

---

# Vertige temporel et historicité romanesque : sur une page de Patrick Modiano

Temporal vertigo and novelistic historicity: on a page of  
Patrick Modiano

**Mathieu Roger-Lacan**

---



## Pour citer cet article

Mathieu Roger-Lacan, « Vertige temporel et historicité romanesque : sur une page de Patrick Modiano », dans *Fabula-LhT*, n° 23, « (Trans-)historicité de la littérature », dir. Lise Forment et Brice Tabelaing, Décembre 2019, URL : <https://fabula.org/lht/23/roger-lacan.html>, article mis en ligne le 17 Décembre 2019, consulté le 04 Mai 2024, DOI : <http://doi.org/10.58282/lht.2399>

---

Mathieu Roger-Lacan, « Vertige temporel et historicité romanesque : sur une page de Patrick Modiano »

Résumé - Cet article prend pour point de départ une page du roman *Dora Bruder* de Patrick Modiano où la narration se trouve suspendue par le hasard d'une coïncidence brusque entre le monde imaginaire des *Misérables* et le contexte des déportations pendant l'Occupation, dans le but d'affiner les contours théoriques et analytiques de la notion d'« historicité romanesque ».

Mots-clés - Historicité, Hugo (Victor), Modiano (Patrick), Occupation, Roman

Mathieu Roger-Lacan, « Temporal vertigo and novelistic historicity: on a page of Patrick Modiano »

Summary - Focusing on a passage of Patrick Modiano's *Dora Bruder* when the story is interrupted by a mysterious coincidence between the world of Victor Hugo's *Les Misérables* and the context of the Holocaust, this article aims at redefining the theoretical and analytical framework of the notion of "fictional historicity".

# Vertige temporel et historicité romanesque : sur une page de Patrick Modiano

Temporal vertigo and novelistic historicity: on a page of Patrick Modiano

**Mathieu Roger-Lacan**

---

« Profondeurs de la conscience  
On vous explorera demain  
Et qui sait quels être vivants  
Seront tirés de ces abîmes  
Avec des univers entiers »  
(Guillaume Apollinaire, Calligrammes)

La transhistoricité de la littérature, prise dans son sens premier, peut s'entendre de deux manières : soit comme la superposition ou la collusion, dans un texte, de plusieurs strates historiques différentes ; soit comme la capacité d'une œuvre à voyager d'une époque à l'autre, à court-circuiter le passage du temps par les effets qu'elle produit à un moment sans lien *a priori* avec celui de sa rédaction. Quoique ces deux définitions puissent servir de bornes pour notre réflexion sur la (trans)historicité de la littérature, nous remarquons néanmoins qu'elles supposent l'application à des œuvres d'un concept extérieur à la singularité du phénomène littéraire (entendue ainsi, on pourrait parler aussi bien de la transhistoricité d'une peinture, d'une musique ou de toute pratique sociale déterminée).

Or plutôt qu'une catégorie statique appliquée à la littérature, nous voulons penser *l'historicité* d'un texte comme la part active que celui-ci, dans sa production comme dans sa réception immédiate et future – les effets de *transhistoricité* entrant alors doublement en compte –, prend à la constitution d'une aperception sensible du temps. La fiction, en nourrissant un rapport empathique et singulier au passé, ouvre une voie d'accès à l'expérience historique qui serait spécifique au régime littéraire.

La question, dès lors, est double. Il s'agit d'une part de regarder *comment* cette contamination de notre conscience du temps par notre expérience littéraire se produit, et d'autre part de déterminer la teneur exacte de cette contamination, ses contours, ses pouvoirs et ses limites. À partir d'une page tirée de *Dora Bruder* (1997)

de Patrick Modiano et en suivant pas à pas un moment de bascule dans l'œuvre, nous voudrions déplier les potentialités heuristiques de la notion d'*historicité romanesque*, pensée à partir d'un nœud intime entre les champs *a priori* distincts de l'historique et du fictionnel.

## Histoire réelle et imaginaire du Saint Cœur de Marie

Dans *Dora Bruder*, l'auteur-narrateur parcourt Paris à la recherche des rares traces laissées, cinquante ans auparavant, par une jeune fille juive, cachée pendant l'Occupation par ses parents au couvent du Saint-Cœur-de-Marie, rue de Picpus dans le xii<sup>e</sup> arrondissement, couvent dont elle s'est enfuie, avant d'être raflée par la Gestapo en juin 1943 et transférée en août à Drancy, puis dans un camp de concentration, où elle mourut. Après avoir retrouvé un numéro de *France-Soir* contenant un avis de recherche émis par les parents de la jeune fille, le narrateur se lance dans une enquête rigoureuse, dans le but de recueillir la moindre information sur la vie de Dora, de retrouver quelqu'un qui l'ait connue, et peut-être d'éclairer les zones d'ombres qui entourent l'épisode : pourquoi s'est-elle enfuie du pensionnat du Saint-Cœur-de-Marie, le 14 décembre 1941 ? Quelle vie a-t-elle menée seule pendant l'hiver 1941-1942, alors que la température y est parfois descendue jusqu'à moins quatorze degrés ? Pourquoi, revenue chez sa mère en avril 1942, s'en est-elle enfuie à nouveau ?

D'emblée, l'enquête exige une remontée dans le temps, introduisant dans le récit tantôt des effets de surgissement brusque du passé dans le présent, tantôt le sentiment d'une absence et d'une perte irrémédiables, que le poids mélancolique de l'écriture doit se contenter de dire, au fil de sa promenade dans un Paris que le temps semble également s'obstiner à transformer : « J'ai l'impression d'être tout seul à faire le lien entre le Paris de ce temps-là et celui d'aujourd'hui<sup>1</sup>. » Cette tension féconde entre des affinités secrètes avec le passé, qui donnent son poids de vérité sensible et d'acuité historique à l'écriture, et des absences qui fondent son caractère mélancolique et sa puissance fictionnelle, résume le nœud tragique du récit modianesque. À l'orée de la page qui nous occupe, le bilan encore lacunaire de l'enquête est ainsi résumé :

Le hasard avait voulu – mais était-ce vraiment le hasard – que dans ce pensionnat du Saint-Cœur-de-Marie, elle fût revenue à quelques dizaines de mètres de l'endroit où elle était née, en face, de l'autre côté de la rue, 15 rue Santerre.

---

<sup>1</sup> Patrick Modiano, *Dora Bruder*, dans *Romans*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2013, p. 672.

Maternité de l'hôpital Rothschild. La rue Santerre était dans le prolongement de celle de la Gare-de-Reuilly et du mur du pensionnat. [...] À partir de l'été 42, la zone qui entourait le Saint-Cœur-de-Marie est devenue particulièrement dangereuse. Les rafles se sont succédé pendant deux ans, à l'hôpital Rothschild, à l'orphelinat du même nom, rue Lamblardie, à l'hospice du 76 rue de Picpus, là où était employé et domicilié ce Gaspard Meyer qui avait signé l'acte de naissance de Dora. L'hôpital Rothschild était une souricière où l'on envoyait les malades du camp de Drancy pour les ramener au camp quelque temps plus tard, selon le bon vouloir des Allemands qui surveillaient le 15 rue Santerre, aidés par les membres d'une agence de police privée, l'agence Faralicq. Des enfants, des adolescents de l'âge de Dora ont été arrêtés, en grand nombre, à l'orphelinat Rothschild où ils se cachaient, rue Lamblardie, la première rue à droite après la rue de la Gare-de-Reuilly. Et dans cette rue de la Gare-de-Reuilly, juste en face du mur du collège, au 48 bis, ont été arrêtés neuf garçons et filles de l'âge de Dora, certains plus jeunes, et leur famille. Oui, la seule enclave qui demeurât préservée, c'était le jardin et la cour du pensionnat du Saint-Cœur-de-Marie. Mais à condition de n'en pas sortir, de demeurer oublié, à l'ombre de ces murs noirs, eux-mêmes noyés dans le couvre-feu<sup>2</sup>.

La superposition des couches temporelles entre le présent de l'écriture et le temps de l'enfance de Dora Bruder trouve sa cohérence dans la géographie minutieuse que le narrateur prend soin de détailler. Ce passage révèle d'emblée la façon dont Modiano associe une description topographique rigoureuse et un léger soupçon porté sur le « hasard » sur lequel repose cette disposition particulière : d'un côté de la rue de Picpus, à l'angle de la rue Santerre, la maternité de l'hôpital Rothschild – qui existe toujours –, où Dora est née ; de l'autre côté, 60-64 rue de Picpus, le pensionnat du Saint Cœur de Marie, où elle a été cachée du début de la guerre au moment de sa fugue. Or, si l'hôpital, fondé au xix<sup>e</sup> siècle par le baron James de Rothschild dans le but d'accueillir en premier lieu des familles juives, est devenu sous l'Occupation une vaste souricière de la Gestapo dans un quartier où les rafles avaient lieu jusque devant les écoles, le pensionnat fait au contraire figure d'exception. Aujourd'hui détruit, celui-ci avait été créé en 1848 par les Sœurs des Écoles chrétiennes de la Miséricorde, ordre fondé en 1807 par Marie-Madeleine Postel. Destiné à éduquer les jeunes filles des milieux populaires, le couvent du Saint-Cœur-de-Marie devint le plus important de la congrégation. En 1870, il accueillait 500 pensionnaires, soit dix fois plus qu'à sa création vingt-deux ans plus tôt.

En détaillant ainsi le réseau des délations et des rafles qui assiégeaient le pensionnat, le narrateur accroît en quelque sorte le coefficient de mystère associé à cet unique refuge, au nom symbolique. Le Saint Cœur de Marie, qui n'offrait aux passants de la rue de Picpus que la vue de ses murs blancs et de ses fenêtres

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 671.

grillagées, résiste en quelque sorte à l'enquête que mène Modiano, et dans laquelle il embarque son lecteur. À ce moment du texte, le récit s'en tient à constater la situation d'isolement radical dans laquelle se trouvait un lieu dont il n'arrive pas à percer le mystère, ni à s'expliquer pourquoi Dora en a fugué.

Or, à cette première superposition des époques, qui installe une dimension transhistorique dans le travail narratif (l'enquête a lieu plus de cinquante ans plus tard, le pensionnat en question n'existe plus), succède l'historicisation du geste de l'enquête lui-même :

J'ai écrit ces pages en novembre 1996. Les journées sont souvent pluvieuses. Demain nous entrerons dans le mois de décembre et cinquante-cinq ans auront passé depuis la fugue de Dora. La nuit tombe tôt et cela vaut mieux : elle efface la grisaille et la monotonie de ces jours de pluie où l'on se demande s'il fait vraiment jour et si l'on ne traverse pas un état intermédiaire, une sorte d'éclipse morne, qui se prolonge jusqu'à la fin de l'après-midi. Alors, les lampadaires, les vitrines, les cafés s'allument, l'air du soir est plus vif, le contour des choses plus net, il y a des embouteillages aux carrefours, les gens se pressent dans les rues. Et 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. J'ai l'impression d'être tout seul à faire le lien entre le Paris de ce temps-là et celui d'aujourd'hui, le seul à me souvenir de tous ces détails. Par moments, le lien s'amenuise et risque de se rompre, d'autres soirs la ville d'hier m'apparaît en reflets furtifs derrière celle d'aujourd'hui<sup>3</sup>.

En inscrivant cette remémoration dans sa propre expérience du temps, le narrateur-détective nous initie à ce qu'on pourrait nommer sa *lucidité mélancolique*, qui donne son poids sensible à la recherche des traces laissées par Dora Bruder dans un Paris qui n'existe plus tout à fait. La superposition des historicités<sup>4</sup> s'incarne dans l'évolution de la ville elle-même, jouant des effets de disparition et de permanence, dans une continuité fragile que la conscience du narrateur semble la seule à garantir. La mélancolie, qui résulte ici du sentiment d'être « seul » à pouvoir sentir l'absence de Dora dans les rues où elle a vécu, motive également le sentiment d'urgence que le narrateur a à écrire son histoire, et nous éclaire ainsi sur la tâche que s'assigne l'écrivain : celle de reproduire à l'échelle de son œuvre ce que le Saint Cœur de Marie a représenté pour Dora Bruder, c'est-à-dire un refuge vital.

En rendant tangible dans l'écriture la fragilité de l'histoire réelle de Dora, qui ne tient qu'à un fil, Modiano en donne donc la mesure profonde. Néanmoins, cette écriture, à mesure qu'elle se rapproche du lieu même qui est au centre du questionnement –

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 672.

<sup>4</sup> Le terme *historicité* conjoint ici le sens simple de « strate temporelle » ou d'« époque », et celui de la perception de cette époque par un sujet, rendant l'expérience personnelle du temps indissociable de sa situation dans une chronologie.

le pensionnat –, semble buter sans cesse sur ce lieu. Impossible de savoir quelle vie Dora menait au couvent du Saint Cœur de Marie ; impossible de savoir pourquoi elle en a fui ; et pourtant, impossible d'ignorer que ce lieu opaque était le seul endroit qui pût lui servir de refuge dans ce quartier. L'enquête s'arrête aux murs du pensionnat, qui ne semble pas trouver sa place dans la reconstitution minutieuse qu'opère le narrateur de la vie de Dora. C'est alors que se produit la véritable bascule du texte, qui y ancre un vertige temporel plus grand encore, et qui nous informe en profondeur sur le bénéfice cognitif tiré de l'articulation des strates d'historicité. Voilà ce qui suit immédiatement le passage précédent :

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 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 pont. La seule manière de leur échapper – pense-t-il – c'est de suivre la petite rue du Chemin-Vert-Saint-Antoine.

Et soudain, on éprouve une sensation de vertige, comme si Cosette et Jean Valjean, pour échapper à Javert et à ses policiers, basculaient dans le vide : jusque-là, ils traversaient les vraies rues du Paris réel, et brusquement ils sont projetés dans le quartier d'un Paris imaginaire que Victor Hugo nomme le Petit Picpus. 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 jour.

Et voici ce qui me trouble : au terme de leur fuite, à travers ce quartier dont Hugo a inventé la topographie et les noms de rues, Cosette et Jean Valjean échappent de justesse à une patrouille de police en se laissant glisser derrière un mur. Ils se retrouvent dans un « jardin fort vaste et d'un aspect singulier : un de ces jardins tristes qui semblent faits pour être regardés l'hiver et la nuit ». C'est le jardin d'un couvent où ils se cacheront tous les deux et que Victor Hugo situe exactement au 62 de la rue du Petit-Picpus, la même adresse que le pensionnat du Saint-Cœur-de-Marie où était Dora Bruder.

« À l'époque où se passe cette histoire – écrit Hugo – un pensionnat était joint au couvent [...]. Ces jeunes filles [...] étaient vêtues de bleu avec un bonnet blanc [...]. Il y avait dans cette enceinte du Petit Picpus trois bâtiments parfaitement distincts, le grand couvent qui abritait les religieuses, le pensionnat où logeaient les élèves, et enfin ce qu'on appelait "le petit couvent". »

Et, après avoir fait une description minutieuse, il écrit encore : « Nous n'avons pu passer devant cette maison extraordinaire, inconnue, obscure, sans y entrer et sans y faire entrer les esprits qui nous accompagnent et qui nous écoutent raconter, pour l'utilité de quelques-uns peut-être, *l'histoire mélancolique de Jean-Valjean*<sup>5</sup>. »

Modiano raconte donc qu'en relisant les cinquième et sixième livres de la deuxième partie des *Misérables* de Victor Hugo, il s'est aperçu que l'épisode de la fuite de Jean Valjean portant Cosette sur son dos, d'abord à travers des rues réelles de la rive gauche, puis dans le quartier imaginaire du « Petit Picpus » sur la rive droite, aboutissait dans un refuge bien réel, que sa situation géographique et sa description permettent d'identifier comme étant le pensionnat du Saint-Cœur-de-Marie lui-même. Au milieu de ce lieu *réel*, que la fiction place en son propre cœur, surgit donc une nouvelle couche d'imbrication du matériau historique avec la matière romanesque.

La narration commente alors le « vertige » qu'elle produit, en introduisant, au cœur d'un récit jouant lui-même sur différentes strates historiques, un nouvel horizon, celui du Paris des années 1820 (pendant lesquelles se déroule l'action du tome ii des *Misérables*) vu depuis les années 1850, alors qu'Hugo est lui-même en exil. En outre, on voit se construire une architecture fictionnelle extrêmement féconde, où ce lieu réel résonne à plus d'un siècle d'écart, et dont l'écho s'augmente à mesure qu'il rebondit sur les pôles de la fiction romanesque (Valjean et Cosette poursuivis par Javert), et de la réalité historique (la fugue et la déportation de Dora en 1942).

## Pouvoirs du vertige et savoirs de la littérature

Plus précisément, la mémoire du récit hugolien introduit dans le texte de Modiano un effet de miroir inversé. Les deux configurations sont symétriques : là où Modiano retrace une cartographie réelle au sein de laquelle se trouve un « cœur » qui ne laisse aucune prise à l'enquête, Hugo construit quant à lui une plongée dans une géographie de moins en moins référentielle, pour finalement atteindre le refuge d'un lieu bien véritable. Dans le premier cas, l'exercice d'écriture réaliste bute sur une énigme, un résidu sur lequel il doit s'en tenir à des spéculations fictives. Dans le second, l'écriture déréalise la topographie parisienne, l'investit par la fiction, mais place à son terme un lieu réel auquel elle assigne une nature arbitraire au nom de l'économie du roman.

Le vertige naît alors de la pure mais stricte coïncidence entre le lieu et sa fonction de refuge dans le roman de 1862 et dans l'épisode réel de 1942, quatre-vingt-dix ans plus tard. En effet, tout, depuis le statut exceptionnel du pensionnat dans son quartier jusqu'à son nom évocateur de « saint cœur », semble concerté *par hasard* pour en faire un refuge et pour en accroître la part de mystère. « Oui, la seule

---

<sup>5</sup> P. Modiano, *Dora Bruder*, *op. cit.*, p. 672-673 (nous soulignons).



enclave qui demeurât préservée, c'était le jardin et la cour du pensionnat du Saint-Cœur-de-Marie », écrit Modiano, et c'est d'ailleurs ce rôle précis qui lui avait été assigné par le narrateur hugolien dans un contexte tout à fait différent.

Le narrateur du roman de Modiano, à son tour, se contente de restituer ce hasard vertigineux qui, une fois passé dans l'écriture, semble ne plus en être un. « Comme beaucoup d'autres avant moi, je crois aux coïncidences et quelquefois à un don de voyance chez les romanciers<sup>6</sup> », écrit-il. Mais si Modiano soupçonne l'histoire de Dora, tombée *par hasard* entre ses mains alors qu'il feuilletait un vieux numéro de *France Soir* dans les années 1990, et son rapport mystérieux avec celle de Cosette et Jean Valjean, d'être plus qu'une simple suite de coïncidences, ce n'est pas au nom d'une lecture providentialiste, mais plutôt parce qu'il comprend que, par le simple travail de mise en récit, fût-il le plus véridique possible, le « romancier » est celui qui *abolit le hasard*. À ce titre, l'histoire de Dora racontée par le narrateur modianesque est bien un roman, car son existence en mots la fait exister selon un régime propre, qu'on peut dire de *fiction*. Il faut ici en revenir à l'intuition de Mallarmé dans sa conférence « Le Mystère dans les Lettres », qui définit ainsi le geste littéraire :

Appuyer, selon la page, au blanc, qui l'inaugure son ingénuité, à soi, oublieuse même du titre qui parlerait trop haut : et, quand s'aligna, dans une brisure, la moindre, disséminée, le hasard vaincu mot par mot, indéfectiblement le blanc revient, tout à l'heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au-delà et authentifier le silence<sup>7</sup> —

Mallarmé lie ici les gestes de la lecture et de l'écriture pour montrer comment, à partir d'une page blanche, vierge et ouverte à tous les possibles, le passage par le signe graphique conquiert progressivement sur l'arbitraire ou le « gratuit » sa propre nécessité, jusqu'à nous remettre, à son terme, entre les mains d'un « blanc » typographique, ou d'un « silence », non plus arbitraire comme auparavant, mais que le geste d'écriture a rendu « certain », *authentique*. Cette perspective nous permet de renverser une idée commune sur la répartition de la nécessité et de la contingence entre le fait historique et l'écriture fictionnelle : le premier, pour avoir eu lieu, n'en est pas moins porteur du vertige même de l'arbitraire de *ce qui aurait pu être et n'a pas été* ; il est le *gratuit* par excellence, aussi radical qu'une décision d'écrivain ; la seconde, au contraire, en rendant *certain* le fil de son déroulement, fût-il absolument référentiel (c'est-à-dire adossé à la gratuité des faits qui lui sont extérieurs), lui confère une nécessité intérieure, et manifeste « le hasard vaincu mot par mot ».

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 673.

<sup>7</sup> Stéphane Mallarmé, « Le Mystère dans les Lettres », *Divagations*, dans *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 234.

Or, si le récit de Modiano a le pouvoir de figer la coïncidence entre le couvent des *Misérables* et celui où Dora a été cachée, d'y arrêter notre regard le temps d'une page capitale dans l'économie du récit, il reste à se demander quel bénéfice cognitif peut être tiré de cette coïncidence, qui introduit un vertige transhistorique dans le tissu narratif.

En effet, depuis la fin des années 1990, de nombreux historiens et spécialistes de littérature se sont penchés sur la question du savoirhistorique de la littérature<sup>8</sup>, abordée non pas comme un document d'archive d'une époque, mais comme une architecture imaginaire et symbolique spécifique, qui joue avec la contextualisation historique tout en la déjouant, ou, pourrait-on dire, qui joue avec le temps selon des règles différentes de celles qu'emploie l'historiographie.

Dès lors, on voit émerger l'hypothèse selon laquelle le récit littéraire peut *localement* produire une intelligence propre de l'événement historique, donner sur lui une prise directe que le récit d'histoire n'a pas pour objet. C'est ce que soutient Carlo Ginzburg dans sa lecture du « blanc » qui interrompt brusquement le récit de *L'Éducation sentimentale* au moment où intervient le coup d'État du 2 décembre 1851, à la fin du chapitre v de la troisième partie du roman<sup>9</sup>. Tout en réaffirmant la distinction nette entre le récit d'histoire et la fiction littéraire, contre les positions de Hayden White<sup>10</sup> et d'autres penseurs du « tournant linguistique », Carlo Ginzburg confère au texte littéraire le pouvoir de nous faire toucher du doigt la singularité d'un moment passé, dont on ne peut ressaisir autrement le passage sur ceux qui l'ont vécu : « contre les lacunes de la documentation [...] l'existence même d'un expédient narratif peut engendrer, soit directement, soit indirectement (par exemple en levant un veto implicite) une voie de recherche<sup>11</sup> ». Dans cette perspective, le texte littéraire ne fournit pas à l'historien une source ou un document, mais une « voie de recherche » neuve, sous la forme d'une écriture dont la densité et la singularité produisent une trace vive du moment historique dont l'historien cherche à ressaisir le contexte propre.

Néanmoins, si l'expressivité du blanc dans le texte littéraire lui confère le pouvoir d'« authentifier le silence », selon la formule mallarméenne, on est pourtant en

---

<sup>8</sup> En témoignent notamment, des approches et des regards aussi variés sur la question que, dans le sillage des travaux du Groupe de recherche interdisciplinaire sur l'histoire du littéraire (grihl), l'ouvrage de Judith Lyon-Caen et Dinah Ribard, *L'Historien et la littérature* (Paris, Gallimard, 2010), le numéro de la revue des *Annales* consacré aux « Savoirs de la littérature » (*Annales*, 2010/2), ou encore l'ouvrage collectif dirigé par Alain Finkielkraut, *Ce que peut la littérature* (Paris, Stock, 2006).

<sup>9</sup> Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, dans *Œuvres*, t. ii, éd. René Dumesnil et Albert Thibaudet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1936, p. 448 : « ... et Frédéric, béant, reconnu Sénécal./ Il voyagea. Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, etc. Il revint./ Il fréquenta le monde [...]./ Vers la fin de l'année 1867... »

<sup>10</sup> Voir notamment Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1973.

<sup>11</sup> Carlo Ginzburg, *Rapports de force. Histoire, rhétorique, preuve* (1999), trad. Jean-Pierre Bardos, Paris, Seuil/Gallimard, 2003, p. 96.

droit de se demander ce qui, concrètement, peut nous être dit *de plus* par un silence dans un texte littéraire que par un récit minutieux d'historien sur la répression des émeutes républicaines au moment du coup d'État du 2 décembre.

L'exemple imbriqué des *Misérables* dans *Dora Bruder* peut, nous semble-t-il, apporter quelques éléments de réponse à cette question. Ce qui sidère, on l'a vu, c'est la coïncidence que Modiano nous met sous les yeux. Dès lors, son effet est en fait double.

D'abord, le pressentiment dans le roman de Victor Hugo de la vocation de refuge du Saint-Cœur-de-Marie donne à l'émotion mélancolique du récit modianesque un poids presque sacré : d'un hasard, il fait un mystère ; d'une anecdote, il fait la réalisation d'un destin pressenti quatre-vingt-dix ans auparavant. Toute notre mémoire du séjour de Cosette et de Jean Valjean déguisé en jardinier sous le nom de Fauchelevent, dans ce lieu hors du temps où ils ont pénétré après une course fortement dramatisée, est projetée sur l'idée que l'on se fait de la vie que Dora menait dans le même couvent. En cela, le roman dote l'enquête sur des traces réelles d'une texture sensible et psychologique, avec laquelle le savoir historique doit composer.

Symétriquement, que la vocation assignée au couvent du « 62 Petite rue de Picpus » par le narrateur hugolien ait trouvé une réalisation concrète et tragique pendant l'Occupation, dote rétrospectivement notre lecture de ce passage des *Misérables* d'une charge éthique et pathétique neuve. Lus sous ce jour nouveau, les derniers mots d'Hugo cités par le narrateur de *Dora Bruder*, « l'histoire mélancolique de Jean Valjean », résonnent différemment. En effet, l'histoire de Jean Valjean nous semble d'autant plus « mélancolique » qu'elle se rattache désormais à une quête différente, elle-même hantée par le sentiment d'un passage irrémédiable du temps : celle du narrateur modianesque sur les traces de Dora Bruder, cinquante ans après sa disparition. L'épithète « mélancolique », retrouvée dans ce court passage des *Misérables* par un lecteur qui y cherche autre chose que la seule trame narrative du roman, sonne comme une hypallage troublante.

En effet, l'« histoire » (fictive) de Jean Valjean est moins « mélancolique » en elle-même que ce qui la rattache, par le seul fil de l'enquête menée par Modiano, à un sentiment tragique de l'Histoire, au souvenir des déportations, et à la fragilité du destin de Dora qui aurait pu, comme des milliers d'autres, rester lettre morte, s'il n'était devenu un récit littéraire. Pour caractériser ce surgissement d'une expérience vive du temps dans le tissu romanesque des *Misérables*, on peut reprendre les termes qu'emploie Christian Jouhaud à propos d'une fiction de Simenon, menée par Maigret, un autre enquêteur inlassable : « Les lieux de l'action révèlent et dissimulent le temps qu'ils habitent et – c'est toute la question – qui les habite. À partir de là, l'histoire est saisie comme symptôme de sa propre présence et non

comme contexte<sup>12</sup>. » Entre les lignes de la fiction hugolienne et en quelque sorte malgré elle, par son pressentiment involontaire démasqué par Modiano, surgit le fantôme de l'Histoire. C'est finalement ce qui nous invite à approfondir notre définition de l'*historicité* portée par un texte littéraire, en ne la limitant pas à une relation factuelle avec son contexte d'écriture, mais en l'abordant également comme la production dynamique d'une intuition et d'une intelligence du temps par la littérature.

## Le roman comme réceptacle et producteur d'historicité

Ce court passage, bien que le narrateur de *Dora Bruder* ne s'y attarde pas, nous semble donner sa clef herméneutique au roman. Après avoir déplié les effets d'écho, de vertige et de contamination réciproque que recèle la conjonction en un même lieu de ces deux historicités *a priori* incompatibles (l'une étant fictionnelle et l'autre historienne), nous pouvons finalement nous appuyer sur cette page de *Dora Bruder* pour formuler une hypothèse double sur cela que signifie qu'un texte littéraire (et plus particulièrement romanesque) soit porteur d'une *historicité* singulière.

1. La charge historique du texte littéraire n'est pas portée par le même *régime* que dans un texte référentiel. Le texte historique *raconte* l'événement et se trouve lié à son lecteur par un pacte de véracité garanti par la citation de sources, de documents d'archives, etc. Le texte littéraire, lui, *incorpore* l'événement : le fait historique s'y retrouve comme un cristal dans une roche, dans certaines anfractuosités, par certains reflets saisis sous certains angles, bref à l'état de *trace*. Cette trace, la fiction la porte en elle *malgré elle* — l'exemple de l'in vraisemblable pressentiment de la destinée réelle du Saint-Cœur-de-Marie dans *Les Misérables* en est en quelque sorte le symbole maximal. C'est seulement après-coup que notre regard, nourri par des lectures historiographiques, peut thématiser ces cristaux pris dans le texte comme traces, c'est-à-dire comme des corps qui lui auraient d'abord été extérieurs et nous diraient directement et rétrospectivement quelque chose du temps qui les y a déposés. C'est notre regard qui isole comme un détail flagrant ce pan de réel non poli, de temps non digéré, que la fiction porte en ses plis.

---

<sup>12</sup> Christian Jouhaud, « Voir et ne pas voir le passé. Maigret et les témoins récalcitrants », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 112, *Histoire et roman*, dir. J. Lyon-Caen, 2011, p. 85.

2. À cette historicité portée par le roman entendue comme une trace vive incrustée dans le tissu du texte littéraire, répond une historicité seconde, symétrique de la première. Il s'agit alors d'une historicité que le texte *produit*. En effet, en conjoignant ces résidus bruts d'histoire incorporés à sa matière et son rythme narratif et stylistique propre, le texte instaure un régime d'accès au temps qu'il est seul à permettre. Dans toute fiction, il y a une « configuration spécifique de la vérité<sup>13</sup> » historique, dont on peut apprécier la qualité, l'honnêteté ou la malhonnêteté, la naïveté ou le génie, mais dont on ne peut nier ni l'existence, ni le pouvoir de séduction. Dans notre exemple, ce geste correspond moins à l'histoire (réelle) de Dora Bruder ou à celle (imaginaire) de Jean Valjean, qu'à leur mise en relation transhistorique par le récit de Patrick Modiano, lui-même pris dans un rapport « historicisé » à son geste d'écriture. C'est dans la brèche du rapport mélancolique au passé, ouverte par le dispositif narratif modianesque, que se configure une aperception singulière du temps, à l'intérieur de laquelle la coïncidence géographique entre le refuge trouvé par Jean Valjean et Cosette au péril de leur vie, et quitté par Dora Bruder au péril de la sienne, trouve sa teneur propre, son poids, son acuité et sa puissance de sidération.

L'étude de la liaison à la fois imaginaire et réelle qu'opère Modiano entre la fresque hugolienne, l'Occupation et une promenade mélancolique dans le Paris d'aujourd'hui nous permet de mieux cerner les contours de *l'historicité* spécifiquement produite par ce texte, tout en éclairant sous un angle nouveau la réflexion sur la (trans)historicité de la littérature. Et si ce mécanisme reste attribuable à la fiction, il ne doit pas nous leurrer sur son impact extralittéraire, et sur la *griffe*<sup>14</sup> qu'il laisse sur notre perception du temps lui-même.

La coïncidence extraordinaire entre la vie de Dora Bruder et celle de Jean Valjean est sidérante au sens premier du terme. Elle fabrique un point de mire à l'intérieur du roman de Patrick Modiano, qui semble se réverbérer à l'infini dans le geste hugolien et dans sa proximité anticipée et pourtant ignorée avec l'histoire de Dora. Prise dans le dispositif narratif modianesque, cette coïncidence vertigineuse devient une nécessité narrative et manifeste, ce que Mallarmé nommait « le hasard vaincu mot par mot ». Ainsi, par la superposition des lieux et des durées, par la résurrection dans l'écriture d'historicités *a priori* incompatibles, le texte littéraire fige l'impensable en un récit unifié, et par là-même, il le sauve du péril du temps. On

---

<sup>13</sup> *Id.*, « Histoire et histoire littéraire », dans Henri Béhar et Roger Fayolle (dir.), *L'Histoire littéraire aujourd'hui*, Paris, Armand Colin, 1990, p. 162-175.

<sup>14</sup> Nous reprenons ici à Judith Lyon-Caen le terme qui a servi de titre à son exploration novatrice des potentialités historiennes de la fiction littéraire. Voir *id.*, *La Griffes du temps. Ce que l'histoire peut dire de la littérature*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2019.

touche alors du doigt à la fois la fragilité et la fécondité du rapport empathique de l'écriture au temps. C'est du vertige temporel qu'émerge finalement une expérience cognitive et sensible et, à son horizon, le sentiment partagé par le lecteur de *Dora Bruder*, par son narrateur, comme par celui qui contemple le destin du héros hugolien : celui de prendre part à une « histoire mélancolique ».

## BIBLIOGRAPHIE

---

*Annales. Histoire, Sciences sociales*, 2010-2, *Savoirs de la littérature*, dir. Étienne Anheim et Antoine Lilti, 2010.

*Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 112, *Histoire et roman*, dir. Judith Lyon-Caen, 2011.

Fabre Daniel, « Le dernier des guépards : que partagent l'anthropologie et la littérature ? », dans *Recherches & Travaux*, n° 82, 2013, en ligne : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/568>.

Finkielkraut Alain (dir.), *Ce que peut la littérature*, Paris, Stock, 2006.

Flaubert Gustave, *Œuvres*, tome ii, éd. René Dumesnil et Albert Thibaudet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1936.

Ginzburg Carlo, *Rapports de force. Histoire, rhétorique, preuve* (1999), trad. Jean-Pierre Bardos, Paris, Seuil/Gallimard, 2003.

Jouhaud Christian, « Voir et ne pas voir le passé. Maigret et les témoins récalcitrants », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°112, *Histoire et roman*, dir. Judith Lyon-Caen, 2011, p. 83-97.

—, « Histoire et histoire littéraire », dans Henri Béhar et Roger Fayolle (dir.), *L'Histoire littéraire aujourd'hui*, Paris, Armand Colin, 1990, p. 162-175.

Lyon-Caen Judith, *La Griffes du temps. Ce que l'histoire peut dire de la littérature*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2019.

— et Ribard Dinah, *L'Historien et la Littérature*, Paris, Gallimard, 2010.

Mallarmé Stéphane, *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2003, p. 234.

Modiano Patrick, *Romans*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2013.

White Hayden, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1973.

## PLAN

---

- [Histoire réelle et imaginaire du Saint Cœur de Marie](#)
- [Pouvoirs du vertige et savoirs de la littérature](#)
- [Le roman comme réceptacle et producteur d'historicité](#)

## AUTEUR

---

Mathieu Roger-Lacan

[Voir ses autres contributions](#)

Université de Paris (Paris-Diderot), EHESS

Courriel : [mathieu.rogerlacan@gmail.com](mailto:mathieu.rogerlacan@gmail.com)