plus une catégorie pragmatique qui rassemble différents types de représentations. D'après Schaeffer, il est plus pertinent de s'interroger sur les rapports entre Histoire et fiction plutôt que sur Histoire et littérature. Il existe en effet un terrain d'entente entre Histoire et fiction par rapport à la question de la référence intramondaine directe. Si pour le discours historique la question de la référence intra-mondaine est pertinente à chaque fois, dans la fiction, ce n'est pas le cas. Loin de sous-entendre que la différence se situe dans le fait que le discours historique est toujours référentiel, et que la fiction ne l'est pas, Jean-Marie Schaeffer propose plutôt d'envisager l'idée selon laquelle la question de la

412 Paul Ricœur, « De la volonté à l'acte », entretien avec C. Oliveira, « *Temps et Récit* » en débat, Paris, Cerf, coll. « Procope », 1989, p. 28. Cité par Philippe Sabot, *Philosophie et littérature. Approches et enjeux d'une question*. PUF, 2002, p. 70. Souligné en italique par Sabot.

413 Jean-Marie Schaeffer, Colloque international « Littérature et Histoire en débats. » (10, 11, 12 janvier 2013), « Temps de l'histoire et temps des oeuvres ».

référence est une question pertinente et importante pour le discours historique, alors qu'elle ne l'est pas pour la fiction car elle ne lui apporte rien.

C'est justement ici que nous souhaiterions plus longuement nous arrêter, afin de souligner un paradoxe dans *Dora Bruder*. Écrivant un récit qui s'inscrit comme étant une fiction littéraire, Modiano s'emploie paradoxalement à renoncer à ce qui pourrait l'affranchir des contraintes du réel, afin de dresser une biographie qui porte les « traces physiques des événements ». C'est au creux de ces traces, qui se réfèrent à une réalité historique, que prend forme le visage de Dora.

Nous proposons d'analyser ce qui tient ce texte à l'écart du discours historique, et d'interroger le statut paradoxal de cette fiction, qui est caractérisée, d'un côté par le fait que l'auteur tourne le dos à l'imaginaire pour s'en tenir strictement au réel (aux éléments concrets de l'histoire) et, de l'autre, par le fait que la narration produit un effet de réel en assumant pleinement le caractère fictionnel de certaines propositions narratives. Nous avons vu comment, à travers l'utilisation de l'archive, l'auteur cherchait à se confronter au réel de l'existence de la jeune fille pour construire son portrait. Nous poursuivons nos interrogations en analysant l'oscillation du récit entre la volonté de préserver le réel et la construction fictionnelle. Nous souhaitons éclairer dans quelle mesure cette oscillation est justement ce qui permet à l'auteur de dresser un portrait *authentique* : non pas un portrait restituant une illusoire présence pleine et entière, mais un portrait s'enracinant dans l'absence de la jeune fille.

1. Le réel historique de *Dora Bruder* : une remémoration impossible

Modiano ne veut pas s'affranchir des contraintes du réel. Mais quel est donc ce réel ? Tentons dans un premier temps de caractériser le *réel* visé par Patrick Modiano et proposons l'idée qu'il s'agit du *réel historique* dans le sens que lui donne Pierre Vidal-Naquet : « le réel, ce qui s'est authentiquement passé⁴¹⁴ », cette « vieilleries⁴¹⁵ » auquel l'historien ne peut pas faire défaut et qui détermine le contexte scientifique de sa démarche. Non qu'il s'agisse d'envisager l'histoire comme un discours de vérité de part en part contrôlable, mais plutôt de considérer sa production à la manière d'Arlette Farge, selon laquelle l'histoire offre un lieu de restitution de vérités so-

414 Pierre Vidal-Naquet, « Lettre », *Michel de Certeau*, sous la direction de Luce Giard, Centre G. Pompidou, 1987, pp. 71-72.

415 *Ibid.*

ciales et individuelles⁴¹⁶. Ce sont donc les traces de cette « vieillerie » que Modiano cherche à mettre à jour.

Or, selon Arlette Farge, le romanesque constitue dans ce contexte un véritable danger, qui menace de déformer le réel. Comment situer l'écriture de Modiano face à ce danger ?

En histoire, souligne-t-elle, l'écriture des vies n'est pas romancée, elle doit se dire sans « forfanterie ». Mais qu'est-ce à dire ? Une des caractéristiques prototypiques du discours de l'histoire est d'être régie par la contrainte référentielle : le récit historique ne doit pas trahir le poids de l'événement - même s'il ne s'exprime que sous la forme de trace, ou de lambeaux. D'après elle, c'est une éthique qui fonde l'écriture de l'histoire, par respect de la singularité de l'acteur social étudié :

« Ce serait trahison en quelque sorte, ne serait-ce que parce qu'il serait immédiatement assimilé à tant d'autres héros, dont un des statuts principaux est justement d'être mis en action et manipulés par l'auteur⁴¹⁷. »

La trahison serait alors de dé-singulariser un acteur social tel qu'il a pu réellement exister, en le rattachant à toute sortes de figures imaginaires, qui n'appartiennent somme toute qu'à l'auteur et à son imaginaire. Si, comme elle en donne l'exemple, un individu tel qu'un prisonnier de la Bastille peut réellement prendre vie, cela ne peut être, au regard de l'éthique historique, que dans une écriture qui rend perceptible les conditions de vie et le monde qui a permis son enfermement. De même, Arlette Farge insiste sur sa filiation avec la pensée de Paul Ricœur qui soulignait combien certains événements, surtout lorsqu'ils font encore partie de la « mémoire culturelle », doivent être maintenus dans une énonciation qui ne peut être déformée. Tel est le cas pour l'écriture de l'histoire d'Auschwitz, qui doit parvenir à maintenir « le tranchant de l'événement⁴¹⁸ » : un rapport au réel qui n'est pas du registre de la transparence mais qui serait plutôt de celui de la mise en rapport des données. Ce rapport de l'histoire au réel semble d'autant plus important qu'il forge la « mémoire vivante qui traverse la société entière⁴¹⁹. »

416 Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, op. cit., p. 117.

417 *Ibid.*, p. 95.

418 *Ibid.*, p. 119. C'est avec l'autorisation personnelle de Paul Ricœur qu'Arlette Farge cite les mots de Paul Ricœur prononcés le 22 juin 1988 à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales lors d'une intervention orale dans le cadre d'une journée de travail intitulée « Autour de Paul Ricœur », organisé par R. Chartier et F. Hartog.

419 *Ibid.*, p. 119.

Or c'est précisément, nous semble-t-il, sur le « tranchant de l'événement » que Modiano construit le portrait de Dora Bruder, à l'écart de toute figure romanesque, évitant tout ce qui pourrait jeter un doute sur son existence, se préservant le plus possible de tout arbitraire de sa part. Cependant, si l'auteur donne des dates qui sont autant de traces du réel, s'il atteste de documents retraçant des éléments de son histoire, l'histoire de la jeune fille demeure inaccessible. Il y a peu de traces, peu d'indices et presque pas de témoins. Confronté à l'ampleur de ce qu'il ignore de la jeune fille, face à toutes les lacunes de son parcours, comment l'auteur parvient-il à construire un récit qui ne *trahit* pas – pour reprendre l'expression d'Arlette Farge –, ce que fut Dora ? Nous tenterons de montrer que c'est paradoxalement à travers la construction fictionnelle que l'auteur reste fidèle à son existence et qu'il parvient à rester sur ce « tranchant de l'événement ». Nous verrons en effet que la fiction permet à l'auteur de mettre en présence la jeune fille, tout en montrant combien elle demeure inaccessible, et combien son absence est irrémédiable. Comme nous l'avons précédemment analysé, face au passé inconnaissable de Dora Bruder, l'auteur cherche à s'en tenir au réel et à sa sécheresse informative. On ne saurait à aucun moment parler de biographie romancée. On ne peut pas non plus parler de biographie précise, tant les éléments sont parcellaires. Mais Patrick Modiano n'invente rien et l'on peut faire un pas supplémentaire : la mise à distance du romanesque nous semble constituer une véritable éthique narrative. Comme le souligne Jeanne Bem dans son analyse de « Dora Bruder ou la biographie déplacée de Modiano⁴²⁰ », la réserve de l'auteur est exemplaire, les phrases sont très souvent tournées à la forme interrogative, et les questions demeurent sans réponse. De plus, le texte est constamment ponctué par des « peut-être » et des « j'ignore ». Affirmant qu'il ne sait pas grand-chose et demeurant dans une position interrogative, l'auteur prend soin d'écartier toute construction romancée de la vie de la jeune fille.

« Je ne sais rien d'eux⁴²¹ » ;

« Je me demande par quel hasard⁴²² » ;

« Qui leur avait donné le conseil d'y inscrire Dora⁴²³ ? » ;

« Dora était-elle aux "ouvroirs" ou aux "classes"⁴²⁴ ? » ;

« J'ignore si Dora Bruder s'était fait des amies⁴²⁵ » ;

420 Jeanne Bem, « Dora Bruder ou la biographie déplacée de Modiano », Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 2000, N° 52, pp. 221-232.

421 *Dora Bruder*, op. cit., p. 31.

422 *Ibid.*, p. 38.

423 *Ibid.*, p. 38.

424 *Ibid.*, p. 39.

425 *Ibid.*, p. 42.

« Mais, après tout, qu'aurait-elle pu m'apprendre⁴²⁶ ? » ;

« Au fond, qu'est-ce qu'il entendait exactement par le mot "juif"⁴²⁷ ? »

« J'ignorais tout de ses parents et des circonstances de sa fugue⁴²⁸ » ;

« Qu'est-ce qui nous décide à faire une fugue⁴²⁹ ? » ;

« À quel moment moment de la journée les sœurs de la Miséricorde se sont-elles aperçues de la disparition de Dora⁴³⁰ ? » ;

« Savait-elle que Dora et ses parents étaient juifs⁴³¹ ? » ;

« Dora l'a-t-elle fréquentée⁴³² ? » ;

« Qui sait⁴³³ ? » ;

« À quel moment, et pour quelles raisons exactes, Dora Bruder avait-elle été envoyée aux Tourelles⁴³⁴ ? » ;

« Quel était donc son refuge ? Et comment faisait-elle pour survivre dans ce Paris-là⁴³⁵ ? » ;

« Je me demande ce qu'a bien pu faire Dora Bruder, le 14 décembre 1941, dans les premiers moments de sa fugue⁴³⁶. » ;

« J'ignore si la proximité de la gare de Lyon avait encouragé Dora à faire une fugue. J'ignore si elle entendait, du dortoir, dans le silence des nuits de black-out, le fracas des trains de marchandises ou ceux qui partaient de la gare de Lyon pour la zone libre⁴³⁷... » ;

« Cette fugue, Dora Bruder l'avait-elle préparée longtemps à l'avance, avec la complicité d'un ami ou d'une amie ? Est-elle restée à Paris ou bien a-t-elle tenté de passer en zone libre⁴³⁸ ? » ;

« On ne saura jamais à quelles question a répondu Ernest Bruder au sujet de sa fille et de lui-même⁴³⁹. » ;

« Est-ce le policier qui a conseillé à Ernest Bruder de passer une annonce dans *Paris-soir*, étant donné que deux semaines s'étaient déjà écoulées depuis que Dora avait disparu⁴⁴⁰ ? » ;

« J'ignore si Dora Bruder a appris toute de suite l'arrestation de son père⁴⁴¹. » ;

426 *Ibid.*, p. 43.

427 *Ibid.*, p. 48.

428 *Ibid.*, p. 53.

429 *Ibid.*, p. 57.

430 *Ibid.*, p. 58.

431 *Ibid.*, p. 58.

432 *Ibid.*, p. 59.

433 *Ibid.*, p. 59.

434 *Ibid.*, p. 61.

435 *Ibid.*, p. 62.

436 *Ibid.*, p. 73.

437 *Ibid.*, p. 74.

438 *Ibid.*, p. 74.

439 *Ibid.*, p. 76.

440 *Ibid.*, p. 77.

441 *Ibid.*, p. 83.

« Il n'y a aucune trace d'elle entre le 14 décembre 1941, jour de sa fugue, et le 17 avril 1942 où, selon la main courante, elle réintègre le domicile maternel⁴⁴² » ;

« Et l'on ignore aussi dans quelle circonstances Dora est revenue au "domicile maternel"⁴⁴³. » ;

« S'était-elle fait arrêter dans la rue parce qu'elle ne portait pas l'étoile⁴⁴⁴ ? » ;

« On ne saura jamais le numéro de cette porte⁴⁴⁵. » ;

« Cela se passait-il dans le commissariat du quartier Clignancourt ou 12 quai de Gesvres, au Service de la Protection de l'Enfance⁴⁴⁶ ? » ;

« Au moment de signer, ce fonctionnaire mesurait-il toute la portée de son geste⁴⁴⁷ ? » ;

« Il ne reste plus rien du Saint-Cœur-de-Marie et des Tourelles⁴⁴⁸ » ... ;

« Je me suis dit que plus personne ne se souvenait de rien⁴⁴⁹. » ;

« J'ignorerai 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'est échappée à nouveau⁴⁵⁰. »

Le réel de la jeune adolescente se formule au niveau discursif dans l'épais réseaux d'interrogations et dans l'absence de réponses de l'auteur. C'est là que se dessine, en creux le tranchant de l'événement historique. Le choix de Modiano de cet ancrage dans le réel nous semble tenir le récit à distance de la dimension arbitraire caractéristique de l'écriture romanesque. Comme le rappelle Gérard Genette dans son analyse « La littérature comme telle », Paul Valéry, qui juge de la « littérature comme en une terre étrangère⁴⁵¹ » et porte sur elle un regard intérieur et distant, considère que, le plus souvent, la littérature a pour toute signification « je suis une page de littérature⁴⁵² ». Ce qui rebute le poète, c'est le sentiment d'arbitraire en littérature, qui caractérise le récit romanesque : « La marquise est sortie à cinq heures » lui semble être une proposition tout à fait contingente à laquelle pourraient se substituer toutes sortes d'autres propositions quelconques. Le sujet même de « la marquise » est modifiable, il peut s'agir de n'importe qui. Quant au verbe « sortir », il pourrait y en avoir un autre à sa place. Les marqueurs temporels, comme

442 *Ibid.*, p. 88.

443 *Ibid.*, p. 89.

444 *Ibid.*, p. 102.

445 *Ibid.*, p. 108.

446 *Ibid.*, p. 115.

447 *Ibid.*, p. 115.

448 *Ibid.*, p. 128.

449 *Ibid.*, p. 131.

450 *Ibid.*, p. 145.

451 Gérard Genette, *Figure I*, Éditions du Seuil, Paris, 1966, « La littérature comme telle », p. 254.

452 *Ibid.*, p. 254.

par exemple « cinq heures », pourraient être remplacés par un autre complément, ce qui serait sans importance. Il conviendrait donc, selon le poète, de :

« s'éloigner de l'arbitraire ; se fermer à l'accidentel, à la politique, au désordre des événements, aux fluctuations de la mode ; essayer d'extraire de soi quelque ouvrage un peu plus exquis qu'on ne l'eût d'abord attendu ; se trouver la puissance de ne se satisfaire qu'aux prix de très longs efforts et d'opposer une recherche passionnée de solutions généralement imperceptibles à l'entraînement et aux diversions même pathétiques venues de l'univers d'autrui⁴⁵³ »

Cet « arbitraire honteux » aux yeux de Valéry, qui relève du libre choix de l'auteur et ne répondrait à aucune autre nécessité, caractérise selon lui le roman traditionnel. Valéry aurait rêvé d'un livre qui, tout en le dénonçant, l'exposerait dans la narration⁴⁵⁴. À cet égard, *Dora Bruder* nous semble constituer une forme de réponse possible à ce rêve. D'un côté, en effet, l'auteur cherche à enraciner son récit dans la nécessité que représente pour lui la vie de l'adolescente. N'inventant pas l'existence de Dora, ce qu'écrit Patrick Modiano ne saurait être substituable, puisqu'un acte d'état civil, comme par exemple un acte de naissance, ne peut-être qu'unique. Les éléments que l'auteur emprunte au réel ne sont donc en rien arbitraires. Mais, d'un autre côté, l'auteur choisit une voie très singulière pour écrire cette biographie : il la raconte en puisant des souvenirs de sa propre jeunesse, des éléments de sa propre histoire. Ce faisant, Modiano opère un choix narratif fort, basé sur l'utilisation d'éléments autobiographiques qui, en eux-mêmes, n'ont rien d'arbitraires. C'est sur ce rapport paradoxal entre refus de l'arbitraire –qui risquerait de jeter un doute sur son existence– et nécessité de mise en forme narrative pour raconter l'histoire de Dora que l'auteur construit son portrait.

En tant que personnage présent dans le récit, Modiano intègre des éléments qui ne relèvent pas du réel, au sens de ce qui s'est authentiquement passé, mais relève davantage du domaine de l'intuition. Lui-même devenu personnage du récit, il imagine certains détails de la vie quotidienne de Dora Bruder. Or quel statut peuvent avoir ces éléments dans le contexte éthique que l'on a décrit plus haut ? L'exposition du réel est-elle, comme le soutient Arlette Farge, la seule voie pour

453 Paul Valéry, *Oeuvres*, éditions établie par Jean Hytier, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, tomes I et II, 1957-1960, p. 304.

454 Gérard Genette précise que tout se passe comme si la littérature moderne avait pris conscience de son caractère arbitraire et qu'elle en ait fait parfois l'unique objet de son discours, *Figure I*, op. cit., p. 256.

transcrire ce que fut une existence dans toute sa singularité ? L'imagination et la fiction qui caractérisent la mimésis littéraire sont-ils toujours arbitraires ? Nous tenterons plutôt d'envisager que l'imagination, comme le soutient Jean-Marie Schaeffer, ne s'oppose pas à la réalité, mais qu'elle serait bien davantage « créatrice d'un modèle de réalité⁴⁵⁵ ». Alors, comment comprendre cette idée dans le contexte d'une biographie telle qu'elle se présente dans *Dora Bruder* ? Pour rendre compte de ce qu'a été une vie, faudrait-il renoncer à toute mise en récit, et préférer un inventaire au sein duquel l'auteur serait en retrait, et où la fiction serait totalement absente ?

Les relations complexes entre les éléments factuels d'une vie et la part fictionnelle de l'œuvre constituent une problématique essentielle des chercheurs du genre biographique. François Dosse défend l'idée selon laquelle le biographe n'a pas d'autre choix que de composer avec son imagination pour combler le caractère lacunaire propre à chaque documentation. Toutefois, si l'auteur l'intègre à son écriture, ce caractère incomplet des documents peut devenir un élément tout à fait réaliste. La mémoire en effet n'est-elle pas elle-même tissée par l'oubli ? Selon Dosse, l'écriture biographique se situe donc entre deux pôles : d'un côté, celui de l'érudition, du mimétisme, de la réalité historique et, de l'autre, celui de l'imagination, de la fiction, et de la romance. Cela permet à l'auteur de parler de « roman vrai⁴⁵⁶ », ouvrant des possibilités quant à des écritures hybrides. Et c'est sans doute cette hybridité qui pourrait le mieux qualifier *Dora Bruder*. Le paradoxe de ce livre est justement d'en passer par la fiction et l'imagination, pour s'établir pleinement comme biographie et témoignage à part entière.

Comment la narration, telle qu'elle se joue en Histoire et en littérature, pourrait-elle se constituer en parole authentique sur l'existence alors que toute mise en récit éloigne de la vie vécue ? Dans *Dora Bruder*, la narration se construit autour de ces questionnements auxquels n'existe pas de réponse. Cependant, il arrive que l'auteur tente de *deviner*, d'*imaginer* ou encore de *supposer* certains détails de sa vie quotidienne.

« Le retour à Paris, en Juillet. La vie d'internat. J'ignore quel uniforme portaient les pensionnaires. Tout simplement, les vêtements signalés dans l'avis de recherche de Dora, en décembre 1941 : pull-over bordeaux, jupe bleu marine, chaussures sport marron ? Et une blouse par-dessus ? Je *devine* à peu près les horaires des journées. Lever six heures. Chapelle. Salle

455 Jean-Marie SCHAEFFER, «De l'imagination à la fiction», Vox-Poetica, Lettres et Sciences Humaines. <http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html>.

456 François Dosse, *Le pari biographique. Écrire une vie*. op.cit., p. 57.

de classe. Réfectoire. Salle de classe. Cour de récréation. Réfectoire. Salle de classe. Étude du soir. Chapelle. Dortoir. Sorties, les dimanches. Je *suppose* qu'en ces murs la vie était rude pour ces filles à qui le Christ avait toujours manifesté sa préférence⁴⁵⁷. »

Au cœur de ces quelques lignes toutes de sécheresse informative auxquelles se mêle une pointe d'ironie, l'auteur construit quelques hypothèses sur ce que la jeune fille a pu traverser et voir. Il tient alors une position semblable à celle qu'il avait dans *Livret de famille*⁴⁵⁸ quant à la place de l'imagination et au fait qu'aux éléments biographiques très précis se mêlent des hypothèses imaginaires. Cependant, il est important de souligner que l'imaginaire ici ne construit pas complètement la vie de l'adolescente. Modiano ne lui redonne pas vie en imaginant la personne qu'elle a pu être. L'auteur insère par touches très légères des projections, il imagine ses trajets en ville, entre son domicile et l'internat par exemple.

« Je regarde le plan du métro et j'essaie d'*imaginer* le trajet qu'elle suivait. Pour éviter de trop nombreux changements de lignes, le plus simple était de prendre le métro à Nation, qui était assez proche du pensionnat⁴⁵⁹. »

Dans ce contexte, l'imagination ne relève pas de la pure invention, mais fait sortir la narration du contexte historique. Afin d'y voir plus clair, tentons de comprendre le modèle possible de la vérité en Histoire que propose Paul Ricœur. Puis, nous envisagerons les différences avec la vérité dans le contexte de la littérature afin de voir comment sa mimésis déploie des moyens narratifs qui, non seulement ne s'opposent pas au réel, mais sont à interroger dans une autre perspective que la dialectique du vrai et du faux. Dans ce contexte, nous tenterons d'établir quel type de réalité peut déployer la mimésis littéraire à l'oeuvre dans *Dora Bruder*.

2. Conditions d'énonciation de la vérité en Histoire

2.1 L'Histoire : représentation de ce qui n'est plus

Tâchons dans un premier temps de distinguer les modes d'énonciation de la vérité en Histoire, telle que Paul Ricœur l'étudie au sein de son analyse épistémologique de la connaissance historique post-hégélienne. Dans son article « Entre la mémoire et l'histoire⁴⁶⁰ », le philosophe s'inter-

457 Patrick Modiano, *Dora Bruder*, op. cit., p. 39. Nous soulignons en italique.

458 Patrick Modiano, *Livret de famille*, Éditions Gallimard, Paris 1977.

459 *Ibid.*, p. 45.

460 Paul Ricœur, « Entre la mémoire et l'histoire », Institut für die Wissenschaften vom Menschen, Institute for Human Sciences, <http://www.iwm.at/transit/transit-online/entre-la-memoire-et-lhistoire/>

roge sur les conditions de cette énonciation, dans le contexte que soulèvent les questions du devoir de mémoire. Paul Ricœur ne souhaite pas aborder de front cette question, préférant l'examiner sous un autre angle : celui de la relation de l'histoire à la mémoire depuis la question de la représentation du passé. Qu'en est-il du rapport entre le vœu de fidélité de la mémoire et l'exigence de véracité de l'histoire ? Comment représenter ce qui n'existe plus ; telle est la question fondamentale de l'Histoire, telle est la question qui interroge la manière dont une représentation peut être vraie :

« C'est la question de la représentation de ce qui n'est plus qui pose de la façon la plus tranchante la question de la vérité dans la représentation⁴⁶¹ . »

Cette problématique de la représentation du passé structure de part en part son livre *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. L'ouvrage commence par l'étude de l'aporie grecque de la présence de l'absence dans l'*eikon*, interrogation sur l'image des choses absentes. En effet, la question de la représentation de ce qui fut est au cœur de toute représentation et de toute mise en récit, qu'elle soit historique ou littéraire, qu'elle concerne une conversation anodine ou une pièce de théâtre.

« La question est posée dans sa radicalité dès l'investigation de la face objectale de la mémoire : qu'en est-il de l'énigme d'une image, d'une *eikôn* (...) qui se donne comme présence d'une chose absente marquée du sceau de l'antérieur⁴⁶² ? »

La représentation de l'absence concerne la représentation de manière fondamentale, c'est la première question que tente de retracer le philosophe. L'énigme posée par la question de l'*eikôn* se renforce de chapitre en chapitre, de la sphère de la mémoire à celle de l'Histoire, puis à celle de l'herméneutique de la condition historique. À la différence de la littérature, l'attente du lecteur envers le texte historique est celle d'un « récit vrai », et non une fiction. L'Histoire se doit d'être un récit qui représente réellement le passé tel qu'il a pu se dérouler. Paul Ricœur se demande jusqu'à quel point ce pacte tacite de lecture est honoré par l'écriture de l'histoire, autrement dit : quelle représentation du passé peut donc offrir l'histoire ?

Dans « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé⁴⁶³ », le philosophe propose l'idée que ce problème ne commence pas avec l'Histoire, mais avec la mémoire, avec laquelle l'Histoire est liée d'une façon tout à fait singulière. Non qu'il se place du côté des « avocats de la mémoire »,

461 *Ibid.*

462 Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. II.

463 Paul Ricœur, « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé. », op. cit.

contre ceux de l'Histoire, ce propos lui étant totalement étranger, mais il estime que le problème de la représentation est la question fondamentale de l'historien. Or, cette question trouve en premier lieu son origine sur le plan de la mémoire. L'histoire est héritière d'un problème qui se pose à la mémoire et à l'oubli : celle de la représentation du passé. Cependant, la représentation mnémomonique y reçoit une solution différente, que le philosophe qualifie de limitée et de précaire, et il n'est pas possible de la transposer en histoire. Aux livres X et XI des *Confessions*, Saint-Augustin est l'initiateur d'une méditation séculaire portant sur les rapports entre le passé des choses souvenues, le présent des choses aperçues et le futur des choses attendues. Mais ce n'est pas chez Saint-Augustin que le problème de la représentation du passé trouve une première formulation. Ricœur situe chez Platon et Aristote le premier étonnement face au paradoxe de la mise en présence de la chose absente.

Si l'Histoire hérite d'un problème majeur qui se pose au plan mnémomonique, Paul Ricœur insiste sur la différence essentielle entre la mémoire et l'Histoire, différence qui réside dans la trace écrite de l'Histoire. L'écriture, qui pose un problème commun à tous les historiens, opère une coupure entre mémoire et Histoire. Tandis que, dans le souvenir, l'âme se tient à elle-même un discours et que l'individu se souvient de ce qui l'a *marqué*, l'Histoire commence quand on conserve les traces sur un support matériel extérieur au sujet qui se souvient. Bien qu'elle puisse commencer par des récits oraux, l'Histoire occidentale repose sur des traces écrites et se poursuit à travers l'écriture. « Les difficultés de la connaissance historique commencent avec la coupure que représente l'écriture⁴⁶⁴ ».

La conception que défend Paul Ricœur de la véridicité en Histoire reprend la notion d'historiographie telle qu'elle fut forgée par Michel de Certeau dans *L'écriture de l'histoire*⁴⁶⁵ : l'historien ne se limite plus à la vérité des faits relatés et à leur mise en perspective dans une quête causale, il est invité à chercher les traces d'un événement depuis les différentes formes de sa manifestation.

« Un événement n'est pas ce qu'on peut voir ou savoir de lui, mais ce qu'il devient (et d'abord pour nous)⁴⁶⁶. »

464 *Ibid.*, p. 736.

465 Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, op. cit.

466 Michel de Certeau, « Prendre la parole », *Études*, juin-juillet 1968, repris dans *La prise de parole et autres écrits politiques*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1994, p. 51.

Source de projection subjective, la distance temporelle qui sépare l'historien de l'événement devient une dimension essentielle du travail de l'historien, qui ne se contente pas de restituer le passé tel qu'il a pu l'être, mais le reconstruit à partir de cet écart entre le passé et le présent. D'autre part, Ricœur insiste sur le fait que l'histoire naît avec l'écriture et elle naît de l'écriture. Et l'Histoire produit de l'écriture sous la forme de textes et d'articles, ou encore de livres. L'écrivain fait de l'Histoire, le lecteur aussi, et en faisant l'Histoire, il transforme le faire de l'historien en faire de citoyen. Mais l'attention au mode d'écriture de l'Histoire ne se limite pas à sa seule dimension discursive. La question de la vérité en Histoire ne se joue pas seulement au niveau de l'écriture au sens scripturaire du terme, mais également tout au long de la chaîne épistémologique : du témoignage aux archives, de l'explication causale à la compréhension des raisons, et de l'articulation des niveaux d'analyse au parcours des degrés d'échelle. C'est l'opération historiographique intégrale qui doit être évaluée en terme de vérité dans la représentation du passé. C'est là que Ricœur retrouve la comparaison entre le vœu de fidélité de la mémoire et l'intention de vérité de l'histoire.

2.2 Les trois plans de l'Histoire selon Paul Ricœur

Définissant l'ensemble de la chaîne d'analyse de l'historien, Paul Ricœur articule trois dimensions, qui sont autant de niveaux de langage et de problématiques qui s'entrecroisent. En premier lieu, la dimension documentaire et archivistique. La seconde dimension est explicative et compréhensive. La troisième, enfin, est littéraire ou scripturaire. Au terme de celle-ci, la question de la représentation atteint son point d'acuité. Il convient de souligner que Paul Ricœur insiste sur le fait ce ne sont pas des phases qui se succèdent l'une à l'autre, ni des étapes successives, ce sont des étapes qui s'enchevêtrent sans cesse.

Le stade documentaire de l'histoire : La vérité en histoire s'écarte de la question de la fidélité de la mémoire grâce à l'utilisation du document et de l'archive, qui servent de support matériel à la vérité historique. C'est le moment du témoignage où l'on affirme que ceci a existé. On retrouve ici la proximité avec la conception de Michel de Certeau selon laquelle l'historien est celui qui maîtrise les techniques allant de l'établissement des archives à la constitution d'un discours.

« En histoire, tout commence avec le geste de mettre à part, de rassembler, de muer ainsi en "documents" certains objets répartis autrement⁴⁶⁷. »

Selon Paul Ricœur, le témoin tient une promesse portant sur le passé. Lorsque cette promesse s'inscrit, elle est un document. Les témoignages s'inscrivent parmi les autres traces documentaires à la disposition de l'historien : vestiges, indices matériels. Se met en place ce que Carlo Ginzburg appelle le « paradigme indiciaire », commun à toutes les disciplines de connaissance indirecte et conjecturale (médecine, psychiatrie, roman policier).

« Un document n'est pas donné, il est cherché, constitué, institué : le terme désigne ainsi tout ce qui peut être interrogé par l'historien en vue d'y trouver une information sur le passé, à la lumière d'une hypothèse d'explication et de compréhension⁴⁶⁸. »

L'historien a donc pour méthodologie et pour contrainte la rigueur documentaire des archives et se trouve donc, à cet égard, tributaire des techniques archivistiques de l'époque et de la société sur laquelle il travaille. Paul Ricœur souligne qu'avec la trace documentaire et l'archive se met en place un véritable paradigme épistémologique, qui inscrit l'histoire du côté des sciences de la nature. Ce que Carlo Ginzburg a appelé le paradigme indiciaire est de nature sémiotique : le document d'archive est observé, interprété et il se rapproche du symptôme médical. Le caractère indiciaire de la médiation historique au réel est le mode de l'objectivité de la connaissance historique.

La chaîne explication - compréhension : Paul Ricœur explicite ensuite les opérations d'explication et de compréhension : elles consistent en une mise en forme de « parce que », qui répondent à la question « pourquoi ? ». C'est un certain usage de la causalité qui se déploie. La suite d'enchaînements confère sa cohérence au discours historique, qui articule la causalité et la motivation. Le discours historique coordonne différents niveaux de l'économie, du social, du politique, et du culturel. Ce moment parcourt les échelles de lectures des structures et des conjonctures, des événements. Au sein de cette chaîne explicative, l'histoire catégorise différents types de phénomènes que l'expérience quotidienne ne distingue pas, elle distingue ainsi des niveaux économiques, sociaux, politiques et culturels. L'histoire a recours à des considérations d'échelle que la mémoire ne pratique pas : l'analyse des points de vues selon les différentes échelles. La

467 Michel de Certeau, *L'écriture de l'Histoire*, op. Cit., p. 84.

468 *Ibid.*, p. 738.

notion d'échelle est empruntée à la cartographie, et est familière aux urbanistes et aux architectes.

La phase scripturaire : enfin, Ricœur distingue l'espace des configurations narratives et rhétoriques qui régissent la phase littéraire de l'historiographie. Les narrativistes anglo-saxons, comme Louis. O. Mink, ou Paul Veyne en France, observent la proximité du discours historique et du récit. Ricœur lui-même a suivi cette voie dans *Temps et Récit*, notamment au tome premier, dans lequel le philosophe analyse la proximité entre l'Histoire et la mise en intrigue telle qu'elle s'opère dans le récit. Alors même que le récit a longtemps été jugé comme une forme qui ne permettait pas d'écrire l'Histoire, Paul Ricœur propose l'idée que les historiens, dans leur tentative de rationalisation de l'événement historique, adoptent une démarche similaire à celle du récit. Si un tel rapprochement peut être établi, c'est au regard de la capacité de l'une et de l'autre à configurer l'expérience temporelle vécue par le sujet.

2.3 La fiction s'oppose-t-elle à la scientificité en Histoire ?

Auteur d'une biographie sur Paul Ricœur en 1997 et quelques années plus tard d'un ouvrage biographique sur Michel de Certeau, François Dosse rappelle que l'espace épistémologique de l'Histoire tel que l'envisagent ces philosophes⁴⁶⁹ remet radicalement en cause l'alternative entre scientificité et fiction. La nature de cette écriture historique est double : elle renvoie au présent « comme fiction fabricatrice de secret, de mensonge, en même temps que de vérité⁴⁷⁰ ». Les philosophes refusent l'alternative selon laquelle l'Histoire aurait à choisir entre un régime de scientificité qui tourne le dos au récit, ou au contraire à abandonner sa vocation scientifique pour embrasser totalement le régime de la fiction. C'est également la position qu'occupe Michel Foucault, puisqu'il soutient volontiers l'idée que ce qu'il écrit est de l'ordre de la fiction :

« Je n'ai jamais écrit rien d'autre que des fictions et j'en suis parfaitement conscient » ;

« Mais je crois qu'il est possible de faire fonctionner des fictions à l'intérieur de la vérité⁴⁷¹. »

469 François Dosse, *Paul Ricœur. Les sens d'une vie, (1913-2005)*, (1997) Éditions de la Découverte, coll. "La Découverte Poche / Sciences humaines et sociales", 2008 et *Michel de Certeau. Le marcheur blessé*. Paris, La Découverte, 2002.

470 François Dosse, « Michel de Certeau et l'écriture de l'histoire. », *Vingtième siècle. Revue d'Histoire*. 2003, n°78.

471 Michel Foucault, Entretien avec L. Finas, Cité par Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, op. cit., p. 116.

Si la narration de l'historien produit une fiction, l'historien n'en énonce pas moins un discours qui repose sur une exigence savante. Selon François Dosse, cette position médiane tient au fait que l'histoire se situe entre un discours fermé et une pratique qui renvoie à une réalité. Or, ce rapport au réel est lui-même divisé en deux niveaux : le réel comme ce qui est connu, ce que l'historien met à jour du passé ; et le réel comme ce qui renvoie à une « pratique du sens⁴⁷² ». Selon François Dosse, la discipline historique se situe dans la mise en relation de ces deux niveaux et contribue à maintenir l'historien dans un équilibre instable.

L'écriture de l'Histoire se constitue donc comme une composition entre le registre narratif qui fait entrer du fictionnel et celui d'une quête de scientificité, qui repose sur la composition entre différents niveaux de réel. Mais quel sens peut avoir la rencontre de ces registres dans le contexte d'une biographie ?

Sabina Loriga travaille sur les rapports entre histoire et biographie, entre histoire et mémoire, dans la discussion historiographique contemporaine. Elle se concentre sur l'investigation des limites du travail historiographique et propose de penser la notion de « seuil biographique⁴⁷³ ». Lorsqu'on explore, en effet, la frontière entre biographie, littérature et histoire, on se rend compte que cette frontière est floue, poreuse et instable, et qu'elle se déplace dans le temps. Cette constatation amène Loriga à forger la question du « seuil biographique ». Lorsqu'on parle de « seuil biographique » en histoire, il faut l'historiciser, car une biographie n'est pas la même chose au XVIIIe siècle qu'à la fin du XIXe siècle, ou dans les années 1920. Il lui semble donc dangereux de chercher à généraliser cette catégorie de genre⁴⁷⁴. Si de nombreux biographes privilégient une narration chronologique qui suit les grands événements de l'existence (naissance, formation, carrière, maturité, déclin et mort), la biographie n'est pas nécessairement chronologique. Sabina Loriga rappelle que Plutarque met l'accent sur le caractère et les qualités morales du personnage. Quant à Lytton Strachey, un grand biographe du début du XXe siècle, il s'attache à une narration symptomatique qui s'appuie sur des moments clés : conversion, traumatismes, crises économiques, séparations affectives. Loriga entend par là insister sur le fait qu'il n'existe aucune règle formelle qui régit le genre biographique et que, dans le domaine de l'écriture bio-

472 Michel de Certeau, *L'écriture de l'Histoire*, op. cit., p. 47.

473 Sabina Loriga, *Le Petit X. De la biographie à l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 2010.

474 C'est d'ailleurs ce qui la pousse à formuler une critique majeure à l'égard du texte de Pierre Bourdieu sur l'illusion du biographique, dans lequel elle considère que le sociologue suggère qu'il n'y a qu'une forme d'écriture biographique, alors que celle-ci est au contraire multiple et ne peut qu'être protéiforme.

graphique, il faut davantage réfléchir sur les échanges et les transferts entre les disciplines, ainsi qu'entre les genres (entre histoire et littérature, par exemple). Entre le singulier et le général, « il y a une relation de construction et de compréhension réciproque⁴⁷⁵. » Sa réflexion sur l'historiographie du XIX^{ème} siècle a été un travail sur les limites de la connaissance historique qui l'a poussée à abandonner l'idée de redonner vie au passé :

« On ne peut accéder au passé que d'une manière indirecte, à travers des images forcément fragmentaires et inachevées. De ce point de vue, le travail de l'histoire est interminable et perpétuellement ouvert – le doute est indépassable⁴⁷⁶. »

Comme la dimension fragmentaire, ce doute indépassable dont parle Sabina Loriga est lié à la relation particulière que sous-tend l'écriture de l'Histoire : une relation à l'autre en tant qu'il est absent (pour reprendre les mots de Michel de Certeau). Dès lors, l'écriture de l'Histoire participe d'une « pratique de l'écart⁴⁷⁷ », au cours de laquelle l'historien s'empare de son objet, qui fait retour dans son écriture.

« C'est dans la pluralité des sédimentations de sens déposées dans l'épaisseur du passé que se trouve l'énigme toujours présente d'un accès au réel, et celui-ci a bien, chez Certeau, la dimension limite de la restitution d'une figure perdue, comme chez Lacan qui assignait au Réel la place de l'impossible⁴⁷⁸. »

Selon Michel de Certeau, la fonction du récit historique occupe une tâche symbolique : celle qui permet à une société de se situer dans le temps, en donnant une place au passé. Le présent trouve donc à se dire par la mise en récit du passé à travers la langue de l'historien, qui donne une place aux morts et agit ainsi comme un véritable tombeau.

3. La fiction : ouverture de « l'espace des possibles⁴⁷⁹ »

Si tout élément de langage contient une structure fictionnelle, inhérente aux formes du discours et aux éléments de langage, l'Histoire n'est donc pas plus *vraie*, ou du moins pas moins arbitraire que la mimèsis littéraire. Ce qui constitue l'exigence de scientificité ne se joue pas dans la forme

475 Sabina Loriga, entretien au sujet de son livre *Le petit X : la biographie comme un problème*, menée par Adriana Barreto de Souza, Université Fédéral Rural de Rio de Janeiro, in « *Historia da historiografia* », ouro preto, numéro 9, Août 2012, p. 22.

476 *Ibid.*, p. 22.

477 François Dosse, « Michel de Certeau et l'écriture de l'histoire. », op. cit., p. 5.

478 *Ibid.*, p. 5.

479 Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?* op. cit., p. 212.

du discours qui serait plus ou moins *vrai*, mais tout au long de la chaîne historiographique. C'est au regard de l'exigence de réponses aux questions que semble se jouer une caractéristique essentielle du récit historique. Nous avons en effet pu constater que les questions soulevées par Patrick Modiano tout au long de *Dora Bruder* n'ont pas de réponse, et le lecteur n'attend pas de l'auteur qu'il en donne. L'auteur n'est pas dégagé des contraintes inhérentes aux archives, il tient justement à maintenir une forte dépendance aux contraintes temporelles (qui, selon Paul Ricœur, caractérisent habituellement le récit historique). En revanche, Patrick Modiano n'a pas d'obligation explicative et causale, et il est à cet égard libre de laisser ouverte les questions et de ne donner aucune explication.

Si la fiction ne détermine pas un rapport au réel plus ou moins vrai, et qu'elle caractérise tout rapport médiatisé par le langage, qu'est-ce que la fiction ? Et au sein de celle-ci, quel statut possèdent les récits axés sur la réalité, comme les biographies et les autobiographies ? Quel est le rôle de la fiction dans le contexte biographique et de quelle manière peut-elle dire quelque chose d'une existence qui fut ?

3.1 Absence des recherches de Serge Klarsfeld dans *Dora Bruder*

Tout en donnant à penser – employant la première personne du singulier (Modiano-narrateur) – qu'il relate de manière exacte ses différentes recherches et étapes de sa documentation, Modiano-auteur suit le même chemin que celui de Jean, biographe dans *Voyages de noces*. Il décide, en effet de ne pas retracer la totalité de l'existence de la jeune fille et passe sous silence une grande partie des démarches qu'il a effectuées pour documenter, puis écrire le livre. Il n'est ainsi pas fait nommément mention dans *Dora Bruder* de l'aide apportée par Serge Klarsfeld à l'auteur pour mener à bien ses recherches, alors même que Klarsfeld lui a permis d'avoir accès à de nombreuses sources archivistiques :

« Un ami a trouvé, il y a deux mois, dans les archives du Yivo Institute, à New York, ce document parmi tous ceux de l'ancienne Union générale des israélites de France, organisme créé pendant l'Occupation⁴⁸⁰. »

480 Patrick Modiano, *Dora Bruder*, op. cit., p. 101

La piste de la jeune fille a été retrouvée grâce à un véritable travail de coopération entre les deux hommes, ce que nous savons grâce à leur correspondance, accessible pour une bonne partie dans l'ouvrage *Modiano* aux Éditions de l'Herne⁴⁸¹.

(Avril 1995)

Cher Patrick Modiano,

Je viens de parvenir à reconstituer de plus près encore ce qui s'est passé pour la famille Bruder :

- Le père a été arrêté le 19 mars 1942 pour avoir probablement commis quelque infraction à la réglementation antijuive. Il n'y avait pas alors de rafle visant les juifs ex-autrichiens.
- La mère a été arrêtée dans le cadre de la rafle du Vél d'Hiv et libérée le 28 juillet 1942 (...)
- Dora a été transférée du camp des Tourelles le 13 août 1942 au camp de Drancy. Quand a-t-elle été arrêtée ? Je ne peux encore le préciser. À mon avis, elle a été arrêtée avant la rafle du Vél d'Hiv pour avoir enfreint quelque règlement. Sinon elle aurait été dirigée directement sur Drancy⁴⁸².

Le 15 mars 1996

Cher Patrick Modiano,

J'ai pu travailler aux fichiers Préf. De Police et Drancy. J'en retiens que les parents n'ont pas déclaré leur fille au recensement de 1940. Elle avait plus de 15 ans ; mais elle-même ne s'est pas déclarée. J'ai la confirmation sur la carte de Drancy de son transfert des Tourelles le 13.8.1942. Elle a donc passé un peu plus d'un mois avec son père à Drancy. Le convoi par lequel ils sont partis, le 34 du 18.9.42, a été constitué à la hâte : il y avait eu la veille l'attentat au cinéma Rex réservé aux Allemands et il semble qu'on ait rassemblé pour ce convoi plus de gens que le nombre prévu : il y a une liste de 840 noms mais on est sûr qu'un millier de personnes dont 160 non enregistrées sont parties. (...)

Il me reste à retrouver Dora dans ce qui reste des archives des Tourelles⁴⁸³. (...) »

Le 10 octobre 1996

Cher Patrick,

À New York, dans les archives de l'UGIF au Yivo Institute, je suis tombé sur le document ci-joint qui nous apprend une péripétie de plus du sort de Dora Bruder.

La note semble datée du 17 juin 1942 ; à la rigueur ce pourrait être le 17 juillet, mais ce serait surprenant que le jour de la tragédie de la rafle du vél d'Hiv, quelqu'un à l'UGIF ait pu s'intéresser au cas de Dora. D'autant que la mère de Dora, nous le savons, a été arrêtée pendant la rafle du Vél d'Hiv et libérée le 28 juillet parce que hongroise. Toutefois elles auraient pu être arrêtées

481 *Patrick Modiano*, « Correspondance Modiano / Klarsfeld », Sous la direction de Maryline Heck et Raphaëlle Guidée, op. cit, pp. 178-186.

482 *Ibid.*, pp. 179-180.

483 *Ibid.*, p. 183.

ensemble le 16 juillet et Dora n'aurait pas été libérée, serait restée à Drancy avec son père qui y était depuis le 19 mars 1942 et aurait été déportée avec lui.

Il apparaît, d'après le document, que Dora aurait été libérée du camp des Tourelles, rendue à ses parents (ou bien à sa mère seule si cette libération s'est située après le 19 mars 1942), qu'elle a fait de nouveau 1 ou 2 fugues, qu'elle a été rendue à sa mère le 15 juin ou le 15 juillet 1942 et qu'elle a de nouveau été arrêtée avec ou sans sa mère, soit les jours de la rafle du Vél d'Hiv ou plus tard⁴⁸⁴.

(...)

Confiée par Modiano aux rédactrices des Cahiers de l'Herne, Maryline Heck et Raphaëlle Guidée, cette correspondance éclaire la manière dont a été *véritablement* menée cette quête. On s'aperçoit que la place de Klarsfeld a été essentielle dans la mise à jour des archives et des documents. La fluidité et la simplicité de l'écriture tendent à faire oublier que la narration est le résultat d'un certain nombre de choix. Le silence sous lequel Modiano passe cette collaboration, est un des signes les plus manifestes du régime fictionnel du texte. La lecture des informations exposées de manière brute, telles que Klarsfeld et Modiano les échangent permet de situer plus précisément le travail opéré par la narration. L'œuvre ne garde pas la trace du travail de Klarsfeld, et l'auteur qui s'approprie pleinement les découvertes de celui-ci dans le livre, ce qui ne manque pas de faire l'objet d'une interrogation douloureuse de Klarsfeld :

Le 3 avril 1997

Cher Patrick Modiano

J'ai bien reçu « Dora Bruder » qui est un beau livre sur elle et sur vous aussi. Permettez-moi cependant de remarquer que l'enquête, telle que vous la narrez, tient plus du roman que de la réalité, puisque vous m'effacez et pourtant Dieu sait que j'ai œuvré pour découvrir et rassembler des informations sur Dora et vous les communiquer. Je ne sais si cette disparition que j'évoque dans ma lettre à Philippe Lepage est significative d'une trop grande présence de ma part dans cette recherche ou si c'est un procédé littéraire permettant à l'auteur d'être le seul démiurge.

En tout état de cause, après l'appel que vous m'avez publiquement lancé dans « Libération » pour savoir quelque chose sur Dora Bruder, comment avez-vous pu me faire disparaître de votre enquête-roman, alors que j'avais répondu à cet appel et très précisément. Ce n'est pas une plainte que je pousse, mais une espèce de constat irritant. Peut-être êtes-vous amoureux de Dora ou de son ombre et, comme nous l'avons cherchée ensemble, vous tenez à la garder pour vous-même, tout en la faisant aimer par un large public. Je resterai donc avec les milliers de visages que j'ai pu retrouver, dont celui de Dora, sans trop chercher à comprendre.

Cordialement

Serge Klarsfeld⁴⁸⁵.

L'occultation de Serge Klarsfeld par Modiano n'est sans doute pas lié à sa trop grande présence dans la quête, mais correspond plutôt, comme il le souligne, à l'*invention* de Dora Bruder dans

484 *Ibid.*, pp. 185-186.

485 *Ibid.*, p. 186.

l'épaisseur narrative. De plus, l'absence manifeste du travail de Klarsfeld n'est pas le seul écart important entre le réel et le texte. L'auteur affranchit en effet également la narration de toutes les marques énonciatives du bouleversement qu'il a pu ressentir à la découverte des documents concernant Dora. Ainsi, dans la correspondance :

« Cher Serge

J'ai été bouleversé par votre lettre et les photos de Dora Bruder et de ses parents. Vous étiez le seul à pouvoir les sortir du néant⁴⁸⁶. »

« Cher Serge, (permettez-moi de vous appeler ainsi)

Tout ce que vous avez reconstitué sur ce qui s'est passé pour Dora Bruder et ses parents m'a de nouveau bouleversé.

Ce qui est terrible, c'est de penser que les uns et les autres se sont croisés à Drancy⁴⁸⁷ (...). »

Le texte du récit, quand à lui, se veut neutre, à l'écart de tout pathos. De même que le mystère ne surgit pas de scènes mystérieuses mais de moments ordinaires et quotidiens (comme par exemple le chemin menant de la maison à l'école), l'émotion ne surgit pas de l'empathie créée par l'auteur, mais au contraire de sa retenue maîtrisée, comme si l'émotion ne pouvait se transmettre de l'auteur au lecteur qu'entre les mots froids de l'incertitude et de l'incompréhension :

« La mère de Dora, Cécile Bruder, fut arrêté le 16 juillet 1942, le jour de la grande rafle, et internée à Drancy. Elle y retrouva son mari pour quelques jours, alors que leur fille était aux Tourelles. Cécile Bruder fut libérée de Drancy le 23 juillet, sans doute parce qu'elle était née à Budapest et que les autorités n'avaient pas encore donné l'ordre de déporter les juifs originaires de Hongrie.

A-t-elle pu rendre visite à Dora aux Tourelles un jeudi ou un dimanche de cet été 1942 ? Elle fut de nouveau internée au camp de Drancy le 9 janvier 1943, et elle partit dans le convoi du 11 février 1943 pour Auschwitz, cinq mois après son mari et sa fille⁴⁸⁸. »

3.2 La mimèsis : aux origines de la fiction

Pour expliquer en quoi la littérature diffère ontologiquement du réel tout en le représentant, Aristote postule l'exigence d'une opération de médiation universelle et naturelle qu'il propose de

486 *Ibid.*, p. 179.

487 *Ibid.*, p. 180.

488 Patrick Modiano, *Dora Bruder*, op. cit., pp. 143-144.

nommer « mimèsis ». Elle est caractérisée comme un processus psychologiquement fondamental, qui joue un rôle dans l'œuvre de l'expérience esthétique tout autant que dans le champ de la connaissance. Dans son ouvrage *La Mimèsis*⁴⁸⁹, Alexandre Gefen rappelle que de nombreuses interprétations contradictoires de la mimèsis ont été forgées au cours de l'histoire de la pensée. Pour les traditions classiques, la mimèsis relève d'une imitation ; pour les philosophes elle s'apparente davantage à un modèle ; en histoire de l'art, on la considère comme une représentation. De nombreux philosophes et sémioticiens contemporains, tels que Gérard Genette, Paul Ricœur et Jean-Marie Schaeffer ont affilié la mimèsis à la fiction, dans la perspective selon laquelle n'y a pas de différence de nature entre une représentation qui se réfère au réel et une représentation qui s'en écarte. Comme le souligne Jean-Marie Schaeffer⁴⁹⁰, la plupart des discours historiques possèdent des erreurs et proposent donc des énoncés qui ne se rapportent donc en fait à rien de réel, tandis que de nombreuses fictions font référence au monde réel.

Alexandre Gefen rappelle que l'origine étymologique de *mimèsis* renvoie aux « mimes » qui, dans la Grèce du Vème siècle, sont des saynètes chantées et dansées, mais dont il ne reste plus de trace. Selon Platon, le récit ne relève pas de la mimèsis, mais de la diégésis, une forme indirecte d'imitation du réel, mais se rapprocherait davantage d'une transposition dans le langage de ce qui ne relève pas du langage, comme les gestes, les événements, les paysages, ou encore les pensées. Aristote, quant à lui, propose de qualifier toutes les œuvres littéraires comme mimétiques, en donnant au terme de « mimèsis » le sens plus général de « représentation ». Pour lui, celle-ci est caractérisée par la mise en forme des événements historiques propres à toute représentation. Il assigne ainsi aux genres littéraires la tâche de modéliser les différents aspects du temps humain, afin de construire une continuité pourvue de sens : une intrigue, à partir de la discontinuité de l'expérience essentielle.

La mimèsis est envisagée par Aristote comme un modèle intellectuel, comme une imitation qui produit une modélisation cognitive, qui fournit une idée du réel en filtrant les détails inutiles, afin de fournir une essence du réel. Tandis que Platon insiste sur les dangers de la contagion mimétique, menaçant d'entraîner ceux qui s'y adonnent vers l'illusion, Aristote propose au chapitre IV de la *Poétique* la théorie de la « catharsis. » qui tend à faire de la mimèsis un lieu de purga-

489 Alexandre Gefen, *La Mimèsis*, Textes choisis et présentés par, Garnier Flammarion, coll. « Corpus », 2002.

490 Jean-Marie Schaeffer, Colloque international « Littérature et Histoire en débats. », (10, 11, 12 janvier 2013), « Temps de l'histoire et temps des œuvres ».

tion des passions, qui consiste à projeter hors de soi les sentiments douloureux et puissants, et à les transformer en plaisirs artistiques. Aristote dégage ainsi une vertu éthique à la mimésis, celle-ci ne résidant pas dans les jeux de ressemblance ou de dissemblance au sensible, mais dans la manière dont la tragédie – et plus largement la narration –, peut permettre d'approfondir l'expérience des émotions.

Jean-Marie Schaeffer souligne combien la notion de fiction est opaque, et combien nombre des difficultés qu'elle soulève sont liées à celle du terme *mimésis* et à ses nombreuses interprétations. Le philosophe rappelle que la longue tradition anti-mimétique, initiée par Platon dans *La République* et courant tout au long de l'Histoire, tient pour argument que l'imitation ludique, telle qu'elle se déroule dans le théâtre, la poésie épique et la peinture, est une *feintise*, un leurre. Par un effet d'entraînement, elle risque d'induire une imitation sérieuse, de provoquer des comportements dangereux ou pour le moins indésirables. C'est l'effet d'entraînement des fictions qui est donc condamné, au regard du risque de perméabilité de la frontière entre la *feintise* et la réalité. C'est notamment l'argument invoqué pour condamner les violences dont peuvent être porteuses les multiples formes de fictions, comme si le danger était intrinsèque à la représentation et restait en quelque sorte extérieur au spectateur. De plus, la *mimésis* ne serait qu'une re-présentation, une image qui détournerait des Idées. Dans cette perspective, la vérité ne saurait qu'être imitée, les Idées restant hors de portée. Cependant souligne Jean-Marie Schaeffer, cela n'empêche pas Platon de fonder toute sa théorie de la connaissance sur l'imitation, car la théorie de la connaissance platonicienne est elle-même une théorie du reflet, dans la mesure où la connaissance vraie est une imitation mais qui doit porter sur des objets moralement bons, susceptibles de fournir des exemples à suivre.

3.3 La fiction : « une feintise ludique partagée »

Dans son ouvrage *Pourquoi la fiction ?*, Jean-Marie Schaeffer s'interroge sur les fondements anthropologiques de la fiction. L'argument de son ouvrage contribue à donner une place essentielle à la fiction dans le processus de la connaissance. Il ne s'agit pas pour autant, comme il l'annonce rapidement, d'émettre une théorie sur les arts mimétiques en tant que tels, mais plutôt d'envisager la fiction au niveau des compétences intentionnelles et des mécanismes psychologiques qui permettent son développement, qu'il s'agisse de grandes fictions artistiques ou des jeux fiction-

nels remontant à la première enfance. La force de l'argument de Jean-Marie Schaeffer réside dans la proposition selon laquelle non seulement le *danger* d'une fiction ne réside pas dans la forme de représentation qu'elle propose, mais également que le risque d'un passage à l'acte (suite, par exemple, à un jeu vidéo ou un film trop violent) ne provient pas d'une vie imaginative trop foisonnante, mais au contraire d'une capacité imaginative trop peu développée. Le passage à l'acte serait à comprendre comme un manque, ou un déraillement du côté de « la capacité à s'adonner à des feintises ludiques⁴⁹¹ ». Si les comportements feints peuvent avoir un effet d'entraînement, c'est uniquement parce que nos compétences comportementales et nos normes éthiques doivent leur existence à des activités d'imitation, c'est parce que la plupart de nos comportements sont acquis par une imitation formatrice d'habitudes. C'est à partir de la reconnaissance de l'autonomie de ces processus mimétiques ludiques, que Jean-Marie Schaeffer propose une compréhension qui lui semble adéquate de la fiction. Le philosophe s'emploie à expliquer que si un mimème produit de fausses croyances et que la conscience est leurrée, il ne s'agit pas d'une fiction mais d'une illusion au sens commun du terme. Cette situation ne relève plus du champ de la fiction⁴⁹². En effet, même si la fiction procède par des leurres pré-attentionnels, son *but* n'est pas de produire des leurres. La fiction utilise des semblants ou des illusions mais n'est qu'un vecteur grâce auquel elle peut atteindre sa finalité : l'engagement dans une activité de modélisation, c'est-à-dire à entrer dans la fiction. En fait, la fiction suppose la conscience de la fiction.

Trois critères dégagés par Jean-Marie Schaeffer permettent à la fiction de fonctionner de manière adéquate, c'est à dire en tant que « feintise ludique partagée ». Le premier critère est la possibilité d'une dissociation entre feintise ludique et sérieuse. Le second est l'existence d'une organisation mentale élaborée, qui doit posséder au moins deux caractéristiques : une instance de contrôle conscient (ou attentionnel) susceptible de bloquer les effets des leurres pré-attentionnels au niveau des croyances ; et une organisation intentionnelle sophistiquée susceptible de distinguer entre ce qui vaut pour de vrai et ce qui vaut pour de faux. Enfin, la troisième condition que relève le philosophe est de nature sociale : la situation de feintise ludique partagée n'est possible que dans le cadre d'une organisation sociale dans laquelle la part de coopération réciproque est plus grande que celle des relations conflictuelles.

491 Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?* op. cit., p. 49.

492 *Ibid.*, p. 192.

Au sein de l'imitation, le philosophe propose de distinguer la propriété fonctionnelle de la propriété intentionnelle : lorsque l'imitation imite réellement son objet, elle produit quelque chose du même type que ce qu'elle imite, et il s'agit alors d'un leurre. Lorsque l'imitation est feinte, il ne s'agit pas du même processus : « je prétends produire une chose du même type que celle que j'imite alors qu'en réalité je me sers de l'imitation comme moyen pour accomplir quelque chose d'autre⁴⁹³ ». L'utilisation de la feintise en littérature, chez La Fontaine par exemple lorsqu'il imite le mode de représentation de l'anecdote factuelle, consiste à prétendre ludiquement accomplir des actes illocutoires référentiels. Il se sert alors en réalité du processus d'imitation pour faire autre chose : élaborer un univers fictionnel. Le but de la fiction ne réside pas dans la feinte, mais dans ce à quoi elle donne accès, c'est à dire à l'univers fictionnel. L'activité mimétique n'est qu'un moyen au service de la production de cet univers qui est de fait, ontologiquement différent de ce qui est imité. Or, cet univers résulte d'une décision, d'un pacte communicationnel quant à l'usage qu'on décide de faire de certaines représentations et de la mise entre parenthèses de la question de leur force dénotationnelle.

« Ce qui importe dans le cas de la fiction, ce n'est pas de savoir si ses représentations ont ou n'ont pas une portée référentielle, mais d'adopter une posture intentionnelle dans laquelle la question de la référentialité ne compte pas⁴⁹⁴. »

Une œuvre de fiction est une œuvre inventée par un ou plusieurs auteurs, c'est une mise en œuvre de leur imaginaire, qui appartient au domaine des représentations imaginaires. Pour fonctionner correctement la fiction a besoin que le récepteur soit conscient de leur caractère imaginaire, à travers ce que le philosophe nomme le pacte communicationnel. Le lecteur doit donc être au courant de l'univers fictionnel dans lequel il se trouve pour que la fiction puisse fonctionner en tant que telle. Mais dans quoi le lecteur s'engage-t-il lorsqu'il entre dans la fiction ?

Reprenant une formulation de Gérard Genette qui caractérise la fiction comme étant « au delà du vrai et du faux⁴⁹⁵ », Jean-Marie Schaeffer souligne que la fiction met entre parenthèses la question de la valeur référentielle tout autant que celle du statut ontologique des représentations qu'elle produit. C'est donc précisément cette mise entre parenthèses de la référence au réel qui doit être suffisamment et clairement énoncée, dans le paratexte par exemple, pour que le lecteur reconnaisse, avant qu'il ne s'engage dans la lecture, qu'il va se trouver dans une fiction. Autrement, le caractère fictionnel sera autodestructeur, et cela ne sera pas dû au fait que la fiction

493 *Ibid.*, p. 97.

494 Jean-Marie Schaeffer, « De l'imagination à la fiction », art. cit.

495 Gérard Genette, « Les actes de fiction », *Fiction et Diction*, Éditions du Seuil, 1991, p. 20.

mime des énoncés de réalité, mais au fait que le lecteur ne saura pas dans quel univers il se situe. Le problème des relations entre représentation fictionnelle et représentation référentielle n'est pas à mettre au centre de l'enquête sur la fiction, et il vaut bien mieux se demander quel genre de réalité *est* la fiction elle-même :

« avant de se poser la question des relations de la fiction avec la réalité, il faut d'abord se demander quel genre de réalité *est* la fiction elle-même. En effet, à force de se concentrer sur ses relations avec la réalité, on risque d'oublier que la fiction est elle aussi une réalité, et donc une partie intégrante de la réalité. Autrement dit, la question primordiale n'est pas celle des relations que la fiction entretient *avec* la réalité ; il s'agit plutôt de voir comment elle opère *dans* la réalité, c'est-à-dire dans nos vies⁴⁹⁶. »

3.4 La fiction : configuration de l'expérience temporelle

La fiction est créatrice d'un modèle de la réalité, au sens aristotélicien. En effet, le but du processus fictionnel ne réside pas dans la feintise en tant que telle, dans l'imitation-semblant, mais dans ce à quoi elle nous donne accès, c'est à dire à un univers fictionnel en tant que tel. Mimétique désigne en ce sens non pas un « semblant », mais un « vecteur cognitif analogique », c'est à dire un modèle virtuel fondé sur une relation de similarité avec les modélisations « sérieuses » du réel. La fiction n'imité pas la réalité, mais nos modes de représentation de la réalité. Les fictions ne sont pas coupées du monde réel, elles peuvent au contraire intervenir sous de multiples formes dans nos interactions avec la réalité.

« C'est donc paradoxalement en nous ouvrant l'espace des possibles, que la fiction nous permet de mieux maîtriser le réel. Il en découle que ce qui importe pour la mimésis fictionnelle ce n'est pas tant la fidélité à un supposé domaine d'origine qu'elle refléterait, mais sa pertinence d'application analogique dans un éventuel domaine représentationnel d'arrivée. C'est à travers sa puissance de projection analogique que la fiction agit et non pas à travers une relation de reproduction, et cette puissance ne dépend pas tant de son degré de similarité ou d'écart avec la réalité qui est celle du récepteur, mais du caractère réglé de ses similarités et écarts. C'est en effet ce caractère réglé qui est en grande partie à la source de la cohérence ou de l'incohérence du modèle virtuel (...) Ainsi, un modèle fictionnel est susceptible non seulement d'être un modèle de la réalité, mais aussi un modèle contre la réalité, et cela parce que dans tous les cas il est un modèle pour la

496 Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, op. cit., p. 212.

réalité (au sens où il est appelé à être projeté sur cette réalité, leur superposition ayant le statut d'un palimpseste). C'est précisément en cela qu'il est un « modèle mimétique » au sens où j'entends cette expression, c'est-à-dire une représentation dont les conditions constituantes sont celles de l'intelligibilité représentationnelle du monde vécu et dont le domaine d'application analogique est ce même monde vécu⁴⁹⁷. »

Il nous semble que c'est précisément ce qui se joue dans *Dora Bruder* : loin de détourner du réel historique, la fiction permet à l'auteur de le maîtriser. Que serait « maîtriser le réel », sinon de pouvoir le déployer au sein d'une structure narrative et de l'exposer aux lecteurs ? La maîtrise dont il est ici question ne désignerait-elle pas le dispositif du récit, qui entrelace les différents types de narration, permettant de faire *tenir ensemble* les éléments autobiographiques avec ceux appartenant au registre biographique ? Cette juxtaposition, qui fait complètement sortir le texte de l'Histoire, caractérise la fiction et c'est à travers elle que la mémoire se déploie et se transmet. Enfant, sans le savoir, Patrick Modiano empruntait les mêmes rues que Dora Bruder. Lors de sa quête sur la jeune fille, bien des années plus tard, il lui semble qu'il était alors déjà dans ses traces. Pour restituer sa mémoire il lui faut donc filer le cours de sa propre histoire.

« Le dimanche soir, une vieille automobile de sport noire – une Jaguar, me semble-t-il – était garée rue Championnet, à la hauteur de l'école maternelle. Elle portait une plaque à l'arrière : G.I.G. Grand invalide de guerre. La présence de cette voiture dans le quartier m'avait frappé. Je me demandais quel visage pouvait bien avoir son propriétaire⁴⁹⁸. »

Le nouage entre ces différents registres permet à certains critiques de Patrick Modiano, comme par exemple Thierry Laurent, d'envisager l'œuvre modianienne comme étant une autofiction. Laurent considère l'ensemble de l'œuvre comme autofictionnelle, comme une « fictionnalisation de soi par et dans l'écriture⁴⁹⁹ » :

« Pour rendre plus rigoureuses et diverses les définitions, nous allons utiliser cette expression de "pacte d'autofiction" – jamais employée à notre connaissance par quiconque – dès lors que l'écrivain admet qu'il n'a pu ou n'a pas voulu être entièrement fidèle à la vérité dans

497 Jean-Marie Schaeffer, « De l'imagination à la fiction », art. cit.

498 Patrick Modiano, *Dora Bruder*, op. cit., p. 9.

499 Thierry Laurent, *L'œuvre de Patrick Modiano. Une autofiction*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1997, p. 98.

le récit de sa vie et qu'il a fabulé. Ce qui nous permet de conserver l'idée du pacte "autobiographique" pour les uniques cas de narration a priori sincère⁵⁰⁰. »

Selon cette définition, un récit relève de l'autofiction si le lecteur, au moment où il découvre un texte en ignorant le contexte autobiographique de l'auteur, a l'impression que l'auteur s'invente une vie et interroge la distinction entre réalité et fiction. Or, ce n'est tout simplement pas le cas pour *Dora Bruder*, puisqu'aucun fait n'est inventé. De plus, l'autofiction serait une combinaison entre l'écriture autobiographique, portant donc sur la vie d'un individu, et le caractère romanesque du livre. Comme le formule Baptiste Roux, auteur du livre *Figure de l'Occupation dans l'oeuvre de Patrick Modiano*⁵⁰¹ :

« Le livre doit être clairement désigné comme "roman", c'est à dire comme histoire feinte ou fictive, et le même nom, de préférence conforme à l'état-civil, doit désigner l'auteur, le narrateur, le protagoniste⁵⁰². »

Le livre qui relèverait d'une autofiction doit donc être clairement désigné comme étant un roman, ce qui n'est pas le cas de *Dora Bruder*. En effet, sur la couverture il n'y a, comme pour les autres livres, aucune mention. De plus contrairement à ce qu'affirme Jeanne Bem⁵⁰³, dans la bibliographie de Patrick Modiano parue dès le livre suivant *Des inconnues*, *Dora Bruder* n'est pas mentionné comme étant un roman, au même titre notamment que *Livret de famille*⁵⁰⁴ ou *Un pedigree*⁵⁰⁵. Cette qualification d'autofiction ne nous semble pas apporter de précision sur le statut artistique de l'oeuvre de Modiano⁵⁰⁶. Nous préférons plutôt nous demander, avec Jean-Marie Schaeffer, comment la fiction peut être également productrice d'une réalité. Nous nous attacherons à présent à interroger cette réalité produite, le texte, et la manière dont celle-ci modifie la réalité du lecteur. Il s'agira d'étudier la fiction comme véritable configuration de l'expérience temporelle.

500 *Ibid.*, p. 21.

501 Baptiste Roux, *Figures de l'Occupation dans l'oeuvre de Patrick Modiano*, op. cit..

502 *Ibid.*, p. 264. Cité par Hélène Maurud Müller, dans sa thèse de doctorat « Filiation et écriture de l'Histoire chez Patrick Modiano et Monika Maron », Littératures, Université de la Sorbonne nouvelle, Paris III, 2009.

503 Jeanne Bem, « Dora Bruder ou la biographie déplacée », arts. cit.

504 Patrick Modiano, *Livret de famille*, op. cit.

505 Patrick Modiano, *Un pedigree*, op. cit.

506 Sur Patrick Modiano et l'autofiction, voir également Stéphane Chaudier, « "Pourquoi mentir" », dossier Modiano coordonné par Marilyne Heck, *Magazine littéraire* n°490, octobre 2009, pp. 70-73 ;

Dans le sillage de la pensée Kierkegaardienne, le philosophe Vincent Delecroix propose l'idée selon laquelle dans sa forme discursive et littéraire, le récit de soi peut favoriser l'auto-compréhension de l'individu pris dans l'existence. Dans *Singulière philosophie. Essai sur Kierkegaard*⁵⁰⁷, il développe l'idée selon laquelle, grâce à ses personnages et au narrateur, l'univers fictionnel produit du temps, chose dont est incapable le discours spéculatif, que ce soit en Histoire ou en philosophie traditionnelle. Ce faisant, il produit une forme narrative qui peut permettre de construire un récit propre à une pensée de l'existence, c'est à dire une proposition sur la forme que peut prendre l'existence.

La fiction narrative restitue –notamment dans le cadre d'un récit homodiégétique– une structure temporelle qui fait surgir des catégories qui appartiennent au temps existentiel, telles que la rupture, le saut, la répétition, la superposition, les décisions, les scansion. Toutes catégories que ne pouvait qu'ignorer la philosophie spéculative. En termes ricœur, c'est par le récit que s'opère une possible configuration de l'expérience temporelle vécue. La fiction narrative propose une élaboration temporelle de l'expérience vécue. Paul Ricoeur reprend l'approche Aristotélicienne et en prolonge la pensée : la rupture ontologique propre à la littérarité n'est pas considérée négativement comme elle peut l'être chez Platon, la fonction principale du récit historique, est celle de la configuration de l'expérience temporelle vive, de l'expérience du temps vécu par une société ou un sujet. Le récit, pris dans son acception la plus large, regroupe tous les actes narratifs, qu'ils soient fictionnels ou non. Dans ce contexte, le récit historique ne diffère pas, selon Ricoeur, de la mimésis. En effet, ce type de récit constitue un acte de synthèse de l'hétérogène qui permet d'ordonner et de donner un sens à l'événement. Celui-ci n'est pas saisissable dans l'appréhension du temps par le sujet percevant. L'acte de configuration débute avec l'appréhension du monde temporel dans sa totalité (préfiguration), elle se poursuit lorsque le sujet opère une configuration narrative et temporelle de son expérience, et s'achève lorsque l'expérience racontée, écrite et donc configurée, trouve un écho chez un lecteur ou un récepteur potentiel. C'est la refiguration, à partir de laquelle le cycle de la configuration narrative peut se répéter à nouveau.

« Je vois dans les intrigues que nous inventons le moyen privilégié par lequel nous re-configurons notre expérience temporelle confuse, informe et, à la limite, muette : "Qu'est-ce donc que le temps ? demande Augustin. Si personne ne me pose la question, je sais ; si quelqu'un pose la question et que je veuille expliquer, je ne sais plus." C'est dans la capacité de la fic-

507 Vincent Delecroix, *Singulière philosophie. Essai sur Kierkegaard*. Éditions du Félin, 2006, Paris.

tion de re-figurer cette expérience temporelle en proie aux apories de la spéculation philosophique que réside la fonction référentielle de l'intrigue⁵⁰⁸. »

Ricœur cherche à démontrer que le récit historique et le récit de fiction procèdent selon une même logique : celle de la configuration du temps grâce à l'acte de narration. À la base, les deux types de récit ont un même mode de fonctionnement, mais les manifestations de ce fonctionnement, les possibilités narratives qu'il permet de mettre en place, diffèrent largement d'un récit à l'autre.

La fiction est considérée comme un agencement de faits, elle résulte de la mimésis. Elle est le produit de la configuration narrative et représente en ce sens un temps configuré. Paul Ricœur place souvent le temps de la fiction en opposition avec le temps réel, ce qui pose la question de sa validité scientifique dans le cadre d'études scientifiques. Pourtant, étant donné que la fiction n'est pas séparable du temps dans lequel elle puise sa matière, et que le temps fictif configuré ne diffère du temps de l'expérience vive que par le fait de son organisation et de sa synthèse, on peut être conduit à avancer que la fiction entretient des liens étroits avec le réel, et ne se situe pas complètement en opposition avec lui. Dans *Temps et récit I*, Paul Ricœur catégorise trois niveaux de la mimésis, analysés à travers une lecture croisée des écritures sur le temps de Saint-Augustin et de la *Poétique* d'Aristote. Ricœur nomme *mimésis 1* le premier niveau, lié à la pré-compréhension de l'agir de l'homme à travers sa sémantique, sa symbolique et sa temporalité. Le second niveau de mimésis constitue la mise en intrigue proprement dite : la configuration de l'expérience temporelle à travers l'acte narratif ; c'est ce niveau que Paul Ricœur analyse le plus en détail. Enfin le troisième niveau, *mimésis 3*, est celui de la réception de l'intrigue ou du récit par le lecteur : c'est le moment de la refiguration de l'expérience temporelle. La fiction, n'est pas opposée au réel, elle constitue bel et bien une expérience temporelle alternative, qui permet au lecteur, dans la *mimésis 3*, de refigurer sa propre expérience du temps grâce au récit. Réalité et fiction sont ici complémentaires, en ce qu'elles sont toutes les deux un aspect spécifique du temps.

Tout récit est fictionnel mais Ricœur valorise la fiction romanesque, car elle engage un rapport alternatif à la temporalité, c'est-à-dire un rapport délié tout autant des contraintes propres au ré-

508 Paul Ricœur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1983 ; rééd. Coll. « Point / Essais », 1991, p. 12.

cit historique qu'aux spéculations philosophiques. De ce point de vue, le roman peut comporter « des éléments d'intelligibilité quant à la fluctuation du temps⁵⁰⁹ ». Mais que vaut ce privilège qu'accorde Paul Ricœur à la narration romanesque ? Selon le philosophe, le temps historique ne peut avoir qu'un rapport limité avec le temps objectif, le temps vécu par l'homme.

« J'ai été intéressé par la dialectique qu'il y a entre l'histoire des historiens et la fiction dans la mesure où il me semblait que le roman était toujours une solution alternative au problème fondamental que représente, justement, le rapport de l'homme avec le temps. Du fait de la structure du temps historique, qui est le temps calendaire, l'historien n'a qu'un rapport limité, si j'ose dire, avec cette difficulté. Même lorsqu'on en appelle à la longue durée comme le fait Braudel, l'histoire n'échappe pas à la structure cosmologique du temps⁵¹⁰. »

Le temps que déploie l'écriture de l'Histoire est lié aux contraintes des archives, à celles des traces physiques des événements. La fiction narrative, quant à elle, peut s'en affranchir, et il lui devient alors possible d'explorer des configurations temporelles bien plus nombreuses que celles offertes par le champ événementiel.

« À ce titre, le roman m'apparaît donc comme étant essentiellement le grand laboratoire dans lequel l'homme expérimente des rapports possibles avec le temps. (...) Ce sont les possibilités fondamentales de l'existence qui sont explorées dans le roman – aussi j'insiste beaucoup sur cette idée de "laboratoire de l'imaginaire" ; ce que l'on trouve dans le roman, ce sont les variations imaginatives sur les relations possibles de l'homme avec le temps et le monde⁵¹¹. »

Le temps historique se distingue du temps fictif dans la mesure où le narrateur n'est pas tenu par les obligations de l'historien qui doit « se plier aux connecteurs spécifiques de la réinscription du temps vécu sur le temps cosmique⁵¹² ». Par les multiples jeux sur la temporalité qu'il peut produire, le récit de fiction permet de mettre en abîme une représentation du temps, et de restituer dans l'écriture le caractère temporel de l'expérience humaine. Selon Paul Ricœur, il permet non seulement de représenter ce qui échappe à la représentation, mais également de configurer l'expérience par la mimésis, de « reconfigurer la temporalité ordinaire⁵¹³. » L'étude des fictions nar-

509 Paul Ricœur, « De la volonté à l'acte », entretien avec C. Oliveira, in « *Temps et Récit* », art. cit., p. 28.

510 *Ibid.*, p. 28.

511 *Ibid.*, p. 29.

512 Paul Ricœur, *Temps et récit 3 : Le temps raconté*. Paris, Seuil (Coll. « L'ordre philosophique »), 1985, p. 185.

513 Paul Ricœur, *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*. Paris, Seuil, Coll. « L'ordre philosophique », 1984, rééd. Coll. « Point/Essais », 1991, p. 191.

ratives que Paul Ricœur soumet à l'analyse se polarise autour d'expériences temporelles singulières. Dans le second volume de *Temps et récit*⁵¹⁴, il propose une interprétation de *Mrs Dalloway*, de Virginia Woolf, de *La montagne magique*, de Thomas Mann, et de *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, à la lumière de la manière dont chacune de ces fictions pose le problème de la confrontation entre le temps vécu, celui de la conscience, et le temps cosmique, le temps du monde.

Dans chacun des romans analysés, le nouage de ces temps varie selon des « variations imaginatives ». L'étude de ce qu'il nomme trois véritables « fables sur le temps⁵¹⁵ », propose de révéler un lien spécifique entre la narrativité et la temporalité.

« La littérature, ici encore, procède par variations imaginatives. Chacune des trois œuvres considérées, s'affranchissant ainsi des aspects les plus linéaires du temps, peut en revanche explorer les niveaux hiérarchiques qui font la profondeur de l'expérience temporelle. Ce sont ainsi des temporalités plus ou moins tendues que détecte le récit de fiction, offrant chaque fois une figure différente de la récollection de l'éternité dans le temps ou hors du temps et, ajouterai-je, du rapport secret de celle-ci avec la mort⁵¹⁶. »

Les différents niveaux de configuration temporelle à l'oeuvre dans l'univers fictionnel produisent un élément qui ne peut être vu ni au cours de l'évènement, ni dans les récits historiques ou philosophiques traditionnels. L'oeuvre offre à l'intériorité un espace subjectif, dans lequel celle-ci peut se manifester sans être réduite à l'objectivité du discours scientifique. Mais comment montrer ce qui par nature ne peut exister que de façon cachée ? Et plus fondamentalement encore, qu'est-ce que l'intériorité ? S'agirait-il d'un monde pré-constitué vivant à l'écart du langage ?

Le discours philosophique est traversé par des espaces fictionnels. Comme le met en lumière Francine Cicurel dans « La mise en fiction du désespoir chez Kierkegaard⁵¹⁷ », l'investigation conceptuelle semble devoir faire appel à l'imaginaire et à diverses formes de fictionnalité. Dans le cadre de son analyse de la singularité de la philosophie de Soren Kierkegaard, Vincent Delecroix éclaire comment le philosophe danois ouvre la philosophie au champs de la fiction afin de penser l'existence de l'intérieur, de créer « une pensée installée dans l'élément de

514 *Ibid.*, « L'expérience temporelle fictive. », p. 12.

515 *Ibid.*, p. 191.

516 *Ibid.*, pp. 191-192.

517 Francine Cicurel, « La mise en fiction du désespoir : l'éthos kierkegaardien » dans J. Angermüller et G. Philippe *Analyse du discours et dispositifs d'énonciation*, Lambert-Lucas, 2015.

l'existence, non seulement pensant l'existence mais pensant à partir de l'existence⁵¹⁸ ». Selon Vincent Delecroix, la fiction n'est pas un instrument miraculeux qui fabriquerait de l'intériorité, pas plus qu'elle n'éclairerait les moindres recoins de celle-ci et c'est plutôt dans un effet de distance à cette intériorité que la fiction peut se constituer en une pensée de l'existence et devenir philosophiquement féconde : elle induit une position seconde du narrateur par rapport à ce qui est rapporté. C'est dans les différents intervalles temporels comme par exemple entre ce qui est rapporté et ce qui s'est passé, que se déploie le potentiel conceptuel de la fiction. Ce potentiel réside dans la création d'une forme narrative qui permet de construire un récit propre à l'existence.

Le discours romanesque est affranchi des contraintes majeures de référence au réel, tant au regard des concepts philosophiques que par rapport à la dimension événementielle qui se joue en Histoire. Pourtant, Modiano semble au contraire faire fonctionner la littérature du côté d'une absence d'autonomie et favorise la fonction référentielle caractéristique de l'écriture en Histoire. Il tient à conserver comme point de fuite le réel historique en tant que « manque perpétuel », transmettant en effet l'histoire d'un individu et les formes qu'ont pu prendre son existence. De plus c'est aussi un travail sur les modalités selon lesquelles cette existence vient habiter le présent, sur la manière dont cette existence passée a traversé le temps. Plus largement, cela soulève une interrogation sur la manière dont le passé vient habiter le présent à travers différentes formes de discours, notamment celle de l'Histoire et de la littérature - qui racontent chacune à leur manière l'absence et les écarts temporels depuis lesquels se manifeste le passé.

518 Vincent Delecroix, *Singulière philosophie. Essai sur Kierkegaard*, op. cit., p. 59.

CHAPITRE 3 L'AUTOBIOGRAPHIE JEUX DE DOUBLE ET MIROIR DÉFORMANT

1. Introduction de quelques problèmes

1.1 Les mouvements de l'âme

Comment exister ? Comment écrire ? Comment ces deux questions et le lien entre elles permettent-ils de déployer une pensée sur l'existence ? Comment l'écriture devient-elle le lieu dans lequel l'interrogation sur l'existence détermine le devenir d'une subjectivité singulière ? Comment la subjectivité peut-elle s'apparaître à elle-même à travers l'épaisseur des signes de l'écriture ?

Pour Vincent Delecroix, l'écriture n'est pas d'un mouvement auto-analytique, où « l'obscur⁵¹⁹ » serait à analyser et à déchiffrer, où l'on rejouerait les scènes traumatiques « d'un passé qui ne passe pas⁵²⁰ ». Mais comment, à travers le récit de soi, le langage est-il organisé pour être autre chose qu'un examen « égotiste⁵²¹ » d'une conscience ? Delecroix analyse dans ce processus un double mouvement qui vise non seulement à penser l'existence, mais également à « faire exister » le sujet qui la pense. Plutôt que d'une mise en présence du traumatique, il s'agit d'« une production de signes interprétants et à interpréter, des images de soi, qui permettront de répondre philosophiquement au souci du devenir soi. (...) Cette autocompréhension ("se comprendre dans l'existence") prend alors la forme nécessaire du discours, ou plus précisément du récit de soi⁵²². » Pour Delecroix c'est à travers la forme discursive du littéraire que s'ouvre le champ de l'autocompréhension. Mais comment une pensée de l'existence se dégagera-t-elle d'une « introspection à l'effusion lyrique » ? Et comment le milieu discursif trouve-t-il à montrer ce qui, par excellence, ne se montre pas ? Quelle est donc cette chose qui doit demeurer cachée, sous peine de disparaître ? L'intériorité ? L'âme ? Comment parvenir à faire tenir un « je » à travers l'écriture ?

519 *Ibid.*, p. 79.

520 Pour reprendre le titre du livre d'Henry Rousso et Éric Conan, *Vichy, un passe qui ne passe pas*, Collection Folio histoire n°71, (1994), Éditions Gallimard, 1996.

521 *Ibid.*, p. 80.

522 Vincent Delecroix, *Singulière philosophie. Essai sur Kierkegaard*. op. cit., pp. 79-80.

Dans *Vie de Henry Brulard*, Stendhal fait la constatation que de nombreux grands personnages de l'histoire ont péri bien avant lui. Mais lui, qu'a-t-il fait, et à quoi a-t-il *occupé* sa vie ? Il se demande s'il a même *dirigé* un jour, sa vie.

« Je me suis assis sur les marches de San Pietro, et là j'ai rêvé une heure ou deux à cette idée. Je vais avoir cinquante ans, il serait bien temps de me connaître. Qu'ai-je été ? que suis-je ? En vérité, je serais bien embarrassé de le dire⁵²³. »

Ces questions étaient déjà présentes dans *Souvenirs d'égotisme* :

« Quel homme suis-je ? Ai-je du bon sens, ai-je du bon sens avec profondeur ? Ai-je un esprit remarquable ? En vérité, je n'en sais rien. Ému par ce qui m'arrive au jour le jour, je pense rarement à ces questions fondamentales, et alors mes jugements varient comme mon humeur. Mes jugements ne sont que des aperçus.

Voyons si, en faisant mon examen de conscience la plume à la main, j'arriverai à quelque chose de *positif* et qui reste *longtemps vrai* pour moi⁵²⁴. »

Si, comme le souligne Victor Del Litto dans sa notice de la *Vie de Henry Brulard*, l'écriture des deux textes est loin d'être identique, le premier se voulant davantage « un examen de conscience » tandis que le second cherche à proposer une plongée « jusqu'aux racines de l'être⁵²⁵ », ils se situent néanmoins tous deux dans le même contexte d'une écriture autobiographique cherchant à être une analyse *véritable* du moi, depuis l'épaisseur du récit. Comment alors y parvenir pour que cet « examen » soit le plus *vrai* possible ? Par cette question il faut sans doute en entendre une autre : comment par l'écriture Stendhal peut-il transmettre, ce qu'il est, et ce qu'il a été en tant qu'homme, en tant qu'individualité singulière ? Comment le langage peut-il dire quelque chose de l'être ? Que peut trouver cet examen dans l'exercice de la littérature. En quoi lui est-il indissociable ? D'autre part, que laisse entrevoir cet examen : y découvre-t-on un fond qui abriterait un moi *stable* et unique ? Comment l'écriture peut-elle donner à le voir ?

Se pose en premier lieu le problème des moyens : comment faire pour sortir du déversement des « je » et des « moi » qui font « prendre l'auteur en grippe⁵²⁶ » ? Stendhal s'interroge sur son ta-

523 Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, 1982, p. 534.

524 Stendhal, *Souvenirs d'égotisme*, Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, 1982, p.429-430.

525 Victor Del Litto, Notice de *Vie de Henry Brulard*, Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, 1982, p.1305.

526 Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, op. cit., p. 534.

lent et imagine que si dans un autre monde il en venait à croiser Montesquieu, celui-ci lui dirait peut-être ses quatre vérités : « Mon pauvre ami, vous n'avez pas eu de talent du tout⁵²⁷ ».

La solution que Stendhal entrevoit, la seule capable d'éviter que les lecteurs ne se détournent, réside dans une « parfaite sincérité⁵²⁸ ». Mais en quoi consisterait cette sincérité ? La question revient alors peut-être à chercher de savoir « comment rendre compte des mouvements intérieurs de l'âme⁵²⁹ ? » Comment être « *vrai*, et simplement *vrai*⁵³⁰ » dans l'écriture ? S'agit-il de restituer ses souvenirs le plus exactement possible ? De faire coïncider le récit avec les événements vécus ? Comment donc capter les mouvements de l'âme ? Mais qu'est ce que l'âme et en quoi consiste ses mouvements ? L'âme est-elle seulement sujette aux mouvements ? Aristote n'écrivait-il pas qu'il n'y a pas de mobilité de l'âme ?

« il faut, d'abord, faire porter son examen sur le mouvement. Car il est non seulement probable qu'on se trompe en accordant à l'âme le genre de réalité que prétendent ceux qui l'identifient à ce qui se meut soi-même ou à ce qui peut mettre en mouvement ; mais peut-être est-ce proprement une impossibilité de lui attribuer un mouvement⁵³¹. »

En effet, souligne Aristote, l'âme n'est pas sujette au mouvement, sinon dans la mesure où le corps animé se déplace et s'altère. Ce n'est pas l'âme qui ressent telle ou telle affection, ou perçoit quelque chose mais « l'homme par son âme » :

« Il vaudrait mieux, en effet, ne pas dire que c'est l'âme qui a pitié, apprend ou réfléchit, mais que c'est l'homme qui le fait, par son âme. Et ce, pour signifier, non que c'est en elle que le mouvement réside, mais qu'il trouve en elle, tantôt son aboutissement, tantôt son point de départ⁵³². »

Les passions de l'âme ne peuvent pas être distinguées de la nature des êtres vivants, c'est-à-dire que les passions ne sont pas indépendantes du corps.

527 *Ibid.*, 535.

528 Stendhal, *Souvenirs d'égotisme*, op. cit., p. 431.

529 Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, op.cit., p. 534.

530 *Ibid.*, p. 537.

531 Aristote, *De l'âme*, 405 b 31- 406 a, Flammarion, Paris, 1993, p. 101.

532 *Ibid.*, 408 b 1 15, op. cit., p. 118.

« Et si nous disions que les passions de l'âme ne peuvent être tenues pour séparables de la matière naturelle des vivants, c'est donc en tant que lui appartiennent des attributs tels l'ardeur ou la crainte, et non comme la ligne ou la surface⁵³³. »

L'âme est-elle réductible à l'intériorité ? Comment l'écriture peut-elle adhérer aux mouvements d'une intériorité ?

1.2 La langue de l'écart

Walter Benjamin insistait sur une distinction, pour lui fondamentale, entre « une vie telle qu'elle fut » et « une vie telle que celui qui l'a vécue la remémore⁵³⁴ ». Cette formule, jugée encore trop imprécise par Benjamin, joue un rôle essentiel dans la lecture qu'il fait des volumes du roman *À la recherche du temps perdu*. Marcel Proust qui – à travers le récit – se rappelle ses souvenirs, ne se souvient pas de ce qu'il a vécu. Ce qui fait jour correspond plutôt au « tissage de ses souvenirs⁵³⁵ » dans, et par l'écriture. Il existe un écart irrémédiable entre l'événement tel qu'il a été vécu, et l'événement tel qu'on peut se le remémorer. Benjamin le formule en ces termes :

« Car un événement vécu est fini, il est à tout le moins confiné dans la seule sphère de l'expérience vécue, tandis qu'un événement remémoré est sans limites, parce qu'il n'est qu'une clé pour tout ce qui a précédé et pour tout ce qui a suivi. Et dans un autre sens encore, c'est le souvenir ici qui prescrit rigoureusement le mode de tissage. Car l'unité du texte n'est que l'acte pur de la remémoration elle-même. Non la personne de l'auteur, moins encore l'intrigue. On peut même dire que les intermittences de cette dernière sont seulement l'envers du continu de l'acte de remémoration, le motif de l'envers de la tapisserie⁵³⁶. »

Cet écart est pensé en d'autres termes par Proust qui distingue ce qui a été vécu de son souvenir. Chez Proust, comme le souligne Genette, le réel est toujours décevant et ne représente qu'un pâle reflet de la réalité des essences, seule véritable réalité. L'essence de la chose n'est donc pas accessible dans la simple perception du monde, mais à travers son souvenir et la rêverie. Par la magie du nom des villes, par exemple, un individu peut se représenter une image sans commune

533 *Ibid.*, 403 b 15, op. cit., p. 87.

534 Walter Benjamin, *œuvre II* « L'image proustienne » (1929), Editions Gallimard, Paris 2000, p. 136.

535 *Ibid.*

536 *Ibid.*, p. 137.

mesure avec la perception réelle de ce lieu. Seul le charme que produit le nom de Parme peut faire naître des impressions puissantes touchant à l'essence véritable du lieu. Plus encore, le contact avec la réalité, avec la ville de Parme pour poursuivre l'exemple fourni par Genette, désintègre les images que produisaient son nom. La rencontre avec la ville réelle occasionne la perte et la désintégration de son essence. L'essence d'une chose ne réside donc pas dans son objet - pâle reflet du monde, comme les ombres dans la caverne platonicienne -, mais dans le souvenir et le rêve de celui-ci. Ainsi, le monde perdu n'est pas le passé mais le monde des essences, le temps lointain des rêveries infantiles, et le rôle de l'écriture serait une tentative pour restituer aux objets, aux lieux et aux monuments leur substance perdue. Pour atteindre la réalité dans son essence propre, il n'est selon Proust pas possible de faire appel à l'usage direct du langage. Il faut emprunter le relais de l'imagination, « le seul organe pour jouir de la beauté⁵³⁷ ». C'est pourquoi aux yeux de Proust, l'art dit « réaliste » qui ne propose selon lui qu'un relevé de lignes et de surfaces, ignore tout des substances.

À l'écart repéré par Proust – entre le monde des essences et celui de leur reflet –, écart que celui-ci tente de contourner par l'image des mots, Genette superpose un autre écart, celui qui se joue entre les intentions de l'auteur dans le cadre d'un regard théorique sur sa propre œuvre et son *échec* dans l'écriture qui constitue, quant à elle, une véritable vision. Il se produit en effet, selon Genette un renversement : l'écriture proustienne, partie à la recherche des essences, en vient plutôt à constituer des mirages. L'écriture produit une surimpression fantasmagorique d'où ne se dégage pas la révélation des Essences. Mais c'est précisément dans cet échec que Genette loge tout le succès de l'entreprise :

« Il y a une réussite de Proust, qui est d'avoir entrepris et mené à son terme une expérience spirituelle ; mais combien peu nous importe cette réussite auprès de cette autre, qui est d'avoir encore réussi l'échec de son entreprise, et de nous avoir laissé de cet échec le spectacle parfait qui est son œuvre. Dirigée toute entière vers la révélation des Essences, elle ne cesse de s'en éloigner, et c'est de cette vérité manquée, de cette possession dépossédée que naît sa chance d'œuvre et son vrai pouvoir d'obsession⁵³⁸. »

537 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Bibliothèque de la Pléiade, t. III, p. 872, cité par Gérard Genette, *Figure I*, « Proust palimpseste. » Éditions du Seuil, 1966, p. 45.

538 Gérard Genette, *Figure I*, op. cit., p. 67.

La possibilité de dire quelque chose de la subjectivité et de l'être pris dans le courant de sa propre existence se loge dans la toile narrative du roman. Cette toile narrative se forme dans l'écart entre le vécu et le remémoré, entre le réel et ce qui a été perçu ou, pour le dire plus schématiquement, entre la pensée et l'être.

« Ce qui est au plus proche de l'être brut, c'est le silence. Dès qu'il y a *existence* – et non pas être – il y a distance, écart de la pensée à l'être, langage. Dès lors la littérature ne représente pas la possibilité de réduire l'écart, puisque, comme langage, elle en vit. Cet écart, elle l'accroît au contraire. (...) L'organisation du langage en littérature ne nie pas la fonction abstraite du langage (l'effet de "possibilisation" du réel), mais la convertit en instrument méthodique en la mettant sous contrôle⁵³⁹. »

Il n'est donc pas question de considérer le langage littéraire comme un langage plus proche des essences, et ce, quelles que soient les intentions de l'auteur. Nous intéressons davantage dans cette question de l'écart, précisément l'idée d'une narration qui s'y engouffre pleinement, jusqu'à y enraciner ses fondations et sa condition d'émergence.

1.3 L'écriture des lacunes

Cet écart est-il réductible aux divers doutes émis par les auteurs et toutes les précautions qu'ils prennent pour dire ce que l'écriture ne peut pas dire ?

Depuis qu'il existe des autobiographies, note Philippe Lejeune, on doute qu'il soit possible d'en faire :

« Le discours autobiographique a pour fonction d'exprimer préventivement ces doutes pour les désarmer. La mémoire peut-elle être fidèle au passé ? L'écriture n'enjolive-t-elle pas ce que lui livre la mémoire ? N'impose-t-elle pas une unité et un sens à une vie mouvante et incertaine ? À ces questions, l'autobiographe répond en affichant ses scrupules, il développe toute une rhétorique de l'authenticité, et fait même tourner au profit de l'émotion le 'tremblé' de sa mémoire⁵⁴⁰. »

539 Vincent Delecroix, *Singulière philosophie. Essai sur Kierkegaard*. op. cit., p. 150.

540 Philippe Lejeune, *La mémoire et l'oblique, Georges Perec autobiographe*, P.O.L., 1991, p. 74.

Il semblerait, poursuit Philippe Lejeune, que ces doutes et ces précautions n'aient rien à voir avec ce qu'il appelle l' « autobiographie critique » et qui correspondrait à de rares cas où l'auto-biographe ne fait pas que nommer et se défendre du soupçon. L' « autobiographie critique » correspondrait peut-être à ces autobiographies qui placent l'écart que nous évoquions au centre de leur dispositif heuristique. Dans ces écritures, le biographe reprendrait à son compte cet écart et exercerait, sous les yeux du lecteur, un travail critique de sa propre mémoire :

« Il ne s'agit pas de constater quelques lacunes et erreurs, après quoi on continue tranquillement son récit. On s'arrête, on s'obstine, pour faire jaillir de la lacune ou de l'erreur, le sens. C'est un travail presque contre nature, en tout cas à contre-courant des pratiques habituelles du récit d'enfance⁵⁴¹. »

Selon Philippe Lejeune, le seul autobiographe classique à avoir travaillé sur sa mémoire est Stendhal. *Vie de Henri Brulard*, est le modèle canonique de cette variante peu courante qu'est l' « autobiographie critique ». Stendhal n'y raconte pas sa vie, mais il décrit sa mémoire, en exerçant un contrôle critique sur son écriture :

« ce sont de grands morceaux de fresques sur un mur, qui depuis longtemps oubliés apparaissent tout à coup, et à côté de ces morceaux bien conservés sont comme je l'ai dit plusieurs fois de grands espaces où l'on ne voit que la brique du mur. L'éparvérage, le crépi sur lequel la fresque était peinte est tombé, et la fresque est à jamais perdue⁵⁴². »

Les autobiographes reconstituent presque toujours des enfances « comme si vous y étiez », mais Stendhal s'intéresse plutôt aux linéaments de la mémoire et il ne s'agit pas de combler ses lacunes.

« La fresque est tombée en cet endroit et je ne serais qu'un plat romancier, comme Don Rugiero Caetani, si j'entreprenais d'y suppléer. Allusion aux fresques du Campo Santo de Pise et à leur état actuel⁵⁴³. »

541 *Ibid.*, p. 75.

542 Stendhal, *œuvres intimes*, op. cit., p. 114. Cité par Philippe Lejeune, *La mémoire et l'oblique*, op. cit., p. 75.

543 Stendhal, *œuvres intimes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade, 1955, pp. 302-303. Cité par Philippe Lejeune, *La mémoire et l'oblique*, op. cit., p. 76.

« Le lecteur peut se rassurer sur le récit de mes malheurs, d'abord il peut sauter quelques pages, parti que je le supplie de prendre : car j'écris à l'aveugle peut-être des choses fort ennuyeuses même pour 1835, que sera-ce en 1880 ?

En second lieu, je n'ai presque aucun souvenir de la triste époque 1790-1795 pendant laquelle j'ai été un pauvre petit bambin persécuté, toujours grondé à tout propos, et protégé seulement par un sage à la Fontanelle⁵⁴⁴ (...). »

Pour Philippe Lejeune, comme Stendhal, Perec est attentif « à suivre d'un trait précis les linéaments » de la mémoire et « à décrire, sans rien ajouter, les fragments de cette fresque abîmée par le temps⁵⁴⁵ ». En somme, *Vie d'Henry Brulard* est davantage un journal de fouilles, qui laisse en état les ruines sur lesquelles il tombe et ne cherche pas à les restaurer mais au contraire à les décrire telles qu'elles émergent. À ce travail critique de la mémoire que souligne Philippe Lejeune, ajoutons celui d'une mise à jour de l'« écart constitutif » entre le langage et l'être, écart à l'origine de l'écriture. Ainsi, la quête autobiographique qui retient notre attention n'est-elle pas seulement la mise à jour d'un écart sur le plan rhétorique. Il s'agit d'une mise à jour qui fonde le socle d'une pensée sur l'existence et qui, ce faisant, fait apparaître le sujet qui la pense. C'est dans ce double mouvement que nous nous tournons vers la littérature de Modiano, et que nous abordons celle de Perec avec *W ou le souvenir d'enfance*.

De nombreux rapprochements ont pu être faits entre les deux auteurs mais ce qui retient notre attention c'est la manière dont ils entretiennent cet écart, qui est à nos yeux la forme même par laquelle leur subjectivité peut apparaître à elle-même. Chez Modiano et Perec, l'écriture constitue le milieu dans lequel le sujet peut advenir. Cela nous ramène à la question première de Stendhal : comment l'épaisseur textuelle peut-elle rendre compte des mouvements de l'âme, de manière à ce que la subjectivité s'apparaisse à elle-même ? Comment montrer ce qui ne peut subsister qu'en étant caché ? D'après Vincent Delecroix le discours littéraire invente un système de miroir réfléchissant qui produit de l'intériorité tout en la dissimulant.

« Il faut alors inventer un système de miroirs discursifs réfléchissants, qui préserve la nature ontologiquement secrète de l'intériorité tout en l'exposant. Le discours du penseur de l'existence relèvera d'un régime de manifestation non objective. La contradiction de manifester le caché devra être surmontée par une communication indirecte. Autant dire, à ce niveau, un ré-

544 Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, op. cit., p. 597.

545 Philippe Lejeune, *La mémoire et l'oblique*, op. cit.

gime qui ne soit pas de monstration, mais d'*indication*, qui organise un système indirect de renvoi vers le fond subjectif. Et surtout inventer un milieu discursif subjectif, c'est-à-dire où la subjectivité puisse se présenter subjectivement – où elle puisse se présenter elle-même ou plus précisément s'indiquer elle-même, parler d'elle à partir d'elle-même : une *voix* justement⁵⁴⁶. »

Cette voix, ne serait-elle pas ce qui affleure par la matière même de l'écriture, ce qu'on appelle le style ? Mais comment procède-il et qu'est ce que le style ? Est-ce l'ensemble des propriétés du discours proposé par un texte littéraire ?

Pour Laurent Jenny, le style n'est pas une succession de procédés narratifs, mais plutôt une étude de la forme vive du discours, à travers laquelle le sujet peu à peu monte à lui-même.⁵⁴⁷ Dans son extension maximale, la notion de style est « la manière caractéristique d'une forme⁵⁴⁸. » Celle-ci étant intentionnelle ou partiellement intentionnelle. Le style n'est donc pas propre à la littérature, il marque dans son ensemble toutes les productions esthétiques et peut s'étendre à toutes les pratiques humaines. Une activité humaine qui ne produirait pas d'artefact relève également d'un style : il est une donnée anthropologique. Ce qui attire l'attention de Laurent Jenny et retient particulièrement la nôtre, c'est d'une part le fait que le style, en tant que marque d'individualité, est une forme singulière ; et, d'autre part, que le style est partageable et imitable. Le style se trouve donc à l'articulation singulière entre l'individuel et le collectif. Un style peut, en effet, être partagé durant une période, par exemple picturale. Laurent Jenny souligne que, paradoxalement, si le style peut être partagé, répété, imité, il n'est pourtant pas une affaire d'ornementation ou de procédés narratifs. De plus, il n'y aurait pas de discours plus riches stylistiquement que d'autres. Il n'y aurait pas non plus d'ensemble de formes locales, contrairement à ce qui est le plus souvent enseigné aux élèves auxquels on demande de distinguer les *figures de style* de tel ou tel auteur. Laurent Jenny préfère l'idée selon laquelle le style d'un discours se loge dans toute son épaisseur. De même en est-il pour les écritures qui se veulent sans style et cherchent à être le plus neutre possible. À rebours d'une approche « distinctive » du style, Laurent Jenny privilégie donc une lecture « individualisante ». Les stylistiques individualisantes refusent la distinction entre la forme et le fond. Le style a une *organicité* propre, un physionomie d'ensemble, forgée par les ré-

546 Vincent Delecroix, *Singulière philosophie. Essai sur Kierkegaard*. op. cit., p. 97.

547 Pour une étude sur Patrick Modiano et le style, voir notamment la thèse de Shella Efone Ekmi, « La question de l'originalité dans le roman contemporain : identification des caractéristiques stylistiques dans trois œuvres : *La Place*, d'Annie Ernaux, *Lac* de Jean Echenoz, *La place de l'étoile* de Patrick Modiano. », soutenue en 2015 ;

548 Laurent Jenny, « Le style », 2011, p. 1.

pétitions, les convergences, par les points d'insistance de l'œuvre et par ce qu'elle met en résonance. C'est donc à travers des formes significatives et privilégiées qu'une subjectivité va pouvoir peu à peu affleurer l'épaisseur narrative. « L'individualité stylistique », écrit Laurent Jenny, a toujours un caractère historique, les styles évoluent au cours de l'histoire, ils sont temporels :

« Il y a (...) dans tout style une dialectique entre le singulier et le collectif. L'invention singulière est faite d'héritage, de reconfiguration individuelle de formes reçues et de restitution au patrimoine commun des formes⁵⁴⁹. »

L'écriture de Patrick Modiano et de Georges Perec s'inscrivent dans un *moment* du XX^{ème} siècle, où l'articulation entre mémoire et écriture pose problème. Nous empruntons ce terme de *moment* à Frédéric Worms, pour désigner ce qui caractérise les « *relations*, ouvertes, tendues, entre des œuvres singulières⁵⁵⁰. ». Il n'est ainsi pas question de fondre les deux auteurs dans une même lecture, mais plutôt de voir en quoi ces œuvres interrogent un *moment* : « c'est dans leur différence et même leur opposition qu'elles constitueront avec d'autres ce "moment"⁵⁵¹. » Le moment de Perec et Modiano, c'est celui dans lequel, depuis le tissu narratif, le rapport mémoire-écriture interroge la question de l'existence.

1.4 Réfléchir les ombres. Patrick Modiano et Georges Perec

L'univers modianien est traversé par le thème du retour fantomatique : des êtres disparus réapparaissent sous les traits d'inconnus, d'étranges doubles menacent une identité incertaine. Pour retrouver les dernières traces de ces disparus, les personnages isolent quelques aspects de leur vie et les reproduisent. Vivre en miroir, mimer le quotidien de l'autre qui n'est plus, est leur recours pour les sauver de l'oubli. La fiction se tisse dans les méandres de la mémoire des personnages, qui deviennent de pures surfaces, sur lesquelles se réfléchissent les eaux profondes d'un passé oublié. À cet égard, Dora Bruder est exemplaire, tant par la genèse de son écriture que par sa narrativité.

Menant ses recherches pendant plusieurs années mais ne sachant pas comment écrire sur cette vie dont il ne sait presque rien, Modiano écrit d'abord un roman, *Voyage de noces*, dont le récit met en scène un double fictif de Dora Bruder, qui échappe à la déportation. La fiction et le récit se répondent dans un jeu de miroir et de double. S'ils ne correspondent jamais exactement l'un à

549 *Ibid.*, p. 12.

550 Frédéric Worms, *La philosophie en France au XX^{ème} siècle. Moments*, Éditions Gallimard, 2009, p. 9.

551 *Ibid.*, p. 226.

l'autre, tous deux répondent à une volonté commune : créer une forme narrative permettant de refléter l'absence de la jeune fille. « Il m'a fallu écrire deux cent pages pour capter, inconsciemment, un vague reflet de la réalité⁵⁵². » Ce jeu de double se prolonge au sein de *Dora Bruder* : quand le narrateur ne peut reconstituer le passé de Dora, il le crée en miroir de sa propre jeunesse du début des années Soixante. Tous deux ont habité le même quartier, fugué de leur pensionnat, traversé Paris dans un « panier à salade »... À travers l'histoire de Dora, l'auteur fait également ressurgir le reflet de milliers d'anonymes disparus dans les camps. Cette évocation leur redonne vie et leur confère une présence nouvelle. L'écriture de Perec diffère de celle de Modiano. Mais elle la rejoint sur le terrain des ombres et des reflets infinis. Dans « Les gnocchis de l'automne », Perec s'interroge « sur les raisons qui l'on poussé à écrire » ; pourquoi, plus qu'un autre a-t-il écrit ?

« Avais-je donc quelque chose de tellement particulier à *dire* ? Mais qu'ai-je dit ? Que s'agit-il de dire ? Dire que l'on est ? Dire que l'on écrit ? Dire que l'on est écrivain ? Besoin de communiquer quoi ? Besoin de communiquer que l'on a besoin de communiquer ? Que l'on est en train de communiquer ? L'écriture dit qu'elle est là, et rien d'autre, et nous revoilà dans ce palais de glaces où les mots se renvoient les uns les autres, se répercutent à l'infini sans jamais rencontrer autre chose que leur ombre⁵⁵³. »

2. Figure du double chez Patrick Modiano

Dans *Accident nocturne*, le narrateur émet une proposition étrange :

« Il n'y a plus que les perroquets qui restent fidèles au passé⁵⁵⁴. »

Dans le restaurant de l'hôtel du narrateur d'*Accident nocturne*, la patronne possède un perroquet et propose au jeune homme de lui apprendre une phrase :

« Alors, j'avais réfléchi et fini par prononcer le plus clairement possible : "JE CHERCHE UNE VOITURE FIAT COULEUR VERT D'EAU". Je n'avais pas eu besoin de lui apprendre longtemps cette phrase. Sa façon de la répéter était plus brève et plus efficace : "VOITURE FIAT COULEUR VERT D'EAU", et sa voix plus aiguë et plus impérieuse que la mienne⁵⁵⁵. »

552 Patrick Modiano, *Dora Bruder*, op. cit., p. 54.

553 Nous soulignons en italique. Georges Perec, *Je suis né*, « Les gnocchis de l'automne ou quelques réponses à des questions me concernant. », Éditions du Seuil, 1990, textes rassemblés par Philippe Lejeune, pp. 72-73.

554 Patrick Modiano, *Accident Nocturne*, op. cit., p. 130.

555 *Ibid.*, p. 130.

Le perroquet reste fidèle au passé, mais il opère sur le langage le même travail que celui qu'opèrent photographie et mémoire : ils déforment. La déformation en jeu est ce qui confère au temps son caractère énigmatique et abyssal, dans lequel se fondent et se constituent les personnages modianiens. L'univers ambigu dans lequel est plongé le lecteur est créé par l'utilisation d'un retour du même au sein d'un roman et entre les différents romans. Il y a une Marie et une Rose-Marie dans *Vestiaire de l'enfance*⁵⁵⁶, une autre Mary dans *Une jeunesse*, des Jacqueline dans *Fleurs de ruine*, *Accident nocturne*, et *Dans les cafés de la jeunesse perdue*. Il y a parfois de légères modifications dans le passage d'un nom à l'autre. À la suite d'Alan Morris⁵⁵⁷, qui étudie les figures du même dans son analyse de l'œuvre de Modiano, on pense notamment à Gay Orlow, personnage de *Rue des Boutiques Obscures* et à Gay Orloff, personnage de *Villa Triste*. Cependant, Orlow de *Rue des Boutiques Obscures* ne peut cependant pas être la même que Orloff dans *Villa Triste*, bien vivante dans les années trente. Comme le formule Tiphaine Samoyault, les noms flottent⁵⁵⁸, ils relient les livres et les histoires entre eux, ils participent à constituer la large toile narrative que déploie l'ensemble des ouvrages. Ils forment une ronde et leur circulation d'un texte à l'autre donnent au lecteur un sentiment de déjà vu et de familiarité. D'un autre côté, comme le souligne Tiphaine Samoyault, les noms séparent et déréalisent, ils signent l'incertitude des identités, leur incomplétude. En effet, les noms chez Modiano « ne suffisent pas toujours à nommer », tout comme « il arrive que les lieux eux-mêmes ne parviennent pas situer⁵⁵⁹. »

En termes de bâtiments, la figure du château revient sous de multiples formes et Modiano sape l'unité des personnages et des lieux qu'ils habitent ou traversent, en leur attribuant des caractéristiques contradictoires, en jouant sur les noms, et en se focalisant sur l'action transformatrice du temps. Il détruit la cohérence des êtres en laissant le monde d'hier fusionner avec le monde d'aujourd'hui. Alan Morris note que « toute identification ressemble aux autres identifications, tout contraste ressemble aux autres contrastes, tandis que l'ensemble des contrastes s'oppose à l'ensemble des identifications, et vice et versa⁵⁶⁰. »

556 Patrick Modiano, *Vestiaire de l'enfance*, Éditions Gallimard, 1989.

557 Alan Morris, *Patrick Modiano*, Berg, 1996.

558 Tiphaine Samoyault, « Le nom propre », *Modiano*, Éditions de l'Herne, op. cit., p. 86.

559 *Ibid.*, p. 88.

560 Alan Morris, *Patrick Modiano*, op. cit., p.35

Une variation dans cette technique narrative consiste à changer le nom des personnages et ceux des décors, tout en conservant leurs caractéristiques fondamentales, de sorte qu'on a affaire à des « types, à des manifestations, dans des contextes spatio-temporels différents, d'un nombre limité de prototypes antérieurs »⁵⁶¹. La figure de l'amazone revient à plusieurs reprises. Les noms ne sont pas toujours indicateurs de la permanence, tandis qu'une seule personne peut également posséder plusieurs identités. Toutes les combinaisons de *pareil* et d'*autre* sont possibles. Les personnages sont interchangeables.

Modiano semble reprendre certains prototypes masculins et féminins : dans l'ensemble, ses personnages secondaires jeunes ou adultes se ressemblent physiquement. Ses hommes ont souvent les cheveux « en brosse », ils portent une veste ou un blouson de daim et des semelles de crêpe. Les femmes ont fréquemment une frange, les cheveux châtain, les yeux bridés, et les pommettes hautes. Elles aiment le « parfum poivré » et porter un manteau en fourrure. Les figures inconnues deviennent familières et d'anciens visages font retour dans le présent des personnages. Lors de son déménagement avec Yvonne, Victor Chmara reconnaît un homme qu'il a connu dans son enfance et qui l'intriguait :

« Et soudain...Mais oui, c'étaient les mêmes chaussures, et l'homme qui me tendait la main celui qui m'avait tellement intrigué du temps de mon enfance. Il venait aux Tuileries chaque jeudi et chaque dimanche avec un bateau miniature (une reproduction fidèle du *Kon Tiki*), et le regardait évoluer à travers le bassin, changeant de poste d'observation⁵⁶² ».

La figure du double et du retour du même est parfois explicite, le héros suit le séminaire du Docteur Bouvière qui développe le thème de « l'éternel retour ». Il lui explique qu'au cours d'une vie, nous rencontrons, les mêmes situation, les mêmes personnes.

3. *W ou le souvenir d'enfance* de Perec : une esthétique de la coupure et du faux double

Nous proposons à présent de mettre en lumière la manière dont l'écriture autobiographique de Georges Perec dans *W ou le souvenir d'enfance* se déploie depuis la mise en abîme, dans la nar-

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁶² Patrick Modiano, *Villa Triste*, op. cit., p. 60.

ration, de ce qui entrave la remémoration. Nous proposons ainsi d'éclairer comment ce désordre, provoqué par les incessantes coupures du texte submergeant le lecteur, constitue également une véritable forme à travers laquelle l'auteur fait refléter ses souvenirs d'enfance. L'écriture ne restitue pas plus le passé qu'elle ne fait revenir les disparus. Cependant, paradoxalement, les incessantes hachures du récit font advenir un temps qui cristallise les différentes couches de sédimentation de la mémoire, un temps qui fait coexister tous les âges de l'existence.

Dans *W ou le souvenir d'enfance*, apparaît nettement un double mouvement : celui d'une « prise de possession » d'un individu par l'Histoire, et celui de la construction d'une mémoire par l'émergence d'une forme apparemment « désorganisée ».

3.1 *W ou le souvenir d'enfance*, une histoire coupée à la hache

Dès la première page du récit autobiographique, Perec précise que le rapport que sa mémoire entretient avec l'Histoire collective se trouve sous le sceau de la coupure. Il n'a pas de souvenir d'enfance annonce-t-il, car « l'Histoire avec sa grande hache » l'en a dépossédé. Ce jeu de mot agit comme une annonce programmatique de la manière dont les souvenirs évoqués marquent l'ensemble du récit à venir :

« "Je n'ai pas de souvenirs d'enfance" : je posais cette affirmation avec assurance, avec presque une sorte de défi. L'on n'avait pas à m'interroger sur cette question. Elle n'était pas inscrite à mon programme. J'en étais dispensé : une autre histoire, la Grande, l'Histoire avec sa grande hache, avait déjà répondu à ma place : la guerre, les camps⁵⁶³. »

En inscrivant cet effet de la hache à même son texte, Perec produit dans *W ou le souvenir d'enfance* un ensemble de coupures concrètes, le texte s'interrompant régulièrement brutalement dans la page, pour laisser place à de larges espaces vides et blancs. D'autre part, la coupure agit aussi dans les mots du récit, au niveau des thèmes abordés, ainsi que dans le dispositif narratif du livre : *W ou le souvenir d'enfance* est construit en deux parties, nommées « Première partie » puis « Deuxième partie ». L'une et l'autre sont séparées par leurs titres, ainsi que par des points de suspensions entre parenthèses. Structurées de manière identique, ces deux parties comportent une alternance entre des passages autobiographiques – récit de souvenirs d'enfance de Perec –,

563 Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 17.

et un récit de fiction. On les distingue assez aisément par leur différence typographique, la fiction étant en effet en italique. Dans la première partie, du chapitre I au chapitre XI, la fiction met en scène un protagoniste du nom de Gaspard Winkler, qui raconte un récit à la première personne. Dans la seconde partie, allant de XII à XXXVII, le récit de fiction est de type plutôt descriptif, raconté à la troisième personne : le narrateur, qui occupait pourtant une place importante au début du livre, a disparu.

Dans le passage de la fiction à l'autobiographie, le lecteur est constamment mis en position d'attente. Des éléments d'une intrigue complexe se mettent en place dans le récit de fiction, mais le chapitre s'interrompt brusquement pour passer à l'autobiographie. Perec brise les fils de la narration, qui devient chaotique, le récit étant sans cesse interrompu. Pourtant, l'histoire du narrateur interpelle le lecteur : ancien soldat déserteur qui a pris le nom d'un mort, Gaspard Winkler reçoit une lettre l'invitant à une rencontre. Son interlocuteur connaît la situation de Gaspard, il sait que celui-ci n'est pas son vrai nom. Mais que sait-il d'autre ? Sait-il qu'il est déserteur ? Cette personne va-t-elle lui causer des ennuis en mettant à jour son identité ? Il en va de même lors des passages autobiographiques relatant l'histoire de Perec lui-même : le lecteur s'attache à reconstituer les différents souvenirs que celui-ci nous livre, mais la tâche est ardue tant les coupures sont nombreuses. Finissant par être confronté à un torrent d'informations qu'il ne peut pas remettre en ordre, le lecteur est submergé par l'ensemble des récits. « L'Histoire avec sa grande hache » a brisé la vie et les souvenirs de Perec. En réponse, le récit qu'il construit se sert précisément de ce qui les a brisés pour les reconstituer : c'est à coup de hache que l'auteur décompose et fragmente le récit de sa remémoration. Le livre en vient à agir lui-même comme une hache sur son lecteur, proposant une forme de réponse à ce que Kafka attendait d'un livre : qu'il soit comme « la hache qui brise la mer gelée en nous ».

« Il me semble d'ailleurs qu'on ne devrait lire que des livres qui vous mordent et vous piquent. Si le livre que nous lisons ne nous réveille pas d'un coup de poing sur le crâne, à quoi bon le lire ? Pour qu'il nous rende heureux, comme tu l'écris ? Mon Dieu, nous serions tout aussi heureux si nous n'avions pas de livre, et des livres qui nous rendent heureux, nous pourrions à la rigueur en écrire nous-mêmes. En revanche, nous avons besoin de livres qui agissent sur nous comme un malheur dont nous souffririons beaucoup, comme la mort de quelqu'un que nous aimerions plus que nous-mêmes, comme si nous étions proscrits,

condamnés à vivre dans des forêts loin de tous les hommes, comme un suicide – *un livre doit être la hache qui brise la mer gelée en nous*. Voilà ce que je crois⁵⁶⁴. »

Un livre qui agit comme un malheur, qui éveille une souffrance pour son lecteur, c'est bien, semble-t-il, ce que produit *W ou le souvenir d'enfance*. Nous souhaitons à présent mettre en lumière une des formes de la coupure produite par l'effet de la hache dans le texte : les notes de renvoi en fin de texte, rencontrées au sein des chapitres autobiographiques.

3.2 Coupure et dislocation du récit : enquête sur la nature de la mémoire

Tout comme la note de bas de page, les notes qui constituent un renvoi en fin de texte sont censées apporter une précision pour éclairer le lecteur sur un point précis, sans toutefois gêner la lecture du texte. Or, dans *W ou le souvenir d'enfance*, c'est l'inverse qui se produit : la note est construite comme quelque chose qui entrave le récit, le rompt volontairement et rend toute lecture linéaire impossible, ou pour le moins extrêmement pénible⁵⁶⁵. La restitution de la cohérence du texte appartient donc au lecteur, qui peut avoir recours à plusieurs stratégies afin de démêler les différentes strates narratives et leur conférer un tant soit peu d'ordre.

Au chapitre IV, Perec ajoute deux notes de fin de texte pour un texte de deux pages et demie. Les notes occupent un tiers du texte général.

Au chapitre VI, le texte compte une page plus un paragraphe, et trois notes. Le texte des notes est plus important que le corps du texte lui-même.

Le Chapitre VIII est un chapitre central dans l'écriture de la remémoration : Perec commence par raconter le souvenir du jour où sa mère et lui se séparent Gare de Lyon. Puis, il poursuit avec deux textes qu'il a écrits quinze ans avant *W* et qu'il dit recopier sans rien y changer, tout en mettant en note les rectifications et commentaires qu'il estime devoir maintenant ajouter. Vingt-six notes étayaient le récit. Elles ne participent pas tant à éclairer le souvenir qu'à le décomposer jusqu'à le dénaturer. Et si le fait de dénaturer le souvenir n'était pas, justement, ce qui permet à

564 Franz KAFKA, « Lettre à Oskar Pollak », 27 janvier 1904, *Ouvres complètes* Tome III, Traduction par Marthe Robert, Claude David et Jean-Pierre Danès, Éditions Gallimard, 1984, p. 575. Nous soulignons en italique.

565 Philippe Lejeune, dans *La mémoire et l'oblique, Georges Perec autobiographe* op. cit., p. 42, souligne que Perec est un « saboteur » de l'écriture autobiographique.

Perec de le mettre en mouvement, et de faire apparaître dans l'écriture le fonctionnement de sa mémoire ? Cette mémoire qui ne possède que des fragments, comme des poussières d'îlots dispersés en mer, trouverait ainsi à se dire par les souvenirs découpés en permanence par des détails et des informations qui, dans le fond, n'ont pas d'importance :

« Mes deux premiers souvenirs ne sont pas entièrement invraisemblables, même s'il est évident que les nombreuses variantes et pseudo-précisions que j'ai introduites dans les relations – parlées ou écrites – que j'en ai faites les ont profondément altérés, sinon complètement *dénaturés*⁵⁶⁶. »

Ce terme « dénaturer » ouvre une question essentielle du roman quant à la nature du souvenir : quelle serait la nature du souvenir dans l'épaisseur discursive ? Comment faire affleurer le souvenir dans le corps même du langage, et comment pratiquer une langue, une écriture, qui prend en charge cette étonnante structure qu'est la mémoire ?

Ainsi, la force de la note viendrait de la fonction de coupure et de déstabilisation qu'elle occupe dans le récit. Les précisions qui éloignent le souvenir de l'événement, qui le rendent étranger à ce qui a été vécu, tissent ainsi la toile d'une mémoire telle qu'elle se donne à travers l'écriture de tel ou tel souvenir. L'écriture de Perec prend, sous les yeux du lecteur démuni face à tant de précisions, une forme qui énonce le rapport au souvenir et à la chose disparue.

« En fait, ce que je cherche à atteindre dans mon travail, c'est la manière dont cette enfance m'est redonnée. Tout le travail d'écriture se fait toujours par rapport à une chose qui n'est plus, qui peut se figer un instant dans l'écriture, comme une trace, mais qui a disparu⁵⁶⁷. »

Ces précisions créent un jeu de tension entre mise en présence des événements qui sont remémorés, et mise à distance du souvenir, comme si l'événement évoqué dans le récit s'éloignait de plus en plus de celui qui a effectivement été vécu. Mais n'est-ce pas là le propre de toute remémoration ? Les coupures agissent donc ici comme une mise en acte, dans l'écriture, de l'acte remémoratif qui relève de la mise en présence des traces de l'absent et du disparu. Cependant, il ne s'agit pas d'une recherche auto-analytique de la mémoire où des scènes dites traumatiques seraient à éclairer. Il s'agit plutôt de l'invention d'un univers discursif subjectif dans lequel une voie singulière trouve à se dire dans la dislocation et les jeux de miroirs reflétant l'ombre des

566 Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 26. Nous soulignons en italique.

567 *Ibid.*, p. 91

mots, traçant les contours des membres fantômes. Les coupures du texte cassent les morceaux d'histoires qui pourraient être assemblés trop facilement. Les paires et les doubles ne marchent pas, il n'y a pas de clé qui ouvrirait un sens à déchiffrer, mais plutôt une multitude d'entrées. Les indices se renvoient les uns aux autres et ne débouchent pas sur une compréhension stable et univoque du récit.

Dans cette accumulation se joue le caractère illusoire du souvenir. Tout en fournissant de nombreux détails, Perec souligne le caractère illusoire de sa remémoration : il ne retrouvera pas le passé dont il est à la recherche. La chose enfouie ne referra pas surface, elle reste au fond de l'eau. Ce qui est saisissant dans le rapport de Perec à sa propre mémoire, c'est qu'il n'est fait que de bruissements, d'échos du passé, d'ombres, de reflets. L'écriture ne peut le mener qu'à « un ressassement sans issue. » À la fin du chapitre VIII il écrit :

« Quinze ans après la rédaction de ces deux textes, il me semble toujours que je ne pourrais que les répéter : quelle que soit la précision des détails vrais ou faux que je pourrais y ajouter, l'ironie, l'émotion, la sécheresse ou la passion dont je pourrais les enrober, les fantasmes auxquels je pourrais donner libre cours, les fabulations que je pourrais développer, quels que soient, aussi, les progrès que j'ai pu faire depuis quinze ans dans l'exercice de l'écriture, il me semble que je ne parviendrai qu'à un ressassement sans issue⁵⁶⁸. »

L'accumulation de détails ne fait donc pas revenir le passé, mais elle crée une épaisseur temporelle qui laisse apparaître les différents moments de remémoration : il y a le temps vécu, ensuite celui du souvenir, puis celui de son écriture, et enfin celui de sa réécriture. Sont ainsi adossées des temporalités de l'existence de l'auteur bien distinctes. Les incessantes ruptures font advenir un temps qui cristallise les différentes couches de sédimentation de la mémoire, un temps qui fait coexister tous les âges de l'existence. C'est au sein de ce millefeuille que l'auteur fait advenir un sujet qui pense, un individu qui trouve une voix pour se dire et se penser dans le flux de l'existence.

568 *Ibid.*, p. 62.

3.3 Hacher pour tenir l'histoire

Les coupures provoquent une grande désorganisation, morcellent le texte et engendrent la mécompréhension du lecteur. Cependant, ce désordre et cette accumulation de détails sont loin d'être arbitraires. Bien au contraire, l'accumulation est la forme qui permet à l'auteur de maintenir ensemble des éléments étrangers les uns aux autres. Afin de comprendre en quoi la coupure peut également produire un véritable assemblage, il faut à présent nous attacher à la manière dont Perec organise la désorganisation de son récit.

Au chapitre III, le récit de fiction s'arrête au moment où le narrateur attend son train à la gare.

« J'allai à la gare, je mis mon sac dans une consigne automatique. Puis, dans la salle d'attente des deuxième classe, assis presque au milieu d'un groupe d'ouvriers portugais en partance pour Hambourg, j'attendis six heures du soir⁵⁶⁹. »

Après une page blanche, l'autobiographie reprend à la page suivante.

« Je ne sais où se sont brisés les fils qui me rattachent à mon enfance. Comme tout le monde, ou presque, j'ai eu un père et une mère, un pot, un lit-cage, un hochet, et plus tard une bicyclette⁵⁷⁰. »

La coupure qui s'opère entre la fiction et l'autobiographie n'est pas seulement ce qui brise. Elle permet également de relier entre eux des éléments narratifs tout à fait hétérogènes : la gare, en effet, est un lieu essentiel dans l'organisation des souvenirs d'enfance de Perec et dans leur mise en récit. De sa mère il n'a, dit-il, qu'un souvenir, celui du jour où elle l'accompagna à la gare et où elle le confia à la Croix-Rouge pour qu'il quitte Paris. C'est la dernière fois où il la vit.

« De ma mère, le seul souvenir qui me reste est celui du jour où elle m'accompagna à la gare de Lyon d'où, avec un convoi de la Croix-Rouge, je partis pour Villard-de-Lans⁵⁷¹. »

Perec brise les fils du récit fictionnel mais, dans l'enchaînement entre le texte fictionnel et l'autobiographique, les thèmes abordés semblent se répondre et se commenter sans que rien ne soit explicitement dit. Le nouage entre fiction et autobiographie se joue et s'expose sous les yeux du

569 *Ibid.*, p. 22.

570 *Ibid.*, p. 25.

571 *Ibid.*, p. 45. Nous soulignons en italique.

lecteur : l'un répond à l'autre sans tout à fait correspondre, comme à travers un miroir déformant. Ainsi, le récit fictionnel viendrait mettre en acte la mémoire désorganisée, confuse et chaotique de l'auteur. La coupure brise le récit mais, ce faisant, souligne ce sur quoi le texte s'arrête. Elle n'est donc plus uniquement ce qui perturbe en permanence la lecture du récit, mais permet aussi, paradoxalement, de donner du sens à des éléments discursifs hétérogènes en opérant un lien associatif entre éléments fictionnels et éléments autobiographiques, qui se répondent grâce à elle. Le récit autobiographique raconte des souvenirs qui ne s'énoncent que par bribes ou par fragments, tandis que le récit de fiction raconte une histoire imaginée étant enfant, que Perec réinvente et écrit en la publiant au fur et à mesure dans *La Quinzaine littéraire* entre septembre 1969 et août 1970. Dans *W ou le souvenir d'enfance*, Perec reprend ce texte et l'assemble à son autobiographie, effectuant un véritable travail de montage. Ces deux formes narratives participent à la construction d'un ensemble qui fait advenir l'histoire de l'auteur.

Au sein de ce montage, Perec semble particulièrement jouer avec le champ lexical du verbe tenir

. La première occurrence du verbe est située dès les premières pages :

« Jusqu'à ma douzième année à peu près, mon histoire *tient* en quelques lignes : j'ai perdu mon père à quatre ans, ma mère à six ; j'ai passé la guerre dans diverses pensions de Villard-de-Lans. En 1945, la sœur de mon père et son mari m'adoptèrent⁵⁷². »

La deuxième occurrence du mot « tenir » apparaît trois paragraphes plus loin, pour évoquer la construction du récit imaginaire de l'île de W.

« Il y a sept ans, un soir, à Venise, je me souvins tout à coup que cette histoire s'appelait "W" et qu'elle était, d'une certaine façon, sinon l'histoire, du moins une histoire de mon enfance. En dehors du titre brusquement restitué, je n'avais pratiquement aucun souvenir de W. Tout ce que j'en savais *tient* en moins de deux lignes : la vie d'une société exclusivement préoccupée de sport, sur un îlot de la Terre de Feu⁵⁷³. »

Le verbe tenir possède plusieurs sens : celui de « tenir à quelqu'un », y être « attaché », mais également faire tenir, au sens de maintenir quelque chose. En l'occurrence chez Perec il s'agit de faire exister le souvenir de ses parents disparus, pour ne pas les faire disparaître à nouveau. Per-

572 *Ibid.*, p. 17. Nous soulignons en italique.

573 *Ibid.*, p. 18. Nous soulignons en italique.

ec veut se souvenir de ceux qui le font tenir dans une « cordée humaine »⁵⁷⁴, de ceux qui le précèdent et auxquels il dédie le livre : « pour E⁵⁷⁵ ». Il cherche à faire de son histoire de mort un lieu qui tient la vie : construire une écriture permettant de faire tenir ensemble les individus d'une génération à l'autre. La répétition du verbe *tenir* opère comme deux piliers qui marquent deux genres, entre deux histoires, deux écritures. Les deux *tenir* inscrivent un écart. L'histoire de Perec ne *tiendrait* pas dans l'un des récits mais elle se tient dans les deux. Peut-être même se tient-elle *entre* les deux puisque les deux textes ne *tiennent* pas l'histoire de la même manière.

Les deux verbes *tenir* résonnent avec un autre terme, qui apparaît quatre chapitres plus loin : *les miens*.

« ce qui était sûr, c'est qu'avait déjà commencé une histoire qui, pour moi et tous les miens, allait bientôt devenir vitale, c'est-à-dire, le plus souvent, mortelle⁵⁷⁶. »

Perec passe des *tiens* aux *miens*, et des *miens* aux *tiens*, comme si son histoire, la *sienne* et celle de ses disparus, il la donnait aux lecteurs. L'écriture se dresse donc entre ces deux *tenir*, à la jonction entre l'autobiographie et la fiction. Il ne s'agit pas pour Perec de choisir l'un ou l'autre, mais bien composer l'un avec l'autre afin de maintenir l'écriture comme la dernière trace des disparus. Perec affirme qu'il écrit parce qu'il a été une ombre parmi celles des *siens* disparus, il écrit parce qu'ils ont été ensemble, côte à côte, son corps auprès du leur. Il écrit tout autant pour se souvenir d'eux que pour se rappeler leur mort, pour affirmer sa vie dans l'écriture du souvenir de leurs ombres. L'écriture endosse alors la responsabilité de restituer le vivant, de dégager son existence de celle des morts. Perec affirme que son écriture est blanche, qu'il sait qu'il ne dit rien. Non pas au sens qu'il n'a rien à dire, mais qu'il veut parvenir à dire le rien. Son écriture se veut signe d'un anéantissement.

« C'est cela que je dis, c'est cela que j'écris et c'est cela seulement qui se trouve dans les mots que je trace, et dans les lignes que ces mots dessinent, et dans les blancs que laisse apparaître l'intervalle entre ces lignes (...) je ne retrouverai jamais, dans mon ressassement

574 Termes employés par Marielle Macé dans le cadre du séminaire collectif du CRAL du 26 janvier 2015, pour qualifier le travail de l'historien Stéphane Audoin-Rouzeau au sein de son livre *Quelle histoire. Un récit de filiation (1914-2014)*, op. cit.

575 Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p.9

576 *Ibid.*, p. 36.

même, que l'ultime reflet d'une parole absente à l'écriture, le scandale de leur silence et de mon silence⁵⁷⁷ ».

Le narrateur de la fiction, Gaspard Winkler, reste silencieux après le récit de l'effroyable naufrage du Sylvandré en pleine nuit. Caecilia ne meurt pas sur le coup, comme on le présume pour les autres passagers qui sont retrouvés inanimés et encore dévêtus. Caecilia meurt d'une mort atroce. Enfermée dans sa cabine, sa malle tombe sur ses reins et les brise. Elle rampe jusqu'à la porte pendant des heures et tente de l'ouvrir avec ses ongles jusqu'à ce que ceux-ci soient en sang. Elle meurt peu de temps avant que les sauveteurs ne la découvrent.

Gaspard Winkler ne trouve rien à dire :

« Je demeurai silencieux. Il me semblait qu'Otto Apfelstahl, à cet endroit de son discours, attendait de moi une réponse, ou tout au moins un signe quelconque, fût-il d'indifférence, ou d'hostilité. Mais je ne trouvais rien à dire. Il se taisait, lui aussi ; il ne me regardait même pas. On entendait quelque part un accordéon⁵⁷⁸. »

Comme il l'affirme dans le texte autobiographique, ce qu'écrit Perec est « blanc », « neutre ». Mais c'est aussi ce que déclare très vite Gaspard Winkler dans le récit :

« Même si les événements que j'ai vus ont bouleversé le cours, jusqu'alors insignifiant de mon existence, même s'ils pèsent encore de tout leur poids sur mon comportement, sur ma manière de voir, je voudrais, pour les relater, adopter le ton froid et serein de l'ethnologue : j'ai visité ce monde englouti et voici ce que j'y ai vu. Ce n'est pas la fureur bouillante d'Achab qui m'habite, mais la blanche rêverie d'Ishmaël, la patience de Bartleby. C'est à eux, encore une fois, après tant d'autres, que je demande d'être mes ombres tutélaires⁵⁷⁹. »

Les narrateurs ont donc en commun cette recherche du ton neutre, d'une écriture qui transmet le blanc. Un ton froid, détaché, sans sentiment ni psychologie.

« Cette absence d'histoire m'a longtemps rassuré : sa sécheresse objective, son évidence apparente, son innocence, me protégeaient, mais de quoi me protégeaient-elles, sinon précisément de mon histoire, de mon histoire vécue, de mon histoire réelle, de mon histoire à moi

577 *Ibid.*, p. 63.

578 *Ibid.*, p. 85.

579 *Ibid.*, p. 15.

qui, on peut le supposer, n'était ni sèche, ni objective, ni apparemment évidente, ni évidemment innocente⁵⁸⁰ ? »

Dans son entretien avec Perec, intitulé « Le travail de la mémoire » et retranscrit dans *Je suis né*⁵⁸¹, Franck Venaille lui fait remarquer que dans *Je me souviens*, il y a « deux volontés » : celle de travailler avec le quotidien, et celle de désacraliser la mémoire, ou l'événement qui va en ressortir. Perec acquiesce : il s'agit de désacraliser l'événement et de le restituer dans une collectivité. Ce qui est anodin, quotidien, peut parler à tout le monde. C'est différent, dit Perec, de l'autobiographie, qui est « l'exploration de ses propres souvenirs, marquants, occultés⁵⁸² ».

Dans *W ou le souvenir d'enfance*, Perec a voulu, dit-il, contourner cette approche de sa propre histoire. Aux questions de Franck Venaille concernant la naissance du souvenir et la manière dont la mémoire et la remémoration imprègnent ses fictions, Perec répond que le travail sur la mémoire implique quatre niveaux : celui de la mise à plat, celui de la recherche de son histoire personnelle de manière traditionnelle, celui d'une mémoire fictionnelle, et enfin un quatrième niveau, celui de l'encryptage, qui correspond à l'inscription cryptée de souvenirs personnels dans la fiction. Le surgissement du souvenir se produit sous la forme de la trace d'une quête, d'une mémoire qui s'est enfouie et qui ne peut se donner que comme telle. L'événement qui est à l'origine du souvenir doit rester dans l'ombre.

« Ce n'est surtout pas l'événement tragique annoncé par les violons ! Ça doit rester tout le temps enfoui ! Cette autobiographie de l'enfance s'est faite à partir de descriptions de photos, de photographies qui servaient de relais, de moyen d'approche d'une réalité dont j'affirmais que je n'avais pas le souvenir. En fait elle s'est faite à travers une exploration minutieuse, presque obsédante à force de précisions, de détails. À travers cette minutie dans la décomposition, quelque chose se révèle⁵⁸³. »

Pour surgir à nouveau, l'événement est éclaté, morcelé, différé dans la narration, sur une autre histoire que la sienne. Le surgissement de la mémoire se fait sans psychologie, en collant à une réalité que l'on pourrait appeler prosaïque.

580 *Ibid.*, p. 17.

581 « Le travail de la mémoire, entretien avec Frank Venaille », in Georges Perec, *Je suis né*, op. cit., p. 81.

582 *Ibid.*, p. 83.

583 *Ibid.*, p. 84.

« Il n'y a jamais de psychologie. C'est un vécu à ras de terre, ce qu'on appelait à *Cause commune* le bruit de fond. C'est le vécu, saisi au niveau du milieu dans lequel le corps se déplace, les gestes qu'il fait, toute la quotidienneté liée aux vêtements, à la nourriture, au voyage, à l'emploi du temps, à l'exploration de l'espace. Le reste est non dit, en dehors, même s'il est réintroduit dans l'élaboration de la fiction, mais cette fois-ci par d'autres moyens : le dictionnaire, l'encyclopédie, l'imagination, par le système de contraintes. La soumission au vécu étant un travail de description minutieux⁵⁸⁴... ».

À l'inverse d'une mise en ordre, l'écriture apparaît bien plutôt comme une mise en désordre, qui coupe et hache les souvenirs. L'écriture des coupures et des hachures ne permet pas de retrouver les souvenirs perdus, pas plus qu'elle ne fera revenir le passé, mais elle permet de donner une place et une forme bien réelles à l'enfance, tant à son absence irrémédiable qu'à ceux qui l'ont désertée bien trop tôt et malgré eux. La coupure permet à l'auteur de faire affleurer l'épaisseur temporelle d'une existence : une temporalité qui n'a rien de linéaire et qui ne semble pouvoir trouver une voie d'accès que du côté de ce qui la dérange, du côté de ce qui risquerait de l'empêcher d'advenir. Comme si la représentation de la mémoire devait en passer par ce qui l'entrave et l'abîme. Dans cette temporalité, l'enfance n'est pas le moment qui relie l'individu à ses origines. Au contraire, c'est le moment de la rupture avec les origines, de la disparition des parents et avec eux de tous les liens qui pouvaient rattacher l'enfant aux générations antérieures, à leur culture et à leur langue. Ainsi s'inversent les termes de l'interrogation sur la possibilité de faire ressurgir à travers l'écriture les souvenirs perdus : il ne s'agit pas de les retrouver, mais plutôt de transmettre, sans psychologie aucune, une trace de la présence des disparus. Plus encore, c'est autour de leur absence et du chaos occasionné par leur disparition que s'articule l'écriture du souvenir chez Perec. L'enfance n'est « ni nostalgie, ni terreur, ni paradis perdu, ni Toison d'Or⁵⁸⁵ ». Quant au passé, il n'est pas derrière soi, et ne configure pas une forme établie et définitive. Ce serait plutôt une direction vers laquelle tendrait l'existence, un chemin situé au devant de l'écriture, comme un signal par delà la « brume insensée où s'agitent des ombres⁵⁸⁶ » qui répéteraient inlassablement les vers d'Edmond Jabès selon lequel, telle une voix étrangère, l'enfance ne peut être que sans aveux.

584 *Ibid.*, pp. 89-90.

585 Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 25.

586 *Ibid.*, p. 91.

PARTIE IV

« FRAGMENT AUTOUR D'UN VIDE » : LA PHOTOGRAPHIE DANS LES ROMANS DE PATRICK MODIANO

Dans les romans de Patrick Modiano, la photographie est présente, sous diverses formes, fournissant à la trame narrative un cadre essentiel à son développement. Les références à l'objet photographique sont fréquentes et constituent un topos à part entière. Ses occurrences sont nombreuses : pour mener à bien leur enquête, les narrateurs enquêteurs manipulent des photos d'identité, des photos anthropométriques, des photos retrouvées, des photos perdues. Ils découvrent de vieilles boîtes contenant des images, dernières traces d'un monde disparu. La photographie peut avoir une valeur archivistique et historique, comme nous l'avons analysé pour *Dora Bruder*, ouvrage dans lequel l'amorce est une description signalétique. La photographie peut tenir une place essentielle dans l'histoire, comme c'est le cas dans *Chien de printemps*, roman mettant en scène un narrateur photographe se souvenant de sa rencontre au cours de sa jeunesse, avec un grand photographe. En tant que support matériel, la photographie occupe donc une place importante dans l'univers romanesque de Modiano. Elle fournit un modèle métaphorique pour caractériser le passé, semblable à une vieille pellicule argentique, vieillie et décomposée, qui reviendrait à la mémoire sous cette forme inquiétante.

D'autre part, de manière plus ou moins enfouie et dissimulée au cœur des pratiques narratives de l'auteur, le photographique est présent, sans que des images, des photographes ou des appareils soient mentionnés. Le photographique agit sous la forme d'un filtre structurant le récit, proposant un modèle d'appréhension et d'interrogation du réel. Dans cette perspective, le photographique organise tout un faisceau d'interrogations relevant de la problématique de la représentation littéraire, et de sa capacité à *évoquer* le réel, au sens mis en avant par Jean-Marie Schaeffer, « de faire apparaître par des incantations », de « ressusciter », de « rappeler à la mémoire⁵⁸⁷ ». Il ne s'agit pas simplement d'une analogie entre photographie et écriture de la mémoire, encore moins d'une transposition de l'espace photographique dans le registre verbal,

587 Jean-Marie Schaeffer, *Lettre à Roland Barthes*, Éditions Thierry Marchaisse, 2015, p. 13.

mais plutôt d'une rencontre, dans la trame du langage, de ce qui constitue l'image photographique dans son rapport au réel. Ainsi, la construction du cadre et du hors-cadre, la perception du temps par les personnages, la description des lieux et des individus par l'auteur et ses protagonistes, mais également la construction fragmentaire et lacunaire de la narration sont-ils forgés par le photographique.

Sans jamais tenir de propos théorique sur le médium, l'écriture de Modiano est donc structurée par le photographique, sa langue tout autant que son rapport au *logos* étant modelés par celui-ci. Par *logos*, nous nous référons à la caractérisation qu'en fait Bruno Blanckeman, c'est à dire « le système de la langue tel qu'il impose un ordre en nommant l'expérience humaine, en configurant son sens, en induisant un ensemble de valeurs tenues pour naturelles alors qu'elles sont le produit d'une histoire particulière⁵⁸⁸. » Entre ressemblance au réel et détachement face à celui-ci, la photographie entretient une relation complexe, trouble et « impure » par rapport à son référent, relation qui n'est pas sans rappeler le brouillage référentiel entretenu par Patrick Modiano à l'égard du genre développé. En tant que dispositif technique, mais également en tant que signe, l'image photographique est faite de paradoxes, qui se confondent avec les préoccupations et les interrogations des personnages modianiens.

Nous engagerons une interrogation sur le mode de la mise en présence de l'image photographique et sur la manière dont elle *évoque* le passé, sur sa capacité à contenir la mémoire du passé. Nous nous demanderons si elle est un enregistrement du passé, et de quelle manière elle permet à celui qui la regarde d'appréhender le passé. Selon quelles modalités ce passé est-il convoqué par l'image ? Que *disent* les photographies ? Sont-elles en mesure de révéler les secrets du passé ? La photographie donne à voir des choses qui n'existent plus, qui ne sont plus, mais donne-t-elle pour autant à voir le passé ? Comment peut-on voir ce qui n'existe pas ? En se regardant sur les photographies, les personnages ont-ils accès à qui ils étaient, à ce qu'étaient leur père ou leur mère, peuvent-ils renouer avec l'essence de leur être, avec leur identité passée ?

D'autre part, l'image apporte-t-elle au récit un élément de réel, ou plutôt un élément surnaturel ? Et inversement, qu'est-ce qu'apporte l'image à la remémoration du passé ? L'écriture de l'un prend-il le dessus par rapport à l'autre ? Nous nous demanderons s'il y a une domination du texte ou de l'image et comment l'une et l'autre peuvent chacune trouver leur place.

588 Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, (2009), Éditions Armand Colin, Paris, 2014, p. 13.

Nous tenterons d'avancer dans notre étude sans écraser la spécificité du photographique, sans rabattre la question de l'image sur celle de l'art verbal, en nous situant sur le terrain du photographique et de ce qu'il permet de produire comme rupture et comme écart. Nous essaierons de répondre à l'ambition formulée notamment par Jean-Paul Curnier, de « répondre aux images par des images », de « penser l'image dans le langage de l'image⁵⁸⁹ », afin d'interroger au mieux comment le photographique intervient dans la langue de Patrick Modiano. Dans cette perspective, il nous faudra envisager la manière dont le médium tient à distance toute ontologie, et remet en cause l'objet de l'art lui-même, faisant voler en éclats la définition ontologique de l'art. Ce qui constitue la spécificité de l'image photographique contribue à désolidariser l'art de la métaphysique de l'être, parce que comme le souligne avec force Jean-Marie Schaeffer, « l'art photographique court-circuite toute herméneutique symbolique⁵⁹⁰ ».

589 Jean-Paul Curnier, *Montrer l'invisible. Écrits sur l'image.*, op. cit., p. 156.

590 Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire. Du dispositif photographique.* Éditions du Seuil, octobre 1987, p. 159.

CHAPITRE 1.

LE MODÈLE PHOTOGRAPHIQUE

La place du photographique dans les romans de Patrick Modiano suscite une réflexion sur le statut complexe de l'image photographique. Empreinte de lumière, elle est la « rétention visuelle d'un instant spatio-temporel⁵⁹¹ ». Elle entretient un rapport de ressemblance avec son référent, ouvrant un rapport documentaire à la réalité. Mais le caractère indiciel de la photographie est trouble, et le mode de convocation du référent n'est pas simple : la photographie est également autre chose que l'objet ou la personne photographiés, elle est un nouvel objet à part entière, qui ne correspond pas à un morceau de la réalité disparue. Elle déploie en effet son propre espace-temps, et existe en tant que manifestation à part entière : elle ne recrée pas le visible, elle crée une réalité constituée en signes. Le réel qui s'y joue est fragmentaire et lacunaire. Or, c'est au sein de cet espace vide, et à partir de cette représentation morcelée de la réalité, que se construisent les personnages modianiens. L'image photographique ouvre un écart temporel au sein duquel l'existence des personnages trouve une forme : elle fait surgir le temps comme passé, alors qu'il apparaît au présent du regard de celui qui contemple l'image, elle est pleinement constituée par la dialectique de l'absence et de la présence, elle n'existe que sur fond de disparition.

1. La « précision photographique » : de l'image photographique dans les romans de Patrick Modiano

Dans les romans de Patrick Modiano, la photographie prend une importance graduelle par rapport à l'ensemble des arts visuels. Présentes dès *La place de l'étoile*, son premier roman, les références à la peinture, au cinéma et à la photographie se multiplient et forment un motif récurrent des romans. Patrick Modiano collabore à de nombreux projets cinématographiques, il est notamment l'auteur du scénario du film *Lacombe Lucien*, en 1974, écrit en collaboration avec Louis Malle. En 1981, il participe au scénario de l'adaptation cinématographique de son roman *Une jeunesse*. En 1995, il co-écrit avec Pascal Aubier le scénario du film *Le fils de Gascogne*.

591 Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, op. cit., p. 65.

Par ailleurs, il a publié en 1990 *Catherine Certitude*⁵⁹² avec des illustrations de Jean-Jacques Sempé, *Dieu prend-il soin des bœufs ?*⁵⁹³ en 2003, avec des lithographies en couleur de Gérard Garouste. Dans *28 Paradis*⁵⁹⁴, publié en 2005, il accompagne les vingt-huit gouaches de sa femme Dominique Zehrfuss par des textes poétiques. En 2012, le recueil ressort, enrichi de *28 Enfers*⁵⁹⁵, composé de vingt-huit nouvelles gouaches de Dominique Zehrfuss, cette fois accompagnées de textes de Marie Modiano, leur fille cadette. En ce qui concerne la photographie, il écrit en 1990 un texte en guise d'introduction *Paris Tendresse*⁵⁹⁶, un recueil de photographies prises par Georges Brassai à Paris dans les années 1930-1940. En 1996, il co-signe avec Catherine Deneuve un hommage à Françoise Dorléac. Intitulé, *Elle s'appelait Françoise*⁵⁹⁷, l'ouvrage se compose d'une préface de François Truffaut issue d'un texte pour les *Cahiers du Cinéma*, d'un texte de Patrick Modiano intitulé « Le 21 mars, le premier jour du printemps », et d'une interview de Catherine Deneuve par Anne Andreu. De nombreuses photographies illustrent l'ensemble du livre. En 2003, Patrick Modiano préface l'album de photographies de Virginie Chardin, *Paris et la Photographie, cent histoires extraordinaires de 1839 à nos jours*⁵⁹⁸. Deux versions du même texte sont publiés sous le titre *Éphéméride*⁵⁹⁹ en 2011. La première version, de 2001, éditée en association avec Gallimard et *Le Monde* est un « portrait rencontre » de l'auteur par Josyane Savigneau. En supplément figurent cinq photographies de Robert Doisneau et Louis Stettner, prises entre 1944 et 1953. Reprenant le premier texte, la deuxième version complète la première par une dizaine de souvenirs.

1.1 De la photographie comme une preuve

Le caractère indiciel de la photographie lui confère un statut de preuve, d'authenticité et de trace de la réalité. De par sa nature indicielle, la photographie renvoie en effet toujours à des objets ou des personnes ayant réellement existé. Quoiqu'il ne soit pas toujours possible de déterminer de qui il s'agit sur une image photographique, elle n'en est pas moins la « trace effective » d'un

592 Patrick Modiano, en collaboration avec Sempé, *Catherine Certitude*, Éditions Gallimard, 1990.

593 Patrick Modiano (texte) en collaboration avec Gérard Garouste (lithographies), *Dieu prend-il soin des bœufs ?* Éditions de l'Acacia Paris, 2003.

594 Patrick Modiano (texte), Dominique Zehrfuss (Illustrations), *28 paradis*, Éditions de l'Olivier-Le Seuil, 2005.

595 Patrick Modiano (texte), Marie Modiano (textes), Dominique Zehrfuss (Illustrations), *28 Enfers*, Collection Le Cabinet des lettrés, Gallimard, 2012.

596 Patrick Modiano (texte) et Georges Brassai (photographies), Éditions Hoëbeke, 1990.

597 Patrick Modiano en collaboration avec Catherine Deneuve, *Elle s'appelait Françoise*, Édité par Canal +, 1996.

598 Virginie Chardin, *Paris Photographie, cent histoires extraordinaires de 1839 à nos jours*, Éditions Parigramme, 2003.

599 Patrick Modiano, *Éphéméride*, Éditions du Mercure de France, 2011.

espace-temps réel⁶⁰⁰. On lui confère volontiers une valeur testimoniale attestant qu'un événement, une personne ou un objet ont bien été là. Attirés par le passé et par la volonté d'en retenir quelques traces, les personnages modianiens sont captivés par les clichés photographiques, et cette fascination n'est pas étrangère à la manière dont Roland Barthes décrit la force de la photographie et sa faculté d'arrêter le spectateur en lui exposant ce qui a été⁶⁰¹.

Dans les romans modianiens, la photographie fait office de preuve, elle est un outil essentiel permettant aux personnages de retrouver des indices de leur passé, comme c'est le cas pour le personnage principal de *Rue des Boutiques Obscures* (comme nous le verrons plus précisément plus loin). La photographie est un outil documentaire permettant de retracer l'histoire individuelle d'un personnage, au même titre que les bottins téléphoniques ou les fiches d'état civil. Donnant l'illusion que ce qu'elle expose correspond à ce qui s'est déroulé, sans modification aucune et sans trahir la réalité de l'événement, la photographie permet également à la narration de s'approcher de l'Histoire collective.

Dans *La Petite Bijou*, Thérèse croit reconnaître dans le métro sa mère, morte depuis plusieurs années : « J'ai vu son visage. La ressemblance de ce visage avec celui de ma mère était si frappante que j'ai pensé que c'était elle⁶⁰². » Le vertige du passé a pour point de départ la ressemblance d'une photographie avec un être disparu, la mère de la Petite Bijou, censée être morte douze ans auparavant. Ce qui frappe Thérèse, autrefois appelée par sa mère la Petite Bijou, c'est la ressemblance non pas tant avec sa mère, mais avec une photographie de celle-ci. En effet, c'est une photographie qui lui revient en mémoire au moment où elle voit cette femme dans le métro. À moins que ce ne soit le contraire, que le souvenir de cette image n'occasionne le souvenir. Sur cette photographie, sa mère a le visage éclairé comme par un projecteur. La jeune femme précise qu'elle a toujours ressenti une gêne face à cette photographie et lorsqu'il lui arrivait de rêver de cette image, elle visualisait une photographie anthropométrique.

« Dans mes rêves, chaque fois, c'était une photo anthropométrique que quelqu'un me tendait – un commissaire de police, un employé de la morgue – pour que je puisse identifier cette personne. Mais je restais muette. Je ne savais rien d'elle⁶⁰³. »

600 *Ibid.*, p. 57.

601 Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard le Seuil, Les Cahiers du cinéma, p. 120.

602 *Ibid.*, p. 9.

603 Patrick Modiano, *La petite Bijou*, Éditions Gallimard, 2001, p. 10.

Qu'il occasionne le souvenir ou qu'il vienne à la mémoire dans un second temps, le portrait de la mère de Thérèse constitue le support du souvenir. Pour autant, l'image ne livre aucune clé sur cette personne, et fait dire à la jeune femme qu'elle ne sait rien de sa mère. Ce paradoxe entre la remémoration qu'offre la photographie d'un individu et le fait qu'au simple regard on peut tout ignorer de cet individu, nous conduit à nous interroger sur le portrait.

1.1.1 Le modèle anthropométrique

Lorsque la photographie est utilisée pour montrer quelque chose qui serait accessible au simple regard, même lorsque cette pratique a des intentions morales, elle évoque l'usage fait de la photographie par Alphonse Bertillon à la fin du 19^e siècle.

Après avoir raté ses études de médecine, Bertillon intègre la Préfecture de Police de Paris ; créateur du fichier « d'identification des récidivistes », il est le fondateur de la Police Scientifique. Le « bertillonnage » consiste à établir un système d'identification à partir de mesures spécifiques accompagnées de photographies, prises de face et de profil. Elle est utilisée par la police comme une technique criminologique reposant sur l'analyse biométrique de certaines parties du corps. Le but est de réduire la criminalité et de limiter les erreurs judiciaires.

Le processus de rationalisation des techniques policières d'identification s'appuie sur une analyse physique du corps humain. Cette technique repose sur l'utilisation rationnelle de l'enregistrement photographique, qui permet de classer différents types d'individus et de suivre leurs déplacements sur l'ensemble du territoire français. La photographie est mise au service de l'hygiène publique, elle est utilisée pour réguler le milieu de vie humain, pour normaliser et réguler certains individus et pour marginaliser d'autres parties de la population, que l'on cherche à isoler et éloigner le plus possible. Le fait de montrer, classer l'existence de ces femmes et de ces hommes en affirmant vouloir leur bien ou en affirmant être à la recherche d'une vérité qui les dépasse, contribue à les ostraciser. C'est la visée du bertillonnage : parvenir à un but qui dépasse les individus, diminuer la criminalité.

Le 16 juillet 1912 les parlementaires votent une loi instaurant un carnet anthropométrique pour les nomades⁶⁰⁴:

604 Décret du 16 février 1913 portant réglementation publique pour l'exécution de la loi du 16 juillet 1912, extrait.

Article numéro 7 : « Tout individu réputé nomade dans les conditions prévues à l'article 3 de la loi du 16 juillet 1912 doit déposer à la préfecture ou à la sous-préfecture de l'arrondissement dans lequel il se trouve une demande à l'effet d'obtenir un carnet anthropométrique d'identité.

Il est tenu de justifier de son identité.

Il doit, pour le département de la Seine, adresser sa demande à la préfecture de Police. »

Article numéro 8 : « Le carnet anthropométrique porte les noms et prénoms, ainsi que les surnoms sous lesquels le nomade est connu, l'indication du pays d'origine, la date et le lieu de naissance, ainsi que toutes les mentions de nature à établir son identité.

Il doit, en outre, recevoir le signalement anthropométrique qui indique notamment la hauteur de la taille, celle du buste, l'envergure, la longueur et la largeur de la tête, le diamètre bizygomatique, la longueur de l'oreille droite, la longueur des doigts médus et auriculaires gauches, celle de la coudée gauche, celle du pied gauche, la couleur des yeux : des cases sont réservées pour les empreintes digitales et pour les deux photographies (profil et face) du porteur du carnet⁶⁰⁵ »

Au XIX^{ème} siècle, les manifestations extérieures d'un individu sont considérées comme autant de traces de son intériorité. Les portraits picturaux, ainsi que ceux constitués par l'ombre du visage, comme en propose l'analyse physiognomonique de Lavater et dont nous avons analysé les caractéristiques dans la Partie I, sont envisagés comme étant l'empreinte du monde vivant intérieur : l'intériorité s'inscrit à la surface de l'être. Cette conception ne concerne pas uniquement les portraits, la description littéraire est en effet envisagée comme permettant de décoller la surface d'un individu et de la transposer dans l'écriture. Dans ce contexte, qui est celui dans lequel apparaît la photographie, le portrait photographique est envisagé non seulement comme la trace matérielle d'une personne, mais également comme un moyen de révéler ses caractéristiques psychologiques.

Mais si l'on écarte l'idée que le portrait est psychologique, faut-il pour autant penser qu'un portrait puisse être objectif ? Ne risque-t-on pas de retomber dans la permanence soulignée par Arnaud Claass d'une controverse entre deux conceptions génériques ? L'une qui serait du côté d'une conception psychologique du portrait, tandis que l'autre envisagerait le portrait comme un phénomène « objectif » ? Selon Arnaud Claass, ni l'une ni l'autre de ces conceptions ne posent correctement le problème de la photographie :

« La première peut considérer la seconde comme une dépersonnalisation entomologique, la

605 *Ibid.*

seconde peut voir la première comme une concession inopportune à la connivence sentimentale⁶⁰⁶ . »

Mais quelle serait au juste la conception d'un portrait « objectiviste » ? L'idée qu'une image ne peut rien exprimer de la personne ? Tout d'abord on peut préciser que la conception du portrait « habité » ne concerne bien évidemment pas uniquement les images empathiques, c'est-à-dire celles qui donnent à voir immédiatement une expression quelconque. De même, la conception du portrait comme n'exprimant rien de la personne, comme étant purement « impersonnel », ne porte pas uniquement sur les portraits qui sont le résultat d'une distance expérimentale, ou sur les images dans lesquelles les visages n'expriment rien de particulier. Arnaud Claass souligne que le portrait photographique active l'exposition publique de la face et, de ce fait, il est lié à la conception du visage comme émanation, en vigueur depuis la Renaissance. Le portrait exhibe la physionomie d'un individu comme si celui-ci en était le propriétaire. Les traits du visage sont perçus comme une marque d'une individualité, et c'en est une, puisque chaque visage est différent et affiche sa singularité. Cependant, comme le précise Arnaud Claass, il ne faudrait pas simplifier ce point de vue, l'idée qu'un individu extériorise ses émotions par des expressions de son visage n'induisant pas forcément une conception psychologisante du portrait.

Comment donc sortir de cette vision à double face, qui oppose la conception essentialisante de l'image à un modèle de lecture de type objectivant ? La question serait de savoir ce qu'est la photographie, ce qu'elle montre du visage et plus largement ce qu'elle expose d'un individu. Pour organiser quelques éléments de réponse, il nous faut mettre en perspective ce que la photographie propose comme rupture, et tenter de dégager « les coordonnées⁶⁰⁷ » de la photographie, déployer ses paradoxes, afin de mettre à jour la manière dont le médium organise la construction narrative.

1.1.2. La photographie entre trace et indice du réel

Le lien de la photographie avec son référent possède un aspect propre et déploie une réception complexe. En effet, le référent est une chose ou une personne ayant réellement existé. De ce fait, l'image est perçue comme trace du réel. Dans *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Jean-Marie Schaeffer propose une approche « pragmatique » de la photographie, ce qui nous

606 Arnaud Claass, *Le réel de la photographie*, Éditions Filigranes, p. 26.

607 Nous reprenons l'expression utilisée par Hubert Damish dans son texte « À partir de la photographie », qui préface l'ouvrage de Rosalind Krauss, *Le Photographique. Pour une Théorie des Écarts*, op. cit., p. 11.

permet d'envisager, tout au long de ses analyses, toute la complexité du médium sans le rabattre uniquement sur son support matériel d'empreinte physique. Son analyse se tient également à distance d'une autre thèse, située à l'autre extrême de la théorie de l'empreinte physique, à savoir la thèse du langage codé, selon laquelle l'image photographique est la mise en œuvre d'un code iconique dont seule la connaissance permettrait une bonne réception de l'image. Jean-Marie Schaeffer offre une construction théorique qui s'enracine dans l'analyse du fonctionnement effectif de la photographie. Il formule l'idée que « L'image photographique est toujours reçue comme la trace d'un événement réel ou d'une entité réellement existante⁶⁰⁸ ». Au niveau de sa matérialité, la photographie est une empreinte : « L'empreinte, donc l'image photonique, constitue l'*arché* de l'image photographique en tant que celle-ci se définit comme enregistrement de trace visible⁶⁰⁹. »

Dans le roman *Chien de printemps*, le rapport à la photographie est central. Il met en jeu l'importance de la photographie en tant que document, et plus particulièrement en tant qu'archive. La fonction testimoniale de la photographie nourrit la trame narrative. L'histoire repose sur la reconstitution des traces d'un être disparu, un photographe du nom de Francis Jansen. Le narrateur d'âge adulte se souvient de sa relation avec le photographe lorsqu'il n'avait que dix-neuf ans. Le récit débute par l'histoire de leur rencontre dans un café place Denfert-Rochereau. Tôt le matin, le narrateur alors à peine sorti de l'adolescence, était assis en compagnie d'une jeune femme de son âge. À une table en face de la sienne, Jansen les observe en souriant, sort un appareil photo et les photographie. Sur cette image, le jeune protagoniste demeure infiniment jeune, sa jeunesse ne peut être altérée par le temps, à tel point que l'adulte qui regarde l'image a l'impression qu'il s'agit d'un autre que lui. Cette mise à distance de lui-même est accentuée par l'écart temporel ouvert par l'image entre le temps de la prise de vue et celui depuis lequel le narrateur contemple le cliché.

Après cette rencontre au café, le narrateur est intrigué par Jansen. Au cours de leur relation éphémère, il décide de classer méthodiquement le contenu de trois valises remplies de ses photographies, afin qu'il reste une trace de toutes ces images mais également de toutes les personnes qui y figurent. Il établit ainsi un catalogue des images qu'il reproduit en deux

608 Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire. Du dispositif photographique*. op. cit., p. 122.

609 *Ibid.*, p. 27.

exemplaires dans des cahiers Clairefontaine. Il établit un « répertoire général⁶¹⁰ » sur lequel sont mentionnés par ordre alphabétique les noms et les lieux qui figurent sur les images.

- « 325. *Palissage de la rue des Envierges.*
- 326. *Mur de Gasnier-Guy.*
- 327. *Passerelle de la Mare.*
- 328. *Escalier rue Lauzin.*
- 329. *Garage rue Janssen.*
- 330. *Emplacement de l'ancien cèdre au coin
des rues Alphonse-Daudet et Leneveux.*
- 331. *Pente de la rue Westermann.*
- 332. *Collette. Rue de l'Aude⁶¹¹. »*

Jansen semble ne pas prendre au sérieux ce travail qui importe pourtant beaucoup au jeune homme.

« – Pourquoi vous faites ça ?

Ce soir-là, il semblait brusquement intrigué par ma démarche. Je lui avais répondu que ces photos avaient un intérêt documentaire puisqu'elles témoignaient de gens et de choses disparus. Il avait haussé les épaules⁶¹². »

L'activité archivistique du narrateur pousse Jansen à lui attribuer un surnom : « le Scribe ».

« – Vous avez fait un beau travail de scribe... Je vous félicite. (...)

– Un véritable travail d'archiviste... On devrait vous engager dans les musées⁶¹³... »

Aucune référence théorique n'est clairement énoncée par l'auteur mais cette appellation nous évoque les « scribes des contours » de l'Égypte antique, mis en lumière notamment lors d'une grande exposition au musée du Louvre en 2013. Menée sous la direction de Guillemette Andreu-Lanoë, égyptologue, archéologue et directrice du département des antiquités égyptiennes du Louvre, l'exposition composée de dessins, d'objets, et de différents textes, mettait en avant la manière dont les textes hiéroglyphiques désignent les dessinateurs et les

610 Patrick Modiano, *Chien de printemps*, op. cit., p.34.

611 *Ibid.*, p.37.

612 *Ibid.*, p. 24.

613 *Ibid.*, p. 94.

peintres par l'appellation « scribes des contours ». Ils étaient auteurs de peintures, de gravures, et étaient sans doute nommés ainsi par opposition aux créateurs de volumes en architecture et en sculpture. En analysant cette appellation, la commissaire de l'exposition émettait l'hypothèse que dans l'Égypte antique le dessin était peut-être considéré comme un « art du contour ». Elle dresse ainsi une filiation directe entre ces arts et les formes de l'écriture hiéroglyphique, composée de figures. Dès la présentation en entrée d'exposition, Guillemette Andreu-Lanoë précisait que le même terme était utilisé pour l'acte d' « écrire » et pour celui de « dessiner » : *sech*, le plus souvent traduit par « tracer ».

Le lien entre le « scribe des contours » et le travail de « scribe » du narrateur de *Chien de printemps* interpelle au regard du rapport de l'écriture à l'image. Contrairement à l'analyse que propose Stéphanie Labonté⁶¹⁴ dans sa recherche sur les usages de la photographie chez Patrick Modiano, il ne nous semble pas que la présence de la légende et du titre laissent à penser que la photographie seule ne suffit pas, et qu'elle a besoin d'un titre pour la rendre signifiante. En effectuant un travail d'écriture descriptif à partir d'une photographie, le narrateur opère un geste qui n'est pas étranger à celui mis en œuvre par le dispositif photographique : il décrit les « contours » de l'image : le nom si possible et le lieu, à la manière dont la photographie est une trace des contours physiques d'un objet, d'un lieu ou d'une personne. Le lien du texte à l'image n'est pas celui d'une prise de pouvoir de l'un sur l'autre, l'acte d'écriture ne cherche pas à décrire l'image ou à rendre explicite un quelconque message. Les quelques mots ne sont là que pour situer le contexte de l'image. Qui plus est, dans le roman, le narrateur à l'âge adulte ne possède plus que son cahier, Jansen étant parti depuis longtemps avec ses photographies.

« Aujourd'hui, il (le cahier) me cause une drôle de sensation lorsque j'en feuillette les pages : celle de consulter un catalogue très détaillé de photos imaginaires. Quel a été leur sort, si l'on n'est même pas certain de celui de leur auteur⁶¹⁵ ? »

Séparées des images qu'elles décrivent, les notes figurant dans le cahier Clairefontaine entretiennent avec les photographies un rapport de mise en présence-absence semblable à celui à l'œuvre dans l'image photographique. Quoi qu'il n'y ait aucune dimension iconique dans l'écriture, les légendes portent l'indice de leur référent, les images, à la manière d'un spectre.

614 Stéphanie Labonté, « Usages de la photographie chez Patrick Modiano », Mémoire de maîtrise en Littératures de langue française, Université de Montréal, document numérisé par la Direction des bibliothèques de l'Université de Montréal, 2007.

615 Patrick Modiano, *Chien de printemps*, op. cit., p. 33.

L'écriture du Scribe fonctionne comme l'indice d'une photographie disparue, elle-même ayant été l'indice d'une personne ou d'un lieu. Mais loin d'être le signe que la photographie ne suffit pas et qu'il faut la doubler par du texte pour la soutenir, nous préférons plutôt l'idée selon laquelle, pour Patrick Modiano, le texte se charge d'une dimension essentielle à la photographie : celle-ci porte certes, l'indice du réel mais ne peut pas produire une vérité documentaire ; elle se tient à distance du référent en convoquant l'absence du référent. Les personnages du roman perçoivent le passé à la manière dont la plaque sensible de l'appareil photo argentique porte les traces du passé. Le narrateur contemple son cahier comme on observe une photographie qui n'est pas à même de restituer le passé.

Jean-Marie Schaeffer établit une distinction essentielle entre l'espace pictural et l'espace photographique permettant de préciser le rapport au référent. Le premier renvoie à un espace virtuel, même s'il s'agit d'une personne réelle représentée. Si le portrait pictural peut remplir à cet égard la même fonction que le portrait photographique, il n'en demeure pas moins un « signe d'essence ». L'espace photographique quant à lui est à l'inverse un « signe d'existence⁶¹⁶ », et ce même s'il est impossible de déterminer qui est le sujet du portrait.

L'image photographique fonctionne comme un « renvoi indiciel », elle ne peut pas, en l'absence de retouche après la prise de vue, représenter une entité imaginaire ou inexistante. Comme le souligne Rosalind Krauss dans son étude sur la nature indicielle de la photographie, la peinture peut être effectuée de mémoire, tandis que la photographie est une trace photochimique « qui ne peut être menée à bien qu'en vertu d'un lien initial avec un référent matériel⁶¹⁷. » Elle appartient donc à la classe des signes de connexion physique auquel Charles S. Peirce⁶¹⁸ donne le nom d'indice : « Un indice est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote parce qu'il est réellement affecté par l'objet⁶¹⁹. » Selon Charles S. Peirce, l'indice est affecté par l'objet et il a donc nécessairement des qualités en commun avec cet objet. L'indice est un type de signe qui peut ressembler à la chose qu'il représente tout comme il peut ne pas lui ressembler. Seuls les indices fondés par une relation d'empreinte par contact direct sont nécessairement ressemblants. Or l'image photographique est une image à distance et n'implique aucune relation de ressemblance entre un objet et son signe.

616 Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire. Du dispositif photographique*. op. cit., p. 123.

617 Rosalind Krauss, *Le photographique. Pour une Théorie des Écart*, op.cit., p. 77.

618 Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, textes rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

619 *Ibid.*, p. 123.

Jean-Marie Schaeffer souligne que ce qui confère à la photographie son statut indiciel est indissociable de son aspect matériel, son *arché* : la photographie est un indice, non pas parce qu'elle exposerait l'essence du réel, mais parce que la modalité de sa genèse implique « une empreinte lumineuse directe (non réfléchie)⁶²⁰ ». Cette dimension indicielle ne fonctionne cependant qu'à condition qu'il y ait un savoir de *l'arché* : que celui qui regarde l'image sache qu'il s'agit d'une photographie. De plus, le caractère indiciel de la photographie est également ce qui tient à distance le référent, car il n'est pas la copie du visible.

1.2 Du photographique comme « l'invention d'une expérience singulière⁶²¹ »

L'image produite par le dispositif photographique est issue du réel, mais elle possède en tant qu'objet une entité tout à fait singulière. Jean-Marie Schaeffer souligne qu'en tant qu'empreinte chimique, l'image photographique est « le résultat d'une interaction purement matérielle entre deux corps physiques, effectuée par l'intermédiaire d'un flux photonique⁶²². » De l'interaction entre ces deux corps naît une trace visible. Or celle-ci n'en est pas pour autant une réplique du monde visible : « le champ du rayonnement photonique n'est jamais une reduplication du visible humain⁶²³ » ,en effet ce que nous voyons sur l'image photographique est une trace visible de phénomènes qui sont invisibles pour l'œil humain. L'image qu'expose la photographie ne saurait être vue par la rétine.

Jean-Paul Curnier développe le même type d'argumentation que Jean-Marie Schaeffer et souligne que si la photographie est bien la trace réelle de quelque chose, d'un événement ou de quelqu'un, elle ne saurait en revanche être la manifestation visible de cette chose car l'œil humain ne voit pas de cette manière.

« Elle appartiendrait plutôt à une classe d'objets du troisième type, n'appartenant ni au registre de la fiction, ni à celui de la représentation, tout en empruntant certaines caractéristiques des deux. Son mode d'existence serait en fait plutôt à rapprocher de celui des faux doubles, des leurres⁶²⁴. »

Selon Jean-Paul Curnier, la photographie n'est en rien une « "répétition" d'expérience⁶²⁵ », et

620 Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire. Du dispositif photographique.* op.cit., p. 59.

621 Jean-Paul Curnier, *Montrer l'invisible. Écrits sur l'image.*, op. cit., p. 13.

622 Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire. Du dispositif photographique.* op.cit., p. 20.

623 *Ibid.*, p. 21.

624 Jean-Paul Curnier, *Montrer l'invisible. Écrits sur l'image.*, op. cit., p. 13.

625 *Ibid.*, p. 13.

suscite bien au contraire « l'invention d'une expérience singulière⁶²⁶ ». Cette absence de répétition au sein de l'image photographique tient la photographie à l'écart de la *camera obscura*, celle-ci donnant bien lieu quant à elle à une reproduction du visible et du vu à partir de laquelle le peintre construit son tableau. Dans la photographie, la production de l'empreinte chimique n'est pas nécessairement médiatisée par le regard humain et le processus est tout à fait autonome. L'histoire de la photographie fournit pourtant de nombreux exemples d'une identification erronée ou du moins abusive, entre le dispositif photographique et la *camera obscura*. Le modèle de la chambre obscure est si répandu que les adversaires de la photographie, au début du XIX^{ème} siècle, reprennent les accusations qui avaient été formulées au XVIII^{ème} siècle à l'égard de la chambre noire. Avec Baudelaire, ils soutiennent que la photographie ne saurait relever d'une activité créatrice puisqu'elle exclut l'imagination créatrice de l'homme par une activité reproductrice issue d'une machine. Jean-Marie Schaeffer note que la confusion était compréhensible puisque le XIX^{ème} siècle ne connaissait que les machines thermodynamiques, des machines qui fonctionnaient avec des canaux énergétiques et auprès desquelles les hommes n'avaient en effet qu'une simple fonction d'appendice. Cependant le statut matériel du dispositif photographique permet à Jean-Marie Schaeffer de relever les spécificités de l'appareil photographique. Celui-ci, s'il est bien une machine, n'est pas une machine énergétique, mais informationnelle, qui dépend totalement du photographe la mettant en œuvre. La mise en avant du statut matériel de l'appareil photographique démonte donc les arguments des détracteurs de la photographie au XIX^{ème} siècle, mais également ceux de certains de ses défenseurs qui faisaient fi de *l'arché* pragmatique du médium et du caractère autonome du processus en cause dans la fabrication de l'image.

Née en 1839, au cœur historique de la conception romantique de l'invisible, la photographie reprend l'iconographie romantique de la ruine, mais bouleverse peu à peu ses postulats théoriques et pratiques. L'ombre n'est plus la conséquence d'un passé qui fait retour, elle réside, au contraire, au fondement même de l'ontologie de l'image photographique. Le rapport qu'entretient celle-ci avec son modèle n'est plus celui de la déchéance ou de la détérioration et dépasse celui d'une simple analogie avec son objet. Elle est fondatrice d'une entité nouvelle, qui ne se laisse plus appréhender comme un « toujours déjà perdu » baudelairien. Cette dimension fantomatique de la présence, au cœur de l'esthétique romantique, semble trouver un

626 *Ibid.*, p. 13.

prolongement dans les modalités de l'image photographique, dont la naissance en 1839 s'inscrit au cœur du mouvement romantique. Nouvelle forme de représentation du monde, elle met en œuvre disparition, mort et oubli, et paraît épouser à la fois les critères de la mimésis romantique et son répertoire iconographique, le motif de la ruine étant très présent dans les photographies, notamment à cause des exigences techniques du dispositif, qui impose à ses débuts des temps de pose très longs. Cependant, comme nous allons le voir, son ontologie remet radicalement en cause l'appréhension romantique de l'image.

Dès 1834-1835, William Henry Fox Talbot réalise des images photochimiques qu'il obtient par contact direct entre un objet et un papier enduit au chlorure d'argent. L'image résultante est l'ombre de l'objet, produite par la lumière. Ces images ne sont pas encore des photographies, mais on y décèle déjà une part du statut ontique de l'image photographique. Celle-ci n'est pas réductible à une copie de la réalité, ni à un double ou une réduction de l'objet réel. Elle possède, en effet, en tant qu'objet, une existence à part entière, dont les modalités sont celles d'une entité nouvelle, au sein de laquelle être et non-être s'enlacent.

« Une image photographique n'est jamais la re-production d'une représentation (*Vorstellung*) préalable, elle est toujours la proposition pour une représentation à venir⁶²⁷. »

En tant que création d'une représentation à venir, la photographie constitue une véritable invention, ainsi que le développe Arnaud Claass :

« L'histoire de la photographie dans tous ses usages, réputés artistiques ou non, peut être vue comme l'histoire des diverses manières d'*inventer* des modes de sollicitations et d'appel venant de l'océan du visible, et qui offriraient les chances de sa transfiguration dans le ciel de l'intelligibilité, mais aussi dans celui d'une transparence de la conscience à elle-même⁶²⁸. »

Dans la lignée de la logique platonicienne, l'image n'apparaît comme image qu'en disparaissant comme chose. Mais qu'en est-il de ce réel disparu dans l'image ? La photographie est-elle à même de révéler l'expérience existentielle d'un être ? La photographie est-elle une révélation *ontologique* de l'être au monde d'un objet ou d'un individu ?

627 Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, op. cit., p. 61.

628 Arnaud Claass, *Le réel de la photographie*, op. cit., p. 65.

1.3 Le « réel profane⁶²⁹ » de la photographie : mise à mal des théories ontologiques

L'outillage conceptuel de l'esthétique romantique, qui attribue à l'art une fonction ontologique, ne permet pas d'analyser les spécificités de l'art photographique. Jean-Marie Schaeffer développe l'idée selon laquelle l'art photographique met à mal tout symbolisme et toute théorie ontologique de l'art et prend l'exemple saisissant de la réaction des amis d'Edward Weston à ses photographies de coquillages. Pour Weston, l'image photographique révèle l'essence des choses dans leur apparaître. Il fait notamment part de cette conception dans la description de la genèse des *Coquillages Nautilus*, ainsi que dans celle des *Poivrons*. Ces images devaient exposer l'essence du coquillage Nautilus, ainsi que l'être de la Nature. Cette conception fait perdurer « le geste romantique » ; selon Weston l'essence de la chose est portée par l'image.

« Nombreux sont ceux qui ont cru se libérer du romantisme en rejetant son idéologie spécifique pour en proposer une autre, sans se rendre compte que le geste romantique, si on considère sa portée pour l'histoire des idées esthétiques, ne réside pas principalement dans le choix d'une ontologie, mais dans la décision de doter l'art comme tel et dans sa généralité d'une fonction ontologique. Que cette ontologie soit celle de l'infinitude de l'homme, comme le soutenait le mouvement romantique, ou au contraire celle de sa finitude comme le soutient par exemple Heidegger, est une opposition en fin de compte secondaire comparée à l'identité fondamentale du postulat général qui dit que l'art, c'est-à-dire *tout art*, ici et toujours, et l'art *seulement*, énonce l'oracle de l'être⁶³⁰. »

Le décalage entre la conception théorique de Weston et la réception de ses images par ses amis, artistes partageant ses conceptions sur l'idéologie d'un sémantisme iconique, est frappant. Ils ont été troublés par le caractère érotique et sensuel des coquillages. Loin d'une réflexion et d'une mise en contact avec l'essence de la nature, la réception des images a provoqué pensées et visions érotiques.

« L'épiphanie de la vie qu'avait ressentie Weston, cette expérience existentielle d'une révélation ontologique de l'être au monde, n'est *pas* déposée dans l'image. »

La spécificité ontologique de l'image photographique serait justement qu'elle ne donne accès à aucune espèce de message symbolique, d'où le statut « précaire » que lui confère Jean-Marie

629 Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, op. cit., p. 212.

630 *Ibid.*, pp. 175-176.

Schaeffer.

« L'image photographique est la résultante d'un acte où un regard et le "monde" se sont rencontrés : mais cette résultante garde la trace de la "réponse" du réel au regard et non pas ce regard lui-même dans son intentionnalité spécifique⁶³¹. »

L'image photographique ne peut pas être *justement* interprétée en termes symboliques, une lecture qui se place au niveau de sa spécificité et de sa précarité ne saurait se satisfaire d'une lecture herméneutique. En effet, il n'y a pas de sens caché dans l'image qu'il faudrait mettre à jour par le truchement du langage.

« La photographie – la photographie *entre autres* –, dans ses meilleurs moments, ouvre l'horizon d'un réel enfin "profane", qui se contente d'être ce pour quoi il se donne, sans promesse d'un ailleurs qui serait plus fondamental : elle est un art "laïc", une image qui émeut, qui enchante ou qui attriste, mais de cet émoi fugace, de cette tristesse ou de cet enchantement légers, subtils et précaires qui naissent d'une rencontre brève et fortuite. Une image où il y a à voir, mais rien – ou si peu – à dire⁶³². »

La manière la plus courante et la plus immédiate d'appréhender les images photographiques consiste à leur attribuer une vérité et un sens qui proviendrait de leur capacité à faire signe vers un « ailleurs » plus fondamental. Cette manière d'envisager la photographie concerne également le champ pictural et plus largement l'art dans son ensemble. Celui-ci représenterait l'être et serait donc doté d'une fonction ontologique. Quelle que soit cette ontologie, qu'il s'agisse d'exposer dans l'art la perte de l'intégrité de l'homme et son caractère éminemment périssable, comme pour le mouvement romantique, ou qu'il soit plutôt question, avec le positivisme scientifique du naturalisme, d'énoncer l'essence de l'être dans les phénomènes, le regard sur l'art demeure le même. En effet, l'art aurait pour fonction d'exposer l'essence de l'être, il serait « la (re)présentation de l'être dans sa vérité, la présentification de l'essence dans l'apparaître⁶³³. » L'idéologie qui consiste à attribuer cette fonction ontologique à l'art constitue sans doute le geste essentiel du romantisme et demeure bien au-delà de sa période. Jean-Marie Schaeffer qualifie la modernité de romantique, puisque cette démarche imprègne encore pleinement les recherches en esthétique. Elle est également très présente dans les institutions muséales qui ne proposent que rarement une conception divergente dans les différents espaces d'expositions.

631 *Ibid.*, p. 182.

632 *Ibid.*, p. 212.

633 *Ibid.*, p. 175.

Or, le réel de la photographie ne renvoie pas à une autre réalité, il s'agit d'un « réel profane », sans ailleurs meilleur et plus authentique. Ce mécanisme qui consiste à renvoyer le réel de la photographie et de l'art en général, vers une autre réalité « plus fondamentale » concerne un mécanisme plongeant aux racines de la tradition philosophique occidentale et implique la manière dont celle-ci se représente le réel. Clément Rosset propose d'envisager que dans cette tradition, telle qu'elle est inaugurée par Platon, le réel n'est conçu qu'en tant que doublure plus ou moins trompeuse d'un autre monde. Le réel ne s'offrirait que comme double d'un réel inaccessible. De fait, les événements du monde ne sauraient être que des répliques plus ou moins bonnes d'autres événements réels appartenant à cet autre monde.

Ce « réel profane » de la photographie mis en perspective par Jean-Marie Schaeffer ne serait en aucun cas lié à l'essence du réel, mais renvoie au contraire à la conception d'un réel qui ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même. Une image se donne pour ce qu'elle est, dans toute sa complexité et sa brillance, à la manière dont Clément Rosset propose d'envisager que le réel aveugle et brûle celui qui s'y confronte. L'image photographique ne recrée pas le réel, elle le crée. Elle n'est pas une représentation du réel, mais une présentation de celui-ci dans son apparaître, une forme d'apparition du réel possédant sa densité propre.

La force expressive dont une photographie peut faire preuve et le sens qu'elle peut véhiculer, seraient ainsi à interroger en dehors des catégories de l'identité mais également à distance d'une objectivité de type scientifique. La proposition d'Arnaud Claass à cet égard est primordiale : il ne cherche pas à liquider la notion d'expression, comme le propose la doctrine de l'objectivisme absolu, mais d'en remettre en cause la conception romantique. Plutôt qu'une révélation de l'essence des choses, les images photographiques peuvent ainsi être envisagées comme des propositions expérimentales, des hypothèses concernant leur mode d'existence ainsi qu'une mise en œuvre d'un regard :

« la chose observée, chez le peintre comme chez les photographes, ou plus exactement le "sujet" de l'image, n'est justement pas la chose, mais le moment de la constitution du regard comme regard⁶³⁴. »

L'image photographique oscille entre le documentaire et l'invention, elle est aux aguets de toute

634 Arnaud Claass, *Le réel de la photographie*, op. cit., p. 63.

chose, et à tout moment elle semble poser la question du sens : celle d'une nécessité du sens, tout autant que de son incertitude et de son impossibilité.

D'après Jean-Luc Nancy, toutes les images relèvent du portrait. Toutes les images ne reproduisent certes pas les traits d'une personne, mais à chaque fois l'image extrait, grâce à sa ressemblance à la chose, quelque chose de propre à l'objet, quelque chose comme son intimité ou sa force :

« Elle la jette devant nous, et ce jet, cette projection fait sa marque, son trait même et son stigma : son tracé, sa ligne, son style, son incision, sa cicatrice, sa signature tout à la fois⁶³⁵. »

Dans l'image subsiste une trace, une cicatrice, de l'existence de la chose en tant que telle. Le portrait pose le problème de l'ontologie du sujet et interroge les mutations qui s'opèrent à son égard au cours de l'histoire. Concernant l'époque contemporaine, Jean-Luc Nancy formule l'idée selon laquelle le sujet n'est plus « l'évidence à soi d'une intériorité retenue en soi par suspension au monde, comme il l'est ou paraît l'être dans le modèle cartésien⁶³⁶ ».

Jean-Luc Nancy propose de déplacer les termes du problème : il n'est plus question de savoir si la peinture représente l'esprit et les mouvements de la vie intérieure, mais de se demander comment elle le présente et dans quelle mesure la peinture est le seul lieu de cette présentation. Et Nancy de donner quelques précisions : « L' 'intériorité' (...) a lieu à *la place même* de l' 'extériorité', et nulle par ailleurs⁶³⁷. » Il n'y a pas révélation de l'identité de l'être portraituré en photographie, mais plutôt l'exposition de sa condition de sujet, au sens latin de *subjectus* : porter son être sous-soi, ou au-devant de soi. En ce sens, il s'agit d'une exposition qui produit le sujet. Le sujet à l'image représente le devenir-sujet du sujet, sa présentation. Plus encore que la construction du portrait autour d'une figure, il s'agit de l'organisation autour d'un regard, autour de sa vision.

1.4 La ressemblance en question dans l'élaboration du passé

Ce que la photographie peut retenir du passé et de l'histoire d'un individu, c'est ce que le

635 Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, « L'image – le distinct », Éditions Galilée, Paris 2003, p. 16.

636 Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait*, 2000, Éditions Galilée, Paris, p. 85.

637 *Ibid.*, p. 33.

narrateur de *Rue des boutiques Obscures* essaye de saisir : que reste-t-il de son passé sur les images sur lesquelles il apparaît ? S'agit-il seulement bien de lui ? Il ne sait pas qui il est, comment saurait-il se reconnaître sur l'image ? Ces photographies portent-elle une trace ou une cicatrice de l'existence qu'il a pu avoir, alors même qu'il n'en a gardé aucun souvenir ? De plus, pourquoi lorsque le passé lui revient en mémoire, celui-ci a-t-il une « précision photographique » ? Il s'interroge en ces termes : « Pourquoi certaines choses du passé surgissent-elles avec une précision photographique ⁶³⁸ ? »

Que signifie cette « précision » photographique ? Désigne-t-elle une ressemblance trait pour trait entre le souvenir et l'événement tel qu'il a été vécu, ou ouvre-t-elle plutôt sur l'idée que l'émergence des souvenirs a précisément affaire avec le photographique ? Nous nous attachons à développer cette seconde proposition et l'idée qu'il ne s'agit pas d'une similitude absolue entre le souvenir et ce qui l'a produit mais plutôt que le personnage de *Rue des Boutiques Obscures* se souvient à la manière dont la photographie convoque le passé et son absence. La photographie est le support qui organise la remémoration et permet au personnage d'*élaborer* sa mémoire. Ainsi qu'Arnaud Claass le propose, le truchement des images permet « *précisément* » cette construction :

« Car se construire individuellement ou collectivement, y compris par le truchement des images, c'est précisément *élaborer* sa propre mémoire. L'origine de notre invention, lorsqu'elle elle l'objet de la recherche, est une invention de notre origine⁶³⁹. »

Le narrateur fait reposer la quête de son identité civile sur quelques photographies : au fil de ses rencontres, il attend que ses interlocuteurs lui disent s'il ressemble ou non à l'individu qu'il pense être sur l'image. Son existence entière est mise en doute, puisqu'il ne se souvient de rien et que personne ne le reconnaît, il n'est pas même une ombre.

Le premier interlocuteur à lui donner quelques informations se nomme Stioppa de Djagoriew. Celui-ci ne souhaite pas parler du passé, mais accepte de lui montrer quelques photographies, au dos desquelles sont inscrits des noms et des dates. Dans une grande boîte, le narrateur découvre toutes sortes d'images et croit se reconnaître sur l'une d'entre elle :

« Et vers la gauche, le bras droit coupé par le bord de la photo, la main sur l'épaule de la jeune

638 Patrick Modiano, *Rue des Boutiques Obscures*, op. cit., p. 161.

639 Arnaud Claass, *Le réel de la photographie*, op. cit., p. 33.

femme blonde, un homme très grand, en complet prince-de-Galles, environ trente ans, les cheveux noirs, une moustache fine. Je crois vraiment que c'est moi⁶⁴⁰. »

Au cours du développement du roman, le personnage interroge les gens qu'il rencontre sur une ressemblance éventuelle entre l'homme figurant sur l'image et lui-même, comme si la photographie pouvait être la preuve de son existence, ou comme si la reconnaissance de son image sur la photographie pouvait lui permettre de trouver une voie d'accès à son passé.

« - Je voudrais vous montrer des photos, dis-je à Blunt.

Je sortis de ma poche une enveloppe que j'ouvris et en tirai deux photos : celle où Gay Orlow se trouvait avec le vieux Giorgiadzé et l'homme en qui je croyais me reconnaître (...)

- Vous voyez un homme sur la photo ? Lui dis-je. À gauche... À l'extrême gauche...

- Oui.

- Vous le connaissez ?

- Non.

Il était penché sur la photo, la main en visière contre son front, pour protéger la flamme du briquet.

- Vous ne trouvez pas qu'il me ressemble ?

- Je ne sais pas.

Il scruta encore quelques instants la photo et me la rendit⁶⁴¹. »

Une troisième fois, le narrateur montre la photographie sur laquelle il pense être :

« Je sortis de ma poche la photo de Gay Orlow et du vieux Giorgiadzé et lui désignant l'homme brun qui me ressemblait :

- Vous ne connaissez pas ce type ?

- Non.

- Vous ne trouvez pas qu'il me ressemble ?

Il se penche sur la photo.

- Peut-être, dit-il sans conviction.

- Et la femme blonde, vous ne la connaissez pas ?

- Non⁶⁴². »

Et enfin, le narrateur interroge un vieux jardinier :

« Je choisis ce moment pour lui tendre la photo de Gay Orlow, du vieux Giorgiadzé et de moi.

- Vous connaissez ces gens ? (...)

640 Patrick Modiano, *Rue des Boutiques Obscures*, op. cit., p. 44.

641 *Ibid.*, p. 69.

642 *Ibid.*, p. 79.

Et ce type brun, là, à côté de la Russe ?

Il se pencha un peu plus sur la photo et la scruta.

Mon cœur battait fort.

- Mais oui ... Je l'ai aussi connu ... Attendez ... Mais oui ... C'était un ami de Freddie... Il venait ici avec Freddie, la Russe et une autre fille ... Je crois que c'était un Américain du Sud ou quelque chose comme ça ...

- Vous ne trouvez pas qu'il me ressemble ?

- Oui ... Pourquoi pas ? Me dit-il sans conviction⁶⁴³. »

Sans cesse, le narrateur cherche à savoir si son interlocuteur le *reconnaît* sur la photographie, ou s'il reconnaît telle ou telle personne figurant sur l'image.

De même, revient la question de savoir si le narrateur *reconnaît* les lieux sur lesquels il retourne. Reconnaît-il son ancien appartement ?

Lorsque le vieux Djagoriew lui offre les photographies, il lui transmet « le flambeau », comme si les souvenirs se transmettaient par le papier, comme si les photographies portaient littéralement les souvenirs. Dans ce roman, les photographies permettent également à la mémoire de ressurgir :

« Une blonde cendrée. Et qui a peut-être joué un rôle important dans ma vie. Il faudra que je regarde sa photo attentivement. Et peu à peu, tout reviendra⁶⁴⁴. »

Le lecteur assiste à l'inversion de ce qui se produit habituellement face à une photographie devant laquelle on s'interroge sur la ressemblance entre une personne et son image. En effet, face à l'image de quelqu'un, on a tendance à juger celle-ci comme étant une copie de l'individu et l'on attend de l'image qu'elle ressemble à son modèle. Pour être jugée bonne, l'image doit être identique à l'individu qu'elle représente. Guy Rolland lui, cherche à découvrir son identité à travers la ressemblance à une image. C'est l'image qui est porteuse du nom de la personne, de son identité. Le rapport habituel du modèle et de son double est ainsi inversé. L'existence concrète provient de la ressemblance à l'image, la référence objective n'est pas la personne réelle mais son image, c'est en elle que le personnage fait reposer le réel et la certitude de son existence. L'être vivant a moins de consistance et de réalité que l'être de papier représenté sur la photographie. Cela nous conduit à formuler l'idée que le personnage est traversé par des

643 *Ibid.*, p. 91.

644 *Ibid.*, p. 62.

interrogations se rapprochant de celles rencontrées dans les phénomènes de dédoublement de personnalité, tels que Clément Rosset en fait la description.

Une des principales craintes de ceux qui traversent un tel trouble est qu'un autre, ailleurs dans le monde ou dans leur famille, mérite de vivre à leur place. Le philosophe propose l'idée que ce qui angoisse les individus soumis à ce trouble, ce n'est pas l'annonce d'une mort à venir, leur propre disparition, mais plutôt la possibilité que leur existence ne soit pas réelle : « Ce serait un moindre mal de mourir si l'on pouvait tenir pour assuré qu'on a du moins vécu ; or c'est *de cette vie même*, si périssable qu'elle puisse être par ailleurs, dont vient à douter le sujet dans le dédoublement de personnalité⁶⁴⁵. »

Le thème du dédoublement de personnalité est très présent dans les romans ou les films d'épouvante : on y retrouve un double trompeur se faisant passer pour l'original, alors que celui-ci n'a en réalité jamais été vu. *Rue des Boutiques Obscures* emprunte un des axes de ce genre sans y adhérer tout à fait, comme c'est le cas pour les autres genres empruntés par l'auteur. Le problème du dédoublement ne serait pas l'angoisse d'une mortalité à venir, qu'il s'agisse de la sienne ou celle d'autrui, mais concernerait l'existence, et c'est bien en ces termes que le problème se pose à Guy Rolland dans *Rue des Boutiques Obscures*. Le personnage craint de n'être rien et cette peur ne concerne pas directement un double. Si l'existence ne semble pas avoir de réalité, le réel semble être du côté du fantôme.

Clément Rosset poursuit l'analyse de ce trouble en mettant en avant la manière dont celui qui fait face à cette problématique développe l'obsession de la symétrie sous ses différentes formes, à commencer par le miroir. Mais loin d'y trouver une image rassurante, l'individu se trouve dans la même situation que le vampire privé de reflet au miroir. Ce sort, qui n'est pas sans rappeler la condition de tout être, consiste à ne pas pouvoir éprouver son existence. Dans le cas du vampire, comme dans celui des troubles de dédoublement, Clément Rosset voit en réalité non pas un problème par rapport au double, mais l'expression d'un manque : celui de ne justement pas pouvoir se dédoubler. « Le vrai malheur, dans le dédoublement de personnalité, est au fond de ne jamais pouvoir vraiment se dédoubler : le double manque à celui que le double hante⁶⁴⁶. »

Ainsi, dans les romans et les films mettant en scène cette problématique, Clément Rosset

645 Clément Rosset, *Le réel et son double*, (1976), Éditions Gallimard, 1984, p. 91.

646 *Ibid.*, p. 94.

souligne que l'élimination du double est une des formes privilégiées du « retour en force du réel⁶⁴⁷ », autrement dit de l'appropriation par l'individu de son histoire, « le retour de soi à soi⁶⁴⁸ ». Lorsque le personnage parvient à se défaire du double, il peut renouer avec son ombre.

Il semble pourtant en aller différemment pour Guy Rolland, puisqu'en effet la découverte du double qui le hante et la mise en forme de son absence permettent au personnage un retour à soi. Ce n'est pas l'abandon du double mais bien au contraire sa reconnaissance qui ouvre de nouveaux horizons aux personnages modianoïens. Car chez eux, l'obsession du miroir et de la reconnaissance ne relève pas d'une problématique narcissique, il n'est pas question d'individus qui s'aimeraient trop ou qui aimeraient davantage leur représentation qu'eux-mêmes. Contrairement à ce que l'on pourrait envisager lorsque l'on découvre, par exemple, que Guy Rolland cherche dans le regard des autres un signe de reconnaissance, le personnage n'accorde pas une attention exagérée à l'autre. Ce qui lui importe est la mise à jour du fantôme, le sien comme celui de ceux qu'il a aimés. Guy Rolland cherche à devenir une *personne* au sens que lui donne Clément Rosset retraçant son étymologie en grec moderne : « une chose qu'on ne peut pas couper en deux⁶⁴⁹ ». Le personnage cherche à devenir une *personne* au sens où il cherche à maintenir un paradoxe ouvert : celui d'être là tout en étant absent. C'est en ce sens que Guy Rolland s'intéresse à son image photographique, car celle-ci est à même de porter ce paradoxe. Son interrogation sur la *ressemblance* entre la photographie et son image ne concerne pas une préoccupation de l'image qu'il renvoie, mais touche au cœur la définition que Jean-Luc Nancy donne de la ressemblance du portrait comme portant et exposant l'absence du visage propre. La quête de ressemblance dont il est question pour Guy Rolland est celle qui concerne la problématique du mode de présence en jeu dans la ressemblance picturale ou photographique : la présence de « l'autre en soi ou à soi comme un autre⁶⁵⁰ ». Dans cette interrogation, le personnage de Patrick Modiano ne cherche pas à tirer une présence hors d'une absence, il cherche à mettre en forme l'absence au-devant d'elle-même.

Notre question est à présent de comprendre comment, dans la narration, Patrick Modiano tire cette absence au-devant du texte par le truchement du photographique. Nous allons donc à présent analyser comment le temps se joue dans la photographie.

647 *Ibid.*, p. 97.

648 *Ibid.*, p. 98.

649 Clément Rosset, *Le réel. Traité de l'idiotie*, Les Éditions de Minuit, 1977, p. 16.

650 Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait*, op. cit., p. 45.

1.5 « La précision photographique » : halluciner les ombres du passé dans *Les boulevards de ceinture*

Par son dispositif, la photographie renvoie à une temporalité suspendue. Mais de quel temps s'agit-il dans l'image ? L'image photographique ouvre un écart temporel en faisant advenir un temps qui s'écoule comme du passé. Cette temporalité n'est pas sans évoquer celle de la ruine ; mais le rapport de la photographie au temps ne se place pas uniquement sous le signe de la suspension. Certes, le temps de l'image est immobile, il ne s'écoule plus. Comme le formule Jean-Christophe Bailly : « Sans fin, la photographie dit "il y a" : *il y a là en moi ce qui était devant moi, que j'ai pris, en le laissant*⁶⁵¹. » Cependant, ajoute-t-il, l'image procède à la fois d'une césure et d'une déposition du temps passé. En ce sens, elle interroge le processus de la mémoire et du souvenir. L'image fait coexister ce qui a été englouti, ce qui a disparu et ne sera jamais plus, et ce qui a été épargné, la présence immuable de la chose dans l'image. Au sein de l'image, ce qui a échappé à l'effacement fait trace dans le néant. De fait, la dialectique du visible et de l'invisible ont une dimension essentielle au cœur de l'image.

Si le motif de la présence-absence et de la temporalité se retrouvent dans le champ sémantique de la photographie, celle-ci retourne les catégorisations romantiques de la disparition. La disparition, en effet, ne renvoie pas à une origine perdue, elle est, au contraire, ce qui origine l'apparition de la photographie. Le récit mythique du potier Butadès quant à l'origine de l'image, est à ce titre significatif. Plin l'Ancien y décrit comment la fille du potier Butadès de Sycione, amoureuse d'un jeune homme qui devait partir pour l'étranger, entoura d'une ligne l'ombre du visage du jeune homme, projetée à la surface du mur par la lumière d'une lanterne. Son père appliqua ensuite de l'argile sur l'esquisse et en fit un relief, qu'il mit au four avec ses autres poteries, obtenant une poterie modelée sur l'ombre de l'absent. Repris par de nombreux auteurs, ce récit inscrit l'ombre et l'absence de l'être au cœur du processus de constitution d'une image. L'ombre n'est pas seulement une absence, mais une mise en présence d'un objet absent. Mais contrairement à la conception romantique de la ruine comme paradigme de la représentation, le retrait de la présence n'est pas le résultat du temps ou du retrait d'une réalité antérieure, il constitue la condition première de l'image.

651 Jean-Christophe Bailly, *L'instant et son ombre*, Édition du Seuil, Paris, 2008, p. 72.

Pour Jean-Paul Curnier, le temps de la photographie renvoie à ce qu'il nomme une « épilepsie du regard⁶⁵² » : la mise en suspension du temps caractéristique de l'image photographique renvoie à une temporalité du non-temps, de l'arrêt, il renvoie à un état qui caractérise des moments d'absence au monde ou d'hébétude. Cette expérience du non-temps résulte, selon Jean-Paul Curnier, de l'inscription du vivant dans la perspective de la mort, dans l'« *impensable durée de la fixité*⁶⁵³ ».

L'éclipse du temps, à l'œuvre dans l'image photographique, permet à Jean-Paul Curnier de dresser un lien direct entre la photographie et la ruine : la manière avec laquelle celui qui contemple une photographie anime l'image correspond au regard de celui qui contemple une ruine, il restitue leur nature vivante depuis ce qui signe leur absence. Cette étrange présence se retrouve également en jeu dans le visage momifié de Ramsès, offrant l'image d'une ruine humaine. Ce visage vieux de plus de trois mille deux cents ans n'appartient pas à celui d'un être vivant, précise Jean-Paul Curnier, pas plus qu'il n'est celui d'un mort. En effet, la mort ne pourrait se fixer, et le visage d'un mort, en ce sens, n'existe pas car c'est le processus du vivant qui conduit à la détérioration du visage. Ce visage momifié échappe donc à l'expérience humaine de la vie, il offre au regard une « éclipse du temps⁶⁵⁴ ». Tout comme la ruine et la photographie, ce visage en ruine fait signe vers ce qui a disparu. Mais contrairement à l'approche de l'esthétique romantique qui porte à voir en toute chose une plénitude antérieure perdue, l'image photographique ne peut pas être considérée comme la dégradation d'un état ou d'une chose antérieure puisqu'elle n'est pas cette chose ni même son double. La photographie atteste qu'il n'y a pas d'image première ou originaire. Ce qui s'inscrit à la prise de vue est une nouvelle matrice.

En revanche, elle peut mettre à nu la destruction qui l'origine. Elle n'est pas le double du référent qui a disparu ou s'est détérioré, elle est une nouvelle entité qui maintient une forme de coexistence entre ce qui a échappé à la disparition et ce qui n'est plus. Cette caractéristique essentielle et paradoxale de l'être de la photographie est particulièrement mise au jour dans un type particulier d'images : les photogrammes d'hommes soufflés, à Hiroshima, par la bombe atomique, dont le flash a imprimé la silhouette sur un mur. Ces images sont produites par la

652 Jean-Paul Curnier, *Montrer l'invisible. Écrits sur l'image.*, op. cit., p. 21.

653 *Ibid.*, p. 22.

654 *Ibid.*, p. 25.

rencontre entre un rayonnement radiographique et le corps des victimes qui ne peut être traversé par la lumière. En résulte une ombre projetée sur les murs de la ville. Dans *L'Image précaire*, Jean-Marie Schaeffer souligne que les photogrammes ne peuvent pas être considérés comme des images photographiques « canoniques » puisque leur dispositif n'est pas le même que celui d'une image photographique. Jean-Christophe Bailly estime cet argument justifié du point de la mise en place du dispositif photographique, tout en notant qu'il est néanmoins intéressant de privilégier le critère d'écriture de l'image : trace de la lumière dans le cas du photogramme comme dans celui de la photographie à proprement parler. Ces ombres blanches ne sont donc pas à proprement parler des photographies, mais elles exposent la manière dont toute photographie se construit sur l'écart entre le proche et le lointain, entre la présence et l'absence simultanée au sein de l'image. Ces images parlent de leur référent auquel elles renvoient : celui de l'extermination, celui de la disparition, et elles disent également quelque chose sur le statut de l'image. Ces images d'Hiroshima exposent une immédiateté fantomatique intégrale et menaçante : le sujet est effacé à la seconde même où s'inscrit son ombre. Selon Georges Didi-Huberman, chacune de ces images peut être qualifiée, de « *forme-cendre* », se situant à la frontière entre deux états de choses opposés, le flash de l'éclair qui éclate dans le ciel d'une part, et d'autre part, la cendre grise qui étouffe la terre. Ces images sont un « fil fragile tendu entre le règne du feu et celui de la cendre⁶⁵⁵. »

Jean-Christophe Bailly analyse plus particulièrement l'une de ces images sur laquelle figure une échelle blanche juste à côté de la silhouette d'homme. Cette image constitue l'un des pôles à partir duquel il construit sa réflexion sur le statut de l'écriture photographique. L'auteur fait dialoguer cette image d'Hiroshima avec une autre image, issue des débuts de l'Histoire de la photographie : celle de Henry Fox Talbot, dans la planche X du *Pencil of Nature*, nommé *The Haystack*, « La meule de foin », faisant partie du premier livre de photographies ayant jamais existé, publié en 1844. Il s'agit d'un calotype, un tirage positif sur papier dont Talbot fut l'inventeur. Jean-Christophe Bailly tend un fil entre ces deux images qui n'ont a priori rien à voir, comme un écart à partir duquel il tisse ses réflexions sur l'essence de l'image photographique.

Dans « La meule de foin », l'échelle est appuyée contre la tranche de la meule et son ombre se

655 Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, (Claude Parmiggiani), Les Éditions de Minuit, 2001. p. 24.

glisse à la verticale juste en dessous de l'échelle. Jean-Christophe Bailly propose d'envisager que l'échelle et son ombre soient l'événement de l'image : l'échelle a été posée sur la meule afin de produire une ombre, elle est le résultat d'une mise en scène qui lui donne une place essentielle dans l'image, comme peut l'être un motif en peinture. Plus encore, l'échelle et son ombre agissent comme une théorie du photographique au sein de l'image, l'échelle agissant comme indice de l'ombre. L'ombre occupe une place centrale dans l'image, elle en est la figure principale. L'ombre s'y expose comme « condensation d'un accident de lumière⁶⁵⁶ » et cette définition que lui attribue Jean-Christophe Bailly lui semble pouvoir caractériser la photographie elle-même. La manière dont l'ombre porte la trace de son référent y est similaire : « L'ombre est littéralement le fantôme vivant et vibrant de l'objet⁶⁵⁷ ». Jean-Christophe Bailly cite cette phrase de Denis Roche qui analyse une image du temple de Beni Hassan par Félix Teynard (Égypte, 1851): « Tout est dit de la lumière qui aura eu raison du temps ; et tout est dit du temps qui n'en finira pas d'engloutir la lumière. »

Cette ombre, fantôme de l'objet, procède de la même modalité de mise en présence que celle des corps des victimes produites au moment où la bombe d'Hiroshima explose et fonctionne comme un flash rapide et puissant. Cet homme dont le corps a été volatilisé après avoir formé un écran devant un mur, est effacé et présent dans le même temps. La figure humaine n'est plus qu'une ombre, une ruine qui nous est donnée à voir malgré la déchéance du corps. Cette ombre est à l'image de notre condition d'homme, elle est une ruine humaine exposant aux regards des vivants que tout ce qui les entoure va aussi disparaître, à la manière dont nous soulignons, à la suite de Jean-Paul Curnier, que les ruines chargent celui qui les contemple d'un regard en ruine⁶⁵⁸.

« Cet homme disparu, effacé et présent, ce souvenir d'homme, poudre d'être dispersée, cette sentinelle (...) veille en effet au-delà du temps qui l'a soufflée : à elle seule et comme un absolu de la trace, elle n'est pas tel ou tel individu anonyme : elle est l'espèce entière. Ce qu'elle représente, c'est d'un seul tenant la possibilité qu'il y ait des individus et la possibilité que tous disparaissent⁶⁵⁹. »

Le flash de la bombe qui brisa le cours de la vie de cet homme, a dans le même temps créé sur le mur l'image qui nous le fait apparaître du plus loin de son absence.

656 J.-C. Bailly, *L'instant et son ombre*, op. cit., p. 116.

657 *Ibid.*, p. 118.

658 Jean-Paul Curnier, *Montrer l'invisible. Écrits sur l'image*, op. cit, p. 29.

659 Jean-Christophe Bailly, *L'instant et son ombre*, op. cit., pp. 138-139.

« Ombre imprimée à même la peau du monde, sur un mur devenu plaque sensible (...), elle est comme une photographie faite directement par la lumière⁶⁶⁰ ».

Ces photogrammes mettent en lumière une caractéristique essentielle de l'écriture photographique : la capacité de faire exister simultanément dans le lieu de l'image « l'englouti et l'épargné⁶⁶¹ », ainsi que le formule Jean-Christophe Bailly. L'image fonctionne comme une trace de la ruine du réel, une marque de l'absorption du vivant par le néant : « L'échelle est comme la gardienne de ce néant, elle est ce qui demeure au sein du réel évidé où l'englouti refait surface en formant une image⁶⁶². »

Selon Jean-Christophe Bailly, ces images, même si nous l'avons dit, ne sont pas de pures photographies au plan de leur dispositif, possèdent « la condensation tragique d'un pouvoir attaché à la photographie⁶⁶³ ». Le mort et le vif sont « comme cousus ensemble dans le sac portatif de l'instant⁶⁶⁴ ».

Dans *Les boulevards de ceinture*, le protagoniste ranime ses souvenirs en regardant d'anciennes photographies retrouvées dans un bar. Mais ce qu'il retrouve est loin d'être la réalité : le personnage du fils hallucine tant l'histoire de son père tout que la sienne à ses côtés. Le lecteur ne sait jamais ce qui relève de l'invention du personnage et ce qui est réel, mais cela n'a aucune importance. Seul compte le poids de la narration, qui bâtit une image du père, à la manière dont un individu apparaît sur une image photographique, tel un fantôme. Ainsi, ce père se manifeste-t-il ici uniquement à travers l'empreinte laissée par son absence.

Le roman s'ouvre sur la description, au présent, de trois personnages, dont le narrateur indique, dès la première phrase, que son père est le plus gros des trois. À côté de lui se tiennent deux individus : Muraille et Marcheret. Le narrateur décrit leurs vêtements et regrette de ne pas réussir à distinguer nettement leur couleur. Il n'est pas non plus en mesure de préciser la teinte de leurs cheveux. Il remarque, en revanche, le regard vif de Muraille et celui, inquiet, de son père. Celui-ci a les yeux exorbités, et tout en lui exprime l'affaissement. La narration s'installe de manière abrupte, le lecteur ne sait pas encore ce qui est décrit : s'agit-il d'une scène qui est en

660 *Ibid.*, p.142.

661 *Ibid.*, p. 142

662 *Ibid.*, 142.

663 *Ibid.*, 142.

664 *Ibid.*, p. 113.

train de se passer, d'un souvenir, ou d'une photographie ? Il est intéressant de noter que le narrateur n'utilise pas la première personne du singulier : le lecteur comprend qu'il y a un narrateur à travers l'utilisation du pronom personnel « mon », lorsqu'il parle de son père. Dans les deux premiers paragraphes, qui correspondent à la description, le narrateur signale sa présence en utilisant à six reprises l'expression « mon père ».

À la fin de la description, il semble clair, malgré l'utilisation du présent de narration, qu'il ne s'agit pas d'une scène observée mais plutôt de la description d'une photographie, d'« Une vieille photo, découverte par hasard au fond d'un tiroir et dont on efface la poussière, doucement⁶⁶⁵. » La poussière s'efface et le soir tombe, tandis que les fantômes commencent à bouger : l'image photographique anime les souvenirs, invente une mémoire, à la manière dont l'image convoque les fantômes : « Les fantômes sont entrés comme d'habitude au bar du Clos-Foucré⁶⁶⁶ ».

Le fils est face au fantôme de son père et ce qu'il peut en dire se résume à presque rien, mais le narrateur imagine qu'il se mêle petit à petit au groupe auquel appartient son père, et qu'il consigne leurs moindres faits et gestes afin de les comprendre. C'est pour le jeune homme un devoir de sortir ces ombres de la nuit, même pour un bref instant. La photographie n'est qu'une trace parcellaire du père, elle permet, à travers la rêverie qu'elle suscite, de dresser un portrait fantôme. Le narrateur imagine interroger les clients du bar pour savoir qui se cache sous le pseudo qu'utilisait son père, le baron Deyckecaire et apprendre ce que les uns et les autres pensent de lui.

« Un voile jaune enveloppait la pièce comme celui qui imprègne les vieilles photographies. Son visage devenait flou, les contours des meubles s'estompaient (...) Alors j'ai posé la question qui me brûlait les lèvres depuis le début. Sèchement :

Dites-moi, que savez-vous du baron Deyckecaire⁶⁶⁷ ? »

Le narrateur ne parvient pourtant pas à se faire une idée satisfaisante, la construction de l'identité de son père à partir de quelques photographies ne pouvant en effet qu'être imprécise :

« Aux virages, nous nous cognons l'un contre l'autre, mais je vous distingue à peine. Qui êtes-vous⁶⁶⁸ ? »

665 *Ibid.*, p. 14.

666 *Ibid.*, p. 14.

667 *Ibid.*, p. 126.

668 *Ibid.*, p. 178.

Qui est cet homme ? Le fils l'imagine comme un Juif se mêlant à un groupe de collaborationnistes, subissant leurs attaques antisémites. Il se représente un père fuyant son fils, un homme qui a essayé de le pousser sur une rame de métro pour qu'il tombe sur les rails.

« Moi je pensais à vous, 'Papa'. Ainsi, vous étiez un homme de paille qu'on liquide le moment venu. Votre disparition ne ferait pas plus de bruit que celle d'une mouche. Qui se souviendrait encore de vous dans vingt ans⁶⁶⁹? »

La rêverie conduit finalement à nouveau le narrateur à une ombre inconnue. Son père finit par se dérober, comme toujours. Il a beau regarder, imaginer, il ne parvient pas à dresser davantage qu'une « silhouette devinée sous la veilleuse⁶⁷⁰ ». L'image photographique du début ne parvient à rien dire du père, ou si peu. Mais elle ouvre au narrateur un parcours, lui permettant d'imaginer et de projeter, et ainsi contribue à dresser un véritable portrait. C'est le traitement des images dans la narration qui permet de construire un portrait imaginaire du père. Ainsi, dans ce roman, l'imagination est-elle libérée par la photographie. Là où les souvenirs font défaut, là où l'absence du père ne peut être comblée, rien ne vient remplir le vide, et c'est justement autour de cette absence que le traitement photographique du texte opère : le récit fait ressurgir l'absence du père au-devant du texte. Ce qui est important n'est pas de savoir qui il a véritablement été, mais bien le processus permettant au fils de créer l'absence de son père, de la rendre tangible, de lui attribuer une ombre.

Patrick Modiano met en acte cette absence du père à travers la narration, par l'image. Il procède comme si l'histoire était avalée par un processus photographique et que leur existence tout aussi incertaine qu'elle puisse être, se trouvait ressaisie depuis l'absence du père et du vide qu'il a laissé chez son fils. Le personnage du père apparaît comme photographié par l'écriture : il devient un spectre, à la manière dont, selon Roland Barthes, le sujet photographié devient un fantôme. Immobilisé à jamais dans une pose, le sujet se trouve pris comme le spectre, dans une temporalité hors du temps, qui noue la vie à la mort. De manière symétrique, le spectateur de l'image fait l'expérience du « cadavre vivant » :

« Dans la photographie, la présence de la chose (à un certain moment passé) n'est jamais métaphorique ; et pour ce qui est des êtres animés, sa vie non plus, sauf à photographier

669 *Ibid.*, p. 128.

670 *Ibid.*, p. 178.

des cadavres ; et encore : si la photographie devient alors horrible, c'est parce qu'elle certifie, si l'on peut dire, que le cadavre est vivant, *en tant que cadavre* : c'est l'image vivante d'une chose morte⁶⁷¹. »

Dans les dernières lignes du roman, la photographie que le protagoniste regarde au début est décrite à nouveau : on y aperçoit Muraille, un directeur de journal fusillé après la guerre, Marcheret, ancien légionnaire et un gros monsieur assis devant eux. Celui-ci a disparu un beau jour sans laisser de trace. Ainsi le roman effectue-t-il une boucle, le début et la fin glissant de l'un vers l'autre, faisant de la matière narrative le reflet d'elle-même.

2. La fragmentation du réel : du photographique au cœur du processus de remémoration dans le roman *Rue des Boutiques Obscures*

Si la spécificité de l'art photographique ne peut être cherchée du côté d'une quelconque iconicité symbolique, il est en revanche possible d'interroger plus justement le médium à partir de la trace visuelle. Jean-Marie Schaeffer le formule en ces termes :

« la richesse de l'image photographique est ailleurs, du côté de la résurgence de l'empreinte dans sa contingence, du côté de la trace scotophore dans sa matité et son peu de réalité, y compris et surtout, symbolique. L'art photographique ne me semble pas devoir être cherché dans une illusoire ascension à partir du signe indiciel vers le sémantisme de l'iconicité symbolique, mais au contraire dans une descente à partir de ce signe vers le bruissement de la trace visuelle de laquelle il procède. »⁶⁷²

Or il semble justement que, lorsque Patrick Modiano met en scène face à la vue de son ancien appartement, Pedro le narrateur de *Rue des Boutiques Obscures*, il fait surgir quelque chose de l'ordre d'une trace visuelle. La lente levée du souvenir s'opère comme un relevé de traces visuelles. Les moyens narratifs utilisés évoquent ce qui constitue la spécificité de la réalisation de l'image photographique argentique. Ainsi, nous analyserons au sein de la narration le rôle que joue le cadre qui se déploie sous le regard du narrateur, le vide et l'absence créés par la fragmentation du réel, ainsi que la lumière et la couleur blanche, semblable à l'éclairage d'un flash.

671 Roland Barthes, *Oeuvres complètes. 1977-1980*, Éditions du Seuil, p. 852-853.

672 Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire*. Du dispositif photographique, op. cit., p. 200.

2.1 « Le bon temps » de la mémoire : quand la remémoration opère une *mise en absence* du passé

Afin de mettre en lumière comment le personnage se souvient peu à peu de certaines choses, nous analysons ici les scènes de remémoration dans *Rue des Boutiques Obscures* au chapitre XV. Le déploiement du dispositif narratif y prend en charge ce processus mnémonique, à travers une série de choix relevant du dispositif photographique.

Au cours de ce chapitre, ce ne sont pas des photographies qui attirent l'attention du personnage et offrent le support de la remémoration mais l'acte du regard lui-même. En fixant son regard sur ce qui l'entoure, le narrateur espère retrouver quelque chose, comme si le monde visible était chargé de traces lui permettant de convoquer les souvenirs.

Le narrateur vient de découvrir qu'il n'est pas celui qu'il pensait être, qu'il ne se nomme pas Freddie de Luz et que sa famille ne possède pas un grand château en ruine à Valbreuse, dans l'Orne. Il abandonne donc cette fausse piste et s'oriente vers d'autres indices : on lui parle d'un certain Pedro, qui serait originaire d'Amérique du Sud et aurait travaillé dans une légation de la République Dominicaine. Par ailleurs, il obtient une adresse dans le huitième arrondissement de Paris et décide de s'y rendre. Dès les premières lignes de ce chapitre XV, la narration met en avant les sensations visuelles très fortes du personnage. Les phrases sont courtes, comme des impressions fugaces, des détails. Alors qu'il s'engage dans l'immeuble du 10 *bis* rue Cambacérès. Il est ébloui par la lumière vive d'un lustre et remarque la présence du soleil. En montant les escaliers, il voit un agent de police en poste sur le trottoir en face de l'immeuble. La description du vestibule, très concise, repose à nouveau sur de brèves perceptions visuelles du narrateur, qui aperçoit le motif à carreaux d'une porte vitrée. Au premier étage, il voit sur la porte une plaque de cuivre avec l'indication du nom de la propriétaire : HÉLÈNE PILGRAM. Il se décide à sonner au hasard et une femme aux cheveux « gris cendré⁶⁷³ » apparaît dans l'entrebâillement. C'est alors que la reconnaissance tant attendue par le personnage se produit : non seulement cette femme le reconnaît mais elle le nomme :

« – Mais... vous êtes... monsieur... McEvoy ?

673 Patrick Modiano, *Rue des Boutiques Obscures*, op. cit., p.108

– Oui, lui dis-je à tout hasard.

– Entrez.

Elle paraissait vraiment émue. Nous nous tenions tous deux l'un en face de l'autre, au milieu d'un vestibule dont le parquet était abîmé. On avait remplacé certaines lattes par des morceaux de linoléum.

– Vous n'avez pas beaucoup changé, me dit-elle en souriant⁶⁷⁴. »

Hélène Pilgram lui fournit quelques éléments sur sa vie : le narrateur travaillait pour une légation de la République Dominicaine. Elle se souvient, amusée, qu'il lui avait proposé de lui faire obtenir un passeport dominicain afin de « prendre ses précautions⁶⁷⁵ ». Elle ajoute qu'il a habité quelques mois dans cet appartement, avec une femme du nom de Denise, couturière, avant de partir pour Megève. Denise lui avait envoyé un mot de là-bas, dans lequel elle disait qu'elle comptait franchir la frontière avec Pedro le jour suivant. Mais par la suite, Madame Pilgram n'eut plus de nouvelles et ne sait pas ce qu'elle est devenue. Alors que le narrateur se demande quel rôle cette Denise a joué dans sa vie, Madame Pilgram lui remet un petit agenda ayant appartenu à Denise et dans lequel il trouve l'acte de naissance de celle-ci. Il peut ainsi constater qu'elle était mariée à *Jimmy Pedro Stern*. La similitude des prénoms laisse penser que le narrateur ne se nomme donc pas Pedro McEvoy mais Jimmy Pedro Stern.

Avant de quitter l'appartement d'Hélène Pilgram, le narrateur émet le souhait de revoir leur chambre. Il observe la pièce, à la recherche de traces visuelles qui accrocheraient son regard. Son attention est attirée par les détails : le parquet abîmé et certaines lattes manquantes, il fixe son attention sur les motifs du papier peint et y colle son front pour en discerner les détails : il représente des scènes champêtres, une forêt au clair de lune. Mais rien ne lui évoque de souvenir. Il entre dans la pièce et s'assoit sur le lit en affirmant qu'être dans cet appartement lui permettra de se rappeler « le "bon temps"⁶⁷⁶... » Retrouver « le bon temps », c'est précisément ce dont il nous semble être question dans ce chapitre : explorer la mémoire à travers l'épaisseur du temps. Mais quel est ce temps qui permettrait au narrateur une telle exploration ?

« - Figurez-vous, lui dis-je, qu'il y a des moments où j'ai l'impression d'être dans un brouillard total ... J'ai des trous de mémoire ... Des périodes de cafard ... Alors, en passant dans la rue, je

674 *Ibid.*, p. 108.

675 *Ibid.*, p. 111.

676 *Ibid.*, p. 121.

me suis permis de ... monter ... pour essayer de retrouver le ... le ...

Je cherchais le mot juste, vainement, mais cela n'avait aucune importance puisqu'elle souriait et que ce sourire indiquait que ma démarche ne l'étonnait pas.

- Vous voulez dire : pour retrouver *le bon temps* ?

- Oui. C'est ça ... *Le bon temps*⁶⁷⁷. »

Comme Pedro ne lui révèle pas qu'il ne se souvient de rien, Madame Pilgram croit que celui-ci cherche à se souvenir des bons moments du passé, en guise de consolation à sa mélancolie présente. Malgré le quiproquo qui s'installe entre eux, cette femme parvient à énoncer véritablement l'objet de la recherche de Pedro : il cherche effectivement « le bon temps ». Mais il ne s'agit pas comme elle le croit d'un temps plaisant, celui de la douceur d'une jeunesse passée, mais d'un temps qui lui échappe et qu'il lui reste à reconstituer. Retrouver le « bon temps », au sens de retrouver ce qui s'est passé *dans* le temps, afin de le remettre en ordre ou en mouvement dans sa mémoire. Or qu'est-ce que la mémoire si ce n'est du temps ? L'utilisation de l'expression « le bon temps » indiquerait donc que c'est du côté de la temporalité que l'on doit se tourner pour interroger la spécificité de la fonction mnémonique.

Le temps de cette mémoire, c'est le passé et c'est en effet du côté d'Aristote et de son idée selon laquelle la « mémoire est du passé⁶⁷⁸ » que Paul Ricoeur se tourne. Ricoeur cherche à saisir la spécificité de la fonction mnémonique du côté de la temporalité : si nous n'avions pas de mémoire, il n'y aurait pas ce qu'on appelle « le passé ». Quelles que soient les faiblesses de la mémoire, elle est un accès privilégié à ce qui fut et qui n'est plus. Ricoeur souligne l'insistance avec laquelle Aristote démontre que s'il est vrai qu'on se souvient sans les objets, la mémoire s'écoule avec le flux temporel. Il y a mémoire « quand le temps s'écoule⁶⁷⁹ ». Ce qui émerge de la mémoire et revient à sa surface ne peut se penser sans la notion de temps. C'est à travers la sensation du temps, tel qu'il est perçu par un individu, que l'on peut interroger ce qu'est un souvenir. La question devient alors de comprendre comment l'individu perçoit le temps. Pour Aristote, c'est la distinction entre un avant et un après qui permet de percevoir le temps. C'est en percevant le mouvement que nous percevons le temps, ainsi nous avons conscience du temps qui s'écoule. La distinction entre le mouvement et le temps se fonde d'ailleurs sur celle que nous

677 Nous soulignons, deux fois, en italique. Patrick Modiano, *Rue des Boutiques Obscures*, op. cit., p. 112.

678 Aristote, *De la mémoire et de la réminiscence*, traduction française de René Mugnier, Éditions Les Belles Lettres, 449b 15. cité par Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, les Éditions du Seuil, 2000, p. 19.

679 *Ibid.*, 449 b, p. 19.

pouvons établir entre deux instants, l'un étant antérieur à un autre.

Ce qui préside à la quête du souvenir c'est l'idée selon laquelle ce que nous avons vu et vécu une fois, ce que nous avons entendu, éprouvé et appris, ne peut pas être définitivement perdu. Il doit en rester quelque chose, ne serait-ce qu'une trace quelque part. Dès lors, il serait possible de le retrouver, le reconnaître. Mais où cela est-il stocké ? Cette question est une question piège et Ricoeur souligne que Bergson propose l'idée qu'on va chercher le souvenir à l'endroit où il se trouve, dans le passé. Mais, comme le soutient Paul Ricoeur, n'est-il pas plus intéressant de remplacer, à la suite de Bergson, la question du lieu par la question du « *comment* » ?

« je ne restituerai (au souvenir) son caractère de souvenir qu'en me reportant à l'opération par laquelle je l'ai évoqué, virtuel, du fond de son passé⁶⁸⁰. »

Dans le contexte qui nous intéresse, la question serait donc de savoir *comment* le narrateur accède aux souvenirs du passé qui lui échappent. Comment l'auteur met-il en scène l'affleurement des souvenirs à la conscience ? Dans ce chapitre XV, le temps qui permet à la mémoire d'organiser ses souvenirs est de nature photographique. L'ouverture d'une temporalité photographique permet à la mémoire de se remettre en mouvement et aux souvenirs de commencer à poindre.

La mémoire du narrateur se déploie par l'ouverture d'une temporalité photographique : contrairement à l'image filmique, qui fait advenir le temps comme présence, ou comme avenir, l'image photographique fait surgir le temps présent à l'image comme du passé. Jean-Marie Schaeffer note que paradoxalement, le fait que l'image photographique enregistre le temps en le décomposant en différents moments, accentue d'autant plus sa « charge temporelle⁶⁸¹ ». Dans le cadre de l'image mobile, comme celui d'un documentaire, le film est perçu par le spectateur comme temps présent quoiqu'il ait parfaitement conscience que ce qu'il voit s'est déroulé dans le

passé. Il reçoit « un quasi-flux perceptif actuel⁶⁸² » qui « ouvre le temps comme présence⁶⁸³ ». Le temps induit par l'image photographique est tout autre : il s'ouvre comme absence. Plus complexe encore, il fait se superposer différents niveaux temporels : celui de la prise de vue et

680 Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1896), cité par Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 563.

681 Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire. Du dispositif photographique*. op. cit., p. 64.

682 *Ibid.*, p. 64.

683 *Ibid.*, p. 65.

celui depuis lequel la photographie est regardée. Cette superposition, qui maintient ouvert un écart temporel, est issue de ce que Jean-Marie Schaeffer nomme le savoir, l'*arché* : c'est-à-dire que le spectateur sait que ce qu'il voit est issu du réel. Ce savoir « ouvre l'écart temporel entre la rétention visuelle de l'icône et l'enregistrement indiciel, écart dans lequel l'icône est ancrée en tant qu'indicielle⁶⁸⁴. »

Cette stratification du temps à l'oeuvre dans la photographie agit dans les romans de Patrick Modiano, modelant leur temporalité. Nous l'avons analysé dans *Dora Bruder*, qui met en scène différentes strates temporelles : celle de l'existence de la jeune fille, puis celle des recherches, celle de l'écriture et enfin celle de la lecture de l'histoire par le lecteur. Autant de niveaux analysés dans la partie III avec l'étude des différents niveaux de la mimésis ricoeurienne.

Dans *Rue des Boutiques Obscures*, c'est la mémoire même du narrateur qui doit s'ouvrir au temps, celui du passé se superposant à celui du présent, afin de laisser ressurgir les souvenirs.

2.2 Construction photographique de l'écriture

Dans le chapitre XV, l'écriture du souvenir procède par un jeu de découpe et de lumière. Le monde visible n'est pas chargé de représenter un monde invisible, disparu, qui serait celui du passé, mais le regard du personnage se construit à la manière dont le dispositif photographique forme une image, permettant l'émergence d'une temporalité photographique.

2.2.1 Le regard par la fenêtre : construction du cadre

L'émergence des souvenirs pour les personnages modianiens fonctionne comme la mise en présence, ou plutôt devrait-on dire la mise en absence, du passé dans l'image photographique : il est fragmentaire et incomplet. Le premier élément qui relève de cette fragmentation est la construction d'un cadre. Or qu'est-ce que le cadrage sinon la mise à l'écart de certains éléments au profit d'autres, qui ainsi prennent toute leur importance ?

Le narrateur observe d'abord la chambre dans laquelle il a habité, sans tout de suite pénétrer dans la pièce : il commence par se tenir dans l'encadrement de la porte. La perception de son ancien lieu de vie passe donc par ce premier cadrage : celui qu'offre naturellement la découpe de la porte. En entrant, il relève certains détails, mais rien n'accroche véritablement son regard. C'est en s'approchant de la fenêtre qu'il se produit quelque chose : ce qu'il voit à travers

684 *Ibid.*, p. 65.

l'encadrement de la fenêtre produit un véritable « déclic⁶⁸⁵ » en lui.

« Il semblait que les fenêtres de tous les immeubles absorbaient l'obscurité qui tombait peu à peu. Elles étaient noires ces fenêtres et on voyait bien que personne n'habitait par ici.

Alors, une sorte de déclic s'est produit en moi. *La vue qui s'offrait de cette chambre* me causait un sentiment d'inquiétude, une appréhension que j'avais déjà connus. Ces façades, cette rue déserte, ces silhouettes en faction dans le crépuscule me troublaient de la même manière insidieuse qu'une chanson ou un parfum jadis familiers. Et j'étais sûr que, souvent, à la même heure, je m'étais tenu là, immobile, à guetter, sans faire le moindre geste, et sans même oser allumer une lampe⁶⁸⁶. »

Ce terme « déclic » évoquant directement le déclenchement de l'appareil photographique, son utilisation ne peut être anodine. Après ce « déclic », des traces mnésiques affleurent peu à peu la surface. Pedro perçoit des impressions fugitives qui lui rappellent une sensation familière, sans toutefois pouvoir clairement définir de quoi il est question. L'image qu'offre le cadrage de la fenêtre déclenche un long processus de remémoration. Quelques minutes plus tard, un autre cadre s'offre au regard du personnage. Lorsqu'il sort de l'appartement et pénètre dans le couloir, il passe par une porte qui produit à nouveau un découpage de la vue d'ensemble :

« À peine avais-je poussé l'autre porte aux carreaux vitrés pour traverser l'entrée de l'immeuble que cette sorte de déclic que j'avais éprouvé en regardant pas la fenêtre de la chambre s'est produit de nouveau⁶⁸⁷. »

La construction du regard du personnage fonctionne selon les mêmes modalités qu'une photographie. Le temps qui affleure à travers ce regard évoque le passé et sa réalité à la manière dont une photographie peut les mettre en œuvre à la surface de l'image. En effet, le regard par l'encadrement de la fenêtre et des portes produit une découpe de certains éléments à partir d'un ensemble plus vaste. Or cette découpe naturellement produite par la fenêtre ou la porte, se rapproche de ce que Jean-Luc Nancy énonce au sujet de la découpe qui s'opère dans l'image : celle-ci se détache d'un fond et, en même temps, est découpée dans le fond. Quand l'image se fait, le monde dont est extraite l'image devient fond, et celui-ci se transforme, en elle, en surface. Dans l'image, le fond disparaît comme fond, alors même que son essence consiste à ne pas disparaître. « On peut donc dire qu'il apparaît pour ce qu'il est en disparaissant⁶⁸⁸. » Le fond

685 Patrick Modiano, *Rue de Boutiques Obscures*, op. cit., p. 122.

686 Nous soulignons en italique, *Ibid.*, p. 122.

687 *Ibid.*, p. 123.

688 Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, « L'image – le distinct », op. cit., p. 23.

existe d'une manière tout à fait singulière dans l'image. Il n'est pas absent puisque l'image en résulte, mais sa présence est traversée par un processus de disparition, une présence séparée d'elle-même. L'absence du sujet de l'image est une présence intense, « reculée en elle-même⁶⁸⁹ ».

Dans ce passage, le regard du personnage fonctionne à la manière du dispositif photographique : il décolle des éléments d'un flux ou d'un fond pour les recadrer comme sur une image. Précisons à nouveau qu'il ne s'agit pas d'une photographie, mais bien du regard du personnage fonctionnant comme un appareil photographique. C'est l'expérience de remémoration du narrateur, et l'ouverture d'une temporalité particulière qui repose sur un dispositif photographique, celui du cadrage.

L'idée que la photographie puisse mener à une quelconque remémoration se trouve aux antipodes de la conception de la photographie de Siegfried Kracauer qui oppose l'image du souvenir à l'image photographique. Dans son essai *La Photographie*⁶⁹⁰, datant de 1927, il propose en effet une vision très pessimiste du médium photographique : celui-ci ne pourrait provoquer qu'une saturation et un blocage du souvenir. Comme l'analyse Irène Albers, dans son ouvrage traitant du photographique chez Claude Simon⁶⁹¹, Kracauer pense que la photographie détruit les images-souvenirs que possède un individu. Cette vision correspond à celle qu'on projetait autrefois sur l'écriture, que l'on considérait parfois comme ennemie de la mémoire. Kracauer appuie son analyse à partir d'une réflexion autour d'une photographie – réelle ou supposée – de sa grand-mère : la jeunesse de cette femme ne peut être rendue ou redonnée par l'image. Ainsi, la photographie ne serait qu'un fragment d'une réalité qui lui échappe totalement : « Sous les yeux des petits-enfants, la grand-mère se dissout en détails de mode surannés⁶⁹². » L'existence réelle de la grand-mère échappe complètement à celui qui contemple l'image, seuls subsistent certains détails vestimentaires. En revanche, selon Irène Albers, Kracauer valorise, idéalise même le travail de la mémoire, puisqu'il considère que les images de la mémoire, les

689 *Ibid.*, p. 24.

690 Siegfried Kracauer, « La photographie », *Revue d'Esthétique*, (1927), traduction Susan Marten et J.-C Mouton, pp. 189-199, 1994.

691 Irène Albers, *Claude Simon, moments photographiques*, traduit de l'allemand par Laurent Cassagnau, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 29.

692 Siegfried Kracauer, *La photographie*, in *Revue d'Esthétique*, (1927), art.cit., p. 190.

images-souvenirs, conservent une véritable connexion avec la grand-mère et ce qu'elle a pu être. Loin de fonctionner comme la photographie, qui perd dans le temps tout rapport avec la personne, les souvenirs d'un individu reposent sur des choix significatifs de celui-ci, qui ne sont pas figés : des scènes, des sensations, ou des traits de caractère spécifiques, qui sont authentiquement en lien avec la personne. Selon Kracauer, non seulement la photographie bloquerait les capacités mnémoniques, mais elle écraserait également la remémoration.

Aussi pessimiste soit-elle, l'analyse de Kracauer touche une spécificité sémiotique de l'image photographique : elle relève effectivement de la fragmentation du réel. Le principe de découpage du réel y joue un rôle essentiel. Rosalind Krauss met en lumière le lien très intime qu'entretiennent à cet effet le principe du collage et celui à l'œuvre dans la photographie. Le collage, en effet, est la fixation d'un matériau réel étranger, sur la surface d'une peinture ou d'un dessin. L'élément qui est collé est un objet arraché à sa réalité et le caractère fragmentaire est une dimension essentielle de sa composition.

« l'élément du collage est toujours, ou presque toujours, un fragment, (...) il est évident qu'il s'agit d'un objet déraciné, arraché à son propre monde. Son caractère de fragment est essentiel au collage, il lui permet d'agir sur les prétentions à l'intégralité de toute représentation⁶⁹³. »

Comme les éléments présents sur l'image photographique, l'élément qui participe à la composition d'un collage attire l'attention sur l'absence d'un tout plus vaste, depuis lequel il a été extrait. Plus encore, cette absence « révèle la véritable nature de la représentation qui n'est jamais qu'apparence, réduction, substitut, signe⁶⁹⁴. »

La découpe à l'œuvre ne suffit pas à définir la photographie, car elle n'est pas plus essentielle que d'autres données qui la caractérisent, comme sa reproductibilité ou son statut sémiologique de trace. Néanmoins, comme l'énonce Rosalind Krauss, le fait qu'elle ne puisse reproduire le monde que par fragments est un trait essentiel de son fonctionnement, et c'est bien la spécificité de ce rapport au monde, que nous retrouvons sous la forme verbale dans les romans de Patrick Modiano. La formulation de Jean-Luc Nancy n'est pas très éloignée de celle de Rosalind Krauss puisqu'il propose l'idée selon laquelle la violence de l'image tient au fait qu'elle arrache de l'être à l'être, qu'elle est « ce qui s'arrache » et qu'elle porte « la marque de cette arrachement⁶⁹⁵ ».

693 Rosalind Krauss, *Le Photographique. Pour une Théorie des Écarts*, op. cit., p. 161.

694 *Ibid.*, p. 161.

695 Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, « Image et violence », op. cit., p. 51.

Cet arrachement « de l'être à l'être » est à l'œuvre pour le narrateur de la *Rue des Boutiques Obscures* qui se voit contraint d'assembler des morceaux plus ou moins variés de souvenirs sans continuité, mais qui parlent de la forme atomisée de sa mémoire.

Le passé trouve à ressurgir avec une précision photographique car le temps que le photographique permet de déployer est celui d'une temporalité multiple, ouverte à ce qui a disparu. Le caractère fragmentaire de la photographie, si négatif aux yeux de Kracauer, est justement ce qui permet à Patrick Modiano de construire la mémoire de ses personnages. Celle-ci n'apparaît en effet que par morceaux lacunaires : le narrateur de *Rue des Boutiques Obscures* ne peut pas saisir le passé dans son intégralité, il ne peut qu'attraper des bribes disparates :

« Jusque là, tout m'a semblé si chaotique, si morcelé... Des lambeaux, des bribes de quelque chose, me revenaient brusquement au fil de mes recherches... Mais après tout, c'est peut-être ça une vie⁶⁹⁶. »

Le caractère fragmentaire et disparate des souvenirs est la forme même qui permet de déployer l'existence, dans la singularité de sa temporalité. Paradoxalement, la vie du personnage prend consistance à travers le morcellement. Mais pourquoi cette vie et la forme qu'elle trouve dans l'écriture semblent-elles trouver une force dans l'image ? Quelle serait la vie d'une image, que pourrait-elle retenir d'une vie ?

2.2.2 Écriture de la lumière. Effet d'obscurcissement

Le deuxième élément photographique présent dans ce chapitre XV est celui des jeux de lumière, de l'obscurcissement et de l'éclat lumineux, de la couleur blanche. La narration semble subir un effet photo-graphique, au sens d'écriture par la lumière.

Lorsque Pedro se trouve devant l'encadrement de la porte, tout semble immobile et fixe : « Je restai dans l'encadrement de la porte. Il faisait encore assez clair⁶⁹⁷. »

Aucun objet ne bouge mais la lumière diminue peu à peu, et Patrick Modiano souligne les changements de lumière du clair au sombre. Dans les moments qui précèdent le déclic, Pedro est sensible au lent passage du jour à la nuit, à l'apparition de l'obscurité qui absorbe les immeubles

696 Patrick Modiano, *Rue des Boutiques Obscures*, op. cit., p. 238.

697 *Ibid.*, p. 121.

en face de lui : « Il semblait que les fenêtres de tous ces immeubles absorbassent l'obscurité qui tombait peu à peu. Elles étaient noires ces fenêtres et on voyait bien que personne n'habitait ici⁶⁹⁸. »

La découpe de la fenêtre et la perception de l'obscurité se déposant sur les façades produit le déclic mnémonique du personnage. À ce moment du texte, le passage du temps ne s'effectue pas par le déploiement du mouvement, mais par les indications temporelles concernant la lumière qui décline, comme si l'obscurcissement mettait en lumière la mémoire, et permettait à une sensation jusque là oubliée de s'inscrire à la surface de la mémoire. Ce qui se produit ici pour le personnage évoque le processus de noircissement de l'image argentique provoqué par la lumière, avant révélation. Le caractère paradoxal de l'obscurcissement réside dans le fait que c'est la lumière qui le produit. Jean-Marie Schaeffer souligne que l'obscurcissement relève du processus de la lumière photographique : « Par ailleurs la lumière photographique produit l'image non pas par un effet d'éclaircie, mais par un effet d'obscurcissement⁶⁹⁹. »

Cette découverte historique est décisive dans la préhistoire scientifique de la photographie. Si le phénomène de l'assombrissement spontané de certains corps physiques avait été observé dans l'antiquité, aucune explication satisfaisante n'avait été trouvée. La photographie est le résultat d'un mariage entre l'optique et la chimie. Dès le XVIIe siècle, des alchimistes réalisent des essais avec des matières phosphorescentes capables d'emmagasiner la lumière pour la restituer ensuite dans l'obscurité. La phosphorescence est le phénomène observé lorsqu'une matière continue à émettre de la lumière après avoir été éclairée. En 1727, lors d'une tentative pour obtenir une pierre lumineuse, un médecin allemand, Johan Heinrich Schulze montre le lien entre l'assombrissement des sels d'argent et l'action de la lumière. Dans le cadre de ses recherches, il a recours au nitrate d'argent, une substance employée comme désinfectant pour les blessures. Mais le mélange à base de craie et de nitrate d'argent qu'il a préparé produit l'effet inverse à celui recherché : la mixture se met à noircir sous l'action de la lumière, ne fixant que ce qui est sombre. C'est ainsi qu'il établit que l'assombrissement est produit par la lumière et non par une influence de l'air ambiant comme on le pensait jusqu'alors.

Dans la narration de Modiano, l'action obscurcissante s'accompagne de tout un ensemble de jeux

698 *Ibid.*, p. 122.

699 Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire*. Du dispositif photographique. op. cit., p. 194.

de lumière, où celle-ci tient un rôle essentiel pour la quête du souvenir. Lorsque Pedro quitte l'appartement de Madame Pilgram, celle-ci dort. Pour éviter de la réveiller, il sort tout doucement.

« À peine avais-je poussé l'autre porte aux carreaux vitrés pour traverser l'entrée de l'immeuble que cette sorte de déclic que j'avais éprouvé en regardant par la fenêtre de la chambre s'est produit de nouveau. L'entrée était éclairée par un globe au plafond qui répandait une lumière blanche. Peu à peu, je m'habituai à cette lumière trop vive. Je restai là, à contempler les murs gris et les carreaux de la porte qui brillaient.

Une impression m'a traversé, comme ces lambeaux de rêve fugitif que vous essayez de saisir au réveil pour reconstituer le rêve entier. Je me voyais, marchant dans un Paris obscur, et poussant la porte de cet immeuble de la rue Cambacérès. Alors mes yeux étaient brusquement éblouis et pendant quelques secondes je ne voyais plus rien, tant cette lumière blanche de l'entrée contrastait avec la nuit du dehors⁷⁰⁰. »

2.2.3 Le blanc dans la narration : coup de flash dans la remémoration

Le jeu paradoxal entre la lumière blanche aveuglante et la nuit qui tombe fait émerger la forme de remémoration du narrateur, la narration s'éclaire : la mémoire est entrée en action à partir de la toile mnémonique qui a forgé l'oubli. Sans que le lecteur s'en rende forcément compte, le narrateur est attiré par la couleur blanche depuis le début du roman. Par petites touches de blanc, Modiano fait évoluer Pedro, jusqu'à ce qu'il soit véritablement ébloui par la lumière. Il distille dans sa narration des éléments qui semblent n'être d'aucune importance, mais ont en commun d'être de couleur blanche. Le blanc agit comme une matière phosphorescente. Comme nous l'avons déjà noté, la première phrase du roman commence par l'affirmation que le narrateur n'est rien qu'une « silhouette claire⁷⁰¹ ». La couleur claire est ici affiliée au rien, à l'absence de consistance. Il n'est que pure lumière.

Il tâtonnait, il y a dix ans « dans le brouillard⁷⁰² », ne parvenant pas à extraire le moindre souvenir de sa vie passée. De ce qu'il avait été, il ne restait « qu'une silhouette dans la mémoire de deux barmen »⁷⁰³. Pedro confie être « dans le brouillard⁷⁰⁴ », et avoir « des trous de

700 Patrick Modiano, *Rue des Boutiques Obscures*, op. cit., pp. 123-124.

701 *Ibid.*, p. 11.

702 *Ibid.*, p. 15.

703 *Ibid.*, p. 27.

704 *Ibid.*, p. 112.

mémoire⁷⁰⁵. »

Paul Sonachitzé, personnage avec lequel il entre en contact, lui dit que puisqu'il ne se souvient de rien, il se débrouillera tout seul. « Vous me laissez carte blanche⁷⁰⁶ ? ».

Au cours du roman, l'attention de Pedro est retenue par tout ce qui, chez ses interlocuteurs, est blanc. Il note ainsi que le chauffeur de taxi a la peau blanche⁷⁰⁷. » Au café où il rencontre Sonachitzé, un jeune homme en veste blanche les sert. « La lumière de l'applique du mur tombait droit sur moi et m'éblouissait. Les autres étaient dans l'ombre, mais sans doute m'avaient-ils placé là pour mieux me reconnaître⁷⁰⁸. » Au 19, quai Austerlitz, le patron du café est un homme de petite taille, qui a les cheveux blancs, ce qui contraste avec le rouge du visage congestionné par l'alcool. Pedro note même qu'il y a « quelque chose de gai dans ce blanc, ce rouge et ce bleu aux tonalités de faïence⁷⁰⁹ ». Dans le café, la fumée des cigarettes noie les clients au comptoir dans un brouillard jaune. Plus tard, Pedro rencontre un photographe nommé Mansoure, qui avait pris *Denise* pour modèle : dans un café de la place Blanche. « Je l'avais reconnu facilement il m'avait précisé qu'il porterait un costume en velours vert sombre et que ses cheveux étaient blancs, très blancs et coupés en brosse. Cette coupe tranchait avec ses longs cils noirs qui battaient sans cesse⁷¹⁰ ». Mansoure évoque un autre photographe avec lequel Denise a travaillé, qui habitait rue de Rome. Lorsqu'il leva la tête vers Pedro, son visage lui apparut « d'une blancheur effrayante⁷¹¹ ». Au mariage de son ami Freddie, ils portaient des costumes blancs.

Chez Madame Pilgram, les choses s'accélérent, et comme nous l'avons analysé, le récit bascule : le parquet abîmé est recouvert par endroits par « un tapis de laine blanche⁷¹² », Pedro remarque ses cheveux blancs qui contrastent avec son visage lisse. Il y a peu de meubles chez elle, mais Pedro aperçoit un mannequin dont le torse est recouvert d'un tissu beige. Plus tard il regarde les flaques de lumière sur le tapis de laine blanc. Il fait clair lorsqu'il entre dans son ancienne chambre. Sur le mur opposé à la fenêtre, il repère une cheminée de marbre blanc. Le papier

705 *Ibid.*, p. 112.

706 *Ibid.*, p. 18.

707 *Ibid.*, p. 32.

708 *Ibid.*, p. 21.

709 *Ibid.*, p. 127.

710 *Ibid.*, p. 137.

711 *Ibid.*, p. 142.

712 *Ibid.*, p. 109.

peint représente des futaies au clair de lune. Quand il revient au salon, la présence du tapis de laine blanche est encore relevée. À sa sortie, il est aveuglé par la lumière blanche de l'entrée. Il s'habitue pourtant à cette lumière si vive et contemple les murs gris ainsi que les carreaux de la porte qui brillent. Il se souvient : quand il rentrait chez lui, après avoir marché dans un « Paris obscur », la nuit du dehors était interrompue par la lumière blanche de l'entrée. Le contraste saisissant de la nuit noire et de cette lumière blanche lui procure une sensation familière, comme s'il se rappelait un rêve. Suffirait-il de fermer les yeux pour entendre à nouveau le pas des sandales de Denise dans l'escalier ? Pedro croit se souvenir de sa première rencontre avec elle : elle marchait vers lui et son visage l'a frappé : « Des yeux très clairs et bridés. Des pommettes hautes⁷¹³. » Ses yeux étaient pâles, avec un peu de vert.

Grâce à la blancheur du costume d'un voisin, qui en fait une silhouette blanche, d'autres éléments reviennent. Pedro se souvient de la tâche claire du costume de cet homme dans l'escalier, il revoit avec précision l'appartement de Denise rue de Rome. Cet homme, le regard triste, émergeait de l'ombre, qui contrastait avec la lumière de la veilleuse aux étages. Pedro se souvient : il attend Denise et les derniers rayons du soleil s'attardent sur la façade de l'immeuble. Le voisin porte son costume blanc, il le voit à présent traversant la rue. Pedro ne peut s'empêcher de le regarder disparaître au loin. Où va-t-il ?

« je ne quitte pas des yeux cette silhouette blanche et raide sous les arbres du terre-plein. Elle rapetisse, rapetisse, et finit par se perdre. Alors, je bois une gorgée de menthe à l'eau et me demande ce qu'il peut bien aller chercher, là bas. Vers quel rendez-vous marche-t-il ?

Souvent, Denise était en retard. Elle travaillait – tout me revient maintenant grâce à cette silhouette blanche qui s'éloigne le long du boulevard – elle travaillait chez un couturier, rue La Boétie⁷¹⁴ ».

Des images, des souvenirs refont progressivement surface sans qu'ils se rattachent à quoi que ce soit. Le blanc est toujours très présent. Pedro se souvient ainsi d'être allé en décapotable dans un village de banlieue parisienne. Il y a du soleil et Denise porte un grand chapeau. Elle se gare devant une barrière blanche qui donne accès à un jardin. Ils passent la journée avec une jeune fille blonde, se promènent dans le parc de Versailles. « Les reflets du soleil sur l'eau m'éblouissaient. Denise m'a prêté ses lunettes noires⁷¹⁵. »

713 *Ibid.*, p. 134.

714 *Ibid.*, p. 159.

715 *Ibid.*, p. 152.

Pedro a également un souvenir assez précis d'un homme, un voisin de Denise qui a été assassiné. Il se demande pourquoi cet homme, plus qu'un autre l'a marqué, et pourquoi il se souvient mieux de son costume que de l'événement tragique de sa mort. Pourquoi est-ce un détail, celui de la couleur de son costume qui s'est inscrit dans la mémoire au point de faire ressurgir d'autres élément du passé ?

« Mais pourquoi Scouffi, ce gros homme au visage de bouledogue, flotte-t-il dans ma mémoire embrumée plutôt qu'un autre ? Peut-être à cause du costume blanc. Une tache vive, comme lorsqu'on tourne le bouton de la radio et que parmi les grésillements et tous les bruits de parasites, éclate la musique d'un orchestre ou le timbre pur d'une voix⁷¹⁶ ... »

Un autre soir, Pedro attendait devant chez Denise, le voisin traversait le boulevard. Il aperçoit son costume, phosphorescent :

« On aurait dit que son costume était phosphorescent. Denise et lui ont échangé quelques mots, un soir, sous les arbres du terre-plein. Ce costume d'une blancheur éblouissante, ce visage sinistre de bouledogue, les feuillages vert électrique avaient quelque chose d'estival et d'irréel⁷¹⁷. »

La ville dans laquelle il marche a quelque chose d'irréel, comme le complet phosphorescent du voisin. Les rues de Paris dans lesquelles marche Pedro sont, se dit-il, les mêmes qu'avant, mais il ne les reconnaît pas. Les immeubles sont les mêmes, pourtant quelque chose semble différent, dans l'air. Il aimerait se souvenir des films que Denise et lui voyaient ensemble, mais il ne lui en reste que des images vagues : un traîneau qui glisse dans la neige. Mais il ne se souvient pas du drame du meurtre de Scouffi, cela n'a laissé aucune trace dans sa mémoire. Pourtant un tel événement aurait dû le marquer. Non, ce qu'il a retenu c'est qu'un soir, alors que Denise et lui rentraient tard, la minuterie s'est éteinte dans l'escalier, et qu'il ne restait plus que la tache blanche et phosphorescente de son costume.

Pour éveiller à nouveau quelque chose en lui, il éteint et rallume la lumière, puis répète trois fois l'opération. Quelque chose en lui semble revenir, il se voit éteindre une pièce, chaque jour à la même heure. Il lui revient une appréhension, se souvient qu'on lui demande ses papiers, qu'on l'arrête. Puis il revoit la lumière d'une lampe de chevet, qui se trouvait à gauche du lit. Et il sent à nouveau le parfum de Denise, revoit les taches de son de sa peau.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 158.

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 160.

3. L'amnésie dans *Rue des Boutiques Obscures*.

L'amnésie du personnage met en jeu le *silence de la mémoire*, qui incarne la disparition de la femme qu'il aimait. Sous les yeux du lecteur, Pedro découvre les éléments qui composent l'épais brouillard de sa mémoire. Les souvenirs ne viennent pas rendre compte de différentes anecdotes, d'une suite d'histoires de vie commune. Se dévoile plutôt le processus de mise en action, dans la mémoire, de ce qui a eu lieu : alors que Denise et lui tentaient de passer en Suisse depuis la France, Denise a été abandonnée dans la neige par son passeur. Tel le reflet d'un miroir – ou d'un débris de miroir – la couleur blanche fonctionne par touches lumineuses, comme autant d'éclats illuminant la narration par bribes.

3.1 La neige : un autel funéraire

Au fil du roman, après le chapitre XV, la neige prend une importance particulière dans l'ensemble des perceptions du personnage. Lui reviennent d'abord en mémoire de vagues images d'un film mettant en scène « un traîneau qui glisse dans la neige⁷¹⁸ ». Peu à peu la neige, avec sa couleur scintillante, semble former un autel funéraire pour maintenir *absente* la disparition de sa femme.

Un soir d'hiver de sa vie avec Denise, la neige tombe sur Paris et se transforme en boue. Pedro a peur de ne pas retrouver Denise dans la grande ville, comme si elle pouvait être avalée.

« J'ai acheté une bague pour Denise. Quand j'ai quitté le magasin, la neige tombait toujours. J'ai eu peur que Denise ne soit pas au rendez-vous et j'ai pensé pour la première fois que nous pouvions nous perdre dans cette ville, parmi toutes ces ombres qui marchaient d'un pas pressé.

Et je ne me souviens plus si, ce soir-là, je m'appelais Jimmy ou Pedro, Stern ou McEvoy⁷¹⁹. »

Dans un café, il rencontre André Wildmer, un ancien ami jockey. André le reconnaît tout de suite et semble voir un mort vivant ; il n'en croit pas ses yeux de voir Pedro se tenir devant lui : « Nous avons cru que vous vous étiez perdus dans cette neige⁷²⁰ ... » Pedro ne comprend pas tout de suite et le rassure en lui disant qu'il ne fallait pas s'inquiéter. Peu à peu il se souvient, il

718 *Ibid.*, p. 162.

719 *Ibid.*, p. 182.

720 *Ibid.*, p. 188

lui suffit de fermer les yeux pour que quelques événements lui reviennent par bribes. Il se souvient que la neige tombait, que le blanc contrastait avec les façades noires des immeubles. Il y avait tant de neige place Malesherbes qu'il a eu du mal à reconnaître la ville. De la fenêtre de leur appartement, il voit le policier en faction juste en face de chez eux : « Je n'ai pas allumé la lumière et je me suis posté à la fenêtre. La neige tombait toujours⁷²¹ . » Denise et lui, accompagnés de leurs amis Freddie, Gay Orlow et André Wildmer se sont décidés à quitter Paris où tout devenait dangereux. Ils ont loué un chalet à la montagne. Pedro se souvient du départ à la gare de Lyon, où ils devaient prendre garde de ne pas attirer l'attention sur eux. Dans le train, Pedro regarde par la fenêtre : « Il continuait de neiger⁷²² ». Ils craignent un contrôle de police, redoutent qu'un policier plus tatillon puisse les interroger sur le caractère authentique de leurs papiers. Seule Denise ne craint rien puisqu'elle est Française. En pleine nuit, ils se font contrôler mais on leur remet rapidement leurs papiers, sans un mot.

« Le train glissait à travers un paysage blanc de neige. Comme il était doux, ce paysage, et amical. J'éprouvais une ivresse et une confiance que je n'avais ressenties jusque-là à voir ces maisons endormies⁷²³. »

En quittant Paris, Pedro cherche à se cacher dans des paysages enneigés pour échapper aux contrôles de police, devenant un fantôme de lui-même, il n'est plus Jimmy ni même Pedro Stern, il n'est plus personne.

« Il neigeait. Le car avançait lentement et l'automobile noire nous a doublés. Nous suivions une route en pente et la carcasse du car tremblait à chaque reprise. Je me demandais si nous ne tomberions pas en panne avant Megève. Quelle importance ? À mesure que la nuit laissait place à un brouillard blanc et cotonneux que perçaient à peine les feuillages des sapins, je me disais que personne ne viendrait nous chercher ici. Nous ne risquions rien. Nous devenions peu à peu invisibles. Même nos habits de ville qui auraient pu attirer l'attention sur nous (...) se fondaient dans le brouillard. Qui sait ? Peut-être finirions-nous par nous volatiliser. Ou bien nous ne serions plus que cette buée qui recouvrait les vitres, cette buée tenace qu'on ne parvenait pas à effacer de la main⁷²⁴. »

Parvenus à destination, ils habitent le chalet la « Croix du Sud ». Denise et Pedro résidant au

721 *Ibid.*, p. 212.

722 *Ibid.*, p. 213.

723 *Ibid.*, p. 216.

724 *Ibid.*, p. 218.

premier étage, ils ont depuis leur fenêtre une vue sur tout le village de Megève. Pedro se souvient avec précision du séjour, et du tapis de laine. Peu à peu, Freddie et Gay Orlow se sont lassés de la monotonie de leur vie et ont commencé à rencontrer des gens au cours de leur promenade. Pedro souhaiterait revivre certaines de ces nuits durant lesquelles ils regardaient le paysage :

« nous contemplions le village, en bas, qui se découpait avec netteté sur la neige et l'on aurait dit un village en miniature, l'un de ces jouets que l'on expose à Noël, dans les vitrines. Ces nuits-là tout paraissait simple et rassurant et nous rêvions à l'avenir⁷²⁵. »

Mais à d'autres moments, le narrateur a la sensation que le paysage se referme sur eux, qu'il serait à jamais prisonnier de la neige.

« D'autres nuits, la neige tombait et j'étais gagné par une impression d'étouffement. Nous ne pourrions jamais nous en sortir, Denise et moi. Nous étions prisonniers, au fond de cette vallée, et la neige nous ensevelirait peu à peu. Rien de plus décourageant que ces montagnes qui barraient l'horizon⁷²⁶. »

Réfugiés à Megève, Denise et Pedro commencent ainsi par se sentir en sécurité loin des menaces parisiennes. Mais ce sentiment ne dure pas, et lorsque leurs amis commencent à recevoir des invités au chalet, leur lieu de refuge, Denise et Pedro décident de fuir en Suisse, avec l'aide de deux passeurs, Wrédé et Besson, pour une somme de 50 000 francs par personne. L'un des passeurs se chargerait de les conduire jusqu'à un point proche de la frontière où un autre passeur expérimenté le relayerait. Le jour de leur départ, la neige n'arrête pas de tomber, les passeurs conduisent lentement, à travers les petites routes de montagne. Wrédé s'arrête pour récupérer l'argent auprès de Pedro qui lui tend les billets. Par mesure de sécurité, ils se séparent, Besson allant avec Denise et les bagages tandis que Wrédé reste avec Pedro. Malgré son mauvais pressentiment, Pedro se rassure, se disant qu'il est d'un naturel pessimiste. De la main, Denise lui envoie un baiser. Quelques temps plus tard, Besson annonce brusquement qu'ils approchent de la frontière et qu'il doit partir en éclaireur. Au bout de dix minutes d'attente, Pedro comprend qu'il ne reviendra pas, il réalise que Wrédé a abandonné de son côté Denise au milieu de nulle part et que bientôt, il ne restera plus rien d'eux.

« Il neigeait toujours. Je continuais de marcher, en cherchant vainement un point de repère. J'ai

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 224.

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 225.

marché pendant des heures et des heures. Et puis, j'ai fini par me coucher dans la neige. Tout autour de moi, il n'y avait plus que du blanc⁷²⁷. »

Paradoxalement, oublier tout ce qui a eu lieu autour de cet événement, de près comme de loin, c'est-à-dire son nom, l'identité de sa femme, leur histoire commune, apparaît comme le moyen le plus saisissant pour le narrateur de mettre en lumière la disparition de sa femme dans la neige. On peut proposer différentes approches complémentaires : plongé dans le blanc de ses souvenirs, le narrateur n'est pas revenu, il a disparu dans les montagnes suisses avec sa femme. Mais on peut aussi formuler l'idée selon laquelle la disparition de ses souvenirs est le moyen par lequel le narrateur maintient sa femme présente, à la manière dont la photographie peut maintenir à l'image une présence tout en exposant son absence. La mémoire de Pedro met en présence sa femme comme une photographie met en présence un être disparu. Cette forme paradoxale de la présence ne fait pas resurgir des souvenirs d'événements particuliers mais consiste à faire réfléchir l'évanescence des ombres disparues, à faire vibrer dans la mémoire l'écho « de ce qui fut ». La manière dont Patrick Modiano convoque les ombres du passé du narrateur rappelle le mode de mise en présence des portraits du Fayoum. En effet, ils portent en eux une double temporalité, celle d'un passé immobile qui revient dans le présent comme le « témoin muet de ce qui fut⁷²⁸ »

Ce type de présence est convoqué par le double mouvement de l'amnésie-mise en présence du narrateur de la *Rue des boutiques Obscures*. La mémoire de Pedro Stern se construit comme une lente apparition de son image au fil du texte, celle-ci monte peu à peu à la surface de la narration, comme la photographie se révèle sur le papier photosensible. Ce qui apparaît pour le lecteur, c'est un personnage fantomatique, une silhouette claire qu'il affirme être dès la première ligne⁷²⁹.

727 *Ibid.*, p. 230.

728 Jean-Christophe Bailly, *L'instant et son ombre*, op. cit., p. 53.

729 Patrick Modiano, *Rue des Boutiques Obscures*, op. cit., p. 11.

LIT DE NEIGE

Yeux, aveugles au monde, dans les failles du mourir :
je viens,
pousse dure au cœur.
Je viens.

Miroir lunaire l'abrupt. Vers le bas.
(Lueur maculée par le souffle. Stries de sang.
Nuée de l'âme, qui a pris corps encore une fois.
Ombre des dix doigts – cramponnés.)

Yeux aveugles au monde,
yeux dans les failles du mourir,
yeux, yeux.

Le lit de neige sous nous deux, le lit de neige.
Cristal après cristal,
grille dans la profondeur du temps, nous tombons,
nous tombons et gisons et tombons.

Et tombons :
Nous étions. Nous sommes.
Une seule chair avec la nuit.
Dans les allées, les allées.

Paul Celan
*Grille de parole*⁷³⁰.

⁷³⁰ Paul Celan, *Grille de parole*, (1959), « Lit de neige », traduit de l'allemand par Martine Broda, Collection «Détroits », Christian Bourgois Éditeur, 1991, p. 43.

3.2 La vie d'une image. De ce que peut *retenir* la photographie

Si un homme ne laisse derrière lui aucune trace, peut-on dire qu'il a réellement existé ? Le narrateur de *Rue des Boutiques Obscures* s'interroge : ne partage-t-il pas le même destin que l'homme des plages, cet homme dont lui parle son collègue détective et qui a passé quarante ans de sa vie au bord des plages ou des piscines, à discuter avec les vacanciers :

« Dans les coins et à l'arrière-plan de milliers de photos de vacances, il figure en maillot de bain au milieu de groupes joyeux mais personne ne pourrait dire son nom et pourquoi il se trouve là. Et personne ne remarqua qu'un jour il avait disparu des photographies. Je n'osais pas le dire à Hutte mais j'ai cru que l'« homme des plages » c'était moi. D'ailleurs je ne l'aurais pas étonné en le lui avouant. Hutte répétait qu'au fond, nous sommes tous des « hommes des plages » et que "le sable – je cite ses propres termes – ne garde que quelques secondes l'empreinte de nos pas"⁷³¹. »

L'homme des plages figure sur un nombre incalculable de photos, personne ne pourrait le reconnaître ni ne serait affecté par sa disparition. Mais peut-être que lui-même pourrait s'identifier sur les images, se souvenir des moments passés à discuter avec les uns et les autres. Le narrateur a cependant l'air de sous-entendre que personne ne se souvient de lui et que donc il n'est personne. Est-ce à dire que seules les traces laissées après son passage inscrivent l'identité d'un individu ?

L'anonymat de l'homme des plages sur les photos, sa présence quasi invisible pour celui qui regarde l'image des années plus tard, semble le réduire à néant. Ce n'est donc pas l'existence telle qu'elle a été vécue qui semble ici importer, mais ce dont on se remémore plus tard. Le narrateur va encore plus loin : c'est ce qui reste du passage d'un être dans la mémoire d'autrui, l'empreinte par lui laissée, qui dessine son existence et lui confère une réalité. Le paradoxe est troublant : la réalité de l'être ne réside pas tant dans ce qu'il vit dans le présent où se déroulent les événements qui jalonnent son existence, que dans la remémoration de ceux-ci. Patrick Modiano ne donne aucune description de son visage, comme s'il n'en avait pas, comme s'il n'avait pas de traits singuliers qui le distinguent d'un autre individu. De sorte que cet homme peut-être n'importe qui : le narrateur ou quelqu'un d'autre, peu importe. De la même manière que personne ne remarque sa présence sur les images, dans les coins ou à l'arrière-plan, personne ne relève sa disparition. En somme, il est quasiment impossible de dire quoi que ce soit de cet

⁷³¹ Patrick Modiano, *Rue des Boutiques Obscures*, op.cit., pp. 72-73.

homme, si ce n'est qu'il porte un maillot de bain et qu'un jour il disparaît comme il était apparu. Prise indépendamment, chaque image n'est pas tellement parlante. C'est l'accumulation des images sur lesquelles cet homme apparaît qui informe sur sa présence, et transforme une présence anodine en présence fantomatique. Cette accumulation parle également du temps : il ne s'agit pas tant d'une temporalité chronologique (personne ne pourrait organiser chronologiquement ces photographies), mais plutôt d'une épaisseur temporelle qui se dégage du retour incessant de cet homme d'une image à l'autre. Quand on imagine ces photographies, on pense à un rayon de lumière qui illumine d'innombrables poussières dans l'air. Cet homme serait toutes ces poussières à la fois. L'image ne donnerait donc pas à voir l'essence de ce qu'il est, pas plus qu'elle ne saurait être l'essence de la poussière, elle serait simplement un rayon de lumière qui éclaire un être dont la présence se diffracte en mille et une absences.

L'homme *des plages* laisse donc ses empreintes sur le film photographique, comme on laisse une trace dans le sable, ce qui n'est pas sans évoquer la manière dont Plotin décrivait la mémoire : « qu'est ce qui, naturellement a la capacité de se souvenir ? », ou « qu'est ce qui se souvient⁷³² ? » Le verbe qu'emploie Plotin pour décrire l'inscription des impressions passées est *anamàttein*. Cela signifie « produire une empreinte en s'essuyant sur quelque chose, comme lorsqu'on essuie ses mains sales contre une serviette propre. » Comment dès lors être au monde si ce qui ancre dans l'existence n'appartient pas à celui qui existe? Est-ce à dire que la *vraie vie est absente*⁷³³ ? Qu'elle est ailleurs, totalement distincte de celui qui la mène ? Qu'est-ce que la vie, si elle n'est pas ce qui est vécu ? Comment habiter le présent et exister s'il faut sans cesse s'attacher à ce qui peut laisser une trace ? Peut-être faut-il retourner le problème et se demander comment ce qui est absent subsiste à travers d'infimes traces. C'est le rôle que joue ici la photographie, qui conserve l'empreinte d'une présence.

Alors, l'image photographique retiendrait-elle ce qu'on ne peut, sans elle, retenir du temps de la vie ? Et serait-ce pourquoi elle dit davantage de la vie ? Est-ce lorsque la photographie « retient » la vie que celle-ci parle davantage d'elle-même ? Est-il seulement possible d'en immobiliser un

732 Plotin, *Traité 27 (quatrième Ennéade, III)*, §25, Garnier-Flammarion, Paris, p.102

733 « "La vraie vie est absente." Mais nous sommes au monde. La métaphysique surgit et se maintient dans cet alibi. Elle est tournée vers l' 'ailleurs', et l' 'autrement', et l' 'autre'. Sous la forme la plus générale qu'elle a revêtue dans l'histoire de la pensée, elle apparaît, en effet, comme un mouvement partant d'un monde qui nous est familier – quelles que soient les terres encore inconnues qui le bordent ou qu'il cache – d'un 'chez soi' que nous habitons, vers un hors-de-soi-étranger, vers un las-bas. », Ouverture de *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, de Emmanuel Lévinas, Original edition : Marinus Nijhoff, 1971, p. 21.

moment ? Peut-on seulement retenir quelque chose de la vie à travers une image ? La photographie *retient*-elle la vie ?

Dans la Grèce antique, les Grecs distinguaient deux mots « sémantiquement et morphologiquement distincts⁷³⁴ », pour exprimer la vie : *zoe*, exprime le fait de vivre, au sens organique, comme vit l'ensemble des êtres vivants, les animaux, les hommes ou encore les dieux. Le second terme, *bios*, indique la forme même de vivre, la manière dont un individu ou un groupe peut vivre.

« Par vie (*zoe*) nous voulons dire la propriété de par soi-même se nourrir, croître et dépérir. Si bien que tout corps naturel, ayant la vie en partage, peut être substance (...). Mais, puisque c'est précisément un corps qui a cette propriété, c'est-à-dire possède la vie, le corps ne saurait être l'âme. Le corps, en effet, ne se range pas dans les réalités qui se disent d'un sujet, mais se présente plutôt comme sujet ou matière⁷³⁵. »

La vie, au sens de ses manifestations élémentaires, est ce qui distingue le corps animé du corps inanimé. Celle-ci ne semble pas pouvoir se résumer à la collection d'attributs d'un individu, pas plus qu'à la somme des expériences et événements traversés par celui-ci. De cette distinction entre deux significations de la vie se dégage d'un côté la conception d'un corps qui serait physiologique, régi par les besoins et les nécessités, et de l'autre un corps qui pose problème : « ce corps physiologique, tout entier tendu vers le maintien des substances vitales est-il bien le nôtre au sens où nous y serions présents dans notre singularité ? » Il semble qu'en tant que concept, la « vie » soit apparue au XIX^{ème} siècle dans les dictionnaires et les encyclopédies scientifiques et philosophiques. Mais de la même manière que l'on s'interrogeait sur les possibilités de faire *tenir* une existence dans l'écriture, nous nous demandons comment une image, aussi précise soit-elle, pourrait-elle faire *tenir* la vie, fût-ce celle d'un instant ?

« L'éternité et la permanence qu'on désespère de retenir dans l'existence, on croit pouvoir les sauvegarder dans l'image artistique. Comme si l'art n'était pas une partie intégrante de cette existence et comme s'il n'en partageait pas 'les lois d'airain'. La 'vie' comme objet emblématique de la représentation photographique met l'image au service d'un culte panthéiste édulcoré. On dit : la 'vie', mais on sous-entend (pour parler avec Hegel, que je me permets de citer tout à fait hors de

734 Giorgio Agamben, *Homo Sacer, le pouvoir souverain et la vie nue*. (1995), Éditions du Seuil pour la traduction française, 1997, p. 9.

735 Aristote, *De l'âme*, II, 1, 412 a, Flammarion, 1993, pp. 135-136.

propos) : "le dimanche de la vie, qui nivelle tout et éloigne tout ce qui est mauvais".

C'est là sans doute une vision tout à fait respectable de la 'vie', mais je doute qu'elle décrive adéquatement ce qui est en jeu dans l'art photographique. Ce dernier me semble mériter une idéologie moins sommaire, plus respectueuse aussi de sa précarité, de sa fragilité, et son peu d'aptitude à cette emphase symbolique que lui supposent toutes les esthétiques de l'instant décisif. Le caractère astigmatique de l'image concourt à sa spécificité artistique : vouloir s'en débarrasser, c'est refuser cette spécificité⁷³⁶. »

Ce qui se joue dans la photographie ne semble pouvoir se réduire à la théorie d'une représentation de la vie à travers l'image. Le personnage de l'homme des plages de Modiano semble aller dans la même direction : les photographies de cet homme, loin de retenir quoi que ce soit de sa vie, mettent en avant son absence. Ce qui retient l'attention de Pedro, c'est l'absence de trace que laisse l'homme des plages sur son passage. Plus précisément, c'est le paradoxe entre sa présence sur tant d'images et son anonymat absolu, l'impossibilité pour ceux qui les regarderaient de l'identifier. Rien sur les images ne parle de la vie qu'il a menée. Pourtant l'existence de cet homme est portée par les photographies, non comme une suite d'événements qui se succéderaient les uns aux autres, mais une vie qui serait semblable à celle d'un fantôme. C'est ce qui retient sans doute l'attention de Pedro : la manière dont les photographies retiennent une trace « absentéifiante », « désubstantialisante⁷³⁷ » de la présence d'un homme.

Nous reprenons ici à notre compte l'expression de trace « absentéifiante » utilisée par Jean-Marie Schaeffer qui formule l'idée que les premières photographies de rues animées saisissent le mouvement, sous la forme d'une trace « absentéifiante » et « désubstantialisante » :

« Les premières images de scènes animées, par exemple les premières photographies des Grands Boulevards parisiens, sont éloquentes à cet égard : en fait de scène animée, on ne voit que des traces fantomatiques, brouillard diaphane dans lequel les "entités" en mouvement, chevaux, fiacres et promeneurs, se volatilisent littéralement. Ou encore, ces portraits cocasses dans lesquels c'est le buste qui se donne en représentation alors qu'à la place de la tête il n'y a qu'un nuage grisâtre⁷³⁸. »

Ces traces fantomatiques et ce brouillard donnent à voir ce que la prise de vue photographique fait du mouvement : elle met au jour son caractère temporel. La photographie devient une véritable image du temps : elle met en œuvre le flux temporel qui engloutit et dévore la

⁷³⁶ Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire*. Du dispositif photographique, op. cit., pp. 191-192.

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 190.

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 189.

présence. Celle-ci ne peut donc apparaître de manière adéquate que sous la forme d'une absence, ou plus précisément sous la forme d'une trace « absentéifiante », c'est à dire d'une trace qui laisse à voir la disparition de la présence à travers l'absence. C'est précisément de cette manière que la mémoire de Pedro maintient les traces de sa femme Denise, à la manière d'une trace « absentéifiante » : Denise hante sa mémoire comme l'homme des plages hante les photographies. La construction d'une telle *absence* de sa femme Denise repose sur la construction du vide autour de tout ce qui la concerne.

3.3 Les sables mouvants de la mémoire : les souvenirs dans le révélateur de l'oubli

C'est à l'image des sables mouvants, du vide qui sous-tend la mémoire, que la remémoration s'inscrit au cœur de la narration. Ce qui participe au travail de l'oubli dans la mémoire permet paradoxalement aux personnages de Patrick Modiano de mettre en mouvement le processus mnémonique. À la suite de Paul Valéry, nous nous interrogeons : « *Qu'est-ce qu'une âme qui a perdu la mémoire*⁷³⁹? » L'oubli n'est-il pas une force majeure s'opposant à la fiabilité de la mémoire ? Et comment la représentation du passé peut-elle mettre en œuvre, dans le même mouvement la présence et l'absence ?

La construction narrative des romans de Patrick Modiano semble similaire à la mise en présence du vide et de l'absence telle qu'elle se manifeste dans la photographie, et c'est justement en ces termes que Kracauer la critique. Irène Albers rappelle que, selon lui, la photographie produit un vide, une accumulation de « fragments autour d'un néant⁷⁴⁰ ». Nous l'avons dit, selon Kracauer, les photographies enterrent l'histoire d'une personne. Ainsi, l'histoire de sa grand-mère, que nous évoquions plus haut, est « enterrée comme sous une couche de neige⁷⁴¹ ». Cette formulation décrivant l'effet de la photographie sur les souvenirs est troublante tant elle vient faire écho à l'histoire du narrateur de *Rue des Boutiques Obscures* qui a effectivement perdu sa femme Denise sous la neige. Or dans le cas de Pedro, la photographie ne bloque nullement l'image du souvenir en l'empêchant de ressurgir. Au contraire, l'avènement d'un ensemble d'éléments de nature photographique dans le déploiement de la mémoire et de l'écriture permet une levée

739 Paul Valéry, *Poésie perdue*. Editions Gallimard, Paris 2000, p. 171.

740 Siegfried Kracauer, *La photographie*, in *Revue d'Esthétique*, (1927), op. cit., p. 192, cité par Irène Albers, *Claude Simon, moments photographiques*, op. cit., p. 31.

741 Siegfried Kracauer, *La photographie*, in *Revue d'Esthétique*, (1927), art. cit., p. 192, cité par Irène Albers, *Claude Simon, moments photographiques*, op. cit., p. 31.

partielle de l'amnésie. Cette mise à jour n'est cependant pas une retranscription linéaire, elle est effectivement fragmentaire. C'est peut-être seulement lorsque le narrateur met en lumière le vide entre les bribes de souvenirs que la mémoire peut à nouveau fonctionner. L'effet produit par le photographique ne serait donc pas de bloquer la mémoire, mais d'insuffler le vide entre les souvenirs permettant ainsi à certains d'avoir une place. Car en effet, l'émergence du souvenir ne repose-t-elle pas sur la sélection et la mise en avant de certains événements par rapport à d'autres ?

Les sables mouvants ne comportent que quarante pour cent de sable, le reste n'étant que du vide. C'est à l'image des sables mouvants, du vide qui sous-tend la mémoire, que la remémoration prend forme dans les romans de Patrick Modiano. Le narrateur d'*Accident nocturne* propose cette image des « sables mouvants⁷⁴² » pour décrire le fonctionnement de sa mémoire. Il partage avec celui de la *Rue des Boutiques Obscures* l'existence de multiples zones d'ombres dans son histoire. Il ne possède aucune photographie de l'époque passée, aucune trace matérielle, hormis des livrets de vaccination et un vieux carnet d'adresses ayant appartenu à son père. Ce n'est que lorsque le vide qui sous-tend la mémoire peut trouver une forme ou une place que ses souvenirs peuvent s'organiser et que le narrateur retrouve quelques traces de son passé.

Dans un autre roman, *Dans le café de la jeunesse perdue*, Patrick Modiano construit le personnage d'une jeune femme, Jacqueline, à partir de ses souvenirs autobiographiques, ainsi que ceux de trois personnages, chacun étant le narrateur d'un des quatre chapitres du livre. À travers ces quatre narrations qui s'entremêlent au sein du roman, l'existence de cette femme se dessine peu à peu, laissant apparaître ses zones d'ombre, de flou et de solitude. C'est dans la mémoire de ceux qui se souviennent d'elle que Jacqueline prend forme, à la manière dont une photographie apparaît lentement aux yeux de celui qui plonge dans le révélateur le papier exposé. Or, cette mémoire est caractérisée par une série de trous et de détails qui se mêlent les uns aux autres. Jacqueline-Louki dit d'elle-même :

« J'ai des trous de mémoire. Ou plutôt certains détails me reviennent dans le désordre⁷⁴³ . »

Le personnage de « Louki », comme l'ont baptisée les habitués du café parisien « Le Condé », prend forme au sein de la mémoire défaillante des différents narrateurs. La mémoire de cette

742 Patrick Modiano, *Accident Nocturne*, op. cit., p. 141.

743 Patrick Modiano, *Dans le café de la jeunesse perdue*, op. cit., p. 88.

jeune femme est créée dans l'épaisseur narrative par ce qui manque, par ce qui fait retour bien des années après sa disparition brutale. Les trous de mémoire des personnages ne sont pas destinés à être comblés. Patrick Modiano s'attache à rassembler les éléments pour composer le vide. Les différents personnages des romans cités tentent d'arracher à la disparition du souvenir quelques traces, ou pour le dire en d'autres termes, les personnages semblent se battre en permanence contre l'oubli entendu dans le sens le plus simple d'un effacement de trace. Il paraît donc nécessaire dans cette perspective de distinguer différents types d'oubli et de comprendre quelles sont les problématiques majeures que l'oubli soulève. Dans les romans de Patrick Modiano, l'oubli n'est pas uniquement la catastrophe du temps détériorant la mémoire et faisant sombrer dans le néant tout ce qui fut. Au contraire, il permet à la mémoire de fonctionner.

La problématique de la trace sous-tend celle de l'oubli. Toute la problématique de la trace, depuis l'antiquité jusqu'à aujourd'hui découle de la notion d'empreinte et de la métaphore du bloc de cire telle que Platon l'a formulée. Tandis que Protagoras noue l'énigme du souvenir à l'éristique du non-savoir du savoir, Platon construit une phénoménologie de la méprise. Dans le *Théétète*, Socrate établit l'hypothèse qu'en nos âmes est contenu un bloc de cire malléable :

« Et bien, affirmons que c'est là un don de la mère des Muses, Mémoire : exactement comme lorsqu'en guise de signature nous imprimons la marque de nos anneaux, quand nous plaçons ce bloc de cire sous les sensations et sous les pensées, nous imprimons sur lui ce que nous voulons nous rappeler, qu'il s'agisse de choses que nous avons vues, entendues ou que nous avons reçues dans l'esprit. Et ce qui a été imprimé, nous nous le rappelons et nous le savons, aussi longtemps que l'image en est là ; tandis que ce qui est effacé ou ce qui s'est trouvé dans l'incapacité d'être

imprimé, nous l'avons oublié, c'est à dire que nous ne le savons pas⁷⁴⁴ »

En suivant le *Ménon*⁷⁴⁵, on peut se demander comment se souvenir de quelque chose que l'on ignore. Comment faire surgir dans la mémoire quelque chose qui n'est plus là, qui est depuis longtemps englouti dans les plis de la mémoire. Socrate s'interroge sur les possibilités de chercher un objet qu'on ne connaît pas. Le dialogue s'ouvre sur une simple question de Ménon posée à Socrate : la vertu peut-elle s'enseigner ou s'acquiert-elle par l'exercice ? Socrate répond

744 Platon, *Théétète*, 191d, Éditions Flammarion, 2^{ème} édition corrigée, 1995, p. 250.

745 Platon, *Ménon* Éditions Garnier Flammarion, 2^{ème} édition, Paris, 1993

ne rien savoir de la vertu, mais avant même de se demander si une chose peut être enseignée, il faut savoir ce qu'elle est :

« Et de quelle façon chercheras-tu, Socrate, cette réalité dont tu ne sais absolument pas ce qu'elle est ? Laquelle des choses qu'en effet tu ignores, prendras-tu comme objet de ta recherche ? Et si même, au mieux, si tu tombais dessus, comment saurais-tu qu'il s'agit de cette chose que tu ne connaissais pas⁷⁴⁶ ? »

Tandis que la première partie de la question est liée à la détermination de l'objet de la recherche et sa méthode, la seconde partie porte sur l'identification de l'objet découvert. Chacune de ces parties souligne l'ignorance de l'objet recherché, et Socrate reformule le paradoxe :

« Je comprends de quoi tu parles, Ménon. Tu vois comme il est éristique, cet argument que tu dérites, selon lequel il n'est possible à un homme de chercher ni ce qu'il connaît ni ce qu'il ne connaît pas ! En effet, ce qu'il le connaît, il ne le chercherait pas, parce qu'il le connaît, et le connaissant, n'a aucun besoin d'une recherche ; et ce qu'il ne connaît pas, il ne le chercherait pas non plus, parce qu'il ne saurait même pas ce qu'il devrait rechercher⁷⁴⁷ »

Socrate propose alors la solution de la Réminiscence. Il emprunte la voix des prêtres, qui affirment l'immortalité de l'âme, son indestructibilité et la conviction d'un retour périodique de l'âme à la vie. L'âme n'est jamais détruite et ne cesse jamais de revivre. La Réminiscence sert à confirmer l'idée d'une connaissance prénatale. Plus tard, elle consistera à vérifier la capacité de l'âme à se remémorer les vérités antérieurement acquises. Dans une période antérieure à la vie terrestre, l'âme a tout appris mais lorsqu'elle change de corps, elle a oublié tout ce qu'elle savait. Il suffit alors de poser les bonnes questions pour que les connaissances lui reviennent, car savoir quelque chose signifie se rappeler cette chose. Cette explication est mise à l'épreuve avec l'exemple du jeune garçon, le serviteur de Ménon. Socrate l'interroge sur une question de géométrie, le jeune garçon donne la réponse attendue après que Socrate lui a posé une série de questions. Socrate actualise ainsi un savoir qui était déjà présent.

Au Livre X des *Confessions*, Saint Augustin revient sur la conception aristotélicienne de la mémoire comme empreinte sensorielle mais il est confronté à une multitude de difficultés. Il se demande notamment comment il est possible de concevoir l'oubli sans admettre dans la

746 *Ibid.*, 80d, p. 152.

747 *Ibid.*, 80e p.152.

mémoire la notion d'oubli : comment est-il entré dans la mémoire, si justement l'oubli est une absence de mémoire ? Comment penser le fait que quelque chose soit absent au sein de la mémoire ?

« Ainsi quand je me souviens de la mémoire, c'est par elle-même que la mémoire s'offre à la mémoire ; mais quand je me souviens de l'oubli, l'oubli et la mémoire sont présents à la fois, la mémoire d'où je tire mon souvenir, l'oubli, objet de ce souvenir. Mais qu'est-ce que l'oubli sinon le défaut de mémoire ? Comment peut-il donc être l'objet présent de mon souvenir, puisque sa présence constitue l'impossibilité du souvenir⁷⁴⁸ ? »

Saint Augustin soutient l'idée que nous ne nous souvenons pas de l'oubli mais que nous disposons d'une représentation de l'oubli. Mais de nouveaux problèmes se posent puisque l'on ne peut, a priori, conserver en mémoire qu'une image qui a effectivement été vue. Dès lors, la question est de savoir comment nos sens peuvent oublier, et comment l'oubli a été alors capable de graver « son image sans la mémoire, puisque tout ce qu'il trouve déjà enregistré, par sa présence l'oubli l'efface⁷⁴⁹ » ?

Après avoir analysé les rapports entre la mémoire et l'histoire pris dans le temps à partir des théories de Halbwachs, Yerushalmi et Pierre Nora, Paul Ricoeur se consacre à la pragmatique de l'oubli et effectue une progression « le long de l'axe vertical des niveaux de profondeur de l'oubli manifeste⁷⁵⁰ ». En « Note d'orientation » du troisième chapitre de la troisième partie de *La mémoire l'histoire, l'oubli*, le philosophe situe l'oubli comme emblème de la vulnérabilité de la condition historique, et à proximité du pardon :

« L'oubli et le pardon désignent, séparément et conjointement, l'horizon de toute notre recherche. (...) L'oubli en effet reste l'inquiétante menace qui se profile à l'arrière-plan de la phénoménologie de la mémoire et de l'épistémologie de l'histoire. Il est à cet égard le terme emblématique de la condition historique prise pour thème de notre troisième partie, l'emblème de la vulnérabilité de cette condition⁷⁵¹. »

L'oubli comprend la problématique du pardon dans la mesure où celui-ci apparaît comme dernière étape de l'oubli, il relève de la question de la culpabilité et de la réconciliation avec le

748 Saint Augustin, *Confessions*, traduction J. Trabucco, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 219.

749 *Ibid.*, p. 220.

750 Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op.cit., p. 542.

751 *Ibid.*, p. 536.

passé mais tout deux tendent vers l'horizon d'une mémoire apaisée. Si la mémoire est caractérisée, dans un premier temps comme une lutte contre l'oubli, elle ne saurait subsister sans lui. L'oubli oscille entre deux pôles : celui de l'atteinte à la fiabilité de la mémoire car il est ce qui la met en péril, mais il est également ce qui permet à la remémoration d'avoir lieu, car il ne saurait y avoir de mémoire dans le contexte d'une mémoire totale, qui n'oublierait rien et retiendrait tout. La problématique soulevée par Ricoeur dans la première partie concernant la mémoire est celle de la représentation du passé et de son manque de fiabilité. L'oubli est la cause première de ce manque.

« l'oubli est le défi par excellence opposé à l'ambition de fiabilité de la mémoire. Or la fiabilité du souvenir est suspendue à l'énigme constitutive de la problématique entière de la mémoire, à savoir la dialectique de la présence et de l'absence au cœur de la représentation du passé, à quoi s'ajoute le sentiment de distance propre au souvenir à la différence de l'absence simple de l'image, qu'elle serve à dépeindre ou à peindre⁷⁵². »

Paul Ricoeur distingue deux grandes formes d'oubli. Tout d'abord, l'oubli neuronal, qui concerne notamment le champ des neurosciences et engendre l'effacement des traces, celles-ci s'estompant ou disparaissant totalement. Deuxièmement, il y a l'oubli psychique, qui désigne les cas où la mémoire est empêchée et où l'oubli est actif. L'oubli qu'il nomme de « réserve », serait une figure positive de l'oubli et servirait activement à la réminiscence. C'est ce type d'oubli dont il est question dans *Rue des Boutiques Obscures*, c'est à dire une forme qui met en œuvre « la pratique conjointe de la mémoire et de l'oubli⁷⁵³ ». Comme nous l'avons analysé en effet, l'oubli du personnage participe dans le même mouvement à l'érosion de la mémoire et à « son œuvre de maintenance⁷⁵⁴ ». L'oubli fait peur, car il menace la mémoire de la vider, mais si tout était conservé au sein de la mémoire, aucun souvenir ne pourrait refaire surface. Ainsi, l'oubli est-il dans une certaine mesure gardien d'une mémoire juste et vive. Comment envisager le fonctionnement de cet oubli qui maintient présent ? Le cerveau conserve-t-il des images du passé qu'il pourrait à tout moment faire ressurgir ?

Parmi les trois grandes modalités d'oubli qui composent, d'après Paul Ricoeur, les pratiques de

752 *Ibid.*, p. 538.

753 *Ibid.*, p. 574.

754 *Ibid.*, p. 574.

l'oubli faisant coïncider oubli et mémoire, « l'oubli et la mémoire empêchée⁷⁵⁵ », « l'oubli et la mémoire manipulée⁷⁵⁶ » et « l'oubli commandé : l'amnistie⁷⁵⁷ », nous nous intéresserons, dans le cas de *Rue des Boutiques Obscures*, à la première forme. Effet, la mémoire du personnage semble correspondre à cette mémoire empêchée, voyant le remplacement du souvenir par la répétition, qui prend la place de l'oubli. Un événement dit « traumatique » ne parvenant pas à trouver sa place, provoquerait donc une « compulsion de répétition » :

« Et l'oubli est lui-même appelé un travail dans la mesure où il est l'œuvre de la compulsion de répétition, laquelle empêche la prise de conscience de l'événement traumatique⁷⁵⁸. »

Paul Ricoeur emprunte à la psychanalyse l'idée que l'événement qui a fait effraction dans l'existence d'un individu a une efficacité alors même que cet événement n'est plus accessible. La première leçon que le philosophe retient de la psychanalyse est celle qui consiste à soutenir qu'à la place du souvenir surgissent des phénomènes de substitution, qui ont été nommés des symptômes. L'oubli passager de noms propres en est un des exemples les plus connus. Freud a établi que ce sont des cas de faux souvenirs : celui qui cherche à se rappeler un nom lui ayant échappé retrouve des noms de substitution, qu'il reconnaît comme incorrects, mais qui continuent à s'imposer à lui obstinément. Entre le nom cherché et le nom de substitution existe un lien qui n'est pas arbitraire et qui fait l'objet de toute une recherche en psychanalyse. Par un mécanisme de fausse réminiscence, les noms sont traités « comme le sont les mots d'une proposition qu'on veut transformer en rébus⁷⁵⁹. »

L'oubli exerce donc pleinement son pouvoir dans le processus de remémoration. Plus la résistance, qui consiste à conserver le souvenir dans l'oubli est forte, plus la répétition se substituera au souvenir. Placé ainsi au centre de la mémoire, l'oubli remet en cause la conception du sujet cartésien maître en sa demeure, car là où le doute s'exprime, Freud voit la manifestation d'une pensée inconsciente. Celle-ci se révèle à la fois comme absente et par son absence. La dissymétrie entre Freud et Descartes ne tient pas à la démarche initiale de certitude du sujet, elle tient au fait que, pour Descartes, le sujet est le sujet de la connaissance et du savoir, tandis que pour Freud, le sujet de l'inconscient se manifeste dans l'achoppement, la

755 *Ibid.*, p. 575.

756 *Ibid.*, p. 570.

757 *Ibid.*, p. 585.

758 *Ibid.*, p. 576.

759 Sigmund Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, « Oubli des noms propres », (1900) Petite bibliothèque Payot, Paris 1986, p. 9.

défaillance et la fêlure. C'est pourquoi d'après Jacques Lacan, le sujet qui se soumet au processus psychanalytique doit chercher à se libérer de toute échelle d'appréciation de ce qui est sûr et de ce qui n'est pas sûr : « La plus frêle indication que quelque chose entre dans le champ doit le faire tenir, par nous, d'une égale valeur de trace quant au sujet⁷⁶⁰. » Le corrélatif du sujet tel que Freud l'a conçu⁷⁶¹ n'est plus l'Autre trompeur (le malin génie cartésien), il est l'Autre trompé. Dans cette perspective, l'inconscient s'exerce dans le sens d'une tromperie, le sujet n'a donc pas une existence pleine, il est constitué par les traces de l'absence et la disparition de ce qui le constitue en tant que sujet.

La seconde leçon de la psychanalyse mise en avant par Ricoeur est une idée également centrale dans la philosophie de Henri Bergson et qui concerne la conception de l'indestructibilité du passé : des pans entiers qui semblaient être perdus peuvent revenir en mémoire. Dans *La Pensée et le Mouvant*, Bergson explique qu'il n'y a pas, selon lui, de faculté spéciale ayant pour fonction de faire revenir le passé dans la mémoire car jamais le passé n'a été effacé. « Le passé se conserve de lui-même, automatiquement⁷⁶². » Si le passé se conserve et que la vie intérieure est continue et indivisible, comment Bergson explique-t-il donc l'oubli du passé, « son apparente abolition⁷⁶³ » ? Bergson situe les causes de l'oubli du côté des mécanismes du cerveau servant à canaliser notre attention dans la direction de l'avenir, afin que celle-ci ne soit pas détournée de ce qui n'intéresse pas notre action présente, ou par ce qui pourrait lui nuire. Le cerveau ne servirait pas à la conservation du passé, il n'emmagasine pas « des souvenirs comme autant de clichés photographiques dont nous tirerions autant de phonogrammes destinés à redevenir des sons⁷⁶⁴. » Contrairement à l'idée que l'on peut s'en faire a priori, le cerveau ne sert pas à la conservation des souvenirs, mais à leur diminution, à leur sélection : « le cerveau sert ici à choisir dans le passé, à le diminuer, à le simplifier, à l'utiliser, mais non pas à le conserver⁷⁶⁵. » Le passé et le présent sont indissolubles, ils font corps l'un avec l'autre, c'est ce que Bergson désigne par l'indivisibilité du changement. Mais pour que la mémoire fonctionne, que l'attention

760 Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. (1964) « Du sujet et de la certitude », Les Éditions du Seuil, Paris 1975, p. 46.

761 « nous savons, grâce à Freud, que le sujet de l'inconscient se manifeste, que ça pense avant qu'il entre dans la certitude. Nous avons ça sur les bras. C'est bien notre embarras. Mais en tout cas, c'est désormais un champ auquel nous ne pouvons nous refuser, quant à la question qu'il pose. » Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 45.

762 Henri Bergson, *La pensée et le Mouvant*, Chapitre V, « La Perception du changement » (1911), Flammarion, Paris, 2014, p. 201.

763 *Ibid.*, p. 202

764 *Ibid.*, p. 202.

765 *Ibid.*, p. 203.

et l'action soient effectives, le cerveau a pour fonction de faire fonctionner l'oubli.

Dans cette perspective, il n'y a donc pas d'opposition entre la mémoire et l'oubli, celui-ci permettant le bon fonctionnement de la mémoire et non pas une disparition du souvenir. Dans la lignée bergsonienne, Clément Rosset propose une approche de l'oubli comme étant caractérisé par l'absence d'oubli ou, pour le formuler autrement, par un trop plein de souvenirs, par « une omniprésence du souvenir⁷⁶⁶ ». Il n'y a pas d'oubli quand les souvenirs disparaissent, puis qu'aucun souvenir n'est effacé, mais on peut parler d'oubli lorsque « les souvenirs apparaissent en même temps, de manière indifférenciée⁷⁶⁷ » et que chacun de ces souvenirs fait « valoir des droits égaux à la reconnaissance⁷⁶⁸. » Ainsi, selon Clément Rosset, l'état d'oubli correspondrait à un état dans lequel la mémoire n'est plus en mesure de trier les souvenirs, tous se trouvant sur un pied d'égalité.

« Il n'y a plus de chemin, pas même de fausse direction. Il n'y a plus de direction, plus de poteaux indicateurs. Ou plutôt il y a bien encore des signaux mais ceux-ci sont devenus dérisoires⁷⁶⁹. »

Ainsi, selon Clément Rosset, pour se souvenir, il faut que la mémoire puisse fonctionner avec du vide afin de délier « la masse indistincte de tous les souvenirs⁷⁷⁰ ».

766 Clément Rosset, *Le réel. Traité de l'idiotie*, op. cit., p. 18

767 *Ibid.*, p. 18.

768 *Ibid.*, p. 18.

769 *Ibid.*, pp. 18-19.

770 *Ibid.*, p. 18.

CHAPITRE 2.

LA MATIÈRE DES IMAGES.

DORA BRUDER AU GRÉ DE LA HOULE

1. La description de photographies : construire un reflet de « débris de miroir »

Selon Paul Valéry, le mode textuel peut être qualifié de « description », tandis que le photographique produirait une « inscription », l'un et l'autre étant liés à des modalités différentes de l'évocation du souvenir et de l'écriture. Or, le mode photographique, qui ne désigne pas la réalité mais la fait plutôt advenir sous forme de trace, n'aurait pas besoin d'une traduction verbale, car la présence visible que propose l'image se suffirait à elle-même.

Irène Albers note que la littérature du XX^{ème} siècle n'a pas suivi la proposition de Valéry. Dans son étude sur le modèle photographique à l'oeuvre dans les romans de Claude Simon, Albers met en avant un passage clé du discours que Paul Valéry prononce en 1939 pour le centième anniversaire de Daguerre :

« Ainsi l'existence de la photographie nous engagerait plutôt à cesser de vouloir *décrire* ce qui peut, de soi-même, *s'inscrire*. (...) Il faut donc concevoir que le bromure l'emporte sur l'encre, dans tous les cas où la présence même de choses visibles se suffit, parle par soi seule, sans l'intermédiaire d'un esprit interposé, c'est-à-dire sans recours aux transmissions toutes conventionnelles d'un langage⁷⁷¹. »

En effet, là où les photographies sont décrites, il est possible de voir combien la description renforce l'« inscription » photographique et inversement. Certaines photographies appellent à une description verbale qui peut, à elle seule, établir le contexte nécessaire à sa compréhension. Ainsi, note Albers, en va-t-il pour les photographies de Bergen-Belsen dont la description verbale assure leur valeur de documents historiques. Dans d'autres cas, les descriptions verbales « déchiffrent⁷⁷² » des photographies imaginaires qui n'existent que dans la description faite par

771 Paul Valéry, « Discours du centenaire de la photographie », in *Études photographiques*, 10, 2001, pp. 89-96, cité par Irène Albers, *Claude Simon, moments photographiques*, op. cit., p. 151.

772 *Ibid.*, p. 152.

l'auteur, comme c'est par exemple le cas dans *L'Image fantôme*⁷⁷³ d'Hervé Guibert. Guibert y raconte des souvenirs visuels chargés d'affects. L'image fantôme est une photo qu'enfant, le narrateur a voulu faire de sa mère mais qui a disparu de la pellicule suite à une erreur de manipulation.

« Donc ce texte n'aura pas d'illustration, qu'une amorce de pellicule vierge. Et le texte n'aurait pas été si l'image avait été prise. L'image serait là devant moi, probablement encadrée, parfaite et fausse, irréelle, plus encore qu'une photo de jeunesse : la preuve, le délit d'une pratique presque diabolique. Plus qu'un tour de passe-passe ou de prestidigitaiton : une machine à arrêter le temps. Car ce texte est le désespoir de l'image, et pire qu'une image floue ou voilée : une image fantôme⁷⁷⁴... »

Loin de devenir inutiles, la description et la photographie entretiennent un rapport de complémentarité qui se joue en l'absence même de l'un ou de l'autre dans le texte. Plus encore nous indique Hervé Guibert, en l'absence de la photographie, le texte prend une dimension qu'il n'aurait pas si la photographie était présente, l'image ne devient fantôme qu'en son absence et c'est à la description que revient la tâche de l'invoquer. En revanche il semble que si l'image était présente, elle se passerait, comme le suggérait Valéry, de toute description, comme si elle risquait de faire perdre au texte sa dimension spectrale.

C'est la mise en œuvre de la dimension spectrale de la description de photographies dans *Dora Bruder* que nous voudrions à présent analyser. Chez Modiano, la description photographique s'articule autour de ce que Philippe Dubois écrit du blanc et du vide de la photographie :

« La photo n'explique pas, n'interprète pas, ne commente pas. (...) Elle donne à voir, simplement et purement, brutalement, des signes qui sont sémantiquement vides ou blancs⁷⁷⁵. »

Dans *Dora Bruder*, les descriptions de différentes photographies réelles ne combleront pas les vides et les blancs de l'image. Elles font au contraire plier la narration autour de ces blancs. Ainsi, les descriptions participent, comme chez Hervé Guibert, à la création d'une image fantôme de la jeune fille. La narration s'enrichit de ce qui constitue le paradoxe de l'image : celle-ci ne peut pas se dire, elle échappe à la langue. Chez Modiano la description et le

773 Hervé Guibert, *L'Image fantôme*, Paris, Minuit, 1981.

774 *Ibid*, p. 17.

775 Philippe Dubois, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1999, p. 92.

photographique ne sont pas l'objet d'une contemplation nostalgique, voire mélancolique. Le vide et l'absence ne sont pas ce qui rompt ou produit une faille dans l'existence. Au contraire, c'est grâce à la mise en œuvre de ce vide que l'écriture peut se déployer et faire advenir les personnages.

1.1 Questions autour du statut des descriptions

Avant de commencer à analyser précisément ces descriptions de photographies, nous souhaitons interroger leur statut. Peut-on suivre Valeria Sperti qui, dans son article, qualifie d'ekphrasis les images décrites dans *Dora Bruder* ?⁷⁷⁶

Afin de répondre à cette question, revenons sur les définitions de ce terme. Philippe Hamon rappelle qu'une « ekphrasis » désigne un genre ancien qui remonte à l'Antiquité. Il précise qu'elle désigne la description littéraire d'une œuvre d'art :

« Le terme *ekphrasis* mérite qu'on s'y arrête. Il désigne la description littéraire (qu'elle soit intégrée ou non à un récit) d'une œuvre d'art réelle ou imaginaire – peinture, tapisserie, architecture, bas-relief, coupe ciselée, etc. (...) Il s'agit donc d'un beau développement « détachable » (*ek*), la partie d'un texte qui décrit artistiquement un objet déjà constitué comme une œuvre d'art. On comprend donc que s'y ébauchent à la fois une conception de la description littéraire comme valeur autonome, comme morceau de bravoure indépendant où s'inscrit une sorte de métalangage incorporé (une « mise en abyme » de l'œuvre d'art), et où, sans doute, s'esquissent les premiers linéaments de ce qui va se constituer peu à peu comme le discours de la critique littéraire et celui de la critique d'art⁷⁷⁷. »

Comme le souligne Marta Caraion, l'ekphrasis photographique est un objet spécifique qui met en place des caractères stylistiques propres. De plus, elle s'inscrit dans « l'élaboration parallèle d'un discours sur l'art. Pour qu'une description de photographie puisse être appelée *ekphrasis*, il faut qu'elle réunisse ces éléments de définition⁷⁷⁸. » Elle est une écriture de l'invisible qui donne à lire un détail qui n'est pas visible au lecteur, le texte étant présent car l'image fait défaut. Dans

776 Valeria Sperti, « L'ekphrasis photographique dans *Dora Bruder* de Patrick Modiano : entre magnétisme et réfraction », *Cahiers de Narratologie* numéro 23, « Le sujet et l'art dans la prose française contemporaine », 2012.

777 Philippe Hamon, *La description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*. Paris, Macula, 1991, p. 8. Cité par Marta Caraion, *Pour fixer la trace : photographie, littérature et voyage au milieu du XIX^e siècle*, Editions Gallimard, Droz, 2003, p. 146.

778 Marta Caraion, *Pour fixer la trace : photographie, littérature et voyage au milieu du XIX^e siècle*, op. cit.

la presse photographique du XIXe siècle, les descriptions de photographies sont nombreuses, elles constituent un genre spécifique. C'est notamment en raison de l'impossibilité matérielle de reproduire les images dans des périodiques, à une époque où les publications illustrées de photographie appartiennent à l'imprimerie de luxe.

Il ne nous semble donc pas pertinent de parler d'ekphrasis dans le cas de *Dora Bruder* puisqu'il n'est justement pas question d'oeuvre d'art, mais de photographies tout à fait ordinaires, des photographies de famille, comme il en existe dans toutes les familles depuis que les procédés techniques tel que le gélatino-bromure ont permis une diffusion massive de ces images. Se pose à présent la question de savoir comment Patrick Modiano construit les descriptions de photographies dans la narration. Il s'agit de se demander si celles-ci sont congruentes avec la manière dont la narration emprunte à la photographie ses caractéristiques essentielles, comme nous l'avons établi dans le chapitre précédent. Nous analyserons donc à présent comment les photographies dans *Dora Bruder* sont transcrites en termes verbaux, en nous demandant si l'on y retrouve la spécificité sémiotique du photographique.

1.2 La description photographique en question dans *Dora Bruder*

Dans un journal datant du 31 décembre 1941, Patrick Modiano relève une rubrique : « D'hier à aujourd'hui ». Ce titre qui attire son attention pourrait être celui d'une mise à jour brutale du fonctionnement narratif de ses romans. Modiano retranscrit dès la première page l'avis de recherche :

« 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, chaussures sport marron. Adresser toutes indications à M. et Mme Bruder⁷⁷⁹. »

La description est de type signalétique et répond tout à fait à la fonction descriptive qui la caractérise : il s'agit d'un avis de recherche. Importé au deuxième paragraphe du récit, elle sert d'amorce et participe à la formulation du sujet du livre : la recherche de cette jeune fille. Dora est identifiée en quelques mots : ses nom et prénom, son âge, sa tenue vestimentaire, son adresse. On peut déjà deviner que M. et Mme Bruder sont ses parents. Aucune précision ne figure sur ses habitudes ou son comportement, mais l'avis de recherche laisse à penser que la

⁷⁷⁹ Patrick Modiano, *Dora Bruder*, op. cit., p. 7.

jeune fille a disparu, ce qui est frappant pour une personne de son âge. Après la citation de l'avis de recherche, Modiano évoque la présence dans le quartier de Dora, et, des années plus tard, d'un « gros photographe au nez grumeleux et aux lunettes rondes ». Ce rapprochement est déroutant pour le lecteur qui voudrait en savoir davantage sur l'histoire de l'adolescente, mais il crée un lien entre ce personnage, qui arpente les rues avec son appareil photo en proposant des « photos souvenirs », et Dora Bruder. Le rapprochement entre ces deux personnages est intéressant, et soulève différentes questions : le photographe était peut-être déjà là lorsque la jeune fille habitait le quartier, peut-être l'a-t-il aperçue dans la rue, peut-être lui a-t-il proposé de tirer son portrait. Ainsi existe-t-il peut-être une image de Dora Bruder sur laquelle rattacher une histoire à un visage. Mais si tel est le cas, que pourrait bien dire cette image de la jeune fille ? Modiano note que les passants ne souhaitent pas se faire photographier, ce que Valéria Sperti analyse comme relevant d'une « impossibilité photographique » : aucune image ne permettrait de donner accès à l'histoire de Dora. Cet avis de recherche purement descriptif ouvre la voie aux séquences descriptives des photographies de famille de Dora. Le lien entre la description de Dora Bruder et la présence du photographe dont les passants déclinent la proposition conduit déjà à supposer un décalage entre la description et l'image : une impossibilité de faire coller un souvenir sur une image.

Sans précision sur le contenu et le contexte de leur échange, le narrateur laisse entendre qu'il a eu un contact avec la nièce de Cécile Bruder (la mère de Dora) mais que celle-ci n'a pu lui confier aucune information certaine. Modiano-narrateur procède à la séquence descriptive de huit photographies de la famille Bruder dont il ne précise pas la provenance. Le lecteur peut supposer qu'elles appartiennent à la nièce de Cécile Bruder, mais rien ne vient le confirmer. La séquence est dense et forme un long paragraphe d'un peu plus de deux pages. Les mots s'alignent les uns à la suite des autres sans espace ni saut de ligne, rien ne sépare formellement les différentes descriptions, à l'exception de la dernière. De sorte qu'avant même de commencer la lecture, le passage apparaît compact. Pour indiquer qu'il passe d'une image à une autre, Modiano écrit : « Une photo », puis « Une autre photo ». Les images se succèdent assez rapidement et cela donne l'impression d'une énumération neutre et détachée. Comme le souligne Valéria Sperti deux phrases nominales ouvrent la séquence :

« Quelques photos de cette époque. La plus ancienne, le jour de leur mariage⁷⁸⁰ ». « Ils sont assis, accoudés à une sorte de guéridon. Elle est enveloppée dans un grand voile blanc qui semble noué

780 *Ibid.*, p. 31.

sur le côté gauche de son visage et qui traîne jusqu'à terre. Il est en habit et porte un nœud papillon blanc⁷⁸¹. »

Le caractère indéfini et imprécis avec lequel sont décrits les clichés fait penser aux documents administratifs. En effet, leur sécheresse informative et l'absence d'articulation narrative évoque le style des annonces de journaux ou des fiches administratives. Les descriptions se succèdent selon l'ordre chronologique des images, de la plus ancienne à la plus récente, à l'exception de la dernière. Patrick Modiano se concentre sur les poses, précisant pour chaque image la personne photographiée, sa position dans le cadre, et la manière dont elle est placée devant l'objectif.

La première photographie est celle du mariage des parents de la jeune fille. Modiano narrateur précise que les jeunes mariés sont assis, puis il décrit leurs vêtements : le voile de Cécile Bruder et l'habit avec nœud papillon de son mari. Sur la deuxième image, Dora apparaît debout entre ses parents, elle doit avoir deux ans. Un saut temporel important distingue la suivante des précédentes, Dora a douze ans, elle semble avoir été photographiée lors d'une distribution de prix. Comptant une dizaine de lignes, la description est un petit peu plus longue. Modiano décrit d'abord son vêtement : la jeune fille porte une robe et des socquettes blanches. Puis il indique qu'elle tient un livre dans la main droite. La description remonte vers les cheveux, entourés d'une couronne de fleurs blanches, avant de redescendre sur la main gauche qui est posée sur un cube blanc et noir. Modiano ajoute que le cube doit être là en guise de décor.

Ensuite il décrit une quatrième image, sans doute prise dans le même lieu puisqu'il reconnaît le cube blanc et noir sur lequel est assise la mère de Dora. Elle date sans doute de la même époque, précise Modiano, peut-être a-t-elle été prise le même jour que la précédente. Cette indication temporelle fait partie des seuls commentaires de Modiano : il resitue la temporalité entre les images. Sur l'image suivante, la jeune fille a environ douze ans précise encore Modiano, il note qu'elle a les cheveux plus courts. Sa mère et elles portent des robes noires et un col blanc.

Les descriptions s'enchaînent, la séquence est rendue oppressante par l'absence d'espace, qui rend la lecture difficile. C'est comme si l'auteur ne reprenait pas son souffle au cours de la séquence, et coupait ainsi celui du lecteur. Comme s'il cherchait à ce que les mots qui décrivent les images construisent, à travers le réseau très serré qu'ils forment, une toile qui puisse recueillir ce que les photographies renferment : la présence immobile de la jeune fille. Modiano

781 *Ibid.*, p. 32.

ne fait rien dire aux photographies, à la manière dont « seuls les états des choses sont photographiables⁷⁸² ». L'auteur ne mentionne aucune expression que laisseraient transparaître les visages, aucun sentiment, aucun trait psychologique quelconque. Modiano se heurte au silence des visages et des regards. La description des photographies semble reconstituer dans le registre verbal, ce silence de l'image.

Plus loin dans le roman, Modiano narrateur décrit une dernière photographie de Dora. Au milieu du livre, alors qu'il fait état de l'impossibilité de retracer le parcours de la jeune fille au cours de l'hiver 1941-1942, Modiano indique avoir pu obtenir une autre image de Dora. Sa description vient ainsi compléter celle des huit premières. Comme pour les précédentes, la description est dense et compacte : tout le long de la séquence il n'y pas de retour à la ligne ni de saut de ligne. Cette image tranche d'avec les autres images car le visage et l'allure de Dora n'ont plus rien de l'enfance.

« Son visage et son allure n'ont plus rien de l'enfance qui se reflétait dans toutes les photos précédentes à travers le regard, la rondeur des joues, la robe blanche d'un jour de distribution des prix⁷⁸³... »

Que vient souligner cette répétition, en forme de négation, des éléments décrits un peu plus tôt ? S'agirait-il d'une nostalgie de l'enfance perdue de la jeune fille ? Le rappel de la description au lecteur semble plutôt attirer l'attention sur l'écart entre les images. Cela inscrit dans le texte la restitution d'une épaisseur temporelle dans la vie de Dora. Comme si les images donnaient à voir le temps écoulé dans la courte vie de la jeune fille. Plus précisément, ce n'est pas tant sur chaque image mais dans la relation d'écart entre les photographies, à travers l'écart entre le visage sur lequel flotte l'enfance et celui de la dernière image sur laquelle elle est adolescente, que se déploie la temporalité : Dora a grandi. C'est ce dont vient témoigner le passage de l'une à l'autre des images. À la connaissance de l'auteur, il n'existe pas d'autres images qui pourraient témoigner de ce passage à l'adolescence. Le passage d'une photographie à l'autre souligne le vide et le silence dans lesquels est plongée la recherche de l'auteur.

L'écart entre les photographies peut être envisagé comme cet espace vide et silencieux entre les images, celui qui échappe à nos regards, mais qui tout autant que les photographies elles-mêmes, parle de l'évolution de Dora. Dès lors, l'écart ne se rapprocherait-il pas de ce que George

782 Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, traduit de l'allemand par Jean Mouchard, 1993, by European Photography, Andreas Müller-Pohle, 1996, éditions Circé pour la traduction française, p. 40.

783 Patrick Modiano, *Dora Bruder*, op. cit., p. 90.

Didi-Huberman nomme, après Pierre Fédida, « l'intervalle » ? Il s'agirait alors de penser cet écart comme « un événement concret », comme un « souffle d'air⁷⁸⁴ », un vide et une absence certes, mais qui deviennent « milieux, matières, mouvements, organes »⁷⁸⁵. Ainsi, le vide prend vie et forme dans l'écriture, il est justement ce qui sous-tend la recherche de Modiano, son guide dans tout ce qu'il ignore. C'est paradoxalement dans cet écart entre deux visages que rien ne pourrait de toute façon combler, pas même une multitude d'autres portraits, que repose la construction de tout l'édifice du livre. D'autre part ces écarts ne laissent-ils pas envisager l'écart définitif entre un visage, une personne, et la négation de cette personne, emportée comme tant d'autres en devenant un numéro ?

La description de la dernière photographie commence par le contexte de la prise de vue : Modiano ne sait pas exactement quand elle a été prise, ni par qui. Peut-être en 1941, du temps où la jeune fille était au pensionnat, ou peut-être plus tard, de retour après sa fugue. Puis il entame la description en évoquant les personnes présentes dans l'image : Dora est entourée de sa mère et de sa grand-mère. Il décrit leur tenue respective et leur coupe de cheveux : Cécile Bruder porte une robe noire et les cheveux courts, la grand-mère une robe à fleurs. Modiano ne tranche pas sur celle de Dora : elle pourrait porter une robe noire mais cela pourrait être aussi une jupe bleu marine et une blouse à col blanc. Elle porte des chaussures à brides. Ses cheveux sont mi-longs, relevés par un serre-tête. Modiano indique la position de la main gauche, celle de sa tête, bien haute. Puis il fait un commentaire sur la gravité du regard :

« ses yeux sont graves, mais il flotte sur ses lèvres l'amorce d'un sourire. Et cela donne à son visage une expression de douceur triste et de défi⁷⁸⁶. »

C'est une des rares remarques de l'auteur sur « l'expression » qui pourrait se dégager du visage de Dora. La gravité du regard et la douceur triste du visage sont-elles véritablement exprimées par la jeune fille ou s'agit-il-là d'une interprétation de l'auteur, qui cherche à retenir, malgré toute la pudeur avec laquelle il regarde ces visages, quelque chose de leur souffle avant leur disparition ? Ne pourrait-on pas plutôt envisager que cette photographie, la dernière de la famille Bruder, porte en elle quelque chose de grave, non pas tant dans les expressions des visages, que dans le temps qui est préservé en elle : l'image immobile -qui semble éternelle- de

784 George Didi-Huberman, *Geste d'air et de Pierre. Corps, parole, souffle, image*. Les Éditions de Minuits, Paris, 2005, p. 22.

785 *Ibid.*, p. 21.

786 Patrick Modiano, *Dora Bruder*, op. cit., p. 91.

ces trois femmes qui ne vont pas tarder à disparaître dans une masse anonyme, agonisante et silencieuse.

« Des photos comme il en existe dans toutes les familles. Le temps de la photo, ils étaient protégés quelques secondes et ces secondes sont devenues une éternité⁷⁸⁷. »

Après cette photographie, il n'existe plus d'image de ces femmes. Aucune autre photographie de ce type « tout à fait ordinaire » qui atteste de moments de vie s'écartant à peine du cours quotidien, comme une remise de prix, une journée au soleil, un moment chez le photographe pour lequel on se met sur son trente et un. Dora ne grandit plus, il n'existe pas d'écart avec une autre image plus tardive, qui viendrait attester de tels ou tels changements. L'album ne sera pas complété par d'autres images « comme il en existe dans toutes les familles », des images de mariage, de naissance, de petits-enfants. La filiation est rompue. Or n'est-ce pas dans le mouvement d'une vie à l'autre que se tient justement la vie ?

« Comme des tourbillons de poussière soulevés par le vent qui passe, les vivants tournent sur eux-mêmes, suspendus au grand souffle de la vie. Ils sont donc relativement stables, et contrefont même si bien l'immobilité que nous les traitons comme des *choses* plutôt que comme des *progrès*, oubliant que la permanence même de leur forme n'est que le dessin d'un mouvement. Parfois cependant se matérialise à nos yeux, dans une fugitive apparition, le souffle invisible qui les porte. Nous avons cette illumination soudaine devant certaines formes de l'amour maternel (qui) nous montre chaque génération penchée sur celle qui la suivra. Il nous laisse entrevoir que l'être vivant est surtout un lieu de passage, et que l'essentiel de la vie tient dans le mouvement qui la transmet⁷⁸⁸. »

C'est ce mouvement de transmission qui s'interrompt avec la mort de Dora. Sur cette dernière photographie apparaissent trois générations. Dora est la plus jeune et ne se penchera sur personne après elle. La lignée de femmes s'arrête nettement, devant nous⁷⁸⁹. Or si l'essentiel de la vie tient justement dans « le mouvement qui la transmet », de ce passage d'une génération à la suivante qui n'a pas eu lieu par Dora, Modiano semble prolonger quelque chose. Il préserve ce passage par l'écriture, qui lui donne forme dans la transmission de son histoire aux lecteurs.

787 *Ibid.*, p. 92.

788 Henri Bergson, *L'Évolution créatrice* (1907), éd. A. Robinet, *Oeuvres*, Paris, PUF, 1959 (éd. 1970), pp. 603-604, cité par Georges Didi-Huberman, *Geste d'air et de Pierre. Corps, parole, souffle, image*. op. cit., p. 84.

789 Régine Waintrater développe l'idée selon laquelle le génocide est d'abord et avant tout un crime qui s'exerce sur la filiation. *Sortir du génocide. Témoigner pour réapprendre à vivre*, Éditions Payot, 2003.

Cette transmission a ceci de singulier qu'elle ne raconte pas seulement l'histoire d'une jeune fille, ni l'impossibilité de raconter son histoire car elle serait irreprésentable, mais qu'elle prend la mesure du vide et du silence laissés par sa disparition.

Modiano décrit des photographies. Du point de vue des modes de représentation, il s'agit bien d'une description telle que la caractérise Gérard Genette : Modiano s'attache aux objets et aux êtres « considérés dans leur simultanéité ⁷⁹⁰ ». La description étale le récit dans l'espace. Cependant elle ne semble pas suspendre le cours du temps, mais paraît au contraire être un moment du récit dans lequel le temps se dédouble, se déploie, au même titre que l'espace. Le portrait photographique extrait le visage du flux du temps. Jean-Christophe Bailly propose l'idée que, rendant les traits qui le forment singuliers et uniques, le portrait *retient* le visage :

« Immobilisé par le portrait, par l'acte de reconnaissance du portrait, le visage, évadé de l'agitation et de l'insouciance, fait dans le temps ce que le temps ne fait jamais, il fait face – comme une apostrophe silencieuse, comme un coma, une césure ⁷⁹¹. »

1.3 L'étalement spatial : pratique littéraire de la description photographique

Le temps de l'image *protège* ces femmes au-delà de leur disparition. Il s'agit du temps dont nous évoquons la spécificité dans le premier chapitre, le temps attestant d'une césure et d'une déposition faisant se juxtaposer dans le même mouvement le passé dans le présent. Dans cette perspective, l'image rend anachronique le présent depuis lequel on la contemple. L'image photographique apparaît comme une forme d'enregistrement de présences évanouies, son essence posant alors la question de l'être et celle du non-être :

« Il se peut bien que, d'une manière très insolite, une certaine liaison de ce type entrelace le non-être et l'être ⁷⁹². »

À cette temporalité singulière de l'image qui se trouve déployée dans la narration, il nous faut ajouter un autre élément essentiel qu'apportent les descriptions de l'auteur, et qui vont dans le sens d'une *protection* de ces femmes. Il ne s'agit plus seulement du temps paradoxal des images, ou comme on l'a souligné du temps entre les images, mais d'une protection au sens physique du terme. Gérard Genette souligne qu'il peut sembler à première vue paradoxal d'évoquer le

790 Gérard Genette, *Figure II*, Éditions du Seuil, 1989, p. 59.

791 Jean-Christophe Bailly, *L'apostrophe muette. Essai sur les portraits du Fayoum*. op. cit., p. 149.

792 Platon, *Le Sophiste*, Éditions Garnier Flammarion, Paris 1993, 240b-c, p. 133.

caractère spatial de la littérature⁷⁹³, dans la mesure où celle-ci se présente comme essentiellement temporelle. Mais il souligne que le rapport à l'espace fait partie des aspects essentiels de la description. L'un des premiers qu'il relève est justement celui d'une spatialité primaire ou élémentaire : celle portée par le langage, puisqu'en effet, le langage semble exprimer naturellement les relations spatiales, plus que n'importe quelle autre relation. Par ailleurs, Jean-Marie Schaeffer insiste sur le caractère spatial de la photographie : le temps de la photographie est restitué dans l'image photographique « sous la forme d'un étalement spatial ».

« Il faut préciser : ce qu'elle reproduit sous forme d'étalement spatial, c'est le changement dans le temps, donc la translation d'objets, qu'elle reproduit toujours comme une co-représentation des différents états spatio-temporels qui se suivent⁷⁹⁴. »

La mise en avant du caractère spatial des individus dans l'image est frappante dans les différentes descriptions faites par Modiano, et se manifeste à travers l'attention qu'il porte aux tenues vestimentaires et aux positions que les corps occupent dans l'espace de la photographie. De plus, Jean-Marie Schaeffer souligne que : « le temps photographique est d'abord le temps physique⁷⁹⁵. » Les descriptions verbales des images correspondent tout à fait à cette caractéristique de la photographie, la description des images apparaissant ainsi congruente avec le temps tel qu'il est enregistré dans la photographie. La description de ces images nous apparaît donc être le maintien de l'image ayant appartenu aux personnes photographiées de leur vivant, l'auteur leur redonnant une dignité à travers l'épaisseur descriptive.

2. « Créer le silence avec les mots »

2.1 Insertion de photographies dans le texte : quelles modifications pour la lecture ?

Parue dans la Collection Blanche de Gallimard en 1997, la première édition de *Dora Bruder* se présentait sans image, n'incluant pas les photographies décrites dans le roman. Sur la couverture de l'édition Folio de 1999 figure une photographie de René-Jacques, qui n'a rien à voir avec les descriptions qu'on trouve dans le texte. En revanche, la maison d'édition américaine University of California Press de 1999 propose une sur-couverture laissant apercevoir une partie du visage de Dora, reproduisant à côté du titre la photographie de la jeune fille et de ses parents. Dans le

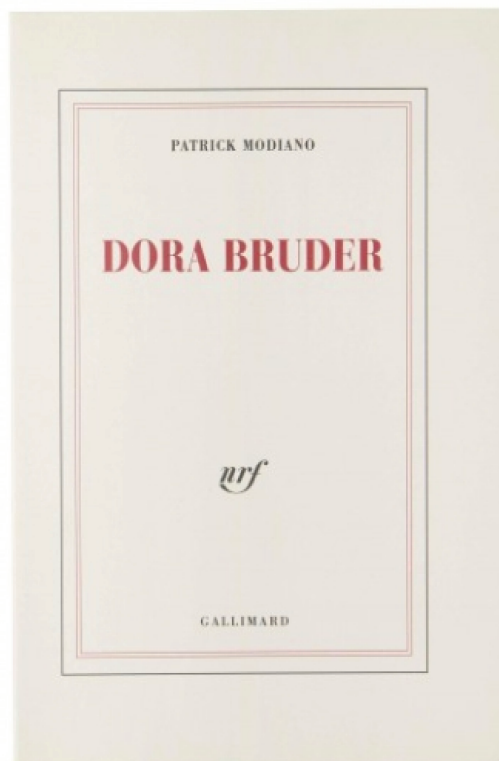
793 Gérard Genette, *Figure II*, op. cit., p. 44.

794 Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire. Du dispositif photographique*. op. cit., p. 64.

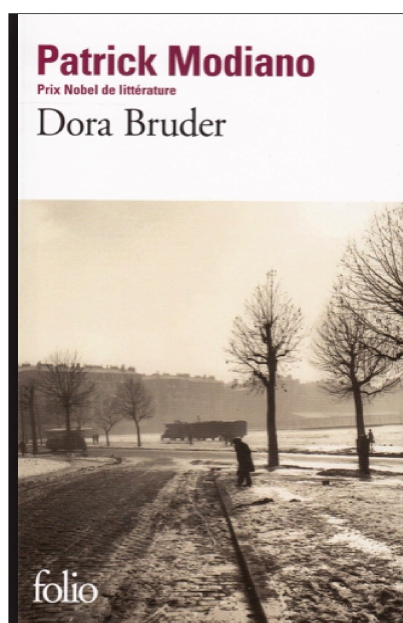
795 *Ibid.*, p. 65.

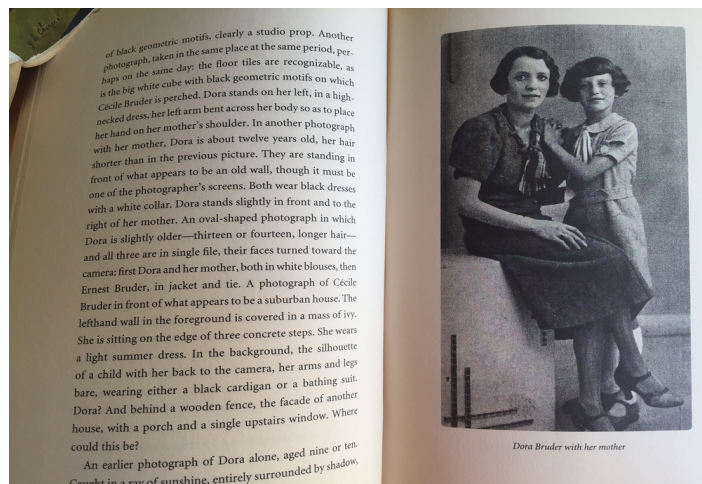
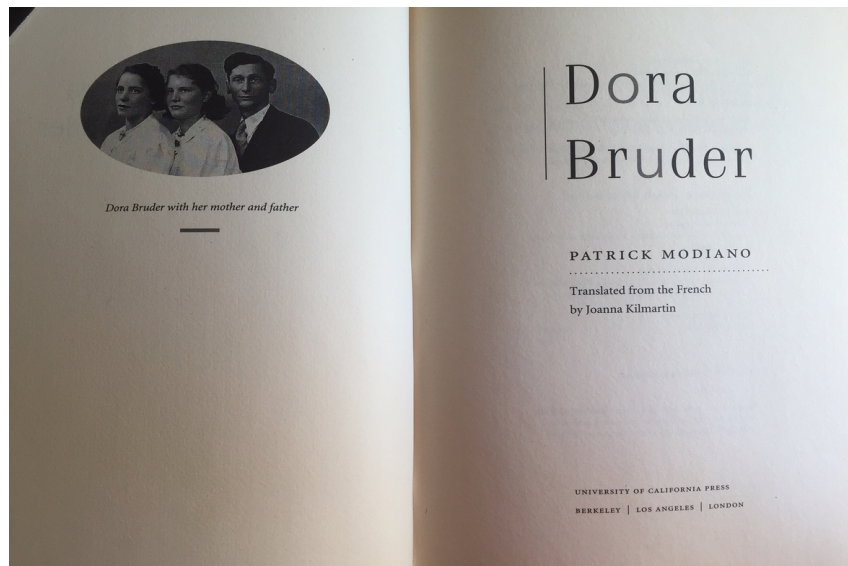
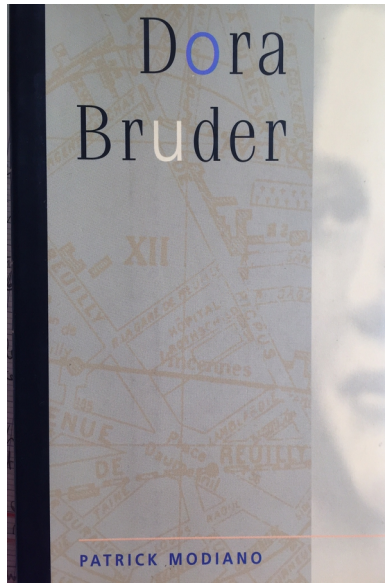
corps du texte, on trouve également deux images face aux pages où elles sont décrites. Y sont aussi joints deux anciens détails de plans de Paris, du XVII^e et du XVIII^e arrondissement de Paris. Valéria Sperti note que les éditions japonaises ajoutent également aux images la reproduction de plusieurs documents.

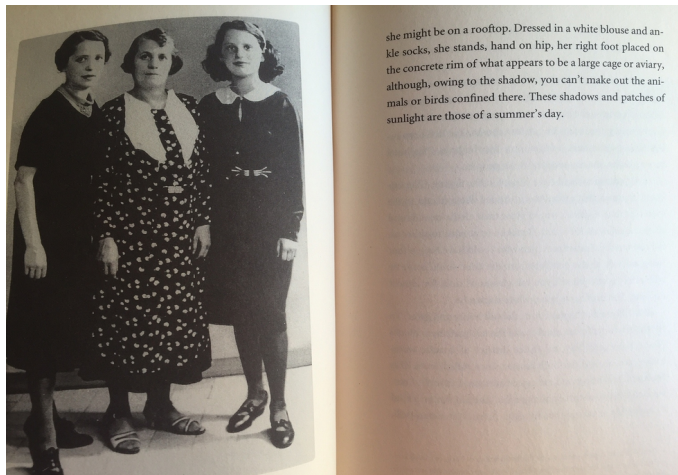
Éditions Gallimard, Collection Blanche 1997



Éditions Folio 1999







Quand l'image est insérée dans le texte, ou en couverture, la présence de photographies et de documents modifie l'appréhension par le lecteur des descriptions photographiques, ainsi que le portrait de Dora Bruder dans son ensemble. Quand on se soumet à l'exercice de lire le texte et de regarder les photographies conjointement, comme dans l'édition américaine par exemple, on se rend compte à quel point les mots s'effacent devant l'image. Pourtant Jean-Marie Schaeffer ne soulignait-il pas l'hégémonie des arts verbaux face à la précarité de l'art photographique :

« Cette précarité de l'art photographique le place en porte-à-faux par rapport à la pensée esthétique dominante qui continue d'être l'esthétique romantique. Celle-ci est orientée uniquement sur les arts canoniques ; encore ceux-ci se trouvent-ils tous soumis à l'hégémonie des arts verbaux. L'hégémonie est double : d'une part, la poésie constitue l'art suprême, l'art par excellence, d'autre part, le statut hiérarchique des arts non verbaux est fonction directe de leurs capacités sémantiques. Une telle esthétique admet comme vérité d'évidence qu'une activité ne peut aboutir à un art qu'à condition de produire des objets herméneutiques et d'être régie par un langage⁷⁹⁶. »

Il semble pourtant que dans notre contexte le rapport de force s'inverse : l'image semble ici toute puissante, le regard s'hypnotisant devant les photographies. On s'interroge sur les ressemblances entre les membres de la famille, on cherche à déterminer ce qu'ont en commun les yeux du père, ceux de la mère, et leur fille. De même pour les cheveux, les traits du visage et son expression. On compare, on revient en arrière. Mais lit-on seulement la description ? Celle-ci semble gênante, formant comme une entrave au regard et à l'immédiateté dans laquelle nous plonge le

796 *Ibid.*, p. 160.

temps de l'observation directe de la photographie. La description semble toujours moins juste que ce que l'on aperçoit en regardant l'image par nous-mêmes et elle seule semble pouvoir attester de la vie de la jeune fille au moment où nous la regardons. L'image devient la preuve la plus tangible de son existence. Elle ne saurait mentir, Dora Bruder était bien là. Et c'est bien en ce sens que vont tous les indices paratextuels glissés par les éditeurs qui cherchent à clarifier le genre du texte, en utilisant la photographie comme trace du réel à l'appui.

Les livres mêlant textes et images ne sont pas nouveaux. Depuis son invention, la photographie se mêle très fréquemment au texte, elle est très utilisée dans la presse, mais également dans les livres documentaires, les guides touristiques ainsi que dans les livres de cuisine, les ouvrages scolaires, scientifiques, etc... Qu'ils s'agisse de l'insertion de dessins, de peintures, de photographies ou de photogrammes, ces livres n'appartiennent pas à un genre spécifique, mais participent aux différents genres existants. La littérature documentaire utilise des illustrations, les livres de poésie proposent des ouvrages illustrés où la question du lien entre la peinture et l'écriture est interrogée. Passant du texte à l'image dans un jeu d'aller-retour, ces livres proposent une « expérience de lecture singulière⁷⁹⁷ » qui n'est pas sans rappeler les premières expériences de lecture de l'enfance où les livres, peuplés d'illustrations fascinantes, développent l'imagination. Dans son article « L'écrit et la photographie : mélancolie du livre. Autour de l'oeuvre de W. G. Sebald⁷⁹⁸ », Frédéric Marteau souligne l'importance de l'héritage médiéval du livre. Textes et images se complétaient et la dimension matérielle de l'ouvrage copié était une condition essentielle du plaisir de l'imagination. Ainsi, la matérialité graphique du livre, constituée par l'encre, le papier, la reliure, le fermoir, le style scriptural et les enluminures participaient à la dimension *auratique* du livre. Mais l'imprimerie et l'industrialisation du livre ont rendu les illustrations et l'attention portées à l'objet plus marginales.

Frédéric Marteau met en lumière un des exemples les plus fameux de l'histoire de la littérature qui interroge la relation qu'entretiennent l'image et le texte : *Nadja* d'André Breton, dont l'auteur propose la spécificité expérimentale en insistant sur « deux principes impératifs "anti-littéraires"⁷⁹⁹ » : l'illustration photographique et le style cherchant à être au plus proche de l'observation médicale, neuropsychiatrique. Selon André Breton, la photographie a pour objet de

797 André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964, p. 1.

798 Frédéric Marteau, « L'écrit et la photographie : mélancolie du livre. Autour de l'oeuvre de W. G. Sebald », Presses Universitaires de Paris Nanterre, *L'Esthétique du livre*, numéro dirigé par Alain Milon et Marc Perelman, 2010 pp. 241-261.

799 André Breton, *Nadja*, op. cit., p. 6.

mettre de côté toute description et va ainsi dans le sens de la disparition de la description telle que Paul Valéry l'imaginait en 1939 lors du centième anniversaire de l'invention de la photographie par Daguerre. De plus, la photographie permet d'introduire de l'objectivité et de l'impersonnalité dans un récit hanté par la présence subjective de l'auteur. Mais elle permet également d'introduire une énigme dans le réel qu'elle désigne, et dont elle est censée apporter la preuve. La photographie hante la réalité, elle est ce qui trouble l'objectivité du réel. Le trouble qu'apporte l'insertion de photographies dans le texte permet à Breton de mettre en évidence la « hantise » du sujet et de poser la question du sujet posée au début du récit :

« Qui suis-je ? Si par exception je m'en rapportais à un adage : en effet pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je "hante"⁸⁰⁰ ? »

Avec l'introduction de photographies, André Breton propose un genre littéraire, ou anti-littéraire, comme le propose Frédéric Marteau, qui repose sur deux caractéristiques : le récit personnel qui insiste sur la spectralité du sujet, et le geste autobiographique qui met en évidence, par le jeu qu'introduit la photographie, la manière dont la réalité et le sujet sont « hantés ».

Selon Frédéric Marteau, Winfried Georg Sebald serait l'un des auteurs de la seconde moitié du XX^{ème} siècle à avoir renouvelé l'expérience de Breton à l'échelle de toute son œuvre, de 1990 à 2001, en proposant des textes hybrides, entre récit de voyage, enquête biographique, et témoignage, explorant les limites entre la fiction et la non-fiction. Dans le paratexte, comme le souligne Raphaëlle Guidée⁸⁰¹, ses récits sont qualifiés de « Prosabände », ce qui signifie volume en prose. Dans le cas des *Emigrants*, il est inscrit « Erzählungen », signifiant : récit. Le lecteur peut s'étonner, à la première lecture, que rien ne permette de trancher sur le statut du texte, fictionnel ou non-fictionnel. En effet, le dispositif de l'enquête illustrée est le même dans les textes narratifs et dans les essais non-fictionnels. L'écriture procède de la même manière quand l'auteur entreprend d'écrire sur un écrivain, comme Stendhal dans *Vertiges*, que lorsqu'il raconte un événement ou un souvenir autobiographiques. Il ne semble cependant pas approprié de parler d'illustrations photographiques, comme le faisait André Breton, bien que ce rôle soit parfois celui joué par les images. Chez Sebald l'image est insérée dans le tissu narratif, comme par exemple au début de *Vertiges*, où l'auteur introduit dans la phrase du récit une image en gros plan des yeux de Stendhal à la place du mot « yeux » (*Augen*). L'image est incrustée dans le

800 *Ibid.*, p. 9.

801 Raphaëlle Guidée, « "Le temps n'existe absolument pas". Photographie et sortie du temps dans *Austerlitz*, de W. G. Sebald. », séminaire « Sortir du temps : la littérature au risque du hors-temps », organisé par Henri Garric et Sophie Rabau, Séance du lundi 12 mars 2007.

corps grammatical du récit, et n'est ni seconde ni première mais apparaît en même temps que le texte. Par ailleurs, il n'est pas rare que l'auteur partage avec le lecteur l'histoire de ces images, la manière dont elles ont été trouvées, et les hasards qui l'ont conduit à devenir leur dépositaire.

L'historien François Hartog, qui s'intéresse à la portée historique de la littérature, porte également son attention sur l'écriture de Sebald et note qu'avec ses romans, le lecteur se trouve « dans un temps arrêté qui ne passe pas⁸⁰² ». Il établit que Sebald est un auteur de la génération « héritière » de la guerre : sans l'avoir vécue, son histoire s'y enracine inexorablement. Devenir écrivain pour Sebald, c'est mettre en oeuvre la recherche des traces de disparus, devenir chasseur de fantômes, retrouver la mémoire qu'il n'a pas. Mais la démarche sebaldivienne est à bien des égards différente de celle de Patrick Modiano. Là où Modiano convoque le silence, Sebald cherche à combler le vide de ce qu'il ignore et n'a pas vécu avec des récits de témoins fiables, avec tout un corpus d'archives documentaires et photographiques. Son recours aux photographies arrête le temps et cherche à attester de la véracité du récit, même si elles ne correspondent pas toujours au texte qui leur est associé. L'auteur joue sur le fait que l'image photographique est toujours interprétée comme la trace d'un événement réel, ce qui ancre la lecture du récit dans un contexte historique et réaliste, bien que les frontières entre l'imagination et la fiction soient volontairement brouillées.

C'est bien, semble-t-il, dans cette perspective que les éditions américaines de *Dora Bruder*, ont introduit les photographies de la famille Bruder : pour attester aux yeux des lecteurs, malgré les effets de brouillages de la fiction, la véracité de l'existence de la jeune fille et de sa famille. Mais pourquoi ce que nous décrivions plus haut dans le chapitre I du temps et de l'espace si singuliers de l'image photographique s'efface-t-il lorsqu'on adjoint une photographie au texte de Patrick Modiano ?

Les descriptions des photographies de la famille Bruder sont semblables à l'image poétique décrite par Gaston Bachelard, une image qui devient pensée, une image « dont la vie est toute dans sa fulgurance, dans ce fait qu'une image est un dépassement de toutes les données de la sensibilité⁸⁰³ ». L'image poétique qui se construit à travers les descriptions de Modiano, rejoint

802 François Hartog, Colloque international « Littérature et Histoire en débats » 10, 11, 12 janvier 2013, « Temps de l'histoire, temps de la littérature : réflexions sur la conjoncture contemporaine ».

803 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, p. 15. Cité par Michelle Debat, « Le livre comme métaphore de l'image photographique », *La photographie et le livre*, Ouvrage

l'image photographique et sa spécificité ontologique : elle fait advenir la présence de Dora comme la réalité d'une absence. Or, quand une image lui est adjointe, celle-ci ne fonctionne plus que comme trace d'un passé, comme preuve de l'existence de Dora. Ainsi, pour reprendre l'analyse de Michèle Debat, historienne de l'art et de la photographie, « l'image photographique incluse dans un livre persistera à ne pas cacher ce qu'en fait elle ne montre pas⁸⁰⁴. »

Le texte de la description est désamorcé par la présence des photographies de famille. Ici, on ne serait donc pas face à l'hégémonie du paradigme de l'herméneutique linguistique, mais face à l'hégémonie de la mise en présence. L'ajout d'une photographie semble répondre à une crainte : qu'il soit impensable de « porter en présence un objet absent, le porter en présence, comme une absence, maîtriser sa perte, sa mort, par et dans sa représentation⁸⁰⁵ ». Avec cet ajout, l'absence ne se loge plus au cœur de la représentation, et n'advient pas comme la forme même de la présence. Les photographies nous semblent s'inscrire comme tentative pour rétablir nos repères ontologiques, afin de ne pas se laisser annihiler par les propositions – notamment photographiques – de la narration. Dans cette perspective, le texte et de l'image viennent effectivement se compléter : ce que le texte laisse en creux et en suspens, l'image s'empresse de le combler. Mais, ce faisant, la portée descriptive du texte se perd : la dimension physique de l'image que Patrick Modiano fait surgir s'efface sous le poids des photographies. De même que lorsque le portrait de la jeune fille orne la couverture, l'épaisseur de l'absence de Dora n'a pas la même portée narrative et, de fait, celle-ci nous semble disparaître dans ce qui la faisait justement exister dans le corps de la narration. Il faut prendre garde, insistait pourtant déjà Merleau Ponty, car à trop interpréter et à trop chercher à placer le fantôme, on « le fera disparaître comme fantôme⁸⁰⁶ ».

C'est ainsi que Dora Bruder disparaît à nouveau, car introduire son image dans le texte ne permet plus au récit de fonctionner tout à fait de manière photographique en tant « qu'arrachement de l'être à l'être⁸⁰⁷ », ni de déployer toute sa dimension monstrueuse. La présence de l'image constitue un retour à une conception d'un art régi par le langage de l'être, qui

dirigé par Michelle Debat, 2003, Trans Photographic Press, p. 121.

804 Michelle Debat, « Le livre comme métaphore de l'image photographique », *La photographie et le livre*, op. cit., p. 173.

805 Louis Marin « Représentation et simulacre », *De la représentation*. op. cit., p. 305.

806 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 334. Cité par Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*. op. cit., p. 131.

807 Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, op. cit., p. 51.

refuse le silence jusqu'à ne pas l'entendre, jusqu'à le couvrir de paroles. Pour le formuler avec Jean-Luc Nancy, l'image de la jeune fille, couplée avec sa description verbale, coupe ce que le texte pouvait tenir à distance de lui-même. Ainsi, le texte n'ouvre plus vers « la présence d'une absence ouverte⁸⁰⁸ », mais vers une « présence épaisse⁸⁰⁹ » de la jeune fille, qui se rapproche de l'*idole* et propose quelque chose de l'ordre de la *commémoration*.

Ces choix d'éditeurs, et l'accord donné à ceux-ci par l'auteur, transforme le livre en un « lieu de mémoire », au sein duquel le « devoir de mémoire » doit fonctionner. On peut dès lors se poser le même type de question que celle soulevée par Georges Didi Huberman face à de grandes photographies présentes à côté d'un four crématoire à Birkenau, où furent tuées des milliers de personnes : faut-il simplifier pour transmettre ?

Georges Didi-Huberman décrit un paysage qu'il a pu observer lors d'un voyage à Auschwitz : dans une vaste clairière à côté du four crématoire V se trouve d'un côté une belle forêt et, de l'autre, un tas de briques et de ferrailles constituant les restes du four crématoire. Ont été érigées, entre la forêt et les ruines du four, trois stèles photographiques à côté desquelles se tiennent quatre autres stèles noires sur lesquels sont gravés en lettres blanches, en quatre langues différentes, les mots : « mémoire », « victimes », « génocide », « cendres » et enfin « reposent en paix ». Les images présentées sur les stèles ont été prises par des hommes en charge des fours crématoires, les *Sonderkommando*, sur lesquels nous reviendrons un peu plus bas. Or, Georges Didi-Huberman, qui a beaucoup travaillé sur ces photographies, se rend compte qu'il manque une image : alors qu'il existe quatre photographies prises par ce *Sonderkommando*, seules trois ont été retenues pour figurer sur les stèles. La photographie absente est une image « abstraite » qui a été jugée comme « ratée » et écartée par les organisateurs de ce lieu car on n'y voit rien ni personne. On peut néanmoins y reconnaître les arbres de la forêt de bouleaux élancés vers le ciel et ce que l'on voit est loin de n'être rien, car cela atteste en image de la désorientation du photographe. Didi-Huberman analyse cette image comme étant un véritable témoignage « du danger lui-même, le vital *danger de voir* ce qui se passait à Birkenau⁸¹⁰. » De plus, Didi-Huberman se rend compte que les trois photographies exposées ont été recadrées afin de mettre l'accent sur l'action de l'image : une femme qui court et la crémation des corps en plein air. Sur chacune, le recadrage vise à supprimer ou à amoindrir l'angle de biais depuis lequel la

808 *Ibid.*, p. 68.

809 *Ibid.*, p. 68.

810 Georges Didi-Huberman, *Écorces*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2011, p. 49.

photographie a été prise. Or, cette angle de vue est précisément ce qui a permis au photographe clandestin de prendre cette image. Pourquoi l'organisateur de ce lieu a-t-il fait le choix de ne pas s'en tenir à « un esprit d'exactitude scrupuleuse⁸¹¹ » comme c'est le cas dans de nombreux autres musées ? Georges Didi-Huberman s'interroge : « Faut-il donc simplifier pour transmettre ? Faut-il enjoliver pour éduquer⁸¹² ? » Cet organisateur semble avoir adopté une position similaire à celle des éditeurs de *Dora Bruder* : il n'est pas question de mettre au cœur de la représentation littéraire ou photographique, l'absence portée au-devant d'elle-même, mais de fabriquer un témoignage à partir d'une réalité clairement visible.

Ces choix éditoriaux sont bavards et brisent une dimension essentielle : celle du silence. À la suite de Vincent Delecroix, on peut affirmer qu'il en est trop dit : « Qu'est-ce que *bavarder* ? C'est abolir la disjonction passionnée entre se taire et parler⁸¹³ . » Non que ces images terribles n'aient rien à dire, non qu'elles soient muettes, non que *Dora Bruder* ne raconte rien, mais ces choix écrasent une « question qui veut demeurer comme telle⁸¹⁴ ». Il nous semble en revanche plus intéressant de nous demander, selon la formulation de Georges Didi-Huberman, « comment les œuvres taisent ce qu'elles offrent, ce qu'elles soufflent⁸¹⁵ ». Nous souhaitons donc à présent interroger le silence qui organise l'écriture de Patrick Modiano et développer l'idée qu'il constitue un moyen et une forme narratives qui mettent la représentation à l'épreuve d'elle-même, permettant à l'auteur « de faire venir à la présence ce qui n'est pas de l'ordre de la présence⁸¹⁶ », selon une formulation empruntée à Jean-Luc Nancy.

2.2 Le silence des mots : le souffle de l'absence

En examinant la manière dont Patrick Modiano décrit les photographies et brosse le portrait de Dora Bruder au fil du livre, on dégage une organisation du langage tissée autour du silence. À travers le visage de Dora tel que Patrick Modiano le construit, la jeune fille ne retrouve ni sa voix, ni son visage, qui lui ont été arrachés, mais son souffle humain. L'auteur cherche à constituer le silence pour saisir l'écho de ce que fut la présence au monde d'un être disparu. Mais, comme l'énonce le narrateur de *Chien de printemps*, n'y a-t-il pas un paradoxe à invoquer

811 *Ibid.*, p. 48.

812 *Ibid.*, p. 47.

813 Soren Kierkegaard, cité par Vincent Delecroix, *Singulière philosophie. Essai sur Kierkegaard*. op. cit., p. 116.

814 Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, op. cit., p. 46.

815 *Ibid.*, p. 46.

816 Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, « Le représentation interdite », op. cit., pp. 70-71.

le silence en ce qui concerne les mots ?

« Une photographie peut exprimer le silence. Mais les mots ? Voilà ce qui aurait été intéressant à son avis : réussir à créer le silence avec les mots⁸¹⁷. »

Le narrateur de *Chien de printemps*, auteur d'un premier roman publié trois ans après la disparition du photographe Jansen, indique qu'il n'a pas respecté « les consignes de silence » données par Jansen. Sans doute, dit-il, l'aurait-il jugé « trop bavard⁸¹⁸ ». Mais comment faire silence dans la langue et à travers elle ? Quelle est donc la nature de ce silence chez Patrick Modiano ? Comment parvient-il à souffler le silence dans le champ verbal, alors que cette capacité est ordinairement attachée aux *pouvoirs* de l'image ?

Dans son exploration sur *l'Histoire du silence*, Alain Corbin rappelle la position d'Eugène Delacroix selon laquelle la peinture et la sculpture sont des arts silencieux :

« Le silence impose toujours (...). J'avoue ma prédilection pour les arts silencieux, pour ces choses muettes dont Poussin disait qu'il faisait profession. La parole est indiscreète ; elle vient vous chercher, sollicite l'attention (...). La peinture et la sculpture semblent plus sérieuses : il faut aller à elles⁸¹⁹. »

Si la peinture, la sculpture et plus tard la photographie sont souvent considérées comme étant silencieuses par nature, le silence n'est pas seulement l'absence de bruit. Alain Corbin rappelle que dans l'histoire occidentale, le silence est la condition de l'écoute de soi et de la méditation, il est « le lieu intérieur d'où la parole émerge⁸²⁰. » L'historien se donne pour tâche de restituer les différentes « textures⁸²¹ » à travers différentes disciplines telles que la littérature, la philosophie, l'Histoire ou encore l'histoire de l'art. Il évoque ainsi les multiples gammes de silence qui imprègnent un lieu, et assurent aux individus qui les traversent un espace secret et intime. Dans cette perspective, le silence constitue un véritable discours qui représente le « langage muet de l'âme⁸²² ». Une autre gamme de silence que repère l'historien est celle de la profondeur, tant celle de l'espace que celui de la mémoire. Du côté de la profondeur de l'espace, il n'est pas lié à une

817 Patrick Modiano, *Chien de printemps*, op. cit., p. 21

818 *Ibid.*, p. 109.

819 Eugène Delacroix, *Journal 1822-1863*, Paris, Plon, 1980, pp. 476-477, cité par Alain Corbin, *Histoire du silence de la Renaissance à nos jours*, Éditions Albin Michel 2016, pp. 108-109.

820 Alain Corbin, *Histoire du silence de la Renaissance à nos jours*, op. cit., p. 7.

821 *Ibid.*, p. 10.

822 Patrick Laude, *Rodenbach. Les décors de silence*, Bruxelles, 1990, p. 71 et p. 79, cité par Alain Corbin, *Ibid.*, p. 23.

image ou au domaine du visible, le silence est offert par la nature. Dans cette perspective, Henry David Thoreau considère qu'il est « seul digne d'être entendu⁸²³. » Pour l'écrivain américain, installé dans une cabane de la campagne du Massachusetts, le silence relève d'une foule de petits bruits qui créent le silence. Au XVIII^{ème} siècle, l'expérience des voyages développe l'attention aux silences de la nature, ceux des rochers, des pierres, mais aussi ceux de la neige et de la glace. Alain Corbin note que tout au long du XX^{ème} siècle, on retrouve de manière insistante cette attention au silence de la montagne. Il prend pour exemple un poème de Rodenbach sur ce lien entre le silence et la neige :

« Comme la neige est abondance,
Elle est silencieuse. On peut
lui confier tout ce qu'on veut ;
C'est une sûre confidente⁸²⁴. »

L'Histoire peut se faire entendre à travers le silence, à la manière dont le formule Federico Garcia Lorca :

« Entends, mon fils, le silence.
C'est un silence ondulé,
Un silence
Où glissent échos et vallées
Et qui fait s'incliner les fronts
vers le sol⁸²⁵. »

Le silence constitue par ailleurs une quête, celui du temps qui s'écoule, d'un souvenir perdu, d'une recherche au cours de laquelle toute parole écarterait de soi. Dans certains milieux religieux, le silence est la condition de toute relation à Dieu, et la parole en tant que désir de parler détourne de la spiritualité car elle empêche l'individu de rentrer en lui-même et d'observer correctement son être. Le silence est la condition de l'écoute : « Il faut un silence et une récollection parfaite pour entendre intérieurement la voix de Dieu⁸²⁶ », comme le formule Bossuet. Encore une fois, le silence apparaît comme « la langue de l'âme⁸²⁷ ».

823 Henry David Thoreau, *Journal, 1837-1861*, présentation de Kenneth White, Paris, Denoël, 2001, p. 115, cité par Alain Corbin, *Ibid.*, p. 32.

824 Georges Rodenbach, *Oeuvres poétiques*, op. cit., p. 290, cité par Alain Corbin, *Ibid.*, p. 47.

825 Federico Garcia Lorca, « Le silence », cité par Alain Corbin *Ibid.*, p. 118.

826 Bossuet, «Troisième exhortation aux ursulines de Meaux, *Oeuvres oratoires*, Paris, Desclée de Brouwer, t. 6, 1894, p. 241, cité par Alain Corbin, *Ibid.*, p. 70.

827 Alain Corbin, *Ibid.*, p. 103.

Le problème fondamental pour celui qui s'y confronte est celui de sa traduction : comment traduire ce langage par des mots ? Mais y a-t-il seulement *traduction* ? Selon Kierkegaard, et comme nous l'avons évoqué dans la Partie 2, le silence serait au plus proche de l'être brut, tandis que le langage serait un artifice, un milieu abstrait qui produit une distance entre la pensée et l'être. Or, cette distance caractérise justement l'existence elle-même. Pour autant, comme nous le soulignons également à la suite de Vincent Delecroix, la littérature n'est pas une langue plus pure, qui renouerait avec le silence de l'être :

« Il ne s'agit pas de remplacer un langage abstrait par une langue pure qui se tiendrait dans une proximité si étroite avec le réel qu'elle ne serait finalement que le réel se disant naturellement, par une sorte de cratyliste revisité qui nourrit les fantasmes du poète⁸²⁸. »

S'il n'y a pas de traduction, si le silence peut s'écrire, comment l'écriture de Patrick Modiano *construit-elle* ce silence ? Prenons l'exemple du roman *Chien de printemps* au cours duquel le narrateur indique qu'à l'âge auquel il a sorti son propre premier roman, Jansen avait déjà publié un ouvrage, intitulé *Neige et soleil*.

« À mesure que je tournais les pages, je ressentais de plus en plus ce que Jansen avait voulu me communiquer et qu'il m'avait mis gentiment au défi de suggérer moi aussi avec les mots : le silence⁸²⁹. »

Les deux premières photographies mentionnées dans le livre représentent un groupe d'immeubles de la périphérie parisienne, un jour d'été, et portent la légende « Au 140 ». Personne n'apparaît à l'image, pas même une silhouette aux fenêtres. Jansen lui avait expliqué qu'au camp de Drancy où il avait été interné, il s'était fait un ami, un garçon de son âge, qui avait demandé à Jansen, s'il était libéré, d'aller à cette adresse pour informer ses parents de sa situation. Mais quand Jansen était allé au 140, il n'avait trouvé personne. Après la Libération, il y était retourné en vain.

« Alors, désespéré, il avait pris ces photos pour que soit au moins fixé sur pellicule le lieu où avaient habité son camarade et ses proches. Mais la cour, le square et les immeubles déserts sous le soleil rendaient encore plus irrémédiable leur absence⁸³⁰. »

828 Vincent Delecroix, *Singulière philosophie. Essai sur Kierkegaard*, op. cit., p. 149.

829 Patrick Modiano, *Chien de printemps*, op. cit., p. 109.

830 Patrick Modiano, *Chien de printemps*, op. cit., p. 110.

En donnant à voir ces lieux, le souvenir de ces personnes est évoqué. Mais ce n'est pas leur présence qui refait surface à travers l'image : le caractère désert des lieux n'évoque pas leur présence mais plutôt leur absence.

« La destruction des êtres ne signifie pas qu'ils sont partis ailleurs. Ils sont là, ils sont bien là⁸³¹ ».

D'autres photographies prises antérieurement donnent à voir des étendues de neige. Elles datent de l'époque où Jansen s'était réfugié en Haute Savoie. La blancheur de la neige contraste avec le bleu du ciel et les points noirs qui devaient être des skieurs.

« et le soleil, là-dessus, le même que celui du "140", un soleil indifférent. À travers cette neige et ce soleil, transparaisaient un vide, une absence⁸³². »

Jansen pense que le photographe « n'est rien, qu'il doit se fondre dans le décor et devenir invisible pour mieux travailler et capter – comme il disait – la lumière naturelle⁸³³. » Selon lui, la mort de son ami Robert Capa s'expliquait par la recherche de ce vertige, de se fondre une bonne fois pour toutes dans le décor. Se fondre dans le décor pour mieux le faire advenir à l'image. Se fondre dans le décor : disparaître pour laisser apparaître l'absence. Disparaître pour n'être rien, plus rien qu'une silhouette claire. Se fondre dans l'ombre d'un autre qui revient du fond des temps.

« Qu'est chacun de nous, que n'est-il pas ? L'homme est le rêve d'une ombre⁸³⁴. »

Ce silence qui déploie tout autant qu'il interroge la temporalité du présent et du passé, est lié à celui des visages du Fayoum : « Là où ils sont et où c'est, au fond, impossible d'être (vivant dans la mort), ils ne se prononcent pas, ils se taisent. Et sans doute est-ce d'abord ce silence qui nous les rend si proches et fait d'eux des modernes, des morts (ou des vivants) de tous les jours⁸³⁵. »

Dans l'écriture, le silence réside dans la netteté et la précision des phrases, dans l'absence d'accumulation d'adjectifs. Les disparus existent dans le texte, à l'abri des regards indiscrets, inconnus et inaccessibles, à la manière dont Dora Bruder vibre depuis le silence de son absence.

831 Georges Didi-Huberman, *Écorces*, op. cit., p. 62.

832 Patrick Modiano, *Chien de printemps*, op. cit., p. 111.

833 *Ibid.*, p. 113.

834 Pindare, *VIII^{ème} Pythique*, trad. Aimé Puech, Les Belles Lettres, Paris, 1977. Cité par Jean-Christophe Bailly, *L'apostrophe muette. Essai sur les portraits du Fayoum*, op. cit., p. 164.

835 Jean-Christophe Bailly, *L'apostrophe muette. Essai sur les portraits du Fayoum*, op. cit., p. 70.

« 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'est 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 détruit – n'auront pas pu lui voler⁸³⁶. »

À travers la description des photographies, Modiano nous semble toucher à la *matière des images* au sens où celle-ci retiendrait le temps des absents, et le souffle de la parole des morts :

« Peut-être ces images "fantomatiques comme un souffle indistinct" sont-elles coextensives aux paroles des morts⁸³⁷. »

Ce silence modianien, Daniel Parrochia le qualifie de métaphysique. Il n'est pas question selon lui d'un silence destiné à la sauvegarde d'une légèreté de l'être, mais d'un silence qui porte celui du lieu dont Dora et les siens ne sont pas revenus.

« Ce silence-là, qu'il ne faut pas oublier, est métaphysique. C'est le silence de l'exil de Dieu, le silence qui régnait sur Auschwitz, et c'est aussi le silence qui plane sur l'enfance abandonnée ou menacée, et plus généralement sur tout homme qui ne comprend pas ce qui lui arrive⁸³⁸. »

Comment analyser une telle proposition sans risquer de figer à travers ce prisme toute la lecture de l'oeuvre ? Si le silence qui travaille de part en part l'ensemble des romans de Modiano n'est pas réductible au seul silence de la mort à Auschwitz, quelle serait néanmoins la place de ce silence des camps, et comment infiltrerait-il l'écriture ?

2.3 Le silence des damnés

Comme nous l'avons souligné un peu plus haut, le silence dans l'écriture de Patrick Modiano relève de la mise en absence des disparus, mais il a également à voir avec une certaine « pratique d'infiltration ». À travers cette expression nous entendons la manière dont les

836 Patrick Modiano, *Dora Bruder*, op. cit., pp. 144-145.

837 Pierre Férida, « Le souffle indistinct de l'image », *Le site de l'étranger*, 1993, Paris, P.U.F., p. 189. Cité par Georges Didi-huberman, *Geste d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*. Les Éditions de Minuit, 2005, p. 58.

838 Daniel Parrochia, *Ontologie fantôme. Essai sur l'œuvre de Patrick Modiano*, Editions Encre marine, 1996, p. 57.

fantômes resurgissent en filigrane derrière les personnages et derrière certaines ombres. En effet, nous l'avons vu en Partie III, à travers le portrait de Dora Bruder surgit une multitude d'autres ombres anonymes : silencieusement se glissent dans les creux de l'absence de la jeune fille des êtres sans visages, privés de leur existence. Sous les descriptions photographiques de Dora Bruder et de sa famille, scintillent comme par un jeu de transparence des descriptions d'autres auteurs qui redoublent la lecture et s'enroulent autour des mots de Patrick Modiano sans pour autant les faire disparaître.

Reprenons donc les éléments présents au sein des descriptions de photographies, depuis la fin vers le début, afin de pouvoir en détacher les éléments.

Les cheveux mi-long qui lui tombent presque sur les épaules et qui sont ramenés en arrière par un serre-tête.

Une blouse à col blanc ou un gilet et une jupe.

Les doigts de la main gauche repliés et le bras droit caché.

Une robe noire ou bleu marine.

Le bras gauche replié sur la hanche ; le pied droit posé sur un rebord en béton.

Les animaux ou les oiseaux.

Une robe à fleurs.

Assise sur le rebord de trois marches.

Une robe noire et les cheveux courts.

Une blouse et des socquettes blanches.

Les bras nus, un tricot noir ou un maillot de bain.

Une robe claire d'été.

Une veste et une cravate.

Un chemisier blanc et les cheveux longs.

Deux robes noires à col blanc et les cheveux courts.

Debout devant un vieux mur.

Une robe à col.

Le bras gauche replié.

Une robe et des socquettes blanches, une couronne de fleurs blanches et dans la main droite un livre.

Un habit et un nœud papillon blanc

Un grand voile blanc noué sur le côté gauche du visage et qui traîne jusqu'à terre.

Qu'est-il advenu précisément de ces beaux vêtements du dimanche, des cheveux et du serre-tête ? Patrick Modiano indique que Dora Bruder et son père quittèrent Drancy le 18 septembre 1943 dans un convoi pour Auschwitz avec mille autres hommes et femmes. Mais dans cette masse sombre, quel a pu bien être leur parcours ? Comment sont-ils devenus des ombres parmi

les autres ombres ? De quel côté du wagon sont-ils sortis ? Comment la nuit les a-t-elle engloutis ?

Dora Bruder apparaît certes au lecteur comme une ombre, mais l'ombre d'un être vivant, l'auteur dressant le portrait d'une jeune fille au caractère indépendant, ne se laissant pas facilement plier à la contrainte et au règlement. On sent notamment à travers l'histoire de sa fugue, un souffle de liberté la porter, celui d'une jeunesse, celui d'une adolescence parisienne. Ce portrait fonctionne comme le positif d'une image dont le négatif serait celui de milliers de femmes et d'hommes dépouillés de leurs vêtements, des damnés sans visage. Parmi cette masse anonyme qui apparaît en négatif, on peut distinguer plus précisément une figure, celle d'un adolescent dont Primo Levi fait la description dans *Si c'est un homme* : Null Achtzehn. Il n'est plus l'ombre d'un être vivant comme peut advenir Dora Bruder à travers le texte et par le lecteur, il est l'ombre d'un cadavre privé de sa propre mort, celle d'une carcasse vidée de tout espoir. C'est un jeune homme que tout le monde au camp nomme par son numéro et qui supporte avec indifférence la fatigue, un jeune garçon avec qui personne ne veut plus travailler car il ne lève plus les yeux de terre et ne se soucie même plus d'éviter les coups.

« Null Achtzehn. On ne lui connaît pas d'autre nom. Zéro dix-huit, les trois derniers chiffres de son matricule : comme si chacun s'était rendu compte que seul un homme est digne de porter un nom, et que Null Achtzehn n'est plus un homme. Je crois bien que lui-même a oublié son nom, tout dans son comportement porterait à le croire. Sa voix, son regard donnent l'impression d'un grand vide intérieur, comme s'il n'était plus qu'une simple enveloppe, semblable à ces dépouilles d'insectes qu'on trouve aux bord des étangs, rattachées aux pierres par un fil, et que le vent agite⁸³⁹. »

Le rapprochement entre Null Achtzehn et Dora Bruder concerne d'abord leur âge, tous deux étant adolescents. Primo Levi souligne combien la vie au camp est plus dure pour ces jeunes qui ont le corps fragile et qui supportent moins bien les privations et les coups, la faim, la soif et le travail physique. Null Achtzehn fait partie des prisonniers que Primo Levi décrit comme ayant renoncé à toute forme d'humanité, jusqu'au sens même de leur appartenance à l'espèce humaine. Ces hommes n'ont plus, souligne Primo Levi, l'intelligence de l'animal qui saurait s'arrêter de travailler avant de s'écrouler de fatigue. Null Achtzehn ne semble plus ressentir la fatigue ni la

839 Primo Levi, *Si c'est un homme*, (1958), Paris, Julliard, 1988, pp. 44-45.

souffrance, il ne cherche pas même à se nourrir ou à éviter les coups ou la fatigue.

« Il lui manque l'astuce élémentaire des chevaux de trait, qui cessent de tirer un peu avant d'atteindre l'épuisement : il tire, il porte, il pousse tant qu'il en a la force, puis il s'écroule sans un mot d'avertissement, sans même lever de terre ses yeux tristes et éteints. Il me rappelle les chiens de traîneaux des livres de Jacques London, qui peinent jusqu'au dernier souffle et meurent sur la piste⁸⁴⁰. »

Primo Levi appelle ces hommes des « Musulmänner », ils étaient condamnés à périr en peu de temps :

« Ce sont eux, les Musulmänner, les damnés, le nerf du camp ; eux, la masse anonyme, continuellement renouvelée et toujours identique, des non-hommes en qui l'étincelle divine s'est éteinte, et qui marchent, et peinent en silence, trop vides déjà pour souffrir vraiment.⁸⁴¹. »

Le *Musulman* au camp est pour Primo Levi un être habité par la mort avant même que le corps n'ait été emporté par le non-être, il est celui qui a renoncé à sa condition, celui qui a accepté l'éclipse du langage. Les *Musulmans* ont le front courbé, le corps décharné, le dos voûté et « leurs yeux ne reflètent nulle trace de pensée⁸⁴². » Ils donnent l'impression de n'être plus qu'une enveloppe vide, dont le corps et l'attitude les rapprochent de dépouilles d'insectes. Primo Levi écrit que ces êtres ne sont ni tout à fait vivants, ni tout à fait morts :

« On hésite à les appeler des vivants : on hésite à appeler mort une mort qu'ils ne craignent pas parce qu'ils sont trop épuisés pour la comprendre⁸⁴³. »

Leur mort est inévitable et ils l'attendent le front courbé. Ces hommes sont des damnés, ils n'ont pas d'histoire et peuplent la mémoire de Primo Levi « de leur présence sans visage⁸⁴⁴ ». C'est également de cette présence silencieuse que sont hantées les descriptions photographiques de Dora Bruder et de sa famille. C'est peut-être la force du photographique et des descriptions photographiques de Patrick Modiano que de pouvoir porter en elles autre chose. Rosalind Krauss souligne en effet combien la surface de la photographie peut instituer « un champ de représentation capable de représenter son propre procédé de représentation⁸⁴⁵. » Sur cette

840 *Ibid.*, pp. 44-45.

841 *Ibid.*, pp. 96-97.

842 *Ibid.*, p. 97.

843 *Ibid.*, p. 97.

844 *Ibid.*, p. 97.

845 Rosalind Krauss, *Le photographique. Pour une Théorie des Écarts*, op. cit., p. 151.

surface, peuvent se réfléchir d'autres représentations qui redoublent les premières. Ainsi en va-t-il des descriptions de photographies de Patrick Modiano qui réfléchissent le témoignage de Zalmen Gradowski, un membre des « équipe spéciales », les « *Sonderkommandos* » : « Sous cette dénomination vague à souhait d'"équipe spéciale", les SS désignaient le groupe de prisonniers auquel était confiée la gestion des fours crématoires⁸⁴⁶. » Ces hommes avaient la tâche de maintenir l'ordre dans les groupes de nouveaux arrivants qui allaient mourir dans les chambres à gaz. Ils devaient retirer les cadavres des chambres, arracher les dents en or de leur mâchoire, couper les cheveux des femmes, prélever leurs bijoux, faire le tri parmi les vêtements et dans les bagages. Puis, ils devaient transporter les cadavres aux crématoires, brûler les corps et enfin retirer les cendres et les faire disparaître. Ces équipes ne duraient que quelques mois et douze groupes se succédèrent à Auschwitz, comptant, selon les périodes, sept cent à mille hommes.

Le témoignage de Zalmen Gradowski occupe une place tout à fait particulière puisqu'il écrit, depuis le camp, un texte décrivant les opérations de gazage et de destruction des corps après leur mort⁸⁴⁷. Après l'avoir rédigé en 1944, Zalmen Gradowski enfouit son manuscrit à proximité d'un four crématoire⁸⁴⁸. Il meurt en octobre 1944 pendant l'insurrection à laquelle il participe et qui détruit un des fours crématoires. Tandis que Patrick Modiano, par ses descriptions de photographie, prend soin de restaurer le visage disparu d'un être vivant et l'intégrité des corps de la famille Bruder, le texte de Zalmen Gradowski décrit la manière dont les hommes, les femmes et les enfants sont contraints de se déshabiller, de se détacher de leur dernière « cuirasse », puis sont tués et dépouillés de tout ce qui peut avoir la moindre valeur.

La préface du manuscrit de Zalmen Gradowski commence par une brève présentation de sa situation. Il se rend compte qu'il ne reverra sans doute jamais le monde libre et il en appelle au lecteur pour porter en lui une trace de son « feu intérieur » :

« Cher lecteur, j'écris ces mots aux heures de mon plus grand désespoir, je ne sais ni ne crois que je pourrai jamais relire ces lignes, après la "tempête". Qui sait si j'aurai le bonheur de pouvoir un

846 *Ibid.*, p. 50.

847 Le livre *Des voix sous la cendre. Manuscrits des Sonderkommandos d'Auschwitz-Birkenau*, Éditions Calman Levy et du Mémorial de la Shoah, 2005, retranscrit les manuscrits de Haïm Herman, Zalmen Gradowski, Lejb Langfus, Zalmen Lewental et Marcel Nadsari, cinq Sonderkommandos qui ont chacun enfoui dans le sol de Birkenau leur texte. Découvert entre 1945 et 1980, ils furent traduits depuis le Yiddish et le Grec.

848. Zalmen Gradowski, *Au cœur de l'enfer* (1944), éditions Taillandier, 2009.

jour révéler au monde ce profond secret que je porte en mon cœur ? Qui sait si je pourrai jamais revoir un homme "libre", si je pourrai lui parler ? Il se peut que ceci, ces lignes que j'écris soient les seuls témoins de ma vie d'autrefois. Mais je serai heureux si mes écrits te parviennent, libre citoyen du monde. Une étincelle de mon feu intérieur se propagera peut-être en toi, et tu accompliras dans la vie au moins une partie de notre volonté, tu tireras vengeance, vengeance des assassins⁸⁴⁹ ! »

Zalmen Gradowski poursuit en adressant une prière à son lecteur : il souhaite que sa vie de condamné à mort, son existence sans issue, puissent servir de témoignage aux lecteurs afin qu'ils se représentent une partie de ce qui s'est passé à Auschwitz-Birkenau et comment ont été tués ses semblables. Il formule également les vœux que l'éventuel découvreur des manuscrits, son éditeur, puisse se renseigner sur son identité grâce à une adresse qu'il lui communique. De plus, il lui demande de bien vouloir joindre au livre une photographie de sa famille et une autre de lui avec sa femme.

« Je veux ainsi perpétuer leurs chers noms bien-aimés, eux à qui je ne puis offrir à présent même une larme ! Car je vis dans l'enfer de la mort, et ne puis estimer comme il convient l'ampleur de ma perte. Et je suis moi-même condamné à mort. Un mort peut-il pleurer un mort ? Mais toi, étranger, "libre" citoyen du monde, je te prie de verser un pleur pour eux lorsque tu auras leurs portraits sous les yeux. Je leur dédie à tous mes écrits – ceci est ma larme, ma plainte sur ma famille et sur tout mon peuple⁸⁵⁰. »

Il décrit la salle de déshabillage et semble avoir en mémoire un groupe de femmes en particulier :

« Dans la grande salle profonde, au milieu de laquelle douze piliers soutiennent la charge du bâtiment, brille maintenant une vive lumière électrique. Le long des murs, autour des piliers, des bancs avec des crochets pour les vêtements des victimes sont prêts depuis longtemps. Sur le premier pilier est cloué un écriteau, en plusieurs langues, avisant les arrivants qu'ils sont arrivés aux "bains", et qu'ils doivent ôter leurs vêtements pour les faire désinfecter.

Nous nous sommes retrouvés avec elles, et nous nous regardons, pétrifiés. Elles savent tout, comprennent tout, qu'ici ce ne sont pas des bains, que cette salle est le corridor de la mort, l'antichambre de la tombe.

849 *Ibid.*, extrait disponible sur le site : <http://memoiresdesdeportations.org/fr/texte/des-voix-sous-la-cendre-extraits>

850 *Ibid.*

La salle s'emplit sans cesse de monde. Il arrive toujours plus de camions avec de nouvelles victimes, et sans cesse la "salle" les engloutit. Nous restons tous comme hébétés, incapables de leur dire un mot. Ce n'est pourtant pas la première fois. Nous avons déjà reçu bien des transports avant elles, et pareilles scènes nous en avons vues bien des fois. Pourtant nous nous sentons faibles, comme si nous allions défaillir, sans force, avec elles.

Nous sommes tous stupéfiés. Dans ces vieux vêtements, déjà usés, depuis longtemps déchirés, sont drapés des corps séduisants, pleins d'attrait et de charme. Tant de têtes aux boucles noires, brunes, blondes, et quelques rares têtes grises, nous regardent de leurs grands yeux noirs, profonds, ensorcelants. Nous voyons devant nos yeux de jeunes vies bouillonnantes, palpitantes, frémissantes, en fleur, gonflées de sève, abreuvées aux sources de la vie, épanouies comme des roses poussant encore au jardin. Fraîches, baignées de pluie, gorgées de rosée matinale. À la lueur des soleils luisent les gouttes étincelantes de leurs yeux de fleurs – telles des perles.

Nous n'avons pas le courage, nous n'osons pas leur dire, à nos chères sœurs, de se déshabiller. Car les vêtements qu'elles portent sont la cuirasse, le manteau dans lequel repose encore leur vie. Dès l'instant où elles ôteront leurs vêtements et resteront nues, elles perdront leur dernière défense, leur dernier appui, le dernier point d'ancrage auquel leur vie est encore accrochée. Voilà pourquoi nous n'avons pas eu le cœur de leur dire de se dévêtir plus vite. Qu'elles restent encore un moment, encore un instant, dans cette cuirasse, dans ce manteau de vie.

La première question sur toutes les lèvres est pour demander si leurs hommes sont déjà venus. Chacune veut savoir si son mari, son père, son frère ou son amant est toujours en vie. Ou si leur corps traîne quelque part raide mort, si les flammes le consomment déjà et qu'il n'en reste plus trace. Et si elle-même est restée seule au monde avec son malheureux enfant, déjà orphelin. Elle a peut-être déjà perdu son père, son frère, son aimé. À quoi bon vivre en ce cas, pourquoi rester en vie ?

"Dis-moi, frère !" - dit une autre, déjà résignée depuis longtemps, en pensée, à quitter la vie et le monde. Elle nous demande bravement, d'une voix téméraire : "Dites, frères, combien de temps met la mort à venir ? Est-elle pénible, ou légère ?"

Mais on ne les laisse pas traîner longtemps. Les bêtes meurtrières font bientôt sentir leur présence. L'air est déchiré par les hurlements des bandits ivres, pressés de rassasier leur œil bestial assoiffé de la nudité de mes belles, de mes chères sœurs. Les coups de bâtons pleuvent sur leur dos, sur les

têtes, sur tout ce qui se trouve, et les vêtements tombent vite au bas des corps.

Certaines ont honte, voudraient disparaître n'importe où, pour ne pas exposer leur nudité. Mais il n'y a ici aucun coin où se cacher, ici n'existe plus aucune pudeur. La morale et l'éthique en même temps que la vie vont dans la tombe. »

(...)

« Elles se tiennent maintenant en une grande masse nue, tous les regards fixés dans une seule direction, et une sombre pensée se tisse dans tous les esprits.

De l'autre côté de la salle gisent toutes leurs affaires mêlées en pelote, en un seul tas. Leurs vêtements, dont elles viennent juste de se dépouiller. Elles, ces habits ne les laissent pas tranquilles. Elles savent qu'elles n'en auront plus besoin, mais tant de fibres les lient encore à eux. Elles se sentent attachées à ces vêtements qui gardent encore la chaleur de leurs corps. Et les voici maintenant éparpillés, ici une robe, là un chandail, ces habits qui les ont si bien revêtues et réchauffées. Ah ! Si elles pouvaient les remettre une fois encore, ces robes, comme elles se sentiraient bien, comme elles seraient heureuses⁸⁵¹ ! »

Plus tard, quand tous sont morts étouffés, le travail de l'équipe spéciale reprend afin de faire disparaître les cadavres :

« On doit durcir son cœur, étouffer toute sensibilité, émousser tout sentiment douloureux. On doit refouler les atroces souffrances qui déferlent comme un ouragan dans tous les membres. On doit se muer en automate, ne rien voir, ne rien sentir, ne rien savoir.

Les jambes et les bras sont mis au travail. Il y a là un groupe de camarades, répartis chacun à sa tâche. On tire, on arrache de force les cadavres hors de cet écheveau, celui-ci par un pied, celui-là par une main, comme cela se prête mieux. Il semble qu'ils vont se démembrer à force d'être tirillés en tous sens. On traîne le cadavre sur le sol de ciment glacé et souillé, et son beau corps d'albâtre poli balaie toute la saleté, toute la fange sur son passage. On saisit le corps souillé et on l'étend au-dehors, la face vers le haut. Deux yeux gelés te fixent, comme pour te demander : "Que vas-tu faire de moi, frère ?" Plus d'une fois tu revois une connaissance, avec qui tu as passé

851 Zalmen Gradowski, *Au cœur de l'enfer* (1944), extraits disponible sur le site : <http://memoiresdesdeportations.org/fr/texte/des-voix-sous-la-cendre-extraits>

quelque temps avant son entrée dans la tombe. Trois hommes se tiennent là pour préparer le corps. L'un avec une froide tenaille, qu'il enfonce dans la belle bouche à la recherche d'un trésor, d'une dent en or, et quand il la trouve, il l'arrache avec la chair. Le deuxième avec des ciseaux, il coupe les cheveux bouclés, dépouille les femmes de leur couronne. Le troisième arrache vivement les boucles d'oreilles, bien souvent tachées de sang. Et les bagues qui ne se laissent pas enlever sont arrachées à la tenaille.

À présent on peut la livrer au monte-charge. Deux hommes balancent les corps comme des bûches sur la plate-forme, et quand leur nombre atteint sept ou huit, on donne le signal d'un coup de bâton, et l'ascenseur s'élève⁸⁵². »

Ces équipes spéciales auxquelles appartenait Zalment Gradowski étaient supprimées à chaque fois, les SS recourant à diverses ruses afin d'éviter la méfiance et d'éventuelles résistances au moment de les tuer. Au début, les équipes en charge des fours étaient choisies parmi les prisonniers du camp, étaient « favorisés » ceux qui avaient une certaine résistance physique. Mais plus tard, les « psychologues » du camp s'aperçurent qu'il était plus facile de recruter ces hommes parmi les nouveaux arrivants. À partir de 1943, les « *Sonderkommandos* » étaient composés à plus de quatre-vingt-dix pour cent de Juifs. Primo Levi écrit qu'« on reste stupéfait devant ce paroxysme de perfidie et de haine : c'était aux juifs de mettre les juifs dans les fours, il fallait démontrer que les juifs, une sous-race, des sous-hommes, se pliaient à toutes les humiliations, allaient jusqu'à se détruire eux-mêmes⁸⁵³. » Primo Levi souligne que ces individus ont connu la destitution extrême de la dignité humaine. Les rares rescapés de ces équipes se défendent pourtant d'être et d'avoir été des monstres, ils insistent sur le fait qu'ils sont des êtres ordinaires et humains. Primo Levi cite un bref extrait de l'un de ces témoins : « Bien sûr, j'aurais pu me tuer ou me faire tuer, mais je voulais survivre pour me venger et pour porter témoignage. Il ne faut pas croire que nous sommes des monstres : nous sommes comme vous, seulement bien plus malheureux⁸⁵⁴. » Primo Levi considère que le crime le plus « démoniaque » du national-socialisme a été ce déplacement du poids de la faute sur les victimes.

Les hommes des équipes spéciales sont témoins de la mise en œuvre technique de la mort sur autrui ainsi qu'à la destitution de l'humanité jusque dans la mort, et bien au-delà de celle-ci

852 *Ibid.*

853 *Ibid.*, p. 51.

854 *Ibid.*, p. 53.

puisque la disparition infligée à ces individus ne peut pas être commémorée par leurs proches. Leurs ombres anonymes continuent au fil des générations de peupler les mémoires, les récits et les trajectoires. En tant qu'écriture tramée par le photographique, traversée par toutes les dimensions que nous avons tenté d'analyser autour du temps et du silence, la représentation littéraire qui se met en œuvre dans l'écriture de Patrick Modiano est une représentation hantée par ces ombres, une représentation qui se met à l'épreuve d'elle-même et que nous souhaitons à présent interroger.

CHAPITRE 3.

RUINE DE LA REPRÉSENTATION : REPRÉSENTER LA DESTRUCTION

1. La chair du temps. Les « noyés d'ombre » dans l'écriture de Primo Levi et de Patrick Modiano.

À travers les figures de Dora Bruder et de Null Achtzehn, nous avons établi une série de rapprochements entre Patrick Modiano et Primo Levi, mais existe-t-il d'autres types de lien entre eux ? Plus largement, nous souhaitons maintenant interroger la manière dont l'écriture de Patrick Modiano travaille l'héritage littéraire de la Shoah et de la littérature sur les camps. Quelles traces pouvons-nous en relever dans sa narration ?

Les romans de Patrick Modiano regorgent de références intertextuelles faisant signe vers l'Histoire de la Seconde Guerre Mondiale, tant sous une forme romanesque que de manière plus discrète dans les creux et les silences de l'écriture. L'auteur tresse un réseau d'interrogations sur la transmission de cette histoire et sur les moyens de la narration pour se constituer en traces authentiques au sein de la mémoire. Les allers-retours que dessine l'auteur entre ce que Bruno Blanckeman nomme des « zones claires de la conscience » et des « trous sombres de la mémoire⁸⁵⁵ », participent à interroger un temps habité par le passé et par la mécanique nazie de destruction des vivants. Par touches légères mais incessantes, son écriture questionne la manière dont les deuxième et troisième générations sont vouées à « une destinée erratique⁸⁵⁶ », à porter l'histoire de l'Occupation, de la Collaboration et de la déportation des juifs.

Comme l'analyse Bruno Blanckeman, certains romans ou textes « surexposent » leur rapport à la période de la Collaboration. C'est le cas de *La place de l'étoile*, *La Ronde de nuit*, *Les*

855 Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, op. cit., p. 55.

856 *Ibid.*, p. 56.

Boulevards de ceinture, Emmanuel Berl, interrogatoire, Rue des Boutiques Obscures, Voyage de Noces, Dora Bruder, ou encore Lacombe Lucien. Dans son premier roman, *La place de l'étoile*, Patrick Modiano aborde la déportation à partir d'une écriture hallucinatoire et expressionniste. Raphaël Schlemilovitch, personnage principal, mélange les époques et s'invente différentes personnalités. Selon Bruno Blanckeman, ce roman n'est pas une représentation de la Shoah, mais une manière de laisser affleurer dans la narration ses effets dévastateurs sur l'individu. Se qualifiant, en fonction de ses multiples personnalités, tantôt comme « juif normalien », tantôt comme « juif honteux » ou « collaborateur »⁸⁵⁷, le narrateur se demande comment vivre en France alors que les infrastructures légales françaises ont permis et organisé la déportation des Juifs français et étrangers. Que penser, que faire de l'antisémitisme français ? Pour le jeune Modiano se pose également la question de l'écriture littéraire après le succès de Louis Ferdinand Céline et de ses écrits antisémites. Comment écrire dans la seconde moitié du XXème siècle alors que pour la première moitié du XXème siècle, comme le développe Philippe Roussin, l'histoire de la littérature française du côté des romans tout du moins, se résume souvent à Proust et à Céline ? « La phrase longue, la mémoire, la peinture, le récit – devenu base exemplaire de la narratologie – *versus* la phrase segmentée, les trois points, la vitesse de l'écriture contemporaine du cinéma, la fin du récit⁸⁵⁸. » Le style même du roman prend à contrepied l'écriture de Céline en jouant le ton théâtral et dramatisé de ce dernier, mais pour en détourner les codes. Dans le discours des pamphlets, monologue exclamatif, Philippe Roussin éclaire la dimension passionnelle : « La phrase y présente une dimension jouée, spectaculaire et théâtrale. Elle privilégie l'irruption, les développements imprévus de l'organisation phrastique⁸⁵⁹ ». Modiano reprend cette théâtralité pour le compte de son personnage tourmenté, cette forme lui permet d'interroger la possibilité de construire une langue à l'écart de son terreau antisémite. Modiano ouvre, dans ce roman, une question essentielle qui traversera l'ensemble de son œuvre : comment écrire sur fond de destruction ? Une des difficultés majeures réside dans le fait que l'écriture de l'entre-deux guerres, telle qu'elle se propose chez Céline notamment, partage ce souci fondamental. Philippe Roussin écrit en effet que, pour Céline, « L'argot signe la tentative de refaire et de refonder une langue sur le fond de la destruction et de l'expérience de la dépossession de l'histoire collective. Refus du langage de l'illusion, il accuse la défaillance de la langue à recouvrir le réel et entraîne l'écriture dans une

857 Patrick Modiano, *La place de l'étoile*, op. cit., p. 36.

858 Philippe Roussin, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire*. op. cit., p. 17.

859 *ibid.*, p. 461.

entreprise continue de désacralisation⁸⁶⁰. » Comme le montre Philippe Roussin, la littérature de Céline tente de refonder une langue à partir de l'expérience de la guerre, depuis ce qui a vidé ses mots, depuis ce qui a dévasté sa syntaxe. Son écriture est « Plainte à l'égard d'un langage qui aurait trahi, faux et trompeur, dévastation et saccage des mots que la guerre a vidés de leur signification⁸⁶¹ ». Le premier roman de Modiano témoigne de la volonté de se ressaisir de l'Histoire, il partage avec Céline le besoin « de nommer à nouveau (...) de revenir sur le désaccord des mots et des choses⁸⁶² ». Tout en faisant écho à Céline avec le mode surjoué et révolté de l'expression des préoccupations du narrateurs, Modiano propose un autre type de réponse du côté d'une éthique narrative, que nous analyserons plus loin. Le personnage de *La place de l'étoile* choisit d'incorporer la haine à certains de ses personnages imaginaires et de devenir lui-même le monstre destructeur qu'il craint, et dont il ne peut dessiner les contours tant ils semblent gigantesques. À travers Raphaël Schlemilovitch, l'auteur interroge ce que peut vouloir signifier être un homme juif après l'extermination. Comment accepter d'être vivant alors que tant d'autres ont péri ? Comment comprendre cette judéité alors que ce qui l'y rattache semble absent ? Il n'y a pas de langue, pas de territoire pour construire des éléments de réflexion autour de cette judéité. Seules semblent exister, de manière tout à fait concrète, les insultes. Les réponses du narrateur sont d'ailleurs élaborées à partir des représentations culturelles successives attachées aux Juifs, à partir des clichés antisémites qui colorent les imageries idéologiques au fil des siècles, et à partir des images de la propagande nazie ou de l'extrême-droite française.

Ce questionnement est très proche de celui mené par Georges Perec pour lequel « être juif » correspond à une question, à un silence et à un déracinement. Celui-ci affirme, dans un texte destiné à décrire son projet *Ellis Island*, qu'il est certes bien français, mais à une minuscule différence près : l'absence d'accent aigu sur le premier e de son nom. *Perec* n'est pas, comme pourrait le laisser croire sa sonorité, un nom breton, mais un nom polonais et l'écriture *Perec* en est la transcription française. À cette imperceptible différence s'accroche une sensation insidieuse d'être étranger, non pas tant par rapport à son pays natal, la France, mais par rapport à lui-même et à sa famille. Comme s'il était différent des siens, coupé de leur langue et de leur souvenir.

« je ne parle pas de la langue que mes parents parlaient, je ne partage aucun des souvenirs qu'ils purent avoir. Quelque chose qui était à eux, qui faisait qu'ils étaient eux, leur histoire, leur culture,

860 *Ibid.*, p. 394.

861 *Ibid.*, p. 394.

862 *Ibid.*, p. 394.

leur croyance, leur espoir, ne m'a pas été transmis⁸⁶³. »

Pour Perec, la judéité ne se rattache pas à une langue, mais à l'absence, à une question qui ne peut que demeurer ouverte sur une béance. Cette coupure ouvrant sur un vide constitue justement le socle de ce que peut signifier « être juif » pour lui. C'est en ces termes, nous semble-t-il, que peut se formuler cette question pour les générations de survivants et leurs descendants, qui partagent le fait d'avoir été privés, coupés, de leur histoire. À Ellis Island, l'île surnommée « L'île des larmes », au large de New York qui accueille près de seize millions d'émigrants entre 1892 et 1924, Georges Perec reconnaît un lieu hanté par le même type d'absence. Dans ce centre d'accueil du bureau fédéral de l'immigration, les individus se pressaient en une foule hétérogène. Après avoir passé de longues semaines en mer, ils se prêtaient à un contrôle sanitaire et à des questions dans l'espoir d'obtenir un visa américain et ainsi devenir immigrants. En 1978, accompagné de Robert Bober, Georges Perec, parcourt ce lieu alors laissé à l'abandon, et y ressent une impression de familiarité, quoique sa famille n'ait pas eu la chance d'y être accueillie. Mais il est frappé par l'absence qui émane de ce lieu. Dans *Ellis Island*, le livre qu'il a écrit à partir de ce voyage, il explique que son attachement à ce lieu particulier tient justement au fait qu'il est le lieu même de l'exil, le lieu de l'absence de lieu. Or, c'est justement à cette absence et à ce déracinement qu'est lié, pour l'auteur, le fait même d'être juif dans la seconde moitié du vingtième siècle.

« Ellis Island est pour moi le lieu même de l'exil,
c'est-à-dire
le lieu de l'absence de lieu, le non-lieu, le
nulle part.
c'est en ce sens que ces images me concernent, me
fascinent, m'impliquent,
comme si la recherche de mon identité
passait par l'appropriation de ce lieu-dépotoir
où des fonctionnaires harassés baptisaient des
Américains à la pelle.
ce qui pour moi se trouve ici
ce ne sont en rien des repères, des racines ou des
traces,
mais le contraire : quelque chose d'informe, à la
limite du dicible,
quelque chose que je peux nommer clôture, ou scission,
ou coupure,
et qui est pour moi très intimement et très confusément
lié au fait même d'être juif

863 Georges Perec, « Ellis Island, description d'un projet », *Je suis né*, op. cit., p. 100.

je ne sais pas très précisément ce que c'est
qu'être juif
ce que ça me fait que d'être juif

c'est une évidence, si l'on veut, mais une évidence
médiocre, qui ne me rattache à rien ;
ce n'est pas un signe d'appartenance,
ce n'est pas lié à une croyance, à une religion, à une
pratique, à un folklore, à une langue ;
ce serait plutôt un silence, une absence, une question,
une mise en question, un flottement, une inquiétude :

une certitude inquiète,
derrière laquelle se profile une autre certitude,
abstraite, lourde, insupportable :
celle d'avoir été désigné comme juif,
et parce que juif victime,
et de ne devoir la vie qu'au hasard et à l'exil⁸⁶⁴ ».

Le questionnement sur le nom même de juif se rattache pour Georges Perec à un renvoi incessant entre « Terre natale » et « Terre promise » :

« à travers l'approche de cette île abandonnée (Ellis Island), à travers le dialogue que j'ai tenté de nouer avec quelques-uns de ceux – Juifs et Italiens – qui passèrent jadis par Ellis Island, il me semble que je suis par instants arrivé à faire résonner quelques-uns de ces mots qui sont pour moi inexorablement attachés au nom même de Juifs : le voyage, l'attente, l'espoir, l'incertitude, la différence, la mémoire, et ces deux concepts mous, irréparables, instables et fuyants, qui se renvoient sans cesse l'un l'autre leurs lumières tremblotantes, et qui s'appellent Terre natale et Terre promise⁸⁶⁵. »

L'écart entre ces « deux concepts mous et fuyants » que sont la Terre natale et la Terre promise se déplace et se rejoue dans l'interrogation sur un autre écart, tout aussi essentiel pour l'auteur, que nous avons étudié dans la Partie III : l'écart entre les mots et les choses, entre la pensée et l'être, écart dont se nourrissent abondamment la littérature perecquienne et modianienne. Chez Patrick Modiano, cette absence de terre natale, de pays d'origine, s'incarne notamment à travers la figure du clochard, que nous avons abordée dans la partie II, et que l'on retrouve notamment dans *Voyage de noces*, *Fleurs de ruine*, ou *La Petite Bijou*, pour ne citer que ces exemples. Il s'agit non pas de valeureux héros, prêts à endurer toutes les épreuves pour revenir chez eux, mais de simples clochards, d'hommes et de femmes dont le destin se rapproche de celui d'un chien errant ou d'un fantôme anonyme. Cette absence d'origine peut également prendre les traits

⁸⁶⁴ Georges Perec, *Ellis Island*, (1980), Paris, P.O.L., 1995, pp. 57-58.

⁸⁶⁵ Georges Perec, *Je suis né*, « Ellis Island. Description d'un projet », op. cit., pp. 102-103.

de l'enfant abandonné ou de l'adolescent livré à lui-même, comme dans *Remise de peine*, *Fleur de ruines* ou encore *Dora Bruder*. Dans cette perspective, l'origine, qu'il s'agisse d'un mot ou d'un pays, de la judéité ou même plus simplement de ce que représentent les parents, n'est pas quelque chose de clos ou de révolu, appartenant au passé. L'origine reste au contraire inachevée et toujours ouverte, souvent même menaçante. Elle subsiste comme une interrogation qui se pose dans le présent, projetant une infinité de nuances différentes sur des objets qui, parfois, ne la concernent même pas directement.

Pour Georges Perec, le fait d'être juif est liée à une absence mais également à une question sur la légitimité même de son existence. Il affirme n'avoir eu la vie sauve que grâce au hasard et à la chance qu'a eu sa famille de pouvoir s'exiler. En découle un problème insoluble : pourquoi lui, davantage qu'un autre, a-t-il eu la vie sauve ? Cette question menace également les personnages modianiens qui ne sont jamais assurés de leur légitimité, ni même de leur existence. Dans *La place de l'étoile*, les interrogations sur l'histoire de la destruction des juifs et sur la judéité sont posées de manière frontale et provocatrice. Après ses deuxième et troisième romans, *La ronde de nuit* et *Les Boulevards de ceinture*, Patrick Modiano aborde moins directement ces questions. Dans d'autres romans, la narration romanesque ne met pas directement en jeu la mémoire historique mais les personnages, leurs craintes et leurs interrogations se développent comme des renvois implicites aux préoccupations des années de guerre : se cacher, rester discret, ne pas faire de vague, fuir un ennemi plus ou moins inconnu. En ce sens l'auteur déploie une écriture au sein de laquelle sont présentes toutes sortes de « nuances d'un temps hanté par l'histoire⁸⁶⁶ ». Ainsi, comme nous l'avons souligné dans la Partie II, le personnage de *Villa Triste* souffre de déracinement et craint d'être poursuivi ou dénoncé. La guerre d'Algérie est l'événement historique qui permet le glissement des craintes entre celles de la Seconde Guerre Mondiale, qu'il n'a pas vécues directement mais qu'il subit en tant que juif apatride, et celles des années soixante-dix. Bruno Blanckeman établit un parallèle entre le choix narratif de Patrick Modiano consistant à aborder de biais les interrogations sur l'histoire des camps et la judéité, et la proposition d'Élie Wiesel qui propose de parler d'autre chose que de la Shoah : sans parler directement de la destruction, l'écrivain ne parle que de cette chose qu'il ne nomme pas. C'est de cette dynamique, souligne Bruno Blanckeman, que relève le style elliptique et le choix de l'effacement de Patrick Modiano : « l'écriture accomplit le paradoxe : elle désigne par

866 Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, op. cit., p. 59.

l'absence⁸⁶⁷. »

C'est de cette manière elliptique que se formulent le doute et l'interrogation sur la légitimité de l'existence : à travers la constante impression de se déplacer dans un brouillard épais, ou encore par la sensation de ne pas pouvoir faire la différence entre rêve et réalité. Le sentiment d'illégitimité de l'existence se formule également de manière oblique dans la narration à travers les questionnements sur le vide et la disparition. À la fin du roman *Chien de printemps*, le narrateur pense à Jansen et à son idée que l'existence de l'homme est due à la mort d'un autre.

« Il ne savait plus quel homme il était. Il m'a dit qu'au bout d'un certain nombre d'années nous acceptons une vérité que nous pressentions mais que nous nous cachions à nous-même par insouciance ou lâcheté : un frère, un double est mort à notre place à une date et dans un lieu inconnus et son ombre finit par se confondre avec nous. »

Dans cette citation que nous avons déjà mise en avant dans le cadre d'une analyse sur le double dans l'écriture de Patrick Modiano, l'auteur pose indirectement une question liée à l'Histoire de la destruction des juifs : comment habiter le présent alors que celui-ci émerge de la fumée et de la cendre d'êtres du passé ? Comment vivre, comment animer son corps alors que d'autres ont brûlé ? Ces questions ouvrent une problématique d'ordre existentielle : comment les générations d'hommes se succèdent-elles ? Comment parler de succession ou de passage alors qu'il n'est pas certain que les premiers soient volontairement partis, ni même qu'ils aient réellement disparu ? Il n'est jamais certain que le fantôme soit celui qui vient du passé. Au contraire, peut-être les vivants ne sont-ils rien d'autre qu'une ombre évanescence survolant les rues d'autrefois, visitant les êtres qui les ont jadis habitées ? Cette inquiétude du narrateur de *Chien de printemps* nous semble entrer en résonance directe avec le *cri* qui ronge Primo Levi et qui malgré toutes sortes d'arguments rationnels lui fait penser qu'il vit à la place d'un autre homme :

« Tu as honte parce que tu es vivant à la place d'un autre ? Et, en particulier, d'un homme plus généreux, plus sensible, plus sage, plus utile, plus digne de vivre que toi ? Tu ne peux pas exclure : tu t'examines, tu passes tes souvenirs en revue, espérant les retrouver tous, et qu'aucun d'eux ne se soit masqué ou déguisé ; non, tu ne trouves pas de transgressions manifestes, tu n'as pris la place de personne, tu n'as pas frappé (mais en aurais-tu eu la force ?), tu n'as pas accepté de fonctions (mais on ne t'en a pas offert), tu

867 *Ibid.*, p. 67.

n'as volé le pain de personne, cependant tu ne peux pas l'exclure. Ce n'est qu'une supposition, moins : l'ombre d'un soupçon : que chacun est le Caïn de son frère, que chacun de nous (mais cette fois je dis nous dans un sens très large, et même universel) a supplanté son prochain et vit à sa place. C'est une supposition, mais elle ronge ; elle s'est nichée profondément en toi, comme un ver, on ne la voit pas de l'extérieur, mais elle ronge et crie⁸⁶⁸. »

Chacun est le Caïn de son frère, comme le formule Primo Levi, et ce «soupçon» s'applique également à l'échelle des générations. Le narrateur de *Chien de printemps* ne traverse qu'indirectement la question de la Seconde Guerre Mondiale et de la déportation, à travers le personnage du photographe Jansen. Dans ce roman, publié quatre ans après *Les naufragés et les rescapés*, Modiano semble avoir incorporé et déplacé le questionnement de Primo Levi, à la manière dont la photographie prend en charge le double et la copie. Le modèle photographique, essentiel dans le roman, apparaît comme un processus qui permet l'opération de changement du centre de gravité : la chose qui ne se dit pas est présente et centrale tout en rayonnant par son absence. Le passé, réel ou inventé, semble être *photographié*, il est déplacé de son support référentiel originel ; il en résulte une écriture qui tient de l'événement et de sa charge historique tragique, mais pas uniquement, la substance de l'écriture développant également sa propre histoire, sa propre dynamique existentielle et poétique.

Les références historiques sont donc elliptiques dans certains romans mais quand elles sont plus directes, comme dans le récit *Dora Bruder*, les liens qui unissent l'écriture de Patrick Modiano à celle de Primo Levi nous apparaissent de manière oblique, comme nous avons pu le voir à travers le rapprochement entre la jeune Dora Bruder et Null Achtzehn. Avec ce jeu de renvois, une autre figure nous semble également rapprocher les deux auteurs : celle d'Ulysse. En effet, la forme particulière des récits initiatiques des romans de Patrick Modiano fait écho aux récits de voyages initiatiques, tels qu'ils existent notamment dans les premières formes de la littérature occidentale et plus spécifiquement dans L'Odyssee. D'autre part, Ulysse est le personnage qui incarne l'épreuve. Soumis à diverses expériences du temps, il interroge et conquiert le temps humain. L'étude d'Ulysse permet d'associer les écritures de Primo Levi, de Patrick Modiano et

868 Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés, quarante ans après Auschwitz*, (1986), Traduit de l'italien par André Maugé, Éditions Gallimard, 1986, p. 80.

celle Homère, pour analyser comment « la guerre est l'expérience de l'épreuve et expérience de langage⁸⁶⁹ ».

Traversant les flots déchaînés par Poséidon, ballotté avec son équipage d'une tempête à l'autre, d'un monde surnaturel à l'autre, Ulysse est amené à côtoyer des êtres différents de lui, qu'il soient quasi-divins ou au contraire des monstres proches de ce que l'homme a de plus vil. En ce sens, il nous semble être un vecteur intertextuel entre les deux auteurs. Pour Ulysse, comme pour les personnages de Modiano, retrouver la mémoire ne sous-entend pas nécessairement qu'il y a eu une défaillance première : cela signifie plutôt que seule la mémoire collective peut inscrire Ulysse dans l'Histoire. Lorsque sa trajectoire individuelle s'inscrit dans celle de la patrie, lorsque le poème narre à jamais ses exploits, alors Ulysse devient immortel, il devient un héros. De même, c'est par l'inscription dans la mémoire de l'autre que les personnages de Patrick Modiano redeviennent eux-mêmes et parviennent à s'emparer de leur identité singulière. Dès lors, l'exil d'Ulysse et son parcours initiatique pour devenir un homme éclairent le statut paradoxal des voyages dans l'oeuvre de Patrick Modiano, qui fait évoluer ses personnages dans une structure narrative mettant en jeu un voyage dont l'horizon est la reconquête d'une mémoire et l'inscription dans une histoire. Le voyage traque l'ombre de ce qui n'est plus, les traces du passé, celles qui ont été conservées par les protagonistes et celles qu'ils retrouvent au fil de l'enquête, dessinant peu à peu les contours troubles et incertains de ces voyages. Les romans mêlent différentes temporalités et font appel à différents voyages. *Quartier perdu*, par exemple, mêle le voyage que Jean Dekker, le narrateur, accomplit dans le présent de la narration – un retour à Paris– et celui qu'il a effectué des années auparavant, voyage dont le but était de changer d'identité et d'effacer l'ancienne. Paradoxalement, le voyage du présent consiste à retrouver les traces de l'identité antérieure partiellement oubliée, pour pouvoir l'oublier complètement. Géographiquement limité à Paris, c'est un voyage dans le temps qui se produit, qui lui permet de renouer avec un moment de sa vie éloignée. Plus généralement, de manière récurrente comme dans *Quartier perdu* mais aussi dans *Rue des boutiques obscures* et *Voyage de noces*, le premier voyage dont il s'agit de se souvenir était un voyage pour la survie du personnage, une fuite, un sauvetage contre l'oubli. Or, comme l'écrit Jean-Pierre Vernant, Ulysse est sans cesse menacé par l'oubli, c'est peut-être son plus grand adversaire : il risque d'oublier son identité, d'oublier les siens et d'être oublié par eux, d'oublier qu'il est un homme. La Nuit a

869P hilippe Roussin, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire. Céline et la littérature contemporaine*, Éditions Gallimard 2005, p. 376.

pour enfant le Crime, la Faim, l'Obscurité, l'Oubli et le Sommeil et ces sinistres puissances font peser toutes sortes de menaces sur Ulysse au fil de ses périples. L'étape sur l'île de Triclaria, la terre du Dieu Hélios est à cet égard exemplaire car il s'agit d'une mise en tension directe entre le Dieu de la lumière soleil, qui voit tout et Ulysse qui n'y voit plus rien. Le héros avait été mis en garde par Tirésias : s'il veut avoir encore une chance de rentrer chez lui, personne ne doit toucher aux bêtes de l'île. C'est pourquoi il donne l'ordre à son équipage de ne pas s'arrêter sur l'île et de se nourrir uniquement des provisions à bord sur le navire. Mais Ulysse ne maîtrise plus ses actions et il est plongé par les Dieux dans un sommeil qui l'empêche de surveiller ses compagnons. Ce sommeil n'est pas de ceux qui reposent l'être, il est le sommeil de l'oubli et de la mort, celui de l'aveuglement. En l'absence d'Ulysse, ses compagnons se laissent posséder par la faim qui leur tord le ventre. Épuisés et affamés, ils chassent les troupeaux intouchables du soleil, et dévorent une nourriture sacrée qui leur était strictement interdite. Hélios menace alors Zeus de ne plus briller sur le monde des vivants et d'éclairer l'Hadès s'il ne le venge pas de cet outrage. Les ténèbres qui hantent Ulysse ont manqué de se répandre sur l'ensemble du monde. Zeus n'a d'autre choix que de punir Ulysse d'avoir mis en péril la répartition et l'organisation de l'univers. Ulysse est le seul survivant dans la terrible tempête qui réduit son bateau et son équipage à néant.

Ulysse est un glorieux guerrier dont le retour parmi les siens est possible, et tout laisserait penser qu'il est déjà un héros. Ce paradoxe met en lumière le fait que justement Ulysse n'est encore personne, car il ne suffit pas de combattre victorieusement un ennemi, il faut que ces exploits soient transmis à ses pairs et inscrits dans l'histoire de sa communauté. C'est ce que tente de faire Ulysse lorsqu'il révèle sa véritable identité à Polyphème. Ce n'est pas tant la vanité et l'orgueil qui poussent Ulysse, une fois à l'abri, à dévoiler sa véritable identité :

« j'appelai le Cyclope encore ; autour de moi, mes gens
l'un après l'autre avec des mots de miel me retenaient :
"Malheureux, que vas-tu irriter ce sauvage ?
Le voilà qui, jetant ce roc dans l'eau, a ramené
le bateau vers le bord, et nous avons failli périr !
Si jamais il entend une voix ou des cris,
il brisera nos crânes avec les poutres du bateau
de quelque âpre rocher : car il peut encor nous atteindre !"

Ces mots ne persuadaient pas mon âme fière
et je repris, l'interpellant plein de rancune :
"Cyclope, si jamais quelque mortel
t'interroge sur ton affreuse cécité,
dis-lui que tu la dois à Ulysse. Fléau des villes,
fils de Laërte et noble citoyen d'Ithaque⁸⁷⁰ ! »

Ulysse sait que seul le récit épique confère aux exploits une gloire véritable, qui seule peut sauver de la mort et de l'oubli. S'il n'avait pas révélé son nom il serait resté à l'abri, évanoui derrière ce Personne et il aurait eu la vie sauve, mais pas au sens héroïque du terme. En révélant son nom, il met sa vie en danger et toute son existence en branle, mais il s'assure que ses exploits lui soient bien attribués et que les siens puissent s'en souvenir. Son arrogance réside dans le fait qu'il pense pouvoir accéder à cette gloire immortelle selon ses propres conditions et sa volonté. Ulysse a bien compris qu'il est « personne » tant qu'il est seul à connaître ses exploits mais il ignore encore qu'il ne peut pas devenir quelqu'un sans passer par la figure de l'étranger. C'est en passant par la figure de l'étranger, de l'exilé, qu'il pourra revenir s'inscrire parmi les siens. Il lui est impossible de clamer son identité à Polyphème car il n'en a, en réalité, pas encore.

À la figure de l'étranger s'ajoute celle de l'aveugle et, en ce sens, *L'Odyssée* rejoint une longue tradition dans les mythes grecs, notamment celui d'Oedipe contraint de s'exiler et qui devient aveugle dans le même temps. Pour les Grecs, l'exil semble bien représenter une certaine forme d'aveuglement à soi pour, par la suite, redevenir soi. Ce qui menace l'exilé, ce qui menace son être de part en part, c'est l'oubli. Sans cesse, le voyage fait peser sur Ulysse cette lourde menace qui l'éloignerait à jamais de lui-même. Exilé, Ulysse est absent à lui-même, errant dans le monde loin des siens. C'est par l'acceptation de ce statut d'étranger et d'exilé, par la soumission au dénuement, à la confrontation avec l'irreprésentable, l'inhumain, qu'Ulysse découvre ce qui le fait homme : être mortel et parler.

L'épopée homérique d'Ulysse pour devenir un homme traverse la littérature modianienne. Comme nous l'avons vu dans la partie II, ce qui occasionne le début de l'intrigue narrative est une disparition, celle d'un souvenir ou d'une personne et c'est sur celle-ci que se fonde tout le

870 Homère, *L'Odyssée*, Chant IX, Traduction, notes et postface de Philippe Jaccottet, Éditions La Découverte, Paris, 2016, p. 173.

processus de la quête initiatique. À la manière dont Ulysse n'est *Personne*, au début de leur enquête, les personnages de Patrick Modiano ne sont rien d'autre que de simples silhouettes claires. Mais ceux-ci vont, chemin faisant, devenir une personne, au sens d'un individu unique et singulier pouvant s'énoncer comme tel. Le processus de remémoration des personnages leur permet de mettre à jour leur singularité à travers le déploiement d'une temporalité mnémotique qui leur est propre. Par ailleurs, comme nous l'avons traité dans la partie III avec l'analyse de *Dora Bruder*, l'inscription de la mémoire individuelle se joue pour Patrick Modiano dans la transmission de son histoire aux lecteurs : quoi qu'il ne soit pas question de gloire impérissable, c'est par la mémoire collective et son inscription dans l'histoire culturelle que l'auteur tente de redonner à la jeune fille la dignité et la singularité dont elle a été privée lorsqu'elle a péri.

Cette présence dans les textes est également marquée par la figure du héros grec telle qu'elle prend forme dans la littérature de Primo Levi. Il nous faut donc à présent interroger la présence d'Ulysse tel qu'il apparaît chez Primo Levi. Chez Primo Levi, Ulysse prend la triple figure d'un navigateur naufragé, du narrateur survivant, comme chez Homère et du noyé, comme chez Dante. La figure d'Ulysse a, en effet, une histoire allant d'Homère aux néoplatoniciens, et plus tard au Moyen-Âge avec Dante. Il existe bien d'autres images et d'autres traits que ceux que lui donnent la poésie d'Homère. Pour les néoplatoniciens : il manque quelque chose au monde dans lequel nous vivons, un au-delà, l'aspiration à la transcendance et Ulysse symboliserait pour eux cette fuite dans la transcendance. En revanche, Dante invente un personnage qui n'est pas animé par la nostalgie du retour et qui repart errer en mer, mû par un profond désir de savoir et d'explorer les terres inconnues.

La référence à Ulysse apparaît dans *Si c'est un homme*, ressurgit dans *La Trêve* ainsi que dans *Les naufragés et les rescapés*, dont le titre en est un des premiers signes. Dans les différents passages au sein desquels Ulysse est évoqué par Primo Levi, il ne s'agit pas tant de réminiscences scolaires, ou d'une allégorie religieuse, comme le souligne François Rastier dans son article « Le survivant ou l'Ulysse juif⁸⁷¹ », mais plutôt de l'utilisation d'un personnage permettant de soulever tout un ensemble d'interrogations existentielles sur la rencontre avec le surnaturel, l'emprise de l'irréel sur le monde réel, mais également sur des questions de mémoire et de retour. Les héros n'ont d'existence qu'à travers l'image que renvoie le chant du poète qui fait le récit de sa gloire. Le poème porte la mémoire sociale et c'est par lui que les héros se

871 François Rastier, « Le survivant ou l'Ulysse juif », *L'épreuve, la posture, Littérature*, 2002, pp. 96-120.

reconnaissent comme une personne. C'est littéralement ce qui se passe pour Ulysse dans l'épisode avec Polyphème. L'histoire du héros doit se raconter, se dire. Son nom doit être prononcé et connu de tous pour que son histoire soit inscrite dans celle de la cité. Ainsi, Ulysse met-il en péril sa vie et son retour en dévoilant son nom à celui qu'il a dupé. Le paradoxe est qu'il dit n'être « personne », au moment où il sait précisément qui il est, qu'il n'est pas encore perdu, soumis au dénuement et à l'exil.

« "Cyclope, tu t'enquiers de mon illustre nom Et bien,
je te répondrai : mais tu n'oublieras pas le don promis !
Je m'appelle Personne, et Personne est le nom
que mes parents et tous mes autres compagnons me donnent."
À ces mots, aussitôt, il repartit d'un coeur cruel :
"Et bien, je mangerai Personne le dernier
et les autres d'abord. Voilà le don que je te fais"⁸⁷² ! »

Si la notion de retour à soi peut être intéressante pour la lecture de Patrick Modiano, on ne saurait parler de retour à soi pour les déportés, et l'on ne saurait davantage évoquer une glorification du survivant ou du mort. Primo Levi souligne combien « *la mort à Auschwitz* était vulgaire, bureaucratique et quotidienne. Elle n'était pas commentée, n'était pas "consolée par des pleurs". Devant la mort, et l'accoutumance à la mort, la frontière entre culture et inculture disparaissait⁸⁷³. » Cette mort conduit les prisonniers aux confins de l'humanité et de son histoire. Elle est très éloignée de toutes les constructions que les hommes ont bâties autour de la mort, bien loin de l'idée de sacrifice du soldat, loin de tout le répertoire de « formules défensives et consolatrices⁸⁷⁴ ». En revanche, à la manière des poètes grecs, Primo Levi se transforme en témoin conteur, et ses récits retiennent les âmes qui, comme le formule Vincent Delecroix, auraient autrement sombré dans « la poussière de l'oubli » :

« les Grecs sont étrangers à notre conception de la survie de l'âme et de l'immortalité tout imprégnée de christianisme. C'est pour cela qu'ils révèrent les poètes : leurs paroles font vivre, de leur art dépend la survie de milliers d'âmes, leurs mains retiennent pour

872 Homère, *L'Odyssée*, Chant IX, op. cit., p. 169.

873 Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*. « Un intellectuel à Auschwitz », (1986), op. cit., p. 145.

874 *Ibid.*, p. 145.

*quelques temps ce qui autrement croulerait immédiatement dans la poussière de l'oubli*⁸⁷⁵. »

Dans *Si c'est un homme*, la voix narrative de Primo Levi fonctionne comme la parole des poètes Grecs qui fait vivre des milliers d'âmes, retenant l'ombre de leur cendre. Levi insiste beaucoup sur sa chance d'avoir été embauché dans un laboratoire et d'avoir pu exercer son métier de chimiste au sein du camp. Il n'avait pas davantage à manger et son traitement était le même que celui des autres prisonniers, mais il a été à l'abri du froid et de l'épuisement au travail. Il a pu trouver des ressources pour ne pas renoncer à sa condition d'homme et, en quelques occasions, nouer des amitiés, dont celle avec Pikolo, un juif strasbourgeois avec lequel la relation fut très importante. Un jour, raconte-t-il, ils étaient de corvée de soupe : ils devaient aller chercher la marmite à une heure de marche, puis revenir en portant ses cinquante kilos sur un bâton. Il était essentiel pour eux de profiter de cette marche, qui offrait un bref moment de liberté comme cela n'arrivait jamais. Plus que tout, il était primordial « de ne pas perdre de temps, de ne pas gaspiller ⁸⁷⁶ » cette heure qui s'offrait à eux. Pikolo voulait apprendre l'italien, et Primo Levi raconte combien il était content de pouvoir lui apprendre un peu de sa langue. À cet effet, il choisit de traduire quelques extraits du chant XXVI de l'Enfer de la *La divine Comédie* et plus précisément des passages du chant d'Ulysse dans lesquels il raconte le début de son errance et la manière dont le héros grec parvint à convaincre ses amis de le suivre dans cette aventure :

« Considérez quelle est votre origine
Vous n'avez pas été faits pour vivre comme brutes
Mais pour ensuivre et science et vertu ⁸⁷⁷. »

La manière dont Primo Levi relate la remémoration de ce texte, un classique pour tout écolier italien comme Victor Hugo peut l'être en France, contredit partiellement les propositions de Jean Améry sur la place et la fonction de la culture dans les camps⁸⁷⁸. Améry pose la question

875 Vincent Delecroix, *Tombeau d'Achille*, Éditions Gallimard, 2008, p. 39.

876 Primo Levi, *Si c'est un homme*, op. cit., p. 119.

877 *Ibid.*, p. 121. Nous citons les vers tels qu'ils sont traduits par la traductrice Martine Schruoffenger. Primo Levi les retranscrit à la manière dont il s'en est souvenu ce jour-ci dans le camps avec Pikolo.

878 Dans *Par-delà le crime et le châtement*, Jean Améry développe l'idée selon laquelle la pensée rationnelle et analytique, loin d'aider qui que ce soit dans les camps, conduisait au contraire à la « tragique dialectique de l'autodestruction », l'intellectuel se faisant encore moins facilement qu'un autre à la réalité qu'offrait le camp. Le caractère jusque-là inconcevable du traitement de l'homme par un autre homme et la logique d'anéantissement qui s'exerçait dans le camp constituait un contraste brutal avec tout ce que l'intellectuel avait pu connaître auparavant. Sur un plan concret, Jean Améry témoigne de diverses difficultés que l'intellectuel rencontrait au quotidien : à Auschwitz-Monowitz, les intellectuels qui n'étaient pas gazés immédiatement constituaient des « travailleurs non

suiuante : « la culture et la disposition fondamentalement intellectuelle ont-elles servi le détenu dans les moments cruciaux ? L'ont-elles aidé à sortir de l'enfer⁸⁷⁹ ? » Sans entrer dans les débats que cette question suscite, notons que la remémoration de ces vers contant le chant d'Ulysse est essentielle pour Primo Levi, car elle lui permet de rétablir un lien avec son histoire et de se retrouver en lui-même : « L'espace d'un instant, j'ai oublié qui je suis et où je suis⁸⁸⁰. » Dans ce temps bref de remémoration, il oublie que son corps est difforme, il oublie qu'il n'est qu'une ruine de lui-même.

Dans *Les naufragés et les rescapés*, Primo Levi revient sur le caractère non humain de l'arrivée dans le camp : aux confins de l'univers terrestre que représente le camp, le sort de l'espèce humaine est en jeu et là débute la prédominance de l'irréel sur le réel. Pour chaque individu, épuisé et désespéré après un long voyage dans des wagons à bestiaux, la descente sur les quais du camp est un moment critique, une arrivée au seuil de l'humanité : « au seuil de l'obscurité et de la terreur d'un espace non terrestre⁸⁸¹. » Il n'existe pourtant, à proprement parler, aucun monstre, aucun être fantastique, ni d'animal effrayant de par sa taille ou son aspect. Il n'y a, face à ces menaces, aucune proposition ni protection divine. Dans le camp, tous les bourreaux sont humains, et en cela sans doute réside le caractère le plus infâme du Lager. Contrairement à ce qui se passe pour l'Ulysse d'Homère, la mort et ce qui l'entoure n'ont, pour Primo Levi, rien d'héroïque, et ne sauraient en aucun cas apporter gloire. La mort est sans valeur aucune. Clément

qualifiés ». Contrairement aux hommes exerçant des professions plus manuelles tels que les mécaniciens, les électriciens qui pouvaient trouver une place dans un atelier couvert. Interrogés sur leur métier, le professeur d'université disait être instituteur afin d'éviter les colères des cadres du camp ; l'avocat se transformait en petit aide-comptable et le journaliste se disait typographe. Ces hommes, bibliothécaire, mathématicien, ou encore historien de l'art, cachaient leur véritable profession afin de se faire passer pour des travailleurs utiles et rejoindre la « masse anonyme des prisonniers ». Ils en venaient à transporter et à manipuler des objets très lourds. Ces tâches physiques dépassaient bien souvent leurs ressources. Améry souligne de plus qu'il était rare pour un intellectuel de savoir se battre lorsque la situation l'exigeait. Par ailleurs, ces hommes qui se pliaient d'ordinaire à tous règlements, vivaient particulièrement sous la crainte de la punition, des coups et de la privation de nourriture. Ils étaient souvent démunis en cas de face à face avec un chef de chambrée ou à un SS, car ils n'arrivaient pas à trouver le ton juste face à eux, trop soumis sans l'être tout à fait. La position de Primo Levi par rapport à cette question est nuancée. Dans *Les naufragés et les rescapés*, il remet en question la définition que propose Améry de l'intellectuel, car il ressent un certain malaise avec ce mot. Selon lui, la définition qu'en donne Jean Améry est avant tout auto-descriptive, mais n'en reste pas moins trop restrictive. D'une part, souligne-t-il, chaque pays peut aborder cette question de l'intellectualité selon des nuances différentes. D'autre part, il lui semble plus pertinent de comprendre dans le terme « intellectuel », toutes sortes de professions telles que les mathématiciens, les philosophes de la science. Néanmoins il est d'accord avec son ami pour souligner que les moins fortunés, ou du moins ce qui n'avaient pas eu la chance d'avoir accès aux études étaient bien souvent privilégiés dans les camps, dans la mesure où ils savaient depuis leur enfance comment utiliser certains outils, comment se mouvoir pour effectuer des mouvements de forces, supporter la fatigue et la douleur. Primo Levi, qui n'avait jamais connu cela dans sa jeunesse, dut rapidement rattraper son retard.

879 Jean Améry, *Par-delà le crime et le châtement*, op.cit., p. 29.

880 *Ibid.*, p. 121.

881 Primo Levi, *La trêve*, (1963), Éditions Robert Laffont présentée par Catherine Coquio, Paris, 2005, p. 51.

Rosset développe l'idée que « la mort n'a d'incidence que sur ses signes, ses témoignages, ses traces, ses "oeuvres"⁸⁸² ». Ce n'est pas le cas dans les camps, où la mort est en prise directe avec le réel des corps, contrairement à ce qui se produit ordinairement. Comme l'écrit Georges Hyvernaud dans *La peau et les os*, que nous avons évoqué en deuxième partie, la mort y est sale et indigne. Pis encore, la mort n'a plus de sens. L'enfer de Dante ne permet pas à Primo Levi de comprendre Auschwitz. Au contraire, le camp ne permet même plus de comprendre l'enfer.

Après la longue guerre de Troie, Ulysse imaginait son parcours terminé. Jusque là, son voyage était classique, c'était le périple d'un navigateur victorieux traversant les mers pour rentrer chez lui. Or, il change de registre pour devenir une errance en mer. Chaque nouveau périple le mène plus loin dans les frontières du monde, du côté du non-humain. Jean-Louis Poirier souligne qu'il ne s'agit pas à proprement parler d'un voyage, car l'idée de voyage induit la connaissance du lieu où l'on va. Ulysse part pour une destination inconnue et sans retour. Il s'agirait donc plutôt, en ce sens, d'une exploration. L'une des principales caractéristiques d'Ulysse est de pouvoir raconter son errance. Au début du Chant IX de *L'Odyssée*, après avoir écouté le chant de Démodocos contant l'histoire du cheval de Troie, et avoir été invité à se nommer par le roi Alcinoos, Ulysse y consent et entame le récit de son retour de Troie.

« "Puissant Alcinoos, honneur de tout ce peuple,
il n'est rien de plus beau que d'ouïr un chanteur
comme Démodocos, que sa parole égale aux dieux.
Croyez-moi en effet, il n'est pas de meilleure vie
que lorsque la gaieté règne dans tout le peuple,
que les convives dans la salle écoutent le chanteur,
assis en rang, les tables devant eux chargées
de viandes et de pain, et l'échanson dans le cratère
puisant le vin et le versant dans chaque coupe :
voilà ce qui me semble être la chose la plus belle.
Mais tu m'as questionné sur l'objet de mes plaintes,
et mes plaintes ne vont qu'en redoubler.
Par où donc vais-je commencer, par où finir ?
Je dirai tout d'abord mon nom : ainsi le saurez-vous
à votre tour et, si j'échappe au jour fatal,
je resterai votre hôte, encor que vivant loin de vous⁸⁸³." »

Le poème de Primo Levi ouvrant *Si c'est un homme* nous apparaît comme un écho funeste à ces vers. Primo Levi y implore ceux qui sont bien au chaud et qui trouvent la table mise chez eux de se souvenir de celui qui n'a rien à manger, de celui qui souffre du froid et des coups.

882 Clément Rosset, *Le réel. Traité de l'idiotie*, op. cit., p. 80.

883 Homère, *L'Odyssée*, « Chant IX », 2-18, op. cit., p. 159.

*Vous qui vivez en toute quiétude
 Bien au chaud dans vos maisons,
 Vous qui trouvez le soir en rentrant
 La table mise et des visages amis,
 Considérez si c'est un homme
 Que celui qui peine dans la boue,
 Qui ne connaît pas de repos,
 Qui se bat pour un quignon de pain,
 Qui meurt pour un oui pour un non.
 Considérez si c'est une femme
 Que celle qui a perdu son nom et ses cheveux
 Et jusqu'à la force de se souvenir,
 Les yeux vides et le sein froid
 Comme une grenouille en hiver.
 N'oubliez pas que cela fut,
 Non, ne l'oubliez pas :
 Gravez ces mots dans votre coeur.
 Pensez-y chez vous, dans la rue,
 En vous couchant, en vous levant ;
 Répétez-les à vos enfants.
 Ou que votre maison s'écroule,
 Que la maladie vous accable,
 Que vos enfants se détournent de vous⁸⁸⁴. »*

Ulysse contant son récit à la cour du roi des Phéaciens est néanmoins un modèle ambigu pour Primo Levi, qui se méfie de la narration des malheurs. Levi divise en deux grandes catégories ceux qui ont eu l'expérience de la captivité : ceux qui racontent et ceux qui demeurent silencieux quant à leur expérience. Ceux qui parlent et racontent le font car « ils voient dans leur captivité (fût-elle maintenant éloignée) le centre de leur vie, l'événement qui, en bien et en mal, a marqué leur existence entière⁸⁸⁵. » Ils parlent, cédant au « besoin de raconter⁸⁸⁶ », comme Ulysse devant la cour du roi des Phéaciens. Levi traite cependant ce modèle avec une certaine distance vis-à-vis des malheurs passés. Il convient en effet selon lui de redouter l'exagération tout autant que l'auto-célébration. Dans la préface de *Si c'est un homme*, Levi souligne que son livre cherche à « fournir des documents à une étude dépassionnée de certains aspects de l'âme⁸⁸⁷. » Il mentionne dès la première ligne de la préface qu'il a « eu la chance de n'être déporté à Auschwitz qu'en 1944, alors que le gouvernement allemand, en raison de la pénurie croissante de main-d'oeuvre, avait déjà décidé d'allonger la moyenne de vie des prisonniers⁸⁸⁸ », soulignant ainsi que d'autres

884 Primo Levi, *Si c'est un homme*, poème d'ouverture du livre, op. cit., p. 9.

885 Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*. « Stéréotypes », (1986), op. cit., p. 146.

886 *Ibid.*, p. 146.

887 Primo Levi, *Si c'est un homme*. op. cit., p. 7.

888 *Ibid.*, p. 7.

prisonniers eurent à affronter des conditions de vie bien plus pénibles que les siennes.

La présence d'Ulysse dans l'œuvre de Primo Levi nous pousse à nous demander pourquoi le héros grec si éloigné, semble-t-il, de l'univers contemporain prend cette place dans une écriture du XXème siècle, Pourquoi cette présence des Grecs ? Ou pour reprendre la formulation exacte de Jean-Pierre Vernant : « En quoi les Grecs sont-ils susceptibles de nous donner une grande leçon⁸⁸⁹ ? » Selon l'historien, les Anciens ne constituent pas un modèle à imiter, ou encore moins un idéal vers lequel il faudrait tendre. Mais ils peuvent offrir une structure sur laquelle on peut bâtir des hypothèses. C'est une construction, puisque l'homme grec englobe tout aussi bien l'homme d'Athènes au Vème siècle avant Jésus-Christ que l'homme alexandrin du II ème siècle après Jésus Christ. Pour autant, cette construction est loin d'être arbitraire et désigne un monde assez éloigné du nôtre pour que l'on puisse le regarder avec suffisamment de recul. Les questions que l'historien pose à cette société et qui nous semblent rejoindre celles que Primo Levi adresse à travers la figure d'Ulysse, sont des interrogations qui touchent au présent :

« Comment un groupe d'humains, attaché à sa permanence et à son identité, aborde-t-il le problème de l'autre, sous ses diverses formes, depuis l'homme autre, différent de soi, jusqu'à l'autre de l'homme, l'absolument autre, ce qu'on est impuissant à dire et à penser, que l'on l'appelle mort, néant ou chaos⁸⁹⁰ ? »

Dans ses recherches sur les Grecs et les récits de leurs origines, tels qu'ils existent notamment chez Homère, Jean-Pierre Vernant s'intéresse aux politiques visant à civiliser la mort pour l'intégrer à la vie sociale. Dans cette perspective, il analyse les rituels funéraires ainsi que la manière dont la mémoire collective, grâce à la poésie orale, peut transmettre l'Histoire. Le culte héroïque et les différents personnages homériques lui semblent constituer une véritable politique à l'égard de la mort : dans leur société, les morts ont une forme de présence absence, ils ont un statut social spécifique et certains d'entre eux, les héros, jouent un rôle de premier ordre. Il ne s'agit bien évidemment pas d'établir de comparaison terme à terme mais de comprendre que la présence de la figure aux multiples facettes d'Ulysse chez Primo Levi interroge le rapport complexe entre la réalité et l'irréalité, qu'elle offre un support aux questionnements sur la narration et sa capacité à appréhender l'expérience et l'événement dans tout ce qu'ils peuvent avoir de plus tragique et de plus féroce. L'écriture de Primo Levi, dont la figure d'Ulysse est un

889 Jean-Pierre Vernant, « La mort dans les yeux. Réponses à un questionnaire », *Espaces, Journal de Psychanalyse*, 13-14, printemps 1986, pp. 75-83.

890 *Ibid.*

des aspects, pose la question de la condition humaine. Malgré les supplices qui déchirent le corps et altèrent son âme, l'homme ne peut pas tout à fait sortir de sa condition. Robert Antelme écrit que « Le règne de l'homme, agissant ou signifiant, ne cesse pas. Les SS ne peuvent pas muter notre espèce. Ils sont eux-mêmes enfermés dans la même espèce et dans la même Histoire⁸⁹¹. » S'il ne peut pas tout à fait être banni de sa condition, l'homme voit certains de ses attributs essentiels s'effacer, à l'image de son visage qui se rapproche davantage de celui peuplant le royaume des morts décrit par Homère que de celui d'un être de chair. En tant qu'élément de l'individu qu'il porte au delà de lui-même et qui constitue un véritable socle du lien social. Emmanuel Lévinas soutient que le visage est ce qui se donne en premier dans l'échange avec l'autre, qu'il est la condition première et originelle du lien social.

« Ce que nous appelons visage n'a pas le statut d'une valeur. Ce que nous appelons visage est précisément cette exceptionnelle présentation de soi par soi sans commune mesure avec la présentation de réalités simplement données, toujours suspectes de quelque supercherie, toujours possiblement rêvées. Pour rechercher la vérité, j'ai déjà entretenu un rapport avec un visage qui peut se garantir soi-même, dont l'épiphanie, elle-même, est, en quelque sorte, une parole d'honneur. Tout langage comme échange de signes verbaux, se réfère déjà à cette parole d'honneur originelle⁸⁹². »

Comme nous l'avons vu, Jean-Pierre Vernant souligne que la disparition du visage de l'homme signe la destruction du rapport de l'individu à lui-même ainsi que du lien à l'autre. L'ombre enveloppe le visage à la manière dont le mort pour les Grecs de l'Antiquité perd sa face d'être vivant et est appelé une « tête ». Le visage du mort est noyé d'ombre, encapuchonné de nuit, destitué de son visage.

Dans *La trêve*, qui raconte le long et périlleux voyage du retour vers l'Italie après la libération d'Auschwitz, Primo Levi fait explicitement référence à *L'Odyssée* à travers une comparaison entre le voyage d'Ulysse et leur périple à travers l'Europe de l'Est. Ce long voyage de retour est le début d'une reconquête de l'humain en eux.

« bien vite, dès les premières heures du voyage, nous dûmes nous rendre compte que l'heure de l'impatience n'avait pas encore sonné ; cet heureux itinéraire s'annonçait long et laborieux et non

891 *Ibid.*, p. 83.

892 Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini*, Original edition : Martinus Nijhoff, 1971, Biblio essais, édition 10 octobre 2006, p. 221.

dépourvu de surprises : une petite odyssée ferroviaire à l'intérieur de notre grande odyssée. Il fallait encore nous armer de patience et encore de patience, pour un temps imprévisible⁸⁹³. »

À Katowice, dans le camp de regroupement de Bogucice, Primo Levi, en rémission d'une pleurite, décrit comment il occupe ses longues soirées : « l'air de la chambrée, lourd de tabac et d'odeurs humaines, se chargeait de rêves insensés. C'est là le résultat le plus immédiat de l'exil, du déracinement : la prédominance de l'irréel sur le réel. Tous faisaient des rêves de passé et d'avenir, d'esclavage et de rédemption, de paradis invraisemblables, d'ennemis mythiques, cosmiques, pervers et subtils qui envahissent tout, comme l'air⁸⁹⁴. » Les dangers auxquels les hommes sont confrontés ne viennent pas de sirènes ou des obstacles envoyés par les dieux sur le chemin des hommes, l'ennemi prend la forme d'un « monstre aux mille visages qui se cache partout où il y a des formulaires et des circulaires⁸⁹⁵ ». Le monstre n'a rien de divin, il est en tout point humain et, sans être responsable de leur situation, il rend impossible le retour des hommes en leur famille. Primo Levi qualifie ce monstre bureaucratique qui les retient et entrave leur retour comme une « puissance obscure et gigantesque, non point malveillante envers nous mais soupçonneuse, négligente, ignorante, contradictoire et, dans les faits, aveugle comme une force de la nature⁸⁹⁶. » Un seul homme ose tenter de combattre l'administration : le docteur Gottlieb, que Primo Levi et son ami Leonardo ont rencontré à Katowice lorsque Levi avait besoin de médicaments pour sa pleurite. Et en quelques occasions qui redonnent courage à tous les passagers du train, le docteur Gottlieb revient victorieux de combats avec la bureaucratie « comme un Saint-Georges après son duel avec le dragon⁸⁹⁷ ». Dans *La trêve*, Levi témoigne du lent retour parmi les hommes. Malgré toutes les offenses commises à leur rencontre, le monde à l'extérieur des camps n'attend pas les rescapés, ils ne sont pas toujours les bienvenus dans les villages qu'ils croisent, et les hommes sont loin d'avoir changé. Leur arrivée en Italie ne signe pas un retour à leur vie quotidienne mais plutôt le début d'un autre long combat pour retrouver une existence et un temps humains. Cette conquête ou cette reconquête guide l'errance d'Ulysse : il est l'homme qui se confronte aux limites du réel mais qui se bat contre les forces surnaturelles pour revenir dans le monde des hommes, pour mener l'existence d'un homme. En effet, au début de *L'Odyssée*, Ulysse est prisonnier de Calypso qui le maintient captif depuis une éternité, dans

893 Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, « La trêve », op. cit., p. 289.

894 *Ibid.*, p. 231.

895 *Ibid.*, p. 236.

896 *Ibid.*, p. 241.

897 *Ibid.*, p. 236.

une grotte sur son île au bout du monde. Ce lieu, précise Jean-Pierre Vernant, n'est même pas aux confins du monde, il est séparé de celui-ci, l'île se trouvant isolée des hommes et des dieux par des immensités d'eau⁸⁹⁸. Il est dans un lieu à l'extérieur du monde, en dehors donc de l'espace humain et en dehors de toute temporalité. L'immortalité que la Nymphé propose à Ulysse s'il demeure avec elle le tiendrait à distance de toute souffrance et de l'écoulement du temps. Mais cette temporalité immortelle ne lui permettrait pas de s'inscrire dans la mémoire de son peuple, elle ne lui permettrait pas de se saisir de sa propre mémoire. En effet, ce n'est qu'en étant traversé par le temps humain, un temps par définition périssable et mortel, que sa mémoire peut advenir. Athéna exprime très clairement le souhait d'Ulysse de mourir :

« C'est elle (Calypso) qui retient le malheureux inconsolable
et ne cesse de l'assiéger d'insidieuses douces
litanies, pour qu'il oublie Ithaque ; mais Ulysse,
rêvant de voir ne fût-ce que monter une fumée
du sol natal, voudrait mourir⁸⁹⁹ » ...

La volonté de périr plutôt que de garder la vie éternellement et de conserver la jeunesse et la beauté intacte de son corps, se comprend comme la volonté de vivre comme un homme. En effet, s'il devient immortel et demeure à jamais caché chez Calypso, il demeure un être anonyme car c'est dans le temps humain de l'existence que se déploie la singularité et que se forme la mémoire.

« Ô maître souverain, nous Père, Fils de Chronos,
s'il est vrai qu'en ce jour il plaise aux Bienheureux
que le sagace Ulysse rentre enfin dans sa demeure,
dépêchons donc Hermès, le Messager éblouissant,
à l'île d'Ogygie, afin qu'il transmette au plus vite
à la nymphe bouclée notre irrévocable décret,
le retour du patient Ulysse en sa patrie⁹⁰⁰. »

Tout l'enjeu de *L'Odyssée* réside dans ce retour à une temporalité humaine. C'est le but de l'intercession d'Athéna auprès de Zeus, qui profite de l'absence de Poséidon pour expliquer à son père qu'Ulysse doit rentrer parmi les siens. C'est peut-être également l'enjeu du *retour* de Primo Levi parmi les vivants. Mais comment revenir à ce monde après avoir vu la mort percuter le réel jusqu'à en perdre sa substance, sa composante représentationnelle ? Y a-t-il un retour possible ? Comment le langage sort-il de la traversée des enfers ? Comment inventer une

898 Jean-Pierre Vernant, *L'univers, les dieux, les hommes. Récits Grecs des origines.*, « Ulysse ou l'aventure humaine », op. cit., p. 140.

899 *Ibid.*, p. 13.

900 Homère, *L'Odyssée*, Chant I, 81-87, op. cit, p. 14.

écriture qui *tienne* les morts accrochés au creux des mots ? Comment écrire et penser en emportant les cendres et la fumée ?

2. « **Personne ne sortira d'ici** ⁹⁰¹ » : comment écrire après Auschwitz ?

La destruction de l'homme dans les camps passe par une démolition technique et politique des grandes catégories qui organisent la pensée. Ne parvenant pas à décrire les horreurs de l'expérience vécue, le langage lui-même se vide de sens. Le rapport au corps est complètement modifié et transforme l'existence de l'individu en une suite de besoins primaires qui le tiennent à distance de lui-même et de son espèce. Le monde dans lequel évoluent ces hommes réduits à des moins que rien, est empreint d'irréalité et d'absurdité. Les mots les plus anodins, les plus quotidiens se vident de sens et ne parviennent plus à exprimer la situation extrême des conditions de détention des prisonniers : « Nous nous apercevons que notre langue manque de mots pour exprimer cette insulte : la démolition d'un homme⁹⁰². » Non seulement, comme Primo Levi l'exprime nettement, les mots ne sont pas à la hauteur de la destruction qu'on inflige aux individus mais nous pouvons élargir cette constatation : la destruction des grandes représentations mentales infiltre chaque mot du langage et le vide de son sens. Ainsi, non seulement la langue des prisonniers ne parvient-elle pas à trouver les mots justes pour exprimer leur douleur, mais d'autre part les mots existants se retournent contre leur utilisateur et se transforment en une injure permanente.

Il n'est certes pas question d'affirmer que dans la vie quotidienne les mots et les images sont en adéquation avec la réalité des expériences et des phénomènes. Cependant, comme le formule Philippe Roussin, « dans l'usage habituel, le nom ne fait plus qu'un avec l'objet désigné⁹⁰³ ». Or, ce n'est plus le cas dans les camps. Mais aussi irréaliste paraisse-t-elle, l'expérience des prisonniers est assurément vécue, et fait partie de leur réalité, réalité qui ne peut pas, au même titre que toute autre réalité, se penser en dehors du langage. Comment dès lors écrire et transmettre cette expérience double ? Comment faire entrer tout le poids de l'irréalité dans l'écriture ? Que devient le visage de l'Homme après avoir traversé les enfers ? Que devient-il après avoir été réduit à néant ?

901 Primo Levi, *Si c'est un homme*, op. cit., p. 45

902 *Ibid.*, p. 26.

903 Philippe Roussin, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire*. op. cit., p. 394.

Jean Améry développe l'idée qu'il est impossible que l'homme sorte indemne des camps :

« On ne contemple pas le spectacle de l'homme déshumanisé, qui réalise ses exploits ou ses crimes monstrueux, sans que tous les concepts innés de dignité humaine soient remis en question. Nous sortîmes du camp absolument dénudés, dépouillés de tout, vidés, désorientés et il a fallu beaucoup de temps pour que nous réapprenions le langage quotidien de la liberté ; d'ailleurs c'est avec un certain malaise et sans trop de confiance dans sa validité que nous le parlons encore aujourd'hui⁹⁰⁴. »

Dans le chapitre « K.B » de *Si c'est un homme*, Primo Levi explique qu'un bref séjour à l'infirmerie lui permet de comprendre quelque chose d'essentiel : plus que la vie, la « personnalité » d'un individu est ce qu'il y a de plus fragile dans le camp. Chacun sait d'où il vient et ce qu'il a laissé derrière lui, mais aucun d'entre eux ne peut imaginer où il va et s'il survivra à la maladie, au froid et aux coups. Mais plus encore, les éventuels survivants ne pourront pas non plus s'en sortir : aucun d'entre eux ne pourra quitter cet enfer car personne ne pourra revenir au monde avec le témoignage de ce qu'un homme a pu infliger à un autre homme.

« Nous avons voyagé jusqu'ici dans les wagons plombés, nous avons vu nos femmes et nos enfants partir pour le néant ; et nous, devenus esclaves, nous avons fait cent fois le parcours monotone de la bête au travail, morts à nous-mêmes avant de mourir à la vie, anonymement. Nous ne reviendrons pas. *Personne ne sortira d'ici*, qui pourrait porter au monde, avec le signe imprimé dans sa chair, la sinistre nouvelle de ce que l'homme, à Auschwitz, a pu faire d'un autre homme⁹⁰⁵. »

Dans une réflexion sur la dialectique de la culture et de la barbarie, Theodor W. Adorno énonce qu'écrire un poème après Auschwitz est « barbare » :

« La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes⁹⁰⁶. »

904 Jean Améry, *Par-delà le crime et le châtement*, op. cit., p. 56.

905 Primo Levi, *Si c'est un homme*, op. cit., p. 58. Nous soulignons en italique.

906 Theodor W. Adorno, *Prismes*, tr. fr. G. et F. Rochlitz, Paris, Payot, 1986, p. 23. Cité par Lucie Campos, *Fictions de l'après : Coetzee, Kertész, Sebald. Temps et contretemps de la conscience historique*. Classiques Garnier Paris, 2012, p. 54.

En quel sens faut-il entendre cette impossibilité à écrire ? La barbarie se tiendrait-elle hors de portée du langage ? Selon l'hypothèse d'Adorno l'écriture, en tant que culture et artefact ultime de celle-ci, ne pourrait se plier à ce qui lui serait le plus étranger : la barbarie qui relève de la destruction systématique de l'homme et de son humanité par ses semblables. Le néant dans lequel se sont dissous des milliers d'individus aurait ainsi rendu la langue étrangère et impropre à l'écriture. Dans le courant de penseurs qui adhère à la version courte du texte dans lequel Adorno « réduisait un irréprésentable collectif, éthique et politique, à un irréprésentable littéraire⁹⁰⁷ », différentes théories de l'indicible et de l'irréprésentable se succèdent autour de l'idée que le langage ne saurait être fidèle à la barbarie de l'événement. La langue de l'homme aurait été anéantie dans le processus qui a réduit tous ces êtres à périr à distance de leur identité, « comme des vers sans âme⁹⁰⁸ ».

Ces propositions nous engagent vers une conception refusant la représentation des camps ou postulant leur impossibilité, et mènent vers une aporie se résumant à la déploration d'un réel perdu. Or, ce type de discours nous semble, à la suite de Jean-Luc Nancy, « confus⁹⁰⁹ ». Il nous faut donc reprendre les termes de la problématique et interroger comment l'écriture peut déployer l'histoire d'une mutation de la représentation. Cette masse sombre d'individus, « petits comme des fourmis et grands jusqu'à toucher les étoiles innombrables⁹¹⁰ », n'a pas emporté avec elle la possibilité de raconter leur histoire. Mais leur destruction a infiltré la langue, et il nous incombe de comprendre comment peut se jouer cette infiltration depuis l'intérieur d'une écriture, comment se tresse le rapport entre la disparition de la singularité d'un côté et la narration de l'autre, comment l'histoire d'une masse informe d'êtres devenus interchangeable peut s'inscrire au coeur d'un système narratif. On peut également poser la question d'un autre point de vue : comment un individu qui s'est vu arracher à sa singularité, peut-il écrire alors même que le langage est le lieu où s'exerce son individualité ?

L'impossibilité de *revenir* formulée par Primo Levi semble aller à l'encontre de son oeuvre, ainsi que celles d'autres anciens déportés, qui ont survécu, témoigné et produit une littérature très

907 Lucie Campos, *Fictions de l'après : Coetzee, Kerteész, Sebald. Temps et contretemps de la conscience historique*. op. cit., 2012, p. 55.

908 Primo Levi, *Si c'est un homme*, op. cit., p. 75.

909 Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, op. cit., p. 59.

910 Primo Levi, *Si c'est un homme*. op. cit., p. 67.

riche. Primo Levi explique d'ailleurs combien son écriture est liée à son existence dans les camps, voire indissociable d'elle. Lorsqu'on lui pose la question de ce qu'il serait devenu sans Auschwitz, Primo Levi répond qu'il lui est impossible de répondre, que l'on ne peut en aucun cas décrire un avenir qui n'a pas vu le jour. Mais il peut néanmoins affirmer qu'il ne serait pas devenu écrivain :

« Je puis cependant affirmer une chose, c'est que si je n'avais pas vécu l'épisode d'Auschwitz, je n'aurais probablement jamais écrit. Je n'aurais pas eu de motivation, de stimulation à écrire : j'avais été un élève médiocre en italien et mauvais en histoire, je m'intéressais beaucoup plus à la physique et à la chimie, et j'avais ensuite choisi un métier, celui de chimiste, qui n'avait rien de commun avec le monde de l'écriture. Ce fut l'expérience du Lager qui m'obligea à écrire : je n'ai pas eu à combattre la paresse, les problèmes de style me semblaient ridicules, j'ai trouvé miraculeusement le temps d'écrire sans avoir à empiéter ne fût-ce que d'une heure sur mon travail quotidien : ce livre – c'était l'impression que j'avais – était déjà tout prêt dans ma tête et ne demandait qu'à *sortir* et à prendre place sur le papier⁹¹¹. »

Son retour parmi les hommes n'aurait pas pu faire l'économie de l'écriture. Le temps qui se déploie dans la narration semble avoir accompagné le retour au monde humain. La langue depuis laquelle se bâtit l'écriture ne cherche pas tant à élucider ce qui s'est passé à Auschwitz, qu'à mettre en mots, depuis l'intérieur du langage la destruction, la déchirure de l'existence et de l'expérience. Cela constitue un démenti de toutes les thèses développant l'idée d'une « indicibilité » ou une « incommunicabilité » de l'expérience subie à Auschwitz.

Plutôt que d'annoncer une indicibilité, la sentence de l'écrivain italien, « Personne ne sortira d'ici », peut donc être entendue comme un véritable questionnement sur la parole, non du côté d'une adéquation au réel, mais du côté de son authenticité morale : comment parler et écrire en son nom propre alors que l'individu a été détruit ? Dans cette perspective, « Personne » peut être compris comme un véritable nom propre, comme le premier des noms de l'homme. Cela nous ramène vers une interrogation sur le sort de la représentation pendant et après les camps : comment celui qui *sort* d'Auschwitz a-t-il été altéré par cette expérience ? Comment la pensée se construit-elle après un tel événement ? Comment se transmet son histoire et comment les modifications subies par le langage ont-elle infiltré les différentes formes de récits dans la

911 *Ibid.*, je souligne en italique, « Appendice », 1976, p. 213.

seconde moitié du XXème siècle ? En reprenant cette phrase de Primo Levi, et à la suite de Jean-Luc Nancy, nous demandons : comment la représentation « a-t-elle été mise en jeu » à Auschwitz :

« La question de la représentation à Auschwitz - à supposer qu'il faille la garder, dans ces termes, comme question – ne peut pas se résoudre – si elle le peut – dans une référence, qu'elle soit négative ou positive, soit à une horreur extrême, soit à une extrême sainteté. Cette question doit en passer par celle-ci : qu'est-il devenu à Auschwitz de la représentation elle-même ? Comment y a-t-elle été mise en jeu⁹¹² ? »

S'appuyant notamment sur le témoignage de Jean Améry, Jean-Luc Nancy souligne que la mort « est vidée de la possibilité représentative, c'est à dire en définitive de la possibilité du sens⁹¹³ ». Ce qui est éprouvé, c'est la « décomposition de la capacité et de la disposition représentative⁹¹⁴ », la pétrification de la représentation elle-même. La destruction des grandes catégories de la représentation qui organisent la vie ordinaire d'un homme et la négation de la condition humaine dans les camps infiltrent l'ossature du langage, les mots vacillent et les phrases trébuchent, la morale se vide de sens. Dans la préface à la nouvelle édition de 1977, Améry précise que son point de vue est celui de la victime, non pas pour leur dresser un monument, car il n'y a pas d'honneur à être une victime, mais pour témoigner de ce qui fut, de la manière dont la langue s'est ruinée de l'intérieur. « On a pu voir comment le verbe s'est fait chair et comment le verbe devenu chair a finalement formé une montagne de cadavres⁹¹⁵. »

La déshumanisation des individus dans les camps, ce qu'ils ont dû devenir pour survivre dans un tel univers, est comparé par Primo Levi à un poison⁹¹⁶ absorbé par le corps. En arrivant en Italie après un long détour, Levi et son ami Leonardo ne partagent pas « l'allégresse tumultueuse⁹¹⁷ » de certains de leurs camarades. Ils gardent tous deux « un silence plein de souvenirs⁹¹⁸ » et d'interrogations. Qui sont-ils devenus à Auschwitz ?

« Nous étions partis six cent cinquante, nous revenions trois. Que n'avions-nous pas perdu pendant ces vingt mois ? Qu'allions-nous retrouver chez nous ? Quelle partie de nous-mêmes avait

912 Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, op. cit., p. 71.

913 *Ibid.*, p. 90.

914 *Ibid.*, p. 89.

915 *Ibid.*, p. 18

916 Primo Levi, *La trêve*, op. cit., p. 166.

917 *Ibid.*, p. 307.

918 *Ibid.*, p. 307.

été usée, consumée ? Retournions-nous plus riches ou plus pauvres, plus forts ou plus vains ? Nous n'en savions rien, mais nous savions qu'au seuil de notre maison, pour notre bien ou pour notre malheur, nous attendait une épreuve et nous nous la représentions avec crainte. Nous sentions couler dans nos veines, mêlé à notre sang exténué, le poison d'Auschwitz. Où allions-nous puiser la force de recommencer à vivre, d'abattre les barrières, les haies que l'absence développe spontanément autour de chaque maison déserte, de chaque terrier vide ? Bientôt, dès demain, il nous faudrait combattre des ennemis encore inconnus, à l'intérieur et à l'extérieur de nous-mêmes ; avec quelles armes, quelle énergie, quelle volonté ? Nous nous sentions vieux de plusieurs siècles, écrasés par une année de souvenirs sanglants, épuisés et sans défense. Les mois, que nous venions de passer à vagabonder aux confins de la civilisation nous apparaissaient maintenant, en dépit de leur rudesse, comme une trêve, une parenthèse de disponibilité infinie, un don providentiel du destin, mais destiné à rester unique⁹¹⁹. »

Après leur libération le retour à leur vie quotidienne et familiale n'efface pas leur existence dans le camp. À la fin de *La trêve*, écrit seize ans après *Si c'est un homme*, Primo Levi raconte qu'il a mis de longs mois à perdre les habitudes prises en captivité, comme celle de marcher le regard au sol dans l'espoir de trouver quelque chose à manger ou encore l'habitude de mettre en poche tout ce qui pourrait s'échanger, plus tard, contre du pain. S'il semble avoir perdu certaines habitudes, il relate un rêve d'épouvante qu'il fait à intervalles plus ou moins réguliers, le mettant en scène chez lui ou avec des amis, au travail ou encore à la campagne dans un climat agréable. Variant d'un rêve à l'autre, il s'agit d'un cadre paisible et détendu qui se brise peu à peu ou brutalement, provoquant un écroulement total autour de lui :

« Puis c'est le chaos ; je suis au centre d'un néant grisâtre et trouble, et soudain je sais ce que tout cela signifie, et je sais aussi que je l'ai toujours su : je suis à nouveau dans le Camp et rien n'était vrai que le Camp. Le reste, la famille, la nature en fleur, le foyer, n'était qu'une brève vacance, une illusion des sens, un rêve. Le rêve intérieur, le rêve de paix, est fini, et dans le rêve extérieur, qui se poursuit et me glace, j'entends résonner une voix que je connais bien. Elle ne prononce qu'un mot, un seul, sans rien d'autoritaire, un mot bref et bas ; l'ordre qui accompagnait l'aube à Auschwitz, un mot étranger, attendu et redouté : debout, "Wstawac"⁹²⁰. »

La trêve, correspond au nom donné par Primo Levi à la parenthèse qu'a été le voyage du retour en Italie, et qui, malgré la fatigue et les nombreuses péripéties, a été une période de liberté.

919 *Ibid.*, p. 307.

920 *Ibid.*, p. 308.

Celle-ci n'a été que de courte durée et dès son arrivée en Italie, Levi pressent que la misère du Lager les poursuivra dans le monde libre. Les rescapés du naufrage de l'Europe et de son humanité ne pourront reprendre le cours normal d'une vie. L'individu, dans le monde libre, ne peut plus être constitué par ce qui est paisible, par le souvenir du foyer ou la douceur de certains sentiments, l'existence repose désormais sur l'expérience d'écroulement de la vie toute entière, sur le chaos qui anéantit un être, sur la disparition de l'humain dans l'individu. Primo Levi et son ami Leonardo mesurent que rien ne pourra effacer leur passé et les marques de « l'offense⁹²¹ » qu'ils ont subie dans le Lager. De la même manière que Mordo Nahum, le compagnon grec du voyage du retour de Primo Levi, soutenait que « la guerre est éternelle⁹²² », le cauchemar récurrent de Primo Levi semble affirmer que le camp se prolonge bien au delà de la libération et que le naufrage ne cesse de se poursuivre. La vie de damnés au Lager reprend dans les rêves des rescapés comme si elle n'avait jamais cessé, elle peuple leurs souvenirs et leurs récits, hante les lieux et leur corps. Peut-être les rescapés deviennent-ils alors à leur tour, se demande Primo Levi, des Muselmänners, des êtres attendant la mort sans sourciller, emportés eux aussi dans l'effondrement de l'homme.

Le langage est attaqué à sa racine : les noms et prénoms des individus sont transformés en numéro. Cette opération de désingularisation des individus, qui constitue selon Primo Levi la « funèbre science⁹²³ » d'Auschwitz, résume selon lui à elle seule les étapes de la destruction de l'homme dans les camps.

« Pour les anciens du camp, le numéro dit tout : la date d'arrivée au camp, le convoi dont on faisait partie, la nationalité. On traitera toujours avec respect un numéro compris entre 30 000 et 80 000 : il n'en reste que quelques centaines, qui désignent les rares survivants des ghettos polonais. De même, il s'agit d'ouvrir l'oeil si on doit entrer en affaires avec un 116 000 ou un 117 000 : ils ne sont plus qu'une quarantaine désormais, mais ce sont des Grecs de Salonique, et ils ont plus d'un tour dans leur sac⁹²⁴. »

Aux générations suivantes, ce poison ne cesse de couler et de muter. Que deviennent les générations héritières de cette histoire ? Comment ces questions se déplacent-elles avec les

921 *Ibid.*, p. 164.

922 *Ibid.*, p. 191.

923 *Ibid.*, p. 27.

924 *Ibid.*, p. 28.

changements générationnels⁹²⁵ ? Le venin décrit par Primo Levi, qui porte en lui les marques de la captivité, ne concerne plus uniquement les prisonniers qui l'ont directement vécue, il se propage aux générations nouvelles, infiltrant les souvenirs et les récits tant individuels que collectifs. Pour les deuxième et troisième générations, il ne s'agit plus d'interroger comment représenter le désastre vécu, mais de trouver des moyens pour dire ce qui se vit à travers une ou plusieurs générations d'écart : comment le passé, celui qui précède la naissance, peut-il hanter le présent comme s'il n'y avait aucune séparation temporelle ? Comment le visage d'un individu peut-il être hanté par l'ombre d'une masse sombre indifférenciée et comment son corps peut-il être déformé pour une foule d'anonymes qui se pressent sous ses paupières ?

3. Le corps en chair

Reprenant la logique foucauldienne de l'analyse des formes du pouvoir, Jean-Luc Nancy formule l'idée que les camps ont une véritable « effectivité » pour la représentation et que celle-ci consiste en un écrasement de la représentation :

« L'effectivité des camps aura tout d'abord consisté dans un écrasement de la représentation elle-même, ou de la possibilité représentative, de sorte que cela, en effet, ou bien n'est plus à représenter en aucune façon, ou bien met la représentation à l'épreuve d'elle-même⁹²⁶ ».

Nous proposons donc d'analyser, à travers l'écriture de Primo Levi, ce qui provoque un tel écrasement.

Dans les camps d'extermination, le pouvoir nazi transforme les individus en « loques » en opérant en premier lieu sur les corps, à travers la faim permanente et les autres types de souffrances infligées aux prisonniers à tout moment de la journée. Le visage des prisonniers est jaune et bouffi, marqué par les cicatrices du rasage. Primo Levi décrit leur cou long et noueux comme ressemblant davantage à ceux des poulets qu'à celui d'un homme. Ils sont couverts de puces, se grattent sans retenue et doivent aller aux latrines très fréquemment, étant donné la grande quantité d'eau qu'on leur donne par jour pour calmer leur faim. L'emprise des Allemands sur les prisonniers prend appui sur la détérioration de leur corps.

Au sein d'une archéologie des dispositifs du pouvoir, Michel Foucault propose une analyse de

925 Bruno Blanckeman, dans « Spectographie », *Modiano*, Les cahiers de l'Herne, dirigés par Maryline Heck et Raphaëlle Guidée, Paris 2012, souligne ce déplacement.

926 *Ibid*, pp. 70-71.

l'emprise de la « technologie du pouvoir⁹²⁷ » sur le corps des individus. Il met en lumière « l'investissement politique du corps⁹²⁸ » à travers une étude des transformations des méthodes punitives. À travers l'histoire du système pénal, Foucault met en exergue la façon dont le corps est visé par le système du pouvoir et comment il s'agit, à chaque fois, d'une inscription du pouvoir sur les corps : des suppliciés, des prisonniers ou des malades mentaux. Il ne s'agit nullement, dans notre perspective, de mettre en rapport ces différents types d'organisation du pouvoir avec celle des camps allemands. Dans les camps, il ne s'agit pas, comme dans les domaines de recherche de Foucault de maîtriser un type d'individu comme par exemple un prisonnier ou un fou que l'on chercherait à *guérir*, quelle que soit la violence engendrée par cet objectif. Il ne s'agit pas, dans les camps, de punir un homme qui a commis des crimes, ou qui a enfreint les codes de la société. Les Allemands s'attaquaient à des êtres simplement parce qu'ils existaient, ils cherchaient à les détruire en leur qualité d'être vivants. Sans comparer les individus qui subissent le pouvoir, nous souhaitons néanmoins interroger la manière dont l'organisation du camp s'empare des corps et atteste de la technologie du pouvoir.

L'histoire des pénalités, telle que Foucault l'éclaire, s'éloigne progressivement des châtiments corporels et divers supplices qu'on infligeait autrefois aux prisonniers ou aux condamnés à mort. Jusque dans les années 1830-1848, le cérémonial judiciaire mettait en scène le corps des suppliciés. Le corps était l'instrument premier de la police, le coupable portant aux yeux de tous sa condamnation et son crime. Foucault reprend en détail la description du supplice du régicide Damiens, condamné le 2 mars 1757 à l'écartèlement. Ce n'est qu'après une série de supplices que le condamné fut mis à mort. Après la disparition de cet type de supplices, les peines se veulent objectives et distantes des individus. Mais si la punition devient plus sobre et que le châtiment des prisonniers se modifie, l'emprise sur le corps n'en demeure pas moins très présente et reste essentielle dans les techniques du pouvoir. Foucault prend l'exemple de la guillotine qui donne la mort de manière instantanée et sans affrontement. « La mort y est réduite à un événement visible mais instantané⁹²⁹. », « on entre dans l'âge de la sobriété punitive⁹³⁰. » Mais même dans les cas où les méthodes punitives ne font plus appel à des châtiments violents ou sanglants, la privation de liberté ne fonctionne que lorsqu'elle s'accompagne d'un « supplément

927 Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Éditions Gallimard 1975, p. 31

928 *Ibid.*, p.36.

929 *Ibid.*, p. 20.

930 *Ibid.*, p. 21.

punitif qui concerne bien le corps lui-même⁹³¹. » Les méthodes punitives du pouvoir s'exercent comme une stratégie qui relève des manoeuvres et des tactiques par lesquelles s'impose le pouvoir.

Foucault envisage le pouvoir comme quelque chose qui s'exerce plutôt qu'il ne se possède : « il n'est pas le "privilège" acquis ou conservé de la classe dominante, mais l'effet d'ensemble de ses positions stratégiques⁹³². » Quel qu'il soit, le pouvoir a pour point d'application le corps : « ce qu'il y a d'essentiel dans tout pouvoir, c'est que son point d'application, c'est toujours, en dernière instance, le corps. Tout pouvoir est physique, et il y a entre le corps et le pouvoir politique un branchement direct⁹³³. » Foucault insiste sur le fait que le pouvoir disciplinaire est individualisant, dans le sens où il produit des corps assujettis, « l'individu n'est pas autre chose que le corps assujetti⁹³⁴. »

À travers la rage qui s'abat sur les corps, doit succéder une peine « qui agisse en profondeur sur le coeur, la pensée, la volonté, les dispositions⁹³⁵. » Le pouvoir sur le corps doit atteindre l'âme. Or l'âme elle-même est liée au corps. Selon Aristote, l'âme est en effet « la détermination qui fait essentiellement de telle sorte que le corps est ce qu'il est⁹³⁶. » L'âme ne serait, selon lui, pas séparable du corps, le corps auquel s'attribue la vie est une substance matérielle et l'âme qui détermine le corps animé, n'est pas considérée comme étant un sujet. Le corps, pour Aristote, fournit à l'âme les instruments, les organes pour l'exercice de ses pouvoirs. Si le corps est attaqué, l'âme n'a donc plus de ressource pour exercer son pouvoir. Et c'est bien cette âme là que les Allemands ont cherché à détruire dans les camps, en mettant tout ce qui était en leur pouvoir pour faire sortir les prisonniers de leur condition humaine, en leur imprimant à même la peau « *Il ne faut pas que tu sois*⁹³⁷ ».

Tout dans le fonctionnement du camp cherche à réduire l'individu à son expression la plus minimale, celle de ses besoins corporels. Tout bien matériel, toutes habitudes quotidiennes leur ont été retirés, les détenus demeurent seuls avec la faim, presque comme un unique

931 *Ibid.*, p. 23.

932 *Ibid.*, p. 35.

933 Michel Foucault, *Le pouvoir psychiatrique. Cours au Collège de France. 1973-1974*, Seuil/Gallimard, 2003, p. 15.

934 *Ibid.*, p.57.

935 Michel Foucault, *Surveiller et punir*, op. cit., p. 24.

936 *Ibid.*, p. 138.

937 Robert Antelme, *L'espèce humaine*, op. Cit., p. 83.

intermédiaire entre eux et le monde qui se dissout : « rien, comme tout ce qui nous entoure ici n'est rien, sauf la faim dans notre corps, et le froid et la pluie sur nous⁹³⁸. »

D'un côté le corps d'un individu est un objet qu'il possède, dans le sens où les objets sont soumis à la causalité, mais de l'autre, le corps est le lieu de la manifestation d'un être, le lieu d'expression de ses désirs, de ses sentiments, de sa volonté. Le corps n'est donc pas uniquement quelque chose que l'on possède, il est également ce qu'est un individu. Dans *De l'âme*, Aristote propose l'idée qu'ils ne sont pas distincts l'un de l'autre.

« C'est pourquoi l'on n'a même pas besoin de chercher si le corps et l'âme font un, exactement comme on ne le demande non plus de la cire et de la figure, ni globalement, de la matière de chaque chose et de ce qui a cette matière. Car l'un et l'être, dont on parle effectivement en plusieurs sens, c'est, souverainement, la réalisation⁹³⁹. »

L'interdépendance de l'âme et du corps interrogée par Aristote, apparaît de manière très nette chez les détenus du camp : lorsque le corps est outragé et torturé, et lorsqu'on le rabat systématiquement sur sa condition objectale, l'âme se meurtrit. Attaqué de toutes parts, le corps est le lieu sur lequel s'abat le pouvoir exercé par les nazis dans les camps. À leur arrivée, le passage par la douche et l'étape de la mise à nu collective font comprendre très rapidement aux prisonniers qu'ils ne sont plus rien et que plus rien ne leur appartient. On leur prend leurs vêtements, leurs chaussures, leurs cheveux et on les habille tous de la même manière avec de gros sabots en bois qui meurtrissent les pieds. Primo Levi le souligne, « La mort commence par les souliers⁹⁴⁰ ». Soumis aux coups, aux intempéries, à un rythme de travail effréné, les prisonniers sont réduits à l'état de chair purulente affamée.

« J'ai donc touché le fond. On apprend vite en cas de besoin à effacer d'un coup d'éponge passé et futur. Au bout de quinze jours de Lager, je connais déjà la faim réglementaire, cette faim chronique que les hommes libres ne connaissent pas, qui fait rêver la nuit et s'installe dans toutes les parties de notre corps⁹⁴¹. »

L'humiliation infligée aux corps des détenus caractérise leur vie quotidienne, depuis les dortoirs,

938 *Ibid.*, p. 144.

939 Aristote, *De l'âme*, II, 1, 412 b, Flammarion, p. 138.

940 *Ibid.*, p. 35.

941 Primo Levi, *Si c'est un homme*, op. cit., p. 37.

où ils n'ont pas de place pour étendre leur corps sur la couchette, aux épreuves honteuses de la corvée de vidange du seau aux latrines.

« La procession au seau et le bruit sourd des talons sur le plancher se fondent dans l'image symbolique d'une autre procession : nous sommes serrés les uns contre les autres, gris et interchangeables, petits comme des fourmis et grands jusqu'à toucher les étoiles, innombrables, couvrant la plaine jusqu'à l'horizon ; tantôt confondus en une même substance, un amalgame angoissant dans lequel nous nous sentons englués, étouffés ; tantôt en marche pour une ronde sans commencement ni fin, éblouis de vertiges, chavirés de nausées ; jusqu'à ce que la faim ou le froid ou le trop-plein de nos vessies reconduisent nos rêves à leurs proportions coutumières ⁹⁴². »

Primo Levi raconte qu'au bout d'une semaine dans le camp, il a perdu le sens de l'hygiène et ne fait plus attention à la propreté de son corps. Les lavabos, lieu caractéristique de l'absurdité des messages véhiculés dans le camp, ne sont pas engageants, difficiles d'accès et mal éclairés, battus par les courant d'air. L'eau n'y est pas potable et l'odeur écoeurante suffit à repousser les plus courageux. Accrochés aux murs, de grands panneaux vantent de manière tout à fait grotesque et absurde la propreté des détenus : « *La propreté, c'est la santé* ». Sur le chemin des lavabos, traînant les pieds, Primo Levi rencontre un jour un ex-sergent de l'armée austro-hongroise de la Première Guerre Mondiale. Celui-ci se frotte énergiquement le torse à l'eau froide et sale et s'essuie avec sa veste. Il explique à Primo Levi que maintenir un semblant de vie dans ce monde des enfers exige de ne pas renoncer à l'entretien de son corps, « non certes parce que c'est écrit dans le règlement, mais par dignité et par propriété⁹⁴³. » Primo Levi ne sait trop que penser de cette sagesse mais en retient le message. Malgré la destruction de tout ce qui constitue son être, jamais il ne doit tout à fait abandonner « l'ossature, la charpente, la forme de civilisation⁹⁴⁴ » de son humanité. C'est justement parce que le camp est une « monstrueuse machine à fabriquer des bêtes⁹⁴⁵ », parce que le camp est conçu comme un lieu où ils n'ont et ne sont plus rien, qu'ils doivent à tout prix maintenir quelques gestes, aussi dérisoires puissent-ils paraître, qui les rattachent à ce qu'ils ont encore d'humain.

Comment résister à l'appel du vide alors que leur chair est si faible et que leur corps, lacéré par la faim, ne semble plus leur appartenir ? « Le Lager *est* la faim : nous-mêmes nous sommes la

942 *Ibid.*, p. 67.

943 *Ibid.*, p. 43.

944 *Ibid.*, p. 42.

945 *Ibid.*, p. 42.

faim, la faim incarnée⁹⁴⁶. »

La faim est un véritable outil d'asservissement des prisonniers. Sous l'emprise permanente de la faim, l'individu est ramené à son existence corporelle la plus immédiate, il est réduit à l'état de faim, il dévient la faim et plus rien n'a de place en lui. La faim et la maltraitance physique sont une technique pour mener à bien « l'entreprise de mort collective⁹⁴⁷ » organisée par les Allemands. Dans l'appendice de 1976, écrit pour les éditions scolaires de *Si c'est un homme*, Primo Levi recense les questions récurrentes qu'on lui pose. Parmi les plus fréquentes, revient régulièrement une interrogation quant à la passivité des prisonniers. Pourquoi ne tentaient-ils pas de s'enfuir ? Pourquoi les détenus, en très grand nombre, ne se sont jamais – ou très peu – rebellés ? « Comment se fait-il qu'il n'y ait pas eu de rébellions de masse⁹⁴⁸ ? »

Les jeunes et les moins jeunes qui posent ce type de questions, sont marqués d'un côté par une conception de la liberté comme relevant d'un bien inaliénable, et de l'autre par la littérature romantique dont un des thèmes récurrents est l'évasion comme obligation morale. Or, Primo Levi insiste sur l'idée que cette double perspective conduit à commettre « une erreur de perspective historique » et à passer à côté des particularités de la vie dans le camp. Et, en premier lieu, Levi rappelle la dimension physique, qui tenait chaque prisonnier dans un état de sidération et de faiblesse telles que l'évasion n'était physiquement pas envisageable. Les prisonniers étaient considérablement affaiblis par la faim et les traitements physiques qu'on leur infligeait. Dans *Les naufragés et les rescapés*, Levi reprend ces questions et y répond de la même manière que dans l'appendice de *Si c'est un homme* : « Ils étaient hors du monde ; hommes et femmes faits de rien. Ils n'avaient plus de patrie (ils avaient été déchus de leur citoyenneté d'origine) ni de maison, mise sous séquestre au profit de citoyens de plein droit⁹⁴⁹ ». De plus, les menaces qui pesaient sur un tel acte étaient terribles : lorsqu'une tentative d'évasion était menée, celui qui se faisait prendre se faisait torturer sur la place de l'Appel et ses amis, considérés comme ses complices, étaient condamnés à mourir de faim. Les rares prisonniers qui ont réussi à s'évader n'étaient pas juifs et habitaient à proximité du camp, ce qui leur assurait une cachette et, le plus souvent, la protection de la population. Quant aux révoltes collectives, il y en

946 *Ibid.*, p. 79.

947 *Ibid.*, p.1198.

948 *Ibid.*, p. 195.

949 Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*. « Un intellectuel à Auschwitz », op. c it., p. 151.

eut à Treblinka, à Sobibor, à Birkenau, mais elles ne concernèrent que peu de prisonniers. Et, plus fondamentalement, elles étaient menées par des prisonniers qui, d'une manière ou d'une autre, avaient un statut privilégié. Et Levi insiste sur l'idée qu'il n'y a là aucun paradoxe : ceux qui souffraient le moins étaient ceux qui pouvaient envisager une révolte. Ceux qui pouvaient se dégager de leur condition corporelle avaient les moyens de penser. « En dehors même du Lager, on peut dire que les luttes sont rarement menées par le sous-prolétariat. Les "loques" ne se révoltent pas⁹⁵⁰. » Dans les camps « à prédominance juive⁹⁵¹ », comme celui d'Auschwitz, les prisonniers ne parlaient pas la même langue, ce qui ne leur permettait pas d'échanger et par ailleurs ils n'avaient, bien souvent, pas d'expérience politique. En revanche, dans les camps de prisonniers politiques ou ceux dans lesquels ils étaient plus nombreux que les autres détenus, certaines actions contre les nazis étaient entreprises. Forts de leurs expériences dans la lutte clandestine par exemple, les prisonniers parvenaient à faire pression sur les SS ou dans certains cas, à limiter certains effets de leur domination ?

Dans les rares moments où la faim ne les tiraille pas, les prisonniers peuvent à nouveau penser et se souvenir de leur famille. Un jour, une surprise attend Primo Levi et ses codétenus : une marmite pleine de soupe chaude et épaisse leur parvient un midi. Cinquante litres à partager en quinze, ce qui leur laisse trois litres chacun, un litre à midi en plus de leur ration habituelle. Au cours de la journée, ils pourront bénéficier de cinq minutes de pause et manger ce qui reste. Levi explique qu'ils peuvent, dans ces moments là, se souvenir : « nous sommes alors capables de penser à nos mères et à nos femmes, ce qui d'ordinaire ne nous arrive jamais. Pendant quelques heures, nous pouvons être malheureux à la manière des hommes libres⁹⁵². » Jean Améry témoigne également de ce bref moment où la faim est davantage comblée que d'habitude et permet de faire une place à la pensée. Un jour, un garde-malade de l'infirmerie lui donne une assiette de semoule sucrée qu'il dévore. L'expérience de Jean Améry est semblable à celle de Primo Levi : il est envahi de pensées, de souvenirs de livres.

« Et tout à coup ma conscience fut envahie de manière chaotique et jusqu'à ras bord de contenus de livres, de fragments de musique et d'idées philosophiques que je voulais absolument considérer comme miennes. Un impétueux désir intellectuel s'empara de moi, et il allait de pair avec un sentiment aigu d'autocompassion qui me fit monter les larmes aux yeux. Pourtant dans une strate

950 Primo Levi, *Si c'est un homme*, op. cit., p. 197.

951 *Ibid.*, p. 197.

952 *Ibid.*, p. 82.

de ma conscience demeurée limpide, j'étais parfaitement conscient du caractère suspect de ce sursaut intellectuel. Il ne dura d'ailleurs que quelques minutes. C'était un véritable état d'ivresse dont l'origine était physique⁹⁵³. »

Les grandes représentations qui organisent le cadre mental d'un homme sont anéanties, l'individu qui survit devient un fantôme de lui-même se pliant à des règles et des rites absurdes qu'il ne doit pas remettre en cause sans toutefois abandonner tout à fait la conscience de cette absurdité. L'homme dans les camps ne décide pas de mettre de côté la pensée analytique et logique, du moins elle n'a plus la même place dans le processus de survie. Le témoignage de Levi met en lumière le fait que la survie dans le camp exige très souvent de mettre de côté l'usage de la pensée rationnelle. Ne pas penser et ne pas se souvenir, oublier la temporalité du monde libre, sont des conditions primordiales de la survie qui *permettent* au prisonnier de se plier à sa propre désingularisation.

« Qu'on imagine maintenant un homme privé non seulement des êtres qu'il aime, mais de sa maison, de ses habitudes, de ses vêtements, de tout enfin, littéralement de tout ce qu'il possède : ce sera un homme vide, réduit à la souffrance et au besoin, dénué de tout discernement, oublieux de toute dignité : car il n'est pas rare, quand on a tout perdu, de se perdre soi-même ; ce sera un homme dont on pourra décider de la vie ou de la mort le coeur léger, sans aucune considération d'ordre humain, si ce n'est, tout au plus, le critère d'utilité. On comprendra alors le double sens du terme "camp d'extermination" et ce que nous entendons par l'expression "toucher le fond"⁹⁵⁴. »

Primo Levi décrit la sagesse du vieux prisonnier, le « vieux Häftlinge⁹⁵⁵ » : « ne pas chercher à comprendre⁹⁵⁶ », ne pas imaginer l'avenir ou ne pas se demander quand tout ce qui leur arrivait finirait. Il fallait ne pas se poser de question et ne pas leur en poser. Il leur faut ne pas trop se rappeler leur ancienne vie afin de mettre à distance les souvenirs pour alléger leur souffrance. Les prisonniers, écrit-t-il, étaient devenus des bêtes et les traces de civilisation avaient disparu.

« Nous appartenions à un monde de morts et de larves. La dernière trace de civilisation avait disparu autour de nous et en nous. L'oeuvre entreprise par les Allemands triomphants avait été portée à terme par les Allemands vaincus : ils avaient bel et bien fait de nous des bêtes. »⁹⁵⁷

953 Jean Améry, *Par-delà le crime et le châtement*, op. cit., pp. 36-37.

954 *Ibid.*, p. 27.

955 « vieux prisonnier », Primo Lévy, *Si c'est un homme*, op. cit., p. 124

956 *Ibid.*, p. 124.

957 *Ibid.*, pp. 184-185.

Toutefois la survie exigeait des prisonniers qu'ils conservent à tout prix une forme d'humanité, un sens de leur appartenance à l'espèce humaine auquel avaient renoncé les « Musulmans » et qui les condamnait à périr en peu de temps. Plusieurs situations, différentes rencontres et amitiés, permirent à Primo Levi de ne pas oublier cette appartenance, de ne pas renoncer tout à fait à sa condition. En certaines occasions, la culture lui a permis de se sortir de situations très difficiles. Elle fut « précieuse comme une pierre précieuse ⁹⁵⁸ », lui permettant de maintenir un lien avec son passé, sans que ce lien ne le détruise.

Primo Levi et Patrick Modiano n'ont pas la même histoire, le premier a vécu les supplices physiques du camp, le second est né en juillet 1945 et n'a donc pas connu directement la violence infligée au corps. Primo Levi décrit les outrages de la vie au Lager tels qu'il les a réellement vécus, éprouvés dans son corps : la faim, la soif, le passage du corps à un état de négation de la personne, tandis que Patrick Modiano montre comment le corps peut subir l'impact de manière anachronique du supplice des Pères. Loin de disparaître, leur souffrance se transmet et il nous semble que les silhouettes fantomatiques de Patrick Modiano, les errances dans la ville de ses personnages, leur attachement à des éléments physiologiques, sont des lieux de passage de l'histoire de la désingularisation de l'homme à travers son corps. La langue de Patrick Modiano est modelée par cette désintégration physique et par la transformation du verbe en chair et de la chair elle-même en cadavre, telle qu'elle est formulée par Jean Améry. C'est sans doute pourquoi la place du photographique est tellement importante chez l'auteur, car il permet une entrée du monde physique au cœur du langage : la photographie ne pouvant donner à voir que ce qui se manifeste à l'extérieur du monde, en surface.

Nous en revenons donc à la question de savoir comment plier le langage afin qu'il puisse raconter ce qui a cherché à le tordre et à le détruire. Comment *revenir* dans le monde des vivants ? Quelle serait la *condition éthique* d'une écriture qui parlerait, de manière directe ou indirecte d'Auschwitz ?

« Dans la mesure où l'Occident n'a eu de cesse de convoquer le sens à la présence intégrale et sans reste – que ce soit comme pouvoir ou comme savoir, comme essence divine ou comme instance humaine – et où il a fini par suturer l'être à lui-même, par combler l'écart qu'il avait lui-même ouvert en tant que sa propre source et que son propre envoi, (...) notre histoire courait le risque

958 Primo Lévy, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, op. cit., p. 135.

dans lequel il se trouve qu'elle a sombré et dont la question dite de "la représentation dans les camps" montre que nous ne pouvons plus nous exempter d'en discerner l'enjeu comme celui d'une vérité qu'il faut laisser ouverte, inaccomplie, pour qu'elle soit vérité. *Il le faut* : ce serait le premier axiome éthique. Le critère d'une représentation d'Auschwitz ne peut se trouver qu'en ceci : qu'une telle ouverture – intervalle ou blessure – ne soit pas montrée comme objet, mais inscrite à même la représentation et comme sa nervure même, comme la vérité sur la vérité⁹⁵⁹. »

La construction d'une représentation *éthique* d'Auschwitz se forge donc selon Jean-Luc Nancy de manière à ce qu'elle puisse « faire venir à la présence ce qui n'est pas de l'ordre de la présence⁹⁶⁰ ». Or, nous semble-t-il, c'est précisément dans cette perspective que se construit l'écriture de Patrick Modiano telle que nous l'avons analysée au cours de ce travail, à travers nos différentes parties. Gorgée du *poison* que Primo Levi pressentait, l'auteur propose une « éthique d'écrivain⁹⁶¹ », selon les termes de Bruno Blanckeman. Cette éthique, bâtie sur la mise en avant de l'absence, se retrouve pleinement dans les nombreuses utilisations de l'archive par Patrick Modiano qui, comme nous l'avons analysé dans la partie II, met au jour leur caractère paradoxal en inversant la nature initiale de l'archive et en y puisant les éléments pour dessiner les contours d'existences évanescences. Cette éthique se retrouve également très fortement présente dans le style même de l'auteur qui, comme nous l'avons développé dans la partie II, s'attache à la description de détails et notamment ceux qui concernent le corps et le rapport que celui-ci peut entretenir avec son environnement, à travers le lieu notamment. Il ne s'agit pas pour l'auteur de renouer d'une quelconque manière avec les théories physiognomonistes. Au contraire, nous voyons dans l'importance accordée à la description physique des personnages le lieu même de la trace du poison et de l'expression de l'« éthique d'écrivain ». Tout comme les lieux, les corps des vivants sont silencieusement hantés par les supplices et la faim, par la décomposition de l'identité corporelle, par la cendre et la fumée. Mais comme nous l'avons développé, le *venin* ne s'exprime pas toujours directement, il est souvent enfoui au creux de la narration, tantôt de manière elliptique, tantôt à la manière dont un négatif peut renvoyer des couleurs inverses. Ainsi, comme dans *Dora Bruder*, les multiples vêtements qui composent la description des photographies de la jeune fille et de sa famille, nous semblent dialoguer avec le texte tragique de Zalmen Gradowski et nous apparaît comme un moyen pour redonner à cette famille une consistance physique de femmes et d'hommes.

959 Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, « La représentation interdite », op. cit., p. 98.

960 *Ibid*, pp. 70-71.

961 Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, op. cit., p. 23.

La construction du passé dans la narration se peuple d'êtres sans visages, projetant une ombre inquiétante sur notre avenir, et au moment d'achever cette quatrième partie, nous revenons en mémoire les dernières phrases de Michel Foucault dans *Les mots et les choses*⁹⁶² : l'homme n'est pas le problème le plus ancien, pas plus qu'il ne doit être un sujet éternel, au contraire, il est probable qu'il disparaisse un jour. Michel Foucault pressent que les dispositions fondamentales du savoir peuvent être amenées à un complet bouleversement, et que la place centrale que l'homme occupe au sein de notre épistémè pourrait disparaître. Et le philosophe de conclure : « on peut bien parier que l'homme s'effacerait, comme à la limite de la mer un visage de sable⁹⁶³. » Cette formulation troublante s'ouvrant à un avenir incertain où le sol contemporain de la pensée pourrait s'effriter, semble toucher à ce que devient l'homme quand il perd son visage, un être de sable. Cette évanescence de sable rappelle les personnages de Patrick Modiano, celui de l'homme des sables de la *Rue des Boutiques obscures* bien sûr, mais également les autres, ceux qui se tiennent sur une ligne d'horizon comme l'ombre du passé faisant poindre au loin son absence. En essayant de regarder cet horizon, nous avons à notre tour, sur les lèvres les vers de Raymond Queneau :

« cette brume insensée ou s'agitent des ombres,
- est-ce donc là mon avenir⁹⁶⁴ ? »

L'homme, de sable, n'est pas assuré de lui-même, ses dernières traces menacent sans cesse d'être emportées par la mer. Mais Patrick Modiano tente malgré tout de faire tenir silencieusement les absents à travers une narration qui se morcelle et superpose les temporalités. Les disparus prennent place dans la mémoire depuis ce qui pourrait la menacer : une forme fragmentaire et nécessairement incomplète. Mais celle-ci, loin de dissocier les souvenirs, constitue un dispositif qui les organise en une série de constellations. Ce qui s'y dessine nous invite alors à laisser venir

962 « l'homme n'est pas le plus vieux problème ni le plus constant qui se soit posé au savoir humain. En prenant une chronologie relativement courte et un découpage géographique restreint – la culture européenne depuis le XVI^e siècle – on peut être sûr que l'homme y est une invention récente. Ce n'est pas autour de lui et de ses secrets que, longtemps, obscurément, le savoir a rodé. (...) Et ce n'était point là libération d'une vieille inquiétude, passage à la conscience lumineuse d'un souci millénaire, accès à l'objectivité de ce qui longtemps était resté pris dans des croyances ou dans des philosophies : c'était l'effet d'un changement dans les dispositions fondamentales du savoir. », Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Éditions Gallimard, 1966, p. 398.

963 *Ibid.*, p. 398.

964 Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Éditions Denoël, 1975, p. 91.

en nous les « fragments, des poussières d'étoiles⁹⁶⁵ » de l'Histoire et à murmurer ces phrases de Vincent Delecroix :

« Vous répétez : je n'ai que des fragments, des restes, pour bâtir ce grand tombeau et pour donner un visage à Achille. Il vous dit : donne-moi ces fragments⁹⁶⁶. »

« je n'ai que des fragments »

« donne-moi ces fragments »

965 Patrick Modiano, *L'horizon*, op.cit., p. 11.

966 Vincent Delecroix, *Tombeau d'Achille*, op. cit., p. 43.

CONCLUSION

L'héritage du *poison* dans la langue de Patrick Modiano s'écoule à travers les différentes formes narratives qui structurent son œuvre, à travers l'organisation fragmentaire de la mémoire. La construction du processus de remémoration, l'invention d'une langue au cœur de laquelle souffle le silence, porte les traces de ce *poison*.

Patrick Modiano n'est pas un témoin direct de la Shoah, mais son écriture – et c'est justement cette caractéristique qui nous intéresse – est habitée par la décomposition du langage. Notre question a donc porté sur la manière dont son écriture est touchée par la destruction du langage que nous avons développée dans le chapitre 2 et par la souffrance infligée aux corps abordée dans le chapitre 3 de la Partie IV. Comment son écriture porte-t-elle la trace de cette Histoire, quels en sont les signes dans la narration ? Quels éléments de l'écriture de Patrick Modiano pouvons-nous faire dialoguer avec l'affirmation de Jean Améry soutenant qu'on ne peut pas contempler « le spectacle de l'homme déshumanisé » (...) « sans que tous les concepts innés de dignité humaine soient remis en question ⁹⁶⁷ » ?

Que ce soit dans les romans ou dans les récits, cette question est abordée à la fois de façon très directe et, en même temps, de manière détournée, déviée. Nous allons donc considérer ces deux approches distinctes et complémentaires à partir des différents éléments que nous avons développés au cours de la thèse, puis nous nous interrogerons sur le paradoxe même de notre proposition : comment est-il possible d'évoquer quelque chose frontalement tout en le déplaçant de son contexte d'origine ?

Les outrages subis par l'homme, tels qu'énoncés notamment par Primo Levi et Jean Améry, hantent les personnages et les intrigues romanesques. Ils sont abordés de manière très concrète, depuis le *ras du sol* : les capacités de représentation de la langue littéraire, et plus largement celles inhérentes à tout énoncé, sont interrogées depuis l'intérieur du dispositif narratif. Nous

⁹⁶⁷ Jean Améry, *Par-delà le crime et le châtement*, op. cit., p. 56.

avons mesuré combien la relation de Georges Perec au réel et à ses souvenirs - envisagés « au niveau du milieu dans lequel le corps se déplace⁹⁶⁸ » -, correspond bien à la place qu'occupent les événements historiques et les références à la littérature dite de témoignage dans la construction des personnages de Patrick Modiano. L'Histoire s'infiltré dans le modelage des personnages à travers le développement d'un « vécu à ras de terre⁹⁶⁹ ». Ce que l'auteur développe, ce sont les gestes, « la quotidienneté liée aux vêtements, à la nourriture, au voyage, à l'emploi du temps, à l'exploration de l'espace⁹⁷⁰ », pour citer à nouveau les expressions de Georges Perec. Mais à la différence de celui-ci, Patrick Modiano propose des descriptions très succinctes, limitant celles-ci à une forme minimale qui ne *hache* pas la narration. Il n'y a en effet pas d'accumulation encyclopédique ni de contraintes systématiques, il n'y a pas non plus de rupture majeure dans le fil des récits. Les détails sont très présents au sein des descriptions, au contraire d'autres éléments, de type psychologique, par exemple. Les détails président ainsi à l'élaboration des personnages qui se trouvent davantage esquissés que véritablement décrits. De même en va-t-il de la perception du réel par les personnages : comme nous le soulignons dans la Partie II, Victor Chmara dans *Villa Triste* souligne son attachement aux vêtements, se décrivant comme ayant « la mémoire des vêtements⁹⁷¹ » de ceux qu'il croise ou aperçoit. L'extrême précision de certains détails offre une entrée privilégiée par laquelle s'engouffre l'Histoire. Celle-ci, loin d'être chronologique et éclairée, se construit dans la narration de manière fragmentaire et incomplète, comme un mystère s'épaississant à mesure qu'on l'expose.

Du côté de l'exploration de l'espace, la narration suit les méandres de l'errance des personnages : à travers leurs déplacements physiques dans l'espace, les personnages font affleurer l'histoire du passé et des disparus. Dans les rues de la ville et à travers l'existence corporelle des protagonistes, les temporalités se mêlent et l'identité des personnages prolonge celles des ombres, à moins que ce ne soit l'inverse, que les ombres offrent aux personnages leur épaisseur de lumière. De manière très directe, les personnages cherchent à fuir un danger plus ou moins déterminé ; leur vie est menacée ou l'a été dans le passé et les conséquences de cette menace pèsent sur le protagoniste dans son existence présente.

Parallèlement à l'approche frontale du *poison*, celui-ci s'écoule également dans les creux du

968 Georges Perec, *Je suis né*, op. cit., p. 89.

969 *Ibid.*, p. 89.

970 *Ibid.*, p. 89.

971 Patrick Modiano, *Villa Triste*, op. cit., p. 84.

langage, de manière déviée. Le déplacement mis en œuvre par Modiano nous semble être de même nature que celui dont relève l'histoire juive que nous citons au début du Chapitre 2 de la Partie II :

« Au mois de juin 1942, un officier allemand s'avance vers un jeune homme et lui dit :

"Pardon, monsieur, où se trouve la place de l'Étoile ?"

Le jeune homme désigne le côté gauche de sa poitrine.

(Histoire juive⁹⁷²).

L'officier demande la place de l'Étoile en pensant au lieu parisien, mais le jeune homme, lui, pense à l'étoile qu'il porte sur le vêtement, et lui indique donc tout naturellement sa poitrine. L'écriture de Patrick Modiano nous semble repartir en sens inverse : comme si le jeune homme lui montrait l'étoile sur le vêtement, et que l'auteur se rendait sur la grande place parisienne. C'est bien de l'étoile dont il est question, mais les moyens de l'auteur pour l'analyser sont détournés de l'objet initial. Cette histoire, placée en exergue de son premier roman *La place de l'étoile* (1968), joue un rôle essentiel dans l'histoire du roman *Voyage de noces*.

Le jeu de mots sur les différentes significations du mot « étoile » est caractéristique des effets de miroirs discursifs réfléchissants à l'œuvre dans l'écriture. Ce système de renvoi d'un mot à l'autre, d'une expression à une autre, du retour du même au sein des textes, qu'il s'agisse de prénoms ou de lieux, creuse les sillons pour l'écoulement du *poison* des horreurs infligées à l'espèce humaine. La formulation de Vincent Delecroix à l'égard de la fiction nous semble à cet effet correspondre tout à fait à ce qui se produit dans les différentes formes de narration de Patrick Modiano : « La fiction ne *dit* pas le réel, elle le *montre* d'une manière indirecte. (...) La fiction relève effectivement d'une stratégie de contournement⁹⁷³ ». L'écriture de Patrick Modiano constitue un milieu dans lequel les signes du *poison* se diluent selon les termes de la seconde génération, celle qui hérite directement de l'Histoire, par les parents. Cette génération d'auteurs s'attache à interroger, depuis l'intérieur, le langage détruit des naufragés et des rescapés, en bâtissant ce que Georges Perec a appelé, tentant de répondre à la question sur ce qui l'a poussé à écrire, un « palais des glaces ». Celui-ci est un univers discursif dans lequel « les mots se renvoient les uns les autres, se répercutent à l'infini sans jamais rencontrer autre chose

972 Patrick Modiano, *La place de l'étoile*, op. cit., p.11.

973 Vincent Delecroix, *Singulière philosophie*, op. cit., p. 162.

que leur ombre⁹⁷⁴. » Chez Patrick Modiano, le palais se construit selon un espace-temps organisé par la dialectique de l'absence et de la présence. Le réel qui s'y joue est fragmentaire et lacunaire, et c'est justement à travers cette représentation morcelée de la réalité que la subjectivité des personnages va pouvoir apparaître et être sondée au fil du récit. Les conditions d'apparition du réel, la mise en tension entre sa présence et son absence telles qu'elles s'expriment dans la narration, ont organisé notre dernière partie : nous avons mis en avant son caractère éminemment photographique.

Notre approche du photographique a largement été marquée par les textes de Rosalind Krauss, qui attire l'attention sur le fait que dans le monde moderne, nous ne sommes pas toujours conscients de « l'immense impact⁹⁷⁵ » de la photographie. Tout au long des textes qui composent sa *Théorie des Écart*s, elle développe en effet l'idée que notre sensibilité est bien plus marquée par le médium que nous ne l'envisageons, et que dans les arts visuels notamment – mais pas uniquement –, les stratégies adoptées sont profondément structurées par la photographie. Avec l'analyse de la place du photographique dans l'écriture de Patrick Modiano nous avons abordé de front la manière dont le photographique est aussi capable de structurer un champ du registre verbal, à savoir celui de la narration. Il n'a pas été question au cours de ce travail de se demander dans quelle mesure l'auteur était conscient ou non de son utilisation de l'image photographique, mais plutôt de s'interroger sur la manière dont le photographique irrigue certains textes et en quoi il constitue des coordonnées pour la narration tout en restant plus ou moins en retrait selon les romans et récits.

La photographie est très présente en tant que thèmes et motifs dans l'ensemble de son œuvre et, d'autre part, l'objet photographique sert de support mnémonique aux personnages qui s'appuient sur les images pour faire émerger quelques bribes de souvenirs. Dans ce contexte, le processus photographique sert de métaphore et de médium à l'auteur pour penser le fonctionnement de la mémoire. Le photographique prend donc la place d'une véritable figure conceptuelle au sein de sa poétique de la mémoire. Mais plus profondément encore, comme nous l'avons développé dans cette dernière partie, la narration est elle-même construite selon le mode d'organisation de la mémoire. À travers une analyse détaillée de passages de la *Rue des Boutiques Obscures*, nous avons tenté de mettre en avant la présence du photographique dans l'agencement du montage

974 Georges Perec, *Je suis né*, op. cit., p. 73.

975 Rosalind Krauss, *Le photographique. Pour une Théorie des Écart*, « Sur les traces de Nadar », op. cit., p. 19.

narratif. Le regard des personnages fonctionne selon les mêmes modalités qu'une photographie : découpe du cadre, multiples jeux et effets de lumière. En résulte que le temps qui affleure à travers ce regard évoque la manière dont une photographie peut convoquer le passé à la surface de l'image. La temporalité qui se joue dans les romans nous semble être de même nature que celle mise en œuvre dans l'image photographique : en cristallisant différentes couches de sédimentation de la mémoire, la superposition des époques y fait advenir « la chair et le squelette du temps⁹⁷⁶ ». Nous avons pu en effet analyser dans cette dernière partie comment la photographie entremêle différentes temporalités dans le même mouvement, offrant toutes sortes de combinaisons possibles entre le passé le présent et l'avenir. Pour le formuler avec Arnaud Claass, dans la photographie il est possible de contempler le passé depuis le présent, « d'observer *maintenant* la chose qui *fut* »⁹⁷⁷ .

Cette écriture constituerait-elle donc un moyen pour *réparer* les effets du *poison* dans la langue ? L'écriture de Patrick Modiano est-elle un remodelage du matériau de l'expérience participant à une visée cathartique ? S'agit-il de prendre le dessus sur les « traumatismes » subis par la langue et le corps en la débarrassant de ses spectres historiques ?

Il nous semble plutôt qu'à travers le souffle du vide cisillant les mots, Patrick Modiano fait tenir silencieusement les sans-nom, les naufragés ainsi que les rescapés, aux côtés des lecteurs. Leur absence peut alors scintiller autour du vide laissé par leur disparition. À la manière dont la photographie insuffle du vide dans la mémoire, permettant aux souvenirs d'avoir leur place, les livres eux-mêmes s'agglomèrent entre eux pour former une série de « fragments autour d'un néant⁹⁷⁸ ».

Plutôt que de chercher à combler le vide de la disparition, ou à remplir les failles ouvertes par le *poison*, son écriture met à jour les effets de celui-ci au cœur de l'organisation de la langue. En ce sens, il nous semble que l'écriture de Patrick Modiano agisse davantage à la manière dont Kafka décrit l'effet que doit procurer un livre : « un malheur dont nous *souffririons* beaucoup, comme la mort de quelqu'un que nous aimerions plus que nous-mêmes⁹⁷⁹ ».

À travers la reconnaissance du caractère temporel de l'existence, l'écriture narrative permet la

976 Jean-Claude Passeron, « Bibliographie, flux, itinéraires, trajectoires », *Revue française de sociologie*, Année 1990, 31-1, pp. 3-22.

977 Arnaud Claass, *Du temps dans la photographie*, op. cit., p. 53.

978 Siegfried Kracauer, *La photographie*, in *Revue d'Esthétique*, (1927), art.cit., p. 192, cité par Irène Albers, *Claude Simon, moments photographiques*, op. cit., p. 31.

979 Franz Kafka, « Lettre à Oskar Pollak », (1904), 27 janvier 1904, op. cit., p. 575.

reconfiguration du temps de l'expérience, comme nous l'avons mis en avant dans la partie III avec l'étude des différentes configurations temporelles proposée par Paul Ricoeur. Ainsi, l'écriture de Patrick Modiano permet de construire une forme narrative propre à une pensée de l'existence. Il n'est pas question de renouer avec une origine déchue et de se l'approprier : ses personnages, d'un roman à l'autre, ne sont à proprement parler *personne*. Or, la mise à jour de ce vide et de l'absence de leur origine constitue la condition première de leur être au monde. Ils ne sont personne, au sens où *Personne* serait un nom propre, celui de n'importe qui, un nom anonyme qui pourrait être celui de n'importe lequel des sans-visage qui hantent ses narrations. À travers ces *Personne(s)* au sein desquelles le particulier est nié, l'auteur met à jour les effets du néant de l'origine sur les générations héritières de l'Histoire des camps : nous sommes tous habités par ce *poison*, ce qui fait de nous des êtres « *surgis de rien, prêts à retourner au néant* »⁹⁸⁰. L'homme de la seconde moitié du XX^e siècle s'enracine dans le vide inouï creusé par la destruction des grandes représentations qui structuraient la pensée humaine.

Mais, devenant ces êtres que l'on ne voit plus, en proie à l'errance et au doute concernant leur existence, les personnages mettent paradoxalement à jour la condition existentielle de tout être : leur incapacité à être sujet, à être un « Je » caractérise la condition existentielle de l'homme. Ce que le protagoniste de la *Rue des Boutiques Obscures* formule clairement en ces termes : « *Les lettres dansent. Qui suis-je ?*⁹⁸¹ » Dès lors, *Personne*, ce nom qui n'appartient pas à quelqu'un en particulier, appartient à tout le monde, il devient le premier des noms de l'homme, une abstraction de la singularité. Autour de cette bascule sur le mot *Personne* se joue précisément la manière dont Patrick Modiano agit depuis l'intérieur du langage, pour retourner la destruction de l'homme contre elle-même, avec les outils qu'elle met en place. C'est par une interrogation sur les effets de la désingularisation, sur la manière dont l'homme est réduit à néant, que l'auteur parvient à dire quelque chose sur l'homme dans ce qu'il a de plus singulier, sur la quête à laquelle il doit se livrer pour exister.

Cette existence s'enracine pour Patrick Modiano dans les rues de Paris, dans le flux des passants, dans les reflets des vitrines, dans les lumières changeantes des fins d'après-midi. Nous qui marchions depuis toujours, dans cette ville, et notamment dans ce quartier du dix-huitième arrondissement de Paris qui a vu grandir et disparaître Dora Bruder, nous en sommes venus à

980 Daniel Parrochia, *Ontologie fantôme. Essai sur l'oeuvre de Patrick Modiano*, op.cit..

981 Patrick Modiano, *Rue des Boutiques Obscures*, op. cit., p. 106.

nous demander si nous n'étions guère plus que l'ombre du double de la jeune fille. N'avions-nous pas nous-même déjà disparu il y a longtemps, n'avions nous pas péri à ses côtés ? Levant la tête certains soirs nous plongeons dans les couloirs de ciel découpés par les toits qui se meuvent en immense « fleuve noir et plein d'étoiles⁹⁸² ». Peut-être y avions-nous bu autrefois de ce liquide qui fait tout oublier⁹⁸³ ? Mais d'autres soirs, levant les yeux pour contempler « ce ruisseau roulant des astres⁹⁸⁴ », nous pressentions l'inverse : n'était-ce pas nous, les vivants, qui hantons le royaume des sans visages ? Et, sans fin, ne sommes-nous pas condamnés à regarder le triste spectacle de la pluie ruisselant sur les corps sans jamais pouvoir rien faire sauf à nous répéter sans relâche que « rien, comme tout ce qui nous entoure ici n'est rien, sauf la faim dans notre corps, et le froid et la pluie sur nous⁹⁸⁵ » ?

Lorsque nous avons réalisé qu'aucun sage au sceptre d'or⁹⁸⁶ ne surgirait de la brume afin de nous expliquer comment faire parler l'ombre muette des défunts, nous avons imaginé que seule l'écriture de cette thèse nous permettrait de retenir quelques-uns des cris de la nation des sans visage et que nous pourrions ainsi tenter de saisir les mouvements qu'ils effectuent autour de nous, sans plus craindre de disparaître tout à fait. Ainsi espérons-nous à notre tour conserver à même le corps le pâle reflet de leur ombre tout en affirmant notre propre voie.

982 Guy de Maupassant, *La nuit*. Texte situé en annexe du livre de Yves Bonnefoy, *Poésie et photographie*, Éditions Galilée, Paris, 2014, p. 69.

983 « Celle qui buvait, à chaque fois oubliait tout le passé. Lorsqu'elles se furent couchées, sur le coup de minuit, il y eut un coup de tonnerre et un tremblement terre et elles furent en un éclair transportées hors de cet endroit, chacune s'élevant vers le lieu de sa naissance, comme des étoiles fusant de toutes parts. », Le mythe d'Er, Platon, *La République* 621a-621b, Traduction de Georges Leroux, Éditions Flammarion, Deuxième édition corrigée, 2004, p. 522.

984 Guy de Maupassant, *La nuit*. Texte situé en annexe du livre de Yves Bonnefoy, *Poésie et photographie*, Éditions Galilée, Paris, 2014, p. 69.

985 Primo Levi, *Si c'est un homme*, op. cit., p. 144.

986 « Alors l'âme survint de Tirésias de Thèbes, portant un sceptre d'or : il me reconnut et me dit :
« Qu'est-ce encor, malheureux ? Quittant la clarté du soleil,
tu viendrais voir les morts et cet empire sans douceur ?
Écarte-toi du trou, détourne donc ton glaive aigu,
que je boive le sang et te dise la vérité. »
L'Odyssée, Homère, op. cit, pp. 201.

BIBLIOGRAPHIE

PATRICK MODIANO

Ouvrages :

- La Place de l'étoile*, Éditions Gallimard, 1968.
Les boulevards de ceinture, Éditions Gallimard, 1972.
Villa Triste, Éditions Gallimard 1975.
Livret de famille, Édition Gallimard, Paris 1977.
Rue des Boutiques Obscures, Éditions Gallimard, 1978.
Une jeunesse, Éditions Gallimard, 1981.
De si braves garçons, Éditions Gallimard, 1983.
Quartier perdu, Éditions Gallimard, 1984.
Remise de peine, Éditions du Seuil, Paris 1987.
Vestiaire de l'enfance, Éditions Gallimard, 1989.
Voyage de noces, Éditions Gallimard, 1990.
Fleurs de ruine, Éditions du Seuil, 1991.
Un cirque passe, Éditions du Seuil, 1992.
Chien de printemps, Éditions du Seuil 1993.
Du plus loin de l'oubli, Éditions Gallimard, 1994.
Des inconnues, Éditions Gallimard, 1999.
Dora Bruder, Éditions Gallimard, 1997.
La Petite Bijou, Éditions Gallimard, 2001.
Accident Nocturne, Éditions Gallimard, 2003.
Un pedigree, Éditions Gallimard, 2005.
Dans le café de la jeunesse perdue, Éditions Gallimard 2007.
L'horizon, Éditions Gallimard, 2010.
Discours à l'Académie suédoise, Éditions Gallimard 2015.
- Catherine Certitude*, en collaboration avec Sempé, Éditions Gallimard, 1990.
Dieu prend-il soin des bœufs ? Patrick Modiano (texte) avec Gérard Garouste (lithographies), Éditions de l'Acacia Paris, 2003.
28 Paradis, Patrick Modiano (texte), Dominique Zehrfuss (Illustrations), Éditions de l'Olivier-Le Seuil, 2005.
28 Enfers, Patrick Modiano (texte), Marie Modiano (textes), Dominique Zehrfuss (Illustrations), Collection Le Cabinet des lettrés, Gallimard, 2012.
Elle s'appelait Françoise, en collaboration avec Catherine Deneuve, Édité par Canal +, 1996.
Paris Tendresse, Patrick Modiano (texte) et Georges Brassai (photographies), Éditions Hoëbeke, 1990.
Paris Photographie, cent histoires extraordinaires de 1839 à nos jours, préface de Patrick Modiano, Virginie Chardin, Éditions Parigramme, 2003.
Éphéméride, Patrick Modiano, Éditions du Mercure de France, 2011.

Traduction étrangère:

Dora Bruder, (1997), traduit en anglais par Joanna Kilmartin, 1999, University of California Press.

Ouvrages critiques sur Patrick Modiano :

BLANCKEMAN Bruno, *Lire Patrick Modiano*, Armand Colin, 2009.

COOKE Dervila, *Present Pasts: Patrick Modiano's (auto)biographical fictions*, Editions Rodopi, 2005.

LAURENT Thierry, *L'oeuvre de Patrick Modiano : une autofiction* ; avec un texte inédit de Patrick Modiano, Presses universitaires de Lyon, 1997.

MORRIS Alan, *Patrick Modiano*, Berg, 1996.

MYOUNG-SOOK Kim. *Imaginaire et espaces urbains, Georges Perec, Patrick Modiano et Kim Sung-ok*, l'Harmattan, 2009.

PARROCHIA Daniel, *Ontologie fantôme. Essai sur l'œuvre de Patrick Modiano*, Editions Encre marine, 1996.

ROUX Baptiste, *Figures de l'Occupation dans l'oeuvre de Patrick Modiano*, Éditions l'Harmattan, 1999

SCHULTE NORDHOLT Annelies, *Perec, Modiano, Racymow : la génération d'après et la mémoire de la Shoah*, Radopi, Amsterdam, 2008.

Ouvrages collectifs sur Patrick Modiano :

Patrick Modiano, études réunies par BEDNER Jules, « La Suisse au cœur », Rodopi, 1993.

Patrick Modiano, Coordonné par FLOWER John, « Figures de la fuite chez Patrick Modiano », WOLF Nelly, Editions Rodopi, 2007.

Lectures de Modiano, ROCHE Roger-Yves, sous la direction de, Éd. Cécile Defaut, 2009.

Patrick Modiano, dirigé par HECK Maryline et GUIDÉE Raphaëlle, l'Herne, 2012.

Patrick Modiano, *Europe* n° 1038, 2015.

Articles sur Patrick Modiano :

Patrick Modiano: "Mon Paris n'est pas un Paris de nostalgie mais un Paris rêvé" interrogé par François Busnel, *Lire*, 04/03/2010.

GUICHARNAUD Jacques, « De la rive gauche à l'au-delà de la Concorde : remarques sur la topographie parisienne de Patrick Modiano, *Dilemme du roman*, Catherine Lafarge, Éditions LAFARGE, SARATOGA, ANIMA LIBRI, 1989.

SPERTI Valeria, « L'ekphrasis photographique dans *Dora Bruder* de Patrick Modiano : entre magnétisme et réfraction », *Cahiers de Narratologie* numéro 23, « Le sujet et l'art dans la prose française contemporaine », 2012.

Thèses sur Patrick Modiano :

EFONE Ekmi Shella, « La question de l'originalité dans le roman contemporain : identification des caractéristiques stylistiques dans trois œuvres : *La Place*, d'Annie Ernaux, *Lac* de Jean Echenoz, *La place de l'étoile* de Patrick Modiano. », soutenue en 2015.

LABONTÉ Stéphanie, « Usages de la photographie chez Patrick Modiano », Mémoire de maîtrise en Littératures de langue française, Université de Montréal, document numérisé par la Direction des bibliothèques de l'Université de Montréal, 2007.

MAURUD MÜLLER Hélène, dans sa thèse de doctorat « Filiation et écriture de l'Histoire chez Patrick Modiano et Monika Maron », Littératures, Université de la Sorbonne nouvelle, Paris III, 2009.

GEORGES PEREC

La disparition, (1969), Paris, Denoël, 1975.

W ou le souvenir d'enfance, Editions Denoël, Paris 1975.

Ellis Island, (1980) POL, Paris 1995.

Je suis né, Éditions du Seuil, 1990.

Ouvrages critiques sur George Perec :

LEJEUNE Philippe, *La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, P.O.L., 1991.

BELLOS David, *Georges Perec, une vie dans les mots*, Paris, Seuil, 1994.

ROCHE Anne, *W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec*, Gallimard, 1997.

DE RIBEAUPIERRE Claire, *Le Roman généalogique. Claude Simon et Georges Perec*, Bruxelles, La Part de l'il, coll. « Théorie », 2002.

REGGIANI Christelle, *L'Éternel et l'Éphémère. Temporalités dans l'œuvre de Georges Perec*, Amsterdam : Éditions Rodopi, coll. « Faux titre », 2010.

HECK Maryline, BURGELIN Claude et REGGIANI Christelle, dirigé par, *Perec*, Éditions de l'Herne, 2016.

A

AGAMBEN Giorgio, *Homo Sacer, le pouvoir souverain et la vie nue*.(1995), Éditions du Seuil pour la traduction française, 1997.

ALBERS Irène *Claude Simon, moments photographiques*, traduit de l'allemand par Laurent Cassagnau, Presses Universitaires du Septentrion, 2007.

AMÉRY Jean, *Par-delà le crime et le châtement. Essai pour surmonter l'insurmontable*, (1977), traduit de l'allemand par Françoise Wuilmart, Acte Sud, 1995.

ANTELME Robert, *L'Espèce humaine* (1947), Éditions Gallimard, Paris 1957.

ARASSE Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris Flammarion, 1992.

ARENDT Hannah, *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972.

ARISTOTE, *La Politique*, Paris, Les Belles lettres, 1989.

ARISTOTE, *De l'âme*, Flammarion, Paris, 1993.

SAINT AUGUSTIN, *Confessions*, traduction J. Trabucco, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.

AUDOIN-ROUZEAU Stéphane et Becker Annette, « Vers une histoire culturelle de la Première Guerre mondiale. », dans « La guerre de 1914-1918. Essais d'une histoire culturelle » *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 41, janvier-mars 1994.

AUDOIN-ROUZEAU Stéphane, *L'enfant et l'ennemi, 1914-1918*, Collection historique, Aubier, 1995, Paris.

DE RIBEAUPIERRE Claire, *Le Roman généalogique. Claude Simon et Georges Perec*, Bruxelles, La Part de l'il, coll. « Théorie », 2002.

B

- BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaire de France, Paris., 1957.
- BAILLY Jean-Christophe, *L'apostrophe muette. Essai sur les portraits du Fayoum*, Éditions Hazan, Paris, 1997.
- BAILLY Jean-Christophe, *La phrase urbaine*, Éditions du Seuil, 2003.
- BAILLY Jean-Christophe, *L'instant et son ombre*, Édition du Seuil, Paris, 2008.
- DE BALZAC Honoré, *La Comédie humaine*, Textes établis et préfacés par Marcel Bouteron, Collection de la Pléiade, 1951.
- BAUDELAIRE Charles, *L'art romantique*, (1885), « Le Peintre de la vie moderne », Arvensa Éditions
- BARTHA-KOVACS Katalin, « L'écriture des ruines au XVIIIe siècle : Vestige et vertige », PPKE/BTK, Piliscsaba, 2010.
- BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Le Seuil, Paris, 1980.
- BARTHES Roland, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Édition du Seuil, 1982.
- BAZIN André, *Qu'est-ce-que le cinéma ?*, « Ontologie de l'image photographique », (1945), Les Éditions du Cerf, Paris, 2002
- BEM Jeanne, « Dora Bruder ou la biographie déplacée de Modiano », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2000, N° 52
- BENJAMIN Walter, *œuvres I, II et III*, Éditions Gallimard 2000, pour l'édition en langue française et la présentation.
- BERGSON Henri, *La pensée et le Mouvant*, « La Perception du changement » (1911), Flammarion, Paris, 2014.
- BERGSON Henri, *L'Évolution créatrice* (1907), *Oeuvres*, Paris, Presses Universitaire de France, 1970.
- BLANCKEMAN Bruno, *Lire Patrick Modiano*, (2009), Éditions Armand Colin, Paris, 2014.
- BLOCH Marc, *Apologie pour l'histoire ou le métier d'historien*, Paris, Librairie Armand Colin, 1949.
- BRETON André, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964.
- BOILEAU Pierre Louis et NARCEJAC Thomas, *Le roman policier*, PUF « Que sais-je ? », 1975.
- BONNEFOY Yves, *Dans un débris de miroir*, Éditions Galilée, Paris, 2006.
- BONNEFOY Yves, *Poésie et photographie*, Éditions Galilée, Paris, 2014.
- BUIGNET Christine, « Le romanesque en photographie. Du paradoxe à l'induction », sous la direction de Danielle Méaux, *Études Romanesques* n°10, Ed Minard, 2006

C

- CARAION Marta, « Le détail et l'indice », *A contrario* 1/2014 (n° 20)
- CARAION Marta, *Pour fixer la trace : photographie, littérature et voyage au milieu du XIXe siècle*, Editions Gallimard, Droz.
- CASATI Roberto, *La découverte de l'ombre. De Platon à Galilée, l'histoire d'une énigme qui a fasciné les grands esprits de l'humanité*. Éditions Albin Michel, Paris, 2002.
- CELAN Paul, *Grille de parole*, (1959), « Lit de neige », traduit de l'allemand par Martine Broda, Collection «Détroits», Christian Bourgois Éditeur, 1991.
- DE CERTEAU Michel, *L'Invention du quotidien*, vol. 1., (1980), Paris Gallimard, 1990.
- DE CERTEAU MICHEL, *L'écriture de l'histoire*, (1975), Paris, Gallimard, collection Folio Histoire, 2002.
- CHALIER Catherine, *La trace de l'infini. Emmanuel Lévinas et la source hébraïque*. (2002) Les Editions du Cerf, Paris 2002.
- CHEVRIER Jean-François, *Walker Evans dans le temps et dans l'histoire*, L'Arachnéen, Paris, 2010.
- CICUREL Francine, « La mise en fiction du désespoir : l'éthos kierkegaardien » dans J.Angermuller et G.Philippe (eds) *Analyse du discours et dispositifs d'énonciation*, Lambert-Lucas, 2015.

- CLAASS Arnaud, *Le réel de la photographie*, Éditions Filigranes, 2012.
CLAASS Arnaud, *Du temps dans la photographie*, Éditions Filigranes, 2014.
CORBIN Alain, *Le monde retrouvé de Louis-François Pinagot : sur les traces d'un inconnu, 1798-1876*, Paris, Flammarion, 1998.
CORBIN Alain, *Histoire du silence de la Renaissance à nos jours*, Éditions Albin Michel 2016.
CURNIER Jean-Paul, *Montrer l'invisible. Écrits sur l'image*, Actes Sud, 2009.

D

- DELBO Charlotte, *Le convoi du 24 janvier*, Paris, Les Éditions de Minuit, Collection Grands Documents, 1966 ; *Auschwitz et après I. Aucun de nous ne reviendra* (1965), Les Éditions de Minuit, Gonthier, Paris, 1995 ; *Auschwitz et après II. Une connaissance inutile* (1970), Les Éditions de Minuit, 1994 ; *Auschwitz et après III. Mesure de nos jours*, Les Éditions de Minuit, 1971 ; *Spectres, mes compagnons*, (1977), Lausanne, Éditions Maurice Bridel, Paris, Berg International, 1995 ; *La mémoire et les Jours*, Paris, Berg International, 1985.
DEBAT Michelle, sous la direction de, *La photo-graphie et le livre*, 2003, Trans Photographic Press.
DELACROIX Eugène, *Journal 1822-1863*, Paris, Plon, 1980, pp. 476-477, cité par Alain Corbin, *Histoire du silence de la Renaissance à nos jours*, Éditions Albin Michel 2016.
DELECROIX Vincent, *Singulière philosophie. Essai sur Kierkegaard*. Éditions du Félin 2006, Paris.
DELECROIX Vincent, *Tombeau d'Achille*, Éditions Gallimard, 2008.
DELECROIX Vincent, « Mon nom est Personne », conférence inaugurale au colloque des 17èmes semaines européennes de la philosophie, 2013.
DERRIDA Jacques, *Mal d'archive*. Éditions Galilée, (1994), 1995-2008.
DERRIDA Jacques, *Trace et archive, image et art*, (2002) INA Éditions, 2014, suivi de BOUGNOUX Daniel et STIEGLER Bernard, « Pour Jacques Derrida », dans Jacques Derrida, *Mal d'archive*, Éditions Galilée, (1994), 1995-200.
DIDEROT Denis et LE ROND D'ALEMBERT Jean, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, (1751-1772), Stuttgart & Bad Cannstadt : Friedrich Fromann Verlag, 1966.
DIDEROT Denis, *Salon III. Ruines et paysages. Salon de 1767*, E. M. Bukdahl, M. Delon & A. Lorenceau (éd), Hermann, Paris, 1995.
DIDI-HUBERMAN Georges, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise (Claude Parmiggiani)*. Les Éditions de Minuit, 2001.
DIDI-HUBERMAN Georges, *Geste d'air et de Pierre. Corps, parole, souffle, image*. Les Éditions de Minuits, Paris, 2005.
DIDI-HUBERMAN Georges, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les Éditions de Minuits, 2008.
DIDI-HUBERMAN Georges, *Écorces*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2011.
DOSSE François, *L'Histoire en miettes*, Paris, La Découverte, 1987.
DOSSE François, « Michel de Certeau et l'écriture de l'histoire. », *Vingtième siècle. Revue d'Histoire*. 2003, n°78.
DOSSE François, *Le pari biographique. Écrire une vie*, Éditions La Découverte, Paris, 2005.
DUBOIS Philippe, *L'acte photographique*, Nathan, 1990.

E

- EISENZWEIG Uri, « Présentation du genre », *Le roman policier*, Littérature, Année 1983.
EVRARD Franck, *Lire le roman policier*, Editions Dunod, Paris, 1996.

F

- FARGE Arlette, *Le goût de l'archive*, Éditions du Seuil, 1989.
- FARGE Arlette, *La vie fragile*, (1986), Paris Seuil, 1992.
- FARGE Arlette, *Le Bracelet et le parchemin*, Bayard, Paris, 2003.
- FARGE Arlette, Dauphin Cécile, sous la direction de, *De la violence et des femmes*, « Bibliothèque Albin Michel Histoire », Albin Michel, Paris, 1997.
- FEBVRE Lucien, *Martin Luther, un destin*, Collection : Christianisme, Rieder, Paris, 1928.
- FÉDIDA Pierre, « Le souffle indistinct de l'image », *Le site de l'étranger*, Presses Universitaires de France, Paris, 1993.
- FLUSSER Vilém, *Pour une philosophie de la photographie*, 1996, éditions Circé pour la traduction française.
- FÜSSLER Johann Heinrich, *Conférences sur la peinture, 1801-1823*, Publications de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris 1993.
- FREUD Sigmund, *Névrose, psychose et perversion*, (1899), PUF, Paris 1973.
- FREUD Sigmund, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, « Oubli des noms propres », (1900), Petite bibliothèque Payot, Paris 1986.
- FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Éditions Gallimard, 1966.
- FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, Éditions Gallimard, 1975.
- FOUCAULT Michel, « Dialogue sur le pouvoir, *Dits et écrits*, 1991, Éditions établies sous la direction de François Ewald et Daniel Defert.
- FOUCAULT Michel, *Le pouvoir psychiatrique*, Seuil/Gallimard, 2003.
- FOUCAULT Michel, « La vie des hommes infâmes », *Archives de l'infamie*, 2009, Collectif Maurice Florence, Les Prairies Ordinaires, Paris 2009.
- FOZZA Jean-Claude et GARAT Anne-Marie, *Petite fabrique de l'image*, Magnard, 2001.

E

- GAGNEBIN Murielle, direction, *Faire correspondre les ombres aux ombres. Mythes et légendes d'ombres aux origines de la photographie*, Éditions Champ Vallon, Seyssel, 2002.
- GAUTHIER Henri *L'image de l'homme intérieur chez Balzac*, Genève, Droz, Paris, 1984.
- GARCIN Jérôme, « Patrick Modiano, rive droite, rive gauche », *Littérature vagabonde*, Flammarion, 1995.
- GEFEN Alexandre, *La Mimésis*, Textes choisis et présentés par, Garnier Flammarion, coll. « Corpus », 2002.
- GENETTE Gérard, *Figure I*, « Proust palimpseste. » Éditions du Seuil, 1966.
- GENETTE Gérard, *Figure II*, Éditions du Seuil, 1989.
- GENETTE Gérard, « Les actes de fiction », *Fiction et Diction*, Éditions du Seuil, 1991.
- GINZBURG Carlo, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, (1989), Nouvelle édition. Augmentée, Éditions Verdier. 2010.
- GINZBURG Carlo, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice » (1976), dans *Le Débat*, n°6, 1980.
- GINZBURG Carlo, Poni Carlo, « La micro-histoire », *Le Débat*, n° 17, décembre 1981.
- GUIDÉE Raphaëlle, « "Le temps n'existe absolument pas". Photographie et sortie du temps dans *Austerlitz*, de W. G. Sebald. », Séminaire « [Sortir du temps: la littérature au risque du hors-temps](#) », organisé par Henri Garric et Sophie Rabau, Séance du lundi 12 mars 2007.
- LE GOFF Jacques, « Les "retours" dans l'historiographie française actuelle », *Réflexions historiographiques*, Cahier du centre de recherches historiques, 22, 1999.
- LE GOFF Jacques et Nora Pierre, sous la direction de, *Faire de l'histoire. Nouveaux problèmes, nouvelles approches, nouveaux objets, tome I : Nouveaux problèmes*, (1974), Collection Bibliothèque

des Histoires, Gallimard, Nouvelle édition en un volume, 2011.
GRACQ Julien, *La Forme d'une ville, Paris*, José Corti, 1985.
GRADOWSKI Zalmen, *Au cœur de l'enfer* (1944), éditions Taillandier, 2009. Extrait : <http://memoiresdesdeportations.org/fr/texte/des-voix-sous-la-cendre-extraits>. *Des voix sous la cendre. Manuscrits des Sonderkommandos d'Auschwitz-Birkenau*, Éditions Calman Levy et du Mémorial de la Shoah, 2005.
GUIBERT Hervé, *L'image fantôme*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.

H

HALBWACHS Maurice, *La Mémoire collective* (1950), Albin Michel, Paris, 1997.
HAMON Philippe, *La description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*. Paris, Macula, 1991.
HARTOG François, *Partir pour la Grèce. Pourquoi avons nous toujours besoin des Anciens* (2015), Édition revue et augmentée, Champs histoire, Flammarion 2018.
HARTOG François, Colloque international « Littérature et Histoire en débats. (10, 11, 12 janvier 2013), « Temps de l'histoire, temps de la littérature: Réflexions sur la conjoncture contemporaine. »
HOMÈRE, *Illiade*, traduction E. Lasserre, Paris Garnier Flammarion, 1965.
HOMÈRE, *L'Odyssée*, Traduction, notes et postface de Philippe Jaccottet, Éditions La Découverte, Paris, 2016.
HORNUNG Érik, *Les dieux de l'Égypte. L'Un et le multiple*. Éditions du Rocher, Paris, 1987.
HYVERNAUD Georges, *La peau et les Os*, Paris, (1949), La Dilettante, 2008

J

JABÈS Edmond, « L'eau du puits » (1955), *Le seuil. Le sable, Poésies complètes 1943-1988*, Éditions Gallimard, 1959.
JENNY Laurent, « Le style », 2011.
JURGENSON Luba, *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible ?* Éditions du Rocher, 2003.
JURGENSON Luba, *Le goulag en héritage : pour une anthropologie de la trace*. Sous la direction de ; Élisabeth Anstett, Luba Jurgenson. Paris, Éditions Pétra, 2009.

K

KAFKA Franz, « Lettre à Oskar Pollak », 27 janvier 1904, *Ouvres complètes* Tome III, Traduction par Marthe Robert, Claude David et Jean-Pierre Danès, Éditions Gallimard
KRACAUER Siegfried, « La Photographie », (1927), *Revue d'Esthétique*, 25, 1994, traduction S. Marten et J.-C. Mouton.
KRAUSS Rosalind, *Le photographique. Pour une Théorie des Écarts*, « Sur les traces de Nadar », Macula, Paris 1990.

L

LACAN Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, (1964), « Du sujet et de la certitude », Les Éditions du Seuil, Paris 1975.
DE LAMARTINE Alphonse, « La liberté, ou une nuit à Rome ». *Nouvelles méditations poétiques*, IX (1823), Hatier, Paris, 1924.
LAVATER Johann Caspar, *L'art de connaître les hommes par leur physionomie*, nouvelle édition corrigée et disposée dans un ordre plus méthodique, augmentée d'une exposition des recherches ou des opinions de La Chambre, de Porta, de Camper, de Gall, sur la physionomie ; d'une histoire anatomique et physiologique de la face ; précédée d'une notice historique sur l'auteur, par Moreau (de La Sarthe)

Professeur à la Faculté de Médecine de Paris. Ornée de 600 gravures exécutées sous l'inspection de Vincent, peintre, Paris, Depelafol, 1835.

DEL LITTO Victor, *Notice de Vie de Henry Brulard*, Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, 1982.

LAUFER Laurie, *L'énigme du deuil*, PUF, 2006.

LEVI Primo, « Conversations et entretiens » (1963-1982), Éditions Robert Laffont, Paris, 2005.

LEVI Primo, *Si c'est un homme* (1958), Paris, Julliard, 1988.

LEVI Primo, *La trêve*, (1963), Éditions Robert Laffont présentée par Catherine Coquio, Paris, 2005.

LEVI Primo, *Les naufragés et les rescapés, quarante ans après Auschwitz*, (1986), Traduit de l'italien par André Maugé, Éditions Gallimard, 1986.

LÉVINAS Emmanuel, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*. (1961) Le Livre de Poche, Paris 1971.

LÉVINAS Emmanuel, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*. « La trace de l'autre », (1963) Librairie philosophique J. Vrin, Paris 2006.

LÉVINAS Emmanuel, *Humanisme de l'autre homme*. (1973) Chapitre IX : « La trace », Fata Morgana, 1973.

LORAUX Nicole, « Éloge de l'anachronisme en histoire », (1992), « Les voies traversières de Nicole Loraux. Une helléniste à la croisée des sciences sociales », *Espace Temps*, année 2005.

LORIGA Sabina, « Écriture biographique et écriture de l'histoire aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècle. », *Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, n°45, La preuve en histoire. Preuve et frontière disciplinaire : approches théoriques, 2010, pp. 47-71.

LORIGA Sabina, Entretien au sujet de son livre *Le petit X : la biographie comme un problème*, menée par Adriana Barreto de Souza, Université Fédéral Rural de Rio de Janeiro, in « *Historia da historiografia* », Ouro Preto, numéro 9, Août 2012.

M

MAKARIUS Michel, « Les pierres du temps. Archéologie de la nature, généalogie de la ruine », *Protée*, vol. 35, n° 2, 2007.

MANDELSTAM Ossip, « Leningrad », *Tristia et autres poèmes*, trad. François Kerel, Éditions Gallimard, Collection Poésie, 1982.

MARIN Louis, *De la représentation*, Gallimard Le Seuil, Paris, 1994.

MARTEAU Frédéric, « L'écrit et la photographie : mélancolie du livre. Autour de l'oeuvre de W. G. Sebald », Presses Universitaires de Paris Nanterre, *L'Esthétique du livre*, numéro dirigé par Alain Milon et Marc Perelman.

MASPERO Gaston, *Études de Mythologie et d'archéologie égyptiennes*, Éditions E. Leroux, Paris 1983.

MAURON Véronique, *Le signe incarné : ombres et reflets dans l'art contemporain*, Éditions Hazan, Paris 2001.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

MEYER-BOLZINGER Dominique, « L'enquête en suspens ou l'écriture policière de Patrick Modiano », *Manières de noir. La fiction policière contemporaine*, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

MONDZAIN Marie-José, *Images, icône, économie*, Paris, Le Seuil, 1996.

MONDZAIN Marie-José, *Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*. Paris, Le Seuil, 1996.

N

NANCY Jean-Luc, *Le regard du portrait*, Éditions Galilée, 2000.

NANCY Jean-Luc, *Au fond des images*. Éditions Galilée, Paris 2003.

NORA Pierre, direction, *Essais d'ego-histoire*, ouvrage collectif de Maurice Agulhon, Pierre Chaunu, Georges Duby, Raoul Girardet, Jacques Le Goff, Michelle Perrot et de René Rémond, Collection Bibliothèque des Histoires, Gallimard, 1987.

O

ORTEL Philippe, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, éditions Jacqueline Chambon, 2002.

P

- PASSERON Jean-Claude, « Bibliographie, flux, itinéraires, trajectoires », *Revue française de sociologie*, Année 1990, 31-1.
- PEIRCE Charles S. *Écrits sur le signe*, textes rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle, Paris, Éditions du Seuil, 1978.
- PINDARE, *VIIIe, Pythique*, traduction de M. Jean-Paul Savignac, éd. La Différence, coll. Minos, Paris, traduction Aimé Puech, Les Belles Lettres, Paris, 1977.
- PLATON, *Ménon* Editions Garnier Flammarion, 2ème édition, Paris, 1993.
- PLATON, *Le sophiste*, Editions Garnier Flammarion, Paris 1993.
- PLATON, *Théétète*, Éditions Flammarion, 2ème édition corrigée, 1995.
- PLATON, *La République*, Éditions Flammarion, 2ème édition corrigée, Paris, 2004.
- PLOTIN, *Traité 27 (quatrième Ennéade, III)*, §25, Garnier- Flammarion, Paris.
- PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Bibliothèque de la Pléiade.

R

- RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008.
- RANCIÈRE Jacques, *Le destin des images*, La Fabrique, 2003.
- RASTIER François, « Le survivant ou l'Ulysse juif », L'épreuve, la posture, *Littérature*, 2002.
- REVEL Judith, *Foucault, une pensée du discontinu*, Mille et une nuits, 2010.
- REVEL Jacques, sous la direction de, *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Paris, Gallimard-Le Seuil, « Hautes Études », 1996.
- DE RIBAUPIERRE Claire, *Le roman généalogique. Claude Simon et Georges Perec*, La Part de l'il, coll. « Théorie ».
- RICOEUR Paul, *Temps et récit 1*. Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », Paris, 1983 ; *Temps et récit 2. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique » Paris, 1984 ; *Temps et récit 3 : Le temps raconté*, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », Paris, 1985.
- RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Éditions du Seuil, 2003.
- RICOEUR Paul, « Le retour de l'événement », *Mélanges de l'École française de Rome*, n°104, 1992.
- RICOEUR Paul, « De la volonté à l'acte », entretien avec C. Oliveira, « *Temps et Récit* » en débat, Paris, Cerf, coll. « Procope », 1989.
- RICOEUR Paul, « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé. », *Annales. Histories, Sciences Sociales*, 55ème année, N°4, 2000.
- RICOEUR Paul, « Entre la mémoire et l'histoire », Institut für die Wissenschaften vom Menschen, Institute for Human Sciences, <http://www.iwm.at/transit/transit-online/entre-la-memoire-et-lhistoire/>
- RINGELBLUM Emmanuel, *Chronique du ghetto de Varsovie (1939-1943)*, Paris, Robert Laffont, 1978.
- ROSSET Clément, *Le réel. Traité de l'idiotie*, Les Éditions de Minuit, 1977.
- ROUSSIN Philippe, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire . Céline et la littérature contemporaine*, nrf essais, Gallimard.

S

- SABOT Philippe, *Philosophie et littérature. Approches et enjeux d'une question*. PUF, 2002.
- SAÏD Suzanne, Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, « Deux noms de l'image en grec ancien : Idole et icône. » Avril-Juin 1987.
- SAMOYAUULT Tiphaine, *La montre cassée*, Editions Verdier, Collection « Chaoïd », 2004 .
- SCHAEFFER Jean-Marie, *L'image précaire. Du dispositif photographique*. Éditions du Seuil, Paris, 1987.
- SCHAEFFER Jean-Marie *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Éditions du Seuil, 1989.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Éditions du Seuil, 1999.
- SCHAEFFER Jean-Marie, Heinich Nathalie, *Art, création, fiction : entre philosophie et sociologie*, Jacqueline Chambon, 2003.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Petite écologie des études littéraires : pourquoi et comment étudier la littérature ?* T. Marchaisse, 2011.
- SCHAEFFER Jean-Marie , *Lettre à Roland Barthes*, Éditions Thierry Marchaisse, 2015.
- SCHAEFFER Jean-Marie « Du beau au sublime (Pragmatique de l'image et art photographique) », *Critique*, n° 459-460.
- SCHAEFFER Jean-Marie, «De l'imagination à la fiction», *Vox-Poetica*, Lettres et Sciences Humaines. <http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html>.
- SCHAEFFER Jean-Marie, Colloque international « Littérature et Histoire en débats. » (10, 11, 12 janvier 2013), « Temps de l'histoire et temps des oeuvres ».
- SCHMITT Jean-Claude, discussion avec menée par Daniel Fabre, Marcello Massenzio, « Autobiographie, histoire et fiction » , *Revue française d'anthropologie*, 195-196, 2010 : Autobiographie, Ethno-biographie. Études & essais. Éditions EHESS.
- SONTAG Susan, *Sur la photographie*, 1993, 2000, Christian Bourgois éditeur.
- SONTAG Susan, *Devant la douleur des autres*, Christian Bourgois éditeur, Paris, 2003.
- STENDHAL, *Vie de Henry Brulard*, Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, 1982.
- STENDHAL, *Souvenirs d'égotisme*, Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, 1982.
- STOÏCHITA Victor, *Brève histoire de l'ombre*, Librairie DROZ S.A., Genève, 2000.
- SULEIMAN Susan Rubin, « « "Oneself as Another", Identification and Mourning in Patrick Modiano's *Dora Bruder*. », *Studies in 20th and 21th Century Literature*, Volumes 31, Article 3, 2007, New Prairie Press, 2007.

T

- THÉLOT Jean, *Les inventions littéraires de la photographie*, collections Perspectives littéraires, PUF, Paris, 2003.
- THOREAU Henry David, *Journal, 1837-1861*, présentation de Kenneth White, Paris, Denoël, 2001.
- TODOROV Tzvetan, *Mémoire du mal, tentation du bien. Enquête sur le siècle*. Paris, Robert Laffont, 2002.

V

- VALÉRY Paul, *Oeuvres*, Éditions établies par Jean Hytier, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, tomes I et II, 1957-1960.
- VALÉRY Paul, *Poésie perdue*, (1871-1945), Editions Gallimard, Paris 2000.
- VENAYRE Sylvain, « L'individu dans la guerre. Remarques historiographiques. », *Hypothèses*, 1999 / I (2), Éditions de la Sorbonne.

- VERNANT Jean-Pierre , « La mort dans les yeux. Réponses à un questionnaire », *Espaces, Journal de Psychanalyse*, 13-14, printemps 1986.
- VERNANT Jean-Pierre, *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*. « L'identité du jeune spartiate », Éditions Gallimard, 1989.
- VERNANT Jean-Pierre , « Simulacre de l'absent. Double, substitut, équivalent », *Figures, idoles et masques*, Conférences, essais et leçons du Collège de France, Julliard, Paris, 1990.
- VERNANT Jean-Pierre , « *Psuché* : simulacre du corps ou image du divin ? », *Destins de l'image*, Nouvelle Revue de Psychanalyse n°44, Gallimard, 1991.
- VEYNE PAUL, *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*, Éditions du Seuil, Paris, 1971.
- VIDAL-NAQUET Pierre, « Lettre », *Michel de Certeau*, sous la direction de Luce Giard, Centre G. Pompidou, 1987.

W

- WAINTRATER Régine, *Sortir du génocide. Témoigner pour réapprendre à vivre. 2003*, Éditions Payot & Rivages, Paris.
- WEY Francis, « Théorie du portrait I-II », *La lumière, Journal non politique. Beaux-Arts, Héliographie, Sciences*, 27 avril 1851 (I) ; 4 mai 1851 (II).
- WIENER Simone, « Aharon Appelfeld, la langue perdue ? », *Essaim*, 2012/2, n°29.
- WIESEL Élie, *La nuit*, Les Éditions de Minuits, 1958 ;
- WIESEL Élie, *Un Juif aujourd'hui*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- WIEVORKA Annette, *L'ère du témoin*, Plon, Paris, 1998.
- WORMS Frédéric, *La philosophie en France au XX^e siècle. Moments*, Éditions Gallimard, 2009.

Y

- YSABEAU Alexandre, *Lavater et Gall. Physiognomonie et phrénologie, rendues intelligibles pour tout le monde*. Paris : Garnier frères, 1862.