

EN QUÊTE DU PÈRE : DEVENIRS DE LA DISPARITION (Paul Auster, Patrick Modiano)

Carole Ksiazenicer-Matheron

Écrire à partir de la disparition signifierait l'essence même du geste d'écrire. L'auteur allemand W. G. Sebald le suggère, en tout cas, lorsqu'il termine le dernier récit de son recueil *Les Emigrants* par l'évocation d'une photographie : celle de trois jeunes femmes juives du ghetto de Lodz recrutées dans les ateliers de tissage imposés par les autorités allemandes, et photographiées sans doute peu de temps avant leur déportation. Le narrateur s'interroge : « Je me demande quels pouvaient bien être leurs noms – Roza, Lusja et Lea, à moins que ce ne soit Nona, Decuma et Morta, les filles de la Nuit et leurs attributs, le fuseau, le fil et les ciseaux »¹. Il y a pour le moins une forme d'ironie grinçante à assimiler les victimes de l'extermination aux trois Parques, ces figures du destin qui président au sort des humains et leur donnent les lettres de l'alphabet ; mais il y a aussi un sens profond dans cette attribution aux disparus de l'imposition de l'effort mémoriel, sorte de réinvention (de tissage) de ce qui fut et qui n'est plus.

La disparition programmée de groupes humains entiers entame profondément notre rapport à la mort et questionne les rituels de réparation censés faire barrage à notre sentiment d'ambivalence devant la disparition. Le deuil se coule ainsi dans une forme infléchie par les liens qui nous relient à nos proches et que nous expérimentons en liaison avec les figures parentales qui modèlent notre psychisme. La figure du père, dans le judaïsme, si elle ne confère pas l'identité première, constitue l'une des clefs de la transmis-

sion d'un héritage symbolique, que ce soit au plan de la Loi ou au plan de l'étude, liées on le sait par le même signifiant hébraïque de *torah*. Le père garantit l'accès au langage, à la fonction signifiante, à l'apprentissage symbolisé par le Livre et le respect du texte, le commentaire, peut-être même à l'écriture. Que se passe-t-il lorsque cette figure paternelle, dans le contexte d'une mémoire juive, croise l'énoncé de la disparition, soit concrètement, par la mort, soit symboliquement, par sa propre défaillance ? Comment s'organise cette mémoire de la disparition au sein de l'écriture ? Comment la continuité de la vie peut-elle se recréer, la quête de sens se métamorphoser, devant la disparition de cela même qui garantit l'existence individuelle ? Comment la mémoire de la disparition collective peut-elle se combiner avec celle qu'expérimente tout individu à travers le lien au père ? Ces questions reviennent fréquemment chez des auteurs liés à la judéité et pour qui le lien à la figure paternelle est un sujet problématique, en grande partie source de la fiction littéraire...

Paul Auster, Patrick Modiano associent tous deux l'écriture de la perte à l'investigation de l'énigme paternelle, mais débouchent sur des stratégies de réélaboration textuelle distinctes. Ces deux auteurs, nés à deux ans d'écart à l'issue de la guerre, Modiano en 1945 et Paul Auster en 1947, diffèrent, bien sûr, quant à leur environnement culturel et à sa réinscription dans l'œuvre. L'un, Modiano, est issu, selon ses propres termes, du « fumier » de l'Occupation, de la France de Vichy : né d'un père juif lié aux milieux de la collaboration et qui a échappé sans

¹ W.G. Sebald, *Les Emigrants*, récits traduits de l'allemand par Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud, 1999, p. 274.

doute ainsi à la déportation. L'autre, Paul Auster, vient d'une famille juive émigrée en Amérique au début du siècle et qui se retrouve au centre d'un drame passionnel : le meurtre du grand-père par la grand-mère durant les premières années de l'émigration, inscrivant la mort violente au cœur d'une mémoire refoulée. Ce qui semble réunir les deux écrivains, c'est avant tout cette clef de voûte que constitue la figure paternelle, source d'ambivalence et chiffre secret de l'œuvre, de *Moon Palace* de Paul Auster à *La Place de l'étoile*, de Modiano. Dans *L'Invention de la solitude* comme dans *Dora Bruder*, cette quête s'élabore autour de traces recueillies à travers des formes spécifiques, pas essentiellement fictionnelles, mais pas non plus uniquement documentaires ou autobiographiques : récits mixtes, brefs, lacunaires, où la figure du père cristallise certaines motivations profondes du récit.

Les deux textes sont voués à la recreation de figures disparues, celle du père d'Auster d'une part, celle de Dora Bruder, jeune juive déportée à Auschwitz, d'autre part. Dans le même temps, et lors même qu'ils semblent consacrés à reconstituer des vies étrangères, ils s'enracinent dans l'autobiographie, voire l'autofiction, comme dans la deuxième partie de *L'Invention de la solitude* où le récit à la première personne fait place à un récit dont le personnage principal, évoqué à la troisième personne, s'appelle A., à la fois *alter ego* et personnage, organisant les parcours aléatoires d'une mémoire en acte. Si la première partie du livre, le « portrait d'un homme invisible », est motivée par la mort du père, la deuxième partie, le « livre de la mémoire », en est le développement autofictionnel, extension de la mémoire individuelle à la mémoire collective par l'usage de l'intertextualité et la citation des textes qui hantent l'écrivain. Dans *Dora Bruder*, la quête s'organise à partir d'une coupure de

presse de 1941 évoquant la fugue d'une jeune fille juive, Dora, dont quelques traces subsistent dans les archives de l'époque, autorisant le narrateur à tenter de reconstituer un portrait fragmentaire, hypothétique, largement fictif lui aussi. De même qu'Anne Frank, chez Auster, fait le lien entre la mort du père et le souvenir des enfants victimes de la Shoah, Dora Bruder, chez Modiano, est liée à l'évocation conjointe du père du narrateur et à quelques souvenirs d'enfance dont ce dernier constitue le centre, comme le fameux épisode où il fait embarquer son fils dans un panier à salade pour tapage nocturne.

Le contexte immigrant relie également les deux récits, émigrants juifs de Galicie et de Russie chez Paul Auster, dont le texte se termine par le souvenir de l'arrivée aux Etats-Unis de sa grand-mère, alors âgée de 5 ans ; juifs austro-hongrois, chez Modiano, lui-même fils d'un juif d'origine italo-égyptienne. A l'évocation du père s'adjoignent dans les deux œuvres des figures familiales liées à la douleur ou à la nostalgie de l'enfance : la sœur schizophrène de Paul ou le frère mort à l'âge de dix ans de Modiano, mais aussi la figure maternelle (« j'étais le fils de ma mère² », dit Auster), tandis que Modiano évoque les expéditions du côté de la Porte de Clignancourt, ou les attentes au café, lorsque sa mère, actrice, joue au théâtre, au « coin de la rue des Mathurins et de la rue Greffuhle »³.

Malgré tout, c'est le père qui « occupe » le récit, de façon centrale, vite déviée par les analogies et les réminiscences culturelles, chez Auster, de façon périphérique mais récurrente et presque obsessionnelle, chez Modiano. Ces pères ont en propre une sorte d'absence fondamentale, une

2 Paul Auster, *L'Invention de la solitude*, traduit de l'américain par Christine Le Bœuf, Paris, Le Livre de poche, 1988, p. 25.

3 Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1999, p. 65.

qualité d'effacement qui s'exerce de leur vivant et que leur mort démultiplie jusqu'à la hantise : « Si je l'ai cherché de son vivant, si j'ai toujours tenté de découvrir ce père absent, je ressens, maintenant qu'il est mort, le même besoin d'aller à sa recherche »⁴, déclare Auster de façon liminaire, ajoutant que le temps lui manque, comme si l'évanescence des traces était à l'origine de la nécessité de les fixer par l'écriture : « si je ne fais pas quelque chose, vite, sa vie entière va disparaître avec lui »⁵. Cette course contre la montre inspire entre autres, on le sait, l'intrigue de *Léviathan*, où le narrateur doit prendre de vitesse les agents du FBI pour raconter la vie de son ami et mentor Benjamin Sachs, qui a préféré le terrorisme à la littérature et s'est fait sauter sur une bombe.

Quant à Modiano, on a parfois l'impression que sa recherche de Dora explore l'espace vide creusé en lui par l'absence paternelle, comme lorsque se nouent des liens entre la quête de la jeune fille et les parcours erratiques du fils confronté à l'inconsistance paternelle : « il faut longtemps pour que resurgisse 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 »⁶. Les recherches du narrateur s'assimilent à une véritable transgression, dont il prend conscience lorsqu'il est confronté à son absence de liens de parenté avec Dora, qui entrave la communication des données de l'état civil. Le fonctionnaire lui apparaît tel « l'une de ces sentinelles de l'oubli chargées de garder un secret honteux et d'interdire à ceux qui le voulaient de retrouver la moindre trace de l'existence de quelqu'un »⁷. Inhibé, le narrateur s'égare dans les couloirs du Palais de Justice, expérience de désorientation

typique des rêves et nimbée d'inquiétante étrangeté. Une association d'idées l'amène alors à évoquer une « aventure semblable », lorsque son père, qu'il n'avait plus revu depuis la fin de son adolescence, est hospitalisé à la Pitié-Salpêtrière et qu'il décide de lui rendre visite. Errant dans le dédale de l'hôpital, il ne parviendra jamais à le trouver et le père mourra sans que son fils l'ait revu, au terme d'années d'éloignement. Cette impression d'égarement spatial traduit en fait l'impossibilité d'accéder concrètement à la figure du père : « Je finissais par douter de l'existence de mon père en passant et repassant devant cette église majestueuse et ces corps de bâtiment irréels, intacts depuis le XVIII^e siècle et qui m'évoquaient Manon Lescaut et l'époque où ce lieu servait de prison aux filles, sous le nom sinistre d'Hôpital Général, avant qu'on les déporte en Louisiane »⁸. Le cheminement des pensées entraîne le narrateur vers d'autres figures de l'absence et du désir, ici celle de Manon Lescaut, comme plus tard celle de Dora. De même, chez Auster, le narrateur est attiré à Amsterdam par Rembrandt et les tableaux qu'il a peints de son fils Titus, mais il finit par y trouver Anne Frank et les femmes des tableaux de Vermeer.

Liée à une image féminine, l'expression du désir remonte à sa source fondamentale, le père et son absence, la vie du fils face à la défaillance du père. La fugue de Dora sert ainsi à rappeler le souvenir de la fugue de Modiano, évoquée comme un appel au secours mais aussi comme une libération. L'origine viennoise d'Ernest Bruder, le père de Dora, lui rappelle aussi en écho le souvenir d'un séjour de jeunesse à Vienne et établit en miroir les souvenirs personnels et la tentative de reconstitution de la biographie de l'autre : « Ernest Bruder. Né à Vienne, Autriche, le 21 mai 1899. Il a dû passer son enfance à Léopoldstadt, le quartier juif

4 Paul Auster, *op. cit.*, p. 11.

5 *Ibid.*, p. 10.

6 Patrick Modiano, *op. cit.* p. 13.

7 *Ibid.*, p. 16.

8 *Ibid.*, p. 18.

de cette ville. [...] En 1965, j'ai eu vingt ans à Vienne, la même année où je fréquentais le quartier Clignancourt »⁹.

L'enquête autour de la disparition d'une inconnue dit de façon déplacée la quête du père. Le parcours des traces, le relevé des empreintes suppléent à la préhistoire infigurable inaugurant la filiation : « au milieu de toutes ces lumières et de cette agitation, j'ai peine à croire que je suis dans la même ville que celle où se trouvaient Dora Bruder et ses parents, et aussi mon père quand il avait vingt ans de moins que moi »¹⁰. Tentant de reconstituer le parcours de Dora, qui à partir de son identification par sa fugue (son père ne l'avait pas déclarée comme juive à l'administration de Vichy) la mène à la détention aux Tourelles, à Drancy et finalement à Auschwitz, Modiano (ou son narrateur) souligne les analogies avec certains éléments de la vie de son père, fantasmant même une rencontre possible dans le panier à salade censé les conduire à la police : Dora de façon définitive, le père quant à lui réussissant à s'échapper, sans que son récit à son fils précise vraiment de quelle façon, et avec quels appuis douteux. Avant d'être démenti par la réalité, le fils se plaît à imaginer une rencontre entre son père et Dora, que réunirait le même statut de parias : « Peut-être ai-je voulu qu'ils se croisent, mon père et elle, en cet hiver 1942. Si différents qu'ils aient été, l'un et l'autre, on les avait classés, cet hiver-là, dans la même catégorie de réprouvés »¹¹.

Chez Auster, c'est à partir de la mort du père que se déploient les tentatives de déplacement fictionnel. La quête du père se heurte à un néant qui s'avère trop abyssal pour être surmonté. Les faits sont racontés dans leur accumulation plate, pauvre : formalités liées au décès, constat du peu

de traces laissées par une existence humaine, tentative d'expliquer l'« invisibilité » paternelle par l'occultation du secret de famille, cet héritage mortifère légué au père par le meurtre de son propre père accompli par sa mère, et la disparition organisée de la figure paternelle dont toutes les traces photographiques sont systématiquement effacées. De cette disparition tue, viendrait sans doute, suggère Auster, la vie d'emprunt qui caractérise son père, cette façon de se faire « représenter » par une « personnalité seconde », que l'écrivain, d'une certaine façon, relie à une capacité de fictionnaliser l'existence, de raconter des histoires, de les faire croire à tout le monde : son propre héritage, en quelque sorte.

Ecrire sur la vie de son père déclenche chez Auster la même impression de tabou que l'enquête sur Dora Bruder, chez Modiano. L'écriture apparaît comme un labyrinthe où le sujet se perd, faisant porter le doute sur la possibilité même d'intervenir consciemment sur une histoire qui semble « se rédiger d'elle-même » mais court aussi le risque de son propre tarissement : « il me semble que l'histoire que j'essaie de raconter est comme incompatible avec le langage, qu'elle résiste au langage »¹². De même la révélation par des coupures de presse de la vérité sur la mort de son grand-père déclenche chez Auster une « répugnance à écrire », une impression d'irréalité analogue au cauchemar en même temps qu'un sentiment de « déjà vu », de déjà « su » inconsciemment : « comme des peintures rupestres découvertes sur les parois internes de mon crâne »¹³.

Cette désorientation mêlée à un sentiment de fatalité, d'inéluctable ressortit à une expérience « étrangement inquiétante », comme ce retour du refoulé dont témoigne la rémanence de la figure paternelle par le biais de sa disparition même :

9 *Ibid.*, p. 21.

10 *Ibid.*, p. 50.

11 *Ibid.*, p. 63.

12 Paul Auster, *op. cit.*, p. 37.

13 *Ibid.*, p. 42.

« comme si, même disparu, il était encore vivant. Ou sinon vivant, du moins pas mort. Plutôt en suspens... »¹⁴. La figure du père dessine une zone d'ombre, « un bloc d'espace impénétrable ayant forme humaine »¹⁵, dit Auster. Métonymie du père, la maison abandonnée qu'il a « hantée » pendant toute la fin de son existence recueille les traces d'une présence spectrale, assimilée par le fils à un mythe d'origine : « la disparition advenue, les objets, même s'ils demeurent, sont différents. Ils sont là sans y être, fantômes tangibles », « tels les ustensiles de quelque civilisation disparue »¹⁶. La mort de son père renvoie Auster à la longue durée de l'histoire humaine, tissée par le mythe paternel. Elle s'assimile à une catastrophe universelle, cosmique, entachant l'expérience d'irréalité, l'agrandissant aux dimensions de l'histoire des civilisations, nourrissant chez le fils « le sentiment soudain que le monde a toujours été irréel, depuis sa préhistoire »¹⁷.

Chez Modiano, c'est plutôt l'appréhension du vide qui correspond au sentiment de quête, accentué par la même impression de fatalité spectrale : « 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 dirais : en creux. J'ai ressenti une impression d'absence et de vide, chaque fois que je me suis trouvé dans un endroit où ils avaient vécu »¹⁸. Ces silhouettes captées par hasard sur l'écran d'un passé infigurable apparaissent comme des accroches peu marquantes au regard, à la connaissance : « ce que l'on sait d'elles se résume souvent à une simple adresse. Et cette précision topographique contraste avec ce que l'on ignorera pour toujours

de leur vie – ce blanc, ce bloc d'inconnu et de silence »¹⁹. D'emblée, l'image du père et de la fille réunis émerge du néant de l'oubli : « la seule chose que je savais, c'était ceci : j'avais lu son nom, BRUDER DORA – sans autre mention, ni date ni lieu de naissance – au-dessus de celui de son père BRUDER ERNEST, 21. 5. 99. *Vienne. Apatriade*, dans la liste de ceux qui faisaient partie du convoi du 18 septembre 1942 pour Auschwitz »²⁰. Parmi les multiples histoires de cette époque, l'élément décisif qui retient l'attention du « chercheur de traces » est peut-être cette configuration spécifique qui lie le père et la fille et précipite leur destin : « des parents perdent la trace de leur enfant, et l'un d'eux disparaît à son tour, un 19 mars, comme si l'hiver de cette année-là séparait les gens les uns des autres, brouillait et effaçait leurs itinéraires, au point de jeter un doute sur leur existence. Et il n'y a aucun recours. Ceux-là même qui sont chargés de vous chercher et de vous retrouver établissent des fiches pour mieux vous faire disparaître ensuite – définitivement »²¹.

Dès lors, l'histoire de Dora Bruder est inséparable de celle de son père, Ernest Bruder, de même que pour Modiano la quête de Dora est également une quête de son propre père, uni à la jeune fille par le fragile tracé de la météorologie : « Le seul moyen de ne pas perdre tout à fait Dora Bruder au cours de cette période, ce serait de rapporter les changements du temps. La neige était tombée pour la première fois le 4 novembre 1941. [...] Le 12 février, il y avait un peu de soleil, comme une annonce timide du printemps. Une couche de neige, devenue noirâtre sous les piétinements des passants, et qui se transformait en boue, recouvrait les trottoirs. C'est le soir de ce 12 février que mon

14 *Ibid.*, p. 19.

15 *Ibid.*, p. 11.

16 *Ibid.*, p. 15.

17 *Ibid.*

18 Patrick Modiano, *op. cit.*, p. 28-29.

19 *Ibid.*, p. 28.

20 *Ibid.*, p. 54.

21 *Ibid.*, p. 82.

père fut embarqué par les policiers des Questions juives »²². L'anomalie historique est relevée par Modiano, en liaison avec l'inversion des rapports familiaux : « il arrive que les enfants éprouvent des exigences plus grandes que celles de leurs parents et qu'ils adoptent devant l'adversité une attitude plus violente que la leur. Ils laissent loin, très loin, derrière eux, leurs parents. Et ceux-ci, désormais, ne peuvent plus les protéger »²³. Est-ce une façon pour Modiano de souligner l'absence de protection qu'il ressent de la part de son propre père, particulièrement flagrante lorsque celui-ci le fait embarquer dans un panier à salade pas très différent, nous dit-il, de ceux des années de guerre ? « J'ai failli évoquer la nuit de février 1942 où on l'avait aussi embarqué dans un panier à salade et lui demander s'il y avait pensé tout à l'heure. Mais peut-être cela avait-il moins d'importance pour lui que pour moi »²⁴. Comme la fugue, le livre est un appel, en même temps qu'il manifeste « l'ivresse de trancher d'un seul coup tous les liens [...] sentiment de révolte et de solitude porté à son incandescence et qui vous coupe le souffle et vous met en état d'apesanteur »²⁵.

Chez Paul Auster également l'ambivalence par rapport à la figure paternelle débouche sur l'écriture d'une fable de la filiation salvatrice. Prenant appui sur le courant des associations et des références, le narrateur transfère la perte au rang de mythe, non de naissance, précise-t-il, mais de devenir. À partir d'une citation de Kierkegaard, l'écriture est assimilée au phénomène d'engendrement du père par le fils : « mais qui veut travailler enfante son propre père »²⁶. La référence au livre de *Jérémie* précise la mission de l'écrivain, celui qui affronte le langage, l'« *infans* » auquel

Yahveh met ses « paroles » dans la « bouche »²⁷. L'allusion à *Jonas* indique le risque mortel auquel s'expose celui qui ne parle pas (« qui ne parle pas est seul ; seul jusque dans la mort »), et à qui seule la peur de la mort a « ouvert la bouche »²⁸. « Dans les ténèbres de cette solitude qu'est la mort, la langue finalement se délie, et dès l'instant où elle commence à parler, la réponse vient »²⁹.

Enfin, dans la citation du récit de Collodi, *Pinocchio*, se produit l'alchimie de la rencontre rêvée avec le père, cet « épisode des retrouvailles »³⁰ du père et du fils dans la fiction (l'« obscurité du ventre du requin ») et dans la vie réelle (après le divorce qui sépare l'écrivain de son fils, comme un écho à la mort de son père), épisode symbolique que Paul Auster qualifie de « profondément satisfaisant ». Le moment le plus apprécié par Daniel, le fils d'Auster, à qui il raconte l'histoire de *Pinocchio* lorsqu'ils se retrouvent ensemble à la suite de la séparation, est en effet celui du sauvetage de Gepetto par *Pinocchio*, ce moment d'inversion des rapports père-fils qui vient mettre un terme à l'apprentissage du pantin, lui qui pour devenir un « vrai garçon »³¹ doit d'abord partir à la recherche de son père disparu : « le fils sauve le père »³², le portant sur ses épaules dans l'obscurité de la « grande mer déchaînée », obscurité que Collodi lui-même a déjà comparée à un « encrier rempli d'encre »³³. La quête du père et son aboutissement, l'acquisition symbolique de la maturité, dictent là encore la réalisation de la vocation d'écrivain, poursuivie par l'écriture : « la marionnette était devenue l'image de lui-même enfant [Collodi]. La plonger dans l'encrier

22 *Ibid.*, p. 89.

23 *Ibid.*, p. 110.

24 *Ibid.*, p. 72.

25 *Ibid.*, p. 78.

26 Paul Auster, *op. cit.*, p. 75.

27 *Ibid.*, p. 128.

28 *Ibid.*, p. 129.

29 *Ibid.*, p. 130.

30 *Ibid.*, p. 135.

31 *Ibid.*

32 *Ibid.*, p. 138.

33 *Ibid.*, p. 168.

était donc faire usage de sa créature pour écrire sa propre histoire. Car ce n'est que dans l'obscurité de la solitude que commence le travail de la mémoire »³⁴.

Ainsi les « images minuscules », « logées dans la vase de la mémoire, ni enfouies ni totalement récupérables », constituent-elles une « résurrection éphémère, un instant qui échappe à la disparition »³⁵. Face à l'obscurité de l'oubli, l'écriture s'assimile à la fixation d'un moment éternisé, comme la photographie. On retrouve cette idée chez Modiano : « 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 éternité »³⁶. L'écriture engendre le mythe de la fonction rédemptrice de l'art. La forme de discontinuité adoptée par la narration laisse place à ces « épi-phanies » dérisoires illustrées par l'« aura » des images enregistrant mécaniquement le passé, comme dans ce film des années de l'Occupation dont Modiano souligne la « luminosité particulière » et le « grain même de la pellicule » conférant aux images une sorte d'« effacement », une « blancheur boréale » fortement en contraste avec les tons très sombres : « j'ai compris brusquement que ce film était imprégné par les regards des spectateurs du temps de l'Occupation – spectateurs de toutes sortes dont un grand nombre n'avait pas survécu à la guerre. Ils avaient été emmenés vers l'inconnu, après avoir vu ce film, un samedi soir qui avait été une trêve pour eux. On oubliait le temps d'une séance, la guerre et les menaces du dehors. Dans l'obscurité d'une salle de cinéma, on était serrés les uns contre les autres, à suivre le flot des images de l'écran, et plus rien ne pouvait arriver »³⁷. Bien sûr, ce sentiment d'échapper au

temps est une illusion, tragiquement illustrée par l'inéluctable aboutissement de ce qui n'est pas une fiction mais la réalité historique, pour absurde qu'elle apparaisse au regard de la « normalité » de la séance cinématographique : la mention du convoi vers la déportation qui condamne Dora et son père, emmenés ensemble vers la mort (« Tous les deux, le père et la fille, quittèrent Drancy le 18 septembre, avec mille autres hommes et femmes, dans un convoi pour Auschwitz »³⁸). Le cinéma n'est qu'une autre sorte de « fuite » par rapport à « l'étau » de la réalité, comme la fugue de Dora le 14 décembre : « Peut-être l'un de ces dimanches doux et ensoleillés d'hiver où vous éprouvez un sentiment de vacance et d'éternité – le sentiment illusoire que le cours du temps est suspendu, et qu'il suffit de se laisser glisser par cette brèche pour échapper à l'étau qui va se refermer sur vous »³⁹.

Paul Auster mentionne lui aussi cette volonté d'affirmer la valeur sacralisée de l'art, tout en la remettant aussitôt en question par une sorte d'auto-ironie, comme lorsqu'il avoue sa fascination devant les photographies de famille : « Rentré chez moi, je me suis absorbé dans l'observation de ces clichés avec une fascination frisant la manie. Je les trouvais irrésistibles, précieux, l'équivalent de reliques sacrées »⁴⁰. Las, l'album de famille avec son « titre à l'or fin – ceci est notre vie : les Auster » est « totalement vide », et les photos de famille ont été expurgées de leur vérité cachée. Quant à l'écriture, mise en œuvre au départ afin de sauver le père de la disparition, elle se heurte rapidement à la conscience de son impuissance paradoxale : « J'avais une blessure, et je découvre maintenant qu'elle est très profonde. Au lieu de la guérir, comme je me le figurais, l'acte d'écrire

34 *Ibid.*, p. 170.

35 *Ibid.*, p. 33.

36 Patrick Modiano, *op. cit.*, p. 92.

37 *Ibid.*, p. 80.

38 *Ibid.*, p. 143.

39 *Ibid.*, p. 59.

40 Paul Auster, *op. cit.*, p. 18.

l'a entretenue »⁴¹. Comme la photographie qui est « portrait d'un homme invisible » et « représentation de la mort », l'écriture est hantise, approfondissant le deuil au lieu d'y mettre un terme : « au lieu de m'aider à enterrer mon père, ces mots le maintiennent en vie, plus en vie peut-être que jamais ». Au terme de sa capacité à « pénétrer les ténèbres absolues de la terre »⁴² apparaît finalement l'image de la mort commune, la « grosse racine orange qui poussait dans la tombe »⁴³, les « paroles et les gestes de la cérémonie » qui « n'ont plus masqué la simple réalité de la mort », le rêve de la mort propre sur lequel vient finalement buter le cheminement filial de A. De même le récit de Modiano est-il impuissant à « sauver » Dora, même s'il sert au passage à justifier le père ou au moins à laisser de lui une image acceptable.

Tout au plus le livre est-il l'occasion d'une rencontre, d'une « coïncidence » selon la définition qu'en donne Auster : « ce qui occupe le même point dans le temps ou l'espace »⁴⁴. Comme Auster, Modiano croit aux coïncidences : « comme beaucoup d'autres avant moi, je crois aux coïncidences et quelquefois à un don de voyance chez les romanciers »⁴⁵. Écrivant son roman *Voyage de noces* en partie inspiré par la coupure de presse sur la fugue de Dora, Modiano sans le savoir capte un reflet de la réalité en décrivant à l'avance à propos de ses personnages inventés un des parcours effectivement emprunté par Dora au moment de son périple de fugitive : « voilà le seul moment du livre [*Voyage de noces*] où, sans le savoir, je me suis rapproché d'elle dans l'espace et le temps »⁴⁶. Pour Auster, le jeu avec le langage, ces « rimes » entre les événements rapprochés par la mémoire,

la coïncidence, le hasard, ne constitue pas pour autant une vérité d'ordre absolu : « le langage n'est pas la vérité. Il est notre manière d'exister dans l'univers »⁴⁷. Pour Modiano, le rapport au langage littéraire est de l'ordre du témoignage, y compris au sein de l'univers fictionnel qui crée des connexions approximatives, pas toujours très éloignées des événements de la réalité : « les policiers des Questions juives ont détruit leurs fichiers, tous les procès-verbaux d'interpellation pendant les rafles ou lors des arrestations individuelles dans les rues. Si je n'étais pas là pour l'écrire, il n'y aurait plus aucune trace de la présence de cette inconnue et de celle de mon père dans un panier à salade en février 1942, sur les Champs-Élysées »⁴⁸. Inventer, même si l'histoire racontée est fictive, c'est toujours d'une certaine façon identifier, donner un visage à des inconnus, ces « personnes – mortes ou vivantes- que l'on range dans la catégorie des « individus non identifiés ». Qu'importe que l'inconnue du panier à salade n'ait pas pu être Dora Bruder ; l'espace d'un instant, celui de l'écriture, la possibilité en a existé, et par cette « coïncidence », le fils s'est en quelque sorte immiscé dans la vie ténébreuse du père, hors de l'espace et du temps.

Si Auster convoque une mémoire collective par le biais de la citation littéraire⁴⁹, Modiano multiplie les croisements entre fiction et réalité, comme pour donner à sa fascination un peu kitsch d'écrivain obsédé par l'Occupation sa dimension éthique, rappelée justement à l'occasion de la rencontre avec Dora. L'importance de la découverte par Modiano du *Mémorial* de Klarsfeld, grâce auquel il complète son enquête sur les cir-

41 *Ibid.*, p. 37.

42 *Ibid.*, p. 38.

43 *Ibid.*, p. 73.

44 *Ibid.*, p. 168.

45 Patrick Modiano, *op. cit.*, p. 52.

46 *Ibid.*, p. 54.

47 Paul Auster, *op. cit.*, p. 166.

48 Patrick Modiano, *op. cit.*, p. 65.

49 Il évoque en particulier le testament d'Israël Lichtenstein, enfermé dans le ghetto de Varsovie et qui participe au sauvetage des archives *Oneg Shabbat* en compagnie d'Emanuel Ringelblum.

constances qui ont suivi la fugue de Dora jusqu'à sa déportation à Auschwitz, a été soulignée lors d'interviews accordées par l'écrivain. Pour les enfants de ceux qui ont échappé miraculeusement à la mort, tous les indices de réalité trouvés par hasard servent à attester l'infigurable, l'inimaginable, l'écart entre l'histoire « abstraite » des livres d'histoire et l'histoire « mythologique » (et donc en un sens, fictionnelle) de leurs propres parents. Pour Auster aussi, et d'autant plus fortement que la distance temporelle se redouble de la distance spatiale entre l'Amérique et l'Europe, le « commencement » est infigurable, associé à la souffrance des enfants, au journal d'Anne Frank lu en regard de la sidération ressentie lors de la visite sur les lieux mêmes où s'est accomplie cette jeune vie, pleine d'espoir malgré l'approche de la fin : « voici le commencement. Il est seul, planté au milieu d'une pièce vide, et il se met à pleurer. [...] Et pourtant, parce qu'à jamais cela dépasse l'entendement, il veut que cela reste pour lui ce qui vient toujours avant le commencement. Comme dans ces phrases : « Voici le commencement. Il est seul, planté au milieu d'une pièce vide, et il se met à pleurer »⁵⁰. Ainsi l'histoire (la mémoire, la fiction) « établit le principe de l'existence des autres et permet à celui qui l'écoute d'entrer en contact avec eux, ne fût-ce qu'en imagination »⁵¹. Car l'histoire, bien que vraie, est ce qui « dépasse l'imagination », l'intervalle entre la vie du fils et celle du père, accessible seulement à la reconstruction imaginaire et à la projection à travers d'autres existences analogues. Ainsi Paul Auster écrit-il le « livre de la mémoire » à l'aide des mots des autres, cités textuellement et traduisant néanmoins aux yeux de A. son intime rapport à l'histoire : « La mémoire, donc, non tant comme la résurrection d'un passé personnel, que comme

une immersion dans celui des autres, c'est-à-dire l'histoire – dont nous sommes à la fois acteurs et témoins, dont nous faisons partie sans en être »⁵². Quant à Modiano, il tente de reconstituer l'itinéraire de Dora à partir de nombreux témoignages d'autres existences traversées par la même absurdité mortelle, à défaut sans doute d'avoir pu entendre la version paternelle de cette histoire, par peur aussi de ne pas pouvoir la recevoir de la part de son propre père, qu'il considère comme à la fois victime et coupable.

Ainsi c'est aussi à une forme de mémoire collective, assez proche de celle des mémoriaux juifs du souvenir, les *yizker bikher*, qu'aboutit par moments l'écriture « objectivée » de Modiano, citant par exemple l'extrait d'une lettre d'un interné de Drancy, Robert Tartakovsky, « parti dans le convoi du 22 juin, avec Claudette Bloch, Josette Delimal, Tamara Isserlis, Hena, Annette, l'amie de Jean Jausion... »⁵³. Passage dont la force poignante vient de ce que nous savons et que l'auteur de la lettre ne sait pas encore, « intervalle » infigurable de temps et de pure négativité, auquel pourrait justement s'appliquer ce passage de *L'Invention de la solitude* : « Parler du futur, c'est user d'un langage en avance sur lui-même, à propos d'événements qui ne se sont pas encore produits, pour les assigner au passé, à un « déjà » éternellement retardataire ; et dans cet espace entre le discours et l'acte s'ouvre une faille, et quiconque contemple un tel vide, ne fût-ce qu'un instant, est pris de vertige et se sent basculer dans l'abîme »⁵⁴. Dans cette lettre où un fils dit en quelque sorte adieu à sa mère s'ouvre pour le lecteur cet abîme de l'Histoire que nulle parole ne peut combler, mais qu'aucun silence non plus ne peut sauver. On doit dès lors lire en miroir la fin de

50 Paul Auster, *op. cit.*, p. 162-163.

51 *Ibid.*, p. 156.

52 *Ibid.*, p. 143.

53 Patrick Modiano, *op. cit.*, p. 121.

54 Paul Auster, *op. cit.*, p. 131.

ces deux livres, qui dans leur distinction disent au fond la même nécessité de l'écriture, et sans doute aussi de la fiction, en même temps que l'absolue résistance du réel, dimensions qui se rejoignent, finalement, à travers l'injonction de la parole et de la mémoire, le *zakhor* (« souviens-toi ») biblique : « 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 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 voler »⁵⁵.

« Il prend une nouvelle feuille de papier, la pose sur la table devant lui, et trace ces mots avec son stylo.

Cela fut. Ce ne sera jamais plus. Se souvenir.

(1980-1981) »⁵⁶.

⁵⁵ Patrick Modiano, *op. cit.*, p. 144-145.

⁵⁶ Paul Auster, *op. cit.*, p.179.