

**Katarina Melić**

*Faculté des lettres et des arts, Université de Kragujevac*

## SEBALD ET MODIANO, ARCHÉOLOGUES DE LA MÉMOIRE

Patrick Modiano et Winfried Georg Sebald appartiennent à la génération de l'après-guerre et se font un devoir de dire la période trouble de l'Occupation en France et les persécutions nazies en Allemagne, de contrer le silence de l'absence. Questionnant l'Histoire et sa représentation officielle, enquêtant sur le passé, à la quête d'une mémoire au moyen d'une écriture, fouillant dans les archives, ils tissent des textes dans lesquels ils donnent place à ceux auxquels s'intéresse de plus en plus l'historiographie postmoderne, à savoir les «gens communs». Nous allons évoquer deux textes contemporains – *Dora Bruder* (1999) de Modiano et *Austerlitz* (2002) de Sebald, qui ont pour thème la Shoah. Il s'agira d'explorer comment ces deux œuvres mélangent fiction et documents/archives pour questionner l'Histoire et la mémoire de l'Histoire, et essaient de dire ce que la réalité de ces temps que l'Histoire officielle a tendance à oblitérer. Peut-on retrouver la mémoire d'un passé oblitéré et délibérément enfoui, quelles représentations de la mémoire sont-elles déployées? Nous allons essayer de regrouper nos réflexions selon le rapport suivant: mémoire réelle et mémoire fictive.

**Mots-clés:** Histoire, guerre, Holocauste, mémoire, oubli, oblitération, traces, documents, identité, biographie, autobiographie

«En écrivant ce livre, je lance des appels, comme des signaux de phare dont je doute malheureusement qu'ils puissent éclairer la nuit. Mais j'espère toujours.» (Modiano, *Dora Bruder*)

Ce commentaire méta-textuel tiré du roman *Dora Bruder* de Patrick Modiano donne un éclairage sur l'œuvre de Patrick Modiano et Winfried Georg Sebald. Ces deux écrivains appartiennent à la même génération, celle qui a grandi après la Deuxième guerre mondiale. Bien que nés tous les deux juste avant et après la fin de la guerre, ils n'en

sont pas moins impliqués (in)directement et refusent de rester indifférents. Ils se font un devoir de dire la période trouble de l'Occupation en France et les persécutions nazies en Allemagne, de contrer le silence de l'absence. Nous allons évoquer deux textes contemporains: *Dora Bruder* de Modiano (1999) et *Austerlitz* (2002) de Sebald, qui ont pour thème la Shoah. Les deux textes – aucun ne porte la mention de «roman» – se veulent être des enquêtes et des récits d'enquêtes et présentent des similitudes. D'ailleurs, le schéma de la quête/enquête structure la plupart des écrits de Modiano et de Sebald, plus ou moins autofictionnels. Chez Sebald, comme chez Modiano, c'est le hasard qui dicte la narration. Il n'y a pas de trame préétablie, seulement des déviations au gré des rencontres ou des souvenirs. Il y a un autre point de convergence chez ces deux écrivains qui est celui de leur mode de fonctionnement: la frontière entre le monde réel et le monde fictif est souvent floue. Dans les deux œuvres étudiées, il s'agira d'explorer comment sont entretissés la fiction et les documents/les archives pour questionner la représentation de l'Histoire, et explicitement et implicitement, celle de la mémoire qui se révèle être lacunaire et vague, et de voir donc comment Modiano et Sebald fusionnent la fiction et la réalité afin d'accéder à une représentation de l'Histoire.

## **MÉMOIRE RÉELLE, MÉMOIRE FICTIVE – RÉCIT FACTUEL, RÉCIT FICTIONNEL**

### ***Du plus loin de la mémoire modianienne***

Dans *Dora Bruder*, le narrateur, qui pourrait être Patrick Modiano, enquête sur la fugue d'une jeune fille juive à Paris en 1941. Il a appris son existence et sa disparition dans un vieux journal du 31 décembre 1941, en tombant sur un avis de recherche dans la rubrique «D'hier à aujourd'hui»:

«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 Bruder, 41 boulevard Ornano, Paris.» (Modiano 1999: 7)

Des décennies plus tard, le narrateur répond à l'appel et rédige son enquête qui accumule les morceaux d'information au sujet de la jeune fille. Le texte modianien est donc un journal d'enquête où sont notés les informations, les réflexions et, bien sûr, les doutes qui ont jalonné les recherches. Le narrateur reconstitue petit à petit le parcours de Dora dans Paris et dresse son portrait ou plutôt des facettes de son identité. C'est un

récit factuel car la jeune fille a existé, elle est née et a vécu à Paris avec ses parents immigrés d'Autriche et de Hongrie, Ernest et Cécile Bruder. Dans cet avis, le lecteur apprend qu'elle a fait une fugue et qu'elle était recherchée par ses parents. Arrêtée, elle a été internée à la prison de Toulon le 19 juin 1942 et transférée à Drancy le 13 août de la même année. Elle a quitté Drancy avec son père, arrêté lui aussi, dans un convoi pour Auschwitz. Sa mère, arrêtée le 16 juillet 1942, le jour de la grande rafle, a quitté Drancy dans le convoi du 11 février 1943<sup>1</sup>. Aucun d'entre eux n'est revenu d'Auschwitz.

L'effort du narrateur qui constitue le récit, consiste à rendre son histoire à cette jeune fille dont on sait seulement qu'elle a vécu à Paris et que son seul crime était d'être née juive. La critique l'a souligné – le patronyme de Dora Bruder, frère en allemand, a sans doute déterminé l'attention de Modiano qui ne s'est jamais consolé de la mort de son frère cadet, Rudy. Le narrateur se met à la recherche de toutes les traces possibles de la jeune fille: date de naissance, lieux et temps de scolarisation, adresses de résidences, circonstances de ses fugues et de son arrestation. La reconstitution de la vie factuelle de Dora se fait progressivement au fil des diverses découvertes faites par le narrateur ou fournies par d'autres personnes. Modiano fait une enquête minutieuse et difficile, rassemble les chaînons manquants, émet des hypothèses et des doutes; il construit un récit en livrant tout ce qu'il sait en se servant du contexte historique.

Comme pour un récit historique, le livre donne beaucoup de dates: l'état civil de Dora et de ses parents, les dates des lois anti-juives, rapports datés, etc. Restituant un rapport administratif concernant les fouilles des internés dans les camps de Drancy et de Pithiviers, l'écrivain accrédite la démarche historique de son narrateur. Les pièces d'archives qui sont convoquées, participent à la construction du texte car elles représentent des fondements sur lesquels s'appuie le narrateur pour raconter l'histoire de Dora. Ce sont aussi des indices qui apportent une crédibilité historique marquant la vraisemblance de l'histoire que raconte le narrateur. A partir de ces archives et de ces informations, le narrateur comble les trous et les blancs dans son discours, interroge ce que les archives ne disent pas, ce qu'elles laissent dans l'incertain. Le texte fait aussi part des échecs des archives à dire le réel. L'enquête montre leur caractère lacunaire car le narrateur n'arrive pas à trouver tout ce qu'il cherche dans les archives, les rapports et les dossiers administratifs qui peuvent disparaître ou se retrouver dans des endroits improbables, telle la lettre de

1 Un lecteur averti remarquera que la mère de Dora Bruder fait partie du même convoi en direction d'Auschwitz que la mère de Georges Perec, Cyrla Schulevitz, devenue Cécile Perec par son mariage.

Robert Tartakovsky. L'écrivain-narrateur recopie l'extrait des mariage des parents (Modiano 1999: 26), l'acte de naissance de Dora (Modiano 1999: 18-19), la page du registre de l'internat (Modiano 1999: 36), des extraits du registre du commissariat de police et de la prison (Modiano 1999: 75, 112), des lettres adressées au préfet de police (Modiano 1999: 84-86), un document de l'UGIF<sup>2</sup> (Modiano 1999: 87), la circulaire du 6 juin 1942 (Modiano 1999: 102-104), le registre des Tourelles (Modiano 1999: 112-113), la lettre de Robert Tartakovsky (Modiano 1999: 121-127), etc. Les archives peuvent être aussi systématiquement détruites car cela fait part des procédures. La disparition et la destruction des archives montrent leur caractère fragmentaire et temporaire:

Le procès-verbal de l'audition d'Ernest Bruder ne figure pas aux archives de la Préfecture de police. Sans doute détruisait-on, dans les commissariats, ce genre de documents à mesure qu'ils devenaient caducs. Quelques années après la guerre, d'autres archives des commissariats ont été détruites, comme les registres spéciaux ouverts en juin 1942 (...) (Modiano 1999: 76)

Face à la disparition des archives, c'est à l'écrivain que peut incomber la tâche de se faire gardien de la mémoire:

... et maintenant, c'est nous, qui n'étions pas encore nés à cette époque, qui en sommes les destinataires et les gardiens (Modiano 1999: 84)

Il ne peut accepter que des êtres humains soient répertoriés dans la catégorie des «individus non identifiés» parce que cela voudrait nier leur existence:

Rien que des personnes – mortes ou vivantes – que l'on range dans la catégorie des individus non identifiés. (Modiano 1999: 65)

A la différence de Sebald, Modiano n'insère pas des photographies mais décrit, par contre, avec une grande précision des photos de Dora avec sa mère et de sa grand-mère:

J'ai pu obtenir il y a quelques mois une photo de Dora Bruder, qui tranche sur celles que j'avais déjà rassemblées. (Modiano 1999: 90)

Elle est en compagnie de sa mère et de sa grand-mère maternelle. (...) Dora est vêtue d'une robe noire – ou bleu marine – et d'une blouse à col blanc, mais cela pourrait être aussi un gilet et une jupe – la photo n'est pas assez nette pour s'en rendre compte. Elle porte des bas et des chaussures à brides. Ses cheveux mi-longs lui tombent presque jusqu'aux épaules et sont ramenées en arrière par un serre-tête, son bras gauche est le long du corps, avec les doigts de la main gauche repliés et le bras droit caché par sa

---

2 Union générale des israélites de France.

grand-mère. Elle tient la tête haute, 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 défi. (Modiano 1999: 90-91)

Il fait resurgir dans son œuvre tout un passé ou les traces de ce même passé – «ce blanc, ce bloc d'inconnu et de silence» (Modiano 1999: 28) – qui pourraient, un jour, s'évanouir.

Si le narrateur s'interdit toutefois d'inventer, les questions sur le sort de Dora abondent, ainsi que des expressions qui mettent en doute la fiabilité du narrateur et soulignent le caractère hypothétique des suppositions faites par le narrateur, ainsi que l'impossibilité de trouver des réponses: «Comment le savoir?», «Qui sait?», «Pour quelles raisons exactes...», «j'on ignore», «j'hésite», «je suppose», «j'essaie de reconstituer», «je me demandais», «je devine», «je serai réduit aux suppositions», «on ne saura jamais», «sans doute», «peut-être», «il est probable», etc. Malgré les efforts apparents du narrateur pour fournir au lecteur les détails les plus minutieux de la vie et du destin de Dora, son récit est fait de bribes et d'anecdotes décousues. Devant le silence et l'absence des archives, le narrateur se trouve souvent, malgré son interdiction d'inventer, dans la situation de devoir faire des suppositions et d'imaginer. Le livre de Modiano rend possible la présence de l'absence de Dora, la fiction se développant dans les creux de l'enquête qui reste une quête inachevée, le récit fictionnel s'entretissant avec le récit factuel.

En entrecroisant les fils de la vie de D. Bruder et de la sienne, l'imaginaire de l'auteur établit un parallélisme entre l'histoire de Dora, la sienne, et celle fantasmée du père juif du narrateur, obligé de se cacher, survivant grâce à des combines douteuse et au marché noir.

Le narrateur s'identifie à Dora. Il passe, de façon arbitraire, du récit de sa recherche sur le destin de Dora à des souvenirs personnels d'enfance et d'adolescence, ainsi qu'à des passages qui relatent des épisodes de la vie de son père durant l'Occupation. Le «je» du narrateur parle de ses propres souvenirs d'enfance dans ce même quartier du boulevard Ornano, où habitait Dora:

J'ai l'impression d'être tout seul à faire le lien entre le Paris de ce temps-là et celui d'aujourd'hui, le seul à me souvenir de tous ces détails. (Modiano 1999: 50)

Le but est de faire renaître l'atmosphère du temps de Dora. Parlant par exemple de la fugue de Dora du pensionnat où elle avait trouvé refuge des rafles et des interpellations allemandes, il se souvient de la sienne en janvier 1960. Il suppose que les fugueurs ont la même sensation lors de leurs fuites. Ils sont poussés par la grisaille, par le fait qu'ils sentent une vive solitude et la sensation de se sentir bloqué. Ils vont à la recher-

che de la liberté et de l'amitié. Au début des années soixante, l'auteur s'est trouvé une seule fois dans sa vie dans un panier à salade avec son père. Ses parents étaient divorcés, mais vivaient encore dans le même immeuble et se disputaient pour la pension alimentaire. Le garçon est allé chez son père réclamer la somme, le père a appelé la police. Il est amené avec son père au bureau dans le panier à salade. Le fils a failli demander à son père les circonstances de l'embarquement de celui-ci par la police en 1942, souvenir de guerre raconté par le père, un soir de juin 1963, dans un restaurant des Champs Élysées. Il s'agit d'une rafle qui a eu lieu au mois de février 1942. Il imagine alors une rencontre entre son père et Dora:

Dans le panier à salade (...) il avait remarqué, parmi d'autres ombres, une jeune fille d'environ dix-huit ans. (...) Mon père avait fait à peine mention de cette jeune fille lorsqu'il m'avait raconté sa mésaventure pour la première et dernière fois, un soir de juin 1963 (...) Il ne m'avait donné aucun détail sur son physique, sur ses vêtements. Je l'avais presque oubliée, jusqu'au jour où j'ai appris l'existence de Dora Bruder. Alors, la présence de cette jeune fille dans le panier à salade avec mon père et d'autres inconnus, cette nuit de février, m'est remontée à la mémoire et bientôt je me suis demandé si elle n'était pas Dora Bruder (...) (Modiano 1999: 62-3)

Un autre souvenir de l'année 1962 surgit au fil de ses promenades dans Paris: il est centré sur la rue Greffuhle dans laquelle se trouvait, durant la guerre, la Police des questions juives. La mère du narrateur jouait au théâtre Michel et le narrateur allait souvent l'attendre:

Je ne savais pas encore que mon père avait risqué sa vie par ici et que je revenais dans une zone qui avait été un trou noir. (Modiano 1999: 65)

Il la retrouvait pour dîner «dans un restaurant, rue Greffuhle – peut-être au bas de l'immeuble de la Police des questions juives où l'on avait traîné mon père dans le bureau du commissaire Schweblin.» (Modiano 1999: 65).

L'auteur se sert de fragments autobiographiques pour étoffer le personnage. Le rôle de ceux-ci est donc de susciter de l'empathie pour Dora. Le lecteur doit sentir pour comprendre la situation dans laquelle elle se trouvait.

Dans *Dora Bruder*, les hésitations du narrateur montre les problèmes liées à la représentation de l'Histoire. L'ambiguïté et l'instabilité de la narration de Modiano reflètent celles de l'Occupation, période trouble où les gens disparaissent et où leurs traces s'effacent. Pour Modiano, l'histoire de l'Occupation est aussi une histoire personnelle, héritée de ses parents. La fragmentation de la narration représente la difficulté de Modiano d'intégrer et de comprendre cette expérience traumatique.

Cette intégration serait importante car elle permettrait à Modiano de se reconstruire, de rétablir son identité et de faire face au passé. Face à un passé flou que l'on préférerait oublier et que l'on a tendance à oublier, face à un narrateur instable et à une narration fragmentée, c'est au lecteur que revient la tâche de questionner et de reconstruire ce qui a pu se passer. Il devient lui-même détective tant au niveau biographique (la vie de Dora, du narrateur et celle de son père) qu'historique (la période de l'Occupation en France et le destin des juifs en Europe). Le désir d'explication et de dénouement active la narration/quête. Mettant en question une représentation définitive du passé et la capacité d'une personne, le narrateur, d'interpréter le passé, Modiano souligne les dangers d'une vision simpliste de l'Histoire. La fragmentation typographique au sein du récit essaie de reproduire le chaos de la mémoire tout comme les blancs qui existent entre les événements et leur compréhension. C'est à l'écriture que revient le rôle dans le texte modianien de parer à l'oubli et d'activer la mémoire, de combler le vide du temps et l'absence:

Si je n'étais pas là pour l'écrire, il n'y aurait plus aucune trace de la présence de cette inconnue et celle de mon père dans un panier à salade en février 1942, sur les Champs-Élysées. (Modiano 1999: 65)

### *Vertiges sebaldiens de la mémoire*

Chercheur et écrivain, Winfried Georg Sebald est un homme de l'archive. Dans tous ses récits, il utilise des documents, images et textes trouvés au cours de ses recherches dans lesquels il rencontre des êtres, des ombres fugitives du passé. La quête des traces dans l'œuvre de Sebald ne donne pourtant pas lieu à des fables historiques. Tout au contraire, le souci de l'auteur est de restituer la réalité de ce qui a été, des existences d'êtres qui ont été, et dont la mémoire est consignée dans les archives. Sebald est né le 18 mai 1944 à Wertag sur Allgäu, en Bavière du Sud, pendant la Deuxième guerre mondiale. La mémoire de cette période, couplée au silence de la génération de son père sur la guerre – ce dernier était officier de la Wehrmacht – ne cesse de le hanter. L'occultation de l'Histoire dans l'Allemagne de son enfance est fondatrice pour comprendre son œuvre. Sebald fait en effet partie de cette génération d'écrivains allemands d'après-guerre qui ont un lien souvent douloureux et important avec l'histoire et la politique; il ne sait pas quoi faire de cette mémoire collective de la destruction. Il n'a pas vécu les bombardements, les camps, la guerre, et pourtant, tout cela lui appartient.

Dans le dispositif sebaldien de narration, le narrateur premier, qui pourrait être Sebald lui-même, rencontre dans la salle des pas perdus

d'Anvers, un chercheur en histoire de l'art, Jacques Austerlitz. Celui-ci a une biographie singulière que le récit va progressivement retracer. C'est un être énigmatique, passionné d'architecture et de gares ferroviaires, philosophe au savoir encyclopédique, historien en quête de sa propre histoire et de son passé. En 1939, à cinq ans, il a fait partie d'un convoi d'enfants juifs tchécoslovaques, les Kindertransport, qui les mène en Angleterre. Il a été ensuite adopté par un couple de protestants gallois. Ce n'est qu'à l'adolescence qu'il a appris sa véritable identité. Sans aucun document ou témoignage, devenu adulte, il essaie à Prague et à Paris de retrouver la trace de ses parents. Cette histoire fait l'objet d'un récit d'Austerlitz au narrateur, reproduit le plus souvent directement. *Austerlitz*, le seul des livres de Sebald qui soit entièrement une œuvre de fiction, raconte donc l'histoire d'un homme qui, en suivant de façon presque inconsciente de vagues souvenirs qui lui reviennent et les sensations étranges que certains lieux lui évoquent, retrouve, cinquante ans après, le souvenir de son enfance à Prague et de ses origines juives. Ces origines avaient été entièrement effacées par ses parents adoptifs qui l'avaient nommé Dafydd Elias. Le récit de vie d'Austerlitz est placé sous le signe de l'énigme: celle du nom. Au contraire de la biographie traditionnelle, ici, on part d'une personne, Austerlitz, dont le récit consiste à raconter au narrateur comme elle a découvert le secret de son nom. Nous avons affaire là à une enquête identitaire. C'est à l'âge de quinze ans qu'Austerlitz apprend brutalement par le directeur de l'école ses véritables origines:

Mais avant tout, ajouta Penrith-Smith, il était de son devoir de me révéler que sur me feuilles d'examen je ne devais pas écrire Dafydd Elias mais Jacques Austerlitz. *It appears, dit-il, that this is your real name*<sup>3</sup>. (Sebald 2002: 83)

Cette découverte le coupe de la réalité qui lui était familière. Son nom ne lui permet plus de se reconnaître dans le monde dans lequel il vivait, mais ne lui donne pas non plus une ouverture sur le présent. Austerlitz, obsédé par cette découverte sur son identité, cherche encore des dizaines d'années plus tard, à se pencher sur son nom, et à la mention du lieu de bataille de 1805 que lui avait donnée le directeur de l'école:

*I think you will find it is a small place in Moravia, site of a famous battle, you know*<sup>4</sup>. (Sebald 2002: 84)

s'ajoutent des signes:

Dernièrement toutefois, à l'instant même ou machinalement j'allumais la radio, j'entendis le présentateur parler de Fred Astaire, dont je ne savais

3 En italique et en anglais dans le texte.

4 En anglais dans le texte.

absolument rien jusqu'ici, et dire que son vrai patronyme était Austerlitz. (Sebald 2002: 84)

... que dans les journaux de Kafka il est question d'un petit homme aux jambes torses portant mon nom, qui circonçit le neveu de l'écrivain. (Sebald 2002: 85)

... pas plus que je ne mets d'espoir dans cette note d'archives trouvée il y a quelques temps dans une documentation sur l'euthanasie et dont il ressort qu'une certaine Laura Austerlitz a fait le 28 juin 1966, devant un juge d'instruction italien, une déposition relative à une crime perpétré en 1944 dans une rizerie de la presqu'île de Saba, près de Trieste. (Sebald 2002: 85)

Les indications montrent l'intensité de la quête, son obsession et son désarroi: il cherche partout des informations qui renvoient à des sources différentes (rumeur, archives) et à des espaces géographiques différents, les continents européen et américain, et à des domaines aussi différents que le monde de la littérature, de l'histoire et du cinéma. Le récit de ses découvertes n'a pas une forme linéaire, mais procède plutôt par blocs, par progression logique, suivant le déroulement des investigations. Si sa vie est devenue une énigme, c'est parce qu'il est devenu pour lui-même une énigme:

Avec le recul que j'ai aujourd'hui, je vois bien sûr que mon nom à lui seul, (...) aurait dû me conduire sur la trace de mes origines, mais j'ai aussi compris ces derniers temps pourquoi une instance située en avant ou au-dessus de ma pensée et œuvrant sans doute quelque part dans mon cerveau avec la plus grande circonspection m'avait toujours préservé de mon propre secret, m'avait systématiquement empêché de tirer les conclusions les plus évidentes et d'entreprendre les recherches voulues. (Sebald 2002: 56)

Les éléments inconscients de son histoire ont déterminé chez Austerlitz le choix de son métier: historien de l'architecture. Alors qu'il est en train d'étudier l'histoire architecturale de la gare de Liverpool, Austerlitz ressent peu à peu «des lambeaux de souvenirs qui commençaient à flotter dans les régions externes de [son] cerveau» (Sebald 2002: 164):

C'est ce genre de souvenirs qui me venaient dans la *Ladies Waiting Room* désaffectée de la Liverpool Street Station, des souvenirs derrière lesquels, et dans lesquels, se cachaient des choses encore plus anciennes, toujours imbriquées les unes dans les autres, proliférant exactement comme les voûtes labyrinthiques que je croyais distinguer dans la lumière grise et poussiéreuse, à l'infini. J'avais en vérité le sentiment que la salle d'attente où je me tenais, frappé d'éblouissement, recelait toutes les heures de mon passé, mes angoisses, mes aspirations depuis toujours réprimées, étouffées, que sous mes pieds le motif en losanges noirs et blancs du dallage était un

échiquier étalé sur toute la surface du temps, sur lequel ma vie jouait sa fin de partie. (Sebald 2002: 164-165)

Derrière son obsession des bâtiments et des gares se cache un souvenir refoulé, celui du jour où ses parents, en plein milieu de la terreur nazie, l'ont abandonné à la gare d'Austerlitz à Paris afin qu'il rejoigne l'Angleterre.

Comment Sebald fusionne-t-il la fiction et la réalité puisque le choix du récit fictionnel s'est vite imposé pour lui? Comme chez Modiano, nous retrouvons chez Sebald, un tissage de récit fictionnel et de récit factuel car il a recours lui aussi aux documents et aux archives, et de plus, aux photographies. L'originalité de l'œuvre de Sebald a été mainte fois soulignée: il intègre à ses récits des photographies, issues de sa collection personnelle. Cette pratique singulière instaure un dialogue entre l'image et le texte, où la photographie n'est jamais une simple illustration. Même si il opte pour la fiction, il n'écrit pas toutefois un roman, et trouve le moyen, à l'aide des photographies et des documents, de miner cette fiction. Sebald a d'ailleurs qualifié *Austerlitz* d'«élégie en prose», voulant dire par là qu'il ne s'agissait pas d'un roman qui ne serait que fiction. Pour lui, la prose englobe tout ce qui est écriture narrative: le lecteur est à la fois dans le roman, dans l'essai, dans la nouvelle, il y a un va-et-vient entre l'analyse et l'imagination. Pour pouvoir lire et déchiffrer le récit, il lui faut être attentif aux traces et aux coïncidences, à la pratique du montage des photographies qui procède par méthode de ressemblances et de dissemblances. Les photographies font un récit qui permet de développer des associations d'idées et de réflexions, de mettre en place un regard.

Le récit fictionnel se présente comme le produit de la rencontre du narrateur et du personnage principal, Jacques Austerlitz. Leur relation dure dans le texte vingt-neuf ans, de 1967 à 1996, et se termine de la manière suivante: Austerlitz choisit de faire du narrateur le légataire de son histoire. Cette décision est le résultat d'un concours de circonstances alors qu'ils ne s'étaient pas vus quelques années, mais le temps n'a pas vraiment eu d'impact:

... un individu isolé dont je prenais en cet instant conscience qu'il ne pouvait être que celui perdu de vue depuis près de vingt ans, Austerlitz. Il n'avait absolument pas changé ... (Sebald 2002: 51)

C'est ainsi qu'Austerlitz ce soir-là, ..., a repris la conversation presque là où nous l'avions laissée. (Sebald 2002: 53)

Ce choix de faire du narrateur le passeur de son histoire se fait sur la base du respect mutuel qui s'est instauré entre les deux hommes au fil des

années. Ces deux personnages partagent un certain nombre de caractéristiques: ils vivent tous les deux dans un lieu qui n'est pas le leur. Sebald, comme Jacques, est un exilé. Il a choisi très tôt, à la fin de ses études de s'installer en Angleterre pour échapper au poids du passé allemand qui pèse sur lui.

Comme Modiano, Sebald entrecroise, lui aussi, des fils autobiographiques et biographiques et des éléments ancrés dans la référentialité. Dans *Austerlitz*, le lecteur peut remarquer que c'est l'image du vrai Sebald qui se reflète dans une vitrine de la ville de Terezin à la page 233. Le père de Jacques Austerlitz s'appelle Maximilien Aychenwald, et Sebald, détestant ses deux prénoms, se faisait appeler Max. Le récit *Austerlitz* se termine par l'inscription de quelques noms de prisonniers, gravés sur les murs de la forteresse de Kaunas, des noms avec une date ou un lieu. Parmi ces noms, le narrateur note celui de Max Stern, Paris, 18.5.44. Dans une note en bas de page, l'écrivain<sup>5</sup> donne le détail suivant: Date de naissance de W.G.Sebald, elle est aussi celle de l'arrivée au Neuvième Fort de Kaunas du convoi 73 avec lequel 878 Juifs de toutes nationalités ont été déportés à partir de Drancy (Sebald 2002: 350). Et surtout, il paraît tout à fait possible au lecteur que l'énigmatique photo que l'on retrouve à la page 219, un petit garçon en costume blanc de page, soit en réalité une photo de Sebald enfant<sup>6</sup>. Les photographies de Sebald font partie de sa collection personnelle et n'ont jamais de légende. L'auteur fait tout pour permettre la confusion et l'hypothèse.

Le livre s'ouvre sur le récit de la visite du narrateur au fort Breendonk. Or, c'est le lieu où a été interné Jean Améry qui en fait le récit dans *Par delà le crime et le châtement*. Sebald reproduit d'ailleurs un court extrait de ce texte. Ce même fort a été utilisé par les nazis comme camp jusqu'en 1944, puis laissé à l'abandon avant d'être transformé en mémorial national et musée de la résistance belge. Sebald note:

Personne ne saurait expliquer exactement ce qui se passe en nous lorsque brusquement s'ouvre la porte derrière laquelle sont enfouies les terreurs de la petite enfance. Mais je sais encore que dans la casemate de Breendonk une odeur immonde de savon noir vint frapper mes narines, que cette odeur dans une circonvolution perdue de mon cerveau, s'associa à un mot que j'ai toujours détesté, et que mon père employait avec prédilection: «la brosse de chien» (...) (Sebald 2002: 34)

Le narrateur propose un lien entre la présence historique de l'horreur qu'il a ressentie à Breendonk et les souvenirs d'une enfance passée en

5 Il est bien précisé qu'il s'agit d'une note de l'écrivain.

6 Il s'agit de l'image la plus importante du livre puisqu'elle a été reprise par tous les éditeurs pour la couverture du livre.

compagnie de son père qui ne parlait jamais de la guerre tout en ayant été un soldat de la Wehrmacht. Comme l'a noté André Aciman: «Sebald ne mentionne jamais l'Holocauste. Pourtant, le lecteur ne pense à rien d'autre.»

Austerlitz est un personnage de fiction, mais le récit de sa vie et de son enquête sur ses parents disparus est tissé à partir d'éléments historiques: le transport d'enfants juifs de Prague vers l'Angleterre, l'organisation du camp de Theresienstadt où sa mère est internée avant d'être déportée à Auschwitz, d'où elle ne reviendra pas. Le plan du camp, les photogrammes du film de propagande tourné sur ordre des nazis, les photos de la ville telle qu'elle se présente aujourd'hui, illustrent le livre et confèrent au récit un maximum de véracité. Le travail d'Austerlitz est le même que celui de Sebald, ce sont des archéologues du passé et de la mémoire. Le narrateur écrit:

J'ai encore aujourd'hui en mémoire la facilité avec laquelle je suivais ce qu'il nommait ses pistes de réflexion, quand il dissertait sur le sujet qui était le sien depuis qu'il était étudiant, l'architecture de l'ère capitaliste, et en particulier l'impératif d'ordonnance et la tendance au monumental à l'œuvre dans les cours de justice et les établissements pénitentiaires, les bourses et les gares, mais aussi les cités ouvrières construites sur le plan orthogonal. (Sebald 2002: 43)

Austerlitz lui dit:

Aussi loin que je puisse revenir en arrière, dit Austerlitz, j'ai toujours eu le sentiment de ne pas avoir de place dans la réalité, de ne pas avoir d'existence, et jamais ce sentiment n'a été aussi fort que ce soir-là (...) Le lendemain non plus, tandis que je roulais vers Terezin, je ne parvenais pas à me faire une idée de qui j'étais ou de ce que j'étais. (Sebald 2002: 221)

Dans toutes ses œuvres, Sebald utilise des documents, des images et des textes trouvés au cours de ses recherches. Le souci de l'auteur est de restituer la réalité de ce qui a été. S'y trouvent ainsi des photos en noir et blanc, sans légendes, sans attributions légales, disséminées entre les pages comme au hasard, semblant surgir de rien. Et il s'agit là de cette deuxième technique de fusionnement de la réalité et de la fiction. Sebald insère des photographies qui s'articulent en contre-point du récit. Leur rapport avec le texte s'éclaircit progressivement, au fur et à mesure que le lecteur essaie de donner un sens au réseau d'histoires, de descriptions et de souvenirs que Sebald rassemble en une patiente reconstruction du passé. Les documents et les photographies réfractent le sens du texte. Dans *Austerlitz*, les photographies ont une valeur mémorielle – attester que ce que l'on a vu a bien existé – et accompagnent le cheminement du personnage principal dans sa propre histoire. Dans *Austerlitz* se trouve

une photo singulière qui prend une place particulière dans le récit. Elle se trouve à la page 299 et est censée représenter le visage d'Agáta Austerlitzová, la mère nécessairement fictive du personnage fictif qui est Jacques Austerlitz. Celui-ci, dans le récit, n'a aucune trace de sa mère, et la trouvaille de cette photo dans les archives d'un théâtre pragois et son authentification par sa nourrice d'autrefois, constitue pour ainsi dire la fin de son enquête. On voit comment une fois de plus Sebald mêle réalité et fiction – la photo d'une femme ayant réellement existé passe pour celle de la mère de son personnage imaginaire. Il a, en effet, cherché désespérément à identifier le visage maternel parmi ceux des figurants du film de propagande que les nazis ont obligé le réalisateur juif Kurt Gerror à tourner à Theresienstadt.

Son ancienne nourrice, Věra, qu'il a retrouvée à Pragues et qui lui a révélé des strates enfouies de sa mémoire et levé le voile sur l'énigme de son identité, n'a pas réussi à apprendre ce qui était advenu à Agáta:

J'essayais de m'imaginer où Agáta se trouvait maintenant (...). Je n'ai appris que des années plus tard à quoi ça ressemblait, de la bouche d'un survivant. (Sebald 2002: 214)

Tout comme il est allé à Theresienstadt qui est un lieu lourd de signification pour lui. La ville est vide, abandonnée à la végétation, mais qu'importe, Austerlitz est en mesure maintenant de lire, dans le vide des rues, les signes de ce qui a été autrefois et que l'on dénie volontairement. Sa visite au musée du ghetto fait céder ses dernières résistances en lui dévoilant une documentation qui l'aide à se faire une représentation de ce qu'il a longtemps refoulé. Son travail de deuil est en partie achevé. Son nom, Austerlitz, acquiert dans la fiction, un nouvel écho: les phonèmes «Au» et «itz» renvoie à Auschwitz, le début et la fin d'une existence qui a été marquée par un pan de l'Histoire dont Auschwitz est le symbole.

Si Jacques pense avoir retrouvé des traces de sa mère, il ne retrouvera pas de traces de son père exilé à Paris au début de la guerre et disparu depuis. Quarante plus tard, le fils se rend à Paris. Il fait des recherches à la bibliothèque François Mitterrand, mais ne retrouve aucune trace de son père. De plus, il apprend que cette bibliothèque a été construite sur un terrain vague d'un ancien entrepôt «où les Allemands regroupaient tous les biens pillés dans les appartements des Juifs parisiens.» (Sebald 2002: 338). Lors de leur dernière rencontre, Austerlitz confie au narrateur que son père aurait été interné dans le camp de Gurs et qu'il a l'intention de s'y rendre. Un lecteur curieux ou déjà informé fera vite le lien entre ce camp et ses internés ayant vécu dans le monde réel, comme Hannah Arendt et Walter Benjamin, faisant ainsi le pont entre le monde réel et le monde fictif. L'insertion de tels indices relève d'une accentuation du

pouvoir de représentation du réel. Le lecteur est mis en position de penser que la fiction reconstruit non seulement un monde possible, mais un monde avéré, qu'il est invité à percevoir comme référent interprétable. Il doit ainsi aller à la gare d'Austerlitz prendre sa correspondance pour le sud de la France, coïncidence qui a pour effet, comme il en fait la remarque, de le rapprocher de son père:

(...) il lui était venu à l'esprit que son père après l'entrée des Allemands avait dû quitter Paris par ici, par cette gare la plus proche de son domicile (...)» (Sebald 2002: 342)

De nouvelles significations quant au nom apparaissent: l'origine géographique du personnage (la Moravie), son identité à travers le nom de sa mère, nom qui a mené à la mort de la mère et à la disparition du père dans le système de destruction qu'Auschwitz symbolise et dont on retrouve en écho dans Austerlitz, et c'est aussi le nom de la gare d'où a été déporté Maximilian et d'où est parti Jacques en direction de l'Angleterre. Début et fin. Départ et arrivée, ou peut-être, arrivée et départ? Car le récit d'Austerlitz est celui d'un personnage qui vit dans un présent constamment imprégné de son passé.

En faisant de son passeur de récit, un Allemand, identifiable aux bourreaux de l'Histoire et de sa propre histoire, Austerlitz place son histoire personnelle sur un plan qui transcende une dimension individuelle. C'est au narrateur de faire passer le témoignage oral dans l'écrit et d'entamer le processus de transmission, c'est à lui qu'appartient maintenant le récit de la vie d'Austerlitz. *Austerlitz* est le récit d'un récit. Et il n'est pas surprenant qu'Austerlitz s'efface à la fin du texte puisqu'il a accompli sa mission – confier sa vie au narrateur – et leur dernière rencontre est celle des adieux:

Il me tendit les clés de sa maison de l'Alderney Street: je pouvais y prendre mes quartiers quand je voulais, dit-il, et étudier les photos en noir et blanc qui seraient les seules traces témoignant de son existence. (Sebald 2002: 344)

Le geste n'est pas seulement symbolique, il est important sur le plan narratif puisque l'on sort de la fiction; par son invitation à regarder les photos et à visiter le vieil cimetière ashkenaze avoisinant la maison, Austerlitz a bien délimité ce qu'il avait voulu éclairer, à savoir les événements d'une époque<sup>7</sup>. Et il n'est pas surprenant que le récit, à sa fin, reprenne là où il a commencé – par une nouvelle visite du narrateur au fort de Breendonk. Ce retour n'est pas la fin de la boucle du récit, au contraire, il permet au lecteur de voir les différences entre la perception initiale de ce

7 D'ailleurs, tout au long du texte, il n'est jamais fait mention de la vie privée d'Austerlitz.

fort et celle de la fin du livre. Le narrateur (et le lecteur) sort transformé du parcours narratif et voit différemment la réalité de cette époque de l'Histoire.

Pour Sebald, comme pour Modiano, il n'y a pas d'autres possibilités que d'écrire autour de la Deuxième guerre mondiale. Il ne s'agit pas de devoir de mémoire – la mémoire est ici, dans les deux cas, la condition même de l'écriture. C'est un devoir imposé qui rend possible l'existence. C'est ce cadre qui les pousse à élaborer un mélange entre fiction et réalité. L'impératif moral de sauver l'expérience individuelle de la «catastrophe du silence» imprègne leurs œuvres. Leurs textes interrogent le rôle de la littérature dans son rapport à l'Histoire. Les deux écrivains fonctionnent comme chercheurs dans leur démarche d'écriture. Leurs textes ne contiennent pas de discours politique, bien que l'on puisse parler d'une certaine politique de la littérature. Et Modiano et Sebald s'intéressent aux tabous de l'Histoire, donnent une vision politique de l'Histoire.

Les œuvres de Modiano et de Sebald semblent être guidées par une unique interrogation: comment le souvenir des gens et des événements du passé vient hanter nos vies et résonner dans l'espace qui nous entoure? Le passé résiste à tout mode de représentation qui pourrait lui donner une forme. C'est à partir de l'absence que le passé peut être approché. La reconstruction est toujours indirecte, pleine d'objets disparates qui, de leur silence, évoquent une absence. C'est à l'écrivain, donc, que revient le devoir de trouver toutes les traces qui pourraient dessiner le passé. Ces traces peuvent désigner des situations, des personnages, des atmosphères, des décors. Pour lire et déchiffrer le récit, il faut être attentif aux traces et aux coïncidences que l'on insère dans le récit à l'état de document. L'originalité des œuvres de Modiano et Sebald réside dans cette approche éthique et empathique, dans l'usage des archives et documents, les photographies au sein même de la fiction, bousculant les catégories du genre romanesque. Le déchiffrement des traces et des indices, le montage de fragments, de documents et de photographies permet à la littérature de se targuer d'une connaissance de l'Histoire. Ils se lancent dans des enquêtes, empruntent la démarche de l'historien qui est proche de la micro-histoire pour tenter d'arriver à la macro-histoire. Archéologues de la mémoire, ils essaient d'aller vers les petites gens, ceux que l'Histoire a le plus facilement tendance à oublier, les victimes oubliées qu'ils ne parviennent pas à ressusciter, mais qu'ils tirent de l'oubli. Les images chez Sebald, les documents et les archives chez Modiano et Sebald ont une fonction documentaire qui favorisent l'ancrage historique et fonctionnent comme traces dans la narration – ils permettent de faire apparaître les «revenants» (dans le sens littéral et métaphorique) de l'Histoire. Tous

les deux parviennent à nouer l'Histoire et la fiction dans une approche qui permet à la littérature de faire œuvre de témoignage.

«L'intelligence oubliée, l'imagination n'oublie jamais.» (Handke)

## Bibliographie

Modiano 1999: P. Modiano, *Dora Bruder*, Paris: Gallimard, Folio.

Sebald 2002: W.G. Sebald, Austerlitz, Arles: Actes Sud.

## Sources

Agamben 2003: G. Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris: Payot, Rivages poche.

Bouju 2006: E. Bouju, *La transcription de l'histoire – Essai sur le roman européen de la fin du XXe siècle*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Blanckeman 2009: B. Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, Paris: Armand Colin.

Dayan Rosenman 2007: A. Dayan Rosenman, *Les alphabets de la Shoah*, Paris: CNRS Éditions.

Dubosclard 2006: J. Dubosclard, *Patrick Modiano Dora Bruder*, Paris: Hatier.

Genette 1991: G. Genette, *Fiction et diction*, Paris: Éd. du Seuil.

Kuljić 2006: T. Kuljić, *Kultura sećanja*, Beograd: Čigoja.

Origgi 2006: G. Origgi, *Mémoire narrative, mémoire épisodique: la mémoire selon W. G. Sebald*, <http://www.fabula.org/lht/1/Origgi.html> 20.07.2010.

Ricoeur 2000: P. Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris: Éd. du Seuil.

Samoyault 2001: T. Samoyault, Fiction et abstraction, *Littérature*, 123, 56 – 66.

Trouillot 1995: M.-R. Trouillot, *Silencing the Past – Power and the Production of History*, Boston: Beacon Press.

Катарина Мелић

## ЗЕБАЛД И МОДИЈАНО, АРХЕОЛОЗИ МЕМОРИЈЕ

Резиме

Патрик Модижано и Винфрид Георг Зебалд припадају истој генерацији која је одрасла после Другог светског рата. Себи дају задатак да говоре о мутним временима Окупације у Француској као и о нацистичким прогањањима у Немачкој. Испитујући Историју и њено званично представљање, истражујући прошлост у сећањима и архивама, трагајући за меморијом кроз писање, ова два писца стварају дела у којима дају место онима за које се постомодерна историографија све више занима – „обични људи“. Предмет нашег рада

су два дела – *Dora Bruder* (1999) Модижаноа и *Austerlitz* (2002) Зебалда, у којима је Шоа главна тема. Оба текста представљају истраживање и наративну истраживања и имају много сличности. Наша је намера да истражимо како ова два текста мешају фикцију и документа/архиву у циљу (пре)испитивања Историје и меморије Историје, и на тај начин, покушај су да се исприча реалност времена које је званична Историја повремено склонила да заборави. Да ли се може пронаћи сећање на прошлост која је свесно заборављена и измењена, о каквој је репрезентацији меморије реч? Покушаћемо да дамо одговор тако што ћемо пратити следећи правац размишљања: однос реалне меморије и фиктивне меморије (фиктивна прича и фактуелна прича).

Примљено: 29. 01. 2011.