

# L'appartenance générique de Dora Bruder

---

**Đurđa, Dolores**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2024**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:545357>

*Rights / Prava:* [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-11-24**



**Sveučilište u Zadru**  
Universitas Studiorum  
Jadertina | 1396 | 2002 |

*Repository / Repozitorij:*

[University of Zadar Institutional Repository](#)



zir.nsk.hr



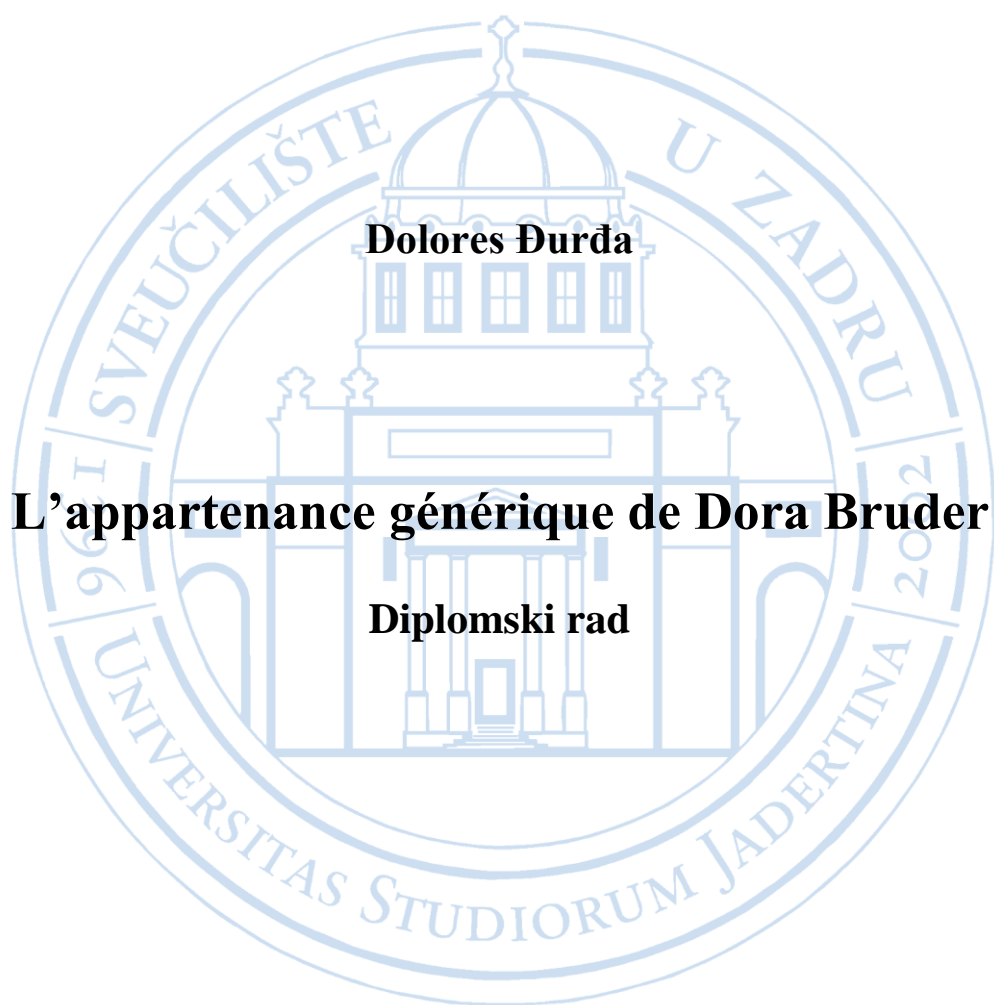
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJ

Sveučilište u Zadru

Odjel za francuske i frankofonske studije

Sveučilišni diplomski studij

Francuski jezik i književnost; smjer: nastavnički



**Dolores Đurđa**

**L'appartenance générique de Dora Bruder**

**Diplomski rad**

Zadar, 2024.

Sveučilište u Zadru  
Odjel za francuske i frankofonske studije  
Sveučilišni diplomski studij  
Francuski jezik i književnost; smjer: nastavnički

# L'appartenance générique de Dora Bruder

Diplomski rad

Student/ica:  
Dolores Đurđa

Mentor/ica:  
Izv. prof. dr. sc. Mirna Sindičić Sabljo

Zadar, 2024.



## Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Dolores Đurđa**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **L'appartenance générique de Dora Bruder** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 15. listopada 2024.

## Table des matières

<b>1. Introduction</b> .....	1
<b>2. Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?</b> .....	3
2.1. Le cadre théorique .....	3
2.2. La problématique de définition du genre littéraire .....	6
2.3. Les genres hybrides .....	9
2.4. Le roman documentaire .....	11
<b>3. Analyse de <i>Dora Bruder</i></b> .....	13
3.1. Les éléments biographiques.....	16
3.2. Les éléments d'autobiographie .....	22
3.3. Les éléments d'autofiction.....	27
<b>4. Conclusion</b> .....	33
<b>5. Bibliographie</b> .....	36
<b>Résumé</b> .....	38
<b>Sažetak</b> .....	39
<b>Abstract</b> .....	40

## 1. Introduction

Patrick Modiano est un écrivain français contemporain, reconnu comme l'une des figures littéraires majeures de la génération d'après-guerre. Né juste après la Seconde Guerre mondiale, il s'est distingué par une œuvre prolifique qui lui a valu de nombreuses distinctions prestigieuses, parmi lesquelles le Grand prix du roman de l'Académie française et le prix Goncourt. En 2014, il a été couronné par le prix Nobel de littérature, rejoignant ainsi le cercle restreint des seize écrivains français ayant reçu cet honneur. Ce prix a renforcé sa position comme l'un des écrivains les plus talentueux de sa génération.

Outre sa production romanesque, Modiano s'est également illustré en tant que scénariste pour le cinéma. Son œuvre se caractérise par un style littéraire épuré, souvent qualifié d'« écriture blanche », typique de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Ce style se distingue par une clarté formelle et une économie de moyens, tout en explorant des thèmes profonds et complexes.

Les romans de Modiano sont marqués par des oscillations entre le passé et le présent, créant une atmosphère empreinte de mélancolie et de vide existentiel. L'un des axes centraux de son œuvre réside dans la tension entre l'oubli et la mémoire, qui devient une véritable obsession littéraire. Ses textes abordent des thématiques récurrentes telles que la mémoire, l'identité, l'oubli, la culpabilité, le temps, la disparition des êtres et l'espoir de retrouver des personnes effacées par l'histoire. Le narrateur, souvent présenté comme un détective, mène une enquête sur la vie d'inconnus dans le but de reconstruire leur passé, soulignant ainsi la fragilité de l'identité et le caractère insaisissable de la mémoire.

La structure temporelle des récits de Modiano repose souvent sur un schéma tri-temporel. L'auteur se remémore les événements du milieu des années 1960 tout en opérant des retours de vingt à trente ans en arrière, plongeant le lecteur dans une période marquée par les "années noires" de l'Occupation et la guerre d'Algérie. À travers cette exploration du passé, Modiano invite ses lecteurs à ne pas oublier ces périodes troublées de l'histoire, où la vie du narrateur se trouve inextricablement liée à celles des personnages ayant traversé ces époques sombres.

*Dora Bruder* est l'un des romans les plus emblématiques de Patrick Modiano. Il s'agit d'une enquête centrée sur une jeune fugueuse juive pendant l'Occupation en France. Modiano, adoptant la posture d'un enquêteur, mène une recherche minutieuse basée sur trois étapes principales : la collecte, la catégorisation et l'analyse des données historiques et archivistiques.

L'intrigue du roman prend forme à partir d'une simple annonce de journal qui attire l'attention de l'auteur, l'incitant à entreprendre des recherches approfondies sur le destin de cette jeune fille juive. Le récit oscille entre deux dimensions : d'une part, la reconstruction fragmentaire de la vie de Dora, une jeune fille juive en fuite, et d'autre part, le contexte oppressant de l'Occupation nazie. Au cœur du roman se trouvent les thèmes des victimes de l'Holocauste, des années de guerre, et de la quête pour retrouver ce qui a été perdu. Ce qui distingue *Dora Bruder* des autres œuvres de Modiano, c'est le fait que Dora est un personnage réel et non fictif, contrairement à la plupart des protagonistes de ses récits. De plus, la figure du père de Modiano fait une apparition dans le roman, incarnant un Juif ayant survécu à la guerre, ce qui ajoute une dimension autobiographique et historique à l'œuvre.

Ce mémoire de master vise à analyser le roman *Dora Bruder*, en se concentrant sur sa classification générique. Le premier chapitre portera sur les cadres théoriques des genres littéraires, afin de déterminer pourquoi ce texte peut être qualifié d'hybride, et ce que cette hybridité implique en termes d'analyse littéraire. Le deuxième chapitre sera consacré à une analyse détaillée du texte, dans le but d'identifier les genres littéraires présents et de comprendre comment ils interagissent dans l'œuvre.

L'objectif principal de ce mémoire est de déterminer, à travers une analyse approfondie de *Dora Bruder*, s'il s'agit bien d'un texte hybride, et de préciser quels genres littéraires s'y trouvent mêlés.

## 2. Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?

### 2.1. Le cadre théorique

Il existe plusieurs définitions de genre littéraire:

« Un genre littéraire est un type de textes qui ont certains points communs : leur thème, leur style, etc. Les cinq principaux genres littéraires sont le genre narratif, le genre poétique, le genre théâtral, le genre épistolaire et le genre argumentatif. Cette catégorisation permet de classer une grande partie des œuvres littéraires. Chaque genre littéraire a des sous-genres. » (Dictionnaire Orthodidacte)

« Le genre est une catégorie qui permet de réunir, selon des critères divers, un certain nombre de textes. » (Beaumarchais et County, 1984 : 1)

« Le genre est une figure de pluralité. Pour qu'il y ait genre, il faut la réunion, fondée sur des critères de ressemblance, d'éléments individuels pris en nombre indéfini mais d'importance assez grande. » (Stalloni, 2008 : 7)

Selon Dambre et Gosselin-Noat (2001 : 6), la problématique générique peut être expliquée par la notion de modernité. De plus, Dambre et Gosselin-Noat (2001 : 6) nous présentent certains groupes de textes dans lesquels est visible cette indétermination générique:

1. Textes théoriques (concentrés sur le genre),
2. Textes qui sont soumis aux critères historiques,
3. Textes qui possèdent des critères très proches de l'ère contemporaine.

Jensen (2005 : 1) affirme que l'indétermination générique est un terme très proche du terme frontière qui tenait lieu dans l'œuvre de Lessing avec objectif de libérer la littérature de la tyrannie de *l'ut pictura poesis*. La problématique de détermination générique est liée avec Platon et Aristote. D'un côté, Platon affirme qu'on peut différencier les genres en suivant les modalités d'énonciation (soit le poète annonçait, soit il imitait) et d'un autre côté Aristote affirme que cette détermination générique prend son origine dans l'attitude essentialiste, structuraliste ou normative. (Schaeffer, 1989 : 1, cité dans Lepertier, 1999). De plus, Schaeffer (1989: 1) explique ces attitudes ci-dessous:

1. L'attitude essentialiste: détermine par déterminants internes,
2. L'attitude structuraliste: regroupation d'œuvres de critères dissemblables,



3. L'attitude normative: met au centre la finalité de l'œuvre.

Schaeffer (1989 : 3) affirme que l'attitude normative était essentielle jusqu'au XVIII<sup>e</sup> et a été remplacée par l'attitude structuraliste à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Les transgressions délibérées des genres ont incité l'écriture de plusieurs pratiques littéraires. Selon Jensen (2005: 6), beaucoup de polémiques sont apparues pour changer notre vue sur la relation entre la littérature et le genre. Par exemple, Dambre et Gosselin-Noat (2001 : 18) disent que pour interpréter les genres littéraires il est important de découvrir l'origine des documents et disent ci-suit:

« La situation des textes relativement à un système communicationnel histoire est devenue plus importante que l'interaction concrète entre l'auteur et le contexte situationnel ou existentiel dans lequel il crée. »

Schaeffer (1989 : 167) nous présente quatre logiques génériques pour définir la notion du genre:

1. s'approcher d'un texte comme d'un acte de langage,
2. s'approcher d'un texte de manière à suivre les règles,
3. s'approcher d'un texte en l'opposant avec les autres textes,
4. s'approcher d'un texte à travers les similitudes avec les autres textes

Ce problème de définition de la notion du genre est connu à travers l'histoire littéraire. Stalloni (2008 : 10, cité dans Ducrot et Todorov (1972) dit):

« Le problème des genres est l'un des plus anciens de la poétique, et de l'Antiquité jusqu'à nos jours, la définition des genres, leur nombre, leurs relations mutuelles n'ont jamais cessé de prêter à discussion. »

En principe, il existait une tension entre la littérature moderniste et « traditionnelle ». La moderniste était plus créative et prétentieuse et la littérature traditionnelle observait des traits plus traditionnels. Selon Jensen (2005 : 7) jusqu'à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, cette tension a diminué et a donné place à la littérature postmoderne qui adhère à ce mélange de caractéristiques et de cultures en général.

Maintenant que nous avons vu la problématique générique, nous pouvons passer à l'analyse d'un genre romanesque. Son terme est lié avec l'épopée et autres formes de récits. En parlant du roman, Chartier (2000 : 21) dit :

« Donc ce futur héritier, rejeton suppose et décrie de l'épopée, parent pauvre et cousin des autres genres, n'a pas eu d'existence légale, pas d'état civil pendant l'Antique. Pas de nom, pas d'existence ? Ou au contraire, une existence multiple, démultipliée. »

Pour que le roman soit reconnu, beaucoup de temps a dû passer. Selon Stalloni, (2008 : 57), Huet est un des premiers à mentionner ce terme :

« Ce qu'on appelle proprement romans sont des histoires feintes d'aventures amoureuses, écrites en prose avec art, pour le plaisir et l'instruction des lecteurs. Je dis des histoires feintes pour les distinguer des histoires vraies : j'ajoute aventures amoureuses parce que l'amour doit être le principal sujet ; il faut qu'elles soient écrites avec art et sous certaines règles : autrement ce sers un umas confus sans ordre ni beauté. »

Stalloni (2008 : 8) affirme que ni Boileau dans son *Art poétique* (1674) n'a mentionné le terme *roman* et le roman apparu au Moyen Âge pour dénommer des traits importants pour le choix linguistique. À l'époque classique des questions se posaient sur le genre romanesque. Stalloni (2008 : 85, cité dans Marthe Robert (1972) nous a conté quelque chose sur l'historique du genre ci-dessous:

« Le roman moderne, malgré les nobles origines que lui reconnaît l'historien et dont parfois se réclame lui-même, est en réalité un nouveau venu des lettres, un roturier qui a réussi et qui, au milieu des genres séculièrement établis qu'il a peu à peu supplanté, fait un peu figure de parvenu, voire d'aventurier. Passe du rang de genre mineur et décrié à une puissance probablement sans précédent, il est maintenant à peu près le seul à régner sur la vie littéraire. Avec cette liberté du coquetant dont la seule loi est l'expression indéfinie, le roman qui a aboli une fois pour toutes les anciennes castes littéraires - celle des genres classiques - s'approprie toutes les formes d'expression, exploite à son profit tous les procédés sans m'émettre tenu d'en justifier l'emploi. »

Donc, Le concept de genre littéraire a fait l'objet de nombreuses définitions et débats à travers l'histoire. Il est généralement défini comme une catégorie permettant de regrouper des textes ayant des similitudes, telles que le thème ou le style. Des théoriciens comme Beaumarchais et Stalloni soulignent la pluralité et l'indétermination générique, exacerbée par la modernité et les évolutions littéraires. Les genres littéraires peuvent être définis selon différentes approches, comme l'attitude essentialiste, structuraliste ou normative, et ont évolué au fil du temps, avec des transgressions délibérées des conventions établies, particulièrement à partir du XIXe siècle. Les débats sur la frontière entre littérature fictionnelle et référentielle, ainsi que sur la classification des textes, ont marqué l'histoire littéraire, notamment dans l'évolution du roman. Ce dernier, d'abord perçu comme un genre mineur, a acquis une importance prédominante, devenant un espace où se mélangent plusieurs formes d'expression.

## 2.2. La problématique de définition du genre littéraire

Le genre littéraire de *Dora Bruder* ne peut être défini de manière univoque. Cette difficulté réside dans le fait que plusieurs éléments soutiennent à la fois l'idée qu'il s'agit d'une biographie et celle qu'il pourrait s'agir d'une autobiographie. Par ailleurs, certains indices suggèrent également que l'œuvre pourrait être qualifiée d'autofiction. Afin de mieux appréhender ces distinctions, Gasparini (2008 : 300) propose un schéma narratif illustrant les critères distinctifs des genres concernés.

La première distinction repose sur l'idée que l'auteur et le protagoniste sont une seule et même entité. La seconde, en revanche, repose sur le principe selon lequel l'auteur et le protagoniste sont dissociés, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas équivalents. L'autobiographie et l'autofiction appartiennent à la première catégorie, tandis que la biographie et le roman relèvent de la seconde. Gasparini (2008 : 300) soutient que le "roman autobiographique" se situe à la frontière entre ces deux catégories : bien que le protagoniste soit fictif, le lecteur peut être conduit à percevoir une proximité avec l'auteur.

Gasparini (2004 : 14) introduit également une distinction supplémentaire entre la littérature fictionnelle et la littérature référentielle. La première est une création de l'auteur (comme dans le cas du roman), tandis que la seconde repose sur des faits réels, comme dans les genres de la biographie, de l'autobiographie ou encore de l'essai. Lorsqu'un auteur opte pour la littérature référentielle, il est tenu à une certaine rigueur envers le lecteur. Autrement dit, s'il choisit de s'inscrire dans ce cadre, il doit relater les faits sans omission ni déformation, et les appuyer par des sources fiables, telles que des citations ou des documents photographiques. En somme, l'auteur doit être en mesure de justifier par des preuves l'authenticité de ses affirmations.

Ci-dessous, le schème de Gasparini (mentionné ci-haut) qui nous visualise les distinctions de chaque genre (2008 : 300, 317)

	FICTION	STRATÉGIE d'AMBIGUÏTÉ	RÉFÉRENTIALITÉ
AUTEUR≠HÉROS	Roman		Biographie Essai
AUTEUR=HÉROS SUGGÉRÉ		Roman autobiographique	
AUTEUR=HÉROS		Autofiction	Autobiographie

Table 1. Schème de genres littéraires

L'autofiction est un genre littéraire intermédiaire entre l'autobiographie et le roman autobiographique. À noter que l'autofiction se trouve dans la colonne Stratégie d'ambiguïté. Selon Nanfeldt (2020 : 12), l'autobiographie projette la liberté vers la réalité sans aucune restriction. De plus, l'autobiographie contient des parties fictives. L'essai se trouve dans la colonne *référentialité* et il est basé sur quelque chose de réel.

Maintenant nous nous familiariserons brièvement avec les caractéristiques de biographie, autobiographie et autofiction. En premier lieu, la biographie fait partie de la littérature référentielle. L'auteur est fidèle à la réalité. Donc, pas d'éléments fictifs. Dans la biographie, le plus important, c'est l'histoire des personnages sans embellissement. Parlant de la biographie, selon Nanfeldt (2020 : 18), les trois éléments caractéristiques pour la biographie sont : indications précises, métadiscours, intertextualité. L'auteur utilise la troisième personne du singulier dans la narration pour garder son objectivité. En second lieu, l'autobiographie appartient aussi à la littérature référentielle. Selon Kawakami (2000 : 15), l'autobiographie « c'est un genre essentiellement indélicat, qui cherche sa voie entre la goujaterie, qui jette au visage des gens leurs noms et prénoms, et la perfidie, qui les laisse reconnaître à travers des écrans protecteurs. » Dans l'autobiographie, nous avons quelques faits sur la vie réelle de l'auteur. Il s'agit, donc, de la biographie avec des éléments personnels. Par exemple, date de naissance, origine, âge, toutes ces références ayant un lien avec le personnage principal. Lejeune (1975 : 14) affirme que l'autobiographie est un « récit rétrospectif en prose qu'une

personne réelle fait de sa propre existence, en mettant l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. » La caractéristique de l'autobiographie est son ton introspectif, ses questions rhétoriques et le présent simple, si bien que nous avons la première personne du singulier. De cette manière, le narrateur nous donne l'impression que c'est de lui qu'il s'agit, de sa vie privée.

Ainsi, parlant de l'autofiction, l'autofiction a sa base dans l'autobiographie, mais contient aussi quelques faits fictifs et de cette manière sème la confusion chez le lecteur qui ne sait plus ce qui est réel et ce qui est faux. Aussi, Kawakami (2000: 106) affirme que l'autofiction est un mode de vue postmoderne sur l'autobiographie où l'auteur remet en question la crédibilité de la narration. Parlant de l'autofiction, nous devons aussi mentionner le caractère polifacético. Le mélange des éléments réels et fictifs est caractéristique de l'autofiction. Le manque de preuves pour confirmer qu'il s'agit d'éléments vrais est remplacé par des récits de la vie personnelle ou de connotation similaire.

### 2.3. Les genres hybrides

Parlant de l'étymologie, Ezquero (2005 : 11) nous donne la définition de l'adjectif hybride:

« Du latin „ibrida“ (sangs meles), altère en „hybrida“ par rapprochement avec le grec „hybris“ (excès, violence, orgueil). Employé par Pline pour désigner le croisement de la truie et du sanglier. »

L'hybridité générique « a lieu en littérature moderne ou post-moderne » (Roger, 2005 : 14). Brtan affirme (2016 : 5) qu'on peut insérer l'hybridité dans la littérature post-moderne à cause de deux éléments : la parodie et la transcription du roman original. La parodie est la cause de cette différence générique et la transcription sert à questionner l'origine de l'auteur et son passé. L'hybridité nous donne la possibilité d'interpréter des œuvres différentes à cause du mélange des genres. En fait, ce mélange de genres est le fait le plus connu de l'hybridité. Selon Brtan (2016 : 1), le choix arbitraire des nouveaux éléments insérés dans le texte n'est pas sélectionné aléatoirement mais est soigneusement planifié par l'écrivain. Selon Car (2016 : 13), si un texte ne suit pas des principes d'un genre certain et si ce texte ne suit pas le modèle historiographique, on parle de l'hybridité. La littérature hybride peut être située dans la haute culture. En tenant compte du fait que la haute culture observe des thèmes comme les problèmes de la constance humaine, Brtan (2016 : 9) dit que la littérature hybride veut que les écrivains goûtent, jouissent dans le classique sans penser à la situation historique, politique, etc. Pour conclure, la littérature hybride sert à divertir les lecteurs. Aussi, Brtan (2016 : 10) dit que le roman hybride est comme un produit recyclé qui pourrait être recyclé de nouveau. Les autres caractéristiques de l'hybridité nous donne Ezquero (2005 :12) ci-dessous :

1. Caractère composite qui entraîne la polysémie et la polyvalence. Tout hybride est donc un système complexe, ouvert et auto générateur.
2. Objet qui est le fruit d'une opération visant à cumuler divers caractères favorables et qui doit donc être supérieur à chacun des éléments ou sujets dont il est issu.
3. Par la même, et l'étymologie en ce sens est très symbolique, cette opération suppose une certaine violence, une transgression de l'ordre ancien, un refus de rester dans la

« memete », dans le « pur » (sans mélange): notion utile pour envisager toutes les expressions de la violence.

4. Relation explicite ou implicite avec la reproduction (sexes, genres) et aussi avec la reproduction sémiologique, donc avec l'écriture, les genres littéraires ou artistiques, les divers types de discours (dont le discours critique), l'intertextualité et l'interarts, la traduction, l'adaptation, etc.

Ensuite, Roger nous présente deux catégories d'hybridité générique (2005 : 14, 16) :

- A) Les hybrides stériles (ou combinatoires): ils ont origine en distribution classique entre les genres et ils confirment les catégories génériques (sans les questionner). Son but est d'arranger des différents genres de manière distinguable.
- B) Les hybrides féconds: contreviennent aux genres pour faire l'idée du genre inefficace.

De plus, selon L. Brtan (2016 : 2), les romans hybrides consistent à insérer des nouveaux éléments dans les œuvres originales. Ce qui veut dire que les écrivains insèrent des éléments d'œuvres écrites antérieurement. Le texte qui existe déjà et le texte qui est inséré, n'existent pas dans la même mesure. Ainsi, Brtan affirme que le texte original est soumis à quelques corrections mineures apportées par le texte ajouté (2016 : 2 ). Car (2016 : 349) affirme que l'hybridité est basée sur l'authenticité, les processus d'intégration dans le texte littéraire, les sources, les méthodes de recherche sur les matériaux. De plus, Brtan affirme (2016 : 3) que la différence générique et l'élément de culture sont spécifiques pour la littérature hybride malgré ses différents sous-types (peu importe si elle est concernée par d'autres choses comme par exemple un auteur ou un texte spécifique).

## 2.4. Le roman documentaire

En abordant la notion d'hybridité, il convient de mentionner un autre concept également caractérisé par le dépassement des frontières : celui du roman documentaire. Selon Car (2016 : 348), les principes de la littérature documentaire trouvent leur origine dans un mouvement littéraire appelé la "nouvelle objectivité", apparu dans les années 1920. Ce mouvement est considéré comme un élément clé dans le développement de la littérature documentaire, qui repose sur une base réaliste. L'écrivain, dans ce cadre, peut témoigner d'événements quotidiens ou puiser des informations dans divers médias, tels que les journaux, la télévision ou la radio. Car (2016 : 348) précise que les méthodes utilisées dans la littérature documentaire incluent l'observation, la documentation et le compte rendu.

Car (2016 : 25) définit les textes documentaires comme « des textes dans lesquels nous pouvons observer un statut hybride entre le fictif et le documentaire ». Ainsi, la réalité y entre en opposition avec la fiction, et l'hybridité se manifeste par le franchissement des frontières entre ces deux formes. Car (2016 : 52) décrit l'hybridité des genres dans la littérature documentaire en ces termes : « Dans un premier temps, les éléments documentaires servent à effacer les aspects fictifs, puis des éléments biographiques sont incorporés dans les textes. Enfin, ces textes discursifs commencent à remplir les fonctions des éléments traditionnels (personnages, action) ».

Une théorie de la fictionnalité, basée sur la distinction entre textes littéraires et non-littéraires, est également évoquée. Selon Car (2016 : 59), cette théorie repose sur la séparation entre fiction et non-fiction. D'un côté, la non-fiction est cruciale pour confronter l'œuvre à la vérité, tandis que la fictionnalité ne s'engage pas vis-à-vis de la vérité.

On peut considérer la littérature documentaire comme un jeu entre la réalité et la fiction. Par son œuvre, l'écrivain veut atteindre le lecteur de qui dépend l'interprétation de l'œuvre. Le lecteur ne peut pas considérer les faits comme réels et les faits fictifs comme quelque chose inventé. Car (2016 : 89) affirme que le texte dans la littérature documentaire montre la relation entre l'homme et le monde.

Ensuite, les textes documentaires s'opposent aux textes fictifs. Ainsi, les textes documentaires se trouvent en opposition avec la tradition, tenant compte de la relation oppositionnelle avec la base des romans traditionnels. Selon Car (2016 : 17, cité dans Scarf, 2001) « le roman documentaire reflète la crise du monde moderne dans le focus d'une hybridité constructive et linguistique ». En ce qui concerne l'hybridité, des questions se posent sur les



sources des matériels et les modalités d'intégration dans le texte. La réalité doit être montrée d'une manière distincte et rationnelle. Car affirme (2016 : 95) que la pluriperspectivité désigne le roman documentaire. Le fait est que le roman documentaire se veut de montrer la réalité. Mais, pour le faire véritablement, on doit faire partie de cette réalité. Comme les auteurs ne font pas toujours partie de la réalité décrite, ils doivent vérifier leurs sources pour décrire quelque chose de très détaillé et très vérifiable. Il y a quelques niveaux dans les romans. Parmi eux, nous avons le documentaire, l'authentique et le subjectif. Leur caractéristique principale est qu'ils sont inséparables. De plus, le roman documentaire indique qu'il s'agit ici d'une rupture, séparant la réalité de la fiction. Cette rupture se base sur la compréhension de la réalité. Car (2016 : 101) affirme que le roman documentaire a un rôle transgressif (passer de la réalité à la fiction) Les romans documentaires ont une forme qui doit être élaborée. En changeant les structures qui composent l'œuvre, l'écrivain attire le lecteur dans l'œuvre et lui donne un espace pour les différentes compréhensions de la narration. Le lecteur peut avoir une perspective double en ce qui concerne le personnage principal et son origine. Selon Car (2016 : 108), cela crée une structure macro. La littérature documentaire met en question la cognition. Les documents servent à le confirmer. Car indique (2016 : 279, cite dans Nikitin, 2014) les caractéristiques principales des romans documentaires ou du documentarisme littéraire en général, disant qu'ils ont une portée limitée et une accessibilité facile.

En prenant en compte les éléments précédemment évoqués, on peut conclure que le documentarisme met l'accent sur des événements connus du public, en particulier ceux du quotidien. L'objectif de cette démarche est d'inciter le public à réagir et à s'engager activement pour changer ce qui ne correspond pas à leurs attentes. Selon Car (2016 : 299), les romans documentaires reflètent les transformations sociales et les périodes de transition. Le documentarisme cherche à dépasser les frontières littéraires afin de s'immiscer dans les problématiques sociales et d'éveiller la conscience des lecteurs. La finalité de cette littérature est l'originalité, tout en explorant les limites et les conventions du champ littéraire, avec pour ambition de redéfinir ces frontières

### 3. Analyse de *Dora Bruder*

*Dora Bruder* est un roman écrit par Patrick Modiano et publié en 1997. En fait, il s'agit d'une enquête sur une jeune fille juive qui a disparue pendant l'Occupation. Le roman commence par la découverte d'une annonce, dans le journal *Paris-Soir*, sur une jeune fille appelée Dora. Dans cette annonce, il y a sa description physique et l'adresse de ses parents afin que ceux qui aient pu la voir, puissent communiquer des informations. Après avoir lu cette annonce, le narrateur est allé à la recherche de la jeune fille disparue. Sur son chemin, il a rencontré de nombreux défis. L'un de ces défis était le manque d'informations. Il a fallu beaucoup de temps au narrateur pour découvrir des faits plausibles sur Dora, comme la date de naissance, l'internat où Dora avait été envoyée, l'origine de ses parents, la date de sa fugue, la date de l'arrestation de Dora. Les documents anciens et les registres sur la famille Bruder comme ayant disparus. Modiano a fait quelques hypothèses sur la disparition des documents comme quoi ils auraient été brûlés à cause de la honte subie. Si les registres existent, il se pose la question où ils se trouvent. Enfin, après quelques années il commence par retrouver quelques faits sur Dora. Par exemple, dans la mairie du XII<sup>e</sup> arrondissement il trouve l'acte de naissance mais pour l'obtenir il a fallu écrire au procureur de la République. Après, il trouve le lieu de naissance de Dora. Par la suite, quelques personnes comme la nièce d'Ernest et de Cécile Bruder qui lui donne quelques détails sur la famille. Elle lui dit où vivait la famille Bruder. Peu à peu Modiano a reconstruit l'histoire de Dora. Il explique que les parents de Dora sont d'origine hongroise (Cécile) et autrichienne (Ernest) et qu'ils se sont enfuis à Paris comme réfugiés juifs. Ils vivaient dans la peur constante d'être arrêtés étant juifs. Ils avaient un numéro de dossier juif mais Dora n'en avait aucun vu que son père ne l'avait pas déclarée au commissariat. De plus, pour protéger leur fille, ses parents l'ont envoyée dans un internat religieux (pensionnat au Saint-Cœur-de-Marie). Dans le roman, nous découvrons que Dora s'en échappe mais nous n'en savons pas la raison. Modiano n'en sait pas la raison. Il y a beaucoup de déficiences dans la reconstruction de l'histoire de Dora et Modiano. Ainsi, Modiano comble les lacunes avec les histoires de sa propre vie personnelle. Lui aussi a vécu à Paris et il connaît tout l'environnement de Dora comme le boulevard Ornano et le XII<sup>e</sup> arrondissement. De plus, il a conté quelques faits sur sa propre fugue et c'est aussi un point en commun avec Dora. En racontant les détails de sa propre fugue il remplit les blancs de la fugue de Dora. Après, un autre fait que Modiano mentionne dans *Dora Bruder* c'est la figure paternelle. Ici nous avons Ernest Bruder (père de Dora) qui est un père attentionné et qui veut protéger sa fille. D'un autre côté, nous avons Albert (père de Modiano) qui ne s'occupe pas de son fils et qui est assez froid. Dans

toute l'œuvre est présent le mélange entre la vie de Dora et de Modiano et en même temps s'entremêlent le présent et le passé. Bien que nous n'ayons pas trouvé les détails de la fugue de Dora, à la fin du roman le narrateur nous fait savoir que Dora a subi le même sort que le reste des Juifs, elle a été internée au camp de Drancy.

Comme Modiano a tendance à écrire sur les périodes des « années noires » de l'Occupation et de la guerre, il n'est pas étonnant que le roman résonne de vide existentiel et de tons mélancoliques. Ce roman a tenté de faire revivre le Paris d'antan et oublié. La topographie parisienne et la description détaillée des immeubles et de l'atmosphère en témoignent. De plus, le roman veut rappeler aux lecteurs les horreurs que les Juifs ont subies pendant l'Occupation. L'enquête de l'histoire d'une fille juive, d'une certaine manière oblige les lecteurs à faire de la recherche et à s'identifier avec Dora. Ainsi, l'œuvre sert à éveiller la conscience sociale liée aux victimes de l'Holocauste. Les fragments de la vie privée de l'auteur contribuent à la véracité de l'œuvre. Au centre du roman, il y a la psychologie du personnage tenant compte de la relation entre le héros et l'auteur avec le père. De plus, la psychologie du personnage est très importante en ce qui concerne les victimes de l'Holocauste. Le savoir du narrateur est limité. A plusieurs reprises Modiano utilise des phrases telles que « je ne sais pas », « je ne suis sûr », « je suppose », « je ignorais » qui prouvent son manque de connaissance des faits. Ensuite, la présence de l'intertextualité enveloppe l'œuvre. Par exemple, Modiano fait référence à l'œuvre de Victor Hugo, *Les Misérables*. Tout le roman est basé sur la recherche de l'identité. D'un côté, la recherche d'identité de Dora et d'un autre, la recherche d'identité du même Modiano. Les documents donnent leur valeur informative aux lecteurs et en même temps ils contribuent à la crédibilité de l'œuvre. Dans le roman, Modiano joue avec les lecteurs, parce qu'il y a des faits réels et fictifs qui se mêlent. De plus, un des faits caractéristique de ce roman c'est la rupture temporelle. Chaque chapitre commence avec quelque preuve ou trace de Dora mais sans preuves suffisamment solides pour la soutenir. Par la suite, la mémoire a un rôle très important dans le roman de Modiano tenant compte que la mémoire a pour fonction de remplir les lacunes dans le roman. Aussi, il y a le mélange de la première et la troisième personne du singulier. La première personne nous donne un avis de quelqu'un qui est proche et la troisième personne sert à nous donner l'objectivité. Tenant compte qu'il s'agit d'un texte hybride (faits biographiques, autobiographiques et autofictionnels) cela ne nous surprend pas. Les questions rhétoriques « obligent » le lecteur à lire plus loin. Le ton introspectif nous donne l'impression qu'il s'agit de quelque chose de personnel. Les thèmes de *Dora Bruder* sont la mémoire, l'identité, l'oubli, la culpabilité, la disparition des êtres. Le style est clair et épuré. La description de ces années noires de l'Occupation sert à rappeler aux gens les années difficiles

et à faire en sorte de ne pas les oublier.

En se référant sur le style de Modiano, nous ne pouvons pas oublier de mentionner son roman *Voyage de nocés*, publié en 1990. Une fille juive, le Paris oublié, l'Occupation, le mélange des temps présent et passé, mémoire et quête d'identité sont les éléments caractéristiques pour cette œuvre, de même que pour *Dora Bruder*. Au centre du roman se trouve Ingrid, une fille juive qui fuit la déportation. Les deux histoires (celle d'Ingrid et celle de Dora) ont comme base une annonce dans le journal *Paris-Soir*. Dans les deux romans, nous avons une enquête d'identité et le narrateur comme le défectif. Selon Kawakami (2000 : 121), la différence entre les deux romans c'est que dans *Voyage de nocés* la narration est complètement fictive et dans *Dora Bruder* il y a seulement quelques parts fictives. Cependant, comme Ingrid est un personnage fictif, l'œuvre a beaucoup de lacunes. Modiano a dû les remplir quand il a écrit *Dora Bruder*. En outre, une de ses raisons pour écrire *Voyage de nocés*, l'auteur nous la dit dans *Dora Bruder* :

« En décembre 1988, après avoir lu l'avis de recherche de Dora Bruder, dans le *Paris-Soir* de décembre 1941, je n'ai cessé d'y penser durant des mois et des mois. L'extrême précision de quelques détails me hantait : 41 boulevard Ornano, 1 m 55, visage ovale, yeux gris-marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu marine, chaussures sport marron. Et la nuit, l'inconnu, l'oubli, le néant tout autour. Il me semblait que je ne parviendrais jamais à retrouver la moindre trace de Dora Bruder. Alors le manque que j'éprouvais m'a poussé à l'écriture d'un roman, *Voyage de nocés*, un moyen comme un autre pour continuer à concentrer mon attention sur Dora Bruder, et peut-être, me disais-je, pour élucider ou deviner quelque chose d'elle, un lieu où elle était passée, un détail de sa vie » (Modiano, 1997 : 29).

### 3.1. Les éléments biographiques

Il y a certaines preuves que *Dora Bruder* est une biographie. Selon Bem, « l'objet biographique est réel (2000: 222). » Selon un avis de recherche, il y a vraiment eu une fille juive qui vivait avec ses parents lesquels étaient venus d'Autriche et de Hongrie. Bem (2000 : 223) dit de la biographie : « C'est une biographie paradoxale, parce que Modiano choisit de ne pas essayer de faire vivre. »

On peut considérer Modiano comme son biographe. Il a cherché les documents nécessaires et il a exploré la vie de Dora B. à travers le contexte historique pour pouvoir comprendre son histoire. De plus, Modiano a décrit ses obsessions habituelles d'une manière réelle et détaillée. Paris, des parents effrayés, une fille perdue faisaient partie de ses obsessions habituelles. Ensuite, Kawakami (2000 : 10) nomme le narrateur de Modiano *degré zero narrator*. Ce qui signifie que le narrateur ne sert pas à identifier la narration. Et vice versa. Le plus important pour la biographie c'est que le narrateur s'identifie avec le héros. On peut voir ici comment Modiano s'identifie avec Dora. Bem (2000 : 5) affirme que cette identification « s'est passée dans un double sens particulier. » Non seulement dans le sens où elle a disparu mais aussi dans le sens où elle est morte. De plus, la photographie est un élément très important pour les œuvres romanesques, car la photographie est comme une preuve vraie que les faits sont réels. Modiano (1997: 55) nous donne une description détaillée de Dora en ce qui concerne la photo mentionnée dans l'œuvre: « Elle tient la tête haute, ses yeux sont graves, mais il flotte sur ses lèvres l'annonce d'un sourire. Et cela donne à son visage une expression de douceur et e défi. »

Dans *Dora Bruder*, les dates et les adresses sont précises et cela est la preuve qu'il s'agit d'une biographie. Ci- dessous, il y a quelques exemples de dates et de lieux précis:

#### La description des cafés et de la pharmacie dans le boulevard Ornano :

« Le dernier café, au bout du boulevard Ornano, côté numéros pairs, s'appelait « Verse Toujours ». À gauche, au coin du boulevard Ney, il y en avait un autre, avec un juke-box. Au carrefour Ornano-Championnet, une pharmacie, deux cafés, l'un plus ancien, à l'angle de la rue Duhesme » (Modiano, 1997 : 4).

#### La description d'un très ancien cinéma (l'Ornano 43):

« Un immeuble de cinq étages de la fin du XIXe siècle. Il forme avec le 39 un bloc entouré par le boulevard, le débouché de la rue Hermel et la rue du Simplon qui passe derrière

les deux immeubles. Ceux-ci sont semblables. Le 39 porte une inscription indiquant le nom de son architecte, un certain Pierrefeu, et la date de sa construction : 1881. Il en va certainement de même pour le 41 » (Modiano, 1997 : 6).

#### La description de la date et du lieu de naissance de Dora Bruder:

« J'ai mis quatre ans avant de découvrir la date exacte de sa naissance : le 25 février 1926. Et deux ans ont encore été nécessaires pour connaître le lieu de cette naissance : Paris, XII<sup>e</sup> arrondissement. Mais je suis patient. Je peux attendre des heures sous la pluie » (Modiano, 1997 : 8).

#### L'adresse exacte pour obtenir la copie intégrale de l'acte de naissance :

« Il m'a conseillé de demander une dérogation au Palais de Justice, 2 boulevard du Palais, 3<sup>e</sup> section de l'état civil, 5<sup>e</sup> étage, escalier 5, bureau 501. Du lundi au vendredi, de 14 à 16 heures » (Modiano, 1997 : 9).

#### Le lieu, date et heure de la naissance de Dora Bruder :

« Le vingt-cinq février mille neuf cent vingt-six, vingt et une heures dix, est née, rue Santerre 15, Dora, de sexe féminin, d'Ernest Bruder né à Vienne (Autriche) le vingt et un mai mille huit cent quatre-vingt-dix-neuf, manoeuvre, et de Cécile Burder, née à Budapest (Hongrie) le dix-sept avril mille neuf cent sept, sans profession, son épouse, domiciliées à Sevran (Seine-et-Oise) avenue Liégeard 2. Dressé le vingt-sept février mille neuf cent vingt-six, quinze heures trente, sur la déclaration de Gaspard Meyer, soixante-treize ans, employé et domicilié rue de Picpus 76, ayant assisté à l'accouchement, qui, lecture faite, a signé avec nous, Auguste Guillaume Rosi, adjoint au maire du douzième arrondissement de Paris » (Modiano, 1997 : 10).

La topographie parisienne est une base pour effectuer des recherches sur la vie de Dora. Modiano décrit les lieux par où Dora est passée et les lieux qui ont été négligés. D'un côté, cette topographie unit Dora et le narrateur et d'un autre côté cette topographie unit Dora et les lecteurs. Etant donné qu'il s'agit d'une histoire qui existait avant la naissance de Modiano, la mémoire a l'un des rôles les plus importants dans la construction de l'histoire de la petite fille nommée Dora. De plus, les lieux rappellent l'absence de la famille Bruder. Cette absence est présente dans la citation ci-dessous:

« On se dit qu'au moins les lieux gardent une légère empreinte des personnes qui les ont habités. Empreinte : marque en creux ou en relief. Pour Ernest et Cécile Bruder, pour Dora, je dirai : en creux. J'ai ressenti une impression d'absence et de vide, chaque fois que je me suis trouvé dans un endroit où ils avaient vécu » (Modiano, 1997: 28).

Beaucoup de dates sur la topographie parisienne sont en contradiction avec le manque de dates sur la famille Bruder. Cette absence d'informations de la famille Bruder est une autre raison pour laquelle la topographie a le rôle principal dans la construction de l'histoire de Dora. De cette absence d'informations, Modiano a dit :

« Ce sont des personnes qui laissent peu de traces derrière elles. [...] 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 » (Modiano, 1997: 28).

Aussi, comme les lieux marquent la mémoire, nous pouvons dire que les lieux représentent le lien entre l'histoire et le présent. Cela veut dire que les lieux marquent le lien entre Dora et le narrateur. Ci-dessous, Modiano a décrit cette relation histoire-présent:

« Je suivais la rue du Mont-Cenis pour rejoindre les hôtels de la Butte Montmartre : l'hôtel Roma, l'Alsina ou le Terrass, rue Caulaincourt [...], à mesure que l'on descendait vers Simplon et le boulevard Ornano, tout cela n'était pas dû simplement au hasard. Peut-être, sans que j'en éprouve encore une claire conscience, étais-je sur la trace de Dora Bruder et de ses parents. Ils étaient là, déjà, en filigrane » (Modiano, 1997: 11).

Les nombres et les dates historiques sont en relation avec le monde historique. Pour expliquer cette relation, Kawakami (2000: 74) utilise « l'effet du réel » et dit :

« L'effet de réel facilite la représentation du lecteur en puisant ses éléments dans le monde quotidien familier et facilement imaginable, mais il court-circuite aussi la conscience du lecteur des processus artistiques de la représentation en lui faisant croire que le texte se réfère directement à ce qui est le nouveau terme, effet du réel, en revanche, met l'accent sur des questions entièrement différentes concernant les liens pertinents entre le monde historique et les textes littéraires : l'effet des événements historiques sur un texte ; l'intention polémique de l'auteur ; l'impact politique d'une œuvre. L'effet du réel suppose une référence et cherche donc à vérifier les faits et expériences historiques en dehors du texte et à analyser leur expression dans le texte ».

Le terme *effet du réel* veut motiver les narrateurs à continuer de lire et ce n'est pas le cas du Modiano. Kawakami (2000: 74) dénomme ce processus parodie de cet *effet de réel*. D'un autre côté, le narrateur est à la première personne. Pourtant, le narrateur de la première personne nous donne toutes les informations nécessaires pour comprendre l'œuvre. De plus, la première personne se lie avec le cadre historique.

Si l'on parle des parties biographiques, il est impossible d'oublier de mentionner deux termes: le métadiscours et l'intertextualité. Le premier « désigne un type de discours qui porte sur l'étude et la réflexion d'un autre discours ou du langage en général. » (*La langue française*) Le métadiscours est comme un commentaire qui est comme un lien entre les événements et entre le temps passé et présent. Ainsi le métadiscours a un rôle très important celui de susciter l'intérêt du lecteur et le motiver à participer à la recherche. Cela contribue à assumer l'originalité de l'œuvre littéraire. Du métadiscours, Modiano (1997 : 42) dit : « En écrivant ce livre, je lance des appels, comme des signaux de phare dont je doute malheureusement qu'ils puissent éclairer la nuit.»

Aussi, Nanfleht (2020 : 23), dit que Modiano a écrit *Dora Bruder* en pensant à ce qu'il aurait dû faire au premier temps. Nous en avons la preuve dans l'œuvre : « [...] le manque que j'éprouvais m'a poussé à l'écriture d'un roman, *Voyage des noces*, un moyen comme un autre pour continuer à concentrer mon attention sur *Dora Bruder*» (Modiano, 1997 : 53). Le métadiscours a servi à faire penser de *Dora Bruder* comme d'une œuvre complexe. Ce qui est important sont les commentaires. Ils sont liés avec l'auteur et servent aux lecteurs afin qu'ils comprennent mieux l'œuvre et l'auteur. En voilà un exemple : « En décembre 1988, après avoir lu l'avis de recherche de Dora, dans le Paris-Soir de décembre 1941, je n'ai cessé d'y penser durant des mois et des mois » (Modiano, 1997 : 53).

Le deuxième terme antérieurement mentionné, l'intertextualité, Larousse la définit comme « relation établie par le lecteur ou le critique entre un texte littéraire et d'autres textes, et d'où procède le sens du texte. » (2001). Un exemple de cette intertextualité dans *Dora Bruder* que nous pouvons voir par références à plusieurs grandes œuvres de la littérature française, une de ces œuvres étant *Miracle de la Rose* de Jean Genet:

« A dix-sept ans, les Tourelles n'étaient pour moi qu'un nom que j'avais découvert à la fin du livre de Jean Genet, *Miracle de la Rose*. Il y indiquait les lieux où il avait écrit ce livre: LA SANTÉ, PRISON DES TOURELLES 1943. Lui aussi avait été enfermé là, en qualité de droit commun, peu de temps après le départ de Dora Bruder, et ils auraient pu se croiser. [...] De ce livre, je connaissais des phrases par cœur. L'une d'entre elles me revient en mémoire: «Cet enfant m'apprenait que le vrai fond de l'argot parisien, c'est la tendresse attristée.» Cette phrase m'évoque si bien Dora Bruder que j'ai le sentiment de l'avoir connue. On avait imposé des étoiles jaunes à des enfants aux noms polonais, russes, roumains, et qui étaient si parisiens qu'ils se confondaient avec les façades des immeubles, les trottoirs, les



infinies nuances de gris qui n'existent qu'à Paris. Comme Dora Bruder, il parlaient tous avec l'accent de Paris, en employant des mots d'argot dont Jean Genet avait senti la tendresse attristée. » (Modiano, 1997: 83)

Après avoir lu cette citation, nous pouvons conclure que c'est la tendresse attristée qui met en relation ces deux auteurs. La tendresse de l'artiste (pour des enfants juifs) est aussi présente dans le roman naissant de Modiano (*D. Bruder*). Pourtant, selon Holm (2019 : 5), il s'agit d'une « intertextualité chronotopique, liée au temps et à l'espace. »

Dans *Dora Bruder*, il y a la description de toute l'histoire de la jeune fille. Il y a un bref récit de sa naissance, scolarité, fugue, déportation. Selon Flower (2007 :80), il s'agit d'un temps impitoyable de l'histoire qui forme la narration. Il existe une continuité de temps souvent interrompue par quelques narrations. C'est-à-dire, interrompu par quelque digression. Par exemple, l'insertion de cet entrefilet de *Dora Bruder* dans la narration (ou un autre document historique). Selon Flower (2007 : 82), le style utilisé pour faire cette insertion s'appelle style télégraphique et il est basé sur le narrateur qui reconstruit l'histoire d'un personnage (ici le cas de Dora). Alors, le narrateur devient chroniqueur:

« J'essaie de reconstituer le périple d'Ernest Bruder. La plupart des engagés se trouvent dans un tel état démesure qu'ils sont stupéfaits qu'on puisse leur donner cette prime. [...] Puis, c'est l'entraînement [...] Ensuite, les casernes de Meknès, de Fez ou de Marrakech. On les envoie en opération afin de pacifier les territoires encore insoumis du Maroc. » (Modiano, 1997 :23)

Comme beaucoup de faits sur Dora lui manquent, le narrateur rappelle le contexte général et politique. De plus, le narrateur donne quelques indications temporelles. Avant la fugue, il dit:

« Ce dernier mois de l'année fut la période la plus noire, la plus étouffante que Paris ait connue depuis le début de l'Occupation. Les Allemands décrétèrent, du 8 au 14 décembre, le couvre-feu à partir de six heures du soir en représailles à deux attentats. Puis il y eut la rafle de sept cent juifs français le 12 décembre ; le 15 décembre, l'amende de un milliard de francs imposée aux juifs. Et le matin du même jour, les soixante-dix otages fusillés Valérien. » (Modiano, 1997 : 57)

Si on parle de la grammaire, l'utilisation du passé simple et de l'imparfait sert mélanger les deux cadres (actuel et passé). Selon Flower (2007 : 149), le narrateur actualise le passé en

s'assimilant avec l'époque de Dora. Cette partie, mentionnée ci-haut, sert comme une preuve d'existence de personnes réelles.

Selon Bem (2020 :7), il s'agit d'une *biographie paradoxale*. En bref, il s'agit de la narration parallèle à l'auteur d'un côté et à Dora de l'autre. Auparavant, nous avons vu la date correcte de la fugue de Dora, la topographie parisienne détaillée, son histoire chronologique (naissance, scolarité, fugue, déportation) et après, nous avons quelques faits de l'auteur lui-même. Ainsi nous passons à sa biographie. En principe, il nous raconte qu'il a rencontré Dora dans les archives durant l'Occupation. Après, il enquête et quelques années plus tard (sept ou huit ans) il publie son livre. Afin de construire un puzzle (synonyme de cette histoire), Modiano a utilisé un accès progressif-régressif.

### 3.2. Les éléments d'autobiographie

En général, l'autobiographie représente une biographie construite d'une manière personnelle. D'un côté, il y a une connaissance de la jeune fille et de l'autre côté il y a une connaissance de l'auteur. Selon Nanfeldt (2020 :14), *Dora Bruder* fait partie de la littérature référentielle, basée sur des faits vérifiables. Etant donné que nous avons mentionné que l'autobiographie est basée sur la vie privée de l'auteur, il y a quelques exemples qui le confirme. Par exemple, l'utilisation de la première personne du singulier (« je »), description de la propre vie de l'auteur: « Ce quartier du boulevard Ornano, je le connais depuis longtemps. Dans mon enfance j'accompagnais ma mère au marché aux Puces de Saint-Ouen. » (Modiano, 1997 : 7). Selon Nanfeldt (2020 : 10), la date de naissance sert à l'identification de Modiano. Dans le livre, nous connaissons la date exacte de la naissance de Modiano: « Beaucoup d'amis que je n'ai pas connus ont disparu en 1945, l'année de ma naissance. » (Modiano, 1997 : 59)

Dans le livre, il y a beaucoup de références à des lieux réels, comme par exemple le boulevard Barbes et le boulevard Ornano:

« Je me souviens du boulevard Barbès et du boulevard Ornano déserts, un dimanche après-midi de soleil, en mai 1958. À chaque carrefour, des groupes de gardes mobiles, à cause des événements d'Algérie. J'étais dans ce quartier l'hiver 1965. J'avais une amie qui habitait rue Championnet. » (Modiano, 1997 : 3)

Toutes ses références ont un trait en commun, trouver une corrélation avec Dora. Dans le livre, Modiano affirme qu'en principe il ne savait rien de Dora, mais sa mémoire réveillée par la topographie l'a mis sur la trace de Dora:

« D'hier à aujourd'hui. Avec le recul des années, les perspectives se brouillent pour moi, les hivers se mêlent l'un à l'autre. Celui de 1965 et celui de 1942. [...] En 1965 je ne savais rien de Dora Bruder. Mais aujourd'hui, trente ans après, il me semble que ces longues attentes dans les cafés du carrefour Ornano, ces itinéraires, toujours les mêmes [...] tout cela n'était pas dû simplement au hasard. Peut-être, sans que j'en éprouve encore une claire conscience, étais-je sur la trace de Dora Bruder et de ses parents. » (Modiano, 1997 : 10)

Selon P. Nanfeldt (2020 : 17), les traits caractéristiques de l'autobiographie sont le ton introspectif, le temps présent et les questions rhétoriques. Le ton introspectif donne l'impression qu'il s'agit de la vue personnelle de l'auteur. En réfléchissant à sa propre vie et en racontant ses propres événements, l'auteur peut combler le vide qui manque dans l'histoire de Dora. Aussi,

il peut mieux le comprendre. C'est pourquoi Nanfeldt (2020 :17) dit qu'il semble que *Dora Bruder* est comme un journal intime.

Le temps présent est la preuve qu'il s'agit de quelque chose qui dure maintenant et qui n'est pas passé. D'un côté, le temps présent donne la possibilité au lecteur de participer aux réflexions de l'auteur. En bref, le lecteur peut se mettre dans la peau du personnage et imaginer comment survivre à ce destin avec l'auteur mais aussi avec Dora. De plus, les questions rhétoriques donnent à réfléchir. Donc, ce n'est pas seulement l'auteur qui fait un travail de détective, mais le lecteur aussi en fait partie. Ci-dessous quelques exemples du ton introspectif, du temps présent et des questions rhétoriques dans *Dora Bruder*:

1. Ton introspectif :

« Je me souviens d'avoir erré pendant des heures à travers l'immensité de cet hôpital, à sa recherche. J'entrais dans des bâtiments très anciens, dans des salles communes où étaient alignés des lits, je questionnais des infirmières qui me donnaient des renseignements contradictoires. » (Modiano, 1997 :9)

2. Présent simple :

« Je pense à Dora Bruder. Je me dis que sa fugue n'était pas aussi simple que la mienne une vingtaine d'années plus tard, dans un monde redevenu inoffensif. » (Modiano, 1997 : 46)

3. Les questions rhétoriques:

« Sa fiche indique qu'il était « recherché ». Mais à partir de quand ? Et pour quelles raisons exactes ? » (Modiano, 1997 : 49)

Le narrateur ne sait pas beaucoup de faits sur Dora Bruder. Pourtant, il y a beaucoup de lacunes qui doivent être remplies. Pour le faire, Modiano utilise les situations de sa propre vie pour comprendre mieux les sentiments de Dora Bruder dans certaines situations. Par exemple, Modiano sait que Dora s'est échappée et il nous en donne la preuve (il l'annonce), mais, il ne sait pas la raison de sa fugue. Pourtant il décrit sa propre anecdote, en décrivant sa propre fugue:

« Qu'est-ce qui nous décide à faire une fugue ? Je me souviens de la mienne le 18 janvier 1960, à une époque qui n'avait pas la noirceur de décembre 1941. Sur la route où je m'enfuyais, le long des hangars de l'aérodrome de Villacoublay, le seul point commun avec la fugue de Dora, c'était la saison : l'hiver. Hiver paisible, hiver de routine, sans commune mesure avec celui d'il y avait dix-huit ans. Mais il semble que ce qui vous pousse brusquement à la fugue,

c'est un jour de froid et de grisaille qui vous rend encore plus vive la solitude et vous fait sentir encore plus fort qu'un étai se resserre. » (Modiano, 1997 : 32)

De plus, Dora Bruder a été arrêtée parce qu'elle était juive. Comme l'auteur n'était pas présent et ne pouvait pas savoir ce qui s'est exactement passé, il a décrit l'arrestation de son père:

« Ce mois de février, le soir de l'entrée en vigueur de l'ordonnance allemande, mon père avait été pris dans une rafle, aux Champs-Élysées. Des inspecteurs de la Police des questions juives avaient bloqué les accès d'un restaurant de la rue de Malignan où il dînait avec une amie. Ils avaient demandé leurs papiers à tous les clients. Mon père n'en avait pas sur lui. Ils l'avaient embarqué... » (Modiano, 1997 : 35)

L'arrestation de Dora fait surgir en lui le souvenir d'avoir été arrêté. Là, est centrée l'importance de la figure paternelle. Quelques récits dans l'œuvre nous font découvrir que Modiano n'était pas en bons termes avec son père. Son père était strict et ne montrait aucun sentiment. Modiano avait la sensation que son père n'avait aucun intérêt pour son fils et pour ses souhaits. C'est précisément ce qu'il dit après avoir été libéré de prison :

« Nous sommes sortis du commissariat, mon père et moi. Je lui ai demandé s'il était vraiment nécessaire d'avoir appelé police secours et de m'avoir « chargé » devant les policiers. Il ne m'a pas répondu. Je ne lui en voulais pas. Comme nous habitions dans le même immeuble, nous avons suivi notre chemin, côte à côte, en silence. 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. Nous n'avons pas échangé un seul mot pendant tout le trajet et dans l'escalier, avant de nous quitter. Je devais encore le revoir à deux ou trois reprises l'année suivante, un mois d'août au cours duquel il me déroba mes papiers militaires pour tenter de me faire incorporer de force à la caserne de Reuilly. Ensuite, je ne l'ai plus jamais revu. » (Modiano, 1997 : 41)

« Il était là, assis devant moi, impassible, l'air vaguement dégoûté, il m'ignorait comme si j'étais un pestiféré et j'appréhendais l'arrivée au commissariat de police, ne m'attendant à aucune compassion de sa part. » (Modiano, 1997 : 40)

C'est comme si d'un côté il était dégoûté par son père et d'un autre côté il avait besoin de le comprendre. Plus encore, il avait besoin de lui pardonner sa mauvaise conduite. La mémoire de son père aide Modiano à remplir le vide qui manque dans la description de la vie de Dora. Par exemple, Modiano ne sait pas la raison de la fugue de Dora et pourtant il attire

l'attention du lecteur sur sa propre fugue. En ce qui concerne l'arrestation de Dora, il décrit l'arrestation de son père ainsi que sa propre arrestation, donnant des informations détaillées des événements de sa propre vie il pense distraire les lecteurs. Ainsi, ils peuvent comprendre mieux ce qui est arrivé à Dora, mais tous les détails ne sont pas donnés car le narrateur ne parle pas intimement. De plus, il n'y a aucune preuve de ce qui a été dit. Cependant, la connaissance de quelques événements sur la vie privée de l'auteur peut nous aider à faire la connaissance de *Dora Bruder*. Bien que nous ayons mentionné l'importance pour Modiano de la figure du père, il y a quelques exemples quand il fait références à son propre père:

« Mon père avait fait à peine mention de cette jeune fille lorsqu'il m'avait raconté sa mésaventure pour la première et la dernière fois de sa vie, un soir de juin 1963 où nous étions dans un restaurant des Champs-Élysées, presque en face de celui où il avait été appréhendé vingt ans auparavant. » (Modiano, 197 : 35)

Parlant de l'autobiographie, il y a un terme qui ne peut pas être oublié. Il s'agit de l'internalité externe. D'un côté il parle de sa propre vie (par exemple de son propre père) et d'un autre côté il parle de quelqu'un d'autre. Dans ce cas précis, il parle de Dora Bruder. Pourtant, nous pouvons conclure qu'il s'agit d'une opposition entre les deux. Selon Cooke (2005 : 234), le prénom personnel « on » a un rôle très important en ce qui concerne ce terme. Le prénom a un rôle distinctif, mais on se doit de bien lire le récit pour entendre de quoi il s'agit. Dans le premier exemple, il y a « on » qui représente quelque chose de personnel (l'internalité) et dans le second exemple, il y a « on » qui représente quelque chose (sans rapport avec le narrateur):

« On m'a indiqué celui qui portait le numéro 501. Une femme aux cheveux courts, l'air indifférent, m'a demandé ce que je voulais. » (Modiano, 1997: 10)

« Ce jeudi 19 juin, le jour où Dora est arrivée aux Tourelles, on avait fait rassembler dans la cour de la caserne toutes les femmes après le déjeuner. Trois officiers allemands étaient présents. On a donné l'ordre aux juives de dix-huit à quarante-deux ans de se mettre sur un rang, le dos tourné. » (Modiano, 1997 : 70)

Au niveau historique, le narrateur veut que les lecteurs sympathisent avec les victimes de l'Holocauste et que ces événements ne soient pas oubliés. Selon Cooke (2005 : 177), Modiano accuse son père d'avoir survécu alors que bien d'autres sont morts. Certains termes comme « quartier perdu » ou « le XVIII<sup>e</sup> arrondissement » symbolisent les gens et les lieux oubliés. Ces termes symbolisent que l'Holocauste a d'une manière été oublié et il ne veut pas qu'il en soit ainsi. Tous ces événements doivent être élaborés. Bien qu'il n'ait pas participé à ces événements, sa mémoire et son imagination le connectent avec les gens du passé. Cooke

affirme (2005: 287) que « je narration » contribue à la subjectivité du lecteur. En utilisant la première personne du singulier, les lecteurs font partie de l'histoire. Cela les incite à enquêter plus en détail sur ce qui s'est passé avec la jeune fille et les autres victimes de l'Holocauste.

Selon Kawakami (2000 : 89), la fausse autobiographie de Modiano peut être justifiée pour sa stratégie de la mémoire prénatale :

« Ma mémoire précédait ma naissance. J'étais sûr, par exemple, d'avoir vécu dans le Paris de l'Occupation puisque je me souvenais de certains personnages de cette époque et de détails infimes et troublants, de ceux qu'aucun livre d'histoire ne mentionne. » (Modiano, 1977 : 3)

Aussi, selon Kawakami (2000 : 90), la relation entre Modiano et la fiction est quelquefois parodique. Ses descriptions sont pleines de détails mais elles ne sont pas crédibles. Elles correspondent à l'effet d'irréel. Si l'on tient compte que plusieurs mystères n'ont pas été résolus et qu'on manque de plusieurs informations, on peut facilement conclure de quel genre il s'agit : c'est sans négociation, une fiction détective. La caractéristique de sa mémoire est la réalité. C'est pour cela que les autres narrateurs ont pensé qu'ils lui appartiennent vraiment.

« Il y a longtemps que je baignais dans cette atmosphère elle a fini par s'intégrer à moi. Ce n'est qu'a posteriori, en réfléchissant à cette époque, que j'ai vécu de manière hallucinatoire la période 35–45. J'en ai fait mon paysage naturel que j'ai nourri de lectures appropriés ... ». (Modiano, 1968 : 2).

### 3.3. Les éléments d'autofiction

L'autofiction repose sur une combinaison d'éléments biographiques et d'inventions imaginatives. Elle se manifeste également comme un processus de transgression entre le présent et le passé. Patrick Modiano explore cette notion dans *Dora Bruder* en employant l'ironie, enrichie par l'inclusion d'autres textes. Ce phénomène lui confère un caractère polymorphe, révélant ainsi ses multiples facettes. Selon Dervilla Cooke, en intégrant des éléments autofictionnels, Modiano produit une autobiographie déformée (2005 : 87). En jonglant avec des faits réels, il crée une confusion chez le lecteur et joue avec ses attentes. Par exemple, dans *Dora Bruder*, Modiano évoque sa tentative d'éviter le service militaire, un moment marqué par une illusion où il croyait avoir un voile aux poumons :

« À la même époque, j'ai rencontré un docteur nommé Jean Puyaubert. Je croyais que j'avais un voile aux poumons. Je lui ai demandé de me signer un certificat pour éviter le service militaire. Il m'a donné rendez-vous dans une clinique où il travaillait, place d'Alleray, et il m'a radiographié : je n'avais rien aux poumons, je voulais me faire réformer et, pourtant, il n'y avait pas de guerre. Simplement, la perspective de vivre une vie de caserne comme je l'avais déjà vécue dans des pensionnats de onze à dix-sept ans me paraissait insurmontable. » (Modiano, 1997 : 58).

Dervilla Cooke dit (2005 : 11) que c'est un exemple parfait pour le ludisme de l'auteur. De plus, ce ludisme de l'auteur est présent dans toute l'œuvre. Modiano nous donne plusieurs faits sur Dora Bruder (nom, date de naissance, adresse, parents), mais petit à petit, il insère quelques faits importants sur sa propre vie. Par exemple, il mentionne le nom de son premier livre *La Place de l'Étoile* : Mais une coïncidence m'avait frappé, ce soir-là : « j'avais apporté au docteur Ferdière un exemplaire de mon premier livre, *La Place de l'Étoile*, et il avait été surpris du titre. » (Modiano, 1997: 60).

On peut voir que les attentes des lecteurs sont basées sur la première personne au singulier. Comme nous l'avons mentionné auparavant, Modiano veut confondre les lecteurs en mentionnant des faits réels sur sa propre vie. Mais, cela ne se passe pas chronologiquement, sinon il y a une rupture temporelle. Chaque chapitre commence avec quelque preuve ou trace de Dora. Mais, il n'a aucune preuve suffisante pour dire avec certitude que quelque chose s'est passé d'une telle manière. Par exemple, Modiano a trouvé quelques faits sur les parents de Dora, mais il ne peut pas exactement certifier leur origine. Il peut seulement faire une hypothèse. De plus, la mémoire, ici, tient un grand rôle. Cependant, il y a quelque chose qui s'appelle



manipulation. Cette manipulation est présente dans la narration. D'une manière ou d'une autre, l'auteur manipule avec les lecteurs lesquels sont de plus en plus confus avec le mélange des faits réels et fictifs.

Les lecteurs ne savent plus à quoi croire. Il est vrai que les faits ont une seule base, l'autobiographie, mais comme nous l'avons déjà dit, il n'y a pas de preuves suffisantes pour appuyer ce qui a été dit. En conséquence, les auteurs ont dû inventer quelque chose ou impliquer des choses similaires pour détourner l'attention du lecteur de ce qui manque. L'œuvre est pleine d'hypothèses : par exemple, Modiano parle de l'arrestation d'autres filles comme Raca Israelowicz qui sont arrivées à Toulouse le même jour que Dora et il assume que Dora était là aussi et qu'elle est arrivée dans la même voiture cellulaire :

« Déjà, deux groupes de juives au nombre d'une centaine étaient parties pour le camp de Drancy le 19 et le 27 juillet. Parmi elles se trouvait Raca Israelowicz, de nationalité polonaise, qui avait dix-huit ans et qui était arrivée aux Tourelles le même jour que Dora, et peut-être dans la même voiture cellulaire. » (Modiano, 1997 : 84)

D'autre part, un autre exemple d'hypothèse pour dissimuler le manque de faits peut être perçu au moment de l'arrestation de son père. D'après la mémoire de son père pendant son arrestation, il a vu une fille et Modiano en a conclu que ce pourrait être Dora :

« 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, que l'on venait d'arrêter elle aussi, avant de l'envoyer aux Tourelles. » (Modiano, 1997 : 35)

Comme le narrateur ne sait pas les circonstances exactes de l'arrestation de Dora et de cette fille (il le sait par la mémoire de son père), il mélange ces deux histoires pour compléter l'une à l'autre. Le même procédé se passe avec la fugue de Dora. Le narrateur a trouvé la date de la fugue de Dora et quelques faits personnels, mais il ne sait pas la raison de sa fugue. Pour détourner l'attention du lecteur, il se souvient de sa propre fugue. Pour ne pas trop s'éloigner du personnage principal (Dora), le narrateur trouve un lien entre ces fugues. Dans cet exemple, nous voyons que ce lien, est la saison (l'hiver) :

« Qu'est-ce qui nous décide à faire une fugue ? Je me souviens de la mienne le 18 janvier 1960, à une époque qui n'avait pas la noirceur de décembre 1941. Sur la route où je m'enfuyais, le long des hangars de l'aérodrome de Villacoublay, le seul point commun avec la fugue de Dora, c'était la saison : l'hiver. Hiver paisible, hiver de routine, sans commune mesure avec

celui d'il y avait dix-huit ans. Mais il semble que ce qui vous pousse brusquement à la fugue, c'est un jour de froid et de grisaille qui vous rend encore plus vive la solitude et vous fait sentir encore plus fort qu'un étau se resserre. » (Modiano, 1997 : 32)

La personne qui a eu un grand impact sur le narrateur était son père. Bien qu'il ne participe pas à beaucoup d'évènements décrits dans l'œuvre, le narrateur utilise le mémoire de son père pour être connecté avec ce qui s'est passé auparavant. De plus, la mémoire n'est pas l'unique chose qu'il a reçue de son père, il a reçu aussi la culpabilité. Nous pouvons le voir dans l'exemple de la fugue du narrateur et de son père. Parlant de sa propre fugue, le narrateur compare la fugue avec tendresse :

« Mais il semble que ce qui vous pousse brusquement à la fugue, c'est un jour de froid et de grisaille qui vous rend encore plus vive la solitude et vous fait sentir encore plus fort qu'un Étau se resserre. » (Modiano, 1997 : 32)

« Je me souviens de l'impression forte que j'ai éprouvée lors de ma fugue de janvier 1960 – si forte que je crois en avoir connu rarement de semblables. C'était l'ivresse de trancher, d'un seul coup, tous les liens : rupture brutale et volontaire avec la discipline qu'on vous impose, le pensionnat, vos maîtres, vos camarades de classe. Désormais, vous n'aurez plus rien à faire avec ces gens-là ; rupture avec vos parents qui n'ont pas su vous aimer et dont vous vous dites qu'il n'y a aucun recours à espérer d'eux ; sentiment de révolte et de solitude porté à son incandescence et qui vous coupe le souffle et vous met en état d'apesanteur. Sans doute l'une des rares occasions de ma vie où j'ai été vraiment moi-même et où j'ai marché à mon pas. » (Modiano, 1997: 45)

« La fugue – paraît-il – est un appel au secours et quelquefois une forme de suicide. Vous éprouvez quand même un bref sentiment d'éternité. Vous n'avez pas seulement tranché les liens avec le monde, mais aussi avec le temps. » (Modiano, 1997 : 45)

En parlant de la fugue de son père, il utilise un ton mélancolique, où est présent un sentiment d'abandon et de soin. Vraisemblablement, son avenir sera incertain car il passera sa vie en fuite et dans la peur d'être attrapé :

« Pour mon père qui avait quatorze ans de plus que Dora Bruder, la voie était toute tracée : puisqu'on avait fait de lui un hors-la-loi, il allait suivre cette pente-là par la force des choses, vivre d'expédients à Paris, et se perdre dans les marécages du marché noir. » (Modiano, 1997: 36)

Son père vivait un destin très triste, typique pour les Juifs pendant l'Occupation. Selon Bando, le père de Modiano symbolise un « juif apatride et persécuté » (2017 : 5). Le père de Modiano est comme un symbole pour la judéité sous l'Occupation. Tous les Juifs vivaient une vie clandestine. De plus, Bando affirme qu'ils étaient des individus « louches » parce qu'ils utilisaient des faux noms pour ne pas être envoyés dans les camps (2017 : 9). Le père de Modiano vivait très modestement et ne pouvait pas être impliqué dans la vie sociale à cause d'être discriminé par la société. La même chose se passe avec Dora et avec ses parents, eux aussi vivaient une vie modeste et clandestine parce qu'ils étaient Juifs. Selon Bando (2017 : 15), sa famille, comme les autres Juifs, avait numéro de dossier juif. Ils étaient seulement un numéro, qu'importe ce qui leur arrivait. Ils étaient étiquetés de la même manière, être un ami des Juifs était aussi dangereux qu'être Juif, étant donné qu'ils étaient également étiquetés par la société. Ils ne pouvaient pas leur créer une vie meilleure. Ils vivaient en permanence dans l'indigence financière. Leur origine a déterminé leurs destins. À la fin, leurs destins sont devenus persécutions. Dans ce cas précis et vu par les dossiers de la police, Bando affirme (2017 : 4) que c'est la raison principale pour laquelle Modiano dans son œuvre, montre sa colère contre l'antisémitisme.

Les pronoms personnels ont aussi un grand rôle. « Nous » et « vous » n'indiquent pas seulement qu'il s'agit de beaucoup de gens, mais c'est un symbole pour le destin de toutes les personnes. Le narrateur s'adresse à tous les gens en général qui ont vécu le même destin que Dora et les autres Juifs. Ce « vous » est présent aussi dans l'œuvre quand le narrateur s'adresse en même temps à Dora et aux autres qui ont partagé son destin. Le narrateur dit qu'il ne sait rien de la fugue de Dora en général. Il ne sait pas ce qui s'est passé pendant sa fugue, comment Dora se sentait, comment elle passait ses journées, qui elle a rencontré, cela restera son secret. De plus, le narrateur dit que ni la police, ni les mandats d'arrêt ni aucune persécution en général ne font mention d'elle. Le même fait se passe pour tout le monde. Malgré les personnes qui font tout pour diminuer le calvaire subi ou tout ce qui leur a été pris, personne ne peut atténuer la peine que vous avez vécue et que vous portez en vous :

« 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. » (Modiano, 1997: 86).

Pour rendre l'œuvre plus réelle et pour inciter le lecteur à poursuivre sa lecture, le narrateur mentionne quelques noms historiques et quelques faits propres liés à ces noms historiques. Ici, nous avons connu par exemple *Friedo Lampe*, *docteur Ferdiere*, *Victor Hugo*. De cette manière, Modiano d'un côté nous donne l'impression qu'il s'agissait de quelque chose de vrai et vérifié, mais d'un autre côté, son ignorance de certains faits donne l'impression de quelque chose d'inventé (je ne sais pas). Il y a beaucoup d'exemples pour cela comme par exemple la date de mariage des parents de Dora, la raison de la fugue de Dora, la date de la photo de Dora. Dans tous ces exemples, Modiano dit la phrase « je ne sais pas » directement et avec des questions rhétoriques il oblige le lecteur à lire pour pouvoir trouver la réponse ensemble : « Je ne sais pas où ce mariage a eu lieu, j'ignore les noms de leurs témoins. Par quel hasard se sont-ils rencontrés ? » (Modiano, 1997: 15)

« Son visage et son allure n'ont plus rien de l'enfance qui se reflétait dans toutes les photos précédentes à travers le regard, la rondeur des joues, la robe blanche d'un jour de distribution des prix... Je ne sais pas à quelle date a été prise cette photo. Certainement en 1941, l'année où Dora était pensionnaire au Saint-Cœur-de-Marie, ou bien au début du printemps 1942, quand elle est revenue, après sa fugue de décembre, boulevard Ornano. » (Modiano, 1997: 55)

Ce jeu avec l'œuvre littéraire est caractéristique pour le style de Modiano et pour l'autofiction. Il joue avec sa mémoire, mais pas la mémoire qu'il a vécue mais la mémoire « prénatale. » Ce fait de ne pas vivre ce qu'il a dit donne une impression de mensonge aux yeux des lecteurs. Mais, comme nous l'avons déjà dit, cela est soutenu par des preuves ou des personnes réelles que Modiano a mentionnées. Cependant, dans l'œuvre nombres de preuves ne correspondent pas. Par exemple, en lisant l'œuvre, Modiano mentionne la date de sa naissance et cela ne correspond pas avec la date de l'Occupation (même mentionnée dans l'œuvre) : « Beaucoup d'amis que je n'ai pas connus ont disparu en 1945, l'année de ma naissance. » (Modiano, 1997: 59)

« Mais laquelle, dans ce Paris de l'hiver 1941-1942, qui fut le plus ténébreux et le plus dur hiver de l'Occupation, avec, dès le mois de novembre, des chutes de neige, une température de moins quinze en janvier, l'eau gelée partout, le verglas, la neige de nouveau en grande abondance au mois de février ? » (Modiano, 1997: 35)

Mais, bien qu'il n'ait pas vécu ce qui a été dit, il vit les choses à travers les histoires de son père. La preuve, nous pouvons la voir dans la citation suivante : Pourtant, mon père, lorsqu'il m'avait raconté son passage dans le bureau de cet homme, m'avait dit qu'il avait cru le reconnaître porte Maillot, un dimanche après la guerre (Modiano, 1997 : 38). Nous ne pouvons savoir si ces histoires sont vraies ou non. C'est pour cela qu'il présente quelques faits de sa propre vie et les combine avec des faits réels et « ajouts fictionnels ». Par exemple, Modiano mentionne le prénom de son père (Albert-un fait réel) parlant d'*Albert Sciaky* (personne réelle) et impliquant quelques faits pourtant fictifs dans cette histoire :

« Ce « Zébu », Albert Sciaky, portait le même prénom que mon père et appartenait lui aussi à une famille juive italienne de Salonique. Et comme moi, exactement trente ans plus tard, au même âge, il avait publié à vingt et un ans, en 1938, chez Gallimard, un premier roman, sous le pseudonyme de François Vernet. Par la suite, il est entré dans la Résistance. Les Allemands l'ont arrêté. Il a écrit sur le mur de la cellule 218, deuxième division à Fresnes : « Zébu arrêté le 10.2.44. Suis au régime de rigueur pendant 3 mois, interrogé du 9 au 28 mai, ai passé la visite le 8 juin, 2 jours après le débarquement allié. » (Modiano, 1997 : 59).

De plus, un autre exemple d'insuffisance de preuves pour confirmer l'on dit, c'est le récit de soixante- six femmes emmenées au camp de Drancy et de trois officiers allemands qui y étaient présents. Modiano ne nous donne aucune preuve pour confirmer la présence de trois officiers allemands:

« Ce jeudi 19 juin, le jour où Dora est arrivée aux Tourelles, on avait fait rassembler dans la cour de la caserne toutes les femmes après le déjeuner. Trois officiers allemands étaient présents. » (Modiano, 1997 : 70)

Parlant de l'autofiction, nous devons mentionner le terme rétro mode. Selon Kawakami (2000: 69), le terme rétro mode inclus ceux qui étaient trop jeunes pour être allés à la guerre et Kawakami pense que si on considère la date de naissance de Modiano il appartient à ce groupe.

#### 4. Conclusion

L'objectif de ce mémoire de master était d'analyser l'appartenance générique du roman *Dora Bruder* de Patrick Modiano. Dans le premier chapitre, nous avons examiné les cadres théoriques des genres littéraires, en particulier la notion d'hybridité textuelle. Le deuxième chapitre a été consacré à une analyse approfondie de l'œuvre dans le but d'identifier les genres littéraires qui y sont impliqués.

Pour mener cette analyse, il a été nécessaire de commencer par une présentation de l'auteur. Patrick Modiano est considéré comme l'un des écrivains les plus importants de la génération née après la Seconde Guerre mondiale. Son œuvre se caractérise par une écriture minimaliste, souvent qualifiée d'« écriture blanche », et par un style épuré et limpide. Les thématiques récurrentes dans ses romans incluent la mémoire, l'identité, l'oubli, la culpabilité, le temps et l'espoir. Dans nombre de ses récits, Modiano adopte une posture de détective, cherchant à reconstruire des fragments du passé, notamment ceux liés à la période traumatisante de l'Occupation.

Cette même dynamique est à l'œuvre dans *Dora Bruder*. Modiano y entreprend une enquête méthodique, fondée sur la collecte, la catégorisation et l'analyse de données, afin de reconstituer la vie de la jeune fille juive Dora Bruder. Au centre du roman se trouvent des figures victimes de l'Holocauste, la sombre période de l'Occupation et la guerre, qui constituent le cadre historique dans lequel l'auteur tente de redonner vie à des mémoires oubliées.

Puisque l'objectif de ce mémoire était d'analyser l'appartenance générique de *Dora Bruder*, il est essentiel de se familiariser avec le cadre théorique des genres littéraires en général. Un genre littéraire peut être défini comme un ensemble de textes partageant des caractéristiques communes, telles que le style, les thèmes et les structures narratives. Les textes littéraires peuvent ainsi être regroupés en différentes catégories, parmi lesquelles on trouve des textes théoriques, des œuvres ancrées dans des contextes historiques spécifiques, et des récits contemporains proches d'autres œuvres de leur époque.

Cependant, la problématique générique ne s'est pas manifestée de manière isolée ; elle a plutôt évolué au fil de l'histoire littéraire. Malgré les multiples façons de définir la notion de genre, cette question reste omniprésente dans le discours littéraire. Il n'est donc pas surprenant que cette problématique se reflète également dans l'œuvre de Modiano. Il existe plusieurs distinctions et critères relatifs aux genres littéraires. Par exemple, l'une des distinctions fondamentales repose sur la relation entre l'auteur et le protagoniste : dans le cas de l'autobiographie et de l'autofiction, l'auteur et le héros peuvent être considérés comme

identiques, tandis que dans d'autres œuvres, ils sont clairement distincts. Une autre distinction pertinente se situe entre la littérature fictionnelle, qui est entièrement inventée par l'auteur, et la littérature référentielle, qui se base sur des faits réels. Dans cette dernière catégorie, on retrouve la biographie, l'autobiographie et l'essai, tandis que le roman appartient à la première.

L'impossibilité de déterminer un genre littéraire unique pour *Dora Bruder* témoigne de son hybridité. Lorsqu'un texte ne respecte pas les principes d'un genre établi ou ne suit pas un modèle historique précis, il peut être qualifié d'hybride. L'hybridité permet ainsi d'interpréter des œuvres sous des angles variés. Cette caractéristique est marquée par le fait que les éléments intégrés dans le texte sont soigneusement planifiés par l'auteur, créant un caractère composite où l'œuvre dépasse la somme de ses parties. De plus, l'hybridité se manifeste par la transgression des conventions établies, qu'il s'agisse des genres littéraires ou des rôles de genre, souvent en relation explicite ou implicite avec des problématiques sociales. L'hybridité est également étroitement liée aux romans documentaires, qui cherchent à franchir les frontières entre fiction et réalité.

Les romans documentaires ont pour objectif de transmettre des changements sociaux et d'éveiller la conscience des lecteurs. En intégrant des éléments d'hybridité, *Dora Bruder* s'inscrit dans cette tradition, en questionnant les frontières entre mémoire, fiction et histoire, et en proposant une réflexion profonde sur les enjeux identitaires et mémoriels liés à l'Holocauste. Après avoir constaté l'hybridité de *Dora Bruder*, nous avons entrepris une analyse afin de déterminer les genres littéraires impliqués. Tout d'abord, de nombreux éléments suggèrent que ce texte peut être classé comme une biographie. Dans une biographie, l'auteur s'engage à rester fidèle à la réalité. Modiano s'efforce de rechercher des documents afin d'explorer la vie de Dora et de comprendre son histoire, adoptant ainsi le rôle de biographe. Plusieurs preuves attestent de la véracité de cette histoire. Par exemple, la présence d'une photographie fournissant une description détaillée de Dora, ainsi que des dates et des adresses précises, renforce cette dimension biographique. Les descriptions de ses obsessions et de ses habitudes sont également réelles et minutieusement élaborées.

Un aspect fondamental de cette représentation détaillée de Dora Bruder est la topographie parisienne, qui établit un lien significatif entre le présent et le passé, ainsi qu'entre le narrateur et Dora. Les éléments biographiques présents dans cette œuvre se manifestent également à travers le métadiscours et l'intertextualité. Le métadiscours incite le lecteur à réfléchir sur la complexité de la vie de Dora Bruder, tandis que l'intertextualité établit des connexions entre ce texte et d'autres œuvres littéraires majeures.

En outre, il existe également des éléments suggérant que *Dora Bruder* revêt les caractéristiques d'une autobiographie. En effet, l'autobiographie se définit souvent comme une biographie enrichie d'éléments personnels. C'est précisément le cas dans *Dora Bruder*, où des détails de la vie personnelle de Modiano, tels que sa date de naissance, ses origines et son âge, se mêlent à des faits réels relatifs aux années sombres de l'Occupation, ainsi qu'à ceux de la vie de Dora Bruder. Le ton introspectif qui caractérise l'autobiographie se manifeste ici, les événements de la propre vie de l'auteur servant à combler les lacunes nécessaires pour reconstituer l'histoire de Dora.

Le temps présent dans *Dora Bruder* crée une dynamique narrative qui permet aux lecteurs de vivre l'histoire comme si elle se déroulait sous leurs yeux. En évoquant les lacunes de la vie de Dora, Modiano comble ces vides en intégrant des éléments de sa propre existence. Par exemple, bien qu'il ignore la raison de la fugue de Dora, il fait référence à sa propre expérience de fugue, illustrant ainsi le mélange entre biographie et autofiction.

De nombreux passages soulignent cette dimension autofictionnelle. Le ludisme de l'auteur en est un exemple révélateur. À ce titre, Modiano évoque un moment où il a tenté d'éviter le service militaire en prétextant souffrir d'une maladie pulmonaire. En général, l'autofiction repose sur des éléments autobiographiques tout en incorporant des faits fictifs. Cela est particulièrement évident dans les sections où Modiano déclare : « je ne sais pas ». Ces phrases illustrent son incertitude quant à la séquence des événements, tout en intégrant des digressions sans fondement probant. Ce flou entre réalité et fiction engendre une confusion chez le lecteur, qui se retrouve pris entre les deux.

En outre, l'œuvre de Modiano véhicule un message puissant à travers l'utilisation de symboles. Par exemple, la figure de son père représente la judéité sous l'Occupation, symbolisant également l'image du Juif apatride et persécuté. Les destins parallèles de son père et du personnage principal de l'œuvre incarnent les conséquences de l'antisémitisme, et Modiano utilise son récit comme un moyen d'exprimer sa colère face à cette réalité tragique.

En conclusion, *Dora Bruder* peut être défini comme un roman hybride, intégrant des éléments de biographie, d'autobiographie et d'autofiction. À l'issue de cette analyse détaillée, il apparaît clairement qu'il est impossible de réduire cette œuvre à un seul genre littéraire. Au contraire, elle s'inscrit dans un continuum complexe qui enrichit notre compréhension des thématiques abordées et souligne la singularité de la démarche de Modiano.



## 5. Bibliographie

1. Bando, M. (2017). La figure du pere de Patrick Modiano. *Fracas*, 64, 1-15. URL: <https://hal.science/hal-01589744v1>
2. Beaumarchais, J.-P., County, D., Rey, A. (1984). *Dictionnaire des études de langue française*. Paris : Bordas.
3. Bem, Mme J. (2000). Dora Bruder ou la biographie déplace de Modiano. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 52, 221-232. URL : <https://doi.org/10.3406/caief.2000.1388> (consulté le 10 decembre 2023)
4. Blanckeman, B. (2014). *Lire Patrick Modiano*. Paris : Armand Collin.
5. Brtan, L. (2016). Hibridni roman – visoka književnost u novom ruhu. *Književna smotra: časopis za svjetsku književnost*, 179 (1), 53-62. URL: <https://hrcak.srce.hr/168518> (consulté le 2 avril 2022)
6. Car, M. (2016). *Uvod u dokumentarnu književnost*. Zagreb: Leykam international.
7. Chartier, P. (2000). *Introduction aux grandes theories du Roman*. Paris: Nathan.
8. Cooke, D. (2005). *Present pasts: Patrick Modiano's (Auto) Biographical Fictions*. Amsterdam & New York: Rodopi.
9. Dambre, M. et Gosselin- Noat, M. (2001). *L'éclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.
10. Douzou, C. (2007). Naissance d'un fantôme: Dora Bruder de Patrick Modiano. *Revue Protée*, 3, 23-32. URL: <https://id.erudit.org/iderudit/017476ar> (consulté le 4 avril 2024)
11. Ducrot, O. et Todorov, T. (1972). *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil.
12. Ezquero, M. (2005). *L'hybride*. Paris : Indigo.
13. Flower, J. E. (2007). *Patrick Modiano*. Amsterdam & New York: Rodopi.
14. Gasparini, P. (2004). *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Seuil.
15. Gasparini, P. (2008.) *L'autofiction*, Paris: Seuil.
16. Holm, H.V. (2019). Voyance, chronotopie et intertextualité dans Dora Bruder de Patrick Modiano. *Bergen Language and Linguistics Studies*, 1, 2. URL: <https://doi.org/10.15845/bells.v10i1.1358>
17. Jensen, T. (2005). *Frontières des genres : Migrations, transferts, transgressions*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.

18. Kawakami, A. (2000). *A self-conscious art: Patrick Modiano's Postmodern Fictions*. Liverpool: Liverpool University Press.
19. Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil.
20. Modiano, P. (1977). *Livret de famille*. Paris : Gallimard.
21. Modiano, P. (1997). *Dora Bruder*. Paris: Gallimard.
22. Montalbetti, J. (1968). La Haine des professeurs: instantane Patrick Modiano. *Les Nouvelles littéraires*, 2.
23. Nanfeldt, P. (2020). *Genre : Hybride ? Le mélange des genres dans Dora Bruder de Patrick Modiano et La petite danseuse de quatorze ans de Camille Laurens*. Thèse de doctorat. Gottenberg University (en ligne). URL: <http://hdl.handle.net/2077/67817> (consulté le 8 avril 2023)
24. Sauvaire, M. (2012). Hybridité et diversité culturelle du sujet : des notions pertinentes pour former des sujets lecteurs ? *Litter@ Incognita* (en ligne), 4, 1. URL: <https://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2016/02/16/numero-4-2011-article-3-ms/>
25. Schaeffer, J.-M. (1989). *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris : Éditions du Seuil.
26. Schulte Nordholdt, A. (2008). *Perec, Modiano, Raczymow: La génération d'après et la mémoire de la Shoah*. Amsterdam & New York : Rodopi.
27. Stalloni, Y. (2008). *Les genres littéraires*. Paris : Armand Colin.

## Résumé

Ce mémoire de master porte sur l'analyse de l'une des œuvres les plus célèbres de Patrick Modiano, *Dora Bruder*. Publié en 1997, ce récit retrace l'histoire d'une jeune femme juive disparue pendant l'Occupation allemande à Paris. Le texte se concentre sur les victimes « oubliées » de l'Holocauste. L'objectif de cette analyse est de déterminer si l'œuvre présente un caractère hybride et d'identifier les genres littéraires qui y sont impliqués.

Ainsi, dans le premier chapitre, les cadres théoriques des genres littéraires sont explorés, avec un accent particulier sur la notion d'hybridité et ses caractéristiques. Dans la seconde partie, après une brève présentation du contenu et des spécificités du texte, l'analyse approfondie du roman est menée. À travers des exemples concrets, il est démontré que *Dora Bruder* peut être simultanément considéré comme une biographie, une autobiographie et une autofiction.

Mots clés : *Dora Bruder*, Shoah, genres hybrides, biographie, autobiographie, autofiction

## **Sažetak - Žanrovska pripadnost Dore Bruder**

U diplomskom se rad analizira jedan od najpoznatijih prozних književnih tekstova francuskog Nobelovca Patricka Modiana *Dora Bruder*. Radnja ove knjige objavljene 1997. godine odvija se u Parizu za vrijeme Drugoga svjetskoga rata i njemačke okupacije. Kroz priču o nestaloj djevojci Dori Bruder Modiano progovara o « zaboravljenim » žrtvama Holokausta. Cilj ovoga rada odrediti je žanrovsku pripadnost teksta te analizirati njegovu hibridnu prirodu. Tako se u prvom dijelu upoznajemo s teorijom književnog žanra, pojmom hibridnost te njegovim karakteristikama u kojoj se prožimaju obilježja biografije, autobiografije i autofikcije.

Ključne riječi : Dora Bruder, Shoah, hibridni žanrovi, biografija, autobiografija, autofikcija

## **Abstract- The generic belonging of Dora Bruder**

This master's thesis focuses on the analysis of one of Patrick Modiano's most renowned works, *Dora Bruder*. Published in 1997, the narrative centers on a young Jewish woman who disappeared during the German occupation of Paris, with particular emphasis on the "forgotten" victims of the Holocaust. The aim of this study is to determine whether the text can be considered a hybrid and to identify the literary genres it incorporates.

In the first section, the theoretical framework is presented, encompassing literary genre theory, the concept of hybridity, and its defining characteristics. The second section provides a brief overview of the novel's content and features, followed by an in-depth analysis. Through concrete examples, it is demonstrated that *Dora Bruder* simultaneously functions as a biography, an autobiography, and an autofiction.

Keywords: Dora Bruder, Shoah, genres hybrids, biography, autobiography, auto fiction