RÉPUBLIQUE DE LA TURQUIE
UNIVERSITÉ D'ANKARA
INSTITUT DES SCIENCES SOCIALES
DÉPARTEMENT DES LANGUES ET LITTÉRATURES OCCIDENTALES
LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES

DE L'ARCHIVE AU FLUX NUMÉRIQUE : MÉMOIRE ET HISTOIRE DANS *14* DE JEAN ECHENOZ, *DORA BRUDER* DE PATRICK MODIANO, *L'IGNORANCE* DE MILAN KUNDERA ET *SURVIVRE* DE FREDERIKA AMALIA FINKELSTEIN

Thèse de Doctorat

Ferhat TAŞTEMEL

Ankara, 2026

RÉPUBLIQUE DE LA TURQUIE
UNIVERSITÉ D'ANKARA
INSTITUT DES SCIENCES SOCIALES
DÉPARTEMENT DES LANGUES ET LITTÉRATURES OCCIDENTALES
LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES

DE L'ARCHIVE AU FLUX NUMÉRIQUE : MÉMOIRE ET HISTOIRE DANS *14* DE JEAN ECHENOZ, *DORA BRUDER* DE PATRICK MODIANO, *L'IGNORANCE* DE MILAN KUNDERA ET *SURVIVRE* DE FREDERIKA AMALIA FINKELSTEIN

Thèse de Doctorat

Ferhat TAŞTEMEL

Ankara, 2026

RÉPUBLIQUE DE LA TURQUIE
UNIVERSITÉ D'ANKARA
INSTITUT DES SCIENCES SOCIALES
DÉPARTEMENT DES LANGUES ET LITTÉRATURES OCCIDENTALES
LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES

DE L'ARCHIVE AU FLUX NUMÉRIQUE : MÉMOIRE ET HISTOIRE DANS *14* DE JEAN ECHENOZ, *DORA BRUDER* DE PATRICK MODIANO, *L'IGNORANCE* DE MILAN KUNDERA ET *SURVIVRE* DE FREDERIKA AMALIA FINKELSTEIN

Thèse de Doctorat

Directeur de Thèse

Prof.Dr. Mehmet Emin ÖZCAN

JURY DE THÈSE

1- **Prof.Dr. Mehmet Emin ÖZCAN (Directeur)**
2- **Prof.Dr. Kubilay AKTULUM**
3- **Prof.Dr. Nur Melek DEMİR**
4- **Prof.Dr. Gülser ÇETİN**
5- **Doç.Dr. Eylem AKSOY ALP**

Date de soutenance :

20.07.2026

TÜRKİYE CUMHURİYETİ

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

Prof.Dr. Mehmet Emin ÖZCAN danışmanlığında hazırladığım "**De l'archive au flux numérique : mémoire et histoire dans *14* de Jean Echenoz, *Dora Bruder* de Patrick Modiano, *L'Ignorance* de Milan Kundera et *Survivre* de Frederika Amalia Finkelstein (Ankara, 2026)**" adlı doktora tezimdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallarına uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul edeceğimi beyan ederim.

Ferhat TAŞTEMEL

11.08.2026

REMERCIEMENTS

Au terme de cette recherche doctorale, je souhaite exprimer ma profonde gratitude à toutes les personnes qui m'ont accompagné, soutenu et encouragé tout au long de ce parcours. Cette thèse est le fruit de plusieurs années de travail, de réflexion, de doutes et de persévérance. Elle n'aurait pu voir le jour sans la confiance, la générosité et la présence de celles et ceux qui ont marqué ce chemin, tant sur le plan scientifique que sur le plan humain.

Mes plus sincères remerciements vont tout d'abord à mon directeur de thèse, Monsieur le Professeur Docteur Mehmet Emin Özcan. Je lui suis profondément reconnaissant pour la confiance qu'il m'a témoignée dès le début de ce travail, pour la qualité exceptionnelle de son encadrement, ainsi que pour ses conseils toujours éclairés, exigeants et bienveillants. Son immense culture, sa rigueur scientifique, son sens de l'écoute et sa disponibilité constante ont guidé chacune des étapes de cette recherche. Travailler sous sa direction a constitué pour moi un privilège et une expérience déterminante dans ma formation de chercheur.

J'adresse également ma plus profonde reconnaissance à l'ensemble de mes professeurs du Département de Langue et Littérature françaises de la Faculté des Langues et d'Histoire-Géographie de l'Université d'Ankara. Chacun d'eux a contribué, à sa manière, à ma formation intellectuelle et personnelle. Au-delà des connaissances académiques qu'ils m'ont transmises, ils m'ont appris à penser avec rigueur, à développer un regard critique et à exercer le métier de chercheur avec exigence. Ils m'ont également transmis des valeurs humaines qui continueront de guider mon parcours bien au-delà de cette thèse.

Je tiens également à exprimer ma profonde gratitude aux membres de mon jury de thèse, qui ont bien voulu consacrer leur temps et leur expertise à l'évaluation de ce travail. Je les remercie chaleureusement pour leur lecture attentive, leur patience ainsi que pour leurs remarques et leurs réflexions, qui ont contribué à enrichir cette recherche.

Je souhaite également adresser mes chaleureux remerciements à mes collègues. Les échanges quotidiens, les discussions scientifiques, l'entraide et les nombreux moments partagés ont rendu ce parcours plus serein et plus enrichissant. Leur présence a

largement contribué à faire de ces années de recherche une expérience profondément humaine.

Je souhaite ensuite exprimer toute ma reconnaissance à ma famille, dont chacun des membres a occupé une place particulière dans mon parcours. Je remercie tout spécialement ma mère, Hatice, et mon frère, Umut, pour leur confiance et leur soutien sans faille. Mes remerciements s'adressent également aux autres membres de la famille Taştemel, pour leur présence bienveillante et leurs encouragements.

Une pensée toute particulière est adressée à mon ami Yunus Yılmaz, dont l'amitié m'accompagne depuis plus de vingt ans. Les années passent, les circonstances changent et les chemins empruntent parfois des directions différentes, mais certaines amitiés demeurent inaltérables. La sienne a toujours été pour moi une source de confiance, de sincérité et de réconfort. Dans les moments les plus difficiles comme dans les plus heureux, j'ai toujours pu compter sur son soutien fidèle, sa présence discrète et son amitié sans faille. Qu'il trouve ici l'expression de ma profonde reconnaissance.

Je tiens également à exprimer ma sincère reconnaissance à Vildan Kapucu, la mère de mon fils. Les années que nous avons partagées occupent une place importante dans mon parcours personnel. Je la remercie pour son soutien, sa compréhension et les responsabilités que nous avons assumées ensemble durant cette période. Si nos chemins ont depuis pris des directions différentes, je garde une profonde reconnaissance pour les années que nous avons partagées, pour ce que nous avons construit ensemble et pour l'attention qu'elle porte à notre fils.

Enfin, mes derniers mots sont pour mon fils, Tuna Taştemel.

Pendant que cette thèse s'écrivait, tu grandissais. Sans le savoir, tu es devenu ma plus grande source de joie, de courage et d'espérance. Ton sourire a souvent dissipé la fatigue des longues journées de travail et m'a rappelé, chaque jour, ce qui compte véritablement. Si cette recherche est consacrée à la mémoire, c'est toi qui lui offres aujourd'hui son plus bel horizon. J'espère qu'un jour, lorsque tu liras ces quelques lignes, tu comprendras que chacune de ces pages porte aussi l'empreinte de ta présence, de ton sourire et du bonheur que tu apportes à ma vie.

Cette thèse t'est dédiée, de tout mon cœur.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS i

TABLE DES MATIÈRES iii

INTRODUCTION 1

PARTIE I 24

Temporalités, Espaces, Genres 24

CHAPITRE I 24

Le temps détraqué : entre mémoire et histoire 24

1.1. Temps historique et temps narratif 24

1.2. Le temps de la guerre, le mythe des « quinze jours », l'effondrement : *14* 29

1.3. *Dora Bruder* : Temporalité fragmentée et discontinuité archivistique 34

1.4. *L'Ignorance* : résonances entre retour et mémorisation, temps subjectif et distance affective 39

1.5. *Survivre* : infinité du présent, hors-temps et répétition quotidienne ; impact du quotidien et du risque diffus 44

CHAPITRE II 53

Géographies de la mémoire : lieux, espace et oubli 53

2.1. Rapport mémoire-espace : lieux contre non-lieux 53

2.2. *14* : La mémoire dans les lieux ordinaires 56

2.3. *Dora Bruder* : Les rues de Paris comme cartographie de la mémoire 61

2.4. *L'Ignorance* : Déracinement Prague-Paris, nostalgie 68

2.5. *Survivre* : Espaces quotidiens, surfaces digitales et virtuelles ; ville comme scène du quotidien anxieux 74

CHAPITRE III 81

Tensions génériques : roman, récit, témoignage 81

3.1. Roman, biographie, récit : entre les genres 81

3.2. *14* : Anti-épopée et fiction historique 85

3.3. *Dora Bruder* : Entre biographie et roman – esthétique documentaire 90

3.4. *L'Ignorance* : Roman philosophique et introspection ; mémoire comme fiction de soi 95

3.5. *Survivre* : Fiction numérique, récit expérimental, structure déstructurée ; fragmentation du récit comme reflet du monde contemporain 100

CHAPITRE IV 108

Roman et historiographie : une épistémologie alternative 108

4.1. Ordre narratif et temporalité historique ; la narrativité comme outil critique . 108

4.2. *Dora Bruder* et *Survivre* : Limites de l'archive 115

4.3. *14* : Distance au récit officiel, cadre ironique 121
4.4. *L'Ignorance* : Sujet historique en retrait 127
4.5. Le roman construit-il la vérité ou la représente-t-il ? 133
PARTIE II 141
Témoignage, Identité, Trauma 141
CHAPITRE V 141
Témoignage et silence : limites de la mémoire 141
5.1. Épistémologie du témoignage 141
5.2. *14* : Silence et représentation de l'expérience collective 146
5.3. *Dora Bruder* : Recherche de l'indicible ; transmission générationnelle (post-mémoire) 153
5.4. *L'Ignorance* : Oubli volontaire et refus de mémorisation 159
5.5. *Survivre* : Témoignage spectatoriel et bruit médiatique ; saturation de la mémoire par le visuel 164
CHAPITRE VI 174
Identité et mémoire : les sujets du souvenir 174
6.1. Mémoire et subjectivité : continuité du soi 174
6.2. *14* : Anthime – de l'individu au soldat, puis au néant 180
6.3. *Dora Bruder* : Le narrateur comme pisteur mémoriel 187
6.4. *L'Ignorance* : Identité déplacée, absence d'appartenance 193
6.5. *Survivre :* Avatars, performances quotidiennes et identité digitale délitée ; dissolution de l'identité dans la routine 199
CHAPITRE VII 205
Trauma et mémoire : guerre, exil, terreur 205
7.1. Représentation du trauma et tension vers l'oubli ; cinématographie du trauma 205
7.2. *14* : Trauma collectif internalisé 210
7.3. *Dora Bruder* : Perte individuelle dans le silence collectif 215
7.4. *L'Ignorance* : Refoulement et neutralisation de la mémoire 221
7.5. *Survivre* : L'usure du trauma par la surexposition ; société du risque et peur continue 227
PARTIE III 233
Objets collectifs et numériques 233
CHAPITRE VIII 233
Archive, document, objet : les vecteurs matériels de la mémoire 233
8.1. Matérialité de la mémoire : document, trace, objet 233
8.2. *14* : Objets silencieux et fragments signifiants 237

8.3. *Dora Bruder* : Manque d'archives, rôle suppléant de l'écriture 242

8.4. *L'Ignorance* : Souvenirs portés par de petits objets 248

8.5. *Survivre* : Fichiers numériques, vidéos, objets médiatiques du quotidien 255

CHAPITRE IX 264

Mémoire collective : rituels, cérémonies, souvenir partagé 264

9.1. Mémoire sociale et fonctions historiques des rituels ; culture de la peur et commémoration 264

9.2. *14* : Appel national et mobilisation de masse 271

9.3. *Dora Bruder* : Formes silencieuses de remémoration 282

9.4. *L'Ignorance* : Expériences collectives marginalisées 289

9.5. *Survivre* : Cérémonies digitales, mémoire médiatique du quotidien ; rituel algorithmique 297

CHAPITRE X 306

De la trace à la donnée : mutations contemporaines des régimes mémoriels .. 306

10.1. De l'archive au flux numérique : transformation des supports et du statut de la trace 306

10.2. Présentisme, accélération et simultanéité : disparition de la distance historique 313

10.3. De la remémoration à la circulation : répétition, viralité et obsolescence 320

10.4. Sujet, collectivité, dispositif : redistribution des agents de la mémoire 327

10.5. Le roman face aux nouveaux régimes mémoriels : résistance, détournement et mise à distance 335

CONCLUSION 343

BIBLIOGRAPHIE 351

ÖZET 357

RÉSUMÉ 358

ABSTRACT 359

INTRODUCTION

Depuis les dernières décennies du XXe siècle, le rapport des sociétés au passé se caractérise par une intensification remarquable des pratiques de remémoration. Commémorations, musées, témoignages, enquêtes historiques, archives publiques ou privées, récits de filiation et œuvres consacrées aux catastrophes collectives occupent une place croissante dans les espaces culturel, politique et académique. Le tournant du XXIe siècle apparaît ainsi profondément marqué par une préoccupation généralisée pour le passé, souvent décrite comme un « *memory boom* » ou une explosion mémorielle. La mémoire ne relève plus seulement de la faculté individuelle de conserver et de rappeler des expériences vécues ; elle est devenue une catégorie englobante à partir de laquelle sont interrogés les identités, les appartenances, les traumatismes, les transmissions intergénérationnelles, les usages publics du passé et les transformations des supports techniques. Sa diffusion dans des disciplines aussi différentes que l'histoire, la sociologie, la philosophie, la psychologie, l'anthropologie, les études littéraires et les études médiatiques témoigne de son statut désormais central dans l'analyse des sociétés contemporaines (Erll, 2011 : 3-9). Cette centralité de la mémoire ne peut être dissociée de l'histoire traumatique des XXe et XXIe siècles. Les deux guerres mondiales, les génocides, les régimes totalitaires, la décolonisation, la guerre froide, les déplacements de population et les migrations ont bouleversé les cadres au sein desquels les individus et les collectivités se représentaient leur propre continuité. À ces fractures se sont ajoutées des formes de violence diffuses et irrégulières qui ne se limitent plus aux espaces traditionnels de la guerre, mais pénètrent les villes, les transports, les médias et les pratiques les plus ordinaires de la vie quotidienne. Les conflits contemporains, le terrorisme global, les crises environnementales et les mutations technologiques ont ainsi transformé non seulement les équilibres politiques et sociaux, mais également la manière dont les événements sont vécus, perçus, enregistrés et mémorisés. Le passé ne se présente

plus comme un ensemble stable d'événements accomplis : il devient une matière fragmentaire, disputée et constamment réinterprétée depuis le présent.

L'explosion mémorielle répond, de ce point de vue, à une double nécessité. Elle traduit d'abord le besoin de rendre intelligibles les catastrophes qui ont désorganisé les récits collectifs et interrompu les continuités identitaires. Elle manifeste ensuite la conscience croissante de la disparition des témoins, de la fragilité des traces et de l'insuffisance des documents disponibles. L'impératif de conserver apparaît au moment même où ce qui doit être conservé menace de disparaître. Cette contradiction explique en partie la multiplication des pratiques d'archivage et de commémoration : plus le lien vivant avec le passé s'affaiblit, plus les sociétés éprouvent le besoin d'en produire des représentations, des supports et des lieux de conservation. La prolifération de la mémoire ne signifie donc pas nécessairement que le passé soit devenu plus accessible ; elle peut également révéler la distance grandissante qui nous en sépare.

La distinction entre mémoire et histoire se trouve au cœur de cette situation. La mémoire demeure attachée à l'expérience vécue, aux affects, aux identités et aux appartenances collectives. Elle sélectionne, transforme et réorganise le passé en fonction des exigences du présent. L'histoire, en revanche, se constitue comme une pratique critique fondée sur l'examen des sources, la confrontation des témoignages et l'établissement d'une distance méthodologique. La première est souvent perçue comme subjective et vulnérable aux reconstructions ; la seconde bénéficie de la légitimité que lui confèrent ses institutions, ses méthodes et ses procédures de vérification. Pierre Nora a résumé la dissymétrie moderne entre ces deux rapports au passé en soulignant que la mémoire demeure suspecte tandis que l'histoire apparaît légitime (1997). Cette différence ne doit pourtant pas conduire à une opposition absolue, car l'histoire recueille des traces issues de la mémoire, tandis que la mémoire a besoin du travail critique de l'histoire pour ne pas se refermer sur ses propres certitudes.

Les analyses de Paul Ricœur permettent de comprendre que mémoire et histoire partagent une même difficulté fondamentale : toutes deux cherchent à représenter un passé absent. Elles ne disposent ni des mêmes instruments ni des mêmes critères de validation, mais leur relation passe nécessairement par des opérations narratives qui sélectionnent, ordonnent et relient les événements. La formule selon laquelle le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative déplace ainsi la réflexion du simple enchaînement chronologique vers la production du sens (Ricœur, 1983 : 17). La mise en intrigue rassemble ce qui est dispersé et inscrit les faits dans une configuration intelligible. Elle ne supprime cependant pas les déchirures de l'expérience. La « discordance concordante » désigne précisément la tension entre la cohérence recherchée par le récit et l'hétérogénéité du vécu qu'il cherche à configurer (1983 : 140).

La dimension sociale de la mémoire, mise en évidence par Maurice Halbwachs, approfondit cette articulation. Aucun souvenir individuel ne se forme dans un isolement absolu : les individus se souviennent à l'intérieur de cadres linguistiques, familiaux, religieux, professionnels ou nationaux qui permettent d'identifier, d'ordonner et de communiquer le passé. Halbwachs affirme ainsi qu'« il n'y a pas de mémoire possible en dehors des cadres dont les hommes vivant en société se servent pour fixer et retrouver leurs souvenirs » (1976 : 79). Lorsque ces cadres se transforment ou disparaissent, les souvenirs ne sont pas nécessairement abolis, mais ils perdent les conditions sociales de leur reconnaissance. La mémoire apparaît dès lors moins comme un dépôt intérieur que comme une activité relationnelle, dépendante des groupes, des lieux et des langages qui lui donnent forme.

La distinction établie par Pierre Nora entre les « milieux de mémoire » et les « lieux de mémoire » décrit une autre conséquence de cette transformation. Les milieux de mémoire correspondent à des pratiques et à des communautés au sein desquelles le passé se transmet sans être constamment constitué en objet explicite. La modernisation,

l'accélération historique et l'affaiblissement des continuités traditionnelles ont progressivement désagrégé ces milieux. Les monuments, les musées, les archives, les cérémonies et les œuvres culturelles acquièrent alors une fonction compensatoire : le souvenir se cristallise dans des lieux délibérément investis d'une fonction mémorielle parce que sa transmission organique ne va plus de soi (Nora, 1997 : 30-31). La mémoire contemporaine devient ainsi plus consciente d'elle-même, mais aussi plus institutionnalisée, plus médiatisée et parfois plus muséifiée.

C'est dans l'intervalle entre la mémoire vécue et l'histoire instituée que la littérature acquiert une fonction particulière. Le roman ne dispose pas de l'autorité documentaire de l'histoire et ne prétend pas nécessairement restituer le passé dans son intégralité. Il peut néanmoins explorer ce que les archives consignent difficilement : les perceptions, les émotions, les hésitations, les silences, les gestes ordinaires et les expériences singulières que les récits généraux tendent à effacer. La littérature contemporaine ne se contente donc pas de refléter des événements révolus. Elle constitue un laboratoire épistémologique où sont interrogées les conditions mêmes de la connaissance du passé. Le romancier ne remplit pas mécaniquement les lacunes de l'histoire ; il les rend perceptibles, examine leurs effets et leur donne une forme narrative sans dissimuler leur caractère irréductible.

Une telle fonction oblige à dépasser la conception du roman comme domaine de l'imaginaire opposé à la vérité factuelle. La fiction peut produire une connaissance spécifique en mettant en relation les faits, les traces et l'expérience humaine. Elle ne remplace ni l'enquête historique ni la critique documentaire, mais elle rend visibles leurs limites et leurs opérations de construction. La proposition d'Ivan Jablonka concernant l'introduction d'une littérature dans la méthode permet de penser une écriture capable d'associer la rigueur de la recherche à la puissance cognitive de la narration (2014 : 17). L'enquête, les preuves, les hypothèses et les incertitudes ne sont plus nécessairement

dissimulées derrière un récit achevé ; elles peuvent devenir les composantes mêmes du texte. Le « *texte-recherche* » réunit ainsi « dans un même récit le passé, la preuve et l'enquête » et expose le mouvement par lequel une connaissance fragile se construit à partir de documents incomplets, de souvenirs incertains ou d'images surabondantes (Jablonka, 2014 : 298).

Les quatre œuvres retenues dans cette étude s'inscrivent dans cet horizon : *14* de Jean Echenoz, *Dora Bruder* de Patrick Modiano, *L'Ignorance* de Milan Kundera et *Survivre* de Frederika Amalia Finkelstein. Elles abordent des expériences historiques différentes, allant de la Première Guerre mondiale à la société numérique contemporaine, mais appartiennent toutes à la période contemporaine. La chronologie des événements représentés ne doit donc pas être confondue avec le moment depuis lequel ils sont racontés. Même lorsqu'ils reviennent sur la rupture de 1914 ou sur les persécutions de l'Occupation, ces romans les envisagent depuis une époque consciente de la disparition des témoins, de la fragilité des archives et de l'instabilité des récits collectifs. Leur rapprochement repose moins sur une succession chronologique que sur une sensibilité commune aux crises de la transmission.

La diversité temporelle du corpus permet de mettre en relation plusieurs états de la mémoire contemporaine. La guerre racontée par Echenoz désorganise la durée humaine et transforme les individus en éléments d'un dispositif collectif et technique. L'enquête menée dans *Dora Bruder* se confronte à la disparition d'une existence dont il ne reste que quelques noms, adresses et inscriptions administratives. *L'Ignorance* examine la dissonance entre la mémoire de l'exilé et des cadres collectifs profondément transformés pendant son absence. *Survivre* déplace enfin la réflexion vers un présent saturé d'écrans, de notifications, d'images violentes et d'informations continuellement renouvelées. Ces œuvres ne composent pas une histoire linéaire de la mémoire ; elles donnent à lire

différentes manifestations d'un même dérèglement : fragmentation du temps, fragilisation des cadres sociaux, crise de la transmission et mutation des supports mémoriels.

À travers les œuvres du corpus, le statut de la trace se transforme sans que cette mutation corresponde à une succession historique uniforme. *14* et *Dora Bruder* représentent principalement des expériences dominées par la destruction, le silence institutionnel et la rareté documentaire ; *Survivre* place au premier plan l'accumulation des fichiers, des images et des données ; *L'Ignorance* occupe entre ces pôles une position charnière, puisque les souvenirs y subsistent tout en perdant les cadres sociaux qui les rendaient partageables. L'abondance ne garantit donc ni la conservation du sens ni la continuité de la mémoire. De même que l'absence d'archives peut condamner une existence à l'effacement, l'excès de représentations peut rendre les événements interchangeables, réduire la durée de l'attention et dissoudre leur singularité dans la circulation médiatique. La rareté et la saturation apparaissent ainsi comme deux modalités distinctes, mais susceptibles de se rejoindre, d'une crise de l'intelligibilité du passé.

Le rapprochement transchronologique de ces régimes mémoriels ne vise pas à homogénéiser les événements représentés. Cette perspective transmémorielle permet d'appréhender la mémoire non comme une propriété statique liée à une nation, mais comme un flux transculturel dont les récits et les formes circulent et se reconfigurent à travers le temps et l'espace (Erll, 2014). Les études sur la Première Guerre mondiale, la Shoah, l'exil ou la culture numérique se sont constituées dans des traditions critiques distinctes, et cette distinction reste nécessaire pour préserver la singularité historique de leurs objets. La comparaison proposée cherchera donc moins à établir une continuité factuelle entre la guerre, la persécution, l'exil et la violence médiatique qu'à examiner les réponses esthétiques élaborées par les romans du corpus face à des crises différentes de l'intelligibilité du passé.

La première configuration de cette crise est dominée par le manque, l'effacement et le silence institutionnel. Le passé n'y subsiste qu'à travers des fragments, des objets isolés, des inscriptions administratives ou des souvenirs dont la continuité a été rompue. *14* et *Dora Bruder* occupent dans le corpus les deux principales positions de ce régime : le premier inscrit la disparition des sujets dans la mécanique collective de la guerre, tandis que le second confronte l'écriture à l'insuffisance des documents laissés par une existence persécutée. Ces œuvres seront donc rapprochées à partir de la manière dont leurs formes narratives rendent perceptible ce qui ne peut plus être directement retrouvé.

Dans *14* de Jean Echenoz, la Grande Guerre est abordée à travers quelques trajectoires ordinaires plutôt qu'au moyen d'une reconstitution monumentale du conflit. La brièveté, l'ellipse et l'ironie mettent à distance les récits héroïques et attirent l'attention sur l'interruption du temps civil, la fragilisation des identités et l'absorption progressive des individus par l'organisation militaire. L'annonce d'une guerre qui ne serait que « l'affaire de quinze jours tout au plus » condense l'écart entre les représentations collectives initiales et la durée destructrice de l'événement (Echenoz, 2012 : 14). Le roman sera ainsi étudié comme une forme contemporaine de retour sur 1914, attentive aux effets de la guerre sur les corps, les temporalités et les existences singulières.

Dora Bruder de Patrick Modiano déplace la crise de l'absence vers le domaine de l'archive et de l'enquête. Le narrateur tente de retrouver le parcours d'une adolescente juive disparue pendant l'Occupation à partir d'adresses, de dates, de registres et de documents administratifs qui attestent son existence sans permettre de la restituer intégralement. Le contraste entre la précision documentaire et « ce blanc, ce bloc d'inconnu et de silence » définit la place du roman dans le corpus (Modiano, 1999 : 28). Éclairée par la réflexion de Derrida sur la tension entre conservation, sélection et effacement, l'œuvre sera envisagée comme une interrogation sur les possibilités et les limites éthiques d'une écriture fondée sur des traces lacunaires (1995 : 12).

À l'autre pôle de la problématique, la crise mémorielle ne résulte plus principalement de la rareté des inscriptions, mais de leur accumulation, de leur circulation accélérée et de leur remplacement continuel. Les technologies contemporaines rendent possible la conservation d'une quantité croissante d'images, de textes et de données, sans garantir que ces traces demeurent hiérarchisées, contextualisées ou transmissibles. *L'Ignorance* et *Survivre* permettent d'aborder cette transformation à deux niveaux distincts : le premier montre l'affaiblissement des cadres sociaux qui rendent le souvenir communicable ; le second représente l'immersion de la conscience dans un environnement médiatique saturé.

L'Ignorance de Milan Kundera occupe une position charnière. Le roman ne met pas directement en scène l'hyperconservation numérique, mais la dissonance entre la mémoire des exilés et celle de la communauté retrouvée. Les souvenirs d'Irena et de Josef subsistent, alors que les cadres collectifs susceptibles de les reconnaître se sont transformés, conformément à la relation établie par Halbwachs entre remémoration individuelle et structures sociales (1976 : 79). L'impression d'être « amputée » de vingt années de sa vie résume cette impossibilité de réinscrire l'expérience de l'exil dans un récit partagé (Kundera, 2005 : 52). L'œuvre sera donc étudiée comme le lieu d'une crise de la communicabilité qui relie la perte des continuités antérieures à la coexistence contemporaine de mémoires devenues incompatibles.

Survivre de Frederika Amalia Finkelstein porte la réflexion vers la saturation numérique et médiatique. La narratrice évolue au milieu d'images de violence, de vidéos, d'alertes et d'informations continuellement renouvelées ; le problème n'est plus de retrouver une trace rare, mais d'organiser une présence envahissante des représentations. Le présentisme décrit par Hartog et les transformations de la mémoire médiatisée étudiées par van Dijck fourniront les principaux instruments de cette lecture (Hartog, 2003 : 146-147 ; van Dijck, 2007 : 21). La formule selon laquelle « la paranoïa est naturellement le

piège qui nous est tendu chaque jour » signale les effets subjectifs de cette exposition permanente (Finkelstein, 2017 : 43). Le corpus fait ainsi apparaître non une évolution linéaire de l'absence vers l'excès, mais plusieurs régimes susceptibles de coexister et de produire, par des voies différentes, une perte d'intelligibilité du passé.

La bibliographie critique mobilisée par cette recherche présente une densité inégale selon les auteurs et les objets. Modiano, Echenoz et Kundera bénéficient de monographies et d'études désormais bien établies, tandis que la littérature secondaire directement consacrée à *Survivre* demeure, dans l'état actuel de la bibliographie réunie, beaucoup plus restreinte. Cette asymétrie impose de distinguer les travaux monographiques portant sur les œuvres et les auteurs des approches transversales consacrées au trauma, aux médias, à la technique et à la numérisation de la mémoire.

Les recherches sur Patrick Modiano constituent le champ le plus développé du corpus. Alan Morris propose une lecture d'ensemble attentive aux rapports entre l'Occupation, le temps, la mémoire, l'identité et les formes de l'incertitude qui traversent l'œuvre (1996). Dervila Cooke analyse plus précisément l'entrecroisement de l'autobiographie, de la biographie et de l'histoire, puis consacre à *Dora Bruder* une étude centrée sur la médiation du passé, le refus de l'omniscience et les limites de la restitution biographique (2005). La notion de « biographie déplacée » proposée par Jeanne Bem permet enfin de penser l'hybridité d'un récit où l'objet biographique et le sujet qui enquête se déplacent réciproquement (Bem, 2000 : 221-232). La présente thèse reprendra ces acquis, mais les inscrira dans une comparaison plus large des supports, des cadres sociaux et des régimes de visibilité de la trace.

La critique de Jean Echenoz s'est particulièrement intéressée à l'ironie, aux transformations génériques et à l'instabilité des catégories narratives. La notion de « récits indécidables » développée par Bruno Blanckeman décrit des œuvres qui résistent aux classements fermés et recherchent des formes hybrides adaptées à un monde dont les

significations ne sont plus assurées (2000). L'ouvrage *Fictions de la Grande Guerre* de Pierre Schoentjes fournit, pour sa part, un cadre historique et littéraire permettant de situer les réécritures contemporaines de 1914-1918 (Schoentjes, 2009). Ces perspectives éclairent la brièveté, l'ironie et la distance générique de *14* ; la présente étude déplacera cependant l'accent vers le régime mémoriel produit par ces choix, notamment la disparition du sujet dans la mécanique militaire, la survivance corporelle du conflit et la fonction des objets silencieux.

Les études consacrées à Milan Kundera accordent une place majeure aux rapports entre mémoire, oubli, exil et art du roman. Hana Píchová (2002) analyse, dans plusieurs œuvres antérieures à *L'Ignorance*, la manière dont les mémoires personnelle et culturelle sont transformées par l'exil et par la confrontation entre passé et présent. François Ricard (2003) situe plus directement *L'Ignorance* dans le cycle français de Kundera, y reconnaît un prolongement de la méditation sur l'exil et la mémoire et étudie son architecture narrative fondée sur le retour, le contrepoint et la bifurcation. Il définit également l'œuvre comme le roman de l'impossibilité du retour plutôt que comme celui d'une réintégration accomplie. La présente recherche s'appuiera sur ces analyses pour préciser la fonction charnière du roman entre la perte des cadres collectifs et la coexistence de souvenirs devenus difficilement communicables.

La situation critique de *Survivre* est différente. En l'absence d'un ensemble monographique comparable à ceux qui entourent les trois autres auteurs, l'analyse s'appuiera sur des travaux transversaux sans substituer les théories des médias à la lecture du roman. Allen Meek montre que le trauma historique ne peut être considéré comme une trace immédiatement transmise, mais doit être interrogé à travers les constructions médiatiques, les images et les conflits de représentation qui en organisent la perception (Meek, 2010). Les analyses de la mémoire médiatisée et de la numérisation proposées par van Dijck, celles des rétentions tertiaires chez Stiegler, ainsi que les réflexions de Hartog

et de Virilio sur le présentisme et la vitesse permettront d'éclairer l'exposition répétée à la violence, la saturation de l'attention et l'instabilité du témoignage spectatoriel. Le recours à ces approches répond donc à la rareté relative des études directement consacrées au roman tout en maintenant l'analyse de sa forme au centre de la démonstration.

Ce bilan confirme que l'enjeu n'est pas d'ajouter quatre lectures monographiques indépendantes, mais d'articuler des traditions critiques de densité différente. Il fournit ainsi le point de départ à partir duquel peuvent être précisées la lacune de la recherche et la contribution attendue de cette thèse. À partir de ce bilan, la lacune à laquelle cette thèse entend répondre se situe à trois niveaux complémentaires. Le premier concerne le corpus. Dans la bibliographie consultée, nous n'avons pas identifié d'étude comparative réunissant conjointement *14*, *Dora Bruder*, *L'Ignorance* et *Survivre* autour d'une problématique commune de transformation des régimes mémoriels. Chacune de ces œuvres a été abordée à partir de traditions critiques spécifiques, mais leur rapprochement permet de confronter, au sein d'un corpus entièrement contemporain, plusieurs temporalités historiques et plusieurs conditions de transmission du passé.

Le deuxième niveau est conceptuel. Les recherches consacrées aux guerres, à la Shoah et aux écritures de l'archive ont principalement étudié la destruction des preuves, la disparition des témoins et les lacunes documentaires. Les travaux sur les médias numériques se concentrent davantage sur l'accumulation, la circulation, la répétition et la décontextualisation des traces. Le passage d'une mémoire menacée par la rareté à une mémoire menacée par la surabondance reste rarement construit comme un seul problème comparatif. La présente étude cherchera à déterminer dans quelle mesure l'absence et l'excès peuvent produire des formes distinctes d'effacement sans pour autant être confondus historiquement.

Le troisième niveau est méthodologique. Les études existantes privilégient souvent soit le contenu historique et mémoriel des œuvres, soit leur appartenance

générique, soit les transformations techniques des médias. L'articulation entre le support de la trace, les cadres sociaux de la remémoration et la forme narrative demeure moins systématiquement examinée. Or le passage de l'archive au fichier, de l'objet à l'image et de l'image au flux modifie à la fois les conditions de conservation, la position du sujet qui se souvient et les opérations du narrateur qui sélectionne, ordonne ou met à distance les traces.

La contribution de la thèse consistera dès lors en trois opérations liées : construire une comparaison qui respecte l'irréductibilité historique des événements représentés ; proposer un modèle commun permettant de penser la coexistence de la lacune, de l'incommunicabilité et de la saturation ; mettre ce modèle à l'épreuve des formes romanesques elles-mêmes. L'enquête, l'ironie, le fragment, la discontinuité et la répétition seront ainsi étudiés non comme de simples propriétés stylistiques, mais comme des opérations susceptibles de transformer la lisibilité et la transmission des expériences. Dans cette perspective, la littérature ne se contente pas de conserver des traces passées ; elle fonctionne comme une forme symbolique autonome qui, à travers des processus de mimesis, reconstruit activement la mémoire culturelle en lui conférant une authenticité mémorielle et une intelligibilité esthétique (Erll, 2011 : 144-152).

Une question principale orientera l'ensemble de la recherche : comment la transformation des supports, des cadres sociaux et des temporalités de la mémoire reconfigure-t-elle les formes du récit dans *14*, *Dora Bruder*, *L'Ignorance* et *Survivre* ? Cette formulation permet d'intégrer les quatre œuvres sans réduire la mutation mémorielle au seul passage de l'archive matérielle au numérique. Elle associe la destruction ou la rareté des traces, la fragilisation des cadres collectifs et l'accumulation des représentations, tout en interrogeant les conséquences de ces transformations sur le narrateur, la temporalité et l'organisation du récit. Cette question générale se déclinera en trois interrogations complémentaires. Premièrement, comment chaque œuvre configure-

t-elle la tension entre absence documentaire, incommunicabilité des souvenirs et saturation des traces ? Deuxièmement, comment l'enquête, l'ironie, le fragment, la discontinuité et la répétition redistribuent-ils les fonctions du narrateur, du témoin et du lecteur face à ces différents régimes ? Troisièmement, dans quelle mesure les romans du corpus peuvent-ils instaurer une justice du souvenir, entendue ici comme la possibilité de préserver la singularité des expériences contre leur réduction à des catégories administratives, à des récits collectifs homogénéisants ou à des données anonymes ? Ces questions secondaires permettront d'articuler l'évolution des supports à celle des formes narratives sans privilégier un seul roman ou un seul moment historique.

Nous faisons l'hypothèse que les œuvres étudiées mettent à l'épreuve une forme de connaissance romanesque distincte, mais non séparée, de l'histoire et des savoirs documentaires. Cette connaissance pourrait tenir à l'attention qu'elles accordent aux expériences subjectives, aux contradictions, aux silences et aux détails que les modes généraux de classement ou d'explication saisissent difficilement. Il ne s'agira donc pas de présupposer que le roman protège nécessairement la singularité humaine, mais d'examiner les conditions dans lesquelles ses formes peuvent la préserver, l'altérer ou échouer à la rendre lisible. L'analyse devra également déterminer jusqu'à quel point la reconnaissance de l'incomplétude constitue une ressource critique face aux prétentions de totalité de l'archive, de l'image ou de la donnée.

Trois propositions complémentaires seront ainsi mises à l'épreuve. La première suppose que l'absence et l'excès peuvent fonctionner comme deux modalités comparables, quoique historiquement distinctes, de l'effacement mémoriel : le manque documentaire rend certaines vies inaccessibles, tandis que la saturation informationnelle peut les rendre indistinctes. La deuxième avance que les choix formels — ironie, fragment, discontinuité, répétition et accumulation — sont susceptibles de mettre à distance les régimes qu'ils représentent, tout en pouvant parfois en reproduire les

contraintes. La troisième porte sur la temporalité : les récits pourraient résister au présentisme en rétablissant des écarts entre l'événement, la remémoration et l'écriture, mais cette capacité devra être évaluée dans chaque œuvre plutôt que postulée à l'avance. Ces propositions définissent donc des orientations de lecture dont la validité et les limites seront vérifiées par l'analyse comparée.

À partir de ces propositions, la fonction de « gardien du temps » sera utilisée, dans le prolongement de Ricœur (1985 : 349), comme une hypothèse de lecture plutôt que comme un résultat acquis. Il s'agira de déterminer dans quelle mesure les formes romanesques préservent les lacunes sans les combler artificiellement, réintroduisent des différences au sein de la saturation et maintiennent une distance entre l'événement, sa représentation et sa remémoration. L'analyse vérifiera ainsi si, et selon quelles limites, les œuvres étudiées peuvent garder ouverte la possibilité d'interpréter les traces sans prétendre conserver intact ce qui a disparu.

La diversité des phénomènes étudiés impose un cadre théorique interdisciplinaire. La mémoire ne peut être réduite à une faculté psychologique individuelle, puisqu'elle dépend des groupes, des institutions, des supports et des récits qui en organisent la transmission. Elle ne peut pas davantage être abordée uniquement comme un contenu historique, car les dispositifs par lesquels le passé devient accessible participent à sa construction. La présente recherche mettra donc en relation la philosophie du temps et du récit, l'historiographie, la théorie sociale de la mémoire, la critique littéraire et les études consacrées aux médias et aux techniques.

La pensée de Ricœur constitue l'un des principaux fondements de cette démarche. Son analyse de la mise en intrigue permet de comprendre la narration comme une opération de configuration qui transforme une succession d'événements en expérience intelligible. La notion d'identité narrative complète cette approche : le sujet ne possède pas une identité définitivement établie en dehors du temps, mais se comprend à travers

les récits qui relient les différents états de son existence. Lorsque cette continuité est interrompue par la guerre, la persécution, l'exil ou la saturation du présent, l'identité devient elle-même instable. Les analyses consacrées au témoignage, à l'archive et à l'oubli permettront également de mettre en évidence les étapes qui séparent l'expérience vécue de sa représentation historique.

Les travaux de Halbwachs et de Nora fourniront le cadre social et spatial de l'analyse. Le premier permet d'étudier les groupes, les lieux et les langages qui rendent la mémoire communicable ; le second éclaire la fonction compensatoire des lieux de mémoire lorsque les continuités vécues se désagrègent. La notion de lieu sera toutefois élargie afin de prendre en compte les supports numériques. Un fichier, une plateforme ou un dispositif connecté ne possède pas la stabilité spatiale d'un monument ou d'une archive physique, mais il organise l'accès aux traces, conditionne leur visibilité et détermine leurs formes de circulation. La réflexion de Hartog sur les régimes d'historicité permettra d'inscrire cette mutation dans une transformation générale des rapports entre passé, présent et avenir.

La théorie de l'archive développée par Derrida sera mobilisée pour analyser les relations entre conservation, sélection et pouvoir. Les réflexions de Giorgio Agamben sur le témoignage et la lacune permettront, quant à elles, d'interroger les limites de la parole testimoniale. La compréhension contemporaine des catastrophes conduit à reconnaître que le témoignage comporte une absence structurelle : une part de l'expérience demeure soustraite à toute restitution complète (Agamben, 1999). La littérature ne doit pas effacer cette lacune en inventant une totalité, mais l'intégrer à une éthique de la représentation. Cette exigence est particulièrement importante pour l'étude de *Dora Bruder* et, plus largement, des récits qui s'approchent de vies détruites ou réduites au silence.

Les théories des médias constituent le second axe du cadre conceptuel. Stiegler permet de penser l'extériorisation technique de la mémoire (2001), Zielinski la

profondeur historique et la non-linéarité des médias (2006), van Dijck la transformation numérique des souvenirs (2007) et Virilio les effets de la vitesse (1991). Leur confrontation évitera aussi bien une condamnation nostalgique du numérique qu'une célébration naïve de ses possibilités. L'archive matérielle peut exclure et détruire ; le fichier numérique peut conserver et rendre accessible. Inversement, l'archive peut maintenir la singularité d'un document, tandis que le flux peut le décontextualiser. L'objectif sera d'analyser les conditions spécifiques de visibilité, de circulation et d'oubli produites par chaque dispositif.

Pour analyser cette transformation, la thèse propose un modèle fondé sur une série de déplacements : trace → archive → objet → image → fichier → flux → donnée. Cette succession ne doit pas être comprise comme une chronologie rigide dans laquelle chaque support remplacerait définitivement le précédent. Les différents régimes coexistent, se superposent et se transforment mutuellement. L'archive contient des objets et des images ; une image peut devenir un fichier ; le fichier circule sous forme de flux ; la donnée peut être classée et réinscrite dans une nouvelle archive. Le modèle constitue donc un instrument heuristique destiné à identifier les changements de statut que subit la mémoire lorsqu'elle passe d'un support à un autre.

La trace représente le degré minimal de présence du passé. Un nom, une adresse, une date, une cicatrice ou un objet abandonné attestent que quelque chose a eu lieu sans restituer nécessairement l'événement ou l'existence dont ils procèdent. Leur signification dépend du regard qui les reconnaît, les interprète et les relie à d'autres éléments. L'archive transforme cette trace en document classé : elle lui attribue un lieu, une catégorie et une fonction institutionnelle. Cette opération permet la conservation et la consultation, mais implique également une sélection. Tout ne devient pas archive et tout ce qui est archivé ne demeure pas également visible. L'archive ne se contente donc pas de recevoir le passé ; elle participe aux formes sous lesquelles celui-ci devient connaissable.

L’objet introduit une dimension sensible de la mémoire. Contrairement au document, il n’a pas nécessairement été créé pour témoigner. Un vêtement, une bicyclette, une valise, une photographie ou un objet quotidien peuvent acquérir rétrospectivement une valeur mémorielle. Leur matérialité établit une continuité entre le présent et ce qui a disparu, mais ne garantit aucune interprétation univoque. Détaché de son contexte initial, l’objet peut devenir énigmatique ou survivre à la personne dont il porte la trace. L’image condense cette tension entre présence et absence : elle donne à voir un instant ou un visage, mais sa reproductibilité peut aussi transformer la singularité en élément d’une série. Une image rare invite à la contemplation ; une image reproduite sans interruption risque de perdre sa capacité à produire de l’attention et du sens.

Le fichier marque une dématérialisation apparente du support. Le texte, la photographie, la voix ou la vidéo ne sont plus liés à un objet unique ; ils deviennent copiables, transférables, modifiables et accessibles depuis plusieurs dispositifs. Cette transformation ne signifie pas la disparition de toute matérialité, puisque les fichiers dépendent de machines, de serveurs, de logiciels et d’infrastructures. Leur support devient cependant moins perceptible pour l’utilisateur. Le flux apparaît lorsque ces fichiers ne sont plus principalement conçus comme des unités à conserver et à consulter, mais comme des contenus destinés à circuler continuellement. Leur visibilité dépend alors des mécanismes de diffusion et d’attention qui organisent leur succession. La continuité technique de la circulation tend à se substituer à la continuité narrative de la remémoration.

La donnée constitue une forme avancée de cette transformation. La trace y est détachée de son contexte humain pour devenir quantifiable, calculable et susceptible d’être traitée automatiquement. Un déplacement, une préférence, une photographie, une interaction ou une réaction peuvent être convertis en informations. Les données permettent de classer, de prévoir et de produire des corrélations, mais elles risquent

également de réduire les expériences à des séries anonymes. Le passage à la donnée ne détruit pas nécessairement la mémoire ; il transforme la personne qui se souvient en source d'informations et redistribue la fonction mémorielle entre le sujet, les institutions et les dispositifs techniques.

La notion de « rétentions tertiaires » développée par Bernard Stiegler permet de penser cette extériorisation technique. L'écriture, la photographie, l'enregistrement sonore, le cinéma et les technologies numériques conservent des traces au-delà de la mémoire biologique des individus. Ces supports ne sont pas des instruments passifs : ils orientent l'attention, déterminent ce qui peut être répété et participent à l'organisation des expériences collectives (Stiegler, 2001 : 117). Il convient donc de dépasser l'opposition entre une mémoire humaine supposée naturelle et une mémoire technique qui lui serait extérieure. Toute transmission culturelle dépend de supports ; la question porte sur les formes particulières de sélection, de répétition et d'oubli produites par chacun d'eux.

L'archéologie des médias proposée par Siegfried Zielinski permet, de son côté, d'éviter une conception strictement linéaire de l'évolution technique. Les nouveaux médias ne remplacent pas simplement les anciens selon une progression continue ; des formes, des usages et des imaginaires appartenant à des périodes différentes coexistent et se recomposent. Cette perspective correspond au modèle adopté ici : la trace, l'archive, l'objet, l'image, le fichier, le flux et la donnée ne sont pas des étapes qui s'annulent successivement, mais des régimes susceptibles de se superposer. La thèse ne cherchera donc pas à opposer une mémoire matérielle, qui serait authentique, à une mémoire numérique nécessairement dégradée. Elle analysera les gains, les pertes et les ambivalences propres à chaque configuration.

Cette évolution est inséparable d'une transformation du rapport au temps. Le présentisme tend à absorber le passé et l'avenir dans un présent continuellement renouvelé, tandis que la vitesse technique renforce l'impression de simultanéité. Les

événements peuvent être enregistrés et diffusés presque au moment même où ils se produisent. Cette proximité crée une impression d'accès direct, mais peut également provoquer ce que Paul Virilio analyse comme une déréalisation : l'événement devient visible avant d'être compris et circule avant de pouvoir être intégré à une expérience ou à un récit (1991 : 89). L'augmentation de la vitesse de transmission ne garantit donc pas une connaissance plus approfondie ; elle peut supprimer la distance nécessaire à l'interprétation.

Les œuvres étudiées ne se situent pas à l'extérieur de cette transformation technique. Elles intègrent, selon des degrés différents, les images, les fichiers, les discours médiatiques et les formes de communication propres à leur époque. Leur éventuelle capacité de résistance ne sera pas rapportée à un retour nostalgique vers une mémoire supposée pure, mais à la manière dont leurs formes peuvent ralentir, détourner ou reconfigurer les logiques de l'accélération. L'ironie, le fragment, la discontinuité et la répétition seront donc envisagés comme des opérations susceptibles de rendre perceptibles les régimes mémoriels mis en jeu : l'ironie peut révéler l'écart entre les récits collectifs et les expériences ; le fragment maintenir visible l'incomplétude des traces ; la répétition transformer la boucle médiatique en variation signifiante.

Les quatre romans mobilisent ces procédés selon des équilibres différents. *14* associe l'ironie à la fragmentation pour mettre à distance les représentations héroïques de la guerre et rendre sensible la désubjectivation produite par la mécanique militaire. *Dora Bruder* fait de l'enquête lacunaire et du fragment documentaire les principes d'une écriture qui refuse de s'approprier la vie de la disparue. *L'Ignorance* juxtapose des temporalités et des mémoires devenues incompatibles, empêchant le retour de se transformer en réconciliation narrative. *Survivre* reprend la répétition, l'accumulation et la circularité du flux médiatique, mais cette imitation produit un effet critique : elle révèle

que l'exposition continue ne conduit pas nécessairement à une mémoire durable et que ce qui revient sans cesse peut perdre sa capacité à affecter et à signifier.

Le passage de la trace à la donnée n'implique donc pas la disparition complète des formes antérieures. Il produit une stratification des régimes mémoriels. Les archives sont numérisées, les objets transformés en images, les images converties en fichiers et les fichiers intégrés à des bases de données. Chaque transformation conserve certains aspects de la trace tout en en modifiant d'autres : la vitesse d'accès augmente, mais le contexte peut s'affaiblir ; la quantité de contenus s'accroît, mais leur lisibilité diminue ; la conservation devient plus étendue, mais aussi plus dépendante de dispositifs invisibles et de formats susceptibles de devenir obsolètes. Le roman rend visibles ces ambivalences en montrant qu'une trace est simultanément présence et absence, qu'une archive conserve en sélectionnant, qu'une image révèle en cadrant et qu'une donnée informe en réduisant.

Sur le plan méthodologique, la recherche adoptera une démarche comparative et transchronologique. La comparaison ne portera pas sur une équivalence entre les événements historiques représentés. La Grande Guerre, la persécution des Juifs sous l'Occupation, l'exil politique et la violence médiatisée contemporaine possèdent des contextes irréductibles. Le rapprochement concernera les formes à travers lesquelles les romans interrogent la transmission de ces expériences : fragmentation temporelle, insuffisance des archives, dissonance des souvenirs, saturation des images et transformation des sujets en données. La comparaison permettra de faire apparaître des continuités et des ruptures sans soumettre le corpus à une progression téléologique allant mécaniquement du matériel au numérique.

L'analyse reposera sur une lecture rapprochée des textes. Elle examinera la voix narrative, l'ordre temporel, les ellipses, les répétitions, les changements de focalisation, la construction des espaces, la présence des documents et des objets ainsi que l'intégration des formes médiatiques. Les concepts théoriques ne seront pas utilisés pour réduire les

romans à l'illustration de modèles préexistants. Le mouvement demeurera réciproque : les notions fourniront des instruments de lecture, tandis que les singularités des œuvres permettront d'en révéler les tensions et les limites. La démarche du « *texte-recherche* » offrira un principe complémentaire pour étudier les textes qui rendent visibles les opérations de l'enquête, les documents consultés, les hypothèses formulées et les frontières du savoir produit.

Cette démarche ne s'applique toutefois pas uniformément aux quatre œuvres. Dans *Dora Bruder*, la recherche documentaire constitue la matière même du récit. Dans *14*, le travail de réécriture porte davantage sur la mise à distance des représentations héroïques et historiographiques de la guerre. *L'Ignorance* transforme la confrontation des souvenirs en expérience romanesque de l'incommunicabilité. *Survivre* intègre les formes et les rythmes du flux médiatique afin d'en produire une critique interne. La méthode distinguera ainsi l'enquête critique menée dans la thèse des dispositifs d'enquête ou de connaissance mis en scène par les romans. Elle cherchera surtout à articuler analyse esthétique et portée épistémologique : non seulement décrire la fragmentation, l'ironie ou la répétition, mais déterminer ce que ces procédés permettent de connaître.

Afin de répondre aux questions formulées et de vérifier les hypothèses avancées, la thèse s'organise en trois parties complémentaires. Cette organisation ne suit pas exclusivement la chronologie des événements représentés. Elle repose sur une progression théorique et analytique qui conduit des structures temporelles, spatiales et narratives de la mémoire vers les sujets qui en assurent ou en subissent la transmission, avant d'examiner les supports matériels, collectifs et numériques qui conditionnent la conservation et la circulation des traces. Chaque partie mettra en relation les quatre romans du corpus afin de faire apparaître leurs convergences, leurs différences et les transformations des régimes mémoriels qu'ils donnent à lire.

La première partie, intitulée « Temporalités, Espaces, Genres », étudiera les cadres fondamentaux à travers lesquels la mémoire prend forme dans les romans du corpus. Elle examinera la réorganisation du temps historique à partir de la fragmentation, de l'après-coup, du retour et de la répétition, puis l'inscription spatiale des souvenirs depuis les lieux marqués par la guerre et l'Occupation jusqu'aux espaces de l'exil et aux surfaces numériques. Les tensions entre roman, biographie, enquête, témoignage et récit historique permettront de montrer que la mutation de la mémoire concerne autant les contenus représentés que les formes littéraires mobilisées pour les rendre intelligibles. Le rapport entre roman et historiographie y sera envisagé à partir de la capacité de la narration à mettre à distance les récits officiels, à exposer les lacunes documentaires et à proposer une connaissance sensible du passé.

La deuxième partie, « Témoignage, Identité, Trauma », déplacera l'analyse vers les sujets du souvenir et les conditions dans lesquelles une expérience peut être racontée, transmise ou maintenue dans le silence. Le témoignage y sera envisagé non comme un accès transparent à l'événement, mais comme une parole limitée, dépendante de cadres sociaux, narratifs et techniques. Les œuvres permettront de suivre plusieurs positions, depuis l'individu absorbé par la violence collective jusqu'au narrateur-enquêteur, à l'exilé confronté à l'incommunicabilité de son passé et au spectateur exposé à la circulation continue des images. Cette partie analysera également les liens entre mémoire, construction identitaire et trauma, en comparant les effets de la violence historique, du silence collectif, du refoulement et de la surexposition médiatique.

La troisième partie, « Objets collectifs et numériques », se concentrera sur les supports, les pratiques et les dispositifs à travers lesquels la mémoire est matérialisée, conservée et partagée. Les archives, les documents, les objets ordinaires, les photographies, les fichiers et les images médiatiques ne seront pas considérés comme de simples réceptacles, mais comme des formes qui déterminent les conditions de visibilité

et d'interprétation du passé. La dimension collective de la remémoration sera étudiée à travers les mobilisations, les cérémonies et les rituels médiatiques. L'ensemble aboutira à une réflexion synthétique sur le passage de la trace à la donnée, sur le présentisme, l'accélération, la viralité et l'obsolescence, ainsi que sur la redistribution des agents de la mémoire entre sujets, institutions et dispositifs techniques.

La progression générale conduit ainsi des structures qui organisent la représentation du passé vers les sujets qui portent ou subissent la mémoire, puis vers les supports qui en déterminent la conservation et la circulation. Ce parcours ne présentera pas le passage de l'absence à l'excès comme une évolution uniforme ou irréversible ; il examinera la coexistence et la superposition de plusieurs régimes mémoriels. L'analyse cherchera à établir dans quelle mesure l'ironie, le fragment, la discontinuité et la répétition permettent aux œuvres de rendre lisibles les failles du temps, de maintenir visibles certaines formes d'effacement et de préserver la singularité des expériences. Elle prendra également en compte les limites et les ambiguïtés de cette capacité, notamment lorsque le roman reproduit les rythmes, les classements ou les saturations qu'il semble mettre à distance. La thèse évaluera ainsi si les œuvres du corpus constituent des espaces où le passé peut encore être distingué, relié et interprété malgré la destruction des archives, la fragilité des cadres collectifs et l'accélération des flux numériques.

PARTIE I

Temporalités, Espaces, Genres

CHAPITRE I

Le temps détraqué : entre mémoire et histoire

1.1. Temps historique et temps narratif

L'articulation entre temps historique et temps narratif s'impose, dans la littérature contemporaine, comme une des questions les plus fécondes pour penser la mémoire et ses fractures. Là où l'historien s'appuie sur la continuité des faits, le romancier explore leurs déchirures, leurs silences, leurs oublis. Cette différence de posture produit non pas une opposition, mais un dialogue : l'histoire vise à relier, le roman à comprendre. Dès lors, la narration devient un lieu privilégié où s'expérimente ce que Paul Ricœur appelle la « discordance concordante » (1983 : 140), c'est-à-dire la tension entre la cohérence que cherche le récit et la discontinuité de l'expérience vécue. Le roman se fait alors non seulement récit d'événements, mais réflexion sur la temporalité elle-même, en révélant la mémoire dans son instabilité fondamentale.

Ricœur, dans *Temps et récit* (1983), renverse la perspective positiviste de l'histoire pour affirmer que « le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative » (17). Par ce geste, il déplace le temps de la chronologie vers la signification : c'est la mise en intrigue qui donne sens à la succession. La narration n'imite pas le temps, elle le configure. Cette configuration opère un double mouvement : elle unifie ce qui est dispersé, mais elle rend aussi visibles les fissures que le discours historique tend à lisser. Dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000), Ricœur approfondira cette dialectique en écrivant que l'oubli n'est pas un échec de la mémoire, mais une

condition de sa reconstruction. En d'autres termes, la mémoire ne conserve pas, elle recrée. Elle ne restitue pas le passé, elle le réinvente à chaque remémoration.

La mémoire n'est donc jamais purement individuelle, elle dépend de cadres collectifs – linguistiques, institutionnels, culturels – qui, en se modifiant, rendent la mémoire instable. Lorsque ces cadres se défont, la continuité du temps s'effondre ; l'histoire cesse d'être un flux pour devenir une mosaïque d'images. Pierre Nora, dans son texte fondateur « Entre mémoire et histoire », souligne que la mémoire moderne ne s'inscrit plus spontanément dans des milieux vécus, mais tend à se cristalliser dans des traces et des dispositifs de conservation, tandis que l'histoire s'impose comme une reconstruction critique et légitimée du passé (Nora, 1997 : 25). Ce déplacement du vécu vers l'archive ouvre la voie au roman, qui devient le laboratoire où l'on tente de réanimer ce que l'histoire a figé.

La mutation de la temporalité se manifeste d'abord dans la littérature de guerre. Jean Echenoz, dans *14* (2012), condense quatre années d'Histoire en une narration minimale. Le roman s'ouvre sur une scène presque banale — des jeunes hommes partant pour quinze jours — qui se transforme en vertige de durée. Le temps linéaire se disloque dans la répétition, l'attente, le vide. L'ironie du narrateur souligne l'écart entre la durée vécue et le mythe collectif :

> Alors, a-t-il essayé d'enchaîner en désignant du pouce un groupe qui agitait des pancartes, tu en penses quoi. C'était inévitable, a répondu Charles, clignant l'un de ses yeux froids pour coller l'autre à son viseur, mais c'est l'affaire de quinze jours tout au plus. Ça, s'est permis d'objecter Anthime, je n'en suis pas si sûr. Eh bien, a dit Charles, nous verrons cela demain. (Echenoz, 2012 : 14)

Ce départ, apparemment anodin, inaugure la catastrophe. Echenoz joue de la brièveté des phrases, de la sécheresse des ellipses, pour signifier la désagrégation du temps. Chaque scène semble suspendue, déliée de la précédente ; les morts se succèdent sans pathos,

comme autant de coupes dans la trame du monde. À la fin, la guerre n'a plus ni début ni fin : elle devient un présent immobile. L'expérience du front abolit la distinction entre le temps vécu et le temps historique. Le roman, par sa concision, traduit ce que Ricœur nomme la « mise en intrigue » fragmentaire – une manière de sauver le sens en acceptant la rupture.

Une autre forme de discontinuité apparaît avec *Dora Bruder* (1997) de Patrick Modiano, où le temps n'est plus celui de la guerre vécue, mais celui de sa mémoire différée. Là où Echenoz montre la déflagration immédiate, Modiano interroge les silences de l'après-coup. Le narrateur enquête sur la disparition d'une adolescente juive pendant l'Occupation, mais se heurte à des absences : dossiers incomplets, adresses disparues, témoignages impossibles. L'Histoire se présente ici comme un palimpseste lacunaire, une surface trouée. Le narrateur déclare :

> 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, 1999 : 144-145)

Cette phrase – d'une simplicité bouleversante – condense la philosophie de la mémoire selon Modiano : la fidélité à ce qui manque. L'archive, loin d'apporter une certitude, devient la métaphore du souvenir : elle garde la trace de ce qui fut détruit. Comme l'a souligné Paul Ricœur, la mémoire ne se confond pas avec la restitution du passé, mais avec sa refiguration à partir des traces. De même, Maurice Halbwachs rappelait que toute remémoration dépend des cadres collectifs qui la rendent possible ; or, chez Modiano, ces cadres sont fissurés, presque effacés. Dès lors, l'acte de se souvenir devient un travail d'interprétation, une tentative de sauver du sens à partir de l'absence.

En ce sens, *Dora Bruder* rejoint l'idée noraïenne du « lieu de mémoire » : un espace où la mémoire supplée à la disparition de l'histoire vécue. Le temps historique y est remplacé par une temporalité de la trace, faite de réminiscences et de silences.

Après la mémoire des archives vient la mémoire de l'exil. Dans *L'Ignorance* (2000) de Milan Kundera, la discontinuité temporelle s'éprouve comme distance géographique et identitaire. Le retour d'Irena et de Josef dans leur Prague natale, après des décennies d'absence, ne rétablit aucune continuité : les lieux familiers sont devenus étrangers, le passé n'offre plus de repère. Le narrateur remarque :

> Jusqu'alors, le temps s'est montré à elle sous l'aspect du présent qui avance et avale l'avenir ; elle craignait sa vitesse (lorsqu'elle attendait quelque chose de pénible) ou se révoltait contre sa lenteur (lorsqu'elle attendait quelque chose de beau). Cette fois, le temps lui apparaît tout différemment ; ce n'est plus le présent victorieux qui s'empare de l'avenir ; c'est le présent vaincu, captif, emporté par le passé. (Kundera, 2005 : 91)

L'Ignorance repose sur ce renversement : la mémoire ne rejoint pas l'histoire, elle la contredit. Les analepses et les changements de focalisation créent un effet de miroir : chaque retour en arrière renvoie à une perte. Le narrateur tisse un réseau de correspondances entre l'exil politique et l'exil intérieur, entre la mémoire collective et la mémoire intime. Le temps narratif se déploie ici selon une logique affective : la nostalgie devient un instrument de connaissance, une manière de mesurer l'écart entre le soi passé et le soi présent. Kundera rejoint ainsi l'idée ricœurienne d'un temps configuré, où la mémoire reconstruit le passé pour le rendre habitable.

À l'autre extrémité du spectre historique, Frederika Amalia Finkelstein, dans *Survivre* (2017), radicalise cette réflexion en la projetant dans le temps du présent saturé. Là où les générations précédentes affrontaient la perte, la nôtre affronte l'excès : trop d'images, trop de mémoire, trop d'histoire. La narratrice, Ava, vit dans un monde où la

mémoire collective qui entraîne la peur est devenue omniprésente, médiatisée, envahissante. La narratrice déclare :

> La paranoïa est naturellement le piège qui nous est tendu chaque jour. J'essaye de m'y soustraire, mais la peur insiste, elle s'incarne dans des questions aussi triviales que pathétiques – dois-je changer de rame, ne pas changer de rame, dois-je sortir maintenant, parce que lui ou elle a un comportement étrange […] dois-je sortir pour tenter de sauver ma peau et de ne pas mourir ainsi saccagée par de vulgaires clous contenus dans une ceinture (j'ai encore tant de choses à accomplir) […] (Finkelstein, 2017 : 43)

Finkelstein rejoint ici le diagnostic de François Hartog sur le « présentisme » : notre régime d'historicité enferme le sujet dans un présent perpétuel (2003 : 146-147). Le temps historique, réduit à la simultanéité des flux, se dissout dans la mémoire immédiate. Le roman rend cette dissolution sensible par la répétition, la saturation et la circularité de son écriture. Le souvenir ne s'oppose plus à l'oubli ; il se confond avec lui, car trop de mémoire empêche toute durée. Chez Finkelstein, la mémoire devient une pathologie du présent : un réseau de connexions qui remplace la continuité par la compulsion. En cela, *Survivre* représente l'extrémité contemporaine du processus décrit par Ricœur : la mémoire, devenue autonome, perd sa fonction narrative et cesse de structurer le temps.

Le rapprochement de ces quatre romans ne dessine pas une évolution chronologique uniforme, mais met en relation plusieurs configurations du dérèglement temporel : la fracture produite par la guerre dans *14*, la temporalité lacunaire de l'archive dans *Dora Bruder*, la discontinuité de l'exil dans *L'Ignorance* et la saturation du présent dans *Survivre*. Ces configurations, historiquement distinctes, permettent d'observer comment le roman contemporain déplace son attention de l'événement vers ses traces, ses images et leurs formes de circulation, sans supposer une succession linéaire entre ces régimes.

Ainsi, le roman contemporain, en articulant mémoire et narration, fait émerger une temporalité hybride, ce que Ricœur nommait un « tiers-temps » : un espace intermédiaire où s'accordent la discontinuité du vécu et la nécessité du sens. Dans cette « temporalité de la mémoire », les ruptures ne sont plus des manques à combler mais des signes à interpréter. L'absence devient forme, le silence devient parole. D'Echenoz à Modiano, de Kundera à Finkelstein, la fidélité au passé ne passe plus par la reconstitution mais par la reconnaissance de l'instabilité. Le roman ne répare pas le temps : il en épouse les failles pour y chercher une vérité plus humaine.

La discontinuité ne marque pas la fin du sens, mais sa condition. Ce que ces récits montrent, chacun à leur manière, c'est que le temps n'existe qu'à travers la mémoire qui le raconte — mémoire fragile, incertaine, reconstruite, mais toujours vivante. Le roman devient ainsi le lieu d'une connaissance sensible : une histoire du temps perçu, une poétique de la mémoire en mouvement. Loin d'opposer la rigueur de l'histoire à la liberté du récit, il montre que la littérature, en assumant les fractures de l'expérience, peut rendre perceptible une dimension du temps humain que la restitution strictement factuelle saisit difficilement.

1.2. Le temps de la guerre, le mythe des « quinze jours », l'effondrement : *14*

Le roman *14* de Jean Echenoz (2012) ne cherche pas à raconter la guerre, mais à en éprouver le temps. En comprimant quatre années d'histoire dans un récit de cent pages, Echenoz transforme la catastrophe collective en une méditation sur la fragmentation temporelle. Ce n'est pas l'événement qu'il met en scène, mais la dislocation du rythme humain qu'il engendre : le dérèglement entre l'attente et l'action, entre la continuité historique et l'expérience vécue.

Loin des récits héroïques, *14* dévoile l'écart entre le mythe de la « guerre courte » et la durée sans fin de l'expérience. L'illusion des « quinze jours » devient la métaphore

d'une modernité où le temps se retourne contre l'homme. Comme l'annonce le narrateur :

> L'affaire de quinze jours, donc, avait estimé Charles trois mois plus tôt sous le soleil d'août. Comme avait dit Monteil ensuite, comme ils étaient nombreux à le croire alors. Sauf que quinze jours après, trente jours plus tard, au bout d'autres et puis d'autres semaines, une fois qu'il se serait mis à pleuvoir et les journées devenues de plus en plus froides et courtes, les choses n'auraient pas tourné comme prévu. (Echenoz, 2012 : 41)

En une phrase, tout est dit : la croyance naïve en un ordre maîtrisé et l'ouverture sur le chaos. *14* fait du temps un personnage ; il devient la matière même du récit. L'imaginaire collectif de 1914 reposait sur la conviction d'une guerre rapide, décisive, presque nécessaire. Comme le rappelle Jean-Michel Guieu, l'illusion de la guerre courte fut l'une des formes les plus puissantes de l'optimisme moderne (2016 : 14-63). Chez Echenoz, ce mythe n'est pas seulement historique, il structure la perception du temps. Le roman s'ouvre sur une temporalité linéaire, encore ordonnée — celle des horaires, des jours de départ, du calendrier civil — qui s'effondre aussitôt dans le désordre du front.

L'ironie du narrateur, caractéristique de l'écriture echenozienne, souligne cette fracture : « C'était inévitable, a répondu Charles, clignant l'un de ses yeux froids pour coller l'autre à son viseur, mais c'est l'affaire de quinze jours tout au plus. Ça, s'est permis d'objecter Anthime, je n'en suis pas si sûr. » (Echenoz, 2012 : 14). Derrière ce dialogue presque banal se joue la fissure du siècle. La promesse d'une durée mesurable cède à l'indéterminé. Le récit ne racontera plus une aventure, mais une dégradation.

Paul Ricœur a défini le récit comme « le lieu où le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative » (1983 : 17). Or, Echenoz inverse cette logique : le roman décompose l'intrigue, supprime les repères, remplace la progression par la stagnation. Le front, loin d'être un théâtre d'action, devient une temporalité close, répétitive, vidée de sens. Comme l'indique le narrateur :

> Ce parcours a occupé l'automne au bout duquel c'était devenu automatique, on avait fini par presque oublier qu'on marchait. Ce qui n'était d'ailleurs pas si mal : on s'occupait ainsi, le corps mécaniquement sollicité laissant penser à autre chose ou plus souvent à rien. (Echenoz, 2012 : 65)

Ainsi, ce passage illustre comment Echenoz traduit formellement, par la répétition et le vide, la décomposition du temps que Ricœur pensait ordonné par l'intrigue. L'un des traits essentiels de la prose d'Echenoz réside dans son dépouillement. Les phrases sont brèves, neutres, presque mécaniques ; elles imitent le souffle haché du soldat. Le style n'est pas seulement une esthétique : il est la traduction formelle du dérèglement du temps. Isabelle Bernard insiste sur l'économie narrative du roman, le recours aux listes et les effets de montage et d'ellipse qui structurent l'écriture d'Echenoz (Bernard, 2016 : 181-182). Cette esthétique du dépouillement prépare une écriture de la discontinuité. Le fragment devient non seulement un effet de style, mais une structure de mémoire. Les ellipses abondent, des mois de guerre sont résumés en une ligne, une bataille se réduit à une phrase. Le narrateur passe d'un personnage à l'autre sans transition, comme si le temps lui-même sautait. Cette écriture elliptique renvoie à la mémoire défaillante, celle qui sélectionne, oublie, puis recompose. Maurice Halbwachs rappelait que la mémoire individuelle est toujours insérée dans des cadres collectifs qui la conditionnent (1976 : 107). Or, ces cadres — famille, nation, communauté — s'effritent chez Echenoz. Le récit devient alors une forme de mémoire sans cadre ; une mémoire orpheline, sans continuité possible.

Une telle fragmentation n'est pas synonyme de chaos stylistique ; elle exprime la rigueur d'un regard désabusé. Le narrateur, omniscient mais parfois distancié, observe sans commenter, laissant la temporalité s'effondrer d'elle-même. Le roman devient un observatoire du vide ; un temps sans repère, où seule la répétition donne l'illusion d'un mouvement.

À mesure que la guerre s'enlise, *14* montre la transformation de l'homme en rouage. Le temps de la guerre devient ainsi un temps organisé par l'articulation des techniques entre elles. Pour Ellul, les éléments techniques ne fonctionnent pas isolément : ils tendent à s'associer et à former un ensemble cohérent dont l'interdépendance organise progressivement les différents secteurs de la réalité sociale (1977 : 93). Dans *14*, cette logique se manifeste par la synchronisation des corps, des ordres, des déplacements et des machines : le rythme individuel est progressivement absorbé par celui du dispositif militaire. Les corps, disciplinés, se plient au rythme des obus, des ordres, des machines. La narration elle-même adopte ce tempo mécanique : succession rapide de verbes, phrases nominales, absence de hiérarchie. La répétition n'est plus un effet de style ; c'est une condition ontologique. Le soldat vit dans un présent sans mémoire, prisonnier d'une durée purement fonctionnelle. Cette « temporalité de la machine » dissout le sujet. Le narrateur, témoin invisible, adopte la froideur du dispositif technique. Le temps, autrefois humain, devient mesurable mais illisible ; il se compte sans se vivre. Echenoz révèle ainsi la parenté entre la guerre et la modernité industrielle : toutes deux substituent la vitesse à la durée, la répétition à l'histoire.

Au fil du roman, toute idée de progression disparaît. La guerre ne produit ni victoire, ni tragédie, ni rédemption ; elle use. L'héroïsme s'efface au profit d'une fatigue collective. Le « retour », vers la fin du roman, n'offre aucune clôture :

> Au bout de près de deux ans de combats, le recrutement accéléré ponctionnant le pays sans cesse, il se trouvait encore moins de monde dans les rues, qu'on fût dimanche ou pas […] les enfants, n'allant plus à l'école, avaient aussi de quoi pas mal s'occuper : très recherchés dès l'âge de onze ans, ils remplaçaient leurs aînés dans les entreprises et, tout autour de la ville, dans les champs […] Restaient pour l'essentiel des vieillards, des obscurs, quelques invalides comme Anthime et quelques chiens tenus en laisse ou pas. (Echenoz, 2012 : 85-86)

La guerre n'a pas de fin : elle s'est déplacée dans le corps, dans la mémoire, dans le langage, dans le lieu. Ce retour sans retour traduit ce que Ricœur nomme la « mémoire blessée » qui ne parvient plus à articuler passé et présent. Pierre Nora a montré que la modernité produit des « lieux de mémoire » là où les milieux vivants de la mémoire ont disparu (Nora, 1997 : 12). Chez Echenoz, ces lieux sont minuscules : un prénom, une bicyclette, une photo effacée. La mémoire devient une constellation de détails, non une continuité. L'absence se substitue à la narration ; le silence devient forme de fidélité. Ce minimalisme n'est pas indifférence, il constitue un geste éthique. Dire moins, c'est refuser de mentir sur la durée. Le roman n'impose pas de sens à l'Histoire ; il témoigne de son effacement. En ce sens, *14* s'inscrit dans une tradition postmoderne de l'écriture de guerre — celle qui fait de la fragmentation la seule forme de vérité possible.

La temporalité de *14* n'est ni cyclique ni linéaire ; elle est vibratoire, faite d'à-coups et de silences. Chaque ellipse agit comme une syncope. Ce rythme syncopé traduit la condition moderne. Le sujet, séparé de l'Histoire, tente de recomposer une cohérence à partir de ruines. Echenoz rejoint ainsi la réflexion de François Hartog : dans le régime présentiste, le passé ne s'éloigne plus, il revient sous forme d'éclats simultanés (2003 : 149). Le roman met en scène cette simultanéité pathologique. Tout est présent, tout est immédiat, et donc rien ne dure. Le temps historique se dissout dans une mémoire immédiate, sans profondeur. En cela, *14* dépasse la simple chronique et il devient allégorie. La guerre de 1914 y figure l'effondrement de toute temporalité narrative — celle de l'Histoire, mais aussi celle du roman lui-même. En écrivant l'usure du temps, Echenoz redéfinit la fonction du roman contemporain : il ne s'agit plus d'organiser la durée, mais de donner forme à la désagrégation.

14 de Jean Echenoz propose une méditation sur la perte de la mesure temporelle. Le « mythe des quinze jours » se transforme en parabole de la modernité. La promesse de maîtrise débouche sur l'impuissance. Le roman déconstruit la linéarité historique et

invente une esthétique du fragment, où le silence et la répétition deviennent les seules formes de mémoire. En articulant le vécu individuel (Anthime, Charles et les autres personnages) et la dissolution collective, Echenoz montre que la guerre n'a pas seulement détruit les vies, elle a désagrégé la possibilité même du récit. Ce que son texte met en lumière, c'est la crise du temps humain, du temps sans commencement ni fin, suspendu entre la mémoire et l'oubli. Ainsi, *14* ne commémore pas ; il contemple. Dans le mutisme des tranchées, il cherche non pas à raconter, mais à comprendre ce que signifie vivre dans un temps qui ne passe plus. Le roman devient l'un des rares lieux où la littérature contemporaine parvient encore à penser le rapport entre mémoire et désastre, entre histoire et silence.

1.3. *Dora Bruder* : Temporalité fragmentée et discontinuité archivistique

Dans *Dora Bruder*, Patrick Modiano propose une forme singulière de narration historique, marquée par la discontinuité et l'absentement. Le roman, qui retrace la fugue et la disparition sous l'Occupation d'une adolescente juive, ne reconstitue ni un passé linéaire ni une totalité archivistique achevée. Au contraire, Modiano souligne le caractère fragmentaire de la mémoire et l'éclatement du temps historique. Le fil chronologique est brisé par des ellipses et des récits parcellaires. Là où l'Histoire officielle laisse des zones blanches, le roman livre la trace de ce qui fut détruit. En ce sens, Dora Bruder incarne ce que Pierre Nora appelait un « lieu de mémoire » : un espace symbolique où la mémoire supplée l'absence de l'histoire vécue. Il s'agit moins de commémorer que de ressusciter des voix étouffées, d'interpréter les lacunes des archives. Ainsi, il est possible d'observer comment Modiano déploie une temporalité fragmentée – ponctuée d'anachronies et d'interruptions – et met en scène la discontinuité archivistique engendrée par l'amnésie collective.

Le récit de *Dora Bruder* se construit sur une temporalité disloquée. L'enquête du narrateur ne suit pas une chronologie continue, elle mêle des fragments d'archives, des

interrogations présentes et des retours vers l'Occupation. Ce temps différé se manifeste par des sauts temporels et des ellipses. Modiano montre l'après-coup de la guerre plutôt que la guerre elle-même. Contrairement à un récit historique linéaire, la temporalité ici est celle de la trace et du souvenir. Le texte propose une sorte de palimpseste lacunaire : les années 1941-42 ne se donnent qu'en fragments – avis de recherche, lettres, panneaux « Zone militaire » – entrecoupés des années d'enquête du narrateur. Ainsi le réel historique fait retour sous forme d'éclats désordonnés, déconnectés. Pour comprendre ce fragmentarisme, on peut mobiliser les travaux de Ricœur et de White sur la narrativité historique. Paul Ricœur souligne que la remémoration est inséparable de l'oubli et d'un travail de reconfiguration. La mémoire ne restitue pas mécaniquement le passé : elle le rappelle à partir de traces, de sélections et de médiations toujours partielles. Autrement dit, le récit de mémoire reconfigure le passé à partir de bribes. De même, Hayden White a montré que tout discours historique est inévitablement formé selon des schèmes narratifs. Dans *Dora Bruder*, la narrativité se fraie un chemin au milieu de trous et d'ellipses : chaque retour en arrière, chaque fragment d'archive sert à recomposer un sens à partir du silence. L'ellipse se fait instrument de sens, un peu comme chez Echenoz dans *14* où la guerre se cristallise en présent immobile. L'effet est toutefois tempéré par la subjectivité du narrateur, le présent contemporain, surtout les promenades du narrateur dans Paris, dialogue avec le passé silencieux. L'hybridité générique du roman contribue à cette désarticulation temporelle. Le récit oscille entre enquête biographique, chronique personnelle et évocation documentaire. Chaque section du roman peut apparaître autonome, déliée de la précédente. Le narrateur module sa voix entre l'intime et l'historique ; le matériau biographique (billets de train, listes de noms, témoignages) s'imbrique à des réflexions personnelles sur la mémoire paternelle. Barthes a noté que la photographie fige l'instant comme « ça a été » (1980 : 120), soulignant ainsi la dimension caduque de l'image. Bien que Modiano n'use pas de photographies réelles, ses

descriptions (par exemple du mur de la caserne des Tourelles) fonctionnent comme des photographies en prose qui attestent d'une histoire évanouie. Comme l'écrit le narrateur :

> Le boulevard était désert, ce dimanche-là, et perdu dans un silence si profond […] J'ai longé ce mur. Une plaque y est fixée sur laquelle j'ai lu : ZONE MILITAIRE, DÉFENSE DE FILMER OU DE PHOTOGRAPHIER. Je me suis dit que plus personne ne se souvenait de rien. Derrière le mur s'étendait un no man's land, une zone de vide et d'oubli. (Modiano, 1999 : 130-131)

Cette longue citation illustre la fragmentation du temps : le dimanche calme, le vestige du pensionnat détruit, la zone interdite. La représentation de l'amnésie traduit la douleur d'un temps figé. Tel un lieu vidé de toute mesure stable, transformé en un espace chargé d'échos sans repères fixes, la temporalité ne s'appréhende ici qu'à travers des résonances dispersées et des souvenirs fragmentaires. Chaque fragment d'archive, chaque lieu visité induit un saut dans le temps. Le récit est une mosaïque de moments disparates plutôt qu'une continuité : la guerre se dévoile non pas comme une succession chronologique d'événements, mais comme un présent différé, tissé de rémanences privées. Maurice Halbwachs insiste sur le fait que la mémoire se construit au sein de cadres sociaux et culturels. Dans *Dora Bruder*, ces cadres sont « fissurés, presque effacés ». L'absence de sources fiables — archives incomplètes, témoins absents — rend l'expérience du temps isolée. La temporalité fragmentée du roman reflète cette désorganisation. C'est un « tiers-temps » où le passé et le présent cohabitent sans se rejoindre, un espace intermédiaire fait de silences et de répétitions. On rejoint ici la réflexion de Ricœur sur le « temps configuré », où la mémoire réinvente le passé pour le rendre habitable. La temporalité du récit n'est donc pas linéaire : elle se construit à travers des trous, des déchirures et des nœuds, ce qui exprime avec justesse la logique de fragmentation qui innerve toute la structure narrative du roman.

Parallèlement à la déstructuration du temps, le roman met en lumière la rupture et les vides de l'archive historique. Le narrateur insiste sur le mutisme des archives : la disparition de Dora ne figure dans aucun dossier officiel accessible. Les rares mentions de son nom – l'avis de recherche, quelques listes – survivent dans des sources éparses, voire filmées. Jacques Derrida a montré que l'archive est intrinsèquement paradoxale : dès sa création, elle « travaille toujours et a priori contre elle-même » (1995 : 27). Dans *Dora Bruder*, ce « mal d'archive » se matérialise dans les absences criantes des documents. Le narrateur fait ressentir que l'archive ne donne pas la certitude du passé mais renvoie à l'oubli. Comme le note explicitement le narrateur : « 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, 1999 : 28). Plus qu'un simple lieu de conservation, l'archive apparaît ici comme un espace lacunaire, où manquent les noms, les visages et les récits des victimes. Face à cette carence documentaire, l'acte d'enquête du narrateur prend valeur d'allégorie.

Paul Ricœur observait que la mémoire ne se réduit pas à restituer les faits passés, mais à leur redonner sens à partir des fragments existants. Le narrateur met en œuvre cette dynamique : il reconstruit une vie à partir d'avis de recherche, de fiches de police et de bribes de correspondance, tantôt littéralement cités, tantôt reformulés. Dans ce processus, l'écriture intervient comme instrument de mémoire culturelle. Aleida Assmann rappelle que le rapport moderne au passé s'est institutionnalisé notamment à travers des dispositifs tels que les archives et les musées, qui conservent, étudient et exposent les traces du passé (2015 : 321-322). Pour la culture française de l'après-guerre, *Dora Bruder* remplit ainsi une fonction comparable : la littérature supplée les archives manquantes. Le roman revendique implicitement la tension entre mémoire et justice. L'absence de faits ne doit pas donner raison à l'oubli. En écrivant *Dora Bruder*, Modiano met en œuvre ce que nous

désignons ici comme une justice du souvenir : il fait entendre, à travers la littérature, une voix que l'histoire a réduite au silence. Cette démarche peut être rapprochée de la réflexion de Yerushalmi sur la tension entre mémoire collective et historiographie (1982). Comme le suggère la présence du panneau « Zone militaire – Défense de photographier » dans la scène de la caserne, l'espace même semble repousser la mémoire. L'interdiction de filmer ou de photographier renforce symboliquement l'impression d'un lieu soustrait au regard et à la mémoire. En réinscrivant ces traces dans le récit, le narrateur accomplit une forme de réparation symbolique. Cette entreprise rejoint la conception noraïenne des « lieux de mémoire » : l'espace romanesque reconfigure symboliquement les traces dispersées, pour suppléer à la disparition de l'histoire vécue.

Dora Bruder met en scène l'écriture comme un contre-archive, un acte de mémoire littéraire. Le texte refuse de mentir sur la durée en imposant un sens idyllique au passé. Au contraire, le narrateur assume la discontinuité du temps et de l'archive. La fragmentation narrative et la discontinuité documentaire ne sont plus décrites comme des échecs, mais comme des conditions de la mémoire contemporaine. Le roman propose de sauver du sens à partir de l'absence. En agissant ainsi, l'écriture se fait justice des oubliés, elle reprend la fidélité à ce qui manque mentionnée plus haut, en tissant des liens imaginaires entre les fragments (cadres, noms, lieux) laissés en suspens. Cette posture s'enracine dans une éthique du témoignage. Halbwachs rappelait que la mémoire individuelle est toujours prise dans un tissu collectif, mais chez Modiano, ce tissu est troué. L'écriture romanesque devient donc une source alternative de mémoire collective. Barthes, qui associait l'image photographique au spectre de la mort, nous rappelle que les récits peuvent « ranimer » les défunts dans la langue. *Dora Bruder* porte ce geste. Le narrateur fait revivre Dora dans le seul lieu encore disponible, la littérature. Le schéma de narration brisée reflète l'archive brisée, et inversement. Par son style fragmenté, le roman épouse la discontinuité du vécu, sans la nier.

La temporalité fragmentée et la discontinuité archivistique de *Dora Bruder* soulignent l'impossibilité de recomposer un passé continu à partir de vestiges morcelés. Modiano illustre cette condition comme la crise du temps humain : le temps historique est transformé en trame de traces muettes, et le roman en devient le lieu où l'on tente d'en lire la signification. Dans ce contexte, écrire redevient un geste essentiel de justice. En redonnant voix et présence aux ombres dispersées, la littérature comble les blancs de l'histoire et construit, fragment par fragment, une mémoire capable de résister à l'oubli. Ainsi *Dora Bruder* incarne une sorte de contre-archive littéraire. Seule l'écriture, en assumant la discontinuité, parvient à faire éclore la mémoire des silencieuses, à interpréter les signes de l'oubli et, peut-être, à réparer symboliquement ce que les archives ont déchiré.

1.4. *L'Ignorance* : résonances entre retour et mémorisation, temps subjectif et distance affective

Le roman place au cœur de sa réflexion le retour des exilés, la mémoire affective et la discontinuité temporelle qu'impose l'exil. L'intrigue suit Irena et Josef, deux anciens émigrés tchèques, qui retrouvent Prague après plusieurs décennies d'absence. Loin de raviver leurs souvenirs d'enfance, ce retour tant espéré se révèle douloureusement illusoire : les repères affectifs se sont brouillés sous l'effet du temps et de la distance. Ce récit souligne ainsi la discontinuité temporelle induite par l'exil et interroge la manière dont la mémoire intime résiste ou s'efface face aux métamorphoses du présent.

Dès la première scène du roman, Sylvie évoque le « grand retour » promis à son amie Irena : « Ce sera ton grand retour ». Face à l'émotion que suscitent ces mots, Irena s'abandonne à une série d'images littéraires et mythologiques : « le fils perdu qui retrouve sa vieille mère […] Ulysse qui revoit son île après des années d'errance ; le retour, le retour, la grande magie du retour » (Kundera, 2005 : 9). Ce passage illustre l'espérance qu'un retour concrétise la mémoire affective perdue. Pourtant, le narrateur montre que cette nostalgie n'est souvent que la souffrance causée par le désir inassouvi de retourner

au pays – en grec, « nostalgie » signifie la « souffrance de l'ignorance » : on est loin et on ne sait pas ce qui s'y passe. Plus précisément, la nostalgie est la conscience douloureuse que l'exil a engendré une méconnaissance mutuelle : Irena s'aperçoit en rentrant que ceux qui sont restés en Tchéquie ignorent sa vie passée, et réciproquement les exilés ont oublié le nouveau présent de la patrie. Irena se lamente lors d'un repas avec des anciennes camarades tchèques :

> Le pire, c'est qu'elles me parlaient de choses et de gens dont je ne savais rien. […] Pas une seule question ! Jamais ! J'ai toujours l'impression qu'on veut m'amputer ici de vingt ans de ma vie. Vraiment, j'ai le sentiment d'une amputation. Je me sens comme raccourcie, diminuée, comme une naine. (Kundera, 2005 : 192-193)

Ce dialogue souligne les divergences mémorielles radicales entre exilés et résidents, et l'amertume de voir son passé volontairement ignoré. Ce constat rejoint les travaux de Maurice Halbwachs sur la mémoire collective : les souvenirs individuels ne peuvent se maintenir hors des « cadres sociaux » qui les structurent. Le narrateur montre ainsi que les exilés, isolés de leurs anciens milieux, perdent la validation sociale de leurs souvenirs. Le retour ne réactive pas la mémoire ; il en souligne au contraire la dissonance. Dans cette optique, Prague n'apparaît pas comme un lieu rassurant de souvenirs, mais plutôt comme un « anti-lieu de mémoire » où les anciens repères sont méconnaissables. Il est possible de définir Prague – du point de vue des revenants – comme un espace où « la mémoire travaille, où la mémoire s'incarne », mais ici cette cristallisation échoue à recréer le passé partagé. Au lieu de raviver les souvenirs, la ville natale pose un mur d'ignorance. Les personnages exilés y sentent l'écart grandir entre leur mémoire communicative et les nouvelles réalités du pays.

Selon Jan Assmann, la mémoire culturelle s'organise autour de repères relativement stables du passé, maintenus par des formations culturelles telles que les textes, les rites et les monuments, ainsi que par des formes de communication

institutionnelle (Assmann, 1995 : 129). Or ces ancrages se sont déplacés durant l'absence : les institutions, les monuments et jusqu'aux mentalités ont changé. Au retour, Irena et Josef se retrouvent étrangers « chez eux » : leur mémoire affective, jadis nourrie par la vie quotidienne, semble figée et incomprise, alors même qu'elle n'a jamais été transmise par les mots : la mémoire communicationnelle s'est rompue.

Chez Kundera, le rapport au temps des personnages exilés est également interrogé : celui-ci ne suit plus la linéarité historique, mais se vit comme subjectif et disloqué. Le dialogue avec la mère d'Irena à Paris est révélateur : après dix-sept ans d'absence, Irena la retrouve telle qu'elle l'avait toujours connue et éprouve le sentiment que rien n'avait changé après ces presque vingt ans. La fille et la mère se firent face comme deux êtres hors du temps, comme deux essences intemporelles. Dans cette scène, la filiation intime semble résister à l'écoulement du temps : l'absence efface le vieillissement aux yeux d'Irena. Ce hors-temps ressenti évoque la notion de temporalité affective ; Barthes, dans *La Chambre claire*, a insisté sur la manière dont la photographie fixe des instants suspendus dans le passé par la seule force de l'émotion. Dans *L'Ignorance*, les souvenirs maternels demeurent vivaces et intemporels – d'où le sentiment étrange d'un retour où l'ancienne relation prend une forme d'extase du connu. Cependant, la même scène montre que la réalité extérieure a rattrapé les personnages : la mère d'Irena reste focalisée sur le présent de Prague :

> « J'ai une amie qui est peintre. Elle m'a donné deux tableaux comme cadeau. Tu ne peux imaginer comme ils sont beaux ! » Dans la troisième salle, elle désira voir les impressionnistes : « Au Jeu de Paume il y a une exposition permanente. - Cela n'existe plus, dit Irena, les impressionnistes ne sont plus au Jeu de Paume. - Si, si, dit la mère. Ils sont au Jeu de Paume. Je le sais et je ne quitterai pas Paris sans voir Van Gogh ! » Au lieu de Van Gogh, Irena lui offrit le musée Rodin. (Kundera, 2005 : 25)

La mère d'Irena ne manifeste aucun intérêt pour les nouveautés françaises. La temporalité vécue de l'exilé est ici heurtée. Cette expérimentation romanesque illustre la thèse de François Hartog sur le présentisme contemporain, selon laquelle nous sommes enfermés dans un présent écrasant les précédents. De fait, Irena finit par reconnaître qu'elle est heureuse à Paris :

> […] elle se rendit compte combien elle était heureuse dans cette ville. Elle avait toujours considéré comme une évidence que son émigration était un malheur. Mais, se demande-t-elle en cet instant, n'était-ce pas plutôt une illusion de malheur, une illusion suggérée par la façon dont tout le monde perçoit un émigré ? […] Les forces implacables de l'Histoire qui avaient attenté à sa liberté l'avaient rendue libre. (Kundera, 2005 : 30)

Le retour vient fracturer l'espoir initial de perte. Cette réflexion introspective met en avant la subjectivité du temps vécu : l'exil, vécu comme malheur linéaire, se révèle être en réalité la bifurcation rendue possible de l'histoire personnelle. Dans *L'Ignorance*, les personnages réévaluent leur passé à travers le prisme du présent : leur subjectivité a modifié la signification de l'émigration, suggérant un temps intérieur non-synchronisé avec le temps objectif des événements.

Paul Ricœur souligne que donner sens au temps exige une forme narrative ; l'expérience du temps ne peut être pensée qu'à travers des récits qui créent du sens dans un temps vécu. *L'Ignorance* se déploie ainsi en alternant les temporalités : souvenirs d'avant 1968, attente des années communistes, vies parallèles en exil, et enfin le présent du retour se télescopent comme les épisodes d'un récit non-linéaire.

L'Ignorance s'inscrit dans la littérature de l'exil en montrant la littérature elle-même comme un lieu de mémoire alternatif. Si les cadres sociaux de la mémoire ont changé, l'acte de raconter recompose une continuité menacée. Dans *L'Ignorance*, le style introspectif de Kundera, empreint de réflexions philosophiques, permet aux personnages de faire sens de leurs histoires fragmentées. Cette recomposition peut être rapprochée de

la réflexion de Gusdorf sur l'écriture de soi : la réélaboration rétrospective du passé peut prendre la forme d'une « mythistoire », c'est-à-dire d'un récit qui donne sens à une vie sans se confondre avec une restitution factuelle de celle-ci (1991 : 490-491).

Josef, par exemple, rend compte de sa mémoire à travers l'objet artistique de son tableau, qui porte son nom malgré tout : « C'est ce que papa a gardé comme souvenir de toi » (Kundera, 2005 : 81). Le tableau et les mots échangés avec son frère lors du partage de l'héritage deviennent des repères mémoriaux. Cette dimension narrative de la mémoire rejoint les concepts de White et Ricœur : même l'histoire individuelle se recompose en récit, et la vérité y est construite par le discours. Kundera illustre par sa prose réflexive que la mémoire est une « construction dépendante du groupe et de son évolution » et un « lieu » symbolique ; la littérature sert elle-même de mémoire culturelle auxiliaire.

L'Ignorance explore avec finesse les tensions entre l'espoir du retour et la réalité de l'oubli engendré par l'exil. Par les personnages, *L'Ignorance* montre que la nostalgie du passé n'est pas ranimée par le retour ; au contraire, ce dernier révèle l'écart irréductible entre mémoire individuelle et mémoire collective. Les retours à Prague sont vécus hors du temps linéaire : ils oscillent entre la stase mythique des souvenirs « hors du temps » et la douleur de la discontinuité historique. Comme l'écrivent Isabelle Lacoue-Labarthe et Sylvie Mouysset, « Tout exil est rupture. La mémoire est là pour ne pas perdre le fil de sa propre existence » (2013 : 7). Mais dans *L'Ignorance*, le narrateur suggère que ce fil est si tordu par l'oubli et les récits divergents qu'il devient impossible de simplement se « rendre chez soi ». Le roman invite ainsi à repenser la mémoire de l'exil non pas comme simple réminiscence d'un temps vécu, mais comme reconstruction narrative : les personnages doivent inventer, à travers l'écriture de leurs vies, les ponts émotionnels entre passé et présent. En cela, *L'Ignorance* illustre l'idée que la littérature constitue un véritable lieu de mémoire pour les exilés et que la « grande magie du retour » tient peut-

être moins dans un retour physiquement accompli que dans ce travail d'écriture et de dialogue intime avec le temps perdu.

1.5. *Survivre* : infinité du présent, hors-temps et répétition quotidienne ; impact du quotidien et du risque diffus

L'œuvre de Frederika Amalia Finkelstein met en lumière une immersion dans un présent figé, sans perspective temporelle, où le passé ne s'écoule plus et où l'avenir demeure en suspens. Écrit à la suite des attentats de novembre 2015 à Paris, le récit reflète une époque marquée par le règne du présent immédiat. La protagoniste, Ava, jeune femme parisienne, tente de subsister dans un quotidien saturé d'images violentes, rongé par une angoisse constante et difficile à localiser. À travers ce portrait, la narratrice explore la réalité d'une génération hyperconnectée, née dans un environnement numérique omniprésent, mais frappée d'un isolement profond. L'extension du présent crée pour l'héroïne une sensation d'asphyxie temporelle : l'avenir est absent, et le temps se réduit à une succession de jours similaires. Le simple fait de subsister prend alors le pas sur toute forme de projection ou de construction, et c'est cette logique qui est annoncée dès le titre du roman, lequel traduit une temporalité plate, dominée par la répétition et l'instantanéité.

Dès les premières pages de *Survivre*, le ton est donné : le présent s'y affirme comme unique horizon, envahissant tout. La narratrice prend la mesure d'une réalité inédite – la guerre peut frapper ici et maintenant, au coin de la rue, bouleversant l'ordre du temps habituel. La narratrice exprime cette brutale irruption du tragique dans la quotidienneté en des termes sans équivoque :

> Je n'ai jamais cru à un monde meilleur, mais la violence que nous sommes en train de vivre – en France, en Europe, cette violence-là me tue. [...] Il suffit que l'un d'eux soit pris d'un coup de folie et nous voilà tous morts. (Finkelstein, 2017 : 11)

Dans ce passage liminaire, la menace s'inscrit directement dans un trajet quotidien et transforme un espace ordinaire en lieu potentiel de violence. La présence des militaires ne produit pas un sentiment de sécurité ; elle rappelle au contraire à la narratrice la possibilité immédiate de la mort. Le présent se trouve ainsi chargé d'une menace susceptible de surgir à tout instant, tandis que la vie quotidienne s'organise sous le signe d'une inquiétude devenue permanente. Le présent paraît s'étendre indéfiniment, scandé par l'attente du retour du pire. Il s'agit d'un présent démesuré qui tire tout dans sa gueule et détruit non seulement la distinction entre le passé et le futur, mais aussi l'idée même d'un avenir différent du présent. *Survivre* illustre parfaitement ce régime d'historicité présentiste : la protagoniste est enfermée dans un présent perpétuel où le passé récent demeure suspendu au-dessus d'elle et où l'anticipation du futur se réduit à l'attente angoissée d'une récidive.

Privée de la distance temporelle qui permettrait de mettre l'événement à l'arrière-plan, la narratrice de *Survivre* éprouve une sorte de hors-temps. Le fil de l'histoire est rompu, remplacé par un éternel retour du traumatisme présent. Paul Ricœur a défini le récit comme le lieu où « le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative » (Ricœur, 1983 : 17). Or, dans *Survivre*, aucun récit linéaire ne vient articuler les faits pour leur donner du sens : *Survivre* est écrit sous la forme d'un long monologue intérieur, sans intrigue classique. Cette absence d'organisation narrative laisse le temps à l'état brut – morcelé, cyclique, stagnant. La narratrice ressasse les mêmes peurs et les mêmes souvenirs immédiats au lieu de les intégrer dans un récit évolutif. En ce sens, *Survivre* figure l'extrémité contemporaine du processus décrit par Ricœur : la mémoire, livrée à elle-même dans un présent sans recul, perd sa fonction narrative et cesse de structurer le temps. Le résultat est un présent infini, c'est-à-dire à la fois interminable et dépourvu de finalité, où l'écoulement des jours ne s'accompagne d'aucun progrès narratif.

L'expérience d'un présent infini se manifeste concrètement par la répétition quotidienne. Chaque jour ressemble au précédent, rythmé par les mêmes gestes et les mêmes questions obsédantes. La narratrice tente de poursuivre une vie ordinaire (prendre le métro, marcher dans la rue, aller au travail), mais le moindre acte banal est désormais investi d'une charge anxieuse. L'impact du quotidien sous menace se traduit par une hyper-vigilance de tous les instants, proche de la paranoïa. La narratrice rend compte de cet état d'esprit avec une acuité remarquable lors d'une scène de trajet en métro, où elle voit le danger partout et doit lutter contre ses propres pensées paniques :

> La paranoïa est naturellement le piège qui nous est tendu chaque jour. J'essaye de m'y soustraire, mais la peur insiste, elle s'incarne dans des questions aussi triviales que pathétiques – dois-je changer de rame, ne pas changer de rame, dois-je sortir maintenant, parce que lui ou elle a un comportement étrange, au risque d'avoir eu tort et d'avoir perdu dix minutes de ma journée, oui, dois-je sortir maintenant, dois-je sortir pour tenter de sauver ma peau et de ne pas mourir ainsi saccagée par de vulgaires clous contenus dans une ceinture (j'ai encore tant de choses à accomplir), telles sont les questions qu'il faut que j'évite tous les jours de me poser, dès que je vois un sac, une valise abandonnés sous un siège ou sur le quai. (Finkelstein, 2017 : 43)

Ce long monologue intérieur, scandé de propositions incidentes, reproduit le flux de conscience affolé du personnage. La narratrice se parle à elle-même et égrène une litanie de questions dans un style oralisé, marqué par le tutoiement sous-entendu et par la répétition de « dois-je… », qui traduit son angoisse diffuse. Le moindre détail du quotidien – ici, un sac ou une valise oubliée « sous un siège ou sur le quai » – devient le détonateur d'une peur existentielle. La jeune femme s'imagine déjà victime d'un attentat à la bombe artisanale et s'enjoint à fuir. Elle oscille entre deux choix tout aussi douloureux : céder à la panique (quitte à « perdre dix minutes » et son calme) ou résister à la paranoïa pour continuer sa journée « normale ». Le fait même que de telles pensées surgissent « tous les jours » montre à quel point l'exceptionnel est intégré à la routine. La narratrice

confesse qu'elle doit chaque jour s'empêcher de penser au pire dès qu'elle aperçoit un objet anodin, tant le soupçon de mort s'est insinué partout. Le temps du quotidien est ainsi grignoté par une vigilance anxieuse qui se répète matin après matin.

La tension psychologique illustre de manière saisissante la notion de risque diffus. Le danger n'est pas circonscrit dans un lieu ou un moment précis : il peut frapper n'importe quand, n'importe où. Comme l'écrit Ulrich Beck à propos de *la Société du risque*, les menaces modernes (terrorisme, catastrophes diffuses) ont la particularité d'être omniprésentes et imprévisibles, ce qui les rend particulièrement anxiogènes (2001 : 21). On retrouve dans *Survivre* cette omniprésence du danger : l'héroïne est constamment sur le qui-vive, prisonnière d'un présent tendu par l'attente de la catastrophe. Elle n'a pas la possibilité de sortir du présent pour se projeter vers l'avenir ou se réfugier dans le souvenir apaisé du passé – son esprit est focalisé sur l'instant et ses menaces potentielles. Le temps historique s'y réduit à une succession de moments disjoints dominés par l'immédiateté de la peur. Le récit d'Ava, par sa structure répétitive et saturée, donne une forme sensible à cette dissolution du temps dans l'instantanéité. La scène du métro reproduit en effet jour après jour le même schéma mental, soulignant l'absence de toute évolution intérieure malgré le passage des journées.

Par ailleurs, la narratrice est assaillie non seulement par ses propres pensées, mais aussi par un flot ininterrompu d'images et d'informations provenant des médias. Le roman insiste sur le rôle envahissant des écrans (télévision, Internet, réseaux sociaux) dans la fabrique de ce présent anxieux. Chaque jour apporte son lot de nouvelles terrifiantes – attentats à l'étranger, guerres lointaines, scènes d'exécution filmées, suicides en direct, etc. –, de sorte que l'héroïne voit ses peurs constamment ravivées par le spectacle du monde. Le narrateur dépeint un environnement où les données sont constamment et inépuisablement déversées sur les individus. Cette saturation est d'autant plus troublante que l'information, qu'elle soit avérée ou non vérifiée, submerge le

personnage, sans qu'il soit possible d'y échapper. Dans une telle situation, l'oubli devient quasiment impossible. Il suffit en effet d'un simple regard ou de l'activation d'un appareil connecté pour que les tragédies récentes et les images traumatisantes reviennent immédiatement hanter le présent. La narratrice en fait l'expérience douloureuse, constatant que rien ne s'efface vraiment, car tout ce que l'on cherche à reléguer à l'oubli ressurgit sans cesse à travers les écrans numériques. Cette observation, qui sonne comme un constat résigné, résume la condition de l'homme hypermoderne : le passé traumatique ne peut plus être mis à distance, car le système médiatique et numérique le ramène continuellement à la surface, souvent sous forme d'images-chocs et de nouvelles circulant en boucle.

On assiste ainsi à une saturation de la mémoire par l'actualité. Aleida Assmann souligne que la capacité de stockage exponentielle des supports numériques a profondément modifié le rapport entre mémoire et oubli : sur Internet, ce n'est plus le souvenir, mais l'oubli qui devient problématique (2015 : 324-325). *Survivre* illustre ce paradoxe : plus la narratrice est exposée aux images du monde, moins elle parvient à exercer sa propre mémoire vive. Les faits tragiques ne se transforment pas en souvenir stable mais restent des stimuli incessants qui la submergent émotionnellement. Maurice Halbwachs avait montré que la mémoire individuelle s'appuie sur des cadres collectifs pour se structurer et donner sens aux souvenirs (1976). Or, la protagoniste de *Survivre* se retrouve précisément sans cadre stable : sa famille est peu évoquée, et la communauté nationale ou humaine à laquelle elle pourrait s'identifier est elle-même en état de choc. Faute d'un récit collectif apaisant ou de rituels sociaux efficaces pour dompter le trauma (les commémorations, les « minutes de silence » officielles ne suffisent pas à alléger son angoisse), la narratrice demeure seule face au trop-plein de mémoire. Elle ingère chaque jour la litanie des malheurs du monde sans pouvoir les digérer ni les mettre à distance.

Le texte met en scène de façon quasi clinique les effets psychiques de cette surcharge mémorielle. La jeune femme développe une forme d'engourdissement émotionnel, mêlé de colère et de ressentiment contre tout ce qui l'entoure. Incapable de hiérarchiser les événements ou de trouver une explication rationnelle au mal qui la hante, elle finit par diriger sa fureur contre l'univers entier, elle comprise. Finkelstein traduit cette rage diffuse dans un passage où la narratrice liste tout ce qui alimente son amertume :

> J'étais traversée par des pensées infâmes; j'en voulais à la vie, à la mort, à la peur, à mon pays, à l'Europe, à mon téléphone, à mon ordinateur, aux politiques véreux, aux guerres sales, longues, injustes, à mes défauts, à ma famille, au présent, au passé, aux terroristes et aux soldats - *tous des malades*, j'ai pensé; soudain j'ai cru voir le sang des morts couler dans la baignoire, je voulais accuser quelque chose, quelqu'un, après tout, ces sacrifices journaliers d'hommes et de femmes ne sont rien d'autre que l'exhibition d'un crime contre l'humanité. (Finkelstein, 2017 : 16-17)

Ce passage, véritable phrase fleuve ponctuée d'une énumération au vitriol, montre l'ampleur du désarroi de la narratrice. Elle « en veut à tout » : c'est-à-dire qu'elle ne parvient plus à trouver de cible précise à sa colère, ni à distinguer les causes de son mal-être. La construction syntaxique – une série d'objets introduits par *contre* puis reliés par des virgules et des *et* – confond volontairement les opposés (la vie *et* la mort, le passé *et* le présent, les terroristes *et* les soldats) dans un même registre de haine. Le brouillage des frontières spatio-temporelles est manifeste : la narratrice met sur le même plan son téléphone portable et les « guerres sans fin », ses « propres tares » personnelles et l'Europe politique, le présent et le passé. Tout se vaut dans un présent éternisé où rien n'est résolu. Cette perte totale de repères témoigne de l'échec de la mémoire à jouer son rôle structurant. Normalement, le passé devrait pouvoir être distingué du présent, et l'individu devrait pouvoir trouver un apaisement en inscrivant son expérience dans une continuité intelligible. Dans *Survivre*, au contraire, le passé et le présent se confondent dans la

douleur, la narratrice souffre tout à la fois du souvenir des atrocités anciennes et de la peur des catastrophes actuelles, tandis que la polarité ami/ennemi ou civil/assaillant devient indistincte. Le traumatisme diffus engendre ainsi une colère elle-même diffuse, qui vient compléter la peur quotidienne. Nous voyons bien comment le risque diffus – cette menace permanente qui plane sans visage précis – produit en retour une angoisse diffuse (paranoïa du métro) et une colère diffuse (ressentiment généralisé). La narratrice excelle à représenter cette psychologie de la survie en temps de présent perpétuel. Face à ce constat d'un présent infini et insupportable, *Survivre* pose implicitement la question de l'issue : comment échapper à l'asphyxie du présent ? Le roman ne propose pas de solution simple ni de « fin heureuse » où l'héroïne dépasserait son trauma. La conclusion est au contraire marquée par une forme de résignation lucide. La narratrice semble comprendre que le seul salut relatif réside dans la prise de conscience et la confrontation avec la réalité, si violente soit-elle. En d'autres termes, survivre consistera à regarder la vérité en face, même quand elle se présente sous la forme crue d'une photographie de fosse commune au Bataclan, et à la nommer par l'écriture, plutôt qu'à chercher l'oubli à tout prix. Finkelstein, en décrivant l'horreur « sans fard » et en *écrivant* pour ne pas « mourir de cette violence », accomplit un acte de témoignage qui permet à la narratrice de ne pas succomber au désespoir absolu. On peut voir dans l'écriture de *Survivre* la tentative de transformer le chaos du présent en une forme de mémoire partageable – aussi fracturée soit-elle. Ce n'est certes pas une mémoire apaisée, mais c'est une mémoire qui a le mérite d'exister et de relier l'individuel au collectif. En ce sens, *Survivre* rejoint la fonction profonde de la littérature face à l'histoire traumatique : créer un espace où le temps vécu peut être articulé, même de façon brisée, et où l'expérience subjective du présent trouve une expression narrative lorsque l'histoire factuelle n'y parvient plus. Le roman de Finkelstein fige les instants de peur et de sidération pour leur donner un sens et éviter qu'ils ne sombrent dans l'oubli ou l'indicible.

Survivre offre le tableau saisissant d'un présent devenu illimité et écrasant, où le temps historique est détraqué et où l'existence individuelle se réduit à une survie quotidienne sous menace. À travers une écriture en première personne tendue et répétitive, le roman fait ressentir au lecteur l'infinité du présent vécue par la narratrice – un présent sans ancrage stable dans le passé ni perspective d'avenir, rythmé uniquement par la répétition du même - les mêmes trajets, les mêmes alertes, les mêmes images traumatiques revenant en boucle. La dimension hors-temps de cette expérience transparaît dans la confusion entre hier et aujourd'hui, ici et ailleurs, soi et autrui, que subit le personnage principal. Le quotidien, loin d'offrir une routine rassurante, devient le lieu d'une épreuve constante : chaque geste banal est accompli dans l'ombre du risque diffus, chaque matin est une répétition de la veille sous le signe de la peur.

À l'aide de procédés stylistiques comme l'énumération, la répétition ou l'absence de chapitres distincts, le roman confirme ainsi que la littérature contemporaine est apte à figurer les nouvelles conditions du temps vécu à l'ère du « tout-présent ». Finkelstein pousse ce constat à son extrême en décrivant un présent hypnotique dont il est difficile de s'éveiller. Pour autant, *Survivre* n'est pas un texte dénué de conscience critique – au contraire. En exposant les effets délétères d'un présent infini sur l'esprit humain, le roman invite en creux à retrouver un équilibre temporel. Il met en lumière la nécessité d'un ancrage mémoriel collectif et d'un horizon d'attente pour ne pas sombrer dans l'obsession du « maintenant ». Implicitement, la narratrice cherche une sortie dans l'acte d'écrire et de partager son expérience. Son monologue, aussi oppressant soit-il, est aussi une tentative de mise en forme du chaos, donc de dépassement. On perçoit à travers elle l'urgence de redonner un sens narratif au temps – fût-ce par bribes – pour conjurer la dispersion du moi dans l'instantané. *Survivre* illustre parfaitement une résistance par le verbe.

En définitive, l'impact du quotidien et du risque diffus dans le roman de Finkelstein dépasse le seul cadre individuel : il renvoie à une condition partagée par toute une génération aux prises avec un monde incertain et violent. À la manière d'un miroir, *Survivre* reflète les angoisses d'une époque présente, où l'histoire semble faite d'une succession de crises frappant au hasard et où chacun est sommé de continuer à vivre « normalement » malgré l'insupportable. En articulant avec une telle justesse l'intime et le collectif, la mémoire immédiate et la survie quotidienne, Finkelstein confère à son texte une portée quasi sociologique autant que littéraire. L'infinité du présent qu'elle dépeint, si asphyxiante pour son héroïne, est aussi une mise en garde pour le lecteur contemporain : sans mémoire constructive ni projection vers l'avenir, le présent risque de devenir une boucle vide, un présent de pur recommencement qui érode peu à peu le sens de nos vies. Mais à l'inverse, l'entreprise littéraire de *Survivre* suggère qu'il est possible de trouver, dans l'acte même de raconter et de partager ces expériences hors-norme, une forme de salut fragile. En ce sens, *Survivre* n'est pas uniquement le récit d'une déréliction temporelle, c'est aussi un geste de survie par l'écriture, qui permet de transformer l'éternel présent en une mémoire transmissible et en une réflexion universelle sur la condition de l'homme au XXIe siècle.

CHAPITRE II

Géographies de la mémoire : lieux, espace et oubli

2.1. Rapport mémoire-espace : lieux contre non-lieux

L'articulation entre mémoire et espace constitue l'un des axes majeurs de la réflexion contemporaine sur la représentation du passé. Depuis la fin du XX^{e} siècle, le rapport entre lieu et mémoire s'est profondément transformé : les grands récits nationaux se sont effacés au profit d'une constellation de micro-mémoires, souvent liées à des espaces concrets, vécus, ou au contraire, à des zones d'anonymat. Dans ce contexte, la théorie de Pierre Nora sur les « lieux de mémoire » et celle de Marc Augé sur les « non-lieux » offrent deux grilles d'analyse complémentaires et, en apparence, opposées. Elles permettent de comprendre comment l'espace devient, ou cesse d'être, un vecteur de mémoire. Le passage de l'espace habité au territoire traversé, du milieu de mémoire au non-lieu, traduit une mutation profonde de notre rapport au temps historique et à l'expérience vécue.

Pour Pierre Nora, la mémoire se matérialise dans des points fixes, des ancrages symboliques où la conscience collective se cristallise. Ces lieux de mémoire naissent du sentiment que la mémoire spontanée s'épuise et qu'il faut la sauvegarder par la trace (Nora, 1997 : 23). Ils ne sont pas des espaces naturels mais des constructions de la volonté et de l'émotion où se condense une identité partagée. Nora distingue clairement la mémoire vivante — liée à la communauté, à la transmission orale, au quotidien — de la mémoire patrimoniale, muséifiée, inscrite dans des monuments, des commémorations ou des archives. Le « lieu de mémoire » devient ainsi une réponse à la disparition des milieux de mémoire : il marque la rupture entre le souvenir vécu et la mémoire institutionnelle. Ce déplacement de la mémoire vers le signe, du vécu vers l'objet, transforme l'espace en un palimpseste : chaque lieu porte les traces d'une mémoire perdue, mais réactivée par la

conscience historique. L'enjeu n'est plus seulement de se souvenir, mais de reconnaître l'absence — d'habiter des lieux où la mémoire s'est réfugiée parce qu'elle ne se vit plus spontanément (Nora, 1997 : 26).

Marc Augé, à l'inverse, observe la dissolution des repères mémoriels dans la modernité tardive. Dans *Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, il décrit un monde caractérisé par la mobilité, la vitesse et la prolifération des espaces de transit : aéroports, autoroutes, centres commerciaux, chaînes d'hôtels ou écrans numériques. Ces lieux de passage, dit-il, ne portent pas la mémoire mais l'effacent : ils n'inscrivent pas les identités, ils les suspendent. Le non-lieu est un espace sans histoire, sans ancrage, sans identité, où l'individu est réduit à son statut de consommateur, de passager ou d'usager. Contrairement au lieu anthropologique, défini par les relations sociales et la mémoire partagée, le non-lieu est le signe d'un monde désymbolisé. Augé écrit : « L'espace du non-lieu ne crée ni identité singulière, ni relation, mais solitude et similitude » (Augé, 1992 : 130). Cet effacement des cadres spatiaux de la mémoire correspond à une crise du temps : la surmodernité enferme le sujet dans un présent perpétuel, dépourvu de continuité narrative. Là où Nora voyait dans le lieu de mémoire un refuge face à la disparition des milieux de transmission, Augé constate une accélération telle que l'espace lui-même ne laisse plus le temps à la mémoire de se constituer.

Ces deux pensées, bien que divergentes, se rejoignent sur un point essentiel : la mémoire n'existe qu'à travers des médiations spatiales. L'expérience du passé ne peut se dire qu'à partir de lieux — réels ou symboliques — où s'inscrit le temps. Or, les sociétés contemporaines semblent osciller entre deux pôles : d'un côté, la surabondance de lieux de mémoire (monuments, archives, musées, commémorations) ; de l'autre, la prolifération de non-lieux voués à la circulation et à l'oubli. Cette tension structure le rapport moderne à la mémoire : un excès de signes pour conjurer le vide du sens. Comme le montre Assmann, le passage d'une mémoire vécue et communiquée à une mémoire

institutionnalisée et commémorée constitue une transformation décisive des formes de transmission culturelle (Assmann, 2010 : 42). Cette institutionnalisation du souvenir permet de penser la tension entre conservation organisée et fragilisation de l'expérience vécue.

Les œuvres littéraires étudiées dans ce travail s'inscrivent pleinement dans cette dialectique entre ancrage et effacement. *14* de Jean Echenoz revisite la mémoire de la guerre à travers des espaces ordinaires – la gare, le front, le village – qui deviennent des lieux de mémoire sans monumentalité. *Dora Bruder* de Patrick Modiano fait de Paris une topographie du manque : chaque rue, chaque adresse devient un lieu hanté où se condensent les absences de l'histoire. *L'Ignorance* de Milan Kundera met en scène la déchirure du retour : entre Prague et Paris, les espaces familiers se transforment en zones d'étrangeté, où la mémoire affective se heurte à la distance du temps. Enfin, *Survivre* de Frederika Amalia Finkelstein déplace la question vers la contemporanéité numérique : la mémoire s'y loge dans des écrans, des flux et des villes anxieuses, signes d'une spatialité nouvelle, fragmentée et sans attache.

Ces fictions ne se contentent donc pas de représenter des lieux : elles interrogent le statut même de l'espace à l'ère de la discontinuité mémorielle. Si « les lieux de mémoire » de Nora reposaient sur la volonté de sauvegarder un passé menacé, les espaces des romans contemporains témoignent au contraire de la précarité du souvenir, de la fragmentation des repères et de la perte du lien collectif. Dans un monde saturé d'images et de déplacements, le « non-lieu » devient la forme dominante de l'expérience : lieu du passage, de la répétition, de l'oubli. Mais la littérature, en les inscrivant dans la langue, redonne à ces espaces un pouvoir symbolique. Elle transforme le vide en trace, le transit en résonance, et le « non-lieu » en un « lieu de mémoire » imaginaire.

2.2. *14* : La mémoire dans les lieux ordinaires

Dans *14*, Jean Echenoz s'éloigne résolument de la mémoire officielle de la Grande Guerre pour explorer la persistance du souvenir dans les espaces les plus ordinaires. Son roman court et dense déconstruit la représentation monumentale du conflit pour en faire apparaître la texture quotidienne, la banalité des lieux et la modestie des gestes. Plutôt que de convoquer les « lieux de mémoire » consacrés – champs de bataille muséifiés, monuments aux morts, cimetières – Echenoz s'attache à des lieux que l'histoire oublie : une gare de province, un champ, une cuisine, une chambre vide etc. Ces espaces, ni héroïques ni commémoratifs, deviennent paradoxalement les véritables lieux d'inscription de la mémoire collective. Loin d'inscrire le souvenir dans la pierre, le roman le fait vivre dans la fragilité des choses et la répétition du quotidien. Chez Echenoz, cette dissémination de la mémoire se joue dans une écriture de l'ordinaire, où les lieux perdent toute monumentalité et deviennent des « non-lieux » au sens d'Augé : espaces de transit, de passage, mais aussi de disparition.

Dès les premières pages, le village d'origine des personnages est décrit sans emphase, dans une prose plate, presque documentaire. L'annonce de la guerre n'y surgit pas comme un événement historique majeur, mais comme une perturbation du quotidien. L'entrée dans la guerre ne passe pas par la rhétorique patriotique mais par un geste banal interrompu. Le lieu de vie devient lieu de rupture. Ce simple tintement des cloches – son rituel, familier – marque le basculement du monde. Echenoz détourne ainsi l'imaginaire du tocsin héroïque pour en faire un signal de perte. Le village ne se transforme pas en lieu de mémoire héroïque ; il demeure au contraire l'espace d'une continuité blessée, où la guerre entre sans fracas, par effraction. La mémoire s'y inscrit par traces minimes : les sons, les gestes interrompus, les départs presque silencieux.

Ce que *14* enregistre, c'est l'instant où le quotidien se fissure. Le village, espace du « milieu de mémoire » au sens de Nora – le lieu d'une mémoire vivante, inscrite dans

les pratiques et les rythmes communs – devient progressivement un lieu d'absence. La mémoire n'est plus portée par la communauté, mais par des objets et des sensations : la bicyclette, la table abandonnée, les animaux restés seuls. Ces éléments matériels, privés de leurs fonctions, deviennent les indices d'un passé suspendu. Lorsque les hommes partent, le décor reste inchangé ; c'est lui qui témoigne. L'ordinaire se fait monument muet, et le roman tout entier repose sur cette tension : la guerre n'est pas racontée du point de vue de l'histoire, mais de celui des lieux qui la subissent sans comprendre.

La gare illustre ce même renversement du symbole. Dans l'imaginaire collectif de la Grande Guerre, la gare est le théâtre du départ, du patriotisme, du deuil : les adieux, les drapeaux, les chants. Echenoz refuse ce pathos. La scène du départ est volontairement dépouillée. À la gare, parmi la foule brandissant de petits drapeaux et les cuivres peinant à jouer l'hymne national, on échangeait des adieux rapides tandis que les paniers de provisions circulaient par les fenêtres des wagons. Tout le monde souriait avec confiance, persuadé d'un retour proche, et, de loin, Anthime aperçut Blanche lui adresser encore une fois ce même regard (Echenoz, 2012 : 20-21).

Aucun cri, aucune exaltation ne vient rompre la neutralité du moment. Cette écriture minimaliste défait l'image rituelle du départ en guerre : il ne s'agit plus d'un événement collectif, mais d'un glissement mécanique vers l'inconnu. Marc Augé aurait reconnu ici la logique du « non-lieu » : un espace de transit où les individus, dépourvus d'identité, ne font que passer. Pourtant, chez Echenoz, ce « non-lieu » se charge d'une intensité paradoxale. C'est précisément parce qu'il ne retient rien, parce qu'il ne monumentalise pas, que la gare devient un « lieu de mémoire » inversé : un lieu où la mémoire se manifeste sous la forme du vide et du silence. Le quai, trop court et trop vide, figure l'expérience du temps suspendu ; la mémoire y survit comme attente, comme latence. Cette neutralisation du pathos collectif traverse tout le roman. Les lieux de la guerre – le front, les tranchées, les hôpitaux – ne sont jamais décrits comme des espaces

héroïques. Echenoz adopte un ton clinique ; il déplace la mémoire de la bataille vers celle de la matière. Dans les tranchées, les soldats ne pensent pas à la gloire ; ils s'efforcent de supporter le froid, la boue, la faim :

> J'ai faim, geignait donc Padioleau, j'ai froid, j'ai soif et puis je suis fatigué. Eh oui, a dit Arcenel, comme nous tous. Et puis je me sens aussi très oppressé, a poursuivi Padioleau, sans compter que j'ai mal au ventre. Ça va passer, ton mal au ventre, a pronostiqué Anthime, on l'a tous plus ou moins. Oui mais le pire, a insisté Padioleau, c'est que je ne sais pas trop si je me sens oppressé parce que j'ai mal au ventre (Tu commences à nous emmerder, a fait observer Bossis) ou si j'ai mal au ventre parce que je me sens oppressé, vous voyez ce que je veux dire. Fous-nous la paix, a conclu Arcenel. (Echenoz, 2012 : 80-81)

Ce réalisme physique, presque sensoriel, inscrit la mémoire dans le corps et dans la matière. Le front devient un espace sans profondeur historique, une surface où la répétition quotidienne efface toute narration. Echenoz enregistre cette expérience du présent pur, de la survie :

> Avant la nuit, malgré la fatigue on se livrait à des activités de routine : corvées de lavage, revue des souliers et des pieds. Certains, pour se détendre et se changer les idées, jouaient aux cartes, aux dominos, aux dames, à saute-mouton, organisant même des concours de saut en hauteur ou des courses en sac […] Puis on mangeait, dormait, repartait au clairon après s'être harnachés de son fusil, sa musette et son bidon en bandoulière, ses cartouchières au ceinturon après avoir rendossé son havresac […] (Echenoz, 2012 : 47-48)

Le front, lieu de mort et de disparition, devient paradoxalement un espace d'amnésie. C'est un « non-lieu de mémoire » parce qu'il ne permet pas la mémoire : le présent y est trop dense, trop répétitif, trop vide de sens pour se souvenir. Le roman montre ainsi comment le réel de la guerre résiste à toute mise en récit. Le front ne devient « lieu

de mémoire » qu'après coup, dans le discours des survivants ou des historiens ; sur le moment, il est pure suspension.

Cette tension entre mémoire et amnésie se manifeste également dans les espaces civils traversés par les soldats. Au cours de leur progression, ils passent par des villages abandonnés, parfois effondrés, dévastés ou brûlés. Dans ces espaces désertés, le narrateur relève les traces dispersées de la vie interrompue : « les rues désertes étaient jonchées de choses diverses et dégradées », parmi lesquelles des cartouches, du linge, des casseroles, des flacons vides ou encore un acte de naissance (Echenoz, 2012 : 45). La guerre se donne ainsi à lire à travers les restes ordinaires qu'elle laisse derrière elle. Ces objets ne reconstituent pas la vie disparue ; ils en signalent précisément l'absence. L'espace civil devient dès lors le support fragmentaire d'une mémoire dont les cadres collectifs ont été désorganisés par la guerre. Cette attention portée aux traces minimes s'accorde avec la forme fragmentaire du récit. Les villages dévastés, les objets abandonnés et les gestes ordinaires apparaissent par touches brèves, sans être intégrés à une représentation monumentale de la guerre. La fragmentation de l'espace rejoint ainsi celle du temps : la narration avance par ellipses, par sauts et par silences, laissant aux détails matériels la fonction de rendre perceptible ce que la guerre a interrompu.

En ce sens, le roman s'oppose radicalement à la logique patrimoniale. Là où la société érige des monuments pour fixer la mémoire, *14* montre comment elle s'efface dans la fluidité du quotidien. Le lieu de mémoire traditionnel (la gare, le front, les rues, etc.) se dissout dans une écriture de la disparition. L'infirmerie, par exemple, pourrait être un lieu de soin et de commémoration ; il devient chez Echenoz un espace d'anonymat :

> Une fois sorti de son coma puis de ce qui tenait lieu de bloc opératoire, les yeux ouverts mais fixés sur nulle part, il lui a juste semblé sans trop savoir pourquoi, vu ces rires, qu'il devait y avoir lieu de se réjouir. Lieu au point d'avoir presque honte de son état, sans bien savoir pourquoi non plus : comme s'il réagissait mécaniquement aux ovations de l'infirmerie, pour s'y

> accorder il a produit un rire en forme de long spasme qui a sonné comme un hennissement, faisant taire aussitôt tout le monde, avant qu'une solide injection de morphine le ramenât à l'absence des choses. (Echenoz, 2012 : 83-84)

La syntaxe mécanique, sans sujet, traduit l'effacement des identités. La mémoire du corps souffrant n'a pas de voix. C'est le rythme, la répétition, qui devient trace du souvenir : le geste soignant remplace le monument. Ce glissement du symbolique vers la mécanique manifeste la mutation de la mémoire moderne : le travail de mémoire n'est plus une construction de sens, mais une répétition vide qui maintient en vie. La guerre elle-même, dans *14*, semble privée de toute grandeur épique. Elle se confond avec les lieux qui la contiennent. Le front, la gare, le champ, la rue : autant d'espaces interchangeables où le temps s'efface. Le roman pourrait se lire comme une longue méditation sur la désacralisation de la mémoire. Rien n'est plus stable ; tout est provisoire. En cela, Echenoz rejoint indirectement la réflexion de Marc Augé sur la surmodernité (Augé, 1992 : 42). Les personnages de *14* traversent des espaces qui ne s'inscrivent plus dans la durée ; ils vivent dans un présent suspendu, indifférent à la mémoire. La répétition des scènes – départs, attentes, morts, retours – crée une circularité du temps qui empêche toute élaboration narrative. L'histoire n'avance pas ; elle tourne en rond. Le souvenir devient rythme.

Dans ce mouvement sans direction s'élabore une autre forme de mémoire : non pas une mémoire monumentale, mais une mémoire diffuse, souterraine, presque organique. Chaque lieu devient alors l'empreinte fragile d'un vécu : le banc, la cuisine, la fenêtre, la bicyclette abandonnée. Ces objets, que le roman saisit avec une précision quasi cinématographique, portent une mémoire tactile, sensible, et rappellent ce que Barthes appelle le *punctum*, ce détail qui, dans une photographie, surgit comme un hasard blessant et inattendu, « *me point* », « me meurtrit », « me poigne » (Barthes, 1980 : 49). Bien que Barthes réserve ce terme à la photographie, l'idée s'applique ici

métaphoriquement : certains détails percent le tissu narratif et touchent directement l'affect. Ainsi, l'écriture d'Echenoz devient une archive du minuscule, une tentative de retenir ce qui échappe à la mémoire collective.

Ainsi, *14* déconstruit la hiérarchie entre « lieux de mémoire » et « non-lieux ». Le front n'est pas seulement un espace de mort, mais un espace de suspension ; la gare n'est pas un symbole patriotique, mais un seuil sans repères ; le village n'est pas le refuge du souvenir, mais le miroir d'une absence. Tous ces lieux partagent une même condition : celle d'être ordinaires, transitoires, vulnérables. Le roman refuse le monumental pour lui préférer la trace. La mémoire, chez Echenoz, ne s'élève pas ; elle circule, elle persiste, elle se disperse dans les interstices du réel.

En cela, *14* s'inscrit dans une poétique de la discrétion. La guerre n'est pas racontée comme un événement, mais comme une expérience spatiale. Le lecteur ne se souvient pas d'une bataille ou d'un héros, mais d'un geste, d'une lumière, d'un bruit de cloche. Cette poétique du fragment rejoint la condition contemporaine du souvenir : une mémoire sans centre, sans monument, faite de sensations fugitives.

2.3. *Dora Bruder* : Les rues de Paris comme cartographie de la mémoire

Dans *Dora Bruder*, Patrick Modiano transforme la ville de Paris en un véritable palimpseste mémoriel, où chaque rue, chaque carrefour, chaque façade devient le support fragile d'une mémoire en voie d'effacement. L'espace urbain ne constitue pas un simple décor : il est la matière même de l'enquête, l'élément structurant d'une narrativité fondée sur la trace et la discontinuité. Cette approche inscrit Modiano dans une tradition de la mémoire spatiale qui remonte à Maurice Halbwachs, pour qui la plupart des groupes « retrouvent leurs souvenirs collectifs dans le cadre spatial ainsi défini » (Halbwachs, 1968 : 166). Toutefois, chez Modiano, ces cadres sont fissurés : les lieux demeurent, mais le passé qu'ils devraient porter semble être volatilisé. Les rues de Paris deviennent ainsi

des surfaces d'inscription paradoxales, à la fois saturées de silence et traversées par l'ombre d'une histoire dont il ne reste que des éclats.

L'enquête du narrateur commence par la découverte de l'avis de recherche publié dans *Paris-Soir* en décembre 1941. Ce document minuscule, presque anodin, ouvre un espace de circulation dans la ville. Le narrateur déclare à plusieurs reprises qu'il marche « sans but précis », mais toujours sur les traces de Dora, comme si la topographie parisienne retenait encore la forme fantomatique de son passage. La marche n'est pas une simple activité physique : elle constitue une méthode de connaissance, un « déplacement heuristique » où la mémoire s'élabore par contact avec des lieux plutôt qu'à partir de faits établis.

Paris, dans le roman, n'est pas représentée comme une ville homogène ; elle apparaît fragmentée, stratifiée, faite de zones qui ne se laissent saisir qu'à travers leur relation au passé. Le XVIII^{e} arrondissement, notamment la rue Championnet, la rue Ornano et le boulevard Ney, devient le centre de cette géographie mélancolique. Le narrateur souligne :

> J'étais dans ce quartier l'hiver 1965. J'avais une amie qui habitait rue Championnet. Ornano 49-20 [...] Janvier 1965. La nuit tombait vers six heures sur le carrefour du boulevard Ornano et de la rue Championnet. Je n'étais rien, je me confondais avec ce crépuscule, ces rues. 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, 1999 : 8-9)

La relative stabilité des lieux crée une illusion de permanence : comme si, en dépit de toutes les destructions, le décor pouvait encore témoigner. Pourtant, Modiano insiste sur une vérité essentielle : la permanence n'est qu'apparente. Derrière les façades rénovées se cache un passé devenu illisible.

La rue, pour Modiano, fonctionne à la manière d'un « lieu de mémoire » au sens de Pierre Nora, mais d'un lieu fragile, privé de monumentalité, dépourvu de toute sacralisation. Nora décrivait les lieux de mémoire comme des « restes » (1997 : 28) : des « cristallisations » (1997 : 37-38) du passé dans un présent qui a perdu ses milieux de mémoire. Or, chez Modiano, ce lieu n'est pas monumental : il est banal, quotidien, presque interchangeable. C'est précisément cette banalité qui accentue l'intensité de la disparition. Une rue peut abriter une histoire entière, mais rien dans son apparence ne la signale. Le narrateur note : « L'immeuble du 41, précédant le cinéma, n'avait jamais attiré mon attention, et pourtant je suis passé devant lui pendant des mois, des années. De 1965 à 1968. Adresser toutes indications à M. et Mme Bruder, 41 boulevard Ornano, Paris. » (Modiano, 1999 : 9). Cette absence de signe, cette neutralité totale des lieux, constitue le cœur de la cartographie mémorielle modianesque. Les rues ne parlent pas d'elles-mêmes ; c'est l'écriture qui les force à parler. Ainsi, la ville devient un immense contre-archive : un ensemble de traces silencieuses que le roman tente de réactiver :

> Il faut longtemps pour que resurgisse à la lumière ce qui a été effacé. Des traces subsistent dans des registres et l'on ignore où ils sont cachés et quels gardiens veillent sur eux et si ces gardiens consentiront à vous les montrer. Ou peut-être ont-ils oublié tout simplement que ces registres existaient. (Modiano, 1999 : 13)

Or, cette logique du retour différé, de la trace enfouie et du geste patient de réactivation mène naturellement au problème de l'archive tel que l'a formulé Jacques Derrida. Avant même d'être un ensemble de documents, l'archive renvoie à une structure d'accueil, à un lieu qui conditionne ce qui peut apparaître et ce qui demeure hors champ. Elle n'est jamais une donnée immédiate : elle exige un travail, une scène d'investigation, une opération de mise en ordre toujours menacée par l'oubli. Cette dimension construite de l'archive rejoint l'analyse de Hartog, selon laquelle un ensemble documentaire ne devient véritablement une archive qu'à partir du regard qui le constitue comme tel, la formation

de nouveaux corpus archivistiques allant de pair avec l'émergence de nouvelles questions historiques (1991 : 291). L'archive, écrit Derrida, n'est jamais complète ; elle se définit par son propre manque et par la nécessité de la reconstituer sans cesse :

> Comme l'*archivum* ou l'*archium* latin […] le sens d'« archive » lui vient de l'*arkheîon* grec : d'abord une maison, un domicile, une adresse […] c'est chez eux, dans ce *lieu* qu'est leur maison […] que l'on dépose alors les documents officiels. Les *archontes* en sont d'abord les gardiens […] Même dans leur gardiennage, ou dans leur tradition herméneutique, les archives ne pouvaient se passer ni de support ni de résidence. (1995 : 12-13)

Dora Bruder illustre cette thèse par excellence : l'archive historique est lacunaire, il faut que la marche et l'écriture reconstituent l'invisible. La progression du narrateur dans Paris est également marquée par une forme de temporalité dédoublée. Le présent de l'enquête se superpose à la topographie du passé. Chaque promenade devient une tentative d'habiter simultanément deux époques, l'une vivante et l'autre disparue. Ce phénomène crée ce que Ricœur nommerait un « tiers-temps », un espace intermédiaire où passé et présent coexistent sans jamais se rejoindre pleinement (Ricœur, 1985 : 147). Modiano décrit ainsi un moment de superposition : *«* J'ai peine à croire que je suis dans la même ville que celle où se trouvaient Dora Bruder et ses parents […] J'ai l'impression d'être tout seul à faire le lien entre le Paris de ce temps-là et celui d'aujourd'hui […] » (Modiano, 1999 : 50). L'espace agit comme un révélateur : ce n'est pas le passé qui revient, c'est le présent qui vacille.

La caserne des Tourelles, un lieu charnière du roman, constitue l'un des points culminants de cette cartographie. Le narrateur s'y rend pour comprendre le trajet de Dora, mais il ne retrouve qu'un espace vide, effacé, interdit. Dans une scène capitale, il écrit :

> Le boulevard était désert, ce dimanche-là, et perdu dans un silence si profond […] J'ai longé ce mur. Une plaque y est fixée sur laquelle j'ai lu : ZONE MILITAIRE, DÉFENSE DE FILMER OU DE PHOTOGRAPHIER. Je me

> suis dit que plus personne ne se souvenait de rien. Derrière le mur s'étendait un no man's land, une zone de vide et d'oubli. (Modiano,1999 : 130–131)

Ce passage constitue une véritable poétique de l'effacement. Le panneau interdisant de filmer ou de photographier emblématise la disparition institutionnalisée de la mémoire : là où l'histoire s'est jouée, on impose désormais le silence. Le lieu est devenu un « non-lieu » au sens de Marc Augé, un espace de transit sans identité, incapable de porter un souvenir durable (Augé, 1992 : 100). Mais, paradoxalement, c'est précisément son caractère effacé qui lui confère sa puissance mémorielle.

Le roman regorge de ces non-lieux devenus malgré eux des lieux de mémoire inversés : terrains vagues, arrêts de bus, façades banales, portes cochères. Les hypothèses, sans preuve, sans certitude, montrent que la mémoire modianesque est avant tout une mémoire « supposée », une mémoire hypothétique :

> De nouveau je ressentais un vide. Et je comprenais pourquoi. La plupart des immeubles du quartier avaient été détruits après la guerre, d'une manière méthodique, selon une décision administrative. Et l'on avait même donné un nom et un chiffre à cette zone qu'il fallait raser : l'îlot 16. J'ai retrouvé des photos, l'une de la rue des Jardins-Saint-Paul, quand les maisons des numéros impairs existaient encore […] Et l'on avait construit, là-dessus, des rangées d'immeubles, modifiant quelquefois l'ancien tracé des rues. (Modiano, 1999 : 135-136)

La mémoire modianesque ne repose pas sur la certitude documentaire mais sur l'imaginaire éthique : sur le devoir de reconstituer ce que l'histoire a détruit. La cartographie de la mémoire dans *Dora Bruder* s'appuie également sur l'idée que les noms des rues forment eux-mêmes un réseau de signification. Le narrateur dresse un inventaire des adresses associées à Dora et à sa famille : rue Championnet, boulevard Ornano, rue du Mont-Cenis, rue des Poissonniers, rue de Clignancourt. Chaque adresse constitue un fragment d'existence, une bribe de biographie, mais aucune ne permet de recomposer une continuité. Comme le formule le narrateur : « 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 » (Modiano, 1999 : 28). La rue devient un signe déceptif : elle indique un lieu, mais non une histoire.

Ce contraste entre précision topographique et vide biographique constitue une clé de compréhension du roman. Modiano s'inscrit dans une réflexion sur la fragilisation des cadres traditionnels du souvenir : nous ne vivons plus au sein de mémoires partagées, mais parmi des vestiges dispersés et souvent muets. La ville devient ainsi un musée involontaire du silence. Pourtant, le roman montre qu'il demeure possible de lire ces traces, même lorsqu'elles semblent vouées à l'effacement.

L'errance du narrateur dans Paris ne relève pas d'une nostalgie du passé, mais d'une quête de compréhension. La carte qu'il dessine n'est pas géométrique, mais affective. Il s'agit d'une géographie de l'absence. À travers la marche, le narrateur cherche non pas à retrouver Dora, mais à « être avec elle » dans l'espace qu'elle a habité. Cette démarche peut être rapprochée de l'analyse d'Assmann sur la mémoire culturelle : lorsque la communication vivante se cristallise dans des formes objectivées — textes, images, rites, bâtiments, monuments, villes ou paysages — ces supports peuvent contribuer à stabiliser et à transmettre une mémoire collective (Assmann, 1995 : 128-129). Paris, chez Modiano, devient ainsi un espace où l'écriture relit les traces urbaines et rend perceptible l'abîme laissé par la disparition.

Les rues de Paris constituent également un point de rencontre entre la mémoire individuelle du narrateur et la mémoire collective de l'Occupation. Modiano superpose toujours les deux dimensions : l'histoire de Dora et ses propres souvenirs de jeunesse. Cette superposition brouille les temporalités et crée une cartographie intime. Au fil des promenades du narrateur, la quête de Dora Bruder finit par se confondre avec une interrogation plus intime : la recherche de la jeune fille se double progressivement d'une

exploration de soi. Le plan de la ville se dédouble : Paris devient à la fois ville-mémoire et ville-identité.

L'usage que fait Modiano des rues parisiennes révèle enfin une éthique de l'écriture. Le roman ne cherche pas à combler les absences ou à reconstituer un récit historique complet. Il accepte l'énigme, le silence, la lacune. Mais il refuse de laisser ces lacunes se transformer en oubli. Les rues, dans le roman, fonctionnent comme les derniers témoins possibles. Lorsque les archives échouent, lorsque les noms s'effacent, il reste encore les lieux : « […] les chambres où vivaient ceux et celles de l'âge de Dora que les policiers étaient venus chercher un jour de juillet 1942. La liste de leurs noms s'accompagne toujours des mêmes noms de rues. Et les numéros des immeubles et les noms des rues ne correspondent plus à rien » (Modiano, 1999 : 136-137).

En ce sens, *Dora Bruder* n'est pas seulement une enquête, mais un geste de sauvegarde. La cartographie mémorielle que propose Modiano repose sur un paradoxe : ce sont les lieux les plus ordinaires — les rues anonymes, les façades quelconques — qui portent la charge la plus lourde de la mémoire. Le roman fait de Paris une topographie de l'absence, un espace où la mémoire survit malgré tout. Cette mémoire n'est ni héroïque ni monumentale : elle est faite de pas, de regards, de noms de rues répétés comme un chapelet, de fragments prélevés sur le réel.

Ainsi, en parcourant les rues de Paris, Modiano ne se contente pas de retrouver les traces de Dora : il redonne une visibilité à toutes les existences anonymes que l'histoire officielle a effacées. La ville devient un livre ouvert, mais un livre dont il manque des pages. Le roman, en les réimaginant, ne prétend pas combler ces manques : il les rend lisibles. C'est en cela que *Dora Bruder* constitue une cartographie de la mémoire — non pas une carte qui montre, mais une carte qui révèle l'invisible, qui fait entendre ce qui ne peut plus être dit.

2.4. *L'Ignorance* : Déracinement Prague-Paris, nostalgie

Dans *L'Ignorance*, Milan Kundera élabore une réflexion où l'exil ne peut être compris qu'à travers une reconfiguration profonde des rapports entre espace et mémoire. Le roman ne se contente pas d'opposer Prague et Paris comme deux lieux successifs d'une trajectoire biographique ; il interroge la capacité même des espaces à accueillir le souvenir, à le transmettre et à garantir une continuité du sujet. Chaque ville fonctionne comme un régime mémoriel distinct, marqué par des formes spécifiques d'oubli, de silence et de désajustement. Le déracinement apparaît alors moins comme une expérience de déplacement que comme une perte durable d'accord entre l'individu et les cadres spatiaux qui structuraient autrefois sa mémoire.

Paris, espace de l'exil, se présente d'abord comme un lieu de stabilisation pratique. La ville permet à Irena et à Josef de reconstruire une existence quotidienne, d'accéder à une forme de sécurité matérielle et de s'inscrire dans une temporalité régulière. Pourtant, cette stabilité ne s'accompagne jamais d'une véritable inscription mémorielle. Paris ne devient pas un lieu où le passé pourrait se déposer et se partager. Les souvenirs y restent isolés, privés de relais collectifs, sans possibilité de reconnaissance sociale. La ville fonctionne comme un espace de présent continu, orienté vers l'adaptation, mais sans profondeur historique vécue. Cette absence explique que la nostalgie ne se fixe pas sur Paris : la ville ne concurrence jamais Prague comme lieu du souvenir, elle demeure un espace sans mémoire commune.

Paris, dans *L'Ignorance*, ne constitue pas seulement un lieu d'exil dépourvu de passé partageable ; il fonctionne comme un espace où la mémoire est méthodiquement neutralisée. La ville permet la continuité de la vie, mais suspend toute possibilité d'inscription mémorielle durable. Cette neutralisation ne relève pas de l'oubli traumatique, mais d'un régime spatial spécifique, fondé sur la répétition du présent. Les

rues, les cafés, les appartements parisiens ne sont jamais investis comme des lieux porteurs de traces ; ils organisent un quotidien sans profondeur historique vécue.

Cette configuration rapproche Paris de ce que Marc Augé définissait comme un *non-lieu* : un espace qui autorise la circulation, l'habitation et la survie, mais qui ne produit ni mémoire collective ni récit partagé (1992). Paris n'est pas un espace vide, mais un espace saturé de présent, où les expériences restent privées de reconnaissance symbolique. L'exilé y vit sans pouvoir y déposer son histoire. Cette absence de mémoire spatialisée éclaire la position paradoxale de Paris dans le roman. La ville n'entre jamais en concurrence avec Prague comme lieu du souvenir, précisément parce qu'elle ne revendique aucune fonction mémorielle. Elle n'impose pas de récit, elle n'exige aucune fidélité au passé. De ce point de vue, Paris apparaît comme l'exact inverse de Prague : là où Prague contraint la mémoire par excès de normativité, Paris la dissout par défaut de cadres. De ce point de vue, Paris autorise surtout une adaptation au présent et une continuité pratique, sans offrir pour autant des cadres collectifs stables capables de soutenir une cristallisation mémorielle durable. Le passé n'y est ni transmis ni partagé ; il reste suspendu dans l'expérience individuelle, sans inscription spatiale légitime.

Prague, à l'inverse, concentre une charge mémorielle excessive. Elle est pensée comme le lieu de l'origine, celui où le passé aurait été conservé intact, prêt à être retrouvé. Cette projection repose sur une conception profondément spatialisée de la mémoire, selon laquelle les lieux garantiraient la continuité du souvenir et de l'identité. Kundera met en scène cette illusion à travers la figure du « Grand Retour », expression récurrente qui condense un imaginaire ancien, hérité du mythe d'Ulysse. Le retour y est conçu comme une réconciliation avec l'espace natal, censé restituer le passé et refermer la parenthèse de l'exil :

> Répétés, les mots acquirent une telle force que, dans son for intérieur, Irena les vit écrits avec des majuscules : *Grand Retour*. […] le fils perdu qui

> retrouve sa vieille mère ; l'homme qui revient vers sa bien-aimée à laquelle le sort féroce l'a jadis arraché ; la maison natale que chacun porte en soi ; le sentier redécouvert où sont restés gravés les pas perdus de l'enfance ; Ulysse qui revoit son île après des années d'errance ; le retour, le retour, la grande magie du retour. (Kundera, 2005 : 9)

Ce passage repose sur une vision mythifiée de l'espace, conçu comme conservatoire du passé. Le lieu d'origine est supposé garantir la reconnaissance, restaurer l'identité et suspendre le temps. Or le roman montre que cette coïncidence entre lieu, mémoire et identité n'a plus lieu. Le récit du retour s'impose au sujet comme une forme narrative étrangère à son expérience réelle. Cette contrainte rejoint la réflexion de Paul Ricœur sur la narrativité : le récit peut configurer l'expérience, mais il peut aussi la déformer lorsqu'il impose une structure préexistante au vécu singulier. Prague est sommée d'incarner un passé qu'elle ne porte plus.

La critique de la nostalgie prolonge directement cette interrogation spatiale. Kundera ne définit pas la nostalgie comme un excès de mémoire, mais comme un effet de distance entre le sujet et le lieu investi symboliquement. La nostalgie naît lorsque l'espace d'origine devient opaque, lorsqu'il cesse d'être lisible et partageable. Cette conception est formulée explicitement dans une définition devenue centrale : « La nostalgie apparaît comme la souffrance de l'ignorance. Tu es loin, et je ne sais pas ce que tu deviens. Mon pays est loin, et je ne sais pas ce qui s'y passe » (Kundera, 2005 : 11). La nostalgie repose ici sur l'idée que le lieu conserverait un passé accessible, alors même que le lien concret avec ce lieu est rompu. Elle ne réactive pas les souvenirs, mais se nourrit de leur absence. Cette analyse permet de relire la distinction proposée par Svetlana Boym entre nostalgie restauratrice et nostalgie réflexive. *L'Ignorance* suggère que, lorsque les lieux cessent de fonctionner comme cadres de mémoire, même une nostalgie consciente de la perte se transforme en affect circulaire, détaché de toute inscription spatiale réelle.

Cette thèse est approfondie lorsque le narrateur revient sur le mythe d'Ulysse et en déconstruit l'actualité : « La nostalgie n'intensifie pas l'activité de la mémoire, elle n'éveille pas de souvenirs, elle se suffit à elle-même, à sa propre émotion, tout absorbée qu'elle est par sa seule souffrance. » (Kundera, 2005 : 42). Ce passage marque une rupture nette entre mémoire et nostalgie. Plus l'émotion nostalgique est intense, plus le contenu mémoriel s'appauvrit. L'idée entre en résonance avec les analyses de Maurice Halbwachs, pour qui la mémoire individuelle ne peut fonctionner qu'à travers des cadres sociaux partagés. Lorsque ces cadres disparaissent ou se transforment, le souvenir perd sa consistance. La nostalgie apparaît alors comme un substitut affectif à une mémoire devenue impraticable.

Le retour d'Irena à Prague rend visible cette déliaison entre lieu et mémoire. La ville ne restitue pas les souvenirs ; elle les met en crise. Les espaces familiers ne produisent pas de reconnaissance, mais un sentiment d'étrangeté. L'épisode du miroir, où Irena se voit comme la femme qu'elle aurait pu devenir si elle était restée, matérialise cette fracture (Kundera, 2005 : 39). Le lieu d'origine ne restitue pas le passé ; il expose l'irréversibilité des trajectoires. Prague devient un espace de disjonction temporelle, où le passé apparaît comme une vie parallèle désormais inaccessible.

Les scènes de retrouvailles avec les anciennes amies d'Irena confirment cette lecture spatiale. La mémoire collective qui s'y exprime ne cherche pas à intégrer l'expérience de l'exil, mais à en contrôler la conformité. Les questions posées fonctionnent comme des épreuves d'appartenance : « Elle comprend vite que leurs questions sont spéciales : des questions pour contrôler si elle connaît ce qu'elles connaissent, si elle se souvient de ce dont elles se souviennent. » (Kundera, 2005 : 52). La ville devient un espace normatif, où la mémoire partagée sert à délimiter l'inclusion. Se souvenir autrement revient à se situer hors du cadre spatial légitime. Le déracinement se manifeste alors comme une perte d'accès aux lieux symboliques de la mémoire sociale.

Le personnage de Josef radicalise cette géographie du désajustement. Son retour en Bohême est marqué par une absence presque totale de reconnaissance spatiale. Les lieux, la langue, les rites funéraires ne produisent plus aucun ancrage. La scène du cimetière condense cette expérience : « Le nombre de nouveaux noms sur la stèle le troubla. […] La vérité était pire : il n'existait plus pour eux. » (Kundera, 2005 : 62-63). Le cimetière, lieu par excellence de la mémoire, ne transmet plus rien. L'espace ne relie plus les vivants et les morts ; il enregistre l'effacement. Josef se heurte à une inexistence symbolique qui relève d'une reconfiguration spatiale de la mémoire collective. Cette situation éclaire la réflexion de Ricœur sur la reconnaissance mémorielle : sans reconnaissance sociale et spatiale, le sujet ne peut ni se raconter ni se situer dans le temps.

La déliaison entre espace et mémoire s'étend jusqu'au langage. Josef remarque que la langue tchèque elle-même lui est devenue étrangère, non par incompréhension, mais par décalage d'usage et de rythme. La langue, indissociable de l'espace, cesse de jouer son rôle d'ancrage mémoriel. Elle devient un indice supplémentaire de la rupture entre le sujet et les lieux de son passé.

La géographie de *L'Ignorance* dessine un monde où les lieux ont perdu leur capacité de reconnaissance. Prague et Paris ne constituent pas des pôles mémoriels complémentaires, mais des espaces disjoints, incapables d'assurer une continuité du souvenir. La nostalgie apparaît comme un affect fondé sur une conception obsolète de l'espace, pensé comme conservatoire du passé. Kundera suggère que l'exil n'est plus une exception, mais une condition structurelle de l'expérience contemporaine, marquée par la transformation rapide des lieux et la fragilisation des cadres collectifs de la mémoire.

La tension Prague–Paris permet également de penser la mémoire à partir de ce que Pierre Nora décrivait comme la disparition des « milieux de mémoire ». Dans *L'Ignorance*, Prague ne fonctionne plus comme un milieu vivant du souvenir, mais comme un espace saturé de récits figés, incapables d'intégrer l'expérience de l'exil. Les

lieux subsistent matériellement, mais leur fonction mémorielle s'est rigidifiée. Le passé y est conservé sous forme de références partagées, de souvenirs convenus, qui excluent toute trajectoire divergente. Cette saturation mémorielle transforme la ville en un espace paradoxal : omniprésente dans le discours, mais inapte à accueillir une mémoire singulière.

Kundera souligne ce décalage à travers l'impossibilité, pour Irena, de raconter sa vie parisienne dans l'espace pragois. Les lieux qu'elle retrouve ne lui offrent aucun cadre pour dire l'exil ; ils exigent au contraire un récit conforme à la mémoire locale. Cette contrainte narrative renforce l'idée que l'espace n'est pas un simple décor, mais un dispositif de légitimation du souvenir. Le lieu d'origine devient alors un espace de filtrage mémoriel, où seules certaines expériences sont autorisées à être dites et reconnues. Cette logique apparaît de manière particulièrement explicite lorsque Kundera évoque le silence qui entoure les années d'exil, silence qui n'est pas seulement individuel, mais spatialement organisé. Les années passées à l'étranger semblaient ne pas exister. Comme si ces années n'avaient pas eu lieu dans un espace réel, comme si elles ne méritaient pas d'être racontées. Ce passage met en lumière une hiérarchisation spatiale de la mémoire. Ce qui n'a pas eu lieu à Prague peine à être reconnu comme expérience légitime. Paris apparaît alors comme un espace vécu mais non mémorisable collectivement, tandis que Prague devient un espace mémorisable mais non habitable pour le sujet revenu. La géographie du roman se structure autour de cette dissymétrie : l'un des lieux autorise la vie sans mémoire, l'autre la mémoire sans la vie vécue.

Cette configuration éclaire la position singulière de *L'Ignorance* dans la réflexion contemporaine sur l'exil. Kundera ne décrit pas un sujet déchiré entre deux patries, mais un sujet privé de lieux mémoriels compatibles avec son expérience. Le déracinement Prague–Paris ne produit pas une identité hybride, mais une identité suspendue, privée de cadres spatiaux capables d'accueillir la continuité du récit de soi. La mémoire devient

alors un espace instable, déplacé, sans ancrage durable. À travers cette géographie fragmentée, *L'Ignorance* propose une critique implicite des représentations traditionnelles de l'exil, qui continuent de penser le retour comme une réparation spatiale. Le roman montre que, dans un monde marqué par la transformation rapide des lieux et par la fragilisation des cadres collectifs du souvenir, le retour ne garantit plus la reconnaissance. L'espace cesse d'être un refuge mémoriel ; il devient un révélateur de discontinuités.

Dans cette perspective, *L'Ignorance* ne propose ni une réhabilitation du lieu d'origine ni une célébration de l'oubli. Il met en scène une géographie fragmentée, où les espaces cessent de garantir la transmission mémorielle. Le déracinement Prague–Paris ne dessine pas un parcours linéaire, mais une tension durable entre des lieux devenus incompatibles avec la mémoire vécue. L'expérience de l'exil se lit alors comme une crise de la spatialisation du souvenir, révélatrice d'une modernité où les lieux ne suffisent plus à fonder l'identité.

2.5. *Survivre* : Espaces quotidiens, surfaces digitales et virtuelles ; ville comme scène du quotidien anxieux

Publié dans un contexte marqué par la montée des incertitudes globales et par la saturation des expériences par les dispositifs numériques, *Survivre* de Frederika Amalia Finkelstein propose une exploration singulière du quotidien urbain, envisagé non plus comme un espace de stabilité et de répétition, mais comme un environnement profondément instable et traversé par une inquiétude diffuse. Le texte ne se construit pas autour d'événements exceptionnels ou spectaculaires, mais s'ancre dans la continuité des gestes ordinaires — se déplacer, attendre, consommer — pour en révéler la progressive altération sous l'effet d'un risque omniprésent et d'une médiation constante du réel par les surfaces numériques. Ce déplacement du regard transforme radicalement la perception du quotidien, où la banalité elle-même devient le lieu d'une tension latente.

Dans ce cadre, l'espace ne saurait être réduit à un simple décor narratif. Il fonctionne comme une instance active, participant à la construction de l'expérience sensible, des affects et des formes contemporaines de la mémoire. Les lieux, loin de constituer des repères stables, apparaissent comme des surfaces instables, traversées par des flux d'informations, des images de violence et des projections imaginaires. Cette instabilité ne relève pas uniquement d'une transformation matérielle de l'environnement urbain, mais d'une mutation plus profonde du rapport au réel, dans laquelle la perception immédiate est constamment médiatisée, fragmentée et reconfigurée.

L'expérience des espaces quotidiens révèle d'abord une mutation du rapport à la présence. Les lieux familiers — tels que le métro ou la rue — ne sont plus simplement des espaces fonctionnels, mais des zones de vigilance permanente. La présence militaire dans un espace de transit ordinaire introduit une dissonance perceptive : « Il est 7 h 44, je suis sur le quai de la station Stalingrad. Une patrouille de quatre militaires vient de s'arrêter à côté de moi. Je ferme les yeux et j'essaye de penser à une chose belle. » (Finkelstein, 2017 : 11). Ce passage ne doit pas être lu uniquement comme la description d'une situation concrète, mais comme la manifestation d'un trouble dans l'économie de la perception. Le sujet ne perçoit plus l'espace comme un environnement neutre ; il est contraint de produire activement une image mentale apaisante pour neutraliser l'effet anxiogène du réel. L'espace quotidien devient ainsi un lieu où l'imaginaire intervient comme mécanisme de régulation face à une réalité perçue comme potentiellement menaçante.

Le phénomène se manifeste aussi à travers les formes d'inscription des corps dans l'espace. La promiscuité du métro, qui relève normalement d'une condition ordinaire de la vie urbaine, est ici requalifiée comme une expérience limite : « Je dévisage, on me dévisage. Les souffles se mêlent ; les corps se touchent. Cette intimité forcée est une épreuve » (Finkelstein, 2017 : 12). Ce qui est en jeu dans cette scène dépasse la simple

description sensorielle. L'intimité forcée signale une transformation du rapport à autrui : le contact physique, loin d'être neutre, devient porteur d'une menace implicite. Le regard, réciproque et insistant, inscrit le sujet dans une dynamique de surveillance mutuelle, où chacun devient potentiellement suspect. L'espace quotidien se transforme ainsi en un dispositif de tension, où la co-présence des individus n'est plus synonyme de coexistence, mais d'exposition.

Les espaces de consommation, traditionnellement conçus comme des environnements de confort et de satisfaction des désirs, se trouvent à leur tour affectés par cette mutation. L'entrée dans un magasin, moment banal de la vie urbaine, est immédiatement perturbée par la réapparition du dispositif sécuritaire : « Arrivée devant le magasin Nike, je me suis dit qu'il me faudrait une nouvelle paire de chaussures[...] Une patrouille de militaires avance vers moi. Ma gorge se serre à nouveau » (Finkelstein, 2017 : 36). Ce passage met en évidence une discontinuité fondamentale dans l'expérience. Le désir, qui structure habituellement l'espace commercial, est interrompu par une réaction corporelle involontaire. Le corps devient le lieu d'inscription de l'angoisse, révélant que celle-ci n'est pas seulement cognitive, mais profondément incarnée. L'espace du quotidien apparaît dès lors comme un espace contaminé, où aucune activité — même la plus anodine — ne peut être pleinement détachée de la perception du danger.

Cependant, comprendre la mutation des espaces physiques suppose également de prendre en compte l'action des surfaces digitales, dont la présence reconfigure profondément les modes d'expérience. Le téléphone, en tant qu'objet central du quotidien contemporain, ne se contente pas de médiatiser le réel ; il en modifie la structure même. La substitution du livre par l'écran en constitue un indice significatif : « Une forme rectangulaire se dessine sous mes doigts. Ce n'est pas un livre ; c'est mon téléphone. Je croyais avoir emporté un livre ce matin. J'ai eu tort » (Finkelstein, 2017 : 12). Cette phrase

signale une rupture dans les formes de médiation du monde. Le livre, associé à la continuité, à la durée et à une certaine profondeur de l'expérience, est remplacé par un dispositif qui privilégie la fragmentation et l'immédiateté. La substitution n'est pas simplement technique ; elle implique une transformation de la temporalité et de l'attention. Là où le livre suppose un engagement prolongé, le téléphone introduit une logique de discontinuité, faite de micro-expériences successives.

La discontinuité est renforcée par la nature des contenus auxquels le sujet est exposé. L'écran devient un espace où se condensent des fragments de violence, souvent décontextualisés : « Je plisse les yeux et je fixe son écran[...] Je lis La bataille fait rage. Les civils sont massacrés. Il s'agirait d'une question d'heures avant la reprise de la ville par le régime » (Finkelstein, 2017 : 13). Les événements décrits se déroulent ailleurs, mais ils sont intégrés dans l'expérience immédiate du sujet par le biais de l'écran. Cette proximité médiatisée produit une forme d'affect paradoxal, où la violence est à la fois omniprésente et abstraite. Elle est perçue, mais non vécue ; elle affecte, mais sans permettre une véritable appropriation.

L'un des aspects les plus significatifs de cette transformation réside dans la manière dont la mémoire elle-même est reconfigurée : « J'ai adopté une méthode pour rythmer mon pas : je récite mentalement des listes entières de morts. Plus précisément, j'apprends par cœur des listes de massacres et d'attentats meurtriers sur Wikipédia [...] » (Finkelstein, 2017 : 31). Ce qui se joue ici est une mutation radicale de la fonction mémorielle. La mémoire ne repose plus sur l'expérience ou sur le récit, mais sur l'accumulation de données. L'apprentissage par cœur de listes de massacres transforme la mémoire en un processus mécanique, dénué de toute dimension narrative ou affective. Cette forme de mémorisation s'inscrit dans une logique propre au numérique, fondée sur l'archivage et la répétition, où le sens tend à s'effacer au profit de l'accumulation. Dans le prolongement de cette dynamique, la saturation informationnelle atteint un seuil

critique lorsque circulent des images de violence extrême sur les réseaux sociaux : « Une vidéo de décapitation venait d'apparaître sur mon fil d'actualités, mise en ligne par un individu que je n'avais jamais rencontré » (Finkelstein, 2017 : 48). La violence ne relève alors plus seulement de la représentation ; elle se manifeste comme une irruption directe dans l'expérience du sujet. L'absence de médiation — qu'elle soit institutionnelle, narrative ou symbolique — fait de cette expérience une confrontation directe avec une image brute. Le sujet est placé dans une position paradoxale : il est à la fois spectateur et victime d'une exposition non choisie. L'espace digital devient ainsi un espace de contrainte, où la circulation des images échappe à tout contrôle individuel. Dans ce contexte, la référence aux jeux vidéo introduit une dimension supplémentaire, celle de la simulation : « Les jeux vidéo m'ont finalement bien préparée à vivre. Dieu sait que je n'aurais pas imaginé requérir des connaissances aussi lugubres [...] » (Finkelstein, 2017 : 38). Il s'agit d'une inversion du rapport entre fiction et réalité. Ce n'est plus le réel qui inspire la fiction, mais la fiction qui prépare à l'expérience du réel. Cette inversion témoigne d'une hybridation croissante entre les deux sphères, où les compétences acquises dans des environnements simulés deviennent pertinentes dans la vie quotidienne.

Les transformations dans la vie quotidienne convergent vers une reconfiguration de la ville, qui apparaît comme une scène globale du quotidien anxieux. L'espace urbain est désormais traversé par une tension permanente, qui se manifeste dans les gestes les plus ordinaires. L'entrée dans le métro en constitue un exemple particulièrement significatif : « Quand j'entre dans le wagon, une crainte systématique et très brève m'étreint, la crainte d'une bombe ou d'une ceinture d'explosifs dissimulée dans un sac ou sous une veste » (Finkelstein, 2017 : 43). La peur, ici, n'est pas liée à un événement précis ; elle est intégrée à la routine. Son caractère systématique indique qu'elle fait partie du fonctionnement normal du sujet, révélant une internalisation du risque.

Ainsi, l'internalisation est renforcée par l'environnement sensoriel de la ville, décrit comme agressif et saturé : « J'ai erré dans Paris toute la matinée. [...] Le bruit de la ville était continu, acide et douloureux. Les klaxons, les sirènes, les pots d'échappement – convergeaient toutes les stridences d'une métropole contaminée par les machines » (Finkelstein, 2017 : 65). L'espace urbain apparaît ici comme un environnement hostile, où le corps est constamment sollicité et affecté. Le terme « contaminée » suggère une diffusion incontrôlable, qui rappelle la logique des flux numériques. La ville fonctionne comme un système où les stimuli — sonores, visuels, informationnels — se superposent et se renforcent mutuellement.

La perception de la ville est également médiatisée par des images globales de catastrophe, qui redéfinissent l'imaginaire urbain : « Boston qui se transforme en ville fantôme, et dans les alentours : les gens sont invités à ne pas aller travailler, à rentrer chez eux et à se barricader » (Finkelstein, 2017 : 58). Cette représentation ne renvoie pas à une expérience directe, mais à une projection médiatisée. La ville n'est plus seulement un espace vécu ; elle est aussi un objet d'imagination, façonné par les récits et les images diffusés. Chaque espace urbain contient en lui la possibilité de sa propre disparition.

Enfin, la saturation informationnelle joue un rôle central dans la production de cette anxiété :

> Je consultais mon téléphone compulsivement, sans arrêter de marcher, naviguant de réseau social en réseau social, de dépêche en dépêche, de une en une – tout cela pour noyer l'ennui [...] en quatre minutes, j'ai appris que trois cents nourrissons ont trouvé la mort en Méditerranée. (Finkelstein, 2017 : 66)

L'accumulation rapide d'informations crée une discontinuité dans l'expérience, où des événements d'une extrême gravité sont absorbés dans un flux continu. L'apprentissage de la mort devient un moment parmi d'autres, intégré dans une

succession d'images et de données. L'espace urbain se trouve ainsi doublé d'un espace informationnel, où le local et le global se superposent sans hiérarchie.

Dans l'ensemble, ces éléments révèlent une mutation profonde du rapport à l'espace dans le monde contemporain. Les espaces quotidiens, les surfaces digitales et la ville elle-même participent d'un même dispositif, où l'expérience est marquée par la fragmentation, la saturation et l'anxiété. La mémoire, dans ce contexte, ne se construit plus à partir de repères stables ou de récits cohérents, mais à partir de flux discontinus, où l'accumulation remplace la signification. L'écriture, en adoptant une forme fragmentée et discontinue, ne se contente pas de représenter cette transformation ; elle en devient le lieu d'inscription, révélant les tensions fondamentales qui traversent le quotidien contemporain.

CHAPITRE III

Tensions génériques : roman, récit, témoignage

3.1. Roman, biographie, récit : entre les genres

La littérature contemporaine se définit par un effritement irréversible des frontières génériques traditionnelles, où le roman, la biographie et le récit factuel s'interpénètrent pour configurer ce que l'on pourrait qualifier d'épistémologie de l'incertitude. Cette hybridation formelle ne saurait être réduite à un simple jeu esthétique ; elle constitue une réponse herméneutique à la crise de la représentation du réel et à la fragilisation des certitudes historiques. Au cœur de cette mutation, le tournant narratif de l'histoire, magistralement théorisé par Hayden White (1987 : 21), postule que le récit historique ne confère de sens à la réalité brute qu'en lui imposant une cohérence formelle relevant de la *mimesis*. White démontre que toute historiographie repose sur des structures narratives analogues à la fiction, utilisant des modes de mise en intrigue — romantique, tragique, comique ou satirique — pour transformer des annales factuelles en un artefact littéraire doté de sens. En écho à cette perspective, Paul Ricœur (1983 : 17) souligne que le temps ne devient temps humain qu'à la condition d'être articulé par le récit. À travers la triple *mimesis* (préfiguration, configuration, refiguration), Ricœur établit une proximité ontologique entre l'histoire et la fiction, où la « discordance concordante » du récit permet d'appréhender l'entropie temporelle de l'existence. C'est dans ce sillage fécond qu'Ivan Jablonka (2014 : 113) propose de concevoir l'histoire comme une « littérature contemporaine », plaidant pour une écriture capable d'allier la rigueur de la méthode scientifique à la puissance évocatrice de la narration. Cette hybridité des genres transforme le roman en un laboratoire critique où se négocient les limites de la vérité et les apories de la mémoire. Cette déconstruction des formes narratives s'incarne avec une acuité singulière dans l'œuvre de Jean Echenoz, particulièrement dans son roman *14*.

S’emparant de la Grande Guerre, Echenoz rompt avec les codes de l’épopée pour produire une véritable « anti-épopée » caractérisée par un minimalisme souverain et une distance ironique qui désamorce tout pathos nationaliste. Le récit s’ouvre sur une temporalité linéaire avant de sombrer dans une entropie ontologique. Le « mythe des quinze jours », cette croyance naïve en un conflit éclair, est brutalement anéanti par l’expérience de l’enlisement. La conversation entre Anthime et Charles, où ce dernier affirme que la guerre est l’affaire de quinze jours tout au plus, pose les jalons d’une mise en intrigue satirique au sens de White, soulignant l’aveuglement tragique des sujets face à la machine historique. L’effondrement du temps devient alors le véritable protagoniste ; la guerre ne produit plus de progression héroïque, mais une usure mécanique des corps. Ce traitement echenozien rejoint la notion de mémoire blessée de Ricœur, exposant une temporalité qui ne parvient plus à articuler le passé et le présent. La gare, lieu de départ, et le front, lieu de stagnation, fonctionnent comme des non-lieux au sens de Marc Augé (1992 : 130) : des espaces de transit anonymes où l’identité du soldat se dissout dans la répétition de gestes vides. En réduisant l’événement à sa dimension triviale — la boue, le froid, la faim — Echenoz déconstruit le récit officiel pour donner à voir l’histoire au ras du sol, là où la mémoire collective se loge dans les interstices d’un quotidien dévasté.

Si Echenoz travaille sur le vide de la durée, Patrick Modiano, dans *Dora Bruder*, affronte le silence des archives à travers une quête topographique qui interroge les limites mêmes de la biographie. Le roman s’ouvre sur une lacune documentaire irrémédiable, illustrant parfaitement le mal d’archive théorisé par Jacques Derrida (1995 : 12), où l’archive agit simultanément comme un instrument de conservation et comme un lieu de destruction. Face à l’effacement des traces de la jeune victime de l’Occupation, le narrateur adopte la posture d’un chercheur de traces, un pisteur mémoriel utilisant la cartographie parisienne (Modiano, 1999 : 28) pour combler les blancs de l’histoire. Chaque rue, chaque adresse citée devient un point d’ancrage pour une mémoire qui ne

peut plus s'appuyer sur des témoignages directs. Dans ce processus, le roman devient un lieu de mémoire au sens de Nora (1997 : 23), un espace symbolique où l'enquête réelle et la projection imaginaire fusionnent pour restituer une voix aux anonymes broyés. La scène devant la caserne des Tourelles, marquée par la plaque « ZONE MILITAIRE – DÉFENSE DE FILMER OU DE PHOTOGRAPHIER» (Modiano, 1999 : 130), cristallise l'interdit qui pèse sur la mémoire des victimes. Modiano transforme le non-lieu institutionnel en un espace hanté, où la fiction devient l'ultime rempart contre l'oubli définitif. Le narrateur assume l'impossibilité de tout savoir, affirmant que le secret de Dora est « un pauvre et précieux secret que les bourreaux [...] l'Histoire, le temps — tout ce qui vous souille et vous détruit — n'auront pas pu lui voler » (Modiano, 1999 : 145). Ici, l'esthétique documentaire, faite de listes et d'avis de recherche, ne vise pas la complétude scientifique, mais rend sensible l'absence, transformant la ville en un palimpseste où le passé et le présent cohabitent dans une tension mélancolique.

Cette tension entre l'espace et le souvenir se déplace, chez Milan Kundera, vers la sphère de l'exil et de la subjectivité dévastée. Dans *L'Ignorance*, l'expérience du retour au pays natal après la chute du communisme se révèle être une épreuve de dissonance mémorielle radicale. En mobilisant les théories de Maurice Halbwachs (1976 : 79) sur les cadres sociaux de la mémoire, Kundera démontre que les souvenirs individuels s'étiolent irrémédiablement lorsqu'ils ne sont plus validés par le groupe d'appartenance. Le retour impossible souligne que l'espace retrouvé n'est plus le conservatoire du passé, mais un lieu d'étrangeté où la mémoire des exilés se heurte à l'indifférence de ceux qui sont restés. Irena, l'héroïne, ressent cette fracture comme une amputation de vingt ans de sa vie ; elle se sent raccourcie, diminuée, comme une naine face à ses amies pragoises qui refusent de l'interroger sur sa vie parisienne. La nostalgie est ici redéfinie comme une souffrance de l'ignorance : la conscience douloureuse d'une méconnaissance mutuelle engendrée par la distance. Dans ce contexte, la mémoire cesse d'être un reflet fidèle pour devenir une

fiction de soi, une construction instable par laquelle le sujet tente désespérément de maintenir une continuité identitaire brisée par la rupture géographique. La déshérence spatiale entre Prague et Paris transforme les lieux familiers en simulacres, confirmant que le déracinement est avant tout une perte de reconnaissance mémorielle. Kundera interroge ainsi la fragilité des liens entre identité et histoire, montrant que le passé est moins un fait qu'un récit subjectif que l'on se raconte pour survivre à l'altérité d'un monde qui a continué sans nous.

À cette quête de soi dans l'histoire succède, dans la littérature la plus contemporaine, une confrontation directe avec l'hyper-mémoire numérique et le présentisme radical. Frederika Amalia Finkelstein, dans *Survivre*, explore les effets d'une saturation mémorielle où la conscience est écrasée par le flux ininterrompu des écrans. La narratrice, Ava, évolue dans un Paris post-attentats où la paranoïa quotidienne (Finkelstein, 2017 : 43) devient la norme, transformant le métro — notamment la station Stalingrad — en une scène d'angoisse métaphysique. L'esprit du personnage est colonisé par un flux informationnel qui rend l'oubli impossible, car les images de violence brute — massacres en Méditerranée, vidéos de décapitation — ressurgissent sans cesse à travers les dispositifs technologiques. Cette fiction numérique reflète ce que Jacques Ellul identifiait comme le système technicien, où l'ordinateur assume le rôle de la mémoire individuelle, rendant le sujet passif face à un savoir accumulé sans être assimilé. Le risque diffus et l'infinité du présent interdisent toute mise à distance historique ; la mémoire n'est plus une construction narrative ou un lieu symbolique, mais une accumulation de données médiatisées par des algorithmes. Finkelstein montre comment cette surcharge, loin de renforcer la conscience historique, produit un engourdissement émotionnel et une dissolution de l'identité dans une répétition anxiogène. La ville n'est plus un palimpseste modianesque, mais une métropole contaminée par les machines, où le passé et le présent

se télescopent dans l'instantanéité d'une image-choc, transformant la condition humaine en une lutte pour la survie psychique contre le bruit acide de la surmodernité.

Au terme de ce parcours, il apparaît que l'hybridation entre roman, biographie et récit constitue une réponse éthique et heuristique indispensable aux défis de la représentation contemporaine. En brouillant les frontières génériques, Jean Echenoz, Patrick Modiano, Milan Kundera et Frederika Amalia Finkelstein redéfinissent le statut du narrateur, qui n'est plus le garant d'une vérité objective mais un chercheur de traces, un médiateur de l'absence ou un spectateur sidéré par le flux du monde. Le roman contemporain se constitue ainsi comme un laboratoire critique où se négocient les frontières entre la mémoire collective, l'histoire officielle et l'expérience subjective. Cette fluidité générique n'est pas un renoncement à la vérité, mais une reconnaissance de sa complexité : pour être fidèle au réel, la littérature doit assumer ses propres silences, ses lacunes et sa part de re-figuration imaginaire. La fictionnalisation de l'histoire, loin d'être une trahison, devient alors l'instrument d'une justice envers les victimes et les exilés, permettant de rendre sensible ce que le mutisme des archives ou la saturation des écrans ne peuvent plus dire. En définitive, le roman ne se contente pas de représenter le passé ; il le configure, le met à l'épreuve de la sensibilité et l'ouvre sur un horizon éthique où se joue, entre mémoire et oubli, la responsabilité de l'écrivain face à la fragilité de la trace humaine.

3.2. *14* : Anti-épopée et fiction historique

Dans *14*, Jean Echenoz ne se contente pas de proposer une nouvelle variation sur le roman de la Première Guerre mondiale ; il en déplace en profondeur les fondements narratifs et axiologiques. Le texte s'organise autour d'une tension constante entre ce que la tradition littéraire a fait de la guerre, à savoir un espace de grandeur, de sacrifice et de cohérence dramatique, et ce que l'écriture d'Echenoz en révèle, à savoir une expérience discontinue, désorientée et largement dénuée de sens. Ce déplacement ne relève ni d'un

simple minimalisme stylistique ni d'un effet de modernisation formelle ; il engage une véritable critique des régimes de représentation hérités. L'anti-épopée qui se déploie ici ne consiste pas seulement à refuser l'héroïsation, mais à démonter les mécanismes mêmes qui la rendent possible.

L'incipit du roman constitue à cet égard un point d'entrée particulièrement révélateur. L'échange entre les personnages — « C'était inévitable, a répondu Charles […], mais c'est l'affaire de quinze jours tout au plus. Ça, s'est permis d'objecter Anthime, je n'en suis pas si sûr » (Echenoz, 2012 : 14) — ne se limite pas à restituer une illusion historiquement attestée ; il met en scène une forme de parole qui, tout en se voulant assurée, se fissure dès son énonciation. L'intérêt de ce passage réside dans le fait que l'illusion n'est pas corrigée par une intervention explicite du narrateur. Aucun commentaire ne vient rectifier ou dénoncer la naïveté du propos. Le texte laisse au contraire coexister affirmation et doute, ce qui produit un effet de décalage. Une telle stratégie invite à considérer que la vérité de la guerre ne se situe pas dans un savoir rétrospectif stabilisé, mais dans l'écart entre les discours et les événements. L'ironie naît précisément de cet écart, et non d'une dénonciation dominante. Dans cette perspective, l'analyse de Fussell, selon laquelle la compréhension moderne de la guerre s'organise principalement autour d'un mode ironique (1975 : 35), trouve ici une actualisation concrète : l'ironie ne constitue pas seulement un ton, elle devient une modalité de connaissance, capable de rendre compte de la disjonction entre attentes et réalités. Ce principe de désajustement se prolonge dans la gestion des scènes de guerre proprement dites. Le refus explicite de description — « Tout cela ayant été décrit mille fois, peut-être n'est-il pas la peine de s'attarder encore sur cet opéra sordide et puant » (Echenoz, 2012 : 79) — mérite d'être lu comme un geste critique d'une portée considérable. En déclarant superflue la description, le texte ne se contente pas d'élider un passage attendu ; il met en cause la légitimité même du dispositif descriptif dans le roman de guerre. L'expression «

opéra sordide et puant » introduit une double disqualification : esthétique (l'opéra, forme codifiée et spectaculaire) et morale (le sordide). Ce qui est visé, ce n'est pas seulement la guerre en tant que telle, mais la manière dont elle a été stylisée et mise en récit. Dès lors, l'économie descriptive apparaît moins comme une lacune que comme une stratégie de désacralisation. Dominique Faria souligne que « Ce qui distingue *14* d'autres romans sur la guerre ce sont les choix d'écriture d'Echenoz [...] le texte invite à garder ses distances, à éviter tout pathos » (2015 : 63). Il convient cependant d'insister sur le fait que cette distance n'est pas seulement affective ; elle est également épistémologique. Refuser le pathos, c'est aussi refuser une forme de savoir immédiat fondé sur l'émotion, au profit d'une approche qui laisse subsister l'opacité de l'événement.

Une telle opacité se manifeste avec une particulière acuité dans la manière dont le récit s'attache aux détails ordinaires. Le choix de privilégier des éléments de la vie quotidienne — gestes répétitifs, attentes, déplacements sans finalité claire — produit un effet de désorientation qui contraste fortement avec la logique téléologique du récit épique. Claire Stolz note que « Cette thématisation réaliste n'a donc rien d'épique, ni rien d'emphatique : elle s'appuie sur des détails de la vie quotidienne du soldat » (2022 : 157). Toutefois, ces détails ne visent pas à renforcer l'illusion référentielle ; ils participent d'une stratégie de banalisation qui entre en tension avec l'événement représenté. Autrement dit, le quotidien ne vient pas humaniser la guerre, mais au contraire en accentuer l'absurdité. L'écart entre l'ampleur historique du conflit et la trivialité des expériences vécues produit une forme de dissonance qui empêche toute synthèse. Cette dissonance rejoint l'analyse de Kaempfer (1998), selon laquelle le récit de guerre moderne adopte volontairement le point de vue d'un personnage qui ne parvient pas à maîtriser ni à comprendre pleinement les événements auxquels il est confronté. Chez Echenoz, ce dépassement ne donne pas lieu à une intensification dramatique, mais à une suspension du sens : le personnage ne comprend pas, et le récit ne cherche pas à compenser cette incompréhension.

La scène de la mort de Charles radicalise encore ce processus de désaffection. « [...] et Charles béant, par dessus l'épaule affaissée d'Alfred, voit s'approcher le sol sur lequel il va s'écraser, à toute allure et sans alternative que sa mort immédiate, irréversible [...] » (Echenoz, 2012 : 57). Ce passage se caractérise par une focalisation qui privilégie la perception immédiate plutôt que l'interprétation. La mort n'est pas investie d'une valeur symbolique ; elle est présentée comme un enchaînement de faits physiques. L'absence de pathos ne signifie pas une neutralité axiologique, mais une volonté de soustraire l'événement à toute récupération narrative. Stéphane Chaudier évoque une « figure d'artiste intelligemment blasé » (2014 : 173), mais il semble plus pertinent de parler d'une stratégie de désactivation des attentes du lecteur. En refusant de produire de l'émotion là où elle est attendue, le texte contraint à une lecture réflexive, où l'attention se porte non sur l'événement lui-même, mais sur les conditions de sa représentation.

La logique de renversement se retrouve également dans le traitement de la blessure. « Tous ont montré comme on lui enviait cette bonne blessure, l'une des meilleures qu'on pût imaginer » (Echenoz, 2012 : 83). L'expression « bonne blessure » introduit une contradiction apparente qui mérite d'être interrogée. Ce qui, dans un cadre ordinaire, serait perçu comme une atteinte au corps devient ici un avantage. Une telle inversion ne relève pas d'un simple effet ironique ; elle témoigne d'une transformation radicale des systèmes de valeur sous l'effet de la guerre. La blessure devient un moyen de survie, et donc un objet de désir. Ce déplacement met en évidence la manière dont le conflit reconfigure les catégories morales. Blanckeman (2000) parle d'un récit structurellement dissensuel où coexistent distanciation et dynamique fictionnelle. L'exemple de la « bonne blessure » illustre parfaitement cette tension : le texte produit du sens tout en le rendant instable.

L'inscription de *14* dans le champ de la fiction historique suppose par ailleurs une réflexion sur le statut du référent. Isabelle Bernard affirme que « Echenoz invite son

lectorat à découvrir en *14* une fiction romanesque infusée par des faits réels qui s'inscrit dans la longue histoire des romans de guerre » (2016 : 185). L'enjeu ne réside pas dans la fidélité aux faits, mais dans la manière dont ceux-ci sont reconfigurés. La référence à Ricœur permet d'éclairer ce point : « C'est à la faveur de ces exercices d'évaluation dans la dimension de la fiction que le récit peut finalement exercer sa fonction de découverte et aussi de transformation à l'égard du sentir et de l'agir du lecteur, dans la phase de refiguration de l'action par le récit » (Ricœur, 1990 : 194). Dans *14*, cette refiguration passe par une réduction des enchaînements causaux et une fragmentation du récit, qui traduisent l'impossibilité de donner une forme cohérente à l'expérience de la guerre. Le temps ne progresse pas vers une résolution ; il se disperse en une série d'épisodes discontinus.

L'esthétique postmoderne du roman se manifeste également dans son rapport aux conventions génériques. Sylvie Mikowski souligne que « *14* est donc un roman typiquement postmoderne, qui joue avec les conventions et les genres littéraires, par la voie de la citation, de la parodie ou de la transgression des codes narratifs » (Mikowski, 2015 : 42). Ce jeu avec les codes ne doit pas être compris comme un simple exercice formel. Il engage une réflexion sur la possibilité même de raconter l'histoire. Donc, le roman mobilise les structures du récit de guerre tout en en révélant l'insuffisance. Loin de produire une synthèse, cette démarche maintient une tension entre usage et critique des formes.

Dans cette perspective, les analyses de Hayden White (1973) prennent une importance particulière. En montrant que les récits historiques peuvent adopter une forme ironique ou satirique, White met en évidence leur dimension construite et idéologique. *14* s'inscrit dans cette logique en refusant toute narration totalisante. Le texte ne propose ni explication globale ni hiérarchisation des événements. Il expose des fragments, laissant au lecteur le soin d'en mesurer la portée. Michel de Certeau évoque la possibilité de faire

de l'histoire avec les détritus mêmes de l'histoire (1975) ; l'écriture d'Echenoz semble précisément s'attacher à ces résidus, à ces éléments qui échappent aux grandes synthèses historiques.

Enfin, la dernière phrase annonce qu'« un enfant mâle est né qu'on a prénommé Charles » (Echenoz, 2012 : 124). Le choix de ce prénom, qui reprend celui de son oncle mort au combat, introduit une forme de circularité qui complexifie la relation entre mémoire et histoire. La répétition du prénom ne constitue pas une simple continuité généalogique ; elle suggère une persistance du passé dans le présent. Cette récurrence empêche toute clôture définitive du récit et invite à penser l'histoire non comme une succession linéaire, mais comme un ensemble de résonances. Une telle conception rejoint les analyses de Viart, pour qui « Ces récits ne sont pas vraiment des "récits de guerre", mais plutôt des récits qui interrogent la guerre » (Viart & Vercier, 2008 : 138). L'interrogation ne débouche pas sur une réponse, mais sur une mise en tension des formes narratives.

Ainsi, *14* apparaît comme une œuvre qui, en déconstruisant les codes de l'épopée et en reconfigurant la fiction historique, propose une réflexion exigeante sur les limites de la représentation. Loin de combler le sens, le roman le suspend, invitant à une lecture attentive aux écarts, aux silences et aux discontinuités. Une telle démarche ne vise pas à proposer une vérité alternative de la guerre, mais à en montrer l'irréductible complexité.

3.3. *Dora Bruder* : Entre biographie et roman – esthétique documentaire

Dans les récits consacrés à la mémoire de l'Occupation, l'enjeu ne consiste plus uniquement à reconstituer des faits disparus, mais à interroger ce qui subsiste malgré l'effacement. Certains textes contemporains déplacent ainsi l'attention vers les traces incomplètes, les silences documentaires et les zones demeurées obscures. L'absence cesse alors d'être un simple manque d'informations ; elle devient une composante essentielle

de la narration elle-même. Dans *Dora Bruder*, cette logique apparaît à travers une écriture fondée sur les fragments, les interruptions et les blancs laissés par l'Histoire. Le récit ne cherche pas à restituer entièrement la vie de Dora Bruder ; il montre au contraire les limites mêmes de cette restitution. La notion de « biographie en creux », employée par Claude Burgelin (2010 : 207), permet précisément de rendre compte de cette esthétique où une existence se dessine moins par accumulation d'informations que par les lacunes qui l'entourent.

Le mouvement du récit se construit ainsi autour d'un paradoxe : plus l'enquête progresse, plus l'absence de Dora Bruder devient perceptible. Les découvertes documentaires ne conduisent jamais à une reconstitution complète ; elles révèlent surtout l'étendue de ce qui demeure inaccessible. Dès les passages consacrés aux archives, le narrateur insiste sur cette difficulté :

> Il faut longtemps pour que resurgisse à la lumière ce qui a été effacé. Des traces subsistent dans des registres et l'on ignore où ils sont cachés et quels gardiens veillent sur eux et si ces gardiens consentiront à vous les montrer. Ou peut-être ont-ils oublié tout simplement que ces registres existaient. (Modiano, 1999 : 13)

Le choix du verbe « resurgir » se révèle particulièrement significatif. Le passé n'apparaît pas de manière continue ou stable ; il revient par fragments, comme quelque chose d'enfoui qui remonte difficilement à la surface. La phrase souligne également la violence implicite du terme « effacé ». Dora Bruder n'a pas simplement été oubliée ; son existence a été progressivement absorbée par les mécanismes administratifs et historiques de l'Occupation. Cette idée se prolonge immédiatement dans la description des registres administratifs. Le lexique des « traces », des « registres » et des « gardiens » confère aux archives une dimension presque clandestine. Le document administratif ne représente pas une mémoire claire et accessible ; il apparaît comme un espace fermé, difficile d'accès, partiellement enseveli. Une telle représentation traduit également la position du narrateur,

engagé dans une enquête faite d'attentes, de recherches partielles et de découvertes incomplètes. La progression du récit dépend moins de certitudes établies que d'approximations successives. Cette fragmentation se manifeste également dans l'évocation de la famille Bruder : « Ce sont des personnes qui laissent peu de traces derrière elles. Presque des anonymes » (Modiano, 1999 : 28). La sobriété de cette formulation mérite d'être soulignée. Toute dramatisation excessive est évitée. Dora et ses parents apparaissent comme des êtres ordinaires, absorbés dans l'anonymat de la ville. Le mot « presque » introduit cependant une nuance importante. Malgré l'effacement progressif, quelque chose subsiste encore grâce à l'écriture. L'entreprise du récit consiste précisément à maintenir cette présence fragile sans jamais prétendre l'achever complètement. L'enquête montre d'ailleurs que les rares informations disponibles se réduisent souvent à des éléments administratifs extrêmement simples : « Ce que l'on sait d'elles se résume souvent à une simple adresse » (Modiano, 1999 : 28). L'adresse acquiert dès lors une fonction essentielle dans l'économie narrative. Elle constitue parfois l'unique preuve matérielle d'une existence passée. Pourtant, cette précision topographique contraste fortement avec le silence entourant la vie intérieure des personnages : « 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, 1999 : 28). Le rythme de la phrase accentue progressivement l'impression de vide. Les termes « blanc », « inconnu » et « silence » ne désignent pas seulement un manque documentaire ; ils structurent l'ensemble du récit. La narration progresse constamment autour de ces zones obscures sans jamais chercher à les combler artificiellement. C'est précisément cette retenue qui caractérise la « biographie en creux ». Au lieu d'inventer des scènes destinées à remplir les lacunes, Modiano maintient visible ce qui échappe définitivement au savoir.

La présence du vide se manifeste particulièrement à travers l'espace parisien. Les rues, les hôtels et les quartiers traversés par Dora deviennent les principaux supports de

sa mémoire. Le récit revient continuellement sur les déplacements du narrateur dans la ville, comme si celle-ci conservait encore les traces invisibles des disparus. Paris fonctionne ainsi comme une surface où plusieurs temporalités se superposent. Cette coexistence entre passé et présent apparaît clairement dans le passage consacré au Paris de 1996 : « J'ai écrit ces pages en novembre 1996. Les journées sont souvent pluvieuses » (Modiano, 1999 : 50). L'écriture s'ancre immédiatement dans un présent concret marqué par la pluie, la grisaille et la tombée précoce de la nuit. Cette atmosphère automnale produit une tonalité mélancolique qui favorise l'impression de décalage temporel. Le narrateur circule dans une ville contemporaine tout en essayant d'apercevoir les traces d'une autre ville, presque disparue. Cette sensation devient explicite dans le passage suivant : « J'ai peine à croire que je suis dans la même ville que celle où se trouvaient Dora Bruder et ses parents » (Modiano, 1999 : 50). Paris apparaît ici comme un espace double. La ville actuelle recouvre celle de l'Occupation sans parvenir à l'effacer complètement. Les lieux quotidiens — cafés, vitrines, carrefours — contiennent encore des traces discrètes du passé. La mémoire ne surgit donc pas à travers de grands événements spectaculaires, mais dans des détails urbains ordinaires. La position du narrateur dans ce travail de mémoire devient encore plus explicite lorsqu'il affirme : « J'ai l'impression d'être tout seul à faire le lien entre le Paris de ce temps-là et celui d'aujourd'hui. » (Modiano, 1999 : 50). Cette phrase révèle une profonde solitude mémorielle. La figure narrative apparaît comme celle qui tente encore de maintenir un lien fragile entre deux temporalités. Une telle fonction explique la présence fréquente de souvenirs personnels dans le récit. Lorsque les traces concernant Dora deviennent insuffisantes, le texte glisse vers des réminiscences liées au père du narrateur, à ses propres fugues ou à ses errances dans Paris. La recherche documentaire finit ainsi par croiser une mémoire plus intime. La circulation entre enquête biographique et expérience personnelle renforce la dimension fragmentaire du texte. Le récit ne suit pas une

progression linéaire ; il avance par associations, retours en arrière et rapprochements partiels. Les informations concernant Dora apparaissent souvent interrompues par des souvenirs personnels ou par des descriptions urbaines. Cette structure discontinue reflète directement la difficulté d'accéder à une existence presque effacée.

La fugue de Dora constitue à cet égard un moment essentiel. Les mois durant lesquels elle disparaît échappent presque totalement aux archives. Or, le narrateur refuse précisément d'imaginer ce qui s'est produit pendant cette période. Le silence occupe ici une place centrale. Là où un roman traditionnel aurait pu multiplier les hypothèses narratives, Modiano choisit de laisser subsister l'inconnu. Cette absence de reconstruction fictionnelle confère au texte une forte dimension éthique. L'écriture reconnaît ses propres limites face à une existence détruite par l'Histoire. Cette retenue atteint son point culminant dans les dernières pages du roman. Dora Bruder conserve jusqu'au bout une part inaccessible. Le récit ne dissipe jamais complètement son mystère. Le refus d'une connaissance totale protège en quelque sorte l'intimité de la disparue. Le texte ne cherche pas à posséder Dora Bruder à travers l'écriture ; il maintient au contraire une distance respectueuse face à ce qui demeure irréductiblement silencieux.

Ainsi, la « biographie en creux » ne repose pas uniquement sur une insuffisance documentaire. Elle devient une véritable forme narrative fondée sur l'acceptation du manque. Chez Modiano, les adresses, les archives, les rues et les fragments de souvenirs dessinent une présence fragile qui apparaît précisément à travers ses absences. Le roman transforme alors les lacunes de l'Histoire en principe d'écriture. Dora Bruder n'est jamais entièrement reconstituée, mais son absence acquiert paradoxalement une présence durable à travers les traces dispersées que le récit recueille patiemment.

3.4. *L'Ignorance* : Roman philosophique et introspection ; mémoire comme fiction de soi

Dans *L'Ignorance*, Milan Kundera développe une réflexion romanesque où l'exil, le retour et la mémoire deviennent les instruments d'une interrogation plus vaste sur l'identité humaine. Le roman ne se limite pas à raconter les retrouvailles d'Irena et de Josef après des années d'éloignement ; il examine surtout la manière dont les individus fabriquent leur propre passé afin de donner une cohérence à leur existence présente. À travers une narration méditative, souvent traversée par des commentaires philosophiques, Kundera met en scène une conscience incapable de saisir pleinement ni le passé, ni le présent, ni même elle-même. *L'ignorance* évoquée par le titre ne désigne donc pas seulement une méconnaissance factuelle ; elle devient une condition fondamentale de l'existence. Cette dimension apparaît dès les réflexions consacrées à la nostalgie. Kundera refuse d'en faire un simple sentiment lié au regret du pays perdu. Il entreprend au contraire une relecture étymologique qui transforme la nostalgie en expérience douloureuse du non-savoir (Kundera, 2005 : 10-11). À partir de la filiation linguistique, le narrateur formule une définition décisive : « Sous cet éclairage étymologique, la nostalgie apparaît comme la souffrance de l'ignorance » (Kundera, 2005 : 11). Cette phrase occupe une fonction centrale dans l'économie du roman, car elle déplace immédiatement la question du retour du domaine géographique vers celui de la connaissance impossible.

L'exilé souffre moins de la distance matérielle que de l'impossibilité de savoir ce qu'est devenu le monde qu'il a quitté. Le pays natal cesse progressivement d'être une réalité concrète ; il devient une construction mentale alimentée par des souvenirs partiels, des fantasmes et des images figées. Ainsi, la mémoire ne préserve pas le réel : elle le reconstruit continuellement. Irena, après des années passées en France, entretient avec Prague une relation imaginaire fondée sur des sensations fragmentaires. Son pays

d'origine subsiste davantage comme une fiction intérieure que comme un espace véritablement accessible. Lorsque le retour devient enfin possible, la confrontation avec la réalité produit une forme de désillusion, car le pays retrouvé ne correspond plus à celui que la mémoire avait conservé. Cette réflexion conduit Kundera à remettre en cause le mythe du « grand retour ». Le roman établit explicitement un parallèle entre les exilés contemporains et la figure d'Ulysse. Toutefois, contrairement à la lecture héroïque traditionnelle, le narrateur insiste sur la préférence d'Ulysse pour la clôture plutôt que pour l'aventure infinie : « À l'exploration passionnée de l'inconnu (l'aventure), il préféra l'apothéose du connu (le retour) » (Kundera, 2005 : 13). Le retour vers Ithaque représente alors une aspiration à la stabilité, à la limite et à la finitude. Le narrateur ajoute : « Sans le réveiller, les marins de Phéacie déposèrent Ulysse [...] au pied d'un olivier [...] Telle fut la fin du voyage » (Kundera, 2005 : 13). La scène possède une forte portée symbolique : le retour apparaît comme une tentative de réconciliation avec un monde supposé familier.

Or, dans *L'Odyssée* comme dans le roman de Kundera, cette familiarité est illusoire. Le temps transforme à la fois les lieux et les êtres. Revenir ne signifie donc pas retrouver un passé intact, mais découvrir l'écart irréductible entre mémoire et réalité. L'exilé retourne vers un monde qui n'existe déjà plus, tandis que lui-même est devenu un autre. Le paradoxe du retour réside précisément dans cette impossibilité : on croit revenir au connu alors qu'on entre dans une nouvelle forme d'inconnu. Chez Kundera, l'exil ne s'achève jamais véritablement, car le retour lui-même produit une étrangeté supplémentaire. Cette distance entre le souvenir et le réel est approfondie par les réflexions du narrateur sur le fonctionnement de la mémoire humaine. Kundera affirme : « La mémoire ne garde qu'un millionième, un milliardième [...] de la vie vécue » (Kundera, 2005 : 141). Cette limitation n'est pas présentée comme une faiblesse accidentelle ; elle appartient à « l'essence de l'homme » (Kundera, 2005 : 141). Une telle

idée modifie profondément le statut du passé dans le roman. Puisque l'expérience vécue disparaît presque entièrement, ce que l'individu appelle « souvenir » n'est qu'une sélection infime de traces éparses.

Dès lors, la mémoire ne peut être envisagée comme une restitution fidèle des événements. Elle fonctionne plutôt comme un mécanisme de recomposition. Les fragments conservés sont réorganisés après coup afin de produire une continuité artificielle entre les différentes étapes d'une existence. Kundera montre ainsi que l'identité personnelle repose moins sur la permanence que sur une activité narrative. Le sujet construit rétrospectivement une histoire cohérente pour masquer la discontinuité fondamentale de sa vie. Cette idée est formulée avec une radicalité particulière lorsque le narrateur déclare : « On ne comprendra rien à la vie humaine si on persiste à escamoter la première de toutes les évidences : une réalité telle qu'elle était quand elle était n'est plus » (Kundera, 2005 : 142). Le passé ne peut donc jamais être récupéré dans son état originel. Toute tentative de retour vers lui implique déjà une transformation. La mémoire produit une représentation du passé façonnée par le présent du sujet qui se souvient. En ce sens, elle devient une véritable fiction de soi. Cette fictionnalisation apparaît clairement dans le personnage de Josef. Lorsqu'il relit son ancien journal intime, il éprouve une sensation de distance presque violente face à ses propres mots. Le jeune homme qu'il découvre dans ces pages lui semble étranger. Kundera met ainsi en scène une expérience d'introspection paradoxale : loin de révéler une identité stable, l'examen de soi fait apparaître une fracture intérieure. Josef ne reconnaît plus celui qu'il était autrefois ; il regarde son ancien moi comme un personnage autonome, séparé de lui par le temps.

Le roman déconstruit alors l'idée d'une continuité naturelle du sujet. L'individu ne possède pas une essence fixe qui traverserait les années de manière intacte. Il est constitué d'états successifs parfois incompatibles entre eux. Le passé personnel devient

presque aussi opaque que le passé historique. L'introspection ne permet donc pas de retrouver une vérité originelle du moi ; elle révèle au contraire l'impossibilité de coïncider pleinement avec soi-même.

L'impossibilité est renforcée par l'incertitude qui caractérise le présent. Kundera insiste sur le fait qu'un être humain ne peut comprendre le sens d'une situation tant qu'il ignore les conséquences qu'elle produira. Le narrateur pose alors une question essentielle : « Comment celui qui ne connaît pas l'avenir pourrait-il comprendre le sens du présent ? » (Kundera, 2005 : 165). Le présent demeure indéchiffrable parce qu'il est toujours traversé par des potentialités inconnues. Cette réflexion éclaire la manière dont le roman aborde les événements historiques. Les personnages qui vivent les bouleversements politiques de 1948 ou de 1968 ignorent encore ce que ces dates représenteront plus tard. Ils interprètent leurs choix à partir d'informations incomplètes. Ce décalage souligne une forme d'aveuglement ontologique propre à la condition humaine. L'homme agit sans connaître réellement la portée de ses actes.

Kundera radicalise cette idée lorsqu'il écrit : « Toutes les prévisions se trompent, c'est l'une des rares certitudes qui a été donnée à l'homme » (Kundera, 2005 : 18). Cette affirmation détruit toute illusion de maîtrise historique. Les individus construisent des projets, élaborent des attentes et imaginent l'avenir, mais le temps finit toujours par déjouer leurs anticipations. Dans le roman, l'exil illustre précisément cette incapacité à prévoir. Aucun personnage n'avait imaginé la durée réelle de la séparation ni les transformations identitaires qu'elle entraînerait.

L'ignorance du futur influence également les relations humaines. Irena et Josef croient partager un passé commun susceptible de les rapprocher. Pourtant, leur rencontre révèle rapidement une profonde asymétrie mémorielle. Irena conserve des souvenirs précis de Josef, tandis que celui-ci peine à la reconnaître véritablement. Cette dissymétrie introduit une réflexion importante sur l'illusion du souvenir partagé. Deux individus

peuvent avoir vécu le même événement sans lui attribuer la même valeur affective. Chacun construit sa propre hiérarchie du passé. Les souvenirs d'Irena occupent une place centrale dans son existence, alors que Josef les a presque entièrement effacés. Leur relation repose donc sur une illusion rétrospective. Le roman montre ainsi que la mémoire n'unit pas nécessairement les êtres ; elle peut au contraire accentuer leur séparation. Cette fracture apparaît aussi dans les rêves d'exil qui traversent le roman. Kundera décrit la coexistence contradictoire de deux images du pays natal : le paradis perdu et le lieu menaçant du retour. Irena découvre alors que « tous les émigrés faisaient ces rêves » (Kundera, 2005 : 21). Le subconscient produit simultanément le désir de retrouver la terre d'origine et la peur d'y revenir. Cette ambivalence révèle la complexité du rapport identitaire à la patrie.

Le pays quitté n'existe plus comme réalité stable ; il survit sous forme d'images psychiques contradictoires. Le jour, l'exilé idéalise le passé ; la nuit, il pressent l'étrangeté du retour. Kundera traduit ainsi la division intérieure de l'individu déraciné. L'identité de l'exilé demeure suspendue entre plusieurs temporalités incompatibles : le passé idéalisé, le présent étranger et l'avenir incertain.

L'originalité de *L'Ignorance* réside précisément dans cette articulation entre réflexion philosophique et expérience intime. Les méditations du narrateur ne constituent jamais un discours abstrait détaché des personnages ; elles émergent constamment des situations vécues par Irena et Josef. Kundera transforme ainsi l'histoire d'un retour en enquête sur les limites de la mémoire humaine. Le roman suggère que toute identité repose sur une reconstruction fragile, continuellement modifiée par le temps. À travers l'exil, la nostalgie et la confrontation avec le passé, Kundera montre que l'existence humaine se développe dans une relation permanente avec l'inconnu. L'homme ignore ce que deviennent les lieux qu'il quitte, ignore le sens véritable de ce qu'il vit et ignore même celui qu'il fut autrefois. La mémoire apparaît alors moins comme un instrument de

conservation que comme une opération de création narrative. Elle invente une cohérence rétrospective afin de rendre la vie supportable.

Ainsi, l'introspection ne conduit jamais chez Kundera à une vérité stable du sujet. Elle dévoile au contraire la fragmentation du moi et la nature fictionnelle de toute autobiographie intérieure. En ce sens, *L'Ignorance* peut être lu comme un roman philosophique de la discontinuité humaine : un texte où la mémoire, loin de restituer le réel, produit des récits incertains grâce auxquels l'individu tente de survivre au temps.

3.5. *Survivre* : Fiction numérique, récit expérimental, structure déstructurée ; fragmentation du récit comme reflet du monde contemporain

À une époque dominée par l'omniprésence des écrans, la diffusion incessante des images et l'accélération des flux d'information, *Survivre* offre une représentation particulièrement saisissante de la conscience contemporaine. Le roman ne cherche pas à reconstruire une histoire selon un ordre chronologique stable ; il adopte au contraire une structure éclatée où se juxtaposent souvenirs personnels, références médiatiques, listes d'attentats, descriptions de jeux vidéo, réflexions sur la technologie et scènes du quotidien. Une telle composition produit d'abord une impression de dispersion. Pourtant, cette fragmentation n'a rien d'arbitraire. Une cohérence profonde se construit précisément à travers la discontinuité narrative, car celle-ci reproduit les modes contemporains de perception du réel. La conscience représentée par le roman apparaît constamment sollicitée par des flux numériques simultanés qui empêchent toute expérience stable du temps et de l'événement. La déstructuration du récit devient alors le miroir formel d'un monde lui-même déstructuré par la médiation technologique.

Une telle esthétique fragmentaire transforme profondément la représentation du réel historique. Les événements collectifs, et plus particulièrement les attentats terroristes, ne sont presque jamais vécus directement ; ils apparaissent sous forme d'images, de vidéos ou de notifications diffusées sur des écrans. Cette médiation numérique constitue

l'un des axes majeurs du roman. Une expérience collective de la catastrophe s'élabore désormais à distance, dans une relation paradoxale où la proximité émotionnelle coexiste avec l'absence physique. Cette tension apparaît clairement lorsque la narratrice évoque les attentats du 13 novembre :

> Cette soirée de novembre, je l'ai suivie, je l'ai épiée, en direct, devant des écrans, comme des millions d'autres, mais je n'étais pas là, dans cette salle, ni dans ces restaurants, ni dans ces cafés, au centre névralgique du pire. (Finkelstein, 2017 : 28)

Le choix des verbes « suivre » et « épier » traduit d'abord une modification profonde de la relation au monde. « Suivre » renvoie à une consommation continue des informations, tandis que « épier » introduit une dimension presque obsessionnelle du regard contemporain. Une surveillance permanente des catastrophes semble désormais s'imposer comme comportement collectif. Le sujet contemporain ne regarde plus seulement les événements ; il reste connecté à eux en permanence grâce aux écrans. Cette posture spectatorielle transforme radicalement l'expérience du réel. Une participation émotionnelle devient possible sans présence physique. Le roman insiste d'ailleurs sur cette contradiction fondamentale à travers l'opposition entre « devant des écrans » et « je n'étais pas là ». Une présence médiatique remplace progressivement l'expérience directe.

Une telle situation rejoint directement la réflexion développée par Guy Debord dans *La Société du spectacle* : « Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation » (1992 : 10). Le roman de Finkelstein illustre précisément cette disparition progressive du vécu immédiat au profit de la représentation médiatique. Les attentats deviennent simultanément événements historiques et objets visuels mondiaux. Une catastrophe n'existe plus uniquement dans sa matérialité ; elle existe également dans sa diffusion numérique, dans sa répétition télévisuelle et dans les commentaires qu'elle suscite sur les

réseaux. Une forme de dédoublement du réel se produit alors : l'événement vécu et l'événement médiatisé finissent par se confondre. Cette confusion entre réalité et représentation s'inscrit également dans une logique d'hyperréalité telle que la définit Jean Baudrillard : « Aujourd'hui l'abstraction n'est plus celle de la carte, du double, du miroir ou du concept. [...] Elle est la génération par les modèles d'un réel sans origine ni réalité : hyperréel » (1981 : 10). Une telle réflexion éclaire particulièrement bien l'univers de *Survivre*. Les événements ne semblent plus exister indépendamment des dispositifs techniques qui les diffusent. Les attentats, les guerres ou les massacres deviennent des réalités immédiatement absorbées par les médias, reproduites sous forme de flux visuels continus. Le réel perd ainsi sa singularité concrète pour devenir une succession d'images mondialisées. Cette médiatisation généralisée modifie également le rapport intime aux émotions. Une fascination ambiguë pour les technologies traverse le roman dès les premières pages : « Je suis presque émue par cette symbiose de l'humain et de la machine – le terme "émotion" n'est peut-être pas le bon terme : c'est plutôt de l'ordre d'une inlassable surprise » (Finkelstein, 2017 : 13). Une hésitation importante apparaît dans cette phrase autour du mot « émotion ». Le texte suggère ici que les catégories affectives traditionnelles deviennent insuffisantes pour décrire les expériences contemporaines produites par la technologie. La « surprise » évoquée par la narratrice n'est ni totalement émotionnelle ni entièrement rationnelle ; elle appartient à une zone intermédiaire où l'humain et la machine semblent désormais fonctionner ensemble.

Le terme « symbiose » possède ici une valeur essentielle. Une relation de dépendance réciproque s'établit entre le sujet contemporain et les dispositifs numériques. Les écrans ne constituent plus de simples outils extérieurs ; ils participent directement à la structuration des perceptions, des affects et de la mémoire. Cette hybridation progressive explique en partie la fragmentation du récit. Une conscience traversée en permanence par des informations numériques ne peut plus organiser son expérience selon

une continuité stable. Le texte reproduit alors la logique même des interfaces contemporaines : juxtaposition rapide de contenus, interruptions constantes et dispersion de l'attention. Cette esthétique de la fragmentation apparaît avec encore plus de netteté dans les passages consacrés aux listes d'attentats et aux archives numériques. La narratrice explique :

> Plus précisément, j'apprends par cœur des listes de massacres et d'attentats meurtriers sur Wikipédia, et je me les récite dans ma tête tout en faisant des tours de stade. Ce n'est pas plus difficile que d'apprendre des poèmes, et cela me permet de m'abstraire de la peine engendrée par l'effort. (Finkelstein, 2017 : 31)

Plusieurs dimensions fondamentales du roman se concentrent dans cet extrait. Le recours à Wikipédia possède d'abord une portée symbolique importante. Une mémoire numérique mondiale remplace progressivement les formes traditionnelles de transmission historique. Les massacres y apparaissent sous forme de listes, de dates et de chiffres consultables instantanément. Une transformation profonde du rapport à l'histoire se dessine alors. Les catastrophes humaines deviennent des données archivées, intégrées à un immense système d'information globalisé.

Une banalisation troublante de la violence apparaît également dans le rapprochement établi entre listes d'attentats et poèmes appris par cœur. Une catastrophe collective se transforme en objet de mémorisation mécanique. La souffrance historique perd progressivement sa singularité émotionnelle pour devenir matériau répétitif. Cette logique produit une forme de désensibilisation qui traverse l'ensemble du roman. La répétition continue des images et des statistiques finit par neutraliser partiellement l'impact affectif des événements.

Cette réduction quantitative de la catastrophe est explicitement formulée dans une autre phrase du roman : « Le monde saigne et nous comptons les morts » (Finkelstein,

2017 : 139). Le contraste entre « saigne » et « comptons » mérite ici une attention particulière. D'un côté, le verbe « saigner » renvoie à une violence concrète, corporelle et douloureuse ; de l'autre, « compter » introduit une logique froide, statistique et abstraite. Une tension se crée ainsi entre réalité humaine de la souffrance et traitement numérique de l'information. Les morts deviennent des chiffres circulant dans les médias mondiaux. Cette domination du quantitatif rejoint directement les analyses de Debord : « La forme-marchandise est de part en part l'égalité à soi-même, la catégorie du quantitatif. C'est le quantitatif qu'elle développe, et elle ne peut se développer qu'en lui » (1992 : 24). Une logique de consommation médiatique de la catastrophe traverse effectivement *Survivre*. Les attentats apparaissent dans les flux d'informations comme des unités comparables et remplaçables. Chaque nouvel événement chasse rapidement le précédent de l'attention collective. Une accélération permanente de la circulation médiatique produit alors une forme d'épuisement émotionnel.

Le roman montre précisément comment les dispositifs numériques organisent la perception collective du réel. Les plateformes, les médias et les systèmes d'archivage ne se contentent pas de transmettre les informations ; ils déterminent également les formes possibles de compréhension du monde. Une catastrophe médiatisée n'est jamais perçue de manière neutre, elle apparaît déjà structurée par des logiques techniques de sélection, de hiérarchisation et de diffusion. Cette médiation constante transforme également la perception de la violence. Une frontière de plus en plus floue s'établit entre violence virtuelle et violence réelle. Les passages consacrés aux jeux vidéo occupent à cet égard une place centrale dans le roman. La narratrice déclare :

> Je préférais tuer des zombies sur un écran plutôt que de prendre le soleil. Combien d'heures ai-je passées à viser l'écran et à exterminer, exterminer jusqu'à sentir la soif se poser comme seul obstacle à cinq heures de tueries virtuelles ? Quand je tirais, les créatures éclataient en paillettes. (Finkelstein, 2017 : 38)

Le choix des zombies possède d'abord une forte portée symbolique. Ces créatures appartiennent à un imaginaire de l'effondrement collectif, de la contamination et de la survie, imaginaire qui entre directement en résonance avec les angoisses contemporaines présentes dans le roman. Pourtant, la violence exercée contre elles reste profondément dématérialisée. Les créatures « éclataient en paillettes » : aucune trace corporelle réelle ne subsiste. La destruction devient un phénomène purement visuel, presque esthétique. Une spectacularisation de la violence se produit ainsi à travers le jeu vidéo.

La répétition du verbe « exterminer » mérite également d'être soulignée. Une automatisation du geste violent apparaît dans le passage. Le joueur répète mécaniquement les mêmes actions pendant des heures, jusqu'à ce que le corps rappelle ses limites physiques à travers la soif. Une dissociation entre activité virtuelle et réalité corporelle se construit alors progressivement. Le sujet demeure immobile devant l'écran tandis qu'il participe virtuellement à des scènes continues de destruction. Cette logique atteint un point particulièrement troublant lorsque la narratrice affirme : « Les jeux vidéo m'ont finalement bien préparée à vivre. Dieu sait que je n'aurais pas imaginé requérir des connaissances aussi lugubres » (Finkelstein, 2017 : 38). Une ironie profonde traverse cette phrase. Les univers vidéoludiques, initialement conçus comme espaces fictionnels, deviennent des modèles de compréhension du monde réel. Le vocabulaire de la survie, de l'attaque ou de la menace semble désormais appartenir aussi bien aux jeux qu'à l'actualité contemporaine.

Une telle confusion entre spectacle virtuel et catastrophe historique rejoint les analyses de Susan Sontag : « Être le spectateur des calamités qui se déroulent dans un autre pays constitue une expérience typiquement moderne [...]. Les guerres, à présent, sont aussi le spectacle son et lumière de nos salons » (Sontag, 2022 : 27). Une position spectatorielle permanente définit effectivement les personnages de *Survivre*. Les catastrophes pénètrent dans l'espace intime à travers les écrans, abolissant les frontières

traditionnelles entre intérieur et extérieur. Une coexistence permanente s'installe alors entre quotidien banal et violence mondiale.

La présence constante des images de destruction finit par modifier la perception même du réel. Une anesthésie progressive des sensibilités semble traverser le roman. Les attentats, les massacres et les scènes de guerre apparaissent de manière si répétitive qu'ils perdent partiellement leur caractère exceptionnel. Une banalisation médiatique de la catastrophe se construit ainsi à travers l'accumulation continue des flux visuels.

La dissolution des frontières entre vie et représentation est également formulée par Baudrillard lorsqu'il évoque « la dissolution de la TV dans la vie, dissolution de la vie dans la TV » (1981 : 53). Une telle formule éclaire directement la structure de *Survivre*. Les médias ne se contentent plus de représenter le monde ; ils deviennent l'espace même dans lequel l'existence contemporaine se déploie. Les individus vivent simultanément dans la réalité matérielle et dans les réseaux d'images qui la reproduisent. Cette situation explique la construction profondément déstructurée du roman. Une narration linéaire paraît impossible dans un univers dominé par la simultanéité numérique. Les souvenirs surgissent sans ordre chronologique, les réflexions sont interrompues par des références médiatiques, tandis que les expériences personnelles se mêlent constamment aux événements collectifs. Une conscience éclatée se dessine progressivement à travers cette organisation narrative.

Une telle fragmentation ne produit pourtant pas un simple chaos formel. Une cohérence spécifique émerge précisément de cette dispersion. Le texte reproduit les rythmes contemporains de l'attention, marqués par les interruptions permanentes et la circulation rapide des informations. Une forme littéraire adaptée à l'ère numérique se construit ainsi dans le roman. La fragmentation devient moins un effet esthétique qu'un mode de représentation du réel contemporain.

Une réflexion essentielle sur la mémoire traverse également cette structure narrative. Contrairement aux récits mémoriels traditionnels fondés sur la reconstruction cohérente du passé, *Survivre* présente une mémoire éclatée, saturée de données extérieures et traversée par des images médiatiques. Les souvenirs personnels apparaissent constamment contaminés par les archives numériques et par les flux d'informations mondiaux. Une intériorité autonome semble alors devenir impossible. Cette disparition progressive des frontières entre mémoire intime et mémoire collective modifie profondément la notion même de survivance. Survivre ne signifie plus seulement échapper physiquement à la mort ; il s'agit aussi de continuer à habiter psychiquement un univers saturé d'images traumatiques. Une exposition permanente à la violence devient l'une des conditions ordinaires de l'existence contemporaine. Le sujet moderne doit apprendre à vivre dans un espace médiatique où les catastrophes circulent sans interruption.

Une représentation particulièrement lucide du monde contemporain se construit ainsi à travers l'esthétique fragmentaire du roman. La structure éclatée du texte reflète une réalité elle-même décomposée par les écrans, les flux numériques et l'accumulation permanente des informations. Les attentats deviennent des spectacles mondiaux, les morts se réduisent à des statistiques, tandis que les jeux vidéo et les catastrophes historiques finissent par partager un même imaginaire visuel. La fragmentation narrative apparaît alors comme la forme littéraire la plus apte à représenter une époque dominée par l'hyperconnexion, la saturation médiatique et l'effacement progressif des frontières entre réel et simulation.

CHAPITRE IV

Roman et historiographie : une épistémologie alternative

4.1. Ordre narratif et temporalité historique ; la narrativité comme outil critique

La réflexion de Paul Ricœur sur les rapports entre récit, temps et historiographie constitue l'un des cadres théoriques majeurs pour penser les formes contemporaines de représentation du passé. Loin de réduire la narration à une simple technique d'organisation des événements, Ricœur attribue au récit une fonction ontologique et herméneutique fondamentale : celle de rendre le temps intelligible à travers une médiation narrative. Une telle perspective modifie profondément la compréhension de l'écriture historique, puisque le temps humain ne saurait être appréhendé indépendamment des structures narratives qui lui donnent cohérence et signification. Le récit ne vient donc pas après l'expérience temporelle comme un supplément discursif ; il participe directement à sa constitution. Cette articulation essentielle apparaît dans l'une des formulations les plus célèbres de *Temps et récit* : « Le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative ; en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle » (Ricœur, 1983 : 17). Une telle proposition engage une double relation de dépendance. D'une part, le temps vécu demeure inintelligible tant qu'il n'est pas configuré narrativement. D'autre part, le récit ne trouve sa pertinence qu'à travers sa capacité à donner forme à l'expérience humaine de la temporalité. La narrativité ne peut donc être conçue comme une pure structure formelle ; elle devient une opération de médiation entre le chaos du vécu et la possibilité d'une compréhension du monde.

La question du temps occupe ainsi une position centrale dans l'ensemble de la pensée ricœurienne. Contrairement aux approches strictement chronologiques ou positivistes de l'histoire, Ricœur considère que la temporalité humaine ne se laisse jamais réduire à une simple succession d'instants. L'expérience du temps implique toujours une

tension entre mémoire, attente et présence. Une telle complexité rend insuffisante toute conceptualisation abstraite du temps. Vultur rappelle à ce propos que Ricœur accorde au récit un rôle cognitif essentiel parce que « seul le récit peut faire la médiation entre ces deux temps [temps subjectif et temps cosmique] : le temps ne se laisse pas conceptualiser mais seulement raconter » (2021 : 6). Le récit devient dès lors le lieu où s'articulent l'expérience intérieure du sujet et le temps objectif de l'histoire.

La fonction médiatrice confère au récit une portée épistémologique considérable. La narration ne se contente pas de représenter des événements déjà constitués ; elle organise les éléments dispersés du réel selon une logique de configuration. Ricœur définit précisément la *mise en intrigue* comme « l'opération qui tire d'une simple succession une configuration » (1983 : 127). Une telle opération transforme une série d'événements hétérogènes en totalité intelligible. Le récit établit des rapports de causalité, des continuités, des ruptures et des hiérarchies qui rendent possible une compréhension du temps historique.

La notion d'intrigue apparaît alors comme un principe de synthèse. Miguelez souligne à cet égard que « l'intrigue serait, à proprement parler, synthèse de l'hétérogène » et que la narration ne peut être réduite à une simple surface du discours historique (1987 : 427). L'écriture narrative produit une intelligibilité spécifique qui ne relève ni d'une pure objectivité documentaire ni d'une fiction arbitraire. Une telle synthèse implique la capacité d'intégrer des éléments contradictoires au sein d'une même structure temporelle. L'intrigue ne supprime pas les discontinuités de l'expérience historique ; elle les organise dans une configuration signifiante.

La tension entre cohérence et rupture constitue précisément l'un des points centraux de la réflexion ricœurienne. L'intelligibilité narrative ne repose jamais sur une homogénéité absolue du réel. Ricœur insiste au contraire sur la dialectique entre concordance et discordance. « C'est en incluant le discordant dans le concordant que

l'intrigue inclut l'émouvant dans l'intelligible » (1983 : 84). Une telle perspective permet de penser le récit comme un espace capable d'accueillir l'accident, l'événement imprévisible ou la fragmentation du vécu sans abolir la possibilité d'une compréhension globale. Le récit ne répare pas totalement les fractures du temps ; il les rend interprétables. Cette dialectique possède des conséquences majeures pour l'historiographie contemporaine. Le récit historique ne saurait être envisagé comme une simple reproduction transparente du passé. Toute écriture de l'histoire implique une opération narrative qui sélectionne, organise et hiérarchise les événements. Ricœur rappelle d'ailleurs que « ce que le récit historique et le récit de fiction ont en commun, c'est de relever des mêmes opérations configurantes » (1984 : 12). Une telle affirmation ne signifie pas que fiction et histoire deviennent indistinctes ; elle souligne plutôt qu'elles reposent toutes deux sur une même logique de mise en intrigue.

Le rapprochement entre fiction et historiographie modifie profondément la conception traditionnelle de la vérité historique. L'historien ne se contente pas d'accumuler des faits ; il construit une intelligibilité narrative à partir de traces fragmentaires du passé. Ricœur insiste ainsi sur la dimension scripturale de l'historiographie : « L'histoire est de bout en bout écriture » (2000 : 171). Depuis les archives jusqu'au texte final, l'histoire passe nécessairement par des opérations de sélection, de configuration et d'interprétation. Bédarida souligne également que la dimension rhétorique et narrative intervient à tous les niveaux de l'écriture historique (Bédarida, 2001 : 734). Le récit historique apparaît donc comme une construction interprétative plutôt que comme un simple reflet du réel.

La théorie ricœurienne de la mimèsis permet de préciser cette dynamique de configuration narrative. Le philosophe distingue trois niveaux complémentaires : la mimèsis I, correspondant à la précompréhension du monde de l'action ; la mimèsis II, liée à la mise en intrigue ; et la mimèsis III, désignant la refiguration opérée par la lecture

(Vultur, 2021 : 10). Une telle tripartition montre que le récit ne constitue jamais un objet autonome refermé sur lui-même. La narration s'inscrit dans un processus complexe reliant expérience vécue, organisation textuelle et appropriation interprétative.

L'importance accordée à la refiguration souligne également la dimension dynamique du récit. La lecture transforme la compréhension du monde autant qu'elle réinterprète le passé. Le récit agit donc sur les structures mêmes de l'expérience temporelle. Une telle conception rejoint directement la notion d'identité narrative développée par Ricœur. Selon lui, « l'identité narrative d'un individu ou d'un peuple » résulte d'une « rectification sans fin d'un récit antérieur par un récit ultérieur » (Ricœur, 1985 : 357-358). L'identité ne renvoie plus à une essence fixe ; elle se construit dans une série de reconfigurations narratives. Cette approche permet d'intégrer le changement au sein même de la continuité biographique. Ricœur affirme ainsi que « l'identité narrative, constitutive de l'ipséité, peut inclure le changement, la mutabilité, dans la cohésion d'une vie » (Ricœur, 1985 : 355). Une telle réflexion possède une portée historique et politique importante. Les communautés humaines élaborent des récits collectifs destinés à organiser leur rapport au passé, mais ces récits demeurent toujours susceptibles d'être révisés, corrigés ou contestés.

La mémoire occupe ici une place essentielle. Ricœur refuse de considérer le souvenir comme une restitution immédiate du passé. Le phénomène mnésique demeure traversé par l'absence, l'oubli et la reconstruction. Bédarida rappelle que « l'énigme du phénomène mnémonique » réside dans le fait qu'il constitue « une représentation présente du passé absent » (Bédarida, 2001 : 734). Toute remémoration implique ainsi une opération interprétative. Le passé ne revient jamais sous la forme d'une présence intacte ; il réapparaît à travers des traces fragmentaires nécessitant une reconfiguration narrative. Cette problématique conduit directement à la notion de trace, fondamentale dans la pensée ricœurienne de l'histoire. Ricœur définit la trace comme ce qui indique dans le présent «

le passage passé des vivants » et oriente « la quête, l'enquête, la recherche » (Ricœur, 1985 : 176). La trace possède donc une dimension paradoxale : elle atteste l'existence d'un passé disparu tout en signalant son irréductible absence. L'histoire travaille toujours sur des vestiges incomplets, des archives lacunaires et des indices partiels. Une telle situation interdit toute restitution intégrale du réel historique.

La relation entre mémoire et histoire implique également une dimension éthique. Ricœur associe explicitement le devoir de mémoire aux notions de dette et d'héritage : nous demeurons redevables à ceux qui nous ont précédés et obligés à l'égard de ceux qui ne sont plus mais qui ont été (2000 : 108). L'écriture historique ne relève donc pas uniquement d'une production de savoir ; elle engage une responsabilité envers les morts. Le récit devient une manière de préserver symboliquement les existences menacées par l'oubli. La réflexion ricœurienne sur la mémoire traumatique approfondit encore cette tension entre présence et absence. Certaines expériences historiques résistent à la remémoration parce qu'elles demeurent liées à des blessures ou à des traumatismes non élaborés. Ricœur analyse, sous le nom de « mémoire empêchée », les résistances liées aux blessures traumatiques et au travail de deuil qui peuvent faire obstacle à la remémoration (2000 : 83-96). L'impossibilité de dire ou de raconter pleinement certains événements révèle les limites de toute représentation historique. Le récit ne peut jamais abolir totalement les fractures du réel.

Une telle limite ne conduit pourtant pas à l'abandon de toute prétention à la vérité. Ricœur cherche au contraire à penser une forme de référentialité compatible avec la dimension construite du récit historique. La notion de « représentance » désigne précisément ce rapport complexe entre reconstruction narrative et exigence de vérité. Chez Ricœur, la « représentance » désigne l'intention de la connaissance historique de viser le passé à travers des constructions qui se présentent comme des reconstructions du cours passé des événements (2000 : 359). Le récit historique ne reproduit pas directement

le passé ; il en propose une reconstruction médiatisée par les traces, les archives et l'imagination interprétative. Cette articulation entre mémoire, fiction et histoire permet également de comprendre la fonction critique de la littérature. Le récit de fiction ne constitue pas un simple divertissement détaché du réel historique. Vultur souligne au contraire que la fiction ouvre un espace de « mondes possibles » et fonctionne comme « un laboratoire de modèles existentiels divers » (2021 : 13). Une telle capacité exploratoire permet à la littérature d'interroger les zones d'ombre laissées par les récits historiques dominants.

Les romans contemporains consacrés à la mémoire historique s'inscrivent précisément dans cette perspective critique. Chez Patrick Modiano, Frederika Amalia Finkelstein, Jean Echenoz ou Milan Kundera, la narrativité devient un moyen d'explorer les insuffisances de l'archive, les fractures de la mémoire et les limites de la représentation historique. Ces œuvres ne remplacent pas le discours historiographique ; elles mettent en évidence les apories auxquelles celui-ci se heurte.

Dora Bruder de Patrick Modiano illustre particulièrement cette tension entre trace et disparition. Le récit se construit à partir d'archives lacunaires, de registres incomplets et de fragments biographiques dispersés. La lente remontée des traces enfouies révèle ainsi la fragilité inhérente à toute tentative de reconstruction historique. L'archive ne restitue jamais pleinement les existences disparues ; elle ne conserve que des indices fragmentaires dont le sens demeure partiellement inaccessible. La présence insistante de l'anonymat dans le roman accentue encore cette réflexion. Certaines vies ne subsistent plus qu'à travers « une simple adresse » ou quelques mentions administratives. L'histoire officielle apparaît alors incapable de préserver l'épaisseur existentielle des individus ordinaires. Le récit romanesque intervient précisément dans cet espace laissé vacant par l'archive.

La démarche de Frederika Amalia Finkelstein dans *Survivre* déplace cette problématique vers la question de la violence de masse contemporaine. Alors que Modiano travaille sur le manque documentaire, Finkelstein met en scène l'excès d'images et de représentations anonymes. La photographie d'une « minijupe sans visage » (Finkelstein, 2017 : 24) destinée aux archives révèle une autre forme d'effacement : la saturation médiatique produit paradoxalement une dépersonnalisation des victimes. Face à cette anonymisation, le désir de rendre aux morts leurs noms et leurs singularités devient une exigence éthique fondamentale.

La réflexion développée dans *14* de Jean Echenoz repose quant à elle sur une stratégie de distanciation ironique. Le roman déconstruit les formes héroïques du récit de guerre en privilégiant la banalité matérielle, l'ennui et l'absurdité du conflit. Une telle posture rejoint la dialectique ricœurienne entre concordance et discordance. Le récit ne cherche plus à produire une cohérence héroïque du passé ; il introduit des décalages qui fragilisent les grands récits historiques traditionnels.

Le travail romanesque de Milan Kundera dans *L'Ignorance* prolonge enfin cette interrogation à travers une réflexion sur l'exil, la nostalgie et l'impossibilité du retour au passé. La nostalgie y apparaît comme « la souffrance de l'ignorance » (Kundera, 2005 : 11), révélant ainsi l'écart irréductible entre mémoire et réalité historique. Le passé remémoré ne coïncide jamais avec le passé vécu. Une telle perspective rejoint directement l'idée ricœurienne selon laquelle le temps humain ne peut être saisi qu'à travers des reconfigurations narratives toujours incomplètes.

L'ensemble de ces œuvres confirme ainsi la portée critique de la narrativité telle que la pense Ricœur. Le récit ne constitue pas un simple instrument de représentation ; il devient une médiation essentielle entre mémoire, temporalité et histoire. La littérature contemporaine révèle alors les limites des archives, l'insuffisance des récits officiels et l'impossibilité d'une restitution transparente du passé. À travers les notions de trace, de

discordance, d'identité narrative ou de représentance, la pensée ricœurienne offre un cadre théorique particulièrement fécond pour comprendre comment le roman contemporain transforme l'écriture de l'histoire en interrogation permanente sur les conditions mêmes de la vérité historique.

4.2. *Dora Bruder* et *Survivre* : Limites de l'archive

Les réflexions contemporaines sur la mémoire historique et les modalités de représentation du passé accordent une attention particulière à la question de l'archive. Autrefois envisagée comme le support matériel garantissant la vérité historiographique, celle-ci est désormais appréhendée comme un espace marqué par des lacunes, des silences, des destructions et des opérations de sélection qui déterminent profondément l'accès à la réalité historique. Cette évolution du regard critique remet ainsi en question l'idée que l'histoire serait capable de restituer le passé à partir d'un ensemble documentaire transparent, continu et exhaustif. Les œuvres de Patrick Modiano et de Frederika Amalia Finkelstein s'inscrivent précisément dans cette problématique : toutes deux interrogent les limites de l'archive, mais selon des modalités différentes. Chez Modiano, l'absence documentaire et le silence administratif constituent le point de départ d'une quête fondée sur les traces résiduelles du passé. Chez Finkelstein, au contraire, la saturation des images, des chiffres et des données produit une autre forme d'effacement où la singularité humaine disparaît sous l'excès informationnel. Dans les deux cas, la littérature devient un espace critique permettant de révéler les insuffisances de l'historiographie lorsqu'elle se limite à la logique documentaire.

La pensée de Paul Ricœur fournit un cadre théorique particulièrement fécond pour comprendre cette tension entre archive, mémoire et narration. Ricœur refuse de considérer l'archive comme une simple réserve neutre de faits disponibles pour l'historien. Le travail historiographique implique toujours une opération de configuration narrative qui transforme les documents en récit intelligible. Ricœur souligne que l'histoire

est prise dans l'écriture à toutes les étapes de l'opération historiographique : les archives constituent déjà une première forme d'écriture, tandis que le travail de l'historien s'achève dans une mise en forme scripturaire du passé (2000 : 171). Une telle perspective déplace profondément la question de la vérité historique. Le document ne parle jamais de lui-même ; il exige une médiation interprétative capable d'organiser les traces dispersées du passé.

La notion de trace occupe dès lors une fonction essentielle dans la réflexion ricœurienne. La trace désigne ce qui subsiste du passé dans le présent tout en signalant simultanément l'absence irréversible de ce qui a disparu. Ricœur souligne que « la trace indique ici, donc dans l'espace, et maintenant, donc dans le présent, le passage passé des vivants ; elle oriente la quête, l'enquête, la recherche » (1985 : 176). L'historien ne travaille jamais sur le passé lui-même, mais sur des vestiges fragmentaires dont le sens demeure partiellement lacunaire. Toute reconstruction historique se développe ainsi à partir d'indices incomplets, de documents manquants ou de traces effacées par le temps et par les violences de l'histoire. Cette réflexion sur la trace engage également une dimension éthique. Ricœur rappelle que les sociétés contemporaines demeurent « endettées » envers les générations disparues : « Nous sommes endettés à l'égard des hommes d'autrefois qui ont contribué à nous faire ce que nous sommes » (1994 : 25). Le travail historiographique ne consiste donc pas uniquement à établir des faits ; il implique une responsabilité envers les morts, particulièrement envers ceux dont les existences risquent d'être effacées par l'oubli collectif. Une telle dette mémorielle devient particulièrement visible dans les œuvres de Modiano et de Finkelstein, où l'écriture romanesque tente précisément de restituer une présence symbolique aux individus menacés de disparition historique.

L'entreprise narrative de Patrick Modiano dans *Dora Bruder* se fonde sur la fragilité et l'incomplétude des traces laissées par le passé. Le récit prend naissance dans

un avis de recherche retrouvé dans un ancien journal, mais ce premier document confronte aussitôt le narrateur à de nombreux silences, à des archives lacunaires et à des informations dispersées. L'enquête progresse ainsi à travers les rares indices qui ont échappé à la disparition, sans jamais parvenir à reconstituer entièrement l'existence de Dora. La mémoire historique se présente dès lors comme un espace profondément discontinu, traversé par des zones d'effacement au sein desquelles les trajectoires individuelles risquent de disparaître définitivement. Le roman insiste constamment sur le caractère fragmentaire des informations disponibles. Les individus évoqués par Modiano « laissent peu de traces derrière elles. Presque des anonymes » (Modiano, 1999 : 28). La connaissance historique se réduit souvent à quelques indications administratives : une adresse, une date, un dossier de police ou un acte de naissance. Une telle précision bureaucratique contraste violemment avec « ce blanc, ce bloc d'inconnu et de silence » qui entoure les existences disparues (Modiano, 1999 : 28). L'archive produit ici une connaissance paradoxale : elle conserve certains détails matériels tout en laissant inaccessible l'expérience vécue des individus. Cette insuffisance documentaire n'apparaît pas comme une simple conséquence du passage du temps ; elle résulte également d'une violence administrative et politique. Le roman montre comment les mécanismes bureaucratiques de l'Occupation ont contribué à effacer les individus au moment même où ils prétendaient les identifier. Le narrateur souligne avec ironie tragique que « ceux-là même qui sont chargés de vous chercher et de vous retrouver établissent des fiches pour mieux vous faire disparaître ensuite – définitivement » (Modiano, 1999 : 82). Le document administratif cesse alors d'être un instrument de mémoire ; il devient un outil de persécution et d'effacement.

La violence archivistique apparaît encore plus explicitement dans la destruction volontaire des preuves : « Les policiers des Questions juives ont détruit leurs fichiers, tous les procès-verbaux d'interpellation pendant les rafles ou lors des arrestations

individuelles dans les rues » (Modiano, 1999 : 65). L'absence documentaire ne relève donc pas uniquement d'une lacune accidentelle ; elle peut être produite délibérément par le pouvoir lui-même. Le silence de l'archive devient ainsi un symptôme historique révélant les mécanismes d'effacement mis en œuvre par les institutions.

Le motif du « blanc » joue dès lors un rôle fondamental dans l'économie narrative de *Dora Bruder*. Certaines périodes de la vie de Dora demeurent totalement inaccessibles : « Il n'y a aucune trace d'elle entre le 14 décembre 1941, jour de sa fugue, et le 17 avril 1942 [...] Jusqu'à ce jour, je n'ai trouvé aucun indice, aucun témoin qui aurait pu m'éclairer sur ses quatre mois d'absence qui restent pour nous un blanc dans sa vie » (Modiano, 1999 : 88-89). L'écriture romanesque ne cherche pourtant jamais à combler artificiellement ces vides. Au contraire, le récit préserve ces zones d'incertitude comme des espaces irréductibles d'absence. Une telle retenue narrative distingue profondément la démarche de Modiano d'une reconstitution historique totalisante. Le roman ne prétend pas restituer intégralement le passé ; il reconnaît la persistance d'un secret inaccessible : « J'ignorerai toujours à quoi elle passait ses journées [...] C'est là son secret » (Modiano, 1999 : 144-145). Cette impossibilité de savoir devient paradoxalement une manière de préserver la singularité irréductible de Dora face aux mécanismes historiques qui cherchaient précisément à réduire les individus à des catégories administratives.

L'écriture apparaît alors comme un acte de résistance contre l'effacement définitif des existences anonymes. Modiano souligne explicitement que sans le récit, certaines présences disparaîtraient totalement : « Si je n'étais pas là pour l'écrire, il n'y aurait plus aucune trace » (Modiano, 1999 : 65). La littérature assume ainsi une fonction mémorielle complémentaire de l'historiographie. Là où l'archive demeure silencieuse ou fragmentaire, le récit tente de maintenir ouverte la possibilité d'une mémoire.

La réflexion menée par Frederika Amalia Finkelstein dans *Survivre* déplace cette problématique vers une configuration historique différente. L'enjeu n'est plus ici le

manque documentaire, mais au contraire l'excès de représentations, d'images et de données chiffrées. Les sociétés contemporaines produisent une masse considérable d'informations sur les catastrophes et les violences collectives ; pourtant, cette accumulation tend paradoxalement à effacer les singularités individuelles. La photographie évoquée par la narratrice résume cette contradiction : « Cette photographie finira aux archives et c'est tout ce que l'Histoire retiendra de la mort de cet être humain : une minijupe sans visage » (Finkelstein, 2017 : 24). L'archive conserve une image, mais cette image demeure incapable de restituer l'identité de la victime.

Une telle situation révèle une mutation importante du rapport contemporain à la mémoire historique. Chez Modiano, l'absence de documents empêchait la reconstitution du passé ; chez Finkelstein, la prolifération des images produit une nouvelle forme d'anonymisation. Le sujet disparaît non plus dans le silence, mais dans l'excès d'informations. La violence historique se transforme alors en donnée statistique ou médiatique.

Le désir de rendre aux morts leur singularité traverse l'ensemble du roman. « J'aurais voulu connaître leurs noms : pouvoir associer chaque corps à un nom et à un prénom » (Finkelstein, 2017 : 25). Cette aspiration rejoint directement la réflexion ricœurienne sur la dette envers les morts. Nommer les victimes devient un geste éthique destiné à résister contre leur dissolution dans la masse anonyme des catastrophes contemporaines. La critique de la logique statistique apparaît avec une particulière netteté lorsque la narratrice évoque les tableaux numériques publiés par les médias : « Que des chiffres : aucun nom » (Finkelstein, 2017 : 55). La réduction des morts à des données quantitatives produit une abstraction qui neutralise la réalité humaine de la catastrophe.

Le langage administratif ou médiatique transforme les individus en unités comptables. Une telle logique apparaît également dans la formule glaçante : « les blessés graves peuvent à tout moment compter pour des morts » (Finkelstein, 2017 : 14). Le verbe

compter révèle ici la violence d'une rationalité statistique incapable de penser la singularité des existences détruites. Cette déshumanisation numérique engendre une forme de saturation mémorielle. « Ainsi je réciterai les centaines de milliers de morts, puis les milliers de morts, puis les centaines de morts » (Finkelstein, 2017 : 33). La répétition des catastrophes produit un vertige où les morts deviennent innombrables. Le récit romanesque tente précisément de lutter contre cette abstraction quantitative en réintroduisant une relation affective et éthique avec les victimes.

La question de l'image joue également un rôle central dans cette réflexion. Finkelstein critique les formes contemporaines de censure visuelle qui prétendent protéger la sensibilité publique tout en contribuant à invisibiliser les morts. « Flouter le corps d'un mort, c'est le tuer une seconde fois » (Finkelstein, 2017 : 18). L'image non censurée devient alors une exigence de vérité contre les mécanismes médiatiques d'effacement symbolique. Toutefois, le roman reconnaît simultanément les limites de cette visibilité : voir les corps ne suffit pas à restituer leur singularité humaine. Cette tension apparaît avec force dans la réflexion de la narratrice sur la mémoire. « Ma mémoire ne lui attribuera jamais de visage ni jamais de nom, à moins qu'elle ne les invente » (Finkelstein, 2017 : 24). Le récit se heurte ici à une frontière éthique essentielle : l'imagination littéraire ne peut entièrement réparer l'anonymat historique sans risquer de falsifier les morts eux-mêmes. Contrairement à une fiction compensatrice qui prétendrait combler tous les vides, le roman maintient visible l'impossibilité d'une restitution totale.

Les monuments commémoratifs eux-mêmes apparaissent marqués par cette ambivalence : « Chaque stèle est criblée de prénoms, de noms et d'âges [...] 8717 noms » (Finkelstein, 2017 : 132). La multiplication des noms manifeste à la fois une volonté de mémoire et une forme d'indifférenciation. L'accumulation quantitative risque toujours de transformer les individus en simple série anonyme.

Une convergence profonde relie finalement les démarches de Modiano et de Finkelstein malgré leurs différences apparentes. Chez Modiano, l'archive échoue parce qu'elle est incomplète, silencieuse ou détruite. Chez Finkelstein, elle échoue parce qu'elle est saturée de données déshumanisées. Dans les deux cas, le récit littéraire intervient comme tentative de restituer une dimension humaine que les formes traditionnelles de l'archive ne parviennent plus à préserver. La littérature ne remplace pourtant jamais l'histoire. Les deux romans montrent au contraire l'impossibilité d'une restitution intégrale du passé. Le récit demeure confronté à des silences irréductibles, à des absences et à des limites éthiques qui empêchent toute reconstruction totale. Une telle posture rejoint précisément la réflexion ricœurienne sur la représentance : le passé ne peut être atteint qu'à travers des médiations narratives toujours incomplètes.

L'écriture romanesque apparaît dès lors comme une pratique critique de la mémoire. Elle révèle les insuffisances de l'archive tout en refusant l'illusion d'une réparation définitive. Les traces, les silences, les noms oubliés ou les images anonymes deviennent les matériaux d'une interrogation plus large sur les conditions de possibilité de l'histoire elle-même. Le roman contemporain transforme ainsi la mémoire historique en questionnement permanent sur les limites de la représentation, sur la fragilité des vies humaines face aux dispositifs administratifs ou médiatiques, et sur la responsabilité éthique impliquée par tout travail de narration du passé.

4.3. *14* : Distance au récit officiel, cadre ironique

Le roman *14* propose une représentation de la Première Guerre mondiale qui s'écarte radicalement des modèles héroïques et monumentaux traditionnellement associés au conflit. Loin de construire une épopée nationale ou une fresque patriotique, le roman privilégie une écriture du détail insignifiant, de la fatigue corporelle et de l'absurde quotidien. Cette stratégie narrative instaure une distance critique à l'égard du récit officiel de la guerre, distance qui se manifeste principalement par l'ironie. Celle-ci ne fonctionne

pas uniquement comme un effet stylistique ; elle devient un mode de perception du réel historique. À travers une narration froide, souvent détachée, Echenoz déconstruit les mécanismes de glorification qui transforment habituellement la guerre en événement héroïque et cohérent. Dans cette perspective, la réflexion de Paul Ricœur sur la discordance apparaît particulièrement éclairante. Ricœur souligne en effet la «discordance » engendrée dans le discours par la distance ironique à l'égard de tout paradigme qui vient miner de l'intérieur le vœu de « concordance » (Ricœur, 1983 : 142). Le récit historique classique cherche à donner au passé une forme intelligible et continue ; il organise les événements selon une logique de causalité et de finalité. Or, dans *14*, cette cohérence se fissure constamment sous l'effet de détails triviaux, grotesques ou dérisoires qui perturbent toute tentative d'héroïsation. Le roman introduit ainsi une tension permanente entre la grandeur supposée de l'événement historique et l'expérience concrète des individus qui le traversent. Dès les premières pages, le ton ironique du texte s'impose avec la célèbre comparaison entre la guerre et l'opéra :

> Peut-être n'est-il d'ailleurs pas bien utile non plus, ni très pertinent, de comparer la guerre à un opéra [...] même si comme lui c'est grandiose, emphatique, excessif, plein de longueurs pénibles, comme lui cela fait beaucoup de bruit et souvent, à la longue, c'est assez ennuyeux. (Echenoz, 2012 : 79)

Cette analogie produit un effet particulièrement ambigu. D'un côté, elle reprend le vocabulaire traditionnel du spectaculaire — « grandiose », « emphatique », « excessif » — qui caractérise les récits patriotiques de la guerre. De l'autre, elle désamorce immédiatement cette monumentalité par l'introduction de l'ennui. La guerre cesse alors d'être un moment sublime de l'Histoire pour devenir un spectacle interminable, répétitif et fatigant. L'ironie naît précisément de cette coexistence entre le registre épique et la banalité du ressenti. La banalisation constitue l'un des procédés majeurs du roman. Plutôt que de mettre en scène des actions héroïques, Echenoz insiste sur des gestes corporels

dégradants, sur l'usure physique et sur les pratiques les plus ordinaires de la survie. Ainsi, les soldats trouvent un certain divertissement dans l'épouillage : « Oui, c'étaient malgré tout de bons moments. Même si l'épouillage était moins rigolo, c'était quand même un divertissement, entre les alertes, de traquer le pou pour le désincruster de sa peau [...] » (Echenoz, 2012 : 113). Le contraste entre la violence du front et le caractère presque ludique de cette activité crée un décalage ironique particulièrement fort. Le vocabulaire du loisir — « divertissement », « rigolo » — est appliqué à une situation de misère corporelle extrême. À travers ce renversement, Echenoz détruit les codes narratifs du courage militaire. La guerre n'apparaît plus comme le lieu d'une exaltation patriotique mais comme un espace dominé par les parasites, la saleté et la répétition mécanique des gestes de survie.

La logique de démythification se poursuit dans la représentation des armes et des affrontements. Le roman privilégie fréquemment des objets dérisoires qui contredisent l'imaginaire technologique et héroïque associé au conflit moderne. Echenoz évoque ainsi « celui plus empirique de la fronde, pour l'appliquer ensuite en balançant par-dessus les barbelés des boîtes de conserve pleines d'urine à l'attention des types d'en face » (Echenoz, 2012 : 113). L'image est profondément grotesque. Les soldats ne sont plus représentés comme des combattants glorieux mais comme des hommes réduits à des formes primitives d'agression. Les « boîtes de conserve pleines d'urine » remplacent symboliquement les emblèmes de la puissance militaire. Cette matérialité répugnante détruit toute possibilité d'esthétisation noble de la guerre.

Le roman multiplie également les scènes où l'atmosphère militaire bascule vers une forme de spectacle absurde. Echenoz mentionne « les concerts donnés par la musique du régiment, ou bien l'accordéon [...] au son duquel dansaient les ordonnances avec les agents de liaison » (Echenoz, 2012 : 113-114). La présence de musique, de danse et de divertissement dans l'univers du front introduit une discordance frappante. Ces moments

ne servent pas à humaniser héroïquement les soldats ; au contraire, ils accentuent l'impression d'incongruité. Le contraste entre la mort omniprésente et ces scènes presque burlesques renforce la perception d'un monde privé de logique stable. L'ironie devient ici un instrument de dévoilement : elle révèle l'impossibilité de maintenir une représentation solennelle de la guerre face à la réalité incohérente du quotidien.

La désarticulation du récit officiel passe aussi par le traitement du temps et du rythme narratif. La guerre n'est pas racontée comme une succession d'événements décisifs, mais comme une accumulation monotone d'attentes, de répétitions et d'instants suspendus. La neige et les obus tombent simultanément : « L'un des matins suivants [...] la neige a pris le parti de tomber en même temps que les obus – certes pas au même rythme : ils étaient un peu moins nombreux ce matin-là, seulement trois jusqu'ici [...] » (Echenoz, 2012 : 80). Cette phrase illustre parfaitement la neutralisation de l'événement historique. Les obus sont décrits avec la même distance que les phénomènes météorologiques. La guerre semble intégrée à un ordre naturel indifférent aux hommes. Le narrateur ne dramatise pas ; il juxtapose simplement deux mouvements parallèles : la neige tombe, les obus tombent. L'équivalence ironique réduit considérablement la portée héroïque du conflit.

L'importance accordée à cette indifférence du monde rejoint indirectement la critique ricœurienne de l'histoire monumentale. Ricœur souligne la tension entre les constructions historiques globales et le « temps mortel » des individus (Ricœur, 1984 : 204). Dans *14*, cette tension apparaît constamment à travers la fragilité des corps et la disparition anonyme des personnages. Les soldats ne deviennent jamais des figures héroïques stabilisées par le récit national. Ils restent vulnérables, interchangeables et souvent oubliés. La mort de Charles en constitue un exemple significatif : « le mot bref apprenant à Anthime la mort de Charles. Et il était trop tard maintenant pour que celui-ci profitât de l'annonce [...] "Le Miroir paie n'importe quel prix les documents

photographiques relatifs à la guerre" » (Echenoz, 2012 : 114). Le passage juxtapose brutalement la mort individuelle et la logique médiatique de la représentation guerrière. Tandis qu'un homme disparaît anonymement, le journal recherche des images spectaculaires du conflit. L'ironie résulte ici du contraste entre la réalité irréversible de la mort et sa récupération immédiate par les dispositifs de visibilité publique.

Le personnage d'Anthime illustre également cette fracture entre expérience vécue et récit collectif. Après son retour du front, il tente de comprendre les événements à travers les journaux : « Il n'avait plus voulu, retour du front, s'intéresser aux événements […] il a emprunté les quotidiens à Blanche et s'est plongé dans l'actualité de ce temps : la guerre au premier chef. […] Anthime a lu tout cela très attentivement » (Echenoz, 2012 : 122). Pourtant, cette lecture ne rétablit aucune cohérence véritable. Le décalage entre ce qu'Anthime a vécu et ce qu'il découvre dans les discours publics demeure irréductible. Le roman suggère ainsi que l'expérience de la guerre résiste aux formes officielles de narration. Les récits médiatiques organisent les événements selon une logique lisible, alors que la mémoire individuelle reste fragmentaire, traumatique et opaque.

Dans cet état d'esprit, l'ironie fonctionne comme une stratégie de résistance contre les simplifications du récit historique dominant. Le texte ne propose jamais une interprétation unifiée du conflit. Au contraire, il insiste sur les discontinuités, les absurdités et les accidents. Cette approche rejoint la définition ricœurienne du récit de fiction comme espace d'expérimentation critique : « Le récit de fiction, grâce à ses variations imaginatives, permet d'explorer des mondes possibles dont on ne peut pas faire l'expérience autrement ; il constitue un laboratoire de modèles existentiels divers. » (Vultur, 2021 : 13). Chez Echenoz, la fiction devient effectivement un laboratoire où la guerre peut être repensée en dehors des catégories héroïques traditionnelles. Le roman explore non pas la grandeur de l'Histoire, mais ses marges corporelles, matérielles et absurdes.

L’attention aux détails secondaires transforme profondément la perception du conflit. Les objets, les gestes et les sensations occupent souvent plus de place que les batailles elles-mêmes. Les corps mutilés, les douleurs persistantes ou les habitudes triviales remplacent les grands événements stratégiques. La guerre cesse alors d’être une abstraction historique ; elle devient une expérience sensorielle de dégradation. Cette focalisation sur le minuscule constitue une forme de contre-discours face aux récits officiels. Loin d’organiser le passé en une totalité harmonieuse, Echenoz laisse apparaître les fissures, les incohérences et les restes irréductibles de l’expérience humaine.

L’ironie permet également d’éviter toute sentimentalisation excessive. Le narrateur adopte souvent une distance presque clinique devant les souffrances des personnages. Cette retenue produit un effet paradoxal : l’émotion naît précisément de l’absence de pathos. La sobriété du ton empêche le lecteur de se réfugier dans une compassion confortable. En refusant les codes mélodramatiques habituels, le roman oblige à percevoir la violence de manière plus brute et plus instable. Le tragique n’est jamais magnifié ; il demeure mêlé au ridicule, au dérisoire et à l’ennui.

Ainsi, *14* déconstruit systématiquement les mécanismes narratifs qui transforment la guerre en mythe national. Le roman substitue à la monumentalité historique une esthétique de la discordance où dominent l’usure, l’absurde et la fragilité des existences individuelles. Les détails grotesques, les objets insignifiants et les scènes de banalité quotidienne sapent continuellement la logique héroïque du récit officiel. À travers cette écriture ironique, Echenoz ne cherche pas seulement à représenter autrement la Première Guerre mondiale ; il remet en question les conditions mêmes de sa représentation. L’ironie devient alors une véritable position épistémologique : elle révèle les limites de toute narration totalisante et restitue au passé son caractère fragmentaire, instable et profondément humain.

4.4. *L'Ignorance* : Sujet historique en retrait

Milan Kundera interroge dans *L'Ignorance* la possibilité même pour le sujet moderne de maintenir une continuité entre son passé, son présent et son identité. Le roman ne raconte pas simplement le retour d'exilés dans leur pays natal après la chute du régime communiste ; il met en scène une crise beaucoup plus profonde, celle d'un individu devenu étranger à sa propre histoire. Josef et Irena découvrent que le retour ne rétablit aucune cohérence perdue. Le pays retrouvé ne correspond plus à celui qu'ils avaient quitté, tandis que leurs propres souvenirs apparaissent fragmentaires, déformés ou silencieux. Kundera montre ainsi que l'exil ne produit pas uniquement une séparation géographique ; il transforme radicalement le rapport du sujet au temps et à la mémoire. L'histoire collective, loin d'intégrer les expériences individuelles, les écrase ou les efface progressivement.

La problématique rejoint ici l'analyse de Ricœur telle que la résume Bédarida : « la mémoire empêchée [...] se heurte aux résistances des blessures et traumatismes passés [...] faute d'un travail de deuil, on n'accède pas au stade de la remémoration » (Bédarida, 2001 : 735). Cette idée éclaire directement l'univers de *L'Ignorance*. Les personnages de Kundera ne souffrent pas seulement d'avoir quitté leur pays ; ils souffrent de l'impossibilité de transformer leur expérience en récit intelligible. Leur passé demeure inaccessible, non parce qu'il aurait disparu, mais parce qu'il ne peut plus être réorganisé dans une continuité narrative stable.

Le roman formule dès les premières pages cette relation entre nostalgie et perte de connaissance : « Sous cet éclairage étymologique, la nostalgie apparaît comme la souffrance de l'ignorance. Tu es loin, et je ne sais pas ce que tu deviens. Mon pays est loin, et je ne sais pas ce qui s'y passe » (Kundera, 2005 : 11). Cette définition modifie profondément la conception traditionnelle de la nostalgie. Kundera refuse d'en faire un simple attachement sentimental au passé. La nostalgie devient ici une expérience du non-

savoir. Le sujet nostalgique souffre parce qu'il ne peut plus connaître la réalité de ce qu'il a quitté. L'éloignement transforme le pays natal en espace imaginaire ; il devient impossible de distinguer ce qui relève du souvenir, de l'idéalisation ou de l'oubli. Cette ignorance produit une rupture essentielle dans la perception du temps. Le sujet exilé ne parvient plus à relier les différentes dimensions de son existence. Le passé demeure figé dans une mémoire incomplète, tandis que le présent apparaît opaque et difficilement interprétable. Une telle dispersion intérieure rejoint la notion ricœurienne de *distentio animi*. Ricœur reprend chez saint Augustin l'idée d'une conscience dispersée entre mémoire, attention et attente : « Je me suis éparpillé (dissilui) dans les temps dont j'ignore l'ordonnance » (1983 : 61). Cette désagrégation temporelle traverse l'ensemble du roman. Josef et Irena vivent dans une temporalité désunie où aucune synthèse stable n'est possible. Leur retour à Prague ne produit pas une réconciliation entre passé et présent ; il révèle au contraire l'impossibilité de les faire coïncider. Cette impossibilité devient particulièrement visible dans la réflexion du roman sur le présent :

> Sur l'avenir, tout le monde se trompe. L'homme ne peut être sûr que du moment présent. Mais est-ce bien vrai ? Peut-il vraiment le connaître, le présent ? Est-il capable de le juger ? Bien sûr que non. Car comment celui qui ne connaît pas l'avenir pourrait-il comprendre le sens du présent ? Si nous ne savons pas vers quel avenir le présent nous mène, comment pourrions-nous dire que ce présent est bon ou mauvais, qu'il mérite notre adhésion, notre méfiance ou notre haine ? (Kundera, 2005 : 165)

Ce passage montre que le présent ne possède jamais de signification autonome. Son sens dépend toujours d'un avenir encore inconnu. Kundera déconstruit ici toute illusion de maîtrise historique. Les individus croient comprendre leur époque, mais cette compréhension demeure provisoire et réversible. Le présent apparaît alors comme un espace instable où les valeurs, les émotions et les choix ne peuvent être évalués qu'après coup. Cette perspective explique le désarroi des personnages : ils découvrent que leur existence entière a été construite sur des certitudes fragiles, continuellement corrigées par

le mouvement imprévisible de l'histoire. Cette instabilité affecte également la mémoire individuelle. Chez Kundera, le souvenir ne constitue pas un refuge fiable. Il agit plutôt comme une force de déformation qui sélectionne les épisodes les plus douloureux de l'existence : « Le malade souffre de la déformation masochiste de sa mémoire. En effet, il ne se souvient que des situations qui le rendent mécontent de lui-même [...] Il savait très bien que sa mémoire le détestait, qu'elle ne faisait que le calomnier » (Kundera, 2005 : 87-88). La mémoire ne protège donc pas l'identité ; elle participe à sa fragilisation. Les souvenirs reviennent sous forme de reproches, de regrets ou d'humiliations. Une telle représentation rompt avec l'idée d'une mémoire capable de restaurer une vérité intérieure stable. Ce phénomène est essentiel dans la construction des personnages de Josef et d'Irena. Tous deux tentent de reconstruire une continuité biographique après des années d'exil, mais leurs souvenirs demeurent partiels et discordants. Le passé ne peut plus être raconté comme une histoire cohérente ; il apparaît sous forme d'épisodes isolés qui résistent à toute organisation narrative. Cette fragmentation rejoint directement la réflexion de Ricœur sur l'identité narrative. Selon lui, le sujet se constitue à travers un récit capable d'unifier les transformations de l'existence : « l'identité narrative, constitutive de l'ipséité, peut inclure le changement, la mutabilité, dans la cohésion d'une vie » (1985 : 355). Or, dans *L'Ignorance*, cette cohésion semble constamment compromise. Les personnages demeurent incapables de relier leurs différentes expériences dans une totalité signifiante. Le narrateur exprime cette rupture à travers la métaphore de l'amputation :

> D'abord, par leur désintérêt total envers ce qu'elle a vécu à l'étranger, elles l'ont amputée d'une vingtaine d'années de vie. Maintenant, par cet interrogatoire, elles essaient de recoudre son passé ancien et sa vie présente. Comme si elles l'amputaient de son avant-bras et fixaient la main directement au coude ; comme si elles l'amputaient des mollets et joignaient ses pieds aux genoux. (Kundera, 2005 : 52-53)

Cette image révèle la violence symbolique exercée par la société sur l'expérience de l'exilé. Les proches d'Irena ne cherchent pas réellement à comprendre sa vie en France ; ils souhaitent seulement retrouver la personne qu'ils avaient connue avant son départ. Les années d'exil deviennent ainsi une portion inutile de son existence, comme si elles devaient être supprimées pour rétablir une identité plus simple et plus lisible. Kundera montre ici que la mémoire individuelle dépend profondément de la reconnaissance d'autrui. Lorsqu'un vécu n'est plus partagé ni entendu, il cesse progressivement d'exister dans l'espace collectif. Cette absence de reconnaissance entraîne une véritable mutilation narrative. Irena ne peut plus raconter son histoire de manière continue parce que personne n'accepte d'en entendre toutes les dimensions. Le passé se trouve alors « recousu » artificiellement, selon une logique qui élimine les ruptures et les contradictions. La métaphore corporelle souligne précisément le caractère monstrueux de cette opération. L'identité produite par cette reconstruction demeure artificielle, privée de fluidité et de cohérence organique.

Le roman insiste également sur le paradoxe de la nostalgie. Loin d'intensifier le souvenir, elle finit par vider la mémoire de son contenu réel : « Plus leur nostalgie est forte, plus elle se vide de souvenirs. Plus Ulysse languissait, plus il oubliait. Car la nostalgie n'intensifie pas l'activité de la mémoire [...] elle se suffit à elle-même, à sa propre émotion » (Kundera, 2005 : 42). Cette idée occupe une place centrale dans le roman. La nostalgie devient un affect autonome qui ne repose plus sur des souvenirs précis. Plus le sujet désire le retour, plus l'objet de ce désir perd sa consistance concrète.

La référence à Ulysse permet à Kundera de réévaluer le modèle classique du retour. Dans l'*Odyssée*, le voyage se termine par une réintégration harmonieuse dans la communauté d'origine. Or, dans *L'Ignorance*, une telle réconciliation apparaît impossible. Josef et Irena reviennent dans un pays qui ne correspond plus à leur mémoire. Leur identité elle-même a été modifiée par le temps et par l'exil. Le retour ne supprime

donc pas l'étrangeté ; il la rend plus visible encore. Les personnages deviennent étrangers à leur propre passé. Cette étrangeté se manifeste de manière particulièrement forte dans le rapport de Josef à la mémoire de sa femme morte :

> Et là est l'horreur : le passé dont on se souvient est dépourvu de temps. Impossible de revivre un amour comme on relit un livre ou comme on revoit un film. Morte, la femme de Josef n'a aucune dimension, ni matérielle ni temporelle. Aussi les efforts pour la ressusciter dans son esprit devinrent-ils bientôt torture. Au lieu de se réjouir d'avoir redécouvert tel ou tel instant oublié, il fut désespéré par l'immensité du vide dont cet instant était entouré. (Kundera, 2005 : 149)

Ce passage révèle que le souvenir ne restitue jamais la continuité du vécu disparu. Les moments remémorés apparaissent isolés dans un vide immense. Le narrateur insiste sur l'absence de temporalité du passé mémorisé : les êtres disparus ne reviennent pas dans leur durée réelle, mais sous forme d'images fixes, privées d'épaisseur. La mémoire ne permet donc pas de vaincre l'absence ; elle ne fait que la rendre plus perceptible. Cette réflexion rejoint la formulation de Bédarida à propos de Ricœur, selon laquelle le phénomène mnésique constitue « une représentation présente du passé absent » (Bédarida, 2001 : 734). Le passé demeure irrémédiablement inaccessible, même lorsqu'il réapparaît dans la conscience.

Le roman montre également comment l'histoire corrige rétrospectivement les émotions individuelles. Les personnages découvrent que leurs peurs et leurs choix sont réinterprétés après coup à partir du résultat final des événements :

> Elles ne peuvent pas comprendre que nous sommes partis sans garder le moindre espoir de revenir. Nous nous sommes efforcés de nous ancrer là où nous étions. [...] Nous avons tous vu devant nous un tunnel long de trois cents ans. Mais oui, nous aussi, ici. Alors pourquoi ne veut-on plus le savoir ? Parce qu'on corrige ses sentiments si les sentiments se sont trompés. Si l'Histoire les a désavoués. (Kundera, 2005 : 49)

Ce passage souligne l'écart entre l'expérience vécue et la mémoire collective. Les émotions éprouvées pendant l'exil deviennent incompréhensibles une fois le contexte historique transformé. L'histoire impose ainsi une lecture rétrospective qui invalide les affects passés. Les personnages se retrouvent dépossédés de leur propre vérité émotionnelle. Le sujet historique ne peut plus affirmer la légitimité de son expérience face à une histoire qui réécrit continuellement le sens des événements. Cette dépossession explique le retrait progressif des personnages. Josef, notamment, tente de vivre dans une forme de détachement vis-à-vis de son passé :

> La vie que nous avons laissée derrière nous a la mauvaise habitude de sortir de l'ombre, de se plaindre de nous, de nous faire des procès. Loin de la Bohême, Josef avait désappris à tenir compte de son passé. Mais le passé était là, l'attendait, l'observait. (Kundera, 2005 : 105)

Le passé agit ici comme une présence silencieuse et accusatrice. Il empêche toute stabilité identitaire sans pour autant offrir une possibilité de réconciliation.

L'Ignorance donne à voir des individus devenus incapables de coïncider pleinement avec leur propre histoire. L'exil, l'oubli et la nostalgie désarticulent progressivement la mémoire jusqu'à rendre impossible toute continuité narrative stable. Les personnages évoluent dans un espace de dissociation où ni le passé ni le présent ne peuvent être investis de façon durable. La pensée de Ricœur éclaire cette crise en rappelant que l'identité repose toujours sur un travail fragile de remémoration et de mise en récit. Or, chez Kundera, cette tentative de recomposition échoue sans cesse. Le sujet historique se retire précisément parce qu'il ne croit plus à la possibilité de réconcilier mémoire individuelle et histoire collective. Le roman n'aboutit donc à aucune forme de restauration ; il laisse subsister une conscience fragmentée, enfermée dans l'écart irréductible entre le temps vécu et le temps raconté.

4.5. Le roman construit-il la vérité ou la représente-t-il ?

La question de la vérité constitue l'un des problèmes les plus complexes que rencontre la réflexion sur le roman. Depuis les théories classiques de la représentation jusqu'aux approches contemporaines de l'herméneutique, la littérature n'a cessé d'être interrogée quant à sa capacité à dire le réel. Le roman reflète-t-il une vérité déjà présente dans le monde ou contribue-t-il à la produire ? Cette interrogation devient particulièrement importante lorsque la fiction se confronte à l'histoire, à la mémoire ou aux expériences collectives traumatiques. Dans ces situations, le récit ne se limite pas à raconter des événements ; il participe à leur intelligibilité. L'œuvre romanesque apparaît alors comme un espace où s'élabore une compréhension du réel qui ne relève ni de la simple reproduction ni de l'invention arbitraire.

La pensée de Paul Ricœur permet de dépasser cette opposition entre représentation et construction. La mimèsis n'est pas conçue comme une copie du monde mais comme une activité créatrice qui transforme l'expérience en signification. Ricœur rappelle ainsi que « l'imitation ou la représentation est une activité mimétique en tant qu'elle produit quelque chose, à savoir précisément l'agencement des faits par la mise en intrigue » (Ricœur, 1983 : 65). La représentation ne précède donc pas la construction ; elle en dépend. Une intrigue ne reproduit jamais un réel déjà organisé. Elle sélectionne, hiérarchise, relie et interprète des éléments dispersés afin de leur donner une cohérence narrative. De ce point de vue, la vérité romanesque ne correspond pas à une adéquation immédiate avec les faits. Elle naît d'un travail de configuration qui rend le monde lisible. Comme le souligne Ricœur, « la mise en intrigue est l'opération qui tire d'une simple succession une configuration » (1983 : 127). La vérité narrative apparaît ainsi comme le résultat d'une médiation. Cette conception s'inscrit dans la théorie de la triple mimèsis. Avant d'être racontée, l'expérience appartient à un monde d'actions, de pratiques, de symboles et de temporalités qui constitue ce que Ricœur nomme la préfiguration. Cette

première dimension correspond à la matière historique, mémorielle ou existentielle dont se nourrit le récit. Vient ensuite la configuration, c'est-à-dire le moment où cette matière est réorganisée dans une intrigue. Enfin, la refiguration désigne l'appropriation de cette intrigue par le lecteur. La vérité ne se situe donc ni exclusivement dans le monde ni exclusivement dans le texte. Elle se construit dans le mouvement qui relie ces trois dimensions. Dès lors, la question n'est plus de savoir si le roman représente ou construit la vérité. Il convient plutôt de comprendre comment la représentation devient possible grâce à une opération de construction narrative. Cette problématique traverse les œuvres de Patrick Modiano, Frederika Amalia Finkelstein, Jean Echenoz et Milan Kundera. Chacune d'elles prend pour point de départ une réalité historique ou existentielle qui résiste à toute restitution immédiate. Les archives sont lacunaires, la mémoire est fragmentaire, les récits officiels simplifient les événements et le passé demeure irrémédiablement perdu. Face à ces limites, le roman ne se contente pas de reproduire ce qui existe déjà. Il construit des formes de compréhension capables de rendre intelligibles des expériences que ni le document ni le discours historique ne suffisent à éclairer.

Dans *Dora Bruder* et *Survivre*, cette fonction constructive apparaît à travers le rapport entretenu avec l'archive. Les deux œuvres reposent sur des traces historiques réelles, mais ces traces sont insuffisantes pour restituer pleinement les existences auxquelles elles renvoient. Chez Modiano, la recherche consacrée à *Dora Bruder* progresse dans un univers marqué par les lacunes documentaires. Plus l'enquête avance, plus apparaît l'ampleur de ce qui demeure inaccessible. Les informations disponibles se réduisent souvent à quelques coordonnées administratives, tandis que la vie elle-même reste largement enfouie dans le silence (Modiano, 1999 : 32). Le roman ne cherche pas à effacer cette absence. Au contraire, il fait de celle-ci le moteur même de son écriture.

Une telle démarche illustre parfaitement ce que Ricœur désigne par la notion de trace. La trace ne restitue jamais directement le passé ; elle témoigne seulement de son

passage et oriente la recherche vers une réalité désormais absente (1985 : 176). L'écrivain ne possède donc jamais le passé lui-même. Il ne dispose que de fragments, de vestiges et d'indices. La vérité ne peut alors prendre la forme d'une restitution intégrale. Elle devient une reconstruction toujours partielle, consciente de ses propres limites. C'est précisément dans cet espace que s'inscrit la notion de représentance. Chez Ricœur, la représentance désigne la visée par laquelle les constructions de la connaissance historique se donnent comme des reconstructions du cours passé des événements (2000 : 359). La fiction n'intervient pas pour remplacer les faits par l'invention ; elle permet de donner une forme intelligible à ce qui ne peut plus être directement connu. Cette perspective confère à l'écriture de Modiano une dimension profondément éthique. L'enjeu n'est pas uniquement de produire un savoir supplémentaire sur *Dora Bruder*. Il s'agit également de lutter contre l'effacement auquel les victimes de l'histoire sont condamnées. La vérité romanesque ne réside donc pas dans l'exhaustivité documentaire. Elle réside dans la fidélité à une absence. Le récit devient le lieu où une existence menacée d'oubli peut continuer à être reconnue. La dette évoquée par Ricœur à l'égard des générations disparues trouve ici toute sa signification (1994 : 25). Le roman ne ressuscite pas les morts, mais il refuse leur disparition symbolique. Cette fidélité constitue déjà une forme de vérité.

Le même mouvement est à l'œuvre dans *Survivre*. Toutefois, alors que Modiano s'intéresse principalement aux silences de l'archive, Finkelstein insiste davantage sur les effets de déshumanisation produits par certains dispositifs mémoriels. Les documents, les statistiques et les photographies conservent des traces du passé, mais ils risquent également de transformer les victimes en figures anonymes. Le roman met précisément en évidence cette tension. Derrière les images conservées par l'histoire se trouvent des corps, des souffrances et des existences singulières qui échappent largement aux procédures de classement archivistique (Finkelstein, 2017 : 24-28).

La littérature intervient alors comme un moyen de réintroduire une dimension sensible dans la mémoire historique. Cette opération ne consiste pas à corriger les archives mais à les déplacer vers un autre régime de vérité. L'historien cherche à établir ce qui a eu lieu ; le romancier cherche à rendre perceptible ce que signifie humainement cet événement. Cette distinction est essentielle. La vérité narrative n'entre pas en concurrence avec la vérité historique. Elle agit sur un autre plan. Là où l'archive atteste, le récit interprète ; là où le document conserve, la fiction réactive ; là où la preuve établit un fait, le roman restitue une expérience. La vérité construite dans *Survivre* ne résulte donc pas d'une accumulation de connaissances supplémentaires. Elle naît d'une transformation du regard porté sur les traces du passé.

À travers *Dora Bruder* et *Survivre*, il apparaît ainsi que le roman ne représente pas simplement une vérité historique préexistante. Il construit un espace de médiation où les absences, les silences et les traces deviennent porteurs de sens. La fiction ne comble pas les lacunes du réel ; elle leur donne une intelligibilité. En cela, elle accomplit ce que Ricœur considère comme la fonction fondamentale du récit : transformer une matière fragmentaire en une expérience compréhensible. Cette logique se retrouve également dans *14* de Jean Echenoz, mais sous une forme différente. Dans ce roman, le problème n'est pas l'insuffisance des représentations historiques mais leur abondance. La Première Guerre mondiale a donné naissance à une multitude de récits héroïques, patriotiques ou commémoratifs qui ont progressivement façonné une mémoire collective largement stabilisée. Le défi consiste alors non à produire un nouveau savoir sur la guerre, mais à interroger les formes narratives qui ont contribué à en fixer le sens.

Echenoz adopte pour cela une stratégie fondée sur l'ironie. Dès les premières pages, la guerre est présentée selon une perspective qui rompt avec les codes traditionnels du récit héroïque (Echenoz, 2012 : 11). Loin de célébrer les valeurs guerrières, le roman insiste sur la banalité des situations, la vulnérabilité des corps et l'absurdité des

événements. Les soldats ne sont pas transformés en figures exemplaires ; ils apparaissent comme des individus ordinaires emportés dans un mécanisme qui les dépasse.

L'ironie ne constitue pas ici un simple procédé stylistique. Elle remplit une fonction épistémologique. En introduisant une distance critique à l'égard des représentations dominantes, elle permet de faire apparaître des dimensions de l'expérience historique habituellement occultées. Le lecteur découvre une guerre marquée moins par l'héroïsme que par l'attente, la fatigue, la maladie, la confusion et le hasard. La vérité produite par le roman ne résulte donc pas de nouveaux faits. Elle provient d'un changement de perspective.

La notion ricœurienne de « concordance discordante » éclaire particulièrement ce processus. Toute intrigue vise à produire une cohérence narrative, mais cette cohérence ne supprime pas nécessairement les contradictions qui traversent l'expérience humaine. Dans *14*, l'unité du récit se construit précisément à partir de la discordance. Le roman ne masque pas le caractère chaotique de la guerre ; il l'intègre à sa structure même. La vérité narrative apparaît alors comme une synthèse de l'hétérogène. Le récit ne nie pas le désordre du réel ; il le transforme en objet de compréhension.

Une telle démarche conduit à remettre en question les formes monumentales de l'histoire. Les récits officiels tendent souvent à produire une continuité rassurante où les sacrifices individuels trouvent leur justification dans un destin collectif. Echenoz adopte la position inverse. Le roman restitue la fragilité des existences particulières et refuse de les dissoudre dans les abstractions historiques. En cela, il constitue une véritable réplique poétique au discours monumental. La vérité n'est plus celle des grandes synthèses historiques ; elle devient celle des expériences individuelles confrontées à la violence du monde. Cette interrogation sur les limites de la représentation atteint une profondeur particulière dans *L'Ignorance* de Milan Kundera. Le roman prend pour objet l'expérience du retour après l'exil et montre que toute tentative de retrouver le passé se heurte à une

impossibilité fondamentale. Le temps transforme les lieux, les individus et les souvenirs. Le passé cesse alors d'être un territoire auquel il serait possible de revenir. Comme le souligne le narrateur dans *L'Ignorance*, une réalité disparue ne peut jamais être restituée telle qu'elle fut. Cette impossibilité constitue la vérité centrale du roman. Les personnages découvrent progressivement que leur mémoire ne leur permet pas de retrouver ce qu'ils ont perdu. Au contraire, elle souligne constamment la distance qui les sépare de leur passé. Les années vécues à l'étranger ont produit des transformations irréversibles. Le retour ne conduit donc pas à la réconciliation mais à la prise de conscience d'une rupture. La nostalgie cesse d'être un simple sentiment affectif pour devenir une expérience de l'ignorance. L'individu comprend qu'il ne connaît plus véritablement le pays qu'il croyait avoir conservé en lui (Kundera, 2005 : 11). Cette situation rejoint les analyses de Ricœur consacrées à la temporalité humaine. L'expérience du temps n'est jamais homogène. Elle est traversée par des tensions permanentes entre passé, présent et avenir. À travers la notion augustinienne de *distentio animi*, Ricœur décrit précisément cette dispersion de la conscience dans des temporalités multiples (1983 : 61). Les personnages de Kundera incarnent cette condition. Ils vivent simultanément dans plusieurs temps qui ne coïncident plus. Leur identité se trouve ainsi fragmentée.

Le roman ne cherche pourtant pas à restaurer artificiellement une unité perdue. Il transforme cette fragmentation en objet de réflexion. C'est ici qu'intervient la fonction heuristique de la fiction. *L'Ignorance* ne représente donc pas simplement une expérience particulière de l'exil. Le roman élabore une forme narrative grâce à laquelle cette expérience devient intelligible. La vérité produite par le récit est moins une vérité factuelle qu'une vérité existentielle. Cette distinction permet de comprendre pourquoi la fiction possède une fonction référentielle spécifique. Elle ne renvoie pas au monde comme le ferait une description documentaire. Elle propose une manière nouvelle de l'habiter. Le monde du texte devient ainsi un espace d'expérimentation où le lecteur peut

explorer des possibilités de compréhension qui demeureraient inaccessibles autrement. La vérité romanesque se mesure alors à sa capacité à ouvrir de nouveaux horizons d'interprétation. Cette dimension apparaît pleinement dans la troisième étape de la mimèsis. La vérité construite par le récit ne demeure pas enfermée dans le texte. Elle s'accomplit dans la rencontre entre le monde configuré par l'œuvre et celui du lecteur. Ricœur définit la mimèsis III comme l'intersection entre le monde du texte et le monde du lecteur (1983 : 109). C'est dans cet espace que se réalise la refiguration.

La lecture ne consiste donc pas à recevoir passivement un contenu. Elle engage une transformation de la compréhension que le lecteur possède de lui-même et du monde. *Dora Bruder* invite à réfléchir aux mécanismes de l'oubli historique ; *Survivre* modifie le rapport aux victimes anonymes ; *14* remet en question les représentations héritées de la guerre ; *L'Ignorance* conduit à repenser la mémoire, l'exil et le temps. Dans chaque cas, le lecteur est amené à réinterpréter sa propre expérience à la lumière du monde proposé par le texte. Cette dimension est essentielle pour comprendre la formule selon laquelle le récit est le « gardien du temps » (Ricœur, 1985 : 349). Le roman ne conserve pas simplement les événements passés. Il leur confère une forme qui permet leur appropriation et leur transmission. La vérité narrative ne réside donc pas uniquement dans ce qui est raconté ; elle réside aussi dans les effets produits par cette narration. L'œuvre devient un médiateur entre des expériences éloignées et le présent du lecteur.

Ainsi, la vérité romanesque apparaît comme un événement herméneutique. Elle ne se réduit ni à la correspondance avec les faits ni à la cohérence interne du texte. Elle naît dans le mouvement qui relie le monde historique, la configuration narrative et l'expérience de lecture. La triple mimèsis montre précisément que la vérité est inséparable de cette dynamique de médiation.

Au terme de cette analyse, il apparaît que l'opposition entre construction et représentation ne permet pas de rendre compte adéquatement de la spécificité du roman.

Les œuvres de Modiano, Finkelstein, Echenoz et Kundera démontrent que la représentation n'est jamais immédiate. Toute vérité narrative suppose une opération préalable de configuration. Les archives doivent être interprétées, les souvenirs réorganisés, les événements reconfigurés et les expériences rendues intelligibles. Le roman ne se contente donc pas de représenter une vérité préexistante ; il contribue activement à sa constitution.

Dans la perspective ricœurienne, la fiction n'éloigne pas du réel. Elle constitue au contraire l'un des moyens privilégiés grâce auxquels le réel devient compréhensible. La vérité romanesque n'est ni une copie du monde ni une invention arbitraire. Elle est une refiguration du réel, c'est-à-dire une reconstruction narrative capable de donner sens aux apories de l'histoire, de la mémoire et du temps. Représenter la vérité implique nécessairement de la construire. C'est précisément dans cette tension féconde entre fidélité au réel et travail de configuration que réside la puissance herméneutique du roman.

PARTIE II

Témoignage, Identité, Trauma

CHAPITRE V

Témoignage et silence : limites de la mémoire

5.1. Épistémologie du témoignage

La question du témoignage constitue aujourd'hui l'un des lieux privilégiés où se rencontrent les problématiques de la mémoire, de l'histoire et de la représentation littéraire. Loin d'être un simple acte de transmission d'informations relatives à un événement passé, le témoignage engage une réflexion fondamentale sur les conditions mêmes de possibilité du savoir historique. Il ne renvoie pas seulement à ce qui est raconté, mais également à ce qui demeure irréductiblement absent du récit. Les catastrophes du XXe siècle, en particulier les guerres mondiales, les déplacements forcés de populations et l'extermination des Juifs d'Europe, ont profondément transformé le statut du témoin en révélant l'existence d'expériences qui résistent aux formes ordinaires de la narration. Dès lors, le témoignage apparaît comme un objet paradoxal : indispensable à la connaissance du passé, il demeure pourtant marqué par une insuffisance constitutive qui interdit toute restitution exhaustive de l'événement vécu. Cette tension se trouve au cœur de la réflexion de Giorgio Agamben. En s'appuyant sur les récits des survivants des camps nazis, le philosophe montre que le témoignage ne coïncide jamais pleinement avec l'expérience dont il prétend rendre compte. Selon lui, le témoignage contient en son essence un vide fondamental ; en d'autres termes, les survivants ont témoigné d'une chose qu'il était impossible de témoigner (1999 : 9). Une telle affirmation déplace profondément la compréhension traditionnelle du témoin. Celui-ci n'apparaît plus comme celui qui possède le savoir le plus complet sur l'événement, mais comme celui qui parle

depuis une position marquée par le manque. Le témoignage ne se définit donc pas par la plénitude de ce qu'il transmet mais par la trace de ce qu'il ne peut transmettre.

La figure du Muselmann cristallise cette contradiction. Agamben rappelle que les « témoins intégraux » sont précisément ceux qui ne sont jamais revenus pour raconter leur expérience. Les témoins intégraux sont les Muselmänner, ceux qui ont touché le fond et qui ne sont pas revenus pour raconter leur propre mort (1999 : 24). Le véritable dépositaire de la vérité du camp est ainsi celui qui demeure privé de parole. Le survivant occupe dès lors une position de médiation. Il ne témoigne pas uniquement de ce qu'il a vu ; il parle également au nom de ceux qui ont disparu. D'où cette formule essentielle, le survivant ne témoigne pas en son propre nom, mais par délégation, en prêtant sa voix à ceux qui ont perdu leur visage et leur pensée avant de mourir (1999 : 25-26). Le témoignage apparaît ainsi comme une parole substitutive qui tente de rendre perceptible une absence irréparable.

La réflexion trouve une résonance particulière dans les œuvres littéraires qui prennent pour objet les traces lacunaires du passé. Dans *Dora Bruder*, Patrick Modiano construit précisément son récit à partir d'un manque documentaire. L'enquête ne vise jamais à combler totalement les vides de l'archive mais à les rendre visibles. La notation administrative « 14 décembre 1941. Suite de fugue » (Modiano, 1999 : 36) acquiert alors une portée qui dépasse largement sa fonction informative. Réduite à quelques mots inscrits dans un registre, l'existence de Dora apparaît sous la forme d'un vestige presque insignifiant. Le travail narratif consiste moins à restituer une biographie qu'à mesurer l'étendue de ce qui échappe définitivement à toute reconstruction. Lorsque le narrateur évoque « l'inconnu, l'oubli, le néant tout autour » (Modiano, 1999 : 53), il ne décrit pas seulement le destin d'une jeune fille disparue ; il désigne l'espace même où se déploie le témoignage contemporain, c'est-à-dire un espace traversé par des absences qu'aucune enquête ne peut entièrement résorber.

L'analyse de Shoshana Felman et Dori Laub radicalise encore cette problématique. Pour ces auteurs, certaines expériences historiques produisent une crise telle qu'elles rendent impossible la constitution d'un témoin au sens traditionnel du terme. La Shoah est ainsi définie comme un événement sans témoin (Felman & Laub, 1992 : 214). Cette formule ne signifie pas qu'il n'existe aucun survivant capable de raconter ce qu'il a vécu. Elle indique plutôt que l'événement détruit les conditions mêmes qui permettraient d'en produire une connaissance complète. Personne ne peut témoigner de sa propre mort ; personne ne peut non plus occuper une position extérieure totalement préservée de la catastrophe. Le témoignage se trouve alors confronté à une impossibilité structurelle. De ce point de vue, la parole testimoniale ne constitue pas la transmission d'un savoir déjà constitué mais l'élaboration progressive d'un savoir qui n'existait pas encore sous forme consciente. Felman et Laub montrent ainsi que le témoignage possède une dimension performative. L'acte de raconter ne reproduit pas simplement une expérience passée ; il participe à sa constitution symbolique. Cette idée éclaire la place centrale des silences, des interruptions et des hésitations dans de nombreuses œuvres contemporaines. Les fractures du récit ne sont pas des défauts de représentation ; elles deviennent au contraire les indices les plus fiables de l'événement traumatique.

Une telle conception permet de mieux comprendre certains dispositifs narratifs présents dans *14*. Le roman d'Echenoz ne cherche jamais à restituer l'expérience de la guerre à travers un discours héroïque ou totalisant. La guerre apparaît chez Echenoz comme une expérience de désubjectivation progressive. L'univers du front impose un régime d'existence dominé par l'automatisme et la répétition, au point de neutraliser les capacités réflexives des individus. Or, lorsque la conscience se trouve ainsi réduite à la gestion immédiate de la survie, l'élaboration narrative de l'expérience devient problématique. La difficulté du témoignage ne procède alors pas seulement de l'horreur des événements, mais également de l'affaiblissement des conditions subjectives qui

permettraient d'en produire un récit cohérent. La guerre apparaît alors comme une expérience qui réduit le sujet à une série de gestes mécaniques, produisant une forme de mutisme intérieur. Ce qui est en jeu n'est pas seulement le silence des combattants mais l'ébranlement des conditions mêmes qui rendent possible une parole signifiante.

L'approche de Paul Ricœur introduit cependant une dimension complémentaire. Alors qu'Agamben et Felman insistent principalement sur les limites du témoignage, Ricœur s'interroge sur les raisons qui permettent malgré tout d'accorder un crédit à la parole du témoin. Selon lui, « le témoignage constitue la structure fondamentale de transition entre la mémoire et l'histoire » (2000 : 26). Toute connaissance historique repose en effet sur une confiance initiale accordée à la parole d'autrui. Cette confiance ne supprime pas la nécessité de la critique ; elle constitue au contraire la condition préalable à tout travail de vérification. La réflexion ricœurienne permet d'éviter deux écueils opposés : considérer le témoignage comme une vérité absolue ou le réduire à une pure construction subjective. Entre ces deux positions, Ricœur propose une conception relationnelle fondée sur ce qu'il appelle la « structure fiduciaire » du témoignage. La mémoire n'offre jamais une reproduction exacte du passé, mais elle demeure néanmoins la seule voie d'accès à ce qui a été vécu. « Nous n'avons pas mieux que la mémoire pour assurer que quelque chose s'est passé avant que nous en formions le souvenir » (2000 : 7). Le témoignage apparaît ainsi comme une médiation fragile mais irremplaçable entre l'événement et sa connaissance.

Cette problématique occupe une place centrale dans *L'Ignorance*. Le roman de Kundera déconstruit l'illusion d'une mémoire stable capable de conserver intact le passé. L'exil, le temps et les transformations identitaires fragmentent les souvenirs au point de rendre impossible toute continuité parfaite entre l'expérience vécue et son récit ultérieur. La mémoire ne fonctionne donc pas comme une archive fidèle mais comme une opération permanente de sélection, d'oubli et de recomposition. L'intérêt du roman réside

précisément dans cette mise en évidence des mécanismes qui produisent les récits mémoriels. La dimension individuelle du témoignage ne peut cependant être dissociée de son inscription sociale. Annette Wieviorka a montré que le témoin est également une figure historique dont le statut varie selon les époques. Le procès Eichmann constitue à cet égard un tournant majeur puisqu'il fait du survivant un acteur central de l'espace public. Le témoignage cesse alors d'être uniquement un document destiné aux historiens pour devenir une parole investie d'une fonction civique et mémorielle. Selon Wieviorka, le témoignage n'est pas seulement un enregistrement de faits, mais une expérience qui recouvre une dignité par la reconnaissance de la collectivité (2006 : 127). Cette reconnaissance sociale contribue à expliquer les transformations contemporaines de la mémoire. Dans *Survivre*, Frederika Amalia Finkelstein décrit un univers où les images, les récits médiatiques et les représentations de la catastrophe circulent en permanence. La phrase selon laquelle « La chair humaine ne vaut plus rien. Ce qui vaut réellement ne se dit pas » (Finkelstein, 2017 : 140-141) révèle une tension fondamentale entre visibilité et compréhension. Plus les événements sont représentés, plus leur signification semble parfois se dérober. Le problème n'est plus l'absence de traces mais leur prolifération. La mémoire contemporaine se trouve ainsi confrontée à une nouvelle forme de crise : non plus le silence, mais la saturation.

L'ensemble de ces approches montre que le témoignage ne peut être envisagé comme une catégorie homogène. Agamben met au jour la présence d'un noyau irreprésentable au cœur de toute parole testimoniale. Felman et Laub soulignent la crise épistémologique engendrée par les événements extrêmes. Ricœur insiste sur les mécanismes de confiance qui rendent néanmoins possible la transmission du passé. Wieviorka rappelle enfin que toute parole de témoin dépend des cadres sociaux qui l'autorisent, la valorisent ou la transforment en mémoire collective. Les romans de Jean

Echenoz, Patrick Modiano, Milan Kundera et Frederika Amalia Finkelstein constituent autant de laboratoires narratifs où ces tensions deviennent visibles.

L'épistémologie du témoignage qui se dessine à travers ces œuvres repose ainsi sur une dialectique constante entre présence et absence, mémoire et oubli, parole et silence. Loin de résoudre ces contradictions, la littérature les met en scène et les transforme en principes de construction narrative. C'est précisément cette capacité à faire apparaître les limites de toute représentation qui confère à ces romans leur portée mémorielle et historiographique. Les analyses suivantes permettront d'examiner comment chacune de ces œuvres développe une réponse singulière à cette problématique commune : le silence de l'expérience collective dans *14*, la quête de l'indicible et la transmission postmémorielle dans *Dora Bruder*, les formes de l'oubli volontaire dans *L'Ignorance* et les effets de la saturation médiatique sur la mémoire dans *Survivre*.

5.2. *14* : Silence et représentation de l'expérience collective

Plutôt que de reconduire les modèles héroïques et commémoratifs associés à la Première Guerre mondiale, *14* de Jean Echenoz privilégie une représentation centrée sur l'effacement des individus et la désagrégation de l'expérience. Le roman ne cherche ni à magnifier les combattants ni à reconstituer une épopée nationale. L'accent est mis ici sur l'impact de la guerre sur les corps, les esprits et la faculté même de témoigner. Au fil du conflit, l'expérience vécue échappe à toute narration linéaire pour se muer en une réalité morcelée, caractérisée par la désorientation, l'épuisement et la dissolution progressive du sujet. Le silence qui traverse l'œuvre ne relève donc pas d'une simple absence de parole ; il constitue l'une des formes essentielles par lesquelles l'expérience collective du conflit se donne à percevoir. Loin d'être vide, il révèle la difficulté de transformer l'horreur vécue en discours partageable.

Les réflexions de Giorgio Agamben (2002) sur la destruction de l'expérience permettent d'éclairer cette configuration romanesque. Agamben part du constat que

l'homme contemporain « s'est trouvé dépossédé de son expérience » et souligne que « l'incapacité d'effectuer et de transmettre des expériences » constitue l'une des rares données sûres de sa condition (Agamben, 2002 : 23). Un tel constat correspond étroitement à la manière dont Echenoz décrit la vie des soldats au front. Les combats ne produisent pas une accumulation d'expériences mémorables ; ils engendrent au contraire une forme d'automatisation qui neutralise progressivement la conscience. « Ce qui n'était d'ailleurs pas si mal : on s'occupait ainsi, le corps mécaniquement sollicité laissant penser à autre chose ou plus souvent à rien […] ». (Echenoz, 2012 : 65). La portée de cette remarque dépasse largement le cadre d'une simple observation psychologique. L'activité corporelle apparaît comme un mécanisme de survie destiné à empêcher toute confrontation directe avec la réalité du conflit. Les gestes répétés remplacent la réflexion, tandis que la routine militaire absorbe la capacité du sujet à donner sens à ce qu'il traverse. Une telle situation correspond précisément à ce qu'Agamben identifie comme une destruction de l'expérience : les événements continuent de se produire, mais ils ne parviennent plus à être intégrés dans une conscience capable de les transformer en récit. L'expérience collective de la guerre se construit alors sur une forme de vacuité intérieure où la pensée cède progressivement la place à l'exécution mécanique. Le silence trouve ici son origine première : avant même l'impossibilité de parler, il existe une impossibilité de constituer le vécu comme objet de réflexion.

L'épuisement des ressources de l'expérience entraîne parallèlement une crise du langage. Plusieurs épisodes du roman montrent que la violence du conflit ne réduit pas seulement la capacité de raconter ; elle altère également les fondements mêmes de la parole humaine. L'un des moments les plus significatifs intervient après l'amputation d'Anthime. Alors que son entourage l'acclame, il réagit d'une manière inattendue :

> Comme s'il réagissait mécaniquement aux ovations de l'infirmerie, pour s'y accorder il a produit un rire en forme de long spasme qui a sonné comme un

> hennissement, faisant taire aussitôt tout le monde, avant qu'une solide injection de morphine le ramenât à l'absence des choses. (Echenoz, 2012 : 84)

La scène ne met pas en présence une parole blessée mais un langage devenu impossible. Le rire ne fonctionne plus comme un signe d'interaction sociale ; il se transforme en bruit, en spasme, en manifestation sonore échappant à toute signification stable. Une telle dégradation rappelle l'analyse d'Agamben lorsqu'il affirme que le véritable témoin est celui qui a perdu le langage humain ; sa voix n'est plus qu'un bruit non articulé qui témoigne de l'inhumain au cœur de l'homme (1999 : 33). Le hennissement d'Anthime peut être interprété dans cette perspective comme l'expression d'une expérience qui ne trouve plus les moyens de se dire à travers les formes ordinaires du langage. L'horreur ne disparaît pas ; elle se manifeste sous la forme d'un son qui marque précisément l'effondrement des conditions de possibilité du récit.

La réaction des personnes présentes renforce encore la portée symbolique de l'épisode. Le texte indique que ce bruit provoque immédiatement le silence de l'assistance. Aucun commentaire ne suit, aucune tentative d'interprétation n'est proposée. Une frontière semble avoir été franchie entre l'expérience communicable et ce qui échappe définitivement aux cadres habituels de compréhension. Face à une manifestation qui révèle l'inhumain au cœur même de l'humain, le langage collectif se suspend. Le silence apparaît alors comme la seule réponse possible à une réalité devenue irreprésentable.

L'analyse du roman ne peut toutefois se limiter à la seule incapacité individuelle de témoigner. Une dimension collective intervient également dans la production du silence. Les travaux de Maurice Halbwachs offrent à cet égard un cadre particulièrement fécond. Pour le sociologue, la mémoire dépend toujours de structures sociales capables de soutenir et de confirmer les souvenirs individuels. Aucune remémoration ne peut

véritablement s'effectuer en dehors d'un groupe qui lui fournit ses repères et sa légitimité. Or l'univers décrit par Echenoz se caractérise précisément par l'absence d'un tel soutien. Les survivants ne rencontrent pas une société prête à accueillir leur parole ; ils évoluent dans un espace où le souvenir du conflit tend à être tenu à distance.

L'image des anciens combattants réunis au Cercle républicain constitue l'une des illustrations les plus révélatrices de ce phénomène :

> Parvenant à coincer enfin ses atouts sous le menton, il lui faudrait un peu plus de temps pour se risquer à jouer à la manille en silence au Cercle républicain avec d'autres éclopés retour du front comme lui – tous s'accordant à préférer ne jamais évoquer ce qu'ils y avaient vu. (Echenoz, 2012 : 109)

Le groupe existe bel et bien, mais sa fonction ne consiste pas à partager les souvenirs. Une logique inverse est à l'œuvre : la communauté se constitue autour d'un accord tacite visant à ne pas évoquer le passé.

Une telle configuration éclaire sous un jour nouveau la théorie des cadres sociaux de la mémoire. Chez Echenoz, le cadre collectif ne favorise pas le rappel des événements ; il organise leur mise à distance. Les mutilés se retrouvent régulièrement, mais leur rassemblement produit une discipline du silence plutôt qu'un échange de témoignages. Le souvenir ne disparaît pas ; il demeure suspendu dans un espace où chacun sait ce que les autres ont vécu sans qu'aucun ne ressente la nécessité de le formuler. La représentation de l'expérience collective passe alors moins par la parole que par une compréhension mutuelle fondée sur l'implicite.

La notion d' « halluciné » développée par Halbwachs permet d'approfondir cette lecture. Le sociologue affirme : « Un homme qui se souvient seul de ce dont les autres ne se souviennent pas ressemble à quelqu'un qui voit ce que les autres ne voient pas. » (1968 : 228). Une mémoire qui ne trouve plus de confirmation collective risque ainsi

d'être perçue comme une anomalie. Les anciens combattants de *14* connaissent précisément cette situation. Le monde civil ne dispose pas des catégories nécessaires pour intégrer pleinement ce qu'ils ont vu sur le front. Toute tentative de verbalisation menace alors de créer une rupture entre les survivants et la société qui les entoure.

La pression exercée par le groupe social apparaît plus explicitement encore dans une autre remarque de Halbwachs. Il souligne que lorsque le groupe ne soutient plus certains souvenirs, l'individu peut être conduit au silence ; à force de se taire, il finit même par perdre les noms que son entourage ne prononce plus (Halbwachs, 1976). Une telle observation éclaire le comportement des personnages du roman. Le silence ne procède pas uniquement du traumatisme ; il résulte également de la conscience que certaines expériences demeurent difficilement recevables dans l'espace social. La parole menace l'équilibre collectif en rappelant une réalité que la société préfère maintenir à distance. Dans ces conditions, la communauté des survivants devient paradoxalement une communauté du non-dit.

La représentation de l'expérience collective élaborée par Echenoz s'écarte ainsi d'une conception traditionnelle du témoignage fondée sur la transmission du souvenir. Les survivants ne sont pas présentés comme des narrateurs chargés de préserver la mémoire du conflit. Leur situation révèle au contraire les limites sociales de toute entreprise testimoniale. Une expérience peut demeurer indicible non seulement parce qu'elle dépasse les capacités du sujet, mais aussi parce qu'elle ne rencontre aucun cadre collectif susceptible de l'accueillir.

La persistance du traumatisme se manifeste pourtant sous d'autres formes. L'impossibilité de raconter ne conduit pas à l'effacement complet du passé. Le corps devient au contraire le lieu où la mémoire continue de s'inscrire. Après la perte de son bras, Anthime éprouve toujours la présence de ce membre disparu :

> Au bout de quelques mois il a senti renaître en effet un bras droit imaginaire mais d'allure tout aussi réelle que le gauche. L'existence de ce bras, voire son autonomie, s'est de plus en plus manifestée par diverses sensations pénibles et lancinantes, brûlures, contractions, crampes ou démangeaisons – Anthime devant se retenir au dernier moment pour ne pas se gratter –, sans parler de sa vieille douleur au poignet. (Echenoz, 2012 : 118)

L'importance symbolique du membre fantôme réside dans sa capacité à rendre visible une mémoire qui échappe aux formes ordinaires de représentation. Les douleurs ressenties par Anthime ne relèvent ni du souvenir volontaire ni du récit conscient. Elles constituent la trace persistante d'un événement qui continue d'habiter le corps. La réflexion d'Agamben rejoint ici étroitement l'écriture d'Echenoz ; le résidu de la mémoire n'est pas un texte écrit, mais une sensation fantôme qui persiste dans le corps amputé, marquant la présence d'une absence irréparable (1999 : 158-160). Le bras disparu devient ainsi le signe matériel d'une expérience qui ne peut être entièrement absorbée par les mécanismes sociaux de l'oubli.

Une tension profonde se dessine alors entre le travail collectif de normalisation et la persistance individuelle de la souffrance. Tandis que la société s'efforce de rétablir une continuité historique compatible avec le retour à la paix, le corps du survivant conserve les traces d'une rupture irréversible. La mémoire ne s'exprime plus à travers un récit élaboré ; elle survit sous forme de sensations, de douleurs et d'absences. Le silence ne correspond donc jamais à un vide absolu. Il constitue plutôt la modalité paradoxale par laquelle l'événement continue d'exister lorsque les mots ont cessé de pouvoir le porter.

Une telle lecture peut être prolongée par la réflexion de Paul Ricœur sur les rapports entre oubli et cohésion sociale. Ricœur montre, à propos des usages collectifs du passé, que mémoire et oubli ne s'opposent pas simplement : la mémoire peut elle-même s'organiser à travers des non-dits, des refoulements et différentes formes d'oubli (2000 : 581). Une telle perspective permet de comprendre pourquoi le silence acquiert dans *14*

une fonction sociale aussi importante. Les survivants ne se taisent pas uniquement parce qu'ils sont incapables de raconter ; leur silence participe également à un effort collectif visant à préserver une forme de stabilité après la catastrophe. La mémoire de la guerre apparaît dès lors comme un équilibre fragile entre la nécessité de conserver certaines traces et le besoin de maintenir la continuité du monde social.

La conclusion du roman radicalise enfin cette interrogation sur les limites de la représentation. Le narrateur affirme : « Tout cela ayant été décrit mille fois, peut-être n'est-il pas la peine de s'attarder encore sur cet opéra sordide et puant » (Echenoz, 2012 : 79). Loin de constituer une simple formule de clôture, cette remarque exprime une véritable position poétique. Refusant la surenchère descriptive, Echenoz suggère que la répétition des récits de guerre risque parfois de masquer ce qui demeure fondamentalement irreprésentable. La retenue narrative devient alors une manière de respecter l'opacité de l'expérience plutôt que de prétendre l'épuiser par le discours.

L'ensemble du roman construit ainsi une réflexion particulièrement riche sur les rapports entre silence, mémoire et expérience collective. La guerre y apparaît comme une force capable de détruire les conditions mêmes de l'expérience, de désarticuler le langage et de fragiliser les cadres sociaux de la mémoire. Les analyses d'Agamben mettent en lumière l'effacement du sujet confronté à une violence extrême, tandis que les travaux de Halbwachs révèlent le rôle joué par la société dans la production du silence collectif. Entre parole impossible et écoute défaillante, les survivants occupent une position liminaire où la mémoire subsiste sans parvenir à se transformer pleinement en récit. L'originalité de *14* réside précisément dans cette représentation d'une expérience collective qui ne se transmet pas principalement par les mots, mais par les silences, les corps blessés et les traces persistantes laissées par une catastrophe historique dont la signification demeure toujours inachevée.

5.3. *Dora Bruder* : Recherche de l'indicible ; transmission générationnelle (post-mémoire)

L'une des difficultés majeures auxquelles se confronte l'écriture de la mémoire réside dans la nécessité de rendre perceptible ce qui a précisément échappé à toute possibilité d'inscription. Lorsque les archives ne conservent que des fragments discontinus et que les témoins ont disparu, la recherche du passé ne consiste plus à reconstituer un récit complet mais à interroger les conditions mêmes de cette absence. Une telle problématique se trouve au cœur de *Dora Bruder*, où l'enquête menée par le narrateur engage une réflexion sur les formes de transmission d'une expérience historique devenue inaccessible. La disparition de Dora ne constitue pas seulement un objet de connaissance ; elle ouvre un espace de questionnement sur les limites de l'archive, du témoignage et de la représentation.

La théorie de la post-mémoire élaborée par Marianne Hirsch permet d'éclairer cette configuration particulière. L'enjeu ne concerne plus la remémoration directe d'un événement vécu, mais la manière dont un passé traumatique continue d'agir sur ceux qui ne l'ont pas connu. Une mémoire héritée se construit alors à partir de récits lacunaires, d'indices matériels et de traces dispersées dont la cohérence demeure toujours incomplète. Dans ce sens, l'entreprise du narrateur ne cherche pas à abolir la distance qui le sépare de Dora Bruder ; elle consiste plutôt à habiter cette distance et à faire de son irréductibilité même un objet de réflexion.

La porosité progressive entre différentes temporalités témoigne de cette dynamique de transmission. La recherche consacrée à Dora finit par s'inscrire dans l'expérience personnelle du narrateur au point que les frontières entre passé et présent deviennent instables : « 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 » (Modiano, 1999 : 10). La confusion des repères chronologiques ne traduit pas une

défaillance de la mémoire ; elle révèle au contraire la persistance d'un passé qui continue d'habiter le présent. L'histoire d'une adolescente disparue pendant l'Occupation cesse dès lors d'appartenir exclusivement à une époque révolue pour devenir un élément constitutif d'une conscience mémorielle contemporaine. Crownshaw, s'appuyant sur la conception de la postmémoire développée par Marianne Hirsch, envisage cette transmission comme une forme de témoignage rétrospectif fondée sur l'adoption d'expériences traumatiques qui n'ont pas été vécues directement (Hirsch, 2001, citée par Crownshaw, 2010 : 8). Cette formule permet de saisir la position paradoxale du narrateur, situé à l'intersection de la distance historique et de l'implication éthique. L'absence d'expérience directe n'annule pas la responsabilité du témoignage ; elle en transforme les modalités. L'acte testimonial ne procède plus d'un vécu personnel mais d'une attention soutenue portée aux traces laissées par autrui. La recherche entreprise dans *Dora Bruder* relève précisément de cette logique. En effet, elle convertit une enquête documentaire en pratique de transmission. Le passé de Dora ne devient jamais un souvenir personnel au sens strict ; il s'intègre néanmoins à l'horizon mémoriel du narrateur, qui assume la tâche de préserver une présence menacée d'effacement.

Une telle transmission ne repose cependant pas sur l'abondance des sources. Au contraire, elle se développe dans un contexte marqué par la fragmentation et l'insuffisance des archives. Les documents retrouvés fournissent parfois des informations extrêmement précises : des adresses, des dates, des mentions administratives ou des signalements policiers. Pourtant, cette précision demeure incapable de restituer l'épaisseur d'une existence. La tension fondamentale du récit apparaît dans un passage devenu emblématique : « 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, 1999 : 28). L'opposition entre la «

précision topographique » et le « bloc d'inconnu et de silence » ne constitue pas seulement un constat méthodologique ; elle définit la structure même de l'œuvre.

Les archives conservent des coordonnées spatiales, des identités administratives et des traces matérielles. Rien ne permet toutefois d'accéder aux pensées, aux peurs, aux hésitations ou aux espoirs de ceux qu'elles enregistrent. Le savoir historique se heurte ainsi à une limite irréductible. Chaque découverte documentaire fait apparaître simultanément l'étendue de ce qui demeure inaccessible. L'adresse retrouvée ne révèle pas la vie vécue derrière la porte ; le registre ne restitue ni les émotions ni les expériences. Plus les archives deviennent précises, plus elles mettent en évidence l'existence d'une zone de silence qu'aucune recherche ne peut totalement abolir. La portée de cette opposition devient plus manifeste lorsqu'elle est mise en relation avec les réflexions de Giorgio Agamben sur le témoignage. Dans *Ce qui reste d'Auschwitz*, le philosophe montre que la réflexion contemporaine sur la catastrophe a progressivement mis en évidence l'existence d'une lacune irréductible au cœur même du témoignage (1999 : 12). Le témoignage ne tire donc pas sa valeur de sa capacité à produire un savoir exhaustif ; il trouve son fondement dans la confrontation avec ce qui résiste à toute formulation complète. Une part essentielle de l'expérience demeure irréductiblement hors d'atteinte. Cette conception éclaire la manière dont Modiano aborde les zones obscures de l'existence de Dora Bruder. Le récit ne cherche jamais à combler artificiellement les lacunes de l'archive. Les mois de fugue de la jeune fille restent largement inconnus, et cette ignorance n'est pas présentée comme un échec de l'enquête. Elle constitue au contraire l'un de ses résultats les plus significatifs. L'écriture reconnaît l'existence d'un domaine auquel ni l'historien ni le romancier ne peuvent accéder pleinement. Une telle retenue confère au texte une dimension éthique fondamentale. Là où une reconstruction fictionnelle totale risquerait de produire l'illusion d'une connaissance achevée, Modiano préserve la réalité du manque.

À partir de cette tension entre savoir et ignorance, l'espace urbain acquiert une fonction déterminante. Les rues, les immeubles et les quartiers de Paris apparaissent comme les supports matériels d'une mémoire en quête de traces. Chaque déplacement du narrateur correspond à une tentative de réduire la distance qui le sépare de Dora. Pourtant, cette démarche ne conduit jamais à la redécouverte d'une présence. Une expérience inverse se produit. Les lieux visités semblent révéler davantage l'absence que la permanence du souvenir. Le narrateur l'exprime avec une remarquable précision :

> 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, 1999 : 28-29)

La notion d'empreinte « en creux » mérite une attention particulière. Contrairement à une trace positive qui confirmerait la permanence du passé, elle désigne une marque négative, définie précisément par ce qui manque. Les lieux fréquentés par Dora ne témoignent pas d'une présence conservée ; ils signalent une disparition. La mémoire se construit alors autour d'un vide perceptible plutôt qu'autour d'un contenu clairement identifiable. Une telle expérience rejoint directement la réflexion d'Agamben sur le caractère lacunaire du témoignage. L'absence ressentie dans l'espace urbain constitue l'équivalent sensible de ce « vide fondamental » qui se situe au cœur de toute tentative de transmission.

Sous un autre angle, cette expérience spatiale révèle les limites des cadres sociaux de la mémoire. Les lieux sont traditionnellement considérés comme des supports privilégiés de la remémoration collective. Or les transformations urbaines, les destructions et les reconstructions successives ont profondément modifié le paysage parisien. Les espaces traversés par Dora ont souvent disparu ou changé de fonction. Le présent tend ainsi à recouvrir les traces du passé. La modernisation de la ville ne produit pas seulement une transformation matérielle ; elle participe également à un processus

d'effacement mémoriel. L'enquête met au jour une géographie hantée par des existences dont il ne subsiste presque rien. Une difficulté supplémentaire apparaît lorsque l'attention se porte sur le fonctionnement même des archives. Loin d'être de simples instruments de conservation, elles participent parfois aux mécanismes qui ont rendu possible la disparition des individus. Modiano formule cette idée avec une force particulière :

> Des parents perdent les traces de leur enfant, et l'un d'eux disparaît à son tour [...] Et il n'y a aucun recours. Ceux-là même qui sont chargés de vous chercher et de vous retrouver établissent des fiches pour mieux vous faire disparaître ensuite – définitivement. (Modiano, 1999 : 82)

L'archive apparaît alors comme une structure profondément ambiguë. Elle conserve des informations tout en participant à l'entreprise administrative qui a conduit à l'effacement des personnes concernées.

La réflexion d'Agamben sur « l'archivable » et « l'inarchivable » permet d'approfondir cette contradiction. Selon le philosophe, la fonction du témoignage ne consiste pas à garantir la seule exactitude factuelle des documents ; elle vise plutôt à préserver ce qui échappe à l'archive. Ainsi, le témoignage garantit non pas la vérité factuelle de l'énoncé conservé dans l'archive, mais au contraire son inarchivabilité, son extériorité par rapport à l'archive (1999 : 140). Une telle perspective éclaire la démarche de Modiano. Les fiches policières, les registres administratifs ou les listes de déportation appartiennent au domaine de l'archivable. L'existence singulière de Dora, ses émotions, ses pensées et son expérience vécue relèvent au contraire de cet espace inarchivable qui échappe à toute classification. Corrélativement, le récit s'intéresse moins aux informations retrouvées qu'à ce qu'elles ne parviennent pas à contenir. Les documents administratifs identifient un individu ; ils ne restituent jamais une subjectivité. Une distance irréductible sépare le nom inscrit dans un registre et la personne réelle. Le travail de l'écriture consiste précisément à maintenir visible cette distance. Loin de résoudre l'énigme, l'enquête révèle la profondeur du manque qui la constitue. La même

problématique ressurgit dans la représentation de l'oubli. L'univers de *Dora Bruder* est traversé par la conscience aiguë d'une disparition qui menace constamment d'engloutir les individus dans l'anonymat. L'une des formulations les plus frappantes de cette expérience apparaît lorsque le narrateur évoque son ignorance concernant le destin de Dora : « Et la nuit, l'inconnu, l'oubli, le néant tout autour » (Modiano, 1999 : 53). L'accumulation de ces termes ne renvoie pas seulement à l'absence d'informations ; elle désigne une véritable expérience ontologique de la perte. L'oubli ne constitue plus un simple défaut de mémoire. Il devient une force capable d'effacer les existences elles-mêmes.

La transmission post-mémorielle se présente dès lors comme une résistance à cet effacement. La recherche menée par le narrateur ne prétend pas restituer intégralement la vie de Dora Bruder. Une telle ambition serait illusoire. L'enjeu consiste plutôt à empêcher que son nom disparaisse définitivement dans la masse anonyme des victimes. La démarche mémorielle se définit alors comme un acte de fidélité envers une existence dont la singularité risque d'être absorbée par les catégories abstraites de l'histoire. La place accordée à l'imagination participe également de cette logique. Les lacunes documentaires obligent le narrateur à formuler des hypothèses, à établir des rapprochements et à envisager des possibilités. Cette activité imaginative ne vise jamais à remplacer les faits. Elle cherche plutôt à maintenir ouvert l'espace de questionnement créé par leur insuffisance. Dans le cadre de la post-mémoire, l'imagination devient un moyen de prolonger la relation avec un passé inaccessible sans prétendre l'approprier totalement. Loin d'annuler la distance historique, elle permet de la rendre pensable.

Une telle posture rejoint enfin les analyses consacrées aux formes indirectes du témoignage après les catastrophes du XXe siècle. La disparition des témoins directs impose de nouvelles modalités de transmission. Les générations ultérieures ne peuvent accéder au passé qu'à travers des fragments, des récits médiatisés et des traces dispersées.

Dora Bruder illustre avec une remarquable acuité cette condition mémorielle contemporaine. L'écriture ne transmet pas un savoir complet sur le passé ; elle transmet la conscience de ce qui manque au savoir lui-même.

La recherche de Dora Bruder conduit ainsi à une redéfinition profonde du témoignage. La vérité ne réside pas dans la reconstitution intégrale d'une existence mais dans la reconnaissance des limites qui rendent une telle reconstitution impossible. Entre la précision des archives et le silence qui les déborde, entre les traces conservées et l'expérience perdue, entre l'histoire documentée et l'inarchivable, le récit construit une forme singulière de fidélité au passé. La post-mémoire n'apparaît plus seulement comme un mécanisme de transmission générationnelle ; elle devient une pratique éthique fondée sur l'attention portée aux absences, aux lacunes et aux vies menacées d'effacement. En donnant forme à ce « blanc » et à ce « bloc d'inconnu et de silence » (Modiano, 1999 : 28), l'écriture transforme l'impossibilité même de dire en condition de possibilité du témoignage.

5.4. *L'Ignorance* : Oubli volontaire et refus de mémorisation

Chez Milan Kundera, *L'Ignorance* met en scène un oubli qui ne peut être réduit ni à une simple défaillance de la mémoire ni à une faiblesse psychologique du sujet. Il constitue, au contraire, une structure constitutive de l'expérience humaine, traversée par des tensions entre identité, exil et retour impossible. Le roman met en scène une forme de non-savoir qui n'est pas absence de connaissance, mais configuration active du rapport au passé et au présent. Dans cette perspective, l'ignorance désigne une condition existentielle où la mémoire, loin d'assurer la continuité du sujet, devient le lieu même de sa fragmentation.

Le récit déploie ainsi une réflexion complexe sur les modalités de l'oubli volontaire et du refus de mémorisation, en articulant les trajectoires de Josef et d'Irena à une interrogation plus large sur la nature de la mémoire. Le narrateur kundérien y occupe

une place essentielle, dans la mesure où il ne se limite pas à relater les événements, mais construit un espace critique où la mémoire est constamment interrogée, déplacée et problématisée. Cette dimension est renforcée par un dialogue implicite avec les catégories proposées par Paul Ricœur, notamment celles de mémoire empêchée et de mémoire manipulée, qui permettent de penser les formes sociales et individuelles de l'oubli.

Dès l'ouverture du roman, la nostalgie est reconfigurée comme une expérience de l'ignorance plutôt que comme un simple affect du retour. Le narrateur propose un déplacement décisif du sens commun en inscrivant la nostalgie dans une structure épistémologique du non-savoir. Cette perspective apparaît clairement dans l'énoncé suivant : « Sous cet éclairage étymologique, la nostalgie apparaît comme la souffrance de l'ignorance. Tu es loin, et je ne sais pas ce que tu deviens. » (Kundera, 2005 : 11). Ce passage ne renvoie pas seulement à la distance géographique, mais à une rupture plus profonde, celle de l'accès au présent de l'autre. L'ignorance n'est pas ici absence d'information, mais impossibilité structurelle de coïncider avec la temporalité d'autrui.

Une telle recomposition induit un bouleversement structurel de la nature même de la mémoire. Celle-ci ne garantit plus la continuité, mais révèle au contraire une disjonction irréductible entre les temporalités individuelles. La nostalgie devient alors une forme paradoxale de souffrance liée non pas à ce qui a été perdu, mais à ce qui ne peut plus être su. Dans cette perspective, la mémoire n'est plus un espace de conservation, mais un champ de décalages et de lacunes. Ce déplacement trouve un prolongement dans l'analyse des cadres sociaux du souvenir. En mobilisant implicitement la pensée de Halbwachs et en la rapprochant des problématiques ricœuriennes, le roman met en évidence le caractère socialement conditionné de la mémoire. Ce qui ne trouve pas de cadre d'inscription devient immédiatement invisible, voire inexistant. L'ignorance se comprend alors comme un effet de structure, résultant de l'absence de médiation entre l'expérience individuelle et les dispositifs collectifs de reconnaissance.

La figure de Josef permet d'approfondir cette dynamique sous l'angle de l'oubli volontaire. Son rapport au passé est marqué par une méfiance radicale à l'égard de sa propre mémoire, perçue comme instable et agressive. Le narrateur formule cette tension de manière explicite : « Il savait très bien que sa mémoire le détestait, qu'elle ne faisait que le calomnier ; il s'était donc efforcé de ne pas se fier à ce qu'elle lui racontait et d'être plus indulgent envers sa propre vie. » (Kundera, 2005 : 88) Cette formulation introduit une dissociation interne du sujet, dans laquelle la mémoire cesse d'être une fonction intégratrice pour devenir une instance hostile. L'oubli prend ici la forme d'une stratégie de protection. Il ne s'agit pas seulement de ne pas se souvenir, mais de neutraliser une mémoire jugée mensongère. Josef construit ainsi une relation antagoniste à son propre passé, où l'identité se définit contre les récits internes de la mémoire. Cette dynamique peut être rapprochée des analyses de Ricœur concernant l'oubli comme stratégie de fuite et comme refus actif de confrontation au passé. L'oubli n'est pas passivité, mais opération de désengagement volontaire vis-à-vis des traces biographiques. C'est dans l'épisode de la destruction du journal intime que cette logique trouve son expression la plus paroxystique. Le geste de déchirer les pages ne relève pas d'une impulsion émotionnelle isolée, mais d'une volonté de suppression des supports matériels de la mémoire. Il s'agit d'un effacement des traces, au sens où la matérialité même du souvenir est détruite pour empêcher toute réactivation future. L'oubli devient ainsi un acte d'inscription inversée : inscrire la disparition dans la matière même du document. Ce processus révèle une conception profondément conflictuelle de l'identité. Josef ne cherche pas à intégrer son passé, mais à s'en libérer par une opération de rupture. La continuité biographique est remplacée par une logique de discontinuité volontaire. Dans cette optique, l'oubli ne constitue pas une perte, mais une forme de reconfiguration du soi.

À l'opposé de cette logique individuelle, le retour d'Irena met en lumière une forme de refus collectif de mémorisation. Le roman insiste sur la manière dont la société

d'origine sélectionne ce qui peut être reconnu et ce qui doit être effacé. L'expérience de l'exil ne trouve aucune place dans le cadre narratif partagé, comme l'indique cette phrase : « D'abord, par leur désintérêt total envers ce qu'elle a vécu à l'étranger, elles l'ont amputée d'une vingtaine d'années de vie. » (Kundera, 2005 : 52). L'image de l'amputation traduit ici une violence symbolique majeure : celle qui consiste à retirer une portion entière de l'existence d'un sujet en la rendant non pertinente. Ce mécanisme peut être interprété à travers la notion ricœurienne de mémoire manipulée. La communauté définit les contours du mémorable en fonction de ses propres intérêts identitaires. Ce qui ne s'intègre pas à son récit collectif est immédiatement neutralisé. L'oubli devient ainsi une opération normative, destinée à préserver la cohérence du groupe. La mémoire individuelle est alors subordonnée à une logique de filtrage social.

Dans ce cadre, Irena se trouve confrontée à une forme de désubjectivation. Son expérience n'est pas contestée, mais ignorée, ce qui revient à la rendre inexistante. Le refus de mémorisation produit une réduction de son identité, désormais amputée de sa dimension historique. L'ignorance n'est plus seulement absence de savoir, mais exclusion du champ de reconnaissance.

Le narrateur propose par ailleurs une réflexion sur la structure quantitative de la mémoire, qui accentue encore cette logique de fragmentation : « […] la mémoire ne garde qu'un millionième, un milliardième, bref, une parcelle tout à fait infime de la vie vécue. » (Kundera, 2005 : 141). Cette affirmation introduit une conception radicalement limitée de la mémoire humaine, qui ne peut conserver qu'une fraction infime de l'expérience vécue. L'oubli n'est donc pas accidentel, mais constitutif de la condition humaine. Cette faille structurelle de la mémoire induit, par devers soi, un remaniement de l'économie identitaire. Le sujet n'est jamais la somme de ses expériences, mais le produit d'une sélection extrêmement réduite de traces. La continuité biographique devient alors une construction fragile, fondée sur des omissions massives. Dans cet horizon, la mémoire

apparaît comme un dispositif d'exclusion interne, plutôt que comme un instrument de conservation.

La condition de l'exilé accentue encore cette fragilité. Loin de son lieu d'origine, le sujet perd les cadres sociaux qui permettaient l'activation et la stabilisation de ses souvenirs. Le roman formule cette tension à travers une inversion paradoxale : « Plus leur nostalgie est forte, plus elle se vide de souvenirs. Plus Ulysse languissait, plus il oubliait. » (Kundera, 2005 : 42). Cette dynamique montre que la nostalgie, loin de renforcer la mémoire, contribue à son érosion progressive.

Le désir de retour produit ainsi une désarticulation du souvenir. L'intensité affective ne ravive pas les traces, mais les dissout. L'exilé se trouve pris dans une temporalité paradoxale où la mémoire se défait précisément au moment où elle est le plus intensément sollicitée. Cette situation correspond à ce que Ricœur décrit comme une mémoire empêchée, dans laquelle les conditions sociales de remémoration sont absentes. Dans l'ensemble du roman, l'ignorance apparaît ainsi comme une structure à plusieurs niveaux. Elle est à la fois individuelle, lorsqu'elle prend la forme d'un rejet volontaire du passé ; sociale, lorsqu'elle résulte d'un filtrage collectif des souvenirs ; et ontologique, lorsqu'elle découle de la limitation constitutive de la mémoire humaine. Ces différentes dimensions ne s'opposent pas, mais s'articulent dans une dynamique commune de fragmentation. Le rôle du narrateur est central dans cette construction. Par ses interventions constantes, ses hypothèses et ses déplacements conceptuels, il transforme la narration en espace d'expérimentation théorique. Il ne décrit pas seulement les événements, mais propose des cadres d'interprétation qui interrogent la nature même de la mémoire. Cette dimension autoréflexive renforce l'idée que le roman ne cherche pas à représenter le passé, mais à penser les conditions de sa disparition.

Par conséquent, l'oubli dans *L'Ignorance* ne saurait être compris comme une simple déficience de la mémoire, mais plutôt comme une modalité active de construction

du sujet et des relations sociales. L'ignorance désigne alors un espace intermédiaire entre savoir et non-savoir, où l'identité se reconfigure à travers des processus continus de sélection, de suppression et de recomposition. C'est précisément au cœur de ce mouvement que le roman met en évidence une tension fondamentale : celle qui oppose le désir de mémoire à la nécessité de l'oubli. Loin de trouver une résolution, cette tension structure l'ensemble du récit. L'oubli y apparaît non comme un défaut, mais comme une condition de possibilité de la vie elle-même, inscrivant ainsi le sujet dans une dynamique permanente de perte et de recomposition.

5.5. *Survivre* : Témoignage spectatoriel et bruit médiatique ; saturation de la mémoire par le visuel

La question de la mémoire occupe une place centrale dans *Survivre* de Frederika Amalia Finkelstein, mais elle apparaît sous une forme profondément différente de celle que l'on rencontre dans les récits traditionnellement associés au témoignage. Le roman ne met pas en scène une survivante confrontée à la nécessité de transmettre une expérience traumatique vécue dans sa propre chair. Il donne plutôt à voir une conscience obsédée par les catastrophes du monde contemporain tout en demeurant extérieure à celles-ci. Ava, la personnage principale, suit les attentats, les guerres, les massacres et les crises humanitaires avec une attention presque compulsive ; elle collectionne les chiffres, mémorise les noms des victimes et conserve les images des événements qui l'ont marquée. Pourtant, cette proximité constante avec la violence ne repose jamais sur une expérience directe. La narratrice appartient à cette génération qui découvre l'histoire au moment même où elle se produit, mais à travers des écrans. Le paradoxe qui structure l'ensemble du roman réside précisément dans cette situation : Ava sait énormément de choses sur les catastrophes de son époque, mais elle ne les a pas vécues. La formule par laquelle elle évoque les attentats du 13 novembre résume à elle seule cette contradiction fondamentale : elle les a suivis devant des écrans, comme des millions d'autres, mais elle n'était pas là (Finkelstein, 2017 : 28). Entre présence et absence, proximité et distance,

connaissance et expérience, *Survivre* interroge les conditions d'émergence d'une nouvelle figure du témoin, que l'on pourrait qualifier de témoin spectatoriel.

Le rapport qu'Ava entretient avec les dispositifs numériques permet de comprendre l'origine de cette position singulière. Les écrans ne constituent pas dans le roman de simples outils destinés à transmettre des informations. Ils apparaissent comme le milieu même dans lequel se construit l'expérience contemporaine. Dès les premières pages, la narratrice observe une femme absorbée par son téléphone portable dans le métro parisien et confie : « Je suis presque émue par cette symbiose de l'humain et de la machine[...] c'est plutôt de l'ordre d'une inlassable surprise » (Finkelstein, 2017 : 13). Cette remarque révèle davantage qu'une simple curiosité sociologique. Ce qui fascine Ava n'est pas l'usage de la technologie, mais l'intégration de celle-ci au corps humain. L'image de la symbiose suggère une frontière devenue poreuse entre l'individu et la machine. Le téléphone n'apparaît plus comme un objet extérieur ; il devient le prolongement naturel de l'existence. Une telle représentation rejoint les analyses de Jean Baudrillard lorsqu'il affirme que les médias contemporains fonctionnent comme des terminaux miniaturisés intégrés à la vie des individus (1981 : 152). Toutefois, l'intérêt du roman ne réside pas dans l'illustration d'une théorie. Ce qui importe est la manière dont cette fusion technologique transforme la perception du monde. Ava n'accède presque jamais aux événements de façon immédiate. Les massacres qu'elle évoque, les catastrophes qui la hantent et les morts dont elle mémorise les noms lui parviennent à travers des interfaces numériques. L'écran devient ainsi le principal médiateur entre le sujet et la réalité. Dans ces conditions, le témoignage cesse progressivement d'être associé à la présence physique. Il repose sur l'observation d'images et sur la consultation d'archives. L'expérience du monde se trouve remplacée par une expérience des représentations du monde. Cette substitution apparaît avec une force particulière dans le rapport que la narratrice entretient avec les attentats du Bataclan. L'événement occupe

une place privilégiée dans son univers mental, non parce qu'elle l'a vécu, mais parce qu'il constitue pour elle un point de condensation de toutes les contradictions liées à la mémoire médiatique. Lorsqu'elle consulte les articles consacrés au massacre, son attention se porte d'abord sur la répétition mécanique des mots employés par les médias : « Les mots "blessés" et "morts" sont répétés […] Je parcours succinctement le contenu de l'article » (Finkelstein, 2017 : 13-14). Cette observation semble anodine, mais elle met en évidence un phénomène essentiel. Avant même d'être compris ou interprété, l'événement est déjà transformé en langage médiatique. Les victimes apparaissent à travers des catégories génériques qui circulent d'un support à l'autre. L'histoire se présente sous la forme d'un discours préfabriqué dont les éléments se répètent inlassablement. Loin de provoquer un rejet, cette médiatisation nourrit la fascination d'Ava. Son obsession atteint son point culminant lorsqu'elle cherche à consulter la photographie non censurée de la fosse du Bataclan. Ce geste révèle un désir de dépasser les filtres médiatiques pour accéder à une forme de vérité plus brute. Pourtant, la découverte de l'image ne la rapproche pas du réel ; elle l'enferme davantage dans l'univers de la représentation. La narratrice explique que :

> À force de l'observer, je l'ai imprimée dans ma mémoire, la photographie s'améliore et les détails s'affinent, à tel point que je n'éprouve plus la nécessité de l'avoir sous les yeux pour pouvoir la décrire. Il suffit d'un peu de concentration. (Finkelstein, 2017 : 19)

Cette phrase est fondamentale pour comprendre le fonctionnement de la mémoire dans le roman. Le souvenir ne se construit plus à partir d'une expérience vécue ni même à partir d'un récit. Il s'organise autour d'une image. Ce n'est pas l'événement qui demeure dans la mémoire d'Ava, mais sa représentation visuelle. Une distinction importante apparaît alors entre mémoire de l'événement et mémoire de l'image. La narratrice ne conserve pas le souvenir du Bataclan comme une réalité historique complexe. Elle conserve une photographie. Le document visuel se substitue progressivement à l'événement dont il est

censé constituer la trace. La réflexion de Ricœur sur le travail de mémoire permet d'éclairer cette transformation. La remémoration implique normalement une distance entre le sujet et l'objet remémoré. Elle suppose un effort de reconstruction et d'interprétation. Chez Ava, cette distance tend à disparaître. L'image s'impose avec une telle force qu'elle occupe entièrement l'espace du souvenir. La mémoire cesse alors d'être un travail ; elle devient une opération de stockage. L'observation que la narratrice formule à propos de cette photographie confirme ce déplacement : « On voit la minijupe de cette jeune fille mais on ne voit pas son visage. Cette photographie finira aux archives […] » (Finkelstein, 2017 : 24). Le détail est particulièrement révélateur. L'image donne accès à un fragment du corps mais refuse l'identité de la victime. Elle rend visible une présence tout en soulignant une absence. Ce paradoxe constitue l'une des caractéristiques essentielles de la mémoire médiatique décrite par le roman. Les archives conservent les traces de l'événement sans nécessairement restituer la singularité des existences disparues. Plus l'image se rapproche de la catastrophe, plus elle risque de transformer les individus en éléments anonymes d'un spectacle visuel.

L'importance accordée aux images s'accompagne d'une attention obsessionnelle aux informations diffusées en continu. Ava passe une grande partie de son temps à consulter son téléphone portable, à lire des articles ou à suivre l'actualité internationale. Cette activité ne produit cependant ni compréhension globale du monde ni sentiment de maîtrise. Elle génère au contraire une impression de saturation. L'un des passages les plus significatifs du roman décrit la juxtaposition de plusieurs informations découvertes en quelques minutes :

> […] en quatre minutes, j'ai appris que trois cents nourrissons ont trouvé la mort en Méditerranée [...] ; que de l'eau liquide a été trouvée sur Mars ; qu'il y a eu vingt-huit morts dans un attentat à la bombe à Ankara. (Finkelstein, 2017 : 66)

La proximité de ces nouvelles crée un effet de vertige. Une catastrophe humanitaire, une découverte scientifique et un attentat terroriste se retrouvent placés sur le même plan par la logique du flux médiatique. Ce rapprochement ne constitue pas seulement une caractéristique formelle de l'information numérique. Il transforme profondément la manière dont les événements sont perçus. Baudrillard affirme que les sociétés contemporaines produisent « de plus en plus d'information, et de moins en moins de sens » (1981 : 119). Le roman montre concrètement les effets de ce phénomène. Chaque nouvelle catastrophe vient s'ajouter aux précédentes sans s'intégrer à un récit cohérent. Les événements s'accumulent dans la conscience d'Ava comme des fragments dispersés. Le monde devient un immense réservoir de faits tragiques dont aucun ne parvient durablement à retenir l'attention.

La temporalité imposée par les médias renforce encore cette difficulté. Ava remarque qu' « […] il y a toujours une heure de pointe, où que vous soyez dans le monde [...] les dépêches ne doivent pas s'interrompre […] » (Finkelstein, 2017 : 42). Cette continuité permanente du flux informationnel empêche l'apparition de toute distance critique. Chaque événement est immédiatement remplacé par un autre. Le présent tend à absorber l'ensemble de l'expérience temporelle. Dans un tel contexte, la mémoire ne dispose plus du temps nécessaire à la sédimentation du souvenir. Les catastrophes se succèdent trop rapidement pour être véritablement assimilées.

L'incapacité à donner une forme durable à cette masse d'informations conduit Ava à développer une relation singulière aux victimes des catastrophes contemporaines. Face au flux incessant des nouvelles tragiques, elle cherche à résister à l'oubli par un travail de mémorisation systématique. Les morts deviennent l'objet principal de son attention. Elle apprend leurs noms, retient les chiffres des massacres et tente d'organiser mentalement l'immensité des violences qui traversent l'actualité mondiale. Cette entreprise apparaît notamment lorsqu'elle entreprend de réciter des listes de victimes dans un stade :

> Après soixante minutes ininterrompues de comptage chronologique de morts, à bout de souffle, suant comme jamais, je n'ai même pas récité la moitié des massacres des dix dernières années. Les morts pleuvent. (Finkelstein, 2017 : 33)

Le geste peut d'abord être interprété comme une forme de résistance éthique. Là où les médias remplacent continuellement un drame par un autre, Ava tente de conserver une trace de ceux qui disparaissent. Pourtant, le roman montre progressivement que cette volonté de mémoire se heurte à ses propres limites. L'immensité des violences contemporaines excède les capacités de la mémoire individuelle. Chaque nom mémorisé est immédiatement rejoint par des centaines d'autres. Chaque liste demeure incomplète. L'effort de remémoration se transforme alors en une activité potentiellement infinie. Une telle situation conduit la narratrice à développer un rapport de plus en plus quantitatif à la mort. Les victimes sont recensées, classées, comptabilisées. Les chiffres deviennent les principaux instruments de la mémoire. Cette évolution apparaît également lorsqu'elle affirme : « J'aime assez apprendre des listes de noms par cœur, autant que d'apprendre des poèmes » (Finkelstein, 2017 : 25). La comparaison est particulièrement révélatrice. Les noms des victimes ne sont plus seulement associés à une histoire ou à une existence singulière ; ils deviennent des éléments d'une récitation. Le souvenir tend ainsi à se rapprocher d'un exercice formel.

Le paradoxe est que cette volonté de tout retenir produit parfois l'effet inverse de celui qui est recherché. Les données s'accumulent jusqu'à devenir difficiles à distinguer. Ava reconnaît elle-même que « […] les chiffres se mélangent et mon calcul est sans cesse anéanti » (Finkelstein, 2017 : 82). Cette remarque met en lumière une contradiction fondamentale. L'oubli n'est plus provoqué par l'absence d'informations mais par leur excès. L'accumulation des données finit par empêcher leur appropriation. Ce phénomène rejoint la réflexion de Ricœur lorsqu'il souligne que la mémoire ne se réduit jamais à la

conservation mécanique des traces. Pour devenir signifiante, elle doit être intégrée à une narration capable de donner sens au passé (2000 : 59). Or l'expérience d'Ava se caractérise précisément par une difficulté à transformer les informations en récit. Les catastrophes demeurent présentes, mais sous une forme fragmentaire et dispersée.

Le rapport qu'elle entretient avec la technologie accentue encore cette tendance. Les dispositifs numériques ne servent pas seulement à recevoir les nouvelles ; ils deviennent progressivement les supports mêmes de la mémoire. Ava formule explicitement cette évolution lorsqu'elle évoque son intérêt pour le transhumanisme : « il est dans mes souvenirs, chiffre après chiffre, dans les statistiques des morts que j'ai apprises par cœur grâce à Wikipédia » (Finkelstein, 2017 : 107). Cette phrase établit un lien direct entre mémoire et stockage numérique. Les souvenirs apparaissent comme des ensembles d'informations susceptibles d'être enregistrés, classés et récupérés à volonté. L'être humain tend alors à fonctionner selon la logique de l'archive.

Une telle représentation transforme profondément la notion de témoignage. Dans les conceptions traditionnelles, témoigner implique la transmission d'une expérience vécue. Le témoin parle à partir d'un événement qu'il a connu personnellement. *Survivre* met en scène une situation différente. Ava possède une quantité considérable de connaissances sur les catastrophes contemporaines, mais elle demeure extérieure aux événements qu'elle décrit. Cette contradiction devient particulièrement visible lorsqu'elle affirme : « je n'ai jamais assisté à un massacre [...] je n'ai pas payé de ma chair » (Finkelstein, 2017 : 28). Malgré son obsession pour les morts et pour les violences du monde, elle ne peut revendiquer aucune expérience directe du traumatisme.

La réflexion de Giorgio Agamben permet de saisir toute l'importance de cette position intermédiaire. Dans ses analyses du témoignage, il insiste sur le fait que le véritable témoin occupe toujours une place paradoxale. Il a connu l'expérience extrême, mais cette expérience dépasse en partie les possibilités du langage. Le témoignage naît

précisément de cette tension entre ce qui a été vécu et ce qui demeure difficile à transmettre (1999 : 9). Ava se situe à l'opposé de cette configuration. Rien ne lui manque du point de vue de l'information. Les archives numériques lui donnent accès à une multitude de documents, de photographies et de récits. Pourtant, cette abondance ne produit pas un témoignage au sens fort du terme. Elle produit une connaissance sans expérience. Cette situation éclaire la nature du personnage. Ava n'est ni une victime ni une survivante. Elle n'est pas davantage une simple spectatrice indifférente. Le roman construit au contraire une figure intermédiaire dont l'existence se déroule dans un espace saturé de représentations. Son rapport aux catastrophes repose sur une proximité visuelle extrême et sur une distance existentielle tout aussi radicale. Elle voit les événements sans les vivre. Elle les mémorise sans les avoir traversés. Elle en parle sans pouvoir témoigner véritablement. La notion de « témoin spectatoriel » prend alors tout son sens. L'expression désigne une condition historique nouvelle où la visibilité généralisée des catastrophes ne garantit plus l'existence d'une expérience partagée. Cette ambiguïté apparaît également dans la relation que la narratrice entretient avec les victimes. Son désir de mémoriser les morts peut être rapproché de ce que Marianne Hirsch désigne sous le terme de post-mémoire. Celle-ci repose sur l'appropriation de traumatismes qui n'ont pas été vécus directement mais qui deviennent néanmoins constitutifs de l'identité du sujet. À première vue, Ava semble s'inscrire dans cette logique. Elle cherche à porter la mémoire d'autrui, à lutter contre l'effacement des disparus et à inscrire les catastrophes contemporaines dans sa propre conscience. Cependant, le roman met en évidence les limites de cette démarche lorsque celle-ci se développe dans un environnement dominé par les écrans.

L'identification aux victimes se trouve constamment concurrencée par la fascination exercée par les images. Les photographies, les vidéos et les statistiques occupent parfois davantage de place que les individus auxquels elles renvoient. Le risque est alors de transformer la mémoire en consommation visuelle de la catastrophe. Cette

tension apparaît avec une grande clarté lorsque la narratrice reconnaît : « ce déferlement journalier de meurtres de masse me choque toujours un peu, mais beaucoup moins qu'avant » (Finkelstein, 2017 : 14). Loin d'intensifier indéfiniment la sensibilité morale, l'exposition répétée à la violence produit un phénomène d'accoutumance. L'horreur demeure visible, mais elle perd progressivement sa capacité de bouleversement. Cette évolution rejoint les analyses de Jameson concernant le « déclin de l'affect » dans la culture postmoderne (2011 : 46-55). La multiplication des représentations ne favorise pas nécessairement une implication émotionnelle plus profonde. Elle peut au contraire conduire à une fragmentation de l'expérience où les émotions deviennent plus brèves, plus instables et plus difficiles à inscrire dans la durée. Ava illustre parfaitement cette situation. Son obsession pour les catastrophes témoigne d'un intérêt réel pour le destin des victimes. Pourtant, cet intérêt se déploie à l'intérieur d'un système médiatique qui transforme continuellement les événements en images consommables. L'empathie et le voyeurisme tendent alors à se rapprocher dangereusement.

L'originalité de *Survivre* réside précisément dans cette exploration des contradictions de la mémoire contemporaine. Le roman ne décrit pas une société caractérisée par l'amnésie. Au contraire, jamais les individus n'ont eu accès à une telle quantité d'informations sur le passé immédiat. Les images sont conservées, les archives sont disponibles et les catastrophes demeurent visibles longtemps après leur survenue. Pourtant, cette profusion de traces ne garantit ni la compréhension ni la transmission de l'expérience. Les écrans permettent de tout voir, mais ils ne permettent pas nécessairement de tout comprendre. Les données s'accumulent sans toujours produire du sens. Les morts sont comptés, photographiés et archivés, mais leur présence risque de se dissoudre dans le flux continu de l'information.

À travers la figure d'Ava, Finkelstein met ainsi en scène une conscience confrontée à une forme nouvelle de crise mémorielle. Le danger principal n'est plus

l'effacement du passé mais sa surexposition. L'événement historique ne disparaît pas ; il est reproduit, diffusé et commenté de manière incessante. Cette visibilité permanente engendre cependant un paradoxe. Plus les catastrophes deviennent accessibles, plus l'expérience qu'elles contiennent semble se dérober. Entre le simulacre décrit par Baudrillard, la fragmentation affective analysée par Jameson, la réflexion de Ricœur sur les limites de l'enregistrement et le diagnostic d'Agamben concernant la destruction de l'expérience, *Survivre* propose une représentation particulièrement lucide de la condition contemporaine. Ava ne souffre pas d'un manque de mémoire. Elle souffre d'une mémoire saturée. Son univers mental est envahi par des images, des chiffres et des informations qui empêchent l'oubli mais rendent difficile toute véritable appropriation du passé. Le roman suggère ainsi que l'excès de visibilité peut devenir une autre forme d'effacement. Lorsque tout est conservé, archivé et rendu immédiatement accessible, le souvenir risque paradoxalement de perdre sa profondeur. La mémoire cesse alors d'être un espace de réflexion sur le passé pour devenir une surface où défilent sans interruption les traces d'un monde transformé en spectacle.

CHAPITRE VI

Identité et mémoire : les sujets du souvenir

6.1. Mémoire et subjectivité : continuité du soi

La réflexion contemporaine sur la mémoire conduit inévitablement à une interrogation sur le sujet qui se souvient. Dès lors que le passé n'apparaît plus comme un simple réservoir de faits conservés dans la conscience, mais comme une construction toujours reprise, réinterprétée et réorganisée, la question de l'identité devient inséparable de celle de la mémoire. Comprendre ce qui permet à un individu de demeurer lui-même malgré les ruptures du temps suppose alors de déplacer le regard : l'identité ne peut plus être conçue comme une essence stable ou une substance immuable, mais comme le résultat d'un travail continu de mise en récit. Les bouleversements historiques du XXe siècle, les déplacements de populations, les expériences de guerre, les traumatismes collectifs ainsi que les transformations contemporaines des régimes médiatiques ont profondément fragilisé les modèles traditionnels de la subjectivité. Dans un tel contexte, le sujet apparaît moins comme une présence assurée que comme une construction constamment exposée à la fragmentation, à l'oubli et à la disparition.

Une telle perspective trouve son développement le plus abouti dans les travaux de Paul Ricœur. En distinguant la mêmeté et l'ipséité, le philosophe met en évidence la complexité du rapport qu'un individu entretient avec lui-même à travers le temps. Selon lui, « l'identité au sens d'idem déploie elle-même une hiérarchie de significations […] dont la permanence dans le temps constitue le degré le plus élevé, à quoi s'oppose le différent, au sens de changeant, variable » (Ricœur, 1990 : 12-13). Cette définition permet de comprendre que la continuité du sujet ne peut être réduite à la permanence de certaines caractéristiques objectives. La véritable question réside plutôt dans la capacité de se reconnaître soi-même malgré les transformations successives imposées par l'existence.

L'ipséité renvoie précisément à cette aptitude à maintenir une relation à soi au sein même du changement.

Une telle conception conduit à accorder au récit une fonction déterminante. L'expérience humaine se présente d'abord sous la forme d'une succession discontinue d'événements, de souvenirs et de perceptions. Sans opération de configuration, ces éléments demeureraient dispersés et incapables de produire une identité cohérente. C'est pourquoi Ricœur affirme que « le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative » (1983 : 17). La mémoire ne constitue donc pas uniquement une faculté de conservation ; elle apparaît comme une activité organisatrice grâce à laquelle le sujet relie des fragments d'expérience pour leur donner une signification. L'identité narrative désigne précisément cette médiation entre le changement et la continuité. Le sujet ne possède pas son identité ; il la construit en élaborant un récit susceptible de donner une cohérence provisoire à son existence.

Toutefois, cette opération narrative ne peut être comprise comme un processus purement intérieur. Les travaux de Maurice Halbwachs invitent à déplacer l'analyse vers les conditions sociales de la mémoire. Là où Ricœur met l'accent sur la configuration du récit de soi, Halbwachs rappelle que tout souvenir dépend d'un environnement collectif qui en rend la formulation possible. Il affirme ainsi que « c'est dans la mesure où notre pensée individuelle se replace dans ces cadres et participe à cette mémoire qu'elle serait capable de se souvenir » (1976 : xvi). Une telle proposition remet en question l'idée d'une mémoire strictement individuelle. Les souvenirs ne surgissent jamais dans un vide social ; ils s'appuient sur des repères partagés qui permettent de les identifier, de les nommer et de les transmettre.

La subjectivité mémorielle apparaît alors comme le produit d'un double mouvement. D'une part, le sujet organise son expérience à travers une narration personnelle ; d'autre part, cette narration demeure dépendante des cadres collectifs qui la

rendent intelligible. Famille, langue, communauté nationale, pratiques culturelles ou religieuses fournissent autant de points d'ancrage permettant à l'individu de situer son passé. La mémoire devient ainsi un lieu de rencontre entre l'intime et le collectif. Lorsque ces cadres se fragilisent ou disparaissent, la continuité identitaire se trouve menacée. Halbwachs souligne à cet égard que « dans la mesure où il cesse d'être en contact et en communication avec les autres, un homme devient moins capable de se souvenir » (1976 : 64). L'effacement de la mémoire ne résulte donc pas uniquement d'un phénomène psychologique ; il peut également être interprété comme la conséquence d'une rupture des liens sociaux qui soutenaient l'identité. Une telle observation s'avère particulièrement féconde pour penser les situations de guerre, d'exil ou de déracinement. Dans ces contextes, les repères collectifs qui permettaient au sujet de se situer dans le monde se trouvent profondément altérés. La crise mémorielle devient alors une crise identitaire. Les souvenirs persistent parfois sous forme de fragments, mais les cadres nécessaires à leur interprétation disparaissent progressivement. Le sujet se découvre étranger à son propre passé, incapable d'intégrer certaines expériences dans une continuité intelligible. L'identité cesse alors d'apparaître comme une évidence ; elle devient un problème. Cette dimension problématique de la mémoire est également au cœur de la réflexion de Tzvetan Todorov. Refusant toute conception passive du souvenir, il insiste sur la nature sélective de l'activité mémorielle. Selon lui :

> […] la mémoire n'est jamais la restitution intégrale du passé, mais toujours et seulement un choix et une construction ; que ces dernières opérations ne sont pas déterminées par la matière qui advient à la mémoire, mais bien plutôt par les sujets qui se souviennent, en vue de tel ou tel but. (Todorov, 1996 : 119)

Une telle affirmation met en lumière la responsabilité du sujet face à son passé. Se souvenir implique toujours un travail de sélection, d'interprétation et de hiérarchisation. L'identité ne se construit donc pas à partir de la totalité du vécu, mais à partir des éléments

que le sujet choisit de retenir et de mettre en relation. La mémoire apparaît ainsi comme une pratique orientée. Les souvenirs sont mobilisés en fonction de besoins présents, de préoccupations morales ou de projets futurs. Une telle perspective permet de comprendre pourquoi plusieurs individus peuvent attribuer des significations radicalement différentes à des événements comparables. La mémoire ne reflète pas le passé ; elle le reconfigure. Cette reconfiguration possède une dimension éthique essentielle. La distinction proposée par Todorov entre mémoire littérale et mémoire exemplaire éclaire particulièrement bien cet enjeu (1995 : 30-31). La première enferme le sujet dans la répétition de son traumatisme, tandis que la seconde transforme une expérience singulière en ressource pour comprendre le présent. Le souvenir ne constitue alors plus uniquement un objet de contemplation ; il devient un instrument d'action. La continuité identitaire dépend en partie de cette capacité à intégrer les blessures du passé dans une réflexion tournée vers l'avenir. À ces approches centrées sur l'expérience vécue s'ajoute une autre problématique majeure : celle des mémoires héritées. Les recherches consacrées à la mémoire culturelle ont montré que l'identité se construit fréquemment à partir d'événements que le sujet n'a jamais connus directement. Jan Assmann met en évidence l'existence de dispositifs symboliques capables de transmettre certaines représentations du passé au-delà des générations (1995 : 129). Dans cette perspective, il affine sa distinction entre la mémoire communicationnelle, ancrée dans les interactions quotidiennes et limitée à un horizon temporel de trois à quatre générations, et la mémoire culturelle qui, par ses objectivations matérielles et son haut degré de formalisation, assure la pérennité d'un passé fondateur (Assmann, 2011 : 15-22). Mythes fondateurs, commémorations, monuments ou archives constituent autant de médiations grâce auxquelles une communauté assure la continuité de sa mémoire collective. Dans cette perspective, l'identité individuelle dépasse largement le cadre de l'expérience personnelle. Le sujet hérite d'un ensemble de récits, d'images et de représentations qui

précèdent son existence. La mémoire devient ainsi un espace où se croisent expériences vécues et expériences transmises. Les traces du passé jouent ici un rôle décisif. Comme le souligne Ricœur, elles orientent *« la quête, l'enquête, la recherche* » (1985 : 176). Loin de fournir un accès immédiat à l'histoire, elles ouvrent un champ d'interprétation où le sujet tente de reconstruire ce qui a disparu.

La notion de postmémoire approfondit encore cette réflexion. Certaines subjectivités se forment autour de traumatismes hérités plutôt que vécus. Le rapport au passé repose alors sur une forme d'adoption mémorielle. Les générations suivantes deviennent les dépositaires d'expériences qui ne leur appartiennent pas directement mais qui influencent néanmoins leur manière de se comprendre. Une telle configuration révèle que l'identité ne procède pas uniquement d'un rapport à soi ; elle se construit également dans la relation à des absences, à des silences et à des histoires inachevées. Le sujet apparaît alors comme un enquêteur confronté à des traces fragmentaires plutôt que comme le détenteur d'une mémoire pleinement constituée.

La situation contemporaine introduit cependant une nouvelle transformation du rapport entre mémoire et identité. Les analyses de Guy Debord et de Zygmunt Bauman mettent en évidence l'émergence d'un régime historique marqué par l'instabilité, l'accélération et la prolifération des images. Dans la société du spectacle, l'expérience immédiate tend à être remplacée par ses représentations médiatiques. Debord observe que « ce vécu individuel de la vie quotidienne séparée reste sans langage, sans concept, sans accès critique à son propre passé qui n'est consigné nulle part [...] Il est incompris et oublié au profit de la fausse mémoire spectaculaire du non-mémorable » (1992 : 99). Cette analyse révèle un déplacement fondamental : le sujet ne construit plus sa mémoire à partir d'une expérience vécue et élaborée, mais à partir d'un flux continu d'images qui tend à uniformiser le rapport au passé.

La profondeur temporelle qui caractérisait l'identité narrative se trouve alors menacée. L'attention se concentre sur l'instant présent au détriment de la continuité historique. Les événements apparaissent puis disparaissent dans une succession rapide qui empêche leur intégration dans un récit durable. Une telle logique rejoint le diagnostic formulé par Zygmunt Bauman à propos de la modernité liquide. Les appartenances deviennent réversibles, les engagements provisoires et les identités instables. Dans un univers dominé par la mobilité permanente, la mémoire cesse progressivement d'être le fondement d'une continuité subjective.

Les technologies numériques accentuent encore ce phénomène. Le paradoxe contemporain réside dans le fait que les sociétés disposent d'une capacité de stockage sans précédent tout en éprouvant des difficultés croissantes à produire du sens à partir de ce qu'elles conservent. L'accumulation des données ne garantit pas la construction d'une mémoire. Au contraire, la multiplication des traces peut engendrer une forme de saturation qui fragilise le travail d'interprétation. L'identité numérique apparaît dès lors comme une succession de profils, d'archives et de représentations partielles dont l'articulation demeure souvent problématique. La mémoire ne relie plus nécessairement les expériences ; elle risque parfois de les disperser davantage.

L'ensemble de ces perspectives théoriques permet de dégager une idée centrale : la subjectivité ne constitue jamais une donnée stable. Elle se construit à travers des opérations complexes de remémoration, de sélection, de transmission et de narration. Les ruptures historiques, les déplacements géographiques, les héritages traumatiques ou les mutations médiatiques modifient profondément ces opérations et redéfinissent les formes de l'identité. Le sujet du souvenir apparaît ainsi comme une figure instable, située à l'intersection de l'expérience personnelle et des cadres collectifs, du passé vécu et du passé transmis, de la mémoire individuelle et des dispositifs culturels qui la rendent possible. C'est à partir de ce cadre conceptuel que pourront être examinées les différentes

figures romanesques de la subjectivité mémorielle. Anthime, le personnage principal de *14*, illustrera l'effondrement progressif de la continuité du sujet sous l'effet de la guerre. Le narrateur de *Dora Bruder* permettra d'interroger la constitution d'une identité fondée sur la recherche des traces et sur la responsabilité mémorielle. Irena et Josef mettront en lumière les conséquences du déracinement et de la rupture des cadres sociaux sur la construction de soi. Enfin, Ava révélera les formes contemporaines de dissolution identitaire produites par le spectacle médiatique et la saturation numérique. Chacune de ces trajectoires donnera ainsi une expression romanesque particulière aux tensions théoriques qui traversent la réflexion contemporaine sur la mémoire et l'identité.

6.2. *14* : Anthime – de l'individu au soldat, puis au néant

La Première Guerre mondiale constitue dans l'histoire européenne un moment de rupture qui transforme profondément les rapports entre l'individu, la violence et l'expérience du temps. L'ampleur inédite de la destruction, la mécanisation des combats et la généralisation de la mobilisation produisent une situation où les catégories traditionnelles de l'action humaine semblent perdre leur pertinence. Loin de mettre en scène des héros capables de donner un sens cohérent à leur destin, Jean Echenoz choisit dans *14* de suivre le parcours d'un personnage ordinaire dont l'existence est progressivement absorbée par la logique impersonnelle de la guerre. Le roman ne raconte pas seulement la participation d'Anthime au conflit ; il décrit surtout le processus par lequel une subjectivité se défait sous l'effet d'un dispositif qui réduit les hommes à des fonctions, à des corps et finalement à des vestiges. Une telle représentation entre en résonance avec les réflexions de Paul Ricœur sur l'identité narrative, de Maurice Halbwachs sur les cadres sociaux de la mémoire, de Giorgio Agamben sur la destruction de l'expérience et de Paul Virilio sur la déshumanisation induite par la guerre moderne. À travers Anthime, Echenoz montre comment l'individu cesse progressivement d'être un

sujet capable de se raconter pour devenir un simple élément d'une mécanique historique qui le dépasse.

Avant la mobilisation, Anthime apparaît comme un personnage dont l'existence s'inscrit dans un univers relativement stable. Comptable à Nantes, lecteur régulier, amateur de promenades à bicyclette, il entretient avec son environnement quotidien un rapport fondé sur l'habitude et la continuité. Son identité se construit à partir d'un ensemble de pratiques qui lui permettent d'habiter le monde et de se reconnaître dans son histoire personnelle. Une telle situation correspond à ce que Ricœur associe à la permanence du sujet dans le temps (1990 : 137-140). L'identité ne se réduit pas à une somme de caractéristiques fixes ; elle repose sur la capacité à maintenir une cohérence entre les expériences vécues et le récit que l'on produit de soi-même. L'entrée en guerre vient précisément interrompre cette continuité. L'annonce de la mobilisation agit comme une fracture qui sépare brutalement le temps civil du temps militaire. Le passage d'un univers familier à une organisation entièrement régie par la discipline transforme les modalités mêmes de l'existence. Cette rupture apparaît avec une netteté particulière dans le processus de réduction administrative du sujet à un matricule. Le roman insiste sur l'intégration d'Anthime dans une structure militaire dont la logique repose sur la classification et l'effacement des singularités : « Anthime s'est vu affecté dans la 11e escouade de la 10e compagnie, appartenant dans un ordre croissant au 93e régiment d'infanterie, 42e brigade, 21e division d'infanterie et 11e corps d'armée de la 5e armée. Matricule 4221 » (Echenoz, 2012 : 18). La sécheresse de cette énumération administrative est significative. Le personnage n'est plus présenté à travers ses qualités humaines, ses souvenirs ou ses désirs. Son identité est désormais définie par sa place dans une hiérarchie institutionnelle. Le nom propre disparaît derrière une série de catégories abstraites qui assignent à l'individu une fonction précise dans l'appareil militaire.

Une telle transformation peut être éclairée par la distinction ricœurienne entre identité-idem et identité-ipse. Alors que l'ipséité renvoie à la singularité du sujet et à sa capacité à se reconnaître comme l'auteur de ses actes, l'identité militaire imposée à Anthime relève essentiellement de l'idem. Le personnage devient interchangeable. Rien ne distingue véritablement son existence de celle des milliers d'autres soldats intégrés au même système. Le matricule remplace le nom comme principe d'identification. La guerre apparaît alors comme une entreprise de standardisation qui réduit les individus à des unités statistiques.

Les analyses de Paul Virilio permettent d'approfondir cette lecture. Selon lui, la guerre moderne transforme les corps en éléments d'un dispositif technique fondé sur la vitesse, la surveillance et l'optimisation de la destruction. L'individu cesse progressivement d'être un acteur autonome pour devenir un composant d'une machine plus vaste (Virilio, 1991). La représentation des soldats chez Echenoz illustre précisément ce phénomène. Les uniformes effacent les différences, les déplacements collectifs imposent des rythmes identiques et les ordres remplacent les décisions individuelles. Anthime n'agit plus véritablement ; il exécute. Son corps est intégré à une logique qui ne lui appartient pas. La dépossession de soi se poursuit au front à travers l'installation d'un quotidien dominé par la répétition. Les combats n'apparaissent pas comme une succession d'événements héroïques susceptibles d'être intégrés à une mémoire glorieuse. Le récit privilégie au contraire les longues périodes d'attente, les marches interminables et l'épuisement physique. Une formule du roman résume particulièrement bien cette évolution :

> Ce parcours a occupé l'automne au bout duquel c'était devenu automatique, on avait fini par presque oublier qu'on marchait. Ce qui n'était d'ailleurs pas si mal : on s'occupait ainsi, le corps mécaniquement sollicité laissant penser à autre chose ou plus souvent à rien. (Echenoz, 2012 : 65)

L'importance du terme « automatique » ne saurait être sous-estimée. La conscience ne constitue plus le centre organisateur de l'expérience. Le corps agit sans véritable participation réflexive du sujet. La marche se poursuit, mais celui qui marche semble progressivement absent à lui-même. Une telle situation correspond à ce que Giorgio Agamben désigne comme une destruction de l'expérience. L'expérience authentique suppose normalement la possibilité d'une appropriation subjective des événements vécus. Elle implique une transformation du vécu en savoir, en mémoire ou en récit (1999 : 16). Or la guerre décrite par Echenoz produit exactement l'inverse. Les chocs se succèdent avec une telle intensité que le sujet ne parvient plus à leur attribuer une signification durable.

Le temps lui-même subit une profonde altération. Ricœur souligne que le récit constitue l'un des principaux moyens par lesquels l'être humain organise la temporalité. Grâce à la narration, les événements dispersés peuvent être intégrés dans une intrigue qui leur confère une cohérence. Une telle configuration devient impossible dans l'univers du front. Les journées se ressemblent, les actions se répètent et les perspectives d'avenir disparaissent. Le temps cesse d'être orienté vers un projet pour devenir une succession monotone d'instants consacrés à la survie immédiate. Guy Debord évoque la « négation de la vie réelle » (1992 : 129) pour désigner certaines formes d'aliénation moderne. La situation d'Anthime permet de comprendre concrètement cette formule. L'existence du soldat se réduit progressivement à des fonctions biologiques élémentaires : marcher, manger, dormir, se protéger. Les dimensions symboliques qui permettent habituellement à l'individu de construire son identité se trouvent suspendues. Le sujet ne vit plus véritablement ; il persiste.

La décomposition de la subjectivité ne résulte toutefois pas uniquement de l'automatisation des comportements. Elle s'explique également par l'effondrement progressif des relations sociales qui soutenaient l'identité du personnage. Les travaux de

Maurice Halbwachs montrent que la mémoire individuelle dépend toujours de cadres collectifs. Les souvenirs ne se conservent pas dans un espace purement intérieur ; ils sont constamment réactivés par les échanges avec les autres. Les groupes fournissent les repères nécessaires à la continuité du souvenir et à la stabilité du moi. Le noyau constitué par Anthime, Bossis, Arcenel et Padioleau joue précisément cette fonction dans le roman. Face à l'absurdité de la guerre, cette petite communauté représente un espace de reconnaissance mutuelle. Les quatre hommes partagent un passé commun, des habitudes et des références qui leur permettent de préserver une part de leur humanité. Pourtant, la logique du conflit détruit méthodiquement ce cadre protecteur. Bossis meurt sous les effets d'un obus. Padioleau est gravement atteint par les gaz. Anthime est mutilé. Arcenel se retrouve isolé. Le texte souligne alors l'impossibilité de reconstruire des liens comparables :

> Donc Arcenel s'est retrouvé seul. Il a bien essayé, dans les semaines et les mois qui ont suivi, de nouer des contacts dans la troupe, mais c'était toujours un peu artificiel et d'autant moins facile que, les quatre hommes ayant été repérés comme tendant à faire bande à part, on lui a un peu fait payer cette attitude en l'ignorant [...] (Echenoz, 2012 : 96-97)

L'échec de cette tentative est révélateur. Les nouvelles relations demeurent superficielles parce qu'elles ne reposent pas sur une histoire partagée. Le groupe initial constituait un cadre mémoriel irremplaçable.

La réflexion de Halbwachs permet d'interpréter cette situation avec précision. Lorsqu'un individu cesse d'être en contact avec ceux qui partageaient ses expériences, il devient plus difficile pour lui de maintenir vivants certains souvenirs (1976 : 64). La disparition du groupe entraîne une fragilisation de la mémoire elle-même. La solitude d'Anthime n'est donc pas seulement affective. Elle touche les fondements mêmes de son identité. Sans témoins capables de reconnaître son histoire, le sujet voit progressivement s'effriter les éléments qui lui permettaient de se définir.

La mutilation du personnage constitue l'étape ultime de ce processus de désintégration. Un éclat d'obus lui arrache le bras droit et marque son corps de manière irréversible. Cependant, Echenoz refuse d'en faire un simple épisode médical ou un symbole patriotique du sacrifice. L'attention se porte plutôt sur les conséquences existentielles de cette blessure. Le phénomène du membre fantôme occupe une place centrale dans cette représentation. Après son retour, Anthime continue de ressentir des sensations dans un bras qui n'existe plus : brûlures, contractions, démangeaisons ou douleurs. Le passage suivant est particulièrement significatif :

> Ce bras absent parfois devenu encore plus présent que l'autre, insistant, vigilant, ricaneur comme une mauvaise conscience, il paraissait possible à Anthime de lui faire produire des mouvements volontaires, accomplissant des gestes dérisoires ou décisifs mais que personne ne voyait. (Echenoz, 2012 : 119)

L'oxymore implicite entre absence et présence révèle toute la complexité du traumatisme. Ce qui a disparu continue pourtant d'agir. Le passé ne peut être ni effacé ni pleinement intégré. Une telle situation rappelle les analyses ricœuriennes de la mémoire blessée. Certaines expériences traumatiques persistent sous la forme de traces qui résistent à toute mise en récit cohérente. Le sujet demeure prisonnier d'un événement qui ne cesse de revenir sans parvenir à trouver sa place dans l'histoire personnelle. Le membre fantôme fonctionne alors comme la matérialisation de cette contradiction. Il témoigne d'une présence absente qui empêche toute réconciliation avec soi-même. Le retour à la vie civile ne constitue dès lors aucune forme de résolution. Contrairement aux récits traditionnels de guerre fondés sur la réintégration du combattant dans la communauté nationale, *14* présente un personnage incapable de retrouver une véritable place dans le monde social. Anthime travaille à l'usine, participe à certaines activités administratives et reprend une apparence de normalité. Pourtant, cette réinsertion demeure largement factice. Les gestes

accomplis semblent vides de signification. Les décisions prises n'engagent plus réellement le sujet. L'existence continue, mais sans projet ni perspective.

Le bras absent, devenu « vigilant, ricaneur comme une mauvaise conscience », accompagne constamment cette survie spectrale. Il rappelle que la guerre ne s'achève pas avec l'armistice. Les combats se prolongent dans le corps et dans la mémoire des survivants. Anthime habite désormais un temps suspendu où l'avenir ne représente plus un horizon de possibilités mais la simple répétition d'un présent vidé de sa substance.

Le mutisme qui caractérise progressivement le personnage constitue l'aboutissement logique de cette évolution. L'identité narrative décrite par Ricœur suppose la capacité du sujet à se raconter et à inscrire son existence dans une continuité signifiante. Or Anthime ne dispose plus des ressources nécessaires pour accomplir ce travail. La guerre a détruit les cadres sociaux qui soutenaient sa mémoire, réduit son expérience à une succession de chocs dépourvus de cohérence et inscrit dans son corps une blessure irréversible. Le personnage subsiste biologiquement, mais la possibilité même de construire un récit de soi semble compromise.

Le parcours d'Anthime dessine ainsi un mouvement qui conduit de l'individu au soldat, puis du soldat au néant. Le comptable nantais du début du roman possède encore une identité fondée sur des pratiques, des relations et une histoire personnelle. Le matricule 4221 représente déjà une version diminuée de cette identité, absorbée par les exigences d'une organisation militaire totalisante. L'homme mutilé de l'après-guerre apparaît enfin comme la survivance d'un sujet dont les fondements ont été détruits. À travers cette trajectoire, *14* propose une réflexion particulièrement sombre sur les effets de la violence moderne. Loin de glorifier l'expérience combattante, le roman montre comment la guerre produit moins des héros que des existences amputées, condamnées à porter les traces d'un désastre qui a rendu impossible toute continuité narrative pleinement réconciliée avec elle-même.

6.3. *Dora Bruder* : Le narrateur comme pisteur mémoriel

L'interrogation sur l'identité constitue l'un des axes majeurs de *Dora Bruder*. Toutefois, l'originalité du roman réside dans le fait que cette question n'est jamais abordée à travers une restitution biographique complète. Patrick Modiano construit au contraire une enquête fondée sur des fragments, des absences et des traces dispersées. Le narrateur n'apparaît pas comme un historien capable de reconstituer intégralement un destin disparu, mais comme une figure de recherche confrontée à l'insuffisance des archives et à l'effacement progressif des existences anonymes. Une telle posture transforme profondément la fonction narrative. Le récit ne vise plus à produire un savoir exhaustif sur Dora Bruder ; il s'efforce plutôt de maintenir ouverte la possibilité d'une présence malgré l'oubli. L'écriture devient alors un geste de résistance face à la disparition. Cette démarche prend tout son sens lorsqu'elle est mise en relation avec ce que Jacques Derrida nomme le « mal d'archive ». Dans *Mal d'archive*, Derrida souligne que l'archive ne garantit jamais une conservation transparente du passé ; elle sélectionne, organise et parfois contribue elle-même à l'effacement de ce qu'elle prétend préserver (1995 : 12-13). Le roman de Modiano met précisément en scène cette ambivalence. Les documents existent, mais ils demeurent fragmentaires ; les informations subsistent, mais elles ne permettent pas de restituer une vie dans sa totalité. Face à cette insuffisance, le narrateur se transforme en « pisteur mémoriel », c'est-à-dire en sujet qui tente de suivre les traces laissées par une existence presque entièrement engloutie par l'Histoire. Cette logique apparaît dès les premières pages du récit :

> Il faut longtemps pour que resurgisse à la lumière ce qui a été effacé. Des traces subsistent dans des registres et l'on ignore où ils sont cachés et quels gardiens veillent sur eux [...] Ou peut-être ont-ils oublié tout simplement que ces registres existaient. (Modiano, 1999 : 13)

L'importance de ce passage dépasse largement la simple évocation des archives administratives. Les registres mentionnés ne constituent pas uniquement des sources

documentaires ; ils représentent les derniers points de contact entre le présent et une existence menacée d'effacement. Une telle perspective rejoint la réflexion de Paul Ricœur sur la notion de trace. Selon lui, la trace possède une valeur particulière parce qu'elle atteste dans le présent du « passage passé des vivants » et oriente la recherche vers ceux qui ne sont plus là (1985 : 176). La trace ne restitue pas le passé ; elle indique seulement qu'un passé a existé. Toute la tension du roman se situe dans cet intervalle entre l'indice matériel et la personne disparue.

Le narrateur cherche précisément à franchir cette distance. Les documents administratifs réduisent Dora à quelques données objectives : un nom, une date de naissance, une adresse, un signalement. Pourtant, l'enquête tente continuellement de dépasser cette identité administrative pour retrouver ce que Ricœur nomme le « qui » du sujet. Une distinction essentielle apparaît alors entre l'identité-idem, fondée sur des caractéristiques objectives et répétables, et l'identité-ipse, qui renvoie à la singularité irréductible d'une personne. Les archives conservent principalement la première ; le roman tente de faire surgir la seconde. La recherche du narrateur consiste ainsi à redonner une épaisseur humaine à ce qui risquait de demeurer un simple dossier bureaucratique. Une telle entreprise implique également une critique implicite de l'oubli institutionnel. La figure des « gardiens » évoquée dans l'extrait ne désigne pas seulement les responsables matériels des archives. Elle symbolise l'ensemble des mécanismes sociaux qui laissent certaines existences sombrer dans l'anonymat. L'effacement n'est donc pas uniquement le résultat du temps ; il procède aussi d'une forme d'indifférence collective. En poursuivant les traces de Dora Bruder, le narrateur s'oppose à cette inertie. Son travail d'écriture constitue une tentative de réinscription symbolique d'une vie marginalisée dans l'espace de la mémoire collective.

La recherche identitaire se déplace ensuite vers la ville elle-même. Lorsque les informations biographiques deviennent insuffisantes, les lieux apparaissent comme les derniers témoins d'une présence disparue. Le narrateur dit :

> 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. [...] 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. (Modiano, 1999 : 28-29)

Le contraste entre la précision spatiale et l'incertitude biographique constitue l'un des motifs fondamentaux du roman. Les adresses sont connues avec exactitude ; les pensées, les émotions et les expériences demeurent largement inaccessibles. Une véritable géographie de l'absence se met ainsi en place. Les lieux survivent alors que les vies s'effacent. Les rues, les immeubles et les quartiers deviennent les supports matériels d'une mémoire fragmentaire.

L'image de l'empreinte « en creux » possède une portée particulièrement significative. Elle suggère que l'identité de Dora ne peut être reconstruite à partir d'une accumulation de souvenirs ou de témoignages. Tout au long du récit, le sujet apparaît sous la forme d'un manque. Une telle configuration permet de parler d'une subjectivité lacunaire. L'existence de Dora ne se manifeste pas par une présence pleine mais par une série de vides que le narrateur tente d'interpréter sans jamais pouvoir les combler complètement.

Dans cette perspective, Paris cesse d'être un simple décor. La ville devient un espace mémoriel complexe où chaque adresse fonctionne comme une balise au sein d'un vaste territoire d'incertitude. Les lieux mentionnés dans le roman — le boulevard Ornano, la rue Polonceau, les quartiers du nord de Paris — forment un réseau de repères qui

permettent au narrateur de maintenir un lien minimal avec une histoire presque entièrement perdue. L'espace urbain se transforme ainsi en archive alternative.

Une telle lecture peut être rapprochée des analyses de Marc Augé concernant les « non-lieux » (1992). Les espaces de circulation, de passage ou d'anonymat produisent généralement une relation fragile à la mémoire (Augé, 1992 : 130). Or le travail du narrateur consiste précisément à inverser cette logique. Les lieux ordinaires de la ville acquièrent progressivement une densité mémorielle parce qu'ils sont investis par la recherche. Là où l'anonymat semblait triompher, l'écriture tente de faire émerger une singularité.

La dimension identitaire du récit atteint une nouvelle profondeur lorsque le narrateur réfléchit à sa propre position par rapport au passé de Dora Bruder :

> J'ai peine à croire que je suis dans la même ville que celle où se trouvaient Dora Bruder et ses parents. [...] J'ai l'impression d'être tout seul à faire le lien entre le Paris de ce temps-là et celui d'aujourd'hui. (Modiano, 1999 : 50)

Cette déclaration révèle une transformation fondamentale du rapport entre mémoire et identité. Le narrateur ne se contente plus de rechercher Dora ; il devient lui-même impliqué dans le processus mémoriel. Son identité se construit partiellement à travers cette relation avec une existence qu'il n'a jamais connue. Le rapport que le narrateur entretient avec le passé de Dora trouve un éclairage pertinent dans la notion de postmémoire développée par Marianne Hirsch. Celle-ci désigne la manière dont les générations ultérieures entretiennent un rapport affectif et imaginaire avec des événements traumatiques qu'elles n'ont pas directement vécus (2012). La situation du narrateur correspond précisément à cette logique. L'Occupation appartient à un passé qu'il n'a pas expérimenté personnellement. Pourtant, la recherche de Dora produit une forme d'identification qui dépasse la simple curiosité historique. Le passé devient une

présence insistante qui continue d'agir dans le présent. L'enquête se transforme alors en travail de transmission.

L'approche développée par Maurice Halbwachs permet de comprendre ce phénomène : les souvenirs individuels ne subsistent qu'au sein de cadres collectifs qui rendent possible leur conservation et leur transmission. Or le destin de Dora Bruder se caractérise précisément par la destruction de ces cadres. Les proches ont disparu, les témoins se sont tus, les traces sont dispersées. Face à cette rupture, le narrateur tente de reconstruire artificiellement un lien que les structures collectives n'assurent plus. Cette position produit ce que Ricœur qualifie de dette envers les générations passées. L'existence présente demeure liée à celles et ceux qui ont contribué à constituer le monde dans lequel nous vivons (1985 : 269-270). Une responsabilité mémorielle apparaît alors. Le narrateur éprouve la nécessité de maintenir un fil entre les disparus et les vivants. Son enquête n'est pas motivée uniquement par le désir de savoir ; elle relève également d'une exigence éthique. Toutefois, le roman refuse constamment l'illusion d'une connaissance totale. Plus l'enquête progresse, plus certaines zones d'ombre résistent à l'interprétation. Cette résistance atteint son expression la plus forte dans les dernières pages :

> J'ignorerai toujours à quoi elle passait ses journées [...] C'est là son secret. Un pauvre et précieux secret que les bourreaux, les ordonnances [...] l'Histoire, le temps – tout ce qui vous souille et vous détruit – n'auront pas pu lui voler. (Modiano, 1999 : 144-145)

L'importance de ce passage réside dans le renversement qu'il opère. Pendant une grande partie du récit, le narrateur cherche à réduire les zones d'incertitude. Pourtant, la conclusion ne célèbre pas la victoire du savoir. Elle affirme au contraire la persistance irréductible du secret. Certaines dimensions de l'existence de Dora demeureront à jamais inaccessibles.

Loin de constituer un échec, cette reconnaissance représente l'aboutissement éthique de l'enquête. Tzvetan Todorov souligne que le travail de mémoire ne consiste pas nécessairement à tout connaître ni à tout révéler (1996). Une mémoire juste implique également le respect de ce qui échappe à la connaissance. Le narrateur renonce donc à l'illusion d'une appropriation complète de l'autre. Cette attitude peut être rapprochée de la réflexion de Yerushalmi sur la tension entre mémoire et historiographie (1982). Préserver la mémoire d'une victime ne signifie pas abolir toute distance ni transformer son existence en objet de savoir absolu. Une connaissance totale risquerait paradoxalement de reconduire la logique administrative qui avait réduit l'existence singulière à un ensemble de données et de catégories. Le respect du secret apparaît dès lors comme une forme supérieure de fidélité. La figure de Dora Bruder trouve ainsi son accomplissement paradoxal dans l'absence. Le récit ne parvient jamais à combler les lacunes documentaires ni à restituer intégralement une biographie. Pourtant, cette impossibilité devient précisément la condition d'une mémoire authentique. Le narrateur accepte que l'identité de Dora ne puisse être enfermée dans un récit totalisant. L'écriture se transforme alors en espace de préservation plutôt qu'en instrument de maîtrise.

Au terme de cette analyse, il apparaît que *Dora Bruder* propose une conception singulière de l'identité narrative. Le narrateur agit comme un pisteur mémoriel qui suit des traces dispersées afin de lutter contre l'effacement historique. Les archives, les lieux et les fragments documentaires constituent les points d'appui d'une enquête qui cherche moins à reconstituer intégralement une vie qu'à préserver sa singularité. L'œuvre montre également que la mémoire implique une responsabilité envers les disparus, responsabilité qui s'exprime à travers une forme de postmémoire et de dette éthique. Enfin, la reconnaissance du secret irréductible de Dora révèle que la fidélité au passé ne passe pas par la possession du savoir, mais par l'acceptation respectueuse de ce qui demeure hors

d'atteinte. L'identité narrative se construit ainsi dans la tension entre présence et absence, connaissance et silence, mémoire et irréductible mystère de l'autre.

6.4. *L'Ignorance* : Identité déplacée, absence d'appartenance

Au cœur de *L'Ignorance* se déploie une réflexion sur l'exil envisagé comme une expérience qui affecte profondément la mémoire, le rapport au temps et la définition de soi. Loin de se limiter à une séparation spatiale, cette situation engage une transformation plus radicale de la subjectivité. Le roman s'attache plutôt à montrer les effets profonds que produit l'éloignement sur la continuité du sujet. L'exilé ne perd pas seulement un territoire ; il voit progressivement se modifier les conditions mêmes qui lui permettaient d'inscrire son existence dans une histoire cohérente. Le retour au pays natal, souvent imaginé comme une réconciliation avec soi-même, devient alors l'occasion de constater que le passé n'existe plus sous la forme dans laquelle il avait été conservé par la mémoire. L'identité apparaît dès lors comme une construction fragile, soumise aux transformations du temps historique et aux reconfigurations incessantes des cadres sociaux. À travers les trajectoires d'Irena et de Josef, Kundera met en scène des individus confrontés à une expérience de désappartenance qui affecte simultanément leur rapport à l'espace, à la mémoire et à eux-mêmes. Le roman révèle ainsi comment l'exil engendre une identité déplacée, incapable de retrouver un ancrage stable dans le passé comme dans le présent.

La première manifestation de cette crise apparaît dans la représentation du retour. La représentation d'un retour vers la patrie occupe rapidement l'imaginaire d'Irena, qui y projette l'espoir d'une restauration de son histoire personnelle. La répétition insistante de l'expression « Grand Retour » transforme progressivement un simple voyage en mythe existentiel :

> « Ce sera ton grand retour ». Et encore une fois : « Ton grand retour. » Répétés, les mots acquirent une telle force que, dans son for intérieur, Irena les vit écrits avec des majuscules : Grand Retour. Elle ne se rebiffa plus : elle fut envoûtée par des images qui soudain émergèrent […] Ulysse qui

> revoit son île après des années d'errance ; le retour, le retour, la grande magie du retour. (Kundera, 2005 : 9)

La référence à Ulysse rattache explicitement l'expérience contemporaine de l'exil à l'un des grands récits fondateurs de la culture occidentale. Le retour apparaît comme l'achèvement naturel d'une trajectoire interrompue, comme la promesse d'une restauration de l'unité perdue. Cette vision du retour s'apparente à ce que Svetlana Boym qualifie de nostalgie restauratrice. Selon elle, cette forme de nostalgie met l'accent sur le nostos et tente une reconstruction transhistorique de la demeure perdue (2001 : 41). L'individu ne se contente pas de regretter le passé ; il imagine la possibilité de le retrouver dans son intégrité originelle. Le désir d'Irena procède précisément de cette logique. Le retour est conçu comme une réparation capable d'abolir les effets du temps et de l'exil. Derrière cette aspiration se profile également ce que Ricœur associe à la continuité du sujet. Dans *Soi-même comme un autre*, il rappelle que la permanence dans le temps constitue une condition essentielle de l'identité personnelle et que le sujet cherche constamment à maintenir une cohérence entre son ipséité et sa mêmeté (1990 : 12). Irena croit encore possible une telle synthèse. Elle espère retrouver la personne qu'elle était avant le départ et réinscrire son existence dans la continuité interrompue de son histoire.

Or le roman démontre rapidement l'impossibilité d'un tel projet. Le retour ne conduit pas à la restauration de l'identité ; il révèle au contraire l'écart irréductible qui sépare le sujet de son passé. Le pays natal n'a pas attendu l'exilé. Les lieux, les habitudes et les relations ont continué de se transformer en son absence. L'idée même de retrouver un monde intact apparaît alors comme une fiction produite par la mémoire. Le retour confronte le sujet à une vérité fondamentale : l'histoire ne peut être inversée. La temporalité demeure irréversible. Le désir de refermer la parenthèse de l'exil se heurte à la découverte d'une altérité devenue constitutive du réel. L'identité ne retrouve pas son origine ; elle découvre que cette origine lui est désormais étrangère. Cette impossibilité

du retour s'approfondit à travers la redéfinition de la nostalgie proposée par le narrateur. Le narrateur s'éloigne des représentations traditionnelles qui associent la nostalgie à un excès de mémoire. Il en fait au contraire une expérience de l'absence et du manque : « Sous cet éclairage étymologique, la nostalgie apparaît comme la souffrance de l'ignorance. Tu es loin, et je ne sais pas ce que tu deviens. Mon pays est loin, et je ne sais pas ce qui s'y passe » (Kundera, 2005 : 11). Cette formulation modifie profondément la signification du sentiment nostalgique. La douleur ne provient plus d'un attachement excessif au passé mais de l'impossibilité de connaître le présent. Ce qui fait souffrir l'exilé n'est pas seulement ce qu'il a perdu ; c'est également ce qu'il ignore.

Le pays natal se trouve dès lors investi d'une dimension largement imaginaire. L'éloignement prolongé favorise la substitution de représentations mémorielles à la réalité mouvante du lieu. L'espace d'origine devient un ensemble de représentations détachées de toute actualité. L'exilé continue de vivre en relation avec un pays qui n'existe plus que dans sa mémoire. Cette dissociation entre souvenir et réalité contribue à fragiliser l'identité personnelle. Le sujet construit son récit à partir d'images devenues progressivement inadéquates au monde réel. Les analyses de Zygmunt Bauman permettent d'éclairer cette situation. Dans la modernité liquide, les identités ne reposent plus sur des appartenances stables mais sur des configurations mouvantes et constamment reconfigurées. Bauman souligne que les acquis identitaires risquent de devenir obsolètes avant même d'avoir été pleinement assimilés (2013 : 15 ; 18). La condition de l'exilé décrite par le narrateur illustre parfaitement cette dynamique. Le sujet se trouve privé de points d'ancrage durables parce que les cadres qui structuraient autrefois son existence se sont transformés. L'ignorance du présent de l'autre devient alors une forme particulière de déracinement. Ne sachant plus ce que sont devenus les lieux, les personnes et les valeurs qui constituaient son univers d'origine, l'exilé ne dispose plus des éléments nécessaires à la stabilisation de son identité narrative.

La question de l'appartenance apparaît alors sous un jour nouveau. Le problème n'est plus seulement celui de la distance géographique mais celui de la reconnaissance. Le retour d'Irena à Prague révèle brutalement cette dimension. L'héroïne constate que les vingt années passées en France n'intéressent presque personne. Son expérience personnelle semble avoir disparu du champ de la mémoire collective. D'où cette confession particulièrement significative : « J'ai toujours l'impression qu'on veut m'amputer ici de vingt ans de ma vie. Vraiment, j'ai le sentiment d'une amputation. Je me sens comme raccourcie, diminuée, comme une naine » (Kundera, 2005 : 192-193).

La métaphore de l'amputation exprime avec force la violence symbolique produite par l'absence de reconnaissance. Le sujet n'est pas seulement incompris ; une partie entière de son existence est implicitement niée. Les années vécues à l'étranger cessent d'appartenir à l'histoire légitime de la personne. Elles deviennent un fragment biographique sans valeur sociale. Cette situation rejoint directement les analyses de Maurice Halbwachs. Pour le sociologue, la mémoire individuelle ne peut fonctionner indépendamment des cadres collectifs qui lui donnent sens. Le souvenir n'est jamais purement intérieur ; il suppose l'existence d'un groupe capable de l'accueillir, de le confirmer et de le transmettre.

L'expérience d'Irena montre précisément ce qui se produit lorsque ces cadres disparaissent. Son séjour en France n'a pas été partagé par les membres de son entourage restés à Prague. Faute d'interlocuteurs susceptibles de reconnaître cette partie de son histoire, celle-ci se trouve progressivement marginalisée. L'identité apparaît alors comme un espace fragmenté où certaines expériences demeurent sans inscription collective. Halbwachs remarque d'ailleurs que l'éloignement des groupes de référence rend le souvenir plus difficile et fragilise la continuité de la mémoire personnelle (1976 : 79-80). Le roman illustre cette idée avec une grande précision. L'exilé n'est pleinement reconnu ni dans le pays quitté ni dans le pays d'accueil. Son histoire se situe entre plusieurs univers

mémoriels qui ne coïncident jamais totalement. Cette désarticulation des cadres sociaux contribue à produire une forme particulière de solitude identitaire. L'individu conserve le souvenir de ce qu'il a vécu mais ne trouve plus les conditions collectives permettant de transformer ce vécu en récit partagé. Une distance croissante se creuse entre l'expérience personnelle et sa reconnaissance sociale. L'identité déplacée devient alors une identité incomplète, privée de l'un des fondements essentiels de sa stabilité.

La réflexion du narrateur atteint une dimension encore plus profonde lorsqu'elle aborde la nature même du souvenir. À travers les méditations de Josef sur sa femme disparue, le roman met en évidence une limite fondamentale de la mémoire : son incapacité à restituer la durée vécue :

> Et là est l'horreur : le passé dont on se souvient est dépourvu de temps. Impossible de revivre un amour comme on relit un livre ou comme on revoit un film. Morte, la femme de Josef n'a aucune dimension, ni matérielle ni temporelle. (Kundera, 2005 : 149)

Le souvenir apparaît ici comme une image figée, détachée de la temporalité qui lui donnait autrefois son épaisseur. La mémoire conserve certaines représentations mais perd la continuité dynamique de l'expérience. Le passé subsiste sous la forme de fragments isolés plutôt que comme une durée susceptible d'être habitée à nouveau. Une telle conception entre en résonance avec les analyses de Ricœur sur la narrativité. Dans *Temps et récit*, le philosophe affirme que « le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative » (1983 : 17). L'identité dépend donc de la capacité du sujet à organiser les événements de son existence dans une intrigue cohérente. Or cette opération échoue largement dans *L'Ignorance*. Les souvenirs de Josef ne parviennent plus à constituer une histoire. Ils demeurent des images sans profondeur temporelle. La mémoire ne produit plus une continuité mais une juxtaposition de fragments. Le sujet se trouve alors confronté à ce que Ricœur, en dialogue avec saint Augustin, analyse comme une *distentio animi*, c'est-à-dire une dispersion de la conscience incapable d'unifier passé,

présent et avenir (1983 : 61). L'expérience de l'exil accentue encore cette fragmentation. Le passé appartient à un monde disparu ; le présent paraît étranger ; l'avenir demeure incertain. Aucune synthèse narrative durable ne semble possible.

L'instabilité identitaire qui en résulte permet de comprendre pourquoi les protagonistes du roman peinent à se reconnaître dans un cadre d'appartenance stable. Le pays natal ne peut plus servir de fondement identitaire puisque son image est devenue imaginaire. La mémoire ne constitue pas davantage un refuge car elle conserve des fragments sans parvenir à restituer leur continuité temporelle. Les cadres sociaux susceptibles de reconnaître l'expérience vécue se sont affaiblis ou ont disparu. L'identité se trouve alors suspendue entre plusieurs espaces et plusieurs temporalités sans pouvoir s'établir définitivement dans aucun d'eux.

L'analyse met finalement en évidence que *L'Ignorance* interroge la vulnérabilité des appartenances et la difficulté de maintenir une continuité identitaire dans un contexte marqué par la mobilité et la rupture. L'exil n'y est jamais réduit à une distance géographique puisqu'il affecte les mécanismes mêmes de la mémoire et de l'élaboration du soi. Le « Grand Retour » se révèle être une illusion nourrie par une nostalgie restauratrice incapable de prendre en compte les transformations irréversibles du temps historique. La nostalgie elle-même cesse d'être un attachement excessif au passé pour devenir une souffrance de l'ignorance, révélatrice de la distance qui sépare désormais le sujet de son monde d'origine. L'absence de reconnaissance collective fragilise ensuite la mémoire individuelle en privant certaines expériences des cadres nécessaires à leur validation. Enfin, la réduction du passé à des images atemporelles empêche toute véritable mise en intrigue de l'existence. Les personnages de *L'Ignorance* incarnent ainsi une identité déplacée qui ne parvient plus à coïncider ni avec son passé ni avec son présent. L'appartenance cesse d'être une évidence ; elle devient une quête inachevée, constamment confrontée à l'irréversibilité du temps, à l'érosion des souvenirs et à

l'impossibilité de retrouver un lieu où l'histoire personnelle puisse être pleinement reconnue.

6.5. *Survivre :* Avatars, performances quotidiennes et identité digitale délitée ; dissolution de l'identité dans la routine

L'une des caractéristiques majeures de *Survivre* réside dans la représentation d'une subjectivité qui ne s'effondre pas sous l'effet d'un événement exceptionnel, mais qui se délite progressivement au contact des pratiques ordinaires du quotidien. La dissolution identitaire ne résulte ni d'un traumatisme unique ni d'une rupture spectaculaire. Elle se produit dans la répétition des mêmes gestes, dans la fréquentation continue des écrans, dans la circulation ininterrompue des informations et dans l'intériorisation de routines qui modifient imperceptiblement la manière dont le sujet habite le monde. Le roman décrit ainsi une existence où l'expérience directe tend à s'effacer au profit de formes de médiation numérique qui reconfigurent la mémoire, l'attention et la perception de soi. À travers la trajectoire de sa narratrice, Frederika Amalia Finkelstein met en scène une identité de plus en plus dispersée, incapable de maintenir une continuité stable entre les différents moments de son existence. Cette fragilisation apparaît dès les premières pages lorsque la narratrice évoque son rapport aux écrans :

> Je suis presque émue par cette symbiose de l'humain et de la machine – le terme « émotion » n'est peut-être pas le bon terme : c'est plutôt de l'ordre d'une inlassable surprise. Je plisse les yeux et je fixe son écran […] Je lis *La bataille fait rage. Les civils sont massacrés*. (Finkelstein, 2017 : 13)

La scène est particulièrement révélatrice parce qu'elle montre un sujet qui n'entre plus directement en contact avec les événements. L'information relative à la guerre ne lui parvient pas par une expérience vécue, ni même par une lecture volontaire, mais par l'intermédiaire de l'écran d'un inconnu observé dans le métro. Une telle situation révèle un déplacement profond du rapport au réel. Le monde n'est plus rencontré ; il est aperçu

à travers des surfaces numériques qui en filtrent la perception. L'importance de ce passage réside également dans la banalité du contexte. Rien ne distingue ce moment d'innombrables situations semblables qui rythment la vie urbaine. Pourtant, derrière cette apparente trivialité, le roman suggère une transformation profonde de la sensibilité contemporaine. Le massacre de civils apparaît dans le même espace perceptif que les messages, les notifications ou les images de divertissement. La violence historique perd ainsi son caractère exceptionnel pour devenir un élément parmi d'autres du flux informationnel. Le lecteur n'assiste pas à une réflexion sur la guerre mais à la circulation continue d'images de guerre. L'événement n'est jamais véritablement approprié par la conscience ; il traverse simplement son champ d'attention avant de disparaître. Cette relation médiatisée au monde affecte directement la construction identitaire. La narratrice occupe fréquemment une position d'observatrice. Elle regarde, consulte, surveille, collecte des informations, mais agit relativement peu sur ce qui l'entoure. L'expérience paraît constamment précédée par son image ou son équivalent numérique. La relation médiatisée que la narratrice entretient avec le réel évoque le processus décrit par Guy Debord, où les représentations tendent progressivement à se substituer au contact direct avec le monde. Toutefois, l'intérêt du roman ne réside pas dans l'illustration d'une théorie sociale. Il consiste plutôt à montrer les effets concrets de cette transformation sur une conscience singulière. La narratrice n'est pas seulement entourée d'écrans ; elle finit par percevoir le monde selon leur logique. Sa relation à la réalité se construit à travers des fragments visuels dispersés qui peinent à s'organiser en expérience cohérente. Cette difficulté à produire une continuité apparaît également dans les scènes consacrées aux déplacements quotidiens. La narratrice affirme :

> La paranoïa est naturellement le piège qui nous est tendu chaque jour. J'essaye de m'y soustraire, mais la peur insiste, elle s'incarne dans des questions aussi triviales que pathétiques – dois-je changer de rame, ne pas changer de rame, dois-je sortir maintenant [...] (Finkelstein, 2017 : 43)

L’intérêt de cet extrait réside dans l’écart entre la banalité des décisions évoquées et l’intensité de l’angoisse qui les accompagne. Changer de rame, poursuivre son trajet ou sortir à une station donnée sont des gestes ordinaires de la vie urbaine. Pourtant, dans l’univers du roman, chacun de ces choix devient le support d’une inquiétude permanente.

La répétition des interrogations produit un effet particulièrement significatif. Les questions ne trouvent jamais de réponse définitive. Elles reviennent sans cesse sous des formes légèrement différentes, comme si aucune décision ne pouvait procurer un sentiment durable de sécurité. Le quotidien apparaît alors comme une succession d’ajustements précaires destinés à anticiper des menaces invisibles. L’existence se réduit progressivement à une logique de vigilance continue. La narratrice ne décrit pas un danger clairement identifié ; elle décrit plutôt un état mental caractérisé par l’impossibilité de suspendre l’inquiétude. Une telle situation contribue à désagréger la cohérence du sujet. Au lieu de s’inscrire dans une histoire personnelle relativement stable, la conscience demeure enfermée dans l’immédiateté de préoccupations répétitives. Le présent absorbe toute l’énergie psychique. Les décisions prises aujourd’hui ne construisent pas un projet ; elles servent uniquement à traverser les heures qui suivent. Cette temporalité extrêmement courte fragilise la continuité identitaire. Les réflexions de Bauman sur la modernité liquide permettent d’éclairer ce phénomène dans la mesure où elles soulignent l’instabilité croissante des repères contemporains. Chez Finkelstein, cependant, cette instabilité ne se manifeste pas principalement à travers les institutions sociales mais à travers les micro-pratiques du quotidien. La peur s’infiltre dans les gestes les plus ordinaires et transforme progressivement la manière dont le sujet se perçoit lui-même.

La dissolution identitaire devient encore plus visible dans le rapport que la narratrice entretient avec la mémoire. L’un des passages les plus frappants du roman décrit une pratique singulière :

> J'ai adopté une méthode pour rythmer mon pas : je récite mentalement des listes entières de morts. Plus précisément, j'apprends par cœur des listes de massacres et d'attentats meurtriers sur Wikipédia, et je me les récite dans ma tête tout en faisant des tours de stade. (Finkelstein, 2017 : 31)

Cette scène associe deux activités répétitives : la course circulaire autour d'une piste et la récitation mécanique de listes de victimes. Le mouvement du corps et celui de la mémoire suivent la même logique de répétition.

La narratrice ne cherche pas à comprendre les événements qu'elle mémorise. Aucun contexte historique n'est développé. Les morts apparaissent sous la forme d'éléments successifs d'une liste infinie. Le processus de mémorisation semble détaché de toute volonté de transmission ou de réflexion. Les noms sont accumulés, répétés puis remplacés par d'autres. La mémoire fonctionne comme une base de données plutôt que comme un travail de remémoration.

Le caractère circulaire de la scène mérite une attention particulière. Pendant que la narratrice tourne autour du stade, son esprit tourne lui aussi autour d'informations qu'il répète inlassablement. Aucun progrès narratif ne se produit. Aucun récit n'émerge de cette accumulation de données. Le mouvement physique reproduit symboliquement le mouvement mental d'une conscience incapable de transformer l'information en signification. Plus les listes s'allongent, plus la distance entre savoir et compréhension semble s'accroître.

La réflexion de Ricœur sur la mémoire permet d'éclairer cette impasse. Loin de constituer un simple stockage de données, la mémoire participe normalement à la construction d'une continuité entre le passé et le présent. Or cette fonction paraît ici profondément altérée. Les informations mémorisées demeurent extérieures au sujet. Elles traversent sa conscience sans être véritablement intégrées à une histoire personnelle ou collective. La mémoire cesse ainsi d'être un instrument de mise en sens pour devenir une

activité répétitive comparable aux autres routines qui structurent l'existence de la narratrice. Cette logique de substitution atteint son point culminant dans les passages consacrés aux jeux vidéo : « Je préférais tuer des zombies sur un écran plutôt que de prendre le soleil. […] Quand je tirais, les créatures éclataient en paillettes. […] Les jeux vidéo m'ont finalement bien préparée à vivre » (Finkelstein, 2017 : 38). L'opposition entre l'écran et le soleil résume à elle seule une grande partie de la problématique du roman. D'un côté se trouve l'expérience physique du monde ; de l'autre, un univers virtuel régi par ses propres règles. Le choix de la narratrice est sans ambiguïté : elle privilégie l'espace numérique.

La phrase selon laquelle les jeux vidéo l'auraient « préparée à vivre » possède une portée particulièrement ironique. L'apprentissage de l'existence ne passe plus par les expériences concrètes, les rencontres ou les événements vécus. Il est associé à des simulations où la mort elle-même prend la forme d'un spectacle coloré. Les zombies « éclatent en paillettes » ; la violence perd toute matérialité. Le réel est remplacé par une esthétique de l'effacement qui neutralise la gravité des événements représentés.

Le roman montre alors comment l'identité se déplace progressivement vers des figures virtuelles. Les actions valorisées ne sont plus celles accomplies dans le monde réel mais celles réalisées par l'intermédiaire d'avatars. La conscience investit une part croissante de son énergie dans des espaces numériques où les conséquences des actes demeurent limitées et réversibles. Cette situation modifie profondément le rapport entre action et identité. Chez Ricœur, le sujet se reconnaît à travers les actes qu'il accomplit et les responsabilités qu'il assume. Or la narratrice évolue dans un univers où l'action tend à être remplacée par la simulation de l'action. L'expérience vécue cède progressivement la place à la performance virtuelle.

Le sujet ne disparaît jamais de manière soudaine ; le texte met plutôt en évidence un processus graduel d'affaiblissement identitaire dont les effets se déploient avec une

discrétion presque imperceptible. Les écrans, les trajets quotidiens, les listes Wikipédia, les jeux vidéo et les routines paranoïaques constituent autant de pratiques ordinaires qui semblent anodines lorsqu'elles sont considérées séparément. Leur accumulation finit pourtant par modifier en profondeur la manière dont la narratrice se rapporte au monde, aux autres et à elle-même. La dissolution identitaire ne résulte pas d'un événement unique mais d'une multitude de gestes répétés dont aucun ne paraît décisif pris isolément.

Au terme de cette réflexion, *Survivre* apparaît comme le récit d'une subjectivité confrontée à la difficulté croissante de maintenir une continuité narrative dans un environnement dominé par les médiations numériques. Les avatars, les écrans, les flux d'informations et les routines quotidiennes ne constituent pas de simples éléments du décor contemporain ; ils participent activement à la transformation du sujet. L'expérience directe s'efface progressivement derrière ses représentations, la mémoire se réduit à l'accumulation de données, l'action se déplace vers les espaces virtuels et le quotidien devient le lieu d'une vigilance anxieuse permanente. À travers cette figure d'une conscience dispersée entre informations, simulations et répétitions, *Survivre* met en scène une identité qui ne parvient plus à se constituer comme récit cohérent. La dissolution du sujet n'apparaît donc pas comme une catastrophe soudaine mais comme l'effet discret et continu des pratiques ordinaires qui organisent la vie numérique contemporaine.

CHAPITRE VII

Trauma et mémoire : guerre, exil, terreur

7.1. Représentation du trauma et tension vers l'oubli ; cinématographie du trauma

L'analyse des rapports entre mémoire, histoire et représentation conduit fréquemment à interroger la place du trauma et les formes de son inscription dans le récit. Loin de désigner uniquement une blessure psychologique provoquée par un événement exceptionnel, le traumatisme renvoie à une perturbation profonde des mécanismes par lesquels le sujet construit son expérience et lui attribue une signification. Les catastrophes collectives du XXe siècle, les violences politiques, les guerres, les génocides ou les attentats ont contribué à faire émerger un vaste champ théorique consacré aux formes de survivance du passé traumatique. Sous cet angle, la mémoire traumatique se distingue radicalement de la mémoire ordinaire. Elle ne repose pas sur la conservation cohérente d'un souvenir mais sur le retour discontinu d'images, de sensations ou de fragments qui échappent à l'intégration narrative. Le trauma apparaît ainsi comme une expérience paradoxale : il constitue un événement vécu sans être véritablement assimilé au moment où il survient.

Les travaux de Cathy Caruth ont largement contribué à renouveler cette compréhension du phénomène traumatique. Selon elle, le traumatisme ne se caractérise pas principalement par la violence intrinsèque de l'événement mais par son mode d'inscription dans la conscience. L'expérience traumatique se distingue en effet par une temporalité différée. L'événement n'est pas pleinement vécu lorsqu'il se produit ; il revient ultérieurement sous forme de répétitions, de rêves ou de flashbacks qui témoignent précisément de son impossibilité première à être compris (Caruth, 1996 : 91-92). Une telle conception remet en cause l'idée selon laquelle la mémoire permettrait naturellement d'organiser le passé sous la forme d'un récit cohérent. La mémoire traumatique se manifeste au contraire par une rupture de la continuité temporelle. Le sujet demeure

prisonnier d'une expérience qui ne cesse de revenir sans parvenir à devenir véritablement passée. Caruth qualifie cette situation de l'expérience non revendiquée, expérience qui échappe à toute appropriation immédiate et qui se situe dans un espace intermédiaire entre savoir et non-savoir (1996 : 11-18). Une telle analyse permet de comprendre pourquoi les récits du trauma sont fréquemment marqués par la fragmentation, les répétitions et les discontinuités narratives. Le traumatisme ne produit pas un excès de mémoire mais une mémoire défaillante, incapable de transformer l'expérience vécue en récit stabilisé. Les retours involontaires du passé témoignent précisément de cette impossibilité. Le sujet ne se souvient pas véritablement ; il revit. La remémoration traumatique ne relève donc pas d'un travail volontaire de la conscience mais d'une irruption incontrôlée qui suspend momentanément la distinction entre passé et présent. La temporalité linéaire cède alors la place à un régime de répétition où l'événement demeure constamment actuel. Cette structure explique également la dimension profondément visuelle du trauma. Les souvenirs traumatiques apparaissent fréquemment sous la forme d'images isolées plutôt que sous celle d'un récit articulé. La mémoire semble alors fonctionner selon une logique proche du montage cinématographique ou photographique. Ulrich Christian Baer met en évidence cette proximité lorsqu'il affirme que le trauma présente une analogie structurelle avec la photographie. Selon lui, le traumatisme capture un événement au moment même de son occurrence tout en empêchant sa transformation ultérieure en mémoire organisée (Baer, 2002 : 9). Une telle perspective permet de penser le trauma comme une image figée qui résiste à toute contextualisation narrative. L'événement demeure suspendu dans un présent perpétuel qui empêche son inscription dans l'histoire du sujet. Cette réflexion rejoint les analyses développées par Roland Barthes dans *La Chambre claire*. L'image traumatique y apparaît comme une blessure du regard, comme un choc qui précède toute interprétation rationnelle. Le « *punctum* » désigne précisément cet élément qui traverse le spectateur et le touche de manière immédiate. Reprenant cette intuition, Baer évoque

le « *flash flottant* », forme de perception traumatique qui persiste dans la conscience sans parvenir à trouver une expression stable (2002 : 15). Une telle conception éclaire la présence récurrente des images dans les récits du trauma. Les photographies, les souvenirs visuels ou les scènes répétitives ne constituent pas de simples illustrations de l'événement ; ils représentent les manifestations mêmes de son retour. L'image devient ainsi le lieu privilégié où se révèle la persistance du passé traumatique.

La représentation du trauma ne saurait toutefois être dissociée d'une réflexion sur les limites du témoignage. Les travaux de Giorgio Agamben occupent à cet égard une place essentielle. À partir de son analyse des camps nazis, Agamben montre que le témoignage comporte une contradiction fondamentale. Les survivants sont ceux qui peuvent parler, mais ils ne sont pas ceux qui ont connu l'expérience ultime de l'anéantissement. Les véritables témoins seraient précisément ceux qui ont disparu sans pouvoir transmettre leur expérience (1999). Une distance irréductible sépare donc les faits de leur mise en récit. Le témoignage ne restitue jamais complètement l'événement ; il se construit autour d'une absence qui demeure impossible à combler. Une telle aporie conduit Agamben à considérer le témoignage comme une parole déléguée. Le survivant parle toujours au nom d'un autre qui ne peut plus parler (1999 : 26). Cette conception transforme profondément la compréhension de la mémoire traumatique. Le récit ne vise plus à restituer intégralement le passé mais à rendre perceptible ce qui échappe à toute représentation. Les silences, les lacunes et les interruptions acquièrent dès lors une valeur essentielle. Ils ne constituent pas les signes d'un échec de la narration mais les traces mêmes de l'événement traumatique. La vérité du trauma ne réside pas dans une restitution exhaustive des faits mais dans la reconnaissance des limites qui entourent toute tentative de représentation.

Les transformations contemporaines des technologies de l'image invitent à prolonger cette réflexion. Bernard Stiegler montre que les sociétés contemporaines sont

désormais structurées par des dispositifs techniques capables de produire et de diffuser massivement des « objets temporels ». Le cinéma, la télévision, les plateformes numériques et les réseaux médiatiques synchronisent les expériences individuelles autour d'événements communs (Stiegler, 2001 : 17). Une part croissante de la mémoire collective se construit ainsi à travers des supports techniques extérieurs à l'expérience directe. Les individus se souviennent fréquemment d'événements qu'ils n'ont jamais vécus personnellement mais qu'ils ont vus, enregistrés ou partagés sous forme d'images. Cette évolution conduit Stiegler à définir la mémoire contemporaine comme une mémoire prothétique. Les technologies deviennent des extensions de la conscience et participent activement à la constitution des souvenirs (Stiegler, 2001 : 21-48). Une telle situation modifie profondément les modalités de l'expérience traumatique. Les catastrophes, les guerres ou les attentats ne sont plus seulement vécus par leurs victimes directes ; ils sont également perçus, commentés et mémorisés par des millions de spectateurs connectés. Le trauma acquiert ainsi une dimension médiatique qui transforme les rapports entre mémoire et représentation. L'image n'intervient plus après l'événement ; elle participe immédiatement à sa construction symbolique.

Toutefois, cette multiplication des images soulève également de nouvelles interrogations. Susan Sontag souligne que la répétition incessante des représentations de la souffrance peut produire des effets paradoxaux. Les images de guerre ou de catastrophe ont pour fonction de sensibiliser le spectateur à la réalité de la violence. La saturation visuelle et la surexposition médiatique aux représentations de la souffrance risquent paradoxalement d'engourdir la sensibilité éthique, provoquant une usure du choc initial et une anesthésie de la compassion. L'exposition répétée à la douleur d'autrui peut engendrer une forme d'habituation qui transforme l'événement exceptionnel en spectacle ordinaire. Le regard demeure sollicité en permanence jusqu'à perdre sa capacité de réaction. Cette réflexion rejoint indirectement les analyses de Barthes et de Stiegler sur le

statut contemporain de l'image. La photographie apparaît simultanément comme une preuve, une trace et une annonce de disparition. Toute image porte la marque d'un passé déjà révolu et renvoie à une absence irréversible. Dans le contexte des sociétés médiatiques, cette logique se trouve amplifiée par la circulation accélérée des représentations. Les catastrophes se succèdent à un rythme tel que chacune tend à effacer la précédente. L'image qui devait préserver la mémoire risque alors de contribuer à l'oubli. Une tension fondamentale apparaît entre la nécessité de montrer et le risque de saturation visuelle.

Le trauma contemporain ne peut donc être pensé indépendamment de cette dynamique contradictoire. D'un côté, les images permettent de rendre visibles des violences qui resteraient autrement ignorées. De l'autre, leur prolifération tend à banaliser l'événement et à affaiblir la capacité d'élaboration mémorielle. La mémoire traumatique oscille ainsi entre deux pôles opposés : la répétition obsessionnelle qui empêche l'oubli et la saturation visuelle qui favorise l'indifférence. L'expérience du trauma ne se situe ni dans la présence pure du souvenir ni dans son effacement complet, mais dans cette tension permanente entre retour et disparition.

Au terme de cette réflexion, le trauma apparaît moins comme un souvenir stabilisé que comme une expérience qui perturbe durablement les mécanismes de la mémoire, du récit et de la représentation. Les analyses de Caruth, Baer, Agamben, Stiegler et Sontag montrent que l'événement traumatique ne subsiste généralement pas sous la forme d'un passé clairement assimilé ; il se manifeste plutôt à travers des images fragmentaires, des retours répétitifs, des silences ou des médiations techniques qui entravent son intégration dans une continuité narrative cohérente. Une telle perspective conduit à concevoir la mémoire traumatique comme un espace de tension entre présence et absence, visibilité et effacement, remémoration et oubli. La cinématographie du trauma ne désigne donc pas uniquement la place occupée par les images dans les récits contemporains ; elle renvoie

plus largement aux modalités par lesquelles certaines expériences extrêmes résistent à leur élaboration narrative tout en continuant d'affecter le présent. Une telle approche offre dès lors un cadre théorique particulièrement pertinent pour interroger les formes de survivance du passé traumatique, les limites du témoignage ainsi que les transformations de la mémoire dans les sociétés contemporaines marquées par la médiatisation croissante des expériences individuelles et collectives. Les analyses qui suivent permettront d'examiner comment ces dynamiques se déploient dans les œuvres du corpus et comment la littérature met en scène les tensions qui se nouent entre trauma, mémoire, oubli et représentation.

7.2. *14* : Trauma collectif internalisé

La représentation du traumatisme constitue l'un des enjeux majeurs de *14* de Jean Echenoz. Loin de reconduire les modèles héroïques ou patriotiques traditionnellement associés à la Première Guerre mondiale, le roman s'attache à montrer les effets psychiques durables produits par la violence historique sur les individus ordinaires. La guerre n'y apparaît pas comme une suite d'exploits ou de victoires, mais comme une expérience de désorganisation profonde qui affecte simultanément les corps, la mémoire et les conditions mêmes de l'existence. Une telle perspective rejoint les réflexions développées par Cathy Caruth sur le traumatisme. Selon elle, le trauma ne résulte pas uniquement de la violence de l'événement, mais surtout de son incapacité à être pleinement assimilé au moment où il se produit. L'événement traumatique demeure ainsi partiellement inaccessible à la conscience et revient ultérieurement sous la forme de répétitions, de symptômes ou de hantises qui témoignent de son caractère inachevé (Caruth, 1996 : 4). À travers le parcours d'Anthime et des autres personnages mobilisés, Echenoz met précisément en scène cette impossibilité d'intégrer l'expérience de la guerre dans un récit cohérent. Le conflit se transforme progressivement en un trauma collectif intériorisé dont les traces persistent bien au-delà des combats.

La rupture initiale se manifeste à travers l'écart entre les attentes suscitées par l'entrée en guerre et la réalité effective du conflit. Les premiers mois de la mobilisation sont encore marqués par l'illusion d'une campagne courte et maîtrisable. La croyance largement répandue selon laquelle la guerre serait rapidement terminée contribue à créer un horizon d'attente incapable de préparer les individus à la violence qui les attend. Freud souligne que le traumatisme est souvent favorisé par l'absence de « préparation à l'angoisse », c'est-à-dire par l'impossibilité pour le sujet d'anticiper psychiquement le danger qui s'annonce (Freud, 1920, cité par Caruth, 1996 : 60). Le roman met en évidence ce décalage lorsque Charles se remémore les prévisions optimistes formulées au début du conflit : « L'affaire de quinze jours, donc, avait estimé Charles trois mois plus tôt sous le soleil d'août. [...] Sauf que quinze jours après, trente jours plus tard [...] les choses n'auraient pas tourné comme prévu » (Echenoz, 2012 : 41).

La formule renvoie au célèbre « mythe des quinze jours », rapidement démenti par la prolongation inattendue des hostilités. Derrière l'ironie discrète du narrateur se dessine une réalité beaucoup plus inquiétante : les soldats découvrent progressivement qu'ils ont été projetés dans une temporalité qui échappe à toute prévision. La guerre cesse alors d'être un événement exceptionnel susceptible d'être circonscrit dans le temps ; elle devient un horizon permanent qui absorbe l'existence entière. Une telle transformation correspond à la définition proposée par Caruth, pour qui le traumatisme naît précisément lorsque l'événement ne peut être compris ni maîtrisé au moment où il survient. L'expérience demeure suspendue dans une forme d'inachèvement qui empêche son inscription immédiate dans la mémoire. La durée indéterminée du conflit contribue ainsi à produire une désorientation temporelle caractéristique de la condition traumatique.

La désorganisation de l'expérience s'approfondit ensuite à travers la répétition mécanique des gestes imposés par la vie militaire. Les déplacements incessants, les marches interminables et les routines du front réduisent progressivement les individus à

l'exécution automatique de fonctions élémentaires. La guerre industrielle ne mobilise plus seulement les corps ; elle les intègre dans une vaste machine collective dont les logiques dépassent les sujets eux-mêmes. Giorgio Agamben (2002) décrit ce phénomène comme une « destruction de l'expérience », entendue non comme une disparition des événements mais comme une incapacité croissante à les transformer en savoir vécu et en récit transmissible. Une telle situation apparaît avec netteté dans le roman :

> Ce parcours a occupé l'automne au bout duquel c'était devenu automatique, on avait fini par presque oublier qu'on marchait. Ce qui n'était d'ailleurs pas si mal : on s'occupait ainsi, le corps mécaniquement sollicité laissant penser à autre chose ou plus souvent à rien. (Echenoz, 2012 : 65)

La description souligne le caractère paradoxal de cette automatisation. L'oubli du mouvement procure d'abord une forme de soulagement puisque la sollicitation constante du corps détourne l'attention de la souffrance environnante. Pourtant, ce mécanisme de protection psychique s'accompagne d'une perte progressive de la conscience réflexive. Le sujet n'agit plus véritablement ; il fonctionne. L'expression « le corps mécaniquement sollicité » révèle une dissociation entre l'action et l'expérience vécue. L'individu continue d'accomplir des gestes sans pouvoir leur attribuer une signification durable. La guerre transforme ainsi les soldats en figures mécanisées, soumises à des événements dont l'expérience ne peut être pleinement assimilée au moment où elle survient, ce qui rejoint la conception caruthienne du trauma (Caruth, 1996 : 4). L'expérience cesse alors d'être un processus d'appropriation du monde pour devenir une succession d'actes déconnectés de toute élaboration subjective.

Une telle évolution affecte directement la construction de l'identité narrative. Les analyses de Paul Ricœur montrent que la continuité du sujet dépend de sa capacité à organiser son existence sous la forme d'un récit cohérent. La mise en intrigue permet de relier les événements entre eux et de leur attribuer une signification rétrospective. Or la guerre décrite dans *14* détruit précisément cette possibilité. Les journées se ressemblent,

les déplacements se répètent, les pertes s'accumulent sans parvenir à s'intégrer dans une structure narrative intelligible. L'automatisme constitue dès lors bien davantage qu'une adaptation pratique aux conditions du front ; il représente une modalité spécifique de la survie psychique. Renoncer à comprendre devient parfois la seule manière de continuer à vivre. Une telle suspension de la conscience témoigne néanmoins de l'installation progressive du traumatisme au cœur même de l'expérience quotidienne.

La violence de la guerre se manifeste également à travers les atteintes portées aux corps. Les blessures, les mutilations et les amputations constituent autant de marques visibles d'un conflit qui transforme durablement l'existence des survivants. L'amputation d'Anthime occupe à cet égard une place centrale dans le roman. La disparition du bras droit ne se réduit pas à une perte fonctionnelle ; elle devient le signe matériel d'une rupture identitaire profonde. Le personnage continue en effet à ressentir la présence de ce membre disparu : « Ce bras absent parfois devenu encore plus présent que l'autre, insistant, vigilant, ricaneur comme une mauvaise conscience » (Echenoz, 2012 : 119). La formulation met en évidence le paradoxe caractéristique du membre fantôme : l'absence se transforme en présence obsédante. Ce qui n'existe plus matériellement continue pourtant d'habiter la conscience du sujet. La blessure physique devient ainsi la métaphore d'un traumatisme psychique qui refuse de disparaître. Le bras fantôme fonctionne selon une logique comparable. La mutilation demeure active dans le présent sous la forme d'une sensation persistante qui rappelle sans cesse la violence subie.

L'image du membre absent possède également une portée symbolique plus large. Le bras perdu représente la part de soi définitivement détruite par la guerre. L'expérience traumatique ne laisse pas seulement des cicatrices ; elle modifie irréversiblement le rapport que le sujet entretient avec lui-même. L'individu continue d'exister, mais il ne coïncide plus entièrement avec celui qu'il était avant le conflit. La souffrance ne disparaît pas avec la fin de l'événement ; elle persiste sous des formes détournées qui témoignent

de l'impossibilité de refermer complètement la plaie. Le corps devient alors l'archive involontaire d'une catastrophe historique dont les effets continuent à se manifester dans le présent.

La question du témoignage occupe enfin une place essentielle dans la représentation du traumatisme proposée dans *14*. Plusieurs scènes du roman suggèrent que certaines expériences résistent fondamentalement à leur mise en récit. La guerre produit une accumulation de violences dont l'ampleur semble excéder les capacités ordinaires de la représentation. Face à cette difficulté, le narrateur adopte fréquemment une posture de retrait qui contraste avec les descriptions détaillées traditionnellement associées au roman de guerre. Un passage particulièrement révélateur intervient lorsque le récit évoque les atrocités du front : « Tout cela ayant été décrit mille fois, peut-être n'est-il pas la peine de s'attarder encore sur cet opéra sordide et puant » (Echenoz, 2012 : 79). Une telle remarque pourrait être interprétée comme un simple procédé d'économie narrative. Pourtant, sa portée est beaucoup plus profonde. Le refus apparent de décrire renvoie à une interrogation sur les limites mêmes du témoignage. Agamben souligne que le témoignage comporte une lacune constitutive : les rescapés témoignent également de ce dont il n'est pas possible de témoigner pleinement (Agamben, 1999 : 11-12). Le silence n'apparaît donc pas comme un défaut du récit ; il constitue parfois la forme la plus juste de représentation.

La retenue narrative d'Echenoz traduit précisément cette conscience des limites du langage. Décrire davantage risquerait paradoxalement de réduire la singularité de la catastrophe à un ensemble de clichés déjà connus. L'ellipse devient alors une stratégie éthique destinée à préserver l'opacité de l'expérience traumatique. La guerre ne détruit pas seulement les corps ; elle altère également les conditions mêmes de la narration. Les survivants se trouvent confrontés à des souvenirs qui résistent à toute intégration

harmonieuse dans le récit de soi. Le silence qui traverse le roman témoigne de cette difficulté fondamentale à transformer la souffrance en parole transmissible.

Il apparaît finalement que *14* propose une représentation particulièrement saisissante de l'intériorisation du trauma collectif et de ses effets persistants sur la mémoire et l'identité. La désillusion provoquée par l'effondrement des attentes initiales, l'automatisation progressive des comportements, la persistance des blessures corporelles et les limites du témoignage contribuent à construire une représentation de la guerre centrée sur ses effets psychiques durables plutôt que sur ses dimensions héroïques. Les réflexions de Caruth et d'Agamben permettent de comprendre que le conflit décrit par Echenoz ne produit pas seulement des destructions matérielles ; il transforme en profondeur les modalités de l'expérience humaine. L'événement traumatique demeure actif parce qu'il n'a jamais été pleinement assimilé. Les personnages vivent dès lors dans la proximité constante d'un passé qui continue de se manifester à travers des répétitions, des hantises et des silences. Le roman montre ainsi que la Première Guerre mondiale constitue moins un épisode achevé de l'histoire qu'une blessure persistante inscrite dans les corps, la mémoire et les formes mêmes du récit.

7.3. *Dora Bruder* : Perte individuelle dans le silence collectif

L'interrogation de la mémoire collective ne passe pas toujours par la reconstitution des grands événements historiques. Certaines œuvres choisissent au contraire de déplacer le regard vers des existences presque entièrement effacées des récits officiels. Tel est le projet de *Dora Bruder*, où Patrick Modiano entreprend de retrouver la trace d'une adolescente juive disparue pendant l'Occupation. À partir d'une simple annonce de recherche publiée dans un journal de décembre 1941, le narrateur engage une enquête qui se heurte constamment à l'absence de documents, aux lacunes des archives et au silence laissé par l'histoire. L'intérêt du roman ne réside cependant pas dans la résolution d'une énigme biographique. L'œuvre met plutôt en scène les conditions mêmes de

l'impossibilité de savoir. La disparition individuelle de Dora devient ainsi le point de départ d'une réflexion sur les mécanismes de l'effacement historique, sur la fragilité des traces et sur la responsabilité éthique que suppose toute tentative de remémoration.

Dès les premières pages, l'enquête se construit autour d'un manque. Les documents retrouvés ne permettent jamais d'accéder à l'expérience vécue de Dora. Ils ne livrent que des informations administratives fragmentaires : des adresses, des dates, des mentions policières ou des formulaires bureaucratiques. Une telle situation révèle le caractère profondément lacunaire de l'archive. Loin de restituer une existence dans sa singularité, celle-ci conserve principalement les traces produites par les institutions. Cette insuffisance apparaît avec force lorsque le narrateur constate : « 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, 1999 : 28). L'opposition entre la précision des données administratives et l'ignorance de l'expérience vécue constitue l'un des moteurs fondamentaux du récit. Une adresse permet de localiser un individu mais ne dit rien de ses pensées, de ses peurs ou de ses désirs. L'archive conserve donc les coordonnées de l'existence tout en laissant disparaître son contenu humain. Cette tension rappelle les réflexions de Jacques Derrida sur le « mal d'archive ». L'archive n'est jamais un simple lieu de conservation ; elle sélectionne, classe et produit également des formes d'effacement. Dans *Dora Bruder*, ce phénomène apparaît de manière particulièrement visible puisque les traces subsistantes proviennent précisément des dispositifs administratifs qui ont participé à la persécution des populations juives. L'existence de Dora demeure ainsi prisonnière des catégories bureaucratiques qui l'ont enregistrée sans jamais la raconter.

Toutefois, le narrateur refuse de combler artificiellement ces lacunes. Contrairement à une démarche romanesque traditionnelle qui chercherait à imaginer ce qui manque, Modiano fait du vide lui-même un objet de représentation. Le récit progresse

moins grâce aux informations retrouvées qu'à travers la conscience de ce qui demeure introuvable. Chaque découverte semble ouvrir un nouveau silence. Chaque document retrouvé rappelle simultanément tout ce qu'il ne permet pas de connaître. Cette écriture de la lacune transforme l'absence en présence narrative. Le lecteur est constamment confronté à ce qui échappe au savoir plutôt qu'à ce qui peut être pleinement reconstitué. Cette logique explique également l'importance accordée à l'espace urbain. Face au silence des archives, le narrateur se tourne vers la ville elle-même. Paris devient alors un immense support mémoriel susceptible de conserver des traces que les documents officiels ne peuvent plus transmettre. Les rues, les immeubles, les quartiers et les stations de métro apparaissent comme autant de points de contact avec un passé disparu. Pourtant, cette exploration topographique ne conduit pas davantage à une restitution complète de l'existence de Dora. Les lieux conservent seulement l'impression d'une présence absente. Cette expérience est formulée avec une grande précision lorsque le narrateur affirme :

> 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, 1999 : 28-29)

La métaphore de l'empreinte « en creux » est essentielle pour comprendre le fonctionnement de la mémoire dans le roman. Une empreinte en relief permettrait encore de distinguer une forme identifiable. L'empreinte en creux, au contraire, désigne la trace d'une disparition. Ce qui subsiste n'est plus la présence elle-même mais la marque laissée par son retrait. Le Paris de *Dora Bruder* n'est donc pas une ville qui restitue le passé ; il est une ville hantée par les absences. Les déplacements du narrateur prennent alors la forme d'un véritable pistage mémoriel. Chaque adresse devient une tentative pour rapprocher le présent d'une existence effacée.

Les rues parisiennes jouent ici un rôle beaucoup plus important qu'un simple décor. Elles constituent la matière même de l'enquête. L'histoire de Dora se recompose à travers une géographie fragmentée faite d'allers-retours, de recoupements et de correspondances. Le narrateur suit des itinéraires, compare des plans, observe les transformations urbaines et tente de retrouver les lieux fréquentés par la jeune fille. Cette pratique spatiale permet d'inscrire la mémoire dans une matérialité concrète. Les noms de rues et les numéros d'immeubles deviennent les derniers repères capables de résister à l'effacement. Pourtant, ces lieux ne livrent jamais de révélation définitive. Ils produisent avant tout un sentiment d'étrangeté. Le narrateur découvre que les espaces familiers du Paris contemporain recouvrent des histoires invisibles. Sous la ville actuelle subsiste une autre ville, celle de l'Occupation, dont les traces demeurent partiellement enfouies. L'enquête transforme ainsi l'espace urbain en palimpseste mémoriel où plusieurs temporalités coexistent sans jamais se confondre complètement. Cette relation particulière au passé conduit progressivement le narrateur à intégrer l'histoire de Dora à sa propre expérience. L'enquête ne consiste plus seulement à rechercher une personne disparue ; elle devient une manière d'interroger sa propre position face à l'histoire. C'est dans cette perspective que la notion de postmémoire permet d'éclairer le roman. Le narrateur appartient à une génération qui n'a pas directement vécu les événements de l'Occupation mais qui demeure néanmoins affectée par leurs conséquences. La mémoire des disparus se transmet sous forme de traces fragmentaires, d'images, de récits partiels et de silences. Cette implication personnelle apparaît clairement lorsqu'il écrit :

> J'ai peine à croire que je suis dans la même ville que celle où se trouvaient Dora Bruder et ses parents [...] J'ai l'impression d'être tout seul à faire le lien entre le Paris de ce temps-là et celui d'aujourd'hui. (Modiano, 1999 : 50)

Loin d'exprimer une simple émotion individuelle, cette remarque révèle la position singulière du narrateur dans l'économie du récit. Celui-ci devient le médiateur entre deux temporalités séparées. Son travail consiste précisément à rétablir des liens là où l'histoire

a produit des ruptures. Il agit comme un passeur chargé de relier le présent à des existences menacées d'effacement définitif. Cette fonction est renforcée par les nombreux rapprochements que le narrateur établit entre Dora et sa propre histoire familiale. Les références à son père, aux années de guerre et aux zones d'ombre entourant cette période montrent que l'enquête dépasse largement le cadre d'une simple recherche documentaire. La disparition de Dora devient le lieu où convergent plusieurs mémoires incomplètes. En retraçant son parcours, le narrateur tente également de comprendre certains silences hérités de sa propre histoire. Toutefois, cette démarche ne vise jamais à s'approprier l'existence de Dora. Au contraire, le roman souligne constamment la distance irréductible qui sépare le chercheur de son objet. Plus le narrateur accumule des informations, plus il mesure l'étendue de ce qu'il ignore encore. Cette conscience des limites du savoir constitue l'un des fondements éthiques de l'œuvre.

La question atteint son point culminant dans les dernières pages du récit. Après avoir multiplié les recherches, le narrateur reconnaît qu'une partie essentielle de la vie de Dora lui demeurera inaccessible. Les mois pendant lesquels elle a disparu après sa fugue restent entourés d'incertitude. Aucune archive ne permet de savoir avec précision où elle se trouvait ni comment elle vivait. Loin d'apparaître comme un échec, cette impossibilité devient la condition même d'une mémoire respectueuse. Le texte affirme alors :

> J'ignorerai toujours à quoi elle passait ses journées [...] C'est là son secret. Un pauvre et précieux secret que les bourreaux, les ordonnances [...] l'Histoire, le temps – tout ce qui vous souille et vous détruit – n'auront pas pu lui voler. (Modiano, 1999 : 144-145)

Cette déclaration constitue sans doute l'un des moments les plus significatifs du roman. Le secret de Dora cesse d'être un manque à combler ; il devient une forme de résistance. Les institutions policières ont tenté de contrôler son existence. Les archives ont réduit sa vie à quelques informations administratives. L'histoire elle-même menace de dissoudre

son individualité dans la masse des victimes. Pourtant, quelque chose demeure hors d'atteinte. Une partie de son expérience échappe à toute appropriation.

En refusant d'inventer ce qui manque, Modiano adopte une position éthique fondamentale. Il reconnaît que certaines dimensions de l'existence d'autrui ne peuvent être récupérées ni possédées par le récit. Cette retenue distingue profondément *Dora Bruder* des entreprises biographiques cherchant à produire une image complète de leur sujet. Le roman accepte au contraire la persistance d'un noyau irréductible d'altérité. Cette attitude rejoint les réflexions de Giorgio Agamben sur les limites du témoignage. Certaines expériences extrêmes ne peuvent être totalement traduites dans le langage ni intégralement conservées par les archives. Le survivant parle toujours à partir d'un manque. Dans *Dora Bruder*, cette impossibilité ne conduit cependant pas au silence absolu. Elle ouvre au contraire un espace de responsabilité. Écrire consiste alors moins à restituer intégralement le passé qu'à préserver la mémoire de ceux dont la voix a été effacée.

L'examen de *Dora Bruder* fait apparaître une œuvre profondément attentive à la fragilité des traces laissées par les disparus. Les documents d'archive offrent des repères sans dissiper entièrement le silence ; les lieux matérialisent la persistance du passé tout en rappelant ce qui a irrémédiablement disparu ; l'enquête construit ainsi un dialogue entre différentes temporalités sans prétendre combler les lacunes de l'histoire. À travers la figure de Dora, Modiano montre que la perte individuelle ne peut être dissociée du silence collectif produit par l'histoire. La mémoire ne consiste pas à combler définitivement les blancs du passé mais à reconnaître leur présence et à leur donner une forme narrative. Le roman construit ainsi une véritable éthique de la remémoration fondée sur le respect des lacunes, la préservation des singularités et la responsabilité envers ceux dont il ne subsiste parfois qu'un nom, une adresse et quelques traces dispersées dans la ville.

7.4. *L'Ignorance* : Refoulement et neutralisation de la mémoire

Parmi les romans contemporains consacrés aux rapports entre mémoire et histoire, *L'Ignorance* occupe une position singulière. L'œuvre ne s'intéresse ni à la transmission d'un traumatisme collectif comparable à celui des guerres ni à la disparition de traces historiques menacées d'effacement. Le problème central réside ailleurs : dans la difficulté croissante de maintenir un rapport vivant avec un passé qui ne trouve plus d'espace de reconnaissance. À travers les trajectoires parallèles d'Irena et de Josef, anciens exilés tchèques revenus à Prague après la chute du régime communiste, Milan Kundera interroge les conséquences d'une séparation prolongée entre le sujet et son environnement d'origine. Le retour, loin de réparer la rupture provoquée par l'exil, révèle l'apparition d'un décalage profond entre différentes expériences du temps. Les personnages découvrent que les années vécues à l'étranger ne peuvent être réintégrées dans une mémoire commune et que les images conservées du pays natal ne correspondent plus à la réalité présente. Le roman déplace ainsi la réflexion sur le traumatisme vers un phénomène moins spectaculaire mais tout aussi déterminant : l'érosion progressive des liens qui unissent mémoire, appartenance et reconnaissance. Cette réflexion s'ouvre par une remise en question du sens habituellement attribué à la nostalgie. Depuis le romantisme, celle-ci est souvent comprise comme le regret douloureux d'un lieu perdu ou d'un passé disparu. Kundera refuse pourtant cette interprétation sentimentale. En revenant à l'étymologie grecque du terme, il en propose une définition fondée sur l'ignorance plutôt que sur le manque : « Sous cet éclairage étymologique, la nostalgie apparaît comme la souffrance de l'ignorance. Tu es loin, et je ne sais pas ce que tu deviens. Mon pays est loin, et je ne sais pas ce qui s'y passe » (Kundera, 2005 : 11). Une telle définition modifie profondément la représentation de l'exil. La souffrance ne découle plus principalement de l'éloignement géographique mais de l'impossibilité d'accéder à la réalité actuelle de ce qui a été quitté. Le pays natal devient progressivement un objet de spéculation, d'imagination et de projection. Plus la distance temporelle s'accroît, plus les

informations manquent, et plus les représentations imaginaires tendent à remplacer les connaissances réelles. L'attachement nostalgique repose alors sur un paradoxe : ce qui est désiré n'est plus véritablement connu. Cette transformation du rapport au passé éclaire la situation des exilés décrits par Kundera. Irena et Josef entretiennent pendant des années une relation imaginaire avec leur pays d'origine. Le souvenir conserve certains lieux, certains visages ou certaines habitudes, mais il ne peut suivre les transformations historiques intervenues en leur absence. Le temps continue d'agir sur le pays quitté tandis que les représentations mentales demeurent relativement immobiles. Dès lors, le retour ne peut produire qu'un choc. Ce qui était attendu n'existe plus et ce qui existe désormais n'a jamais été imaginé. La nostalgie apparaît ainsi moins comme une fidélité au passé que comme la conséquence d'une information incomplète.

Les réflexions de Paul Ricœur permettent d'éclairer cette situation. Selon lui, l'identité personnelle se construit à travers la capacité du sujet à organiser son expérience sous la forme d'un récit cohérent reliant différentes temporalités. Une telle cohérence suppose cependant une certaine continuité entre les épisodes de l'existence. Or l'exil introduit une rupture durable dans cette continuité. Les personnages de *L'Ignorance* ne disposent plus d'un cadre suffisamment stable pour articuler les différentes périodes de leur vie. Les années vécues à Prague et celles passées à l'étranger appartiennent à des univers historiques et symboliques difficilement conciliables. L'expérience biographique tend alors à se fragmenter. Cette fragmentation apparaît avec encore plus de netteté lorsque le narrateur souligne que la nostalgie ne dépend pas nécessairement du souvenir lui-même. L'affect nostalgique acquiert une autonomie remarquable. Il peut subsister alors même que les souvenirs s'estompent. L'objet du désir devient secondaire par rapport au désir lui-même. Le passé cesse d'être conservé dans sa complexité et se trouve réduit à une présence émotionnelle diffuse. Une telle évolution contribue à transformer la mémoire en espace de simplification. Les ambiguïtés, les conflits et les contradictions du

vécu disparaissent progressivement au profit d'une image abstraite du pays perdu. Le narrateur montre ainsi que l'exil ne produit pas seulement un éloignement spatial ; il modifie également les modalités de conservation du passé. Cette distance devient particulièrement visible au moment du retour. L'événement pourrait théoriquement permettre la réconciliation entre mémoire et réalité. Pourtant, le roman construit exactement le mouvement inverse. Irena découvre que son expérience d'exil ne suscite qu'un intérêt limité chez ceux qui sont restés au pays. Les proches souhaitent retrouver l'image qu'ils avaient conservée d'elle autrefois plutôt que comprendre la personne qu'elle est devenue. Le passé partagé sert alors de point de référence exclusif tandis que les décennies vécues à l'étranger semblent privées de valeur. Cette situation conduit à l'une des métaphores les plus fortes du roman : « J'ai toujours l'impression qu'on veut m'amputer ici de vingt ans de ma vie. Vraiment, j'ai le sentiment d'une amputation. Je me sens comme raccourcie, diminuée, comme une naine » (Kundera, 2005 : 192-193). Le vocabulaire de l'amputation traduit la violence symbolique de cette expérience. Il ne s'agit pas simplement d'un malentendu ou d'une difficulté de communication. Ce qui est en jeu concerne la reconnaissance même de l'existence vécue. Les vingt années passées hors de Tchécoslovaquie ont contribué à façonner l'identité d'Irena. Les ignorer revient à nier une partie essentielle de son histoire. La mémoire individuelle se trouve ainsi confrontée à un mécanisme de réduction qui la prive d'une partie de sa légitimité.

Les analyses de Maurice Halbwachs permettent d'interpréter ce phénomène avec précision. Pour le sociologue, les souvenirs ne subsistent jamais de manière purement individuelle. Leur maintien dépend de cadres collectifs qui fournissent des repères, des références et des occasions de remémoration. Lorsqu'un groupe cesse de reconnaître certaines expériences, celles-ci deviennent plus difficiles à conserver et à transmettre (Halbwachs, 1976 : 107). La situation d'Irena illustre parfaitement ce processus. Les événements qui ont marqué son existence ne trouvent plus de relais dans son

environnement d'origine. L'absence de reconnaissance collective fragilise progressivement la possibilité même de raconter son passé. Cette neutralisation de la mémoire est également au cœur des analyses de Michael Pollak. Celui-ci souligne que certains souvenirs peuvent être marginalisés ou réduits au silence lorsqu'ils ne correspondent pas aux attentes du groupe. Les individus apprennent alors à taire certaines expériences afin de préserver leur intégration sociale. Le silence n'est pas nécessairement imposé de manière autoritaire ; il peut résulter d'un ensemble de mécanismes implicites qui rendent certains récits peu audibles ou peu légitimes (Pollak, 1990). Le retour d'Irena révèle précisément une telle situation. La communication devient possible à condition de laisser de côté une partie importante de ce qui a été vécu. Le groupe n'efface pas directement la mémoire de l'exil ; il crée les conditions qui rendent son expression difficile. L'itinéraire de Josef permet d'aborder une autre dimension du problème. Contrairement à Irena, il ne manifeste qu'un attachement limité au passé. Son rapport à la mémoire se caractérise par une certaine distance qui surprend parfois son entourage. Cette attitude découle d'une compréhension lucide de l'irréversibilité du temps. Josef sait que le passé ne peut être restauré parce qu'il n'existe plus sous la forme qu'il a connue. Le roman formule explicitement cette idée : « […] une réalité telle qu'elle était quand elle était n'est plus ; sa restitution est impossible » (Kundera, 2005 : 142). Une telle affirmation remet en question l'un des présupposés de la nostalgie. Celle-ci repose souvent sur l'idée qu'un retour permettrait de retrouver un monde ancien. Or Kundera insiste sur l'impossibilité fondamentale d'une telle opération. Les lieux changent, les individus vieillissent, les systèmes politiques disparaissent et les souvenirs eux-mêmes se transforment. Toute tentative de restauration se heurte donc à la dynamique irréversible du temps historique. Cette conscience de l'irréversibilité conduit Josef à développer un rapport particulier à l'oubli. Celui-ci n'est plus considéré comme une perte exclusivement négative mais comme un processus inhérent à la vie humaine : « À mesure que des pans

de sa vie s'effondrent dans l'oubli, l'homme se débarrasse de ce qu'il n'aime pas et se sent plus léger, plus libre » (Kundera, 2005 : 89). L'oubli apparaît ici comme un mécanisme de sélection. La mémoire ne conserve jamais l'intégralité du vécu ; elle opère continuellement des choix. Certains souvenirs disparaissent tandis que d'autres demeurent. Une telle perspective rejoint les observations de Pollak concernant les usages sociaux et identitaires de la mémoire. L'effacement de certains épisodes peut parfois contribuer à préserver une cohérence psychique ou à faciliter l'adaptation à de nouvelles situations (1990 : 173).

L'« insuffisance de nostalgie » de Josef (Kundera, 2005 : 87) ne constitue donc pas une déficience affective. Elle résulte d'une conscience aiguë du caractère irréparable de la perte. Le passé ne peut être récupéré ; il ne peut qu'être interprété à partir du présent. Cette position distingue profondément Josef des figures traditionnelles de l'exilé qui vivent dans l'attente du retour. Le personnage ne cherche pas à retrouver un monde disparu puisqu'il sait que ce monde n'existe plus. Cette réflexion conduit progressivement à une interrogation plus radicale sur le rapport du sujet à lui-même. Le temps ne modifie pas seulement les lieux et les sociétés ; il transforme également celui qui se souvient. La distance qui sépare l'individu de son passé devient parfois si importante que l'ancien moi apparaît comme un étranger. Josef fait l'expérience de cette dissociation lorsqu'il relit son journal de jeunesse. Les pensées, les désirs et les préoccupations qu'il y découvre semblent appartenir à une autre personne. Le narrateur exprime cette rupture intérieure à travers une méditation sur la nature même du souvenir : « Le passé dont on se souvient est dépourvu de temps. Impossible de revivre un amour comme on relit un livre [...] Morte, la femme de Josef n'a aucune dimension, ni matérielle ni temporelle » (Kundera, 2005 : 149). Le souvenir conserve des images, des noms ou des situations, mais il ne restitue jamais l'épaisseur temporelle de l'expérience vécue. Les êtres disparus survivent sous une forme abstraite détachée de leur contexte originel. La mémoire donne accès à

des fragments plutôt qu'à une véritable présence. Cette constatation contribue à expliquer l'étrangeté ressentie par Josef devant son propre passé. Les souvenirs demeurent, mais ils appartiennent à un univers devenu inaccessible.

Les analyses de Julia Kristeva permettent d'approfondir cette question. L'étrangeté ne caractérise pas uniquement la relation à l'autre ; elle traverse également le rapport à soi-même. L'expérience de l'exil révèle avec une particulière intensité cette division intérieure. Le sujet découvre qu'il ne coïncide jamais entièrement avec son histoire et que son identité demeure traversée par des écarts irréductibles (Kristeva, 1988 : 9-10). Une telle perspective éclaire la trajectoire des personnages de Kundera. Leur retour ne leur permet pas de retrouver une identité stable ; il rend visible la distance qui s'est installée entre différentes versions d'eux-mêmes.

L'Ignorance invite à considérer l'exil non comme un simple déplacement géographique, mais comme une transformation profonde du rapport au passé. La nostalgie y apparaît comme le produit d'une distance qui sépare progressivement les individus non seulement de leur pays d'origine, mais également des souvenirs qu'ils en conservent. Le retour à Prague ne rétablit aucune continuité interrompue ; il met au contraire en lumière l'écart qui s'est creusé entre les exilés et ceux qui sont restés. Les expériences vécues à l'étranger peinent à trouver une reconnaissance collective, tandis que les images du pays natal se révèlent souvent incompatibles avec sa réalité présente. La mémoire n'apparaît dès lors ni comme un refuge ni comme une garantie de fidélité au passé. Soumise aux effets de l'éloignement, de l'oubli et des transformations historiques, elle devient un espace de recomposition permanente où se révèlent la fragilité des appartenances, l'irréversibilité du temps et l'impossibilité de retrouver intact ce qui a été perdu.

7.5. *Survivre* : L'usure du trauma par la surexposition ; société du risque et peur continue

La représentation du traumatisme connaît une transformation profonde dans les récits contemporains marqués par l'omniprésence des médias numériques. Alors que certaines œuvres associent encore le trauma à un événement historique identifié ou à une perte inscrite dans le passé, *Survivre* déplace la question vers un présent saturé d'informations, d'images et d'alertes. Le roman ne met pas en scène une catastrophe unique dont les effets reviendraient de manière différée ; il décrit plutôt un environnement dans lequel la menace circule en permanence à travers les écrans et les réseaux d'information. La narratrice évolue dans un univers où les frontières entre expérience directe et expérience médiatisée deviennent de plus en plus instables. Les attentats, les guerres, les catastrophes et les massacres ne sont jamais réellement absents. Ils apparaissent sous la forme d'un flux continu qui accompagne chaque moment de l'existence quotidienne. Une telle configuration modifie profondément le rapport au traumatisme. Celui-ci ne résulte plus d'un choc exceptionnel venant interrompre la normalité ; il devient une composante ordinaire du présent. L'œuvre interroge ainsi les conséquences psychiques d'une exposition permanente à la violence et montre comment la répétition médiatique tend paradoxalement à user la force même du choc qu'elle prétend transmettre. Cette mutation apparaît dès les premières pages du roman à travers la relation que la narratrice entretient avec les technologies de communication. Les écrans ne constituent pas un simple support d'information ; ils deviennent le lieu privilégié à partir duquel le monde est perçu, interprété et ressenti. L'expérience individuelle se trouve progressivement intégrée à un système de circulation instantanée des images et des émotions. La narratrice exprime cette fascination ambiguë lorsqu'elle évoque : « Je suis presque émue par cette symbiose de l'humain et de la machine – le terme "émotion" n'est peut-être pas le bon terme : c'est plutôt de l'ordre d'une inlassable surprise » (Finkelstein, 2017 : 13). Cette formulation est particulièrement significative. Le terme d'« émotion »

apparaît immédiatement insuffisant pour décrire ce qui est éprouvé devant le flux numérique. L'affect est remplacé par un état de disponibilité permanente, une forme d'éveil continu provoqué par l'arrivée incessante de nouvelles informations. L'expérience du monde ne se construit plus à partir d'événements vécus mais à partir d'une succession d'impulsions médiatiques qui sollicitent sans cesse l'attention. Les analyses de Paul Virilio permettent d'éclairer cette situation. Dans sa réflexion sur les technologies de communication, Virilio souligne que la mondialisation des réseaux produit une synchronisation des affects à l'échelle planétaire. Les individus sont désormais exposés simultanément aux mêmes événements et aux mêmes images, indépendamment de leur position géographique. L'information circule à une vitesse telle que le temps de la réflexion tend à disparaître au profit de la réaction immédiate. La « bombe informatique » décrite par Virilio ne renvoie pas seulement à une innovation technique ; elle désigne une transformation profonde des conditions de perception du réel (2010 : 17-19). Dans *Survivre*, cette accélération est devenue le cadre ordinaire de l'existence.

La réflexion de Bernard Stiegler prolonge cette analyse en montrant comment les technologies contemporaines capturent progressivement l'attention des individus. Les « objets temporels industriels » imposent leur propre rythme à la conscience et orientent les modalités de l'expérience (Stiegler, 2001 : 17-22). Le sujet ne dispose plus du temps nécessaire pour élaborer ce qu'il voit. Les événements se succèdent à une telle vitesse qu'ils sont consommés avant même d'être véritablement compris. Le traumatisme cesse alors d'être un processus psychique fondé sur l'intégration difficile d'un choc ; il devient un phénomène technique lié à l'organisation même des flux médiatiques. La narratrice n'assimile plus les événements auxquels elle est exposée ; elle les traverse dans un état de stimulation permanente qui réduit la distance critique. Cette saturation informationnelle contribue également à transformer le rapport à la peur. Dans le roman, la menace n'est jamais localisée ni clairement identifiable. Elle circule sous la forme

d'une possibilité permanente qui accompagne les gestes les plus ordinaires. Les déplacements dans l'espace urbain deviennent ainsi le théâtre d'une inquiétude diffuse. La narratrice constate :

> La paranoïa est naturellement le piège qui nous est tendu chaque jour. J'essaye de m'y soustraire, mais la peur insiste, elle s'incarne dans des questions aussi triviales que pathétiques – dois-je changer de rame, ne pas changer de rame, dois-je sortir maintenant […] (Finkelstein, 2017 : 43)

La peur ne surgit plus à la suite d'un événement précis ; elle précède l'événement lui-même. Le danger demeure hypothétique mais suffisamment présent pour influencer les comportements quotidiens. Cette logique correspond à ce qu'Ulrich Beck désigne comme la « société du risque » (Beck, 2001). Selon lui, les sociétés contemporaines sont caractérisées par la multiplication de menaces dont les contours demeurent souvent invisibles. Les individus vivent dans un environnement traversé par des risques potentiels qui modifient durablement les représentations collectives. Une telle perspective éclaire le fonctionnement psychique décrit dans *Survivre*. Les attentats évoqués dans le roman ne constituent pas seulement des événements historiques ; ils deviennent des matrices d'interprétation du réel. Chaque situation ordinaire peut être relue à travers la possibilité d'une catastrophe imminente. L'attention se porte alors sur les signes les plus insignifiants : un sac oublié, un comportement inhabituel, un mouvement de foule. La conscience demeure mobilisée par une anticipation permanente du pire.

La situation décrite dans *Survivre* rejoint les réflexions de Paul Virilio sur les effets psychiques des sociétés contemporaines. Selon lui, la peur ne constitue plus une réaction ponctuelle provoquée par un danger identifié ; elle tend à s'installer durablement au cœur de l'existence quotidienne. Alimentée par la circulation continue des informations et par l'anticipation permanente des catastrophes possibles, elle devient un cadre ordinaire de perception du monde. Virilio décrit désormais la peur comme un environnement, voire comme un milieu structurant les habitudes quotidiennes (2010 : 31). Les hésitations de la

narratrice face aux situations les plus banales témoignent précisément de cette intériorisation du risque, où la menace cesse d'être exceptionnelle pour accompagner les gestes les plus ordinaires. Dans le roman, cette logique se traduit par une vigilance constante qui transforme l'espace urbain en territoire d'incertitude. L'omniprésence du risque entraîne cependant une conséquence paradoxale. À mesure que les images de violence se multiplient, leur capacité à provoquer une véritable commotion tend à diminuer. Le traumatisme semble s'user sous l'effet même de sa répétition. La narratrice reconnaît ainsi : « Ce déferlement journalier de meurtres de masse me choque toujours un peu, mais beaucoup moins qu'avant » (Finkelstein, 2017 : 14). Cette phrase constitue l'un des constats les plus importants du roman. Le problème n'est pas l'absence d'émotion mais son affaiblissement progressif. La répétition produit une forme d'habituation qui modifie la perception de la violence. Les massacres continuent d'être perçus comme tragiques, mais ils cessent progressivement d'apparaître comme exceptionnels.

Les réflexions de Susan Sontag permettent de comprendre ce phénomène. Dans ses travaux consacrés aux images de souffrance, elle souligne que la multiplication des représentations de l'horreur risque d'entraîner un affaiblissement de leur portée morale. L'exposition répétée à la violence peut produire non pas davantage de compassion mais une forme d'insensibilisation. Les images perdent alors leur capacité de choc à mesure qu'elles deviennent familières. Cette dynamique est particulièrement visible dans *Survivre*. Le monde apparaît comme un espace traversé par des catastrophes permanentes dont la narratrice suit quotidiennement les développements. Pourtant, cette proximité constante avec la souffrance ne favorise pas nécessairement une meilleure compréhension des événements. Elle tend plutôt à les transformer en informations parmi d'autres. Le roman souligne à plusieurs reprises cette réduction de la violence à une série de données quantitatives. Les morts s'accumulent, les attentats se succèdent et les guerres continuent,

mais leur inscription dans un flux continu empêche souvent l'élaboration d'une véritable mémoire.

La narratrice remarque ainsi que le rapport aux catastrophes passe fréquemment par le comptage et la statistique. Le monde devient un espace où l'on additionne les victimes sans parvenir à saisir pleinement la singularité de chaque existence détruite. Cette logique évoque ce que l'on pourrait appeler une mémoire statistique : les événements sont conservés sous forme de chiffres, de listes ou d'archives numériques plutôt que sous la forme de récits susceptibles d'être appropriés par la conscience. Une telle évolution rejoint les analyses de Bernard Stiegler concernant les effets des technologies médiatiques sur la mémoire. Lorsque les souvenirs sont externalisés dans des dispositifs techniques, ils risquent de perdre leur fonction d'élaboration subjective. Le sujet conserve davantage d'informations mais les intègre moins profondément (Stiegler, 2001 : 21). Dans *Survivre*, la mémoire semble ainsi remplacée par une accumulation continue de traces médiatiques dont la quantité croissante ne garantit nullement la compréhension. Face à cette usure du choc, la narratrice développe un rapport particulier aux images. Contrairement à ceux qui cherchent à se protéger de la violence visuelle, elle manifeste une volonté insistante de voir. Cette attitude apparaît notamment lorsqu'elle évoque les photographies de victimes diffusées dans les médias : « Flouter le corps d'un mort, c'est le tuer une seconde fois. Il fallait que j'obtienne la version non censurée de la photographie parce qu'il fallait que je voie ces corps dans leur réalité » (Finkelstein, 2017 : 18). Cette affirmation exprime un refus de la médiation protectrice mise en place par les dispositifs de diffusion contemporains. Le flou est perçu comme une forme d'effacement symbolique qui prive la victime de sa singularité. Voir devient alors une exigence éthique. La narratrice espère retrouver dans l'image brute quelque chose de la réalité que les procédures médiatiques tendent à neutraliser. Cette position peut être rapprochée des réflexions de Susan Sontag sur la nécessité de

reconnaître la matérialité de la souffrance humaine. Refuser le flou revient ici à s'opposer à la transformation de la mort en abstraction. Derrière chaque catastrophe se trouvent des corps, des individus et des histoires singulières que les statistiques ne peuvent restituer. Toutefois, cette volonté de voir rencontre rapidement ses propres limites. L'accès direct aux images ne garantit pas une compréhension plus profonde de l'événement. Le regard accumule les preuves visuelles sans parvenir à reconstruire une véritable expérience. La narratrice se trouve ainsi dans une position paradoxale. Elle voit davantage que les générations précédentes, mais cette visibilité accrue ne s'accompagne pas d'une capacité équivalente à témoigner. Les événements du monde entier défilent devant elle sans pouvoir être intégrés dans une expérience cohérente. Le sujet devient spectateur d'une mémoire globale dont il ne maîtrise ni l'ampleur ni les significations.

Le traumatisme apparaît dans *Survivre* sous une forme profondément renouvelée, indissociable de la circulation continue des images, des informations et des discours médiatiques. Loin d'être lié à un événement singulier dont les effets reviendraient de manière différée, il se confond avec l'expérience d'un présent saturé de violences visibles et de menaces potentielles. La peur cesse dès lors d'être une réaction ponctuelle pour devenir une disposition durable de l'existence, tandis que la répétition des catastrophes contribue progressivement à l'usure du choc. Entre surexposition visuelle et accumulation informationnelle, la mémoire peine à transformer ce qui est vu en expérience véritable. Le roman met ainsi en scène une conscience hyperconnectée confrontée à une violence omniprésente qu'elle ne peut ni pleinement élaborer ni véritablement oublier.

PARTIE III

Objets collectifs et numériques

CHAPITRE VIII

Archive, document, objet : les vecteurs matériels de la mémoire

8.1. Matérialité de la mémoire : document, trace, objet

Loin de relever d'une abstraction psychique détachée du monde sensible, la mémoire s'inscrit dans des supports qui lui confèrent une forme, une durée et une possibilité de transmission. Le passé ne demeure accessible qu'à travers des marques capables de résister à la disparition des êtres et à l'érosion du temps. Documents, objets, photographies ou fragments matériels ne sont pas de simples auxiliaires du souvenir : ils permettent à une expérience révolue d'être reconnue, interrogée et mise en récit. La matérialité ne restitue jamais intégralement ce qui a eu lieu, mais elle oppose à l'absence une présence résiduelle susceptible de provoquer une enquête. L'archive doit dès lors être comprise non comme un dépôt immobile, mais comme un dispositif actif, situé à l'intersection du temps vécu et du temps historique. Elle ne livre pas le sens du passé ; elle en maintient les signes disponibles et oblige celui qui les rencontre à engager un travail d'interprétation.

La notion de trace permet de saisir cette articulation entre présence matérielle et absence temporelle. Ricœur refuse de la réduire à un débris inerte ou à un simple reste privé de signification. Il écrit :

> La trace combine ainsi un rapport de signifiance [...] et un rapport de causalité, inclus dans la choséité de la marque. La trace est un effet-signe. Les deux systèmes de rapports se croisent : d'une part, suivre une trace, c'est raisonner par causalité ; d'autre part, remonter de la marque à la chose

> marquante, c'est isoler [...] la signifiance propre à la relation du vestige au passage. (Ricœur, 1985 : 177)

La formule d'« effet-signe » désigne le double statut de la trace. Celle-ci est d'abord un effet matériel produit par un événement ou un passage ; elle est ensuite un signe qui renvoie vers ce qui n'est plus directement observable. Sa matérialité relève ainsi de la causalité, tandis que sa fonction mémorielle dépend de la signifiance que l'interprétation lui attribue. Une telle dualité empêche de confondre la trace avec la présence pleine du passé. La marque se donne ici et maintenant, mais elle désigne un ailleurs et un autrefois. Elle manifeste simultanément la persistance et la perte : quelque chose demeure précisément parce que l'événement lui-même a disparu. Suivre une trace suppose alors de reconstruire la relation entre le vestige visible et le passage invisible qui l'a produit. Le chercheur, l'historien ou le narrateur ne recueille pas une information déjà constituée ; il confronte des indices, évalue des écarts et tente de convertir la matérialité muette en intelligibilité narrative. La mémoire devient histoire lorsque la marque est soumise à cette opération critique. Le document engage ainsi une quête au cours de laquelle la réalité passée, devenue inaccessible à l'observation, peut être visée à partir de ses effets conservés.

L'objet mémoriel occupe une fonction comparable. Sa valeur ne tient pas uniquement à sa conservation physique, mais au rapport qu'il établit entre le visible et l'invisible. Une lettre, un vêtement, un registre ou un objet quotidien présente une forme actuelle tout en renvoyant à des usages, des gestes et des existences absents. Retiré de sa fonction première, l'objet devient porteur d'une signification nouvelle : il ne sert plus, mais il témoigne. La mémoire naît toutefois de la rencontre entre un vestige et un regard capable d'en reconnaître la portée. Un objet demeure silencieux tant qu'aucune lecture ne le réinscrit dans une histoire ; inversement, l'interprétation reste tenue par la résistance concrète de ce qui a subsisté.

Arlette Farge approfondit cette relation en insistant sur la dimension corporelle et sensorielle de l'archive. Le document n'est pas seulement un contenu déchiffrable : il possède un poids, un grain, une odeur, une fragilité et une température. Le contact avec les liasses anciennes expose le chercheur à une présence matérielle que l'abstraction du discours historique tend parfois à effacer. Farge souligne ainsi la force singulière des paroles conservées dans les fonds judiciaires. Selon Farge, l'archive est le recueil de :

> […] paroles prononcées, dont leurs auteurs, contraints par l'événement, n'ont jamais imaginé qu'elles le seraient un jour. C'est en ce sens qu'elle force la lecture, « captive » le lecteur, produit sur lui la sensation d'enfin appréhender le réel. Et non plus de l'examiner à travers *le récit sur*, *le discours de*. (1989 : 14)

L'archive donne l'impression d'un accès immédiat au réel parce qu'elle conserve des paroles qui n'étaient pas destinées à devenir des témoignages. Arrachées aux circonstances qui les ont fait naître, elles survivent sous la forme de déclarations contraintes et de fragments involontaires.

La sensation d' « appréhender le réel » ne signifie cependant pas que le document abolisse toute médiation. Les paroles archivées ont été recueillies, sélectionnées, transcrites et classées par des institutions. Leur présence demeure inséparable des rapports de pouvoir qui ont permis leur conservation. L'archive judiciaire ne préserve souvent les « vies infimes » qu'au moment où celles-ci entrent en collision avec l'autorité. Elle révèle des individus en même temps qu'elle les enferme dans les catégories administratives ou juridiques qui les ont rendus visibles. La matérialité documentaire porte ainsi une ambiguïté essentielle : elle sauve de l'oubli, mais conserve aussi la forme imposée par le dispositif qui a enregistré les existences. Lire l'archive exige par conséquent de prêter attention autant à ce qu'elle montre qu'aux conditions de cette visibilité, autant aux paroles consignées qu'aux silences produits par leur transcription.

Le corps du chercheur participe pleinement à cette expérience. Les doigts engourdis par le papier parchemin, la poussière froide déposée sous les ongles, les bords rongés et les écritures irrégulières rappellent que le temps affecte la matière, l'use et la transforme. L'altération physique du document rend perceptible la distance qui sépare le présent de l'événement. Plis, déchirures et taches deviennent des traces secondaires produites par la conservation ou l'abandon. Le lecteur ne rencontre donc jamais un passé intact, mais un matériau traversé par plusieurs temporalités. La fragilité de l'objet témoigne à la fois de sa survie et de la menace constante de sa disparition. Cette dimension sensible contribue à la puissance affective de l'archive. Un document peut provoquer une vibration qui précède l'analyse méthodique, comme si la proximité physique du vestige réduisait momentanément la distance historique. Une telle émotion ne remplace pas l'examen critique ; elle révèle la relation éthique engagée par la rencontre avec les traces des disparus. Le papier, l'objet ou la photographie rappellent qu'une existence singulière a précédé le récit qui tente de la représenter. La matière autorise donc la reconstruction tout en signalant ce qui ne pourra jamais être entièrement restitué. Chaque trace ouvre un accès au passé, mais expose simultanément l'étendue de ce qui manque.

La persistance du vestige fonde la distinction entre reconstruction et invention. La trace oriente le récit vers un référent disparu et empêche que la représentation historique soit abandonnée à une fiction sans contrainte. Elle ne fournit pas une vérité totale, mais une « margelle de certitude » autour de l'absence. À partir de ce point d'appui, l'historien ou le narrateur peut proposer des liens, formuler des hypothèses et organiser une continuité, sans oublier que celle-ci repose sur des éléments fragmentaires. L'archive « force la lecture » parce qu'elle confronte le sujet à des morceaux de vérité dont la netteté ne supprime pas les lacunes. La matérialité garantit moins la complétude du savoir qu'elle n'établit l'existence de ce à quoi le récit cherche à répondre.

Ricœur désigne par la notion de « lieutenance », ou de représentance, cette capacité de la trace à tenir lieu du passé sans se confondre avec lui. Ce qui a eu lieu n'est plus présent, mais il n'est pas réduit au néant : des marques en soutiennent encore la visée. La reconstruction historique ou littéraire assume dès lors une dette envers les êtres dont elle recueille les vestiges. Lorsque la mémoire vivante s'éteint, le document et l'objet prennent le relais, non pour restituer une totalité perdue, mais pour maintenir ouverte la possibilité d'une reconnaissance. Le récit répond à une absence à partir de ce qui demeure. La matérialité devient ainsi le lieu où se nouent la preuve, l'imagination contrôlée et la responsabilité envers les morts.

Ce cadre théorique permettra d'interroger, dans les quatre romans étudiés à la suite de cette section, les formes diverses que prend la survie matérielle du passé. Dans *14*, les objets militaires, le métal, la boue et les équipements du soldat rendront perceptible une guerre où la mécanique tend à absorber les corps et où les choses semblent parfois survivre aux hommes. *Dora Bruder* placera au centre de l'enquête les documents administratifs, les adresses, les photographies et les lacunes archivistiques à partir desquels le narrateur tente de préserver une existence menacée d'effacement. *L'Ignorance* montrera comment des objets retrouvés au retour d'exil cristallisent l'écart entre le souvenir conservé et un monde matériel devenu étranger. *Survivre* déplacera enfin la réflexion vers les écrans, les téléphones et les images numériques, supports instables d'une mémoire soumise au flux, à la répétition et à l'accumulation. Du papier poussiéreux au pixel lumineux, ces œuvres permettront d'examiner comment la matière soutient, déforme ou fragilise la mémoire, et comment le roman transforme les traces en instruments de connaissance, de résistance et de restitution des existences.

8.2. *14* : Objets silencieux et fragments signifiants

Le roman *14* représente la Grande Guerre moins par les discours héroïques que par les objets, les matières et les dispositifs techniques qui organisent l'existence des

combattants. L'esthétique minimaliste d'Echenoz déplace la violence vers des éléments matériels dont la précision froide révèle la dépossession du sujet. Fusil, couteau, avion, havresac, boue ou éclat d'obus déterminent les gestes et reconfigurent le rapport du soldat à son corps. L'homme n'est plus le centre souverain de l'action, mais l'élément provisoire d'un ensemble mécanique qui le dépasse. Le silence des objets est ainsi trompeur : ceux-ci témoignent de la transformation de l'individu en composant fonctionnel d'une machine de mort.

La dépossession du sujet se manifeste d'abord dans la manière dont les dispositifs techniques déterminent les gestes et réduisent progressivement l'initiative humaine à une série d'opérations fonctionnelles. La scène aérienne où Charles et Noblès évoluent à bord du Farman rend immédiatement perceptible cette subordination :

> Noblès commence de manœuvrer le Farman en zigzag pour se tenir hors de la ligne de tir adverse, Charles fouille une poche de sa combinaison pour en extraire un pistolet Savage spécialement bricolé pour l'aviation, ceint d'un grillage récupérateur pour éviter que les étuis vides aillent s'égarer dans l'hélice. (Echenoz, 2012 : 55-56)

L'action paraît commandée par les personnages, mais la syntaxe révèle leur dépendance au dispositif. Noblès manœuvre selon la ligne de tir ennemie, tandis que Charles utilise une arme transformée en fonction des exigences de l'appareil. Le grillage destiné à retenir les étuis montre que le geste humain doit être ajusté au fonctionnement de la machine. Tirer ne consiste plus seulement à viser : il faut empêcher les résidus de l'arme de perturber l'hélice dont dépend la survie de l'équipage.

Le pistolet « spécialement bricolé » associe la modernité industrielle à une adaptation rudimentaire. L'avion demeure vulnérable à de simples douilles, et la technique oblige l'homme à corriger les défauts du système auquel il est soumis. Baudrillard permet de préciser cette inversion : L'homme n'est pas libre de ses objets, les

objets ne sont pas libres de l'homme […] Le corps de l'homme ne semble plus être là que comme raison abstraite de la forme accomplie de l'objet fonctionnel (1968 : 67 ; 75). À bord du Farman, les gestes de Charles et de Noblès correspondent à des opérations prescrites par les propriétés de l'avion et de l'arme. Le corps n'agit qu'à l'intérieur d'un réseau technique dont il doit respecter les règles. Une logique comparable se manifeste dans la marche des soldats :

> Ce parcours a occupé l'automne au bout duquel c'était devenu automatique, on avait fini par presque oublier qu'on marchait. Ce qui n'était d'ailleurs pas si mal : on s'occupait ainsi, le corps mécaniquement sollicité laissant penser à autre chose ou plus souvent à rien [...] (Echenoz, 2012 : 65)

L'adjectif « automatique » marque la disparition progressive de la volonté. Le soldat n'est plus un sujet qui décide d'avancer, mais un corps entraîné par la répétition. La formule « mécaniquement sollicité » révèle une organisation de l'existence dans laquelle le mouvement se poursuit sans intervention consciente. Marcher devient une fonction semblable à celle d'un mécanisme répétant la même opération jusqu'à l'usure.

L'automatisation vide l'expérience de sa capacité à être saisie par la conscience. Le déplacement devient l'exécution d'une commande inscrite dans la discipline, la cadence collective et le poids de l'équipement. Le corps constitue alors la « raison abstraite » du système évoquée par Baudrillard : nécessaire à la progression de l'armée, il demeure dépourvu de toute singularité fonctionnelle.

La matérialité du milieu accentue cette réduction. Audoin-Rouzeau et Becker soulignent l'emprise concrète de la boue : « La pluie a transformé les tranchées en un océan de boue, cette boue liquide que tous les soldats ont décrite comme une des pires souffrances de la vie dans les tranchées » (1998 : 43). La boue apparaît ainsi comme une contrainte matérielle majeure de l'expérience combattante. Chez Echenoz, cette emprise du milieu se prolonge dans une représentation où le corps, l'équipement et le terrain

semblent progressivement se confondre. Cette continuité matérielle domine la description romanesque :

> On s'accroche à son fusil, à son couteau dont le métal oxydé, terni, bruni par les gaz ne luit plus qu'à peine sous l'éclat gelé des fusées éclairantes, dans l'air empesté par les chevaux décomposés, la putréfaction des hommes tombés puis, du côté de ceux qui tiennent encore à peu près droit dans la boue, l'odeur de leur pisse et de leur merde et de leur sueur […] (Echenoz, 2012 : 78)

Le verbe « s'accrocher » exprime une dépendance vitale envers les armes, mais ces points d'appui sont eux-mêmes soumis à la dégradation. Le métal est « oxydé », « terni » et « bruni par les gaz ». L'accumulation transforme l'arme en matière vieillie prématurément, usée par le même environnement qui détruit les hommes. Aucun éclat héroïque ne subsiste. Le couteau « ne luit plus qu'à peine », comme si la guerre avait absorbé sa valeur symbolique pour n'en conserver que la fonctionnalité brute. Les fusées éclairantes révèlent un espace de putréfaction où se mêlent chevaux, cadavres, excréments et sueur. Les vivants sont seulement « ceux qui tiennent encore à peu près droit dans la boue ». Leur existence se réduit à une position temporaire. La frontière entre le vivant et le mort tient à la capacité précaire de conserver la verticalité. L'homme, l'animal, l'arme et le terrain appartiennent désormais à une même économie de décomposition.

La boue devient ainsi le principe d'une poétique de l'indistinction. Elle altère la machine militaire et entraîne les corps vers l'informe. La mémoire de la guerre se fixe alors dans le froid, l'odeur, le poids et la viscosité, plus précisément que dans les explications stratégiques ou les récits patriotiques. L'éclat d'obus qui atteint Anthime concentre cette autonomie meurtrière de l'objet :

> Le silence semblait donc vouloir se rétablir quand un éclat d'obus retardataire a surgi, venu d'on ne sait où et on se demande comment, bref comme un post-scriptum. C'était un éclat de fonte en forme de hache polie néolithique,

> brûlant, fumant, de la taille d'une main, non moins affûté qu'un gros éclat de verre. (Echenoz, 2012 : 82)

Le fragment surgit lorsque le silence paraît annoncer la fin de la violence. Désigné comme un « éclat d'obus retardataire » et comparé à un « post-scriptum », il introduit dans l'accalmie une temporalité différée : la guerre continue d'agir alors même que son intensité semble décroître. L'origine indéterminée de l'éclat — « venu d'on ne sait où » — renforce son autonomie apparente. Lorsqu'il fend directement l'air vers Anthime et lui sectionne le bras, l'objet semble poursuivre une logique propre, indépendante de toute intention humaine (Echenoz, 2012 : 82-83).

La comparaison avec une « hache polie néolithique » superpose l'industrie moderne et l'arme préhistorique. Le progrès technique n'abolit pas la violence archaïque ; il la reproduit avec une efficacité accrue. L'objet industriel retrouve la forme élémentaire d'un instrument de coupure. Sa taille est mesurée par rapport à une main, partie du corps qui peut manier un outil, mais également être tranchée par lui. La fonte « brûlante » et « fumante » semble posséder une vitalité que la chair blessée perd aussitôt. Le fragment conserve sa forme, alors que le corps d'Anthime est voué à l'amputation et à l'incomplétude. L'éclat constitue dès lors un fragment matériel, narratif et mémoriel. Il condense la logique de la guerre industrielle : production mécanique, trajectoire impersonnelle, pénétration de la chair et transformation irréversible du corps. Sa petite dimension contraste avec l'étendue du conflit, mais en restitue la vérité concrète. Là où la totalité de la guerre demeure difficilement représentable, un morceau de fonte suffit à rendre visible son fonctionnement. L'objet survit à la chair qu'il détruit et devient le témoin muet de la mutilation. Le corps humain apparaît inversement comme une matière démontable, dont une partie peut être retranchée sans interrompre le mouvement général de l'armée.

Les objets silencieux de *14* ne servent donc pas uniquement à authentifier le cadre historique. Ils structurent une représentation du conflit dans laquelle l'humain perd progressivement sa position centrale. Le pistolet bricolé impose ses contraintes au geste de Charles ; le Farman transforme Noblès en opérateur de contrôle ; la marche automatique réduit les soldats à des corps mécaniquement sollicités ; la boue fusionne les hommes, les équipements et les déchets ; l'éclat d'obus achève cette dépossession en traitant le corps d'Anthime comme une pièce susceptible d'être endommagée ou détachée. Par leur permanence et leur efficacité, les objets témoignent de ce que les personnages ne peuvent formuler. Chaque mécanisme et chaque fragment devient ainsi le signe d'une industrialisation de la mort où l'homme, loin de maîtriser la technique, se trouve réduit à une pièce détachée, remplaçable et vulnérable, du système qu'il a mis en mouvement.

8.3. *Dora Bruder* : Manque d'archives, rôle suppléant de l'écriture

La recherche menée dans *Dora Bruder* prend naissance dans une contradiction fondamentale : l'existence de Dora a été saisie par de multiples institutions, mais les documents qui permettraient d'en suivre précisément le parcours ont disparu, ont été détruits ou demeurent inaccessibles. L'archive n'y constitue donc jamais un ensemble stable de preuves attendant d'être consultées. Elle apparaît comme un espace lacunaire produit par les mêmes administrations qui ont surveillé, enregistré et persécuté les individus. Le manque documentaire ne précède pas nécessairement l'action du pouvoir ; il en est souvent le résultat. L'enquête du narrateur se construit dès lors contre une seconde disparition, postérieure à la disparition physique de Dora : l'effacement progressif des traces qui auraient pu témoigner de son existence singulière.

La notion de « mal d'archive » met en évidence l'ambivalence fondamentale de toute entreprise archivistique. L'archive n'existe qu'à condition d'être inscrite sur un support, conservée dans un espace déterminé et organisée par une autorité chargée de son

classement. Pourtant, ce dispositif de préservation porte également en lui une dynamique d'effacement : l'archive reste exposée à une force interne de destruction qui compromet ce qu'elle prétend sauvegarder. Elle se constitue ainsi dans une tension permanente entre conservation et disparition (Derrida, 1995 : 12). Cette pulsion d'agression trouve une manifestation concrète dans le destin administratif de Dora. Les institutions produisent des fiches, des déclarations, des signalements et des procès-verbaux, mais ces inscriptions ne garantissent nullement la transmission de la mémoire. Elles peuvent être éliminées dès qu'elles perdent leur utilité bureaucratique ou dès que leur conservation devient indésirable. Le document demeure soumis aux décisions de l'appareil qui l'a créé. Sa disparition n'est donc pas seulement l'effet abstrait du temps : elle révèle la précarité d'une existence dont les traces ont dépendu d'institutions indifférentes ou hostiles. Le procès-verbal de l'audition d'Ernest Bruder constitue l'un des exemples les plus significatifs de cette destruction documentaire :

> Le procès-verbal de l'audition d'Ernest Bruder ne figure pas aux archives de la Préfecture de police. Sans doute détruisait-on, dans les commissariats, ce genre de documents à mesure qu'ils devenaient caducs. Quelques années après la guerre, d'autres archives des commissariats ont été détruites, comme les registres spéciaux ouverts en juin 1942, la semaine où ceux qui avaient été classés dans la catégorie « juifs » ont reçu leurs trois étoiles jaunes par personne, à partir de l'âge de six ans. (Modiano, 1999 : 76)

La première phrase énonce une absence matérielle précise. Le narrateur ne découvre pas un document capable de résoudre l'énigme, mais la place vide où celui-ci aurait dû se trouver. La formulation négative, « ne figure pas », transforme le registre en espace de constatation du manque. L'archive atteste paradoxalement qu'elle ne peut plus attester. Elle indique qu'une audition a probablement eu lieu, tout en privant le lecteur des paroles qui y furent prononcées. La trace de l'événement subsiste ainsi sous la forme d'une lacune : le procès-verbal est absent, mais cette absence devient elle-même un élément de l'enquête.

Le recours à l'adverbe « sans doute » montre que l'écriture doit avancer à partir d'hypothèses. Deux explications sont proposées : la destruction routinière des documents devenus « caducs » et leur perte dans le désordre de l'Occupation. Aucune ne peut être confirmée. Cette hésitation ne constitue pas une faiblesse du récit ; elle manifeste la fidélité du narrateur aux limites de son savoir. Plutôt que de remplacer arbitrairement le procès-verbal disparu, l'écriture circonscrit le vide et examine les mécanismes susceptibles de l'avoir produit. La modalisation préserve ainsi la frontière entre ce qui peut être établi et ce qui demeure conjectural.

L'adjectif « caducs » révèle en outre la violence silencieuse du fonctionnement administratif. Un document devient inutile lorsque l'affaire à laquelle il se rapporte n'intéresse plus l'institution. Or cette obsolescence bureaucratique ne correspond nullement à la valeur humaine de ce qu'il contient. Les réponses d'un père recherchant sa fille peuvent être supprimées parce qu'elles ne remplissent plus aucune fonction policière. L'archive institutionnelle obéit à une temporalité utilitaire, tandis que le récit tente de restaurer une temporalité mémorielle dans laquelle ces paroles non conservées continuent d'importer. Le roman oppose ainsi à la logique de péremption administrative une exigence de persistance narrative. L'absence du document ouvre une série de questions que le récit ne cherche pas à refermer :

> On ne saura jamais à quelles questions a répondu Ernest Bruder au sujet de sa fille et de lui-même […] Est-ce le policier qui a conseillé à Ernest Bruder de passer une annonce dans *Paris-Soir*, étant donné que deux semaines s'étaient déjà écoulées depuis que Dora avait disparu ? (Modiano, 1999 : 76-77).

La déclaration « On ne saura jamais » semble d'abord fixer une limite définitive. Aucun retour du document ne paraît possible, et aucune reconstitution ne pourra restituer exactement l'entretien. Pourtant, l'écriture se poursuit sous la forme interrogative. La

question adressée au passé ne produit pas une réponse, mais empêche le silence de devenir indifférence. Elle restitue autour du procès-verbal absent un ensemble de possibilités humaines : l'inquiétude d'Ernest, les questions du policier, le délai écoulé depuis la disparition et la décision de publier une annonce. Le narrateur ne comble pas la lacune ; il lui donne une forme narrative qui permet de mesurer tout ce qu'elle contient de perdu.

Les points de suspension situés après « lui-même » matérialisent cette impossibilité. Ils interrompent la phrase à l'endroit où les paroles du père auraient dû apparaître. La ponctuation devient alors l'équivalent graphique du document manquant. Au lieu de parler à la place d'Ernest, le texte maintient visible l'absence de sa voix. Une telle retenue fonde l'éthique de l'enquête : écrire ne signifie pas posséder le passé, mais reconnaître les limites imposées par l'effacement de ses traces. La disparition des archives administratives reproduit à un autre niveau la dispersion de la famille Bruder :

> Des parents perdent les traces de leur enfant, et l'un d'eux disparaît à son tour, un 19 mars, comme si l'hiver de cette année-là séparait les gens les uns des autres, brouillait et effaçait leurs itinéraires, au point de jeter un doute sur leur existence. (Modiano, 1999 : 82)

Le motif de la trace relie ici la recherche familiale, l'espace urbain et le travail du narrateur. Les parents ne perdent pas seulement Dora ; ils perdent les signes permettant de savoir où elle se trouve. Ernest disparaît ensuite à son tour, de sorte que la recherche est interrompue par la disparition de celui qui la conduisait. L'effacement se propage d'un individu à l'autre. Le verbe « brouillait » évoque des itinéraires devenus illisibles, tandis qu' « effaçait » suggère une suppression plus radicale. L'hiver prend l'apparence d'une force historique qui disperse les êtres et détruit les continuités nécessaires à leur reconnaissance. L'expression « jeter un doute sur leur existence » souligne l'une des conséquences les plus profondes du manque d'archives. Lorsque les traces disparaissent, ce n'est pas seulement le détail d'une vie qui devient inaccessible ; la réalité même de cette vie risque d'être fragilisée. L'absence documentaire menace de transformer les

personnes en silhouettes incertaines. Le projet romanesque consiste précisément à résister à cette déréalisation. Chaque date, chaque adresse, chaque annonce et chaque fragment retrouvé réaffirme que Dora et ses parents ont occupé des lieux concrets, accompli des gestes et traversé une histoire qui a cherché à les engloutir.

La critique de l'archive devient explicite lorsque le narrateur dénonce le double rôle de l'appareil policier : « Ceux-là même qui sont chargés de vous chercher et de vous retrouver établissent des fiches pour mieux vous faire disparaître ensuite — définitivement. » (Modiano, 1999 : 82). La fiche policière semble d'abord avoir pour fonction de retrouver une personne disparue. Le verbe « chercher » pourrait laisser croire à une opération de protection. Cependant, l'enregistrement prépare une disparition d'une tout autre nature. Les informations recueillies permettent d'identifier, de localiser et finalement de livrer l'individu au dispositif de persécution. Fiches, registres et procès-verbaux donnent à la persécution l'apparence d'une procédure ordinaire. Le classement transforme les personnes en informations manipulables, avant que ces informations ne servent à organiser leur exclusion et leur disparition.

Dora n'est plus seulement l'objet particulier d'une enquête biographique ; son destin révèle un mécanisme susceptible de concerner tous ceux que l'administration soumet à son regard. Le lecteur se trouve symboliquement placé dans la position de la personne recherchée, enregistrée puis effacée. Ce déplacement rend sensible la continuité entre le document et la violence : la fiche n'est pas extérieure à la persécution, elle peut en devenir l'instrument. Face à ce fonctionnement destructeur, l'écriture assume un rôle suppléant. Elle ne reconstitue pas l'archive perdue et ne prétend pas restituer les paroles exactes d'Ernest ou les pensées de Dora. Elle rassemble plutôt les traces encore disponibles, signale les documents absents et inscrit les interrogations que les institutions ont laissées sans réponse. La suppléance ne signifie donc pas remplacement intégral. Le roman occupe la place laissée vide tout en conservant la visibilité du manque. L'écriture

répare moins le contenu perdu qu'elle ne lutte contre la disparition de la perte elle-même. Cette fonction apparaît dans la transformation des lacunes en structures narratives. Chaque document manquant relance la recherche, déplace le narrateur vers un autre lieu ou l'oblige à confronter plusieurs temporalités. Le vide des registres n'interrompt pas le récit ; il en devient le moteur. À défaut de pouvoir suivre une continuité biographique, le texte avance par reprises, rapprochements et retours. La fragmentation formelle répond ainsi à la fragmentation des archives. Le roman ne construit pas artificiellement une vie complète, mais reproduit dans son organisation les obstacles rencontrés par la mémoire.

Le rôle suppléant de l'écriture comporte enfin une dimension éthique et mémorielle. L'injustice historique ne peut être annulée, pas plus que les documents détruits ne peuvent être recréés dans leur authenticité. Le récit peut néanmoins offrir à Dora un lieu d'inscription distinct de celui que lui avait assigné l'administration. Le nom qui figurait autrefois sur des fiches policières devient le centre d'un livre qui refuse de le réduire à une catégorie ou à un numéro. L'écriture retourne ainsi la fonction de l'enregistrement : ce qui avait servi à identifier pour persécuter sert désormais à nommer pour préserver.

Dora Bruder devient de cette manière une archive de substitution fondée non sur l'illusion de la totalité, mais sur la reconnaissance méthodique des lacunes. Le roman conserve les documents survivants, indique ceux qui ont disparu et protège les silences contre toute appropriation fictive. Il constitue un lieu de mémoire de papier où l'absence de justice historique reçoit au moins une réponse symbolique. Sans combler définitivement le vide laissé par Dora et ses parents, l'écriture empêche que leur effacement administratif devienne absolu. Elle transforme le manque d'archives en acte de vigilance et fait de la littérature l'espace où les existences condamnées à disparaître peuvent encore laisser une trace.

8.4. *L'Ignorance* : Souvenirs portés par de petits objets

L'expérience de l'exil modifie profondément le rapport aux objets ordinaires. Éloignés de leur contexte d'origine, ceux-ci cessent d'être de simples éléments matériels pour devenir les dépositaires d'un monde absent. Une montre, un tableau, une photographie, un meuble ou même une rue familière peuvent alors fonctionner comme des points d'ancrage grâce auxquels le sujet maintient une continuité fragile avec son passé. Leur importance ne découle pas nécessairement de leur valeur propre, mais de la capacité qui leur est attribuée à préserver une relation avec des lieux, des personnes et des moments désormais inaccessibles. *L'Ignorance* montre cependant que cette fonction mémorielle se dérègle au moment du retour. Les objets et les espaces que l'exilé croyait porteurs d'une permanence rassurante apparaissent transformés, déplacés ou détachés des significations qui leur avaient été associées. L'objet ne garantit donc pas la restitution du passé : il rend plutôt visible la distance qui sépare le souvenir de la réalité présente.

La mémoire ne conserve pas l'expérience sous la forme d'un récit complet et parfaitement ordonné. Elle s'organise autour de fragments privilégiés, de détails parfois insignifiants et d'éléments matériels qui finissent par représenter une totalité disparue. De l'art mnémotechnique grec jusqu'à l'œuvre de Proust, la mémoire se construit à partir de traces, de détails et de fragments susceptibles de condenser une expérience plus vaste. Ces éléments partiels, inscrits dans des cadres collectifs, orientent la manière dont les réminiscences affectives sont sélectionnées, organisées et interprétées (Boym, 2001 : 54). Le détail agit ici comme une synecdoque : il ne restitue qu'une fraction du passé, mais cette fraction acquiert la capacité de représenter l'ensemble d'une époque. Un petit objet peut ainsi condenser une maison, une relation amoureuse, une ville ou une période entière de l'existence. Une telle condensation n'est pourtant jamais neutre. Le fragment matériel sélectionne certains aspects du passé, en dissimule d'autres et impose une organisation particulière à la réminiscence. Devenu un « souvenir-écran », il donne l'impression de

rendre le passé accessible alors qu'il en produit déjà une version simplifiée, reconstruite à partir des besoins affectifs du présent. La nostalgie repose précisément sur cette puissance de substitution : quelques traces sont investies de la mission impossible de sauvegarder un monde dont elles ne constituent que les vestiges.

L'univers romanesque de *L'Ignorance* met continuellement à l'épreuve cette croyance dans la fidélité des traces. Le retour à Prague ne conduit pas Irena et Josef vers un passé intact, patiemment conservé pendant leur absence. Il les confronte à une ville dont les rues, les intérieurs et les objets ne coïncident plus avec les images maintenues par la mémoire. Même lorsqu'un élément matériel semble avoir survécu, le réseau de relations qui lui donnait sens s'est profondément transformé. L'objet familier devient ainsi étranger, non parce qu'il serait entièrement méconnaissable, mais parce qu'il demeure suffisamment semblable pour rappeler ce qui a disparu. La ressemblance partielle accentue la rupture : elle invite à la reconnaissance tout en empêchant la véritable restitution du passé.

Jean Baudrillard montre que la valeur accordée à l'objet ancien dépasse largement sa matérialité, puisque la conscience le transforme en signe d'une origine supposément préservée, en support d'une intériorité transcendante et en incarnation imaginaire d'un noyau de réalité auquel l'individu cherche à se rattacher (1990 : 107 ; 112). L'objet ancien ne constitue donc pas seulement une chose préservée. Il matérialise le fantasme selon lequel une part essentielle du passé aurait échappé à l'écoulement du temps. Sa présence semble garantir qu'un « cœur de réalité » demeure disponible derrière les transformations historiques. *L'Ignorance* déconstruit progressivement cette illusion. Les objets liés à l'existence antérieure d'Irena ou de Josef ne permettent pas de retrouver une origine stable ; ils révèlent que cette origine est déjà devenue une construction imaginaire. La conscience nostalgique leur confère une cohérence dont l'expérience passée était elle-même dépourvue. En les regardant depuis le présent, le sujet reconstruit

rétrospectivement son existence comme une unité, alors que les objets ne livrent en réalité que des signes discontinus.

Le malaise du retour provient notamment du décalage entre la stabilité apparente des choses et la transformation irréversible des individus. Une montre peut continuer à indiquer l'heure, un tableau conserver les mêmes formes et une rue suivre approximativement le même tracé ; aucune de ces permanences matérielles n'annule pourtant les années vécues ailleurs. Le sujet revenu au pays ne possède plus le regard avec lequel il percevait autrefois ces objets. La mémoire ne retrouve donc jamais exactement ce qu'elle avait enregistré, car celui qui se souvient a lui-même changé. La distance temporelle ne se situe pas seulement entre le présent et les choses anciennes ; elle traverse également la conscience qui tente de les reconnaître. Cette fragilité de la reconnaissance se manifeste avec une particulière intensité dans l'épisode où Josef rencontre une femme qui semble appartenir à son passé. La scène inverse la logique habituelle du souvenir partagé : la reconnaissance de l'un ne garantit nullement celle de l'autre :

> Lui aussi, il était heureux de cette rencontre ; elle était amicale, coquette et agréable, dans la quarantaine, jolie, et il ne savait pas du tout qui elle était. C'est gênant de dire à quelqu'un qu'on ne se souvient pas de lui mais, cette fois-ci, doublement gênant car peut-être ne l'avait-il pas oubliée, seulement il ne la reconnaissait plus. (Kundera, 2005 : 59)

La rencontre transforme alors le visage humain en une sorte d'objet mémoriel paradoxal. La femme se présente comme la trace vivante d'une relation ancienne, mais Josef ne parvient pas à rattacher cette présence à un souvenir précis. Il perçoit les signes sociaux de la familiarité sans pouvoir retrouver l'expérience qui devrait les justifier. L'écart entre la cordialité de l'échange et l'absence de reconnaissance intérieure révèle que le passé n'est pas conservé uniformément par ceux qui l'ont vécu. Une personne peut occuper une place décisive dans la mémoire d'autrui tout en ayant presque entièrement disparu de la sienne.

L'oubli de Josef ne constitue pas une simple déficience à laquelle une remémoration suffisamment attentive pourrait remédier. Il montre que la mémoire procède par sélection et que l'importance d'un événement n'est jamais identique pour tous les sujets concernés. Ce qui a été conservé comme un détail essentiel par une conscience peut ne laisser aucune trace durable chez une autre. La présence de la femme ne fonctionne donc pas comme une preuve capable de rétablir automatiquement le souvenir. Elle impose plutôt à Josef la découverte d'un vide : quelque chose a eu lieu, mais l'événement ne lui appartient plus sous une forme reconnaissable. La remontée ultérieure d'un souvenir confirme le caractère imprévisible et sensoriel de la réminiscence. Le passé ne revient pas au terme d'une enquête rationnelle ; il surgit brusquement, avec une force affective qui abolit momentanément la distance temporelle :

> Et tout d'un coup, le souvenir remonte de l'oubli, désagréablement présent et vivant : il est sur un chemin de forêt, debout, en face de cette fille, et il lui parle de Prague ! Il parle de son déménagement et il ment ! (Kundera, 2005 : 98)

Le chemin de forêt, la présence de la jeune fille et la conversation sur Prague forment une petite scène isolée. Ce fragment ne restitue ni l'ensemble de la relation ni le contexte complet de la rencontre. Il fonctionne néanmoins comme une image condensée dans laquelle s'inscrit la culpabilité du mensonge. La précision spatiale du souvenir lui confère une apparente authenticité : Josef se revoit « sur un chemin de forêt », comme si le lieu matériel garantissait la vérité de la scène. Pourtant, cette netteté ne doit pas être confondue avec une récupération intégrale du passé. Le détail retrouvé éclaire un moment tout en laissant le reste dans l'ombre. Il devient un souvenir-écran au sens évoqué par Boym, puisqu'il organise rétrospectivement la relation autour d'un épisode particulier. Le caractère « désagréablement présent et vivant » de la réminiscence indique par ailleurs que le souvenir n'est pas un objet docile que le sujet pourrait examiner à distance. Son

surgissement interrompt le présent et réactive une expérience que l'oubli semblait avoir neutralisée. La mémoire portée par un lieu ou par un détail ne garantit donc aucun réconfort. Elle peut faire revenir une faute, une contradiction ou une version ancienne de soi que le sujet préférerait maintenir à distance. Le petit fragment mémoriel agit alors moins comme un refuge nostalgique que comme une fissure dans la continuité construite de l'identité.

L'asymétrie devient encore plus manifeste dans la relation entre Irena et Josef. Tous deux ont vécu certaines rencontres, mais ils n'en ont pas retenu les mêmes éléments. La mémoire partagée se révèle être une illusion produite par l'existence d'un passé objectivement commun. Avoir participé au même événement ne signifie pas en conserver une représentation identique :

> Les mêmes souvenirs ? C'est là que le malentendu commence : ils n'ont pas les mêmes souvenirs ; tous deux gardent de leurs rencontres deux ou trois petites situations, mais chacun a les siennes ; leurs souvenirs ne se ressemblent pas ; ne se recoupent pas [...] (Kundera, 2005 : 145)

La formulation « deux ou trois petites situations » souligne la fragmentation extrême de la mémoire. Une relation entière ne subsiste plus que sous la forme de quelques scènes. Or ces fragments ne sont pas communs : Irena et Josef sélectionnent des instants différents, auxquels ils attribuent des valeurs affectives incompatibles. L'un peut considérer comme fondateur un détail auquel l'autre n'a accordé aucune importance. L'objet, le geste ou le lieu qui sert de point d'ancrage à la mémoire d'Irena demeure ainsi dépourvu de fonction mémorielle pour Josef.

Une telle dissymétrie empêche la constitution d'un récit commun. Lorsque deux sujets confrontent leurs souvenirs, ils n'assemblent pas nécessairement les parties complémentaires d'une même histoire. Ils découvrent parfois deux passés parallèles qui se sont déroulés dans les mêmes lieux sans jamais acquérir le même sens. *L'Ignorance*

refuse donc la conception rassurante d'une mémoire intersubjective capable de corriger les oublis individuels. La parole de l'autre ne complète pas toujours le souvenir manquant ; elle peut au contraire révéler l'absence irrémédiable de ce qui n'a jamais été enregistré.

Irena investit certains détails d'une signification que Josef ne peut reconnaître. Cette différence ne résulte pas seulement de leurs capacités respectives à se souvenir. Elle traduit la place inégale que chacun occupait dans l'existence de l'autre. Les petites situations conservées deviennent les indices de cette inégalité affective. Pour Irena, elles peuvent témoigner d'une continuité secrète entre le passé et le présent ; pour Josef, elles ne représentent que des épisodes effacés ou tardivement reconstruits. Le malentendu mémoriel dévoile ainsi un malentendu plus profond concernant la nature même de leur relation. Les objets contribuent à cette divergence parce qu'ils ne possèdent aucune signification intrinsèque. Leur valeur dépend des expériences qui leur ont été associées. Une montre peut rappeler à une personne une attente, une séparation ou une promesse, tandis qu'elle demeure pour une autre un instrument sans importance particulière. Un tableau peut condenser l'atmosphère d'un intérieur disparu sans rien évoquer pour celui qui ne l'a pas investi du même regard. Les traces urbaines elles-mêmes n'ont de force mémorielle qu'à travers les itinéraires individuels qui les ont transformées en lieux vécus. La matérialité commune ne produit donc pas une mémoire commune.

Le roman insiste également sur le danger de réduire une existence à l'ensemble des objets qui lui survivent. Chercher à conserver le passé à travers ses vestiges peut conduire à immobiliser les êtres dans une image qui ne correspond plus à leur vie présente. Josef prend conscience de cette violence lorsqu'il comprend que sa fixation sur le passé d'une femme risque de la transformer en pièce de musée :

> Il se dit même que par cette fixation sur son existence passée, il la reléguait traîtreusement dans un musée des objets perdus et l'excluait de sa vie présente. (Kundera, 2005 : 149)

L'expression « musée des objets perdus » condense la critique romanesque de la nostalgie conservatrice. Le musée semble sauver les choses de la disparition, mais cette sauvegarde implique leur retrait de la vie. Classé, exposé et protégé, l'objet devient simultanément visible et mort. Il ne participe plus aux transformations du présent ; il est assigné à une identité définitive. La même opération peut être exercée sur une personne lorsque le souvenir la réduit à ce qu'elle a été. Conserver son image ancienne revient alors à refuser son devenir. La fixation mémorielle est qualifiée de « traîtresse » parce qu'elle se présente comme une marque de fidélité tout en accomplissant une forme d'exclusion. Josef croit maintenir un lien avec l'existence passée de l'autre, mais ce geste risque de l'empêcher de reconnaître la personne présente. La mémoire devient infidèle au moment même où elle cherche à être fidèle. En privilégiant l'objet ancien, la scène préservée ou l'image figée, elle remplace la mobilité de l'existence par une représentation stable. Le « souffle originel » disparaît précisément parce qu'il ne peut être conservé comme une chose.

La métaphore muséale éclaire également le rapport des exilés à leur pays d'origine. Durant l'absence, Prague peut être mentalement transformée en un vaste musée des objets perdus : les rues, les maisons et les habitudes y semblent préservées dans l'état où elles ont été quittées. Le retour détruit cette scénographie imaginaire. La ville n'a pas attendu les exilés ; elle a poursuivi son évolution historique et sociale. Les traces anciennes subsistent parfois, mais elles ont été intégrées à de nouveaux usages. Le pays natal refuse ainsi de demeurer l'objet immobile dont la nostalgie avait besoin. La transformation des choses ne constitue toutefois qu'une partie de l'épreuve. Plus déstabilisante encore est leur éventuelle permanence. Un objet demeuré identique peut révéler brutalement que seul le sujet a changé. L'exilé ne peut plus réintégrer spontanément le réseau de gestes et d'habitudes auquel l'objet appartenait. La chose reconnaissable devient alors la mesure de sa propre étrangeté. Elle témoigne moins de la survie du passé que de l'impossibilité d'y reprendre place.

Les petits objets occupent dès lors une fonction ambivalente. Ils permettent au souvenir de se former, de se concentrer et parfois de surgir avec une extraordinaire vivacité. Cependant, ils ne restituent jamais la totalité de l'expérience. Leur pouvoir repose sur une opération de condensation qui transforme le passé en quelques signes privilégiés. Investis par la nostalgie, ils peuvent donner l'illusion d'une origine préservée ; confrontés au présent, ils dévoilent au contraire la fragilité de cette construction. Les souvenirs d'Irena et de Josef montrent que la même chose, le même lieu ou la même rencontre n'acquièrent jamais une valeur identique pour tous.

L'objet mémoriel ne triomphe donc pas du temps. La montre, le tableau, la rue ou le visage retrouvé ne ramènent pas le sujet vers une réalité intacte. Ils matérialisent la séparation entre plusieurs temporalités : celle de l'expérience passée, celle de sa conservation imaginaire et celle du retour. Leur présence rend sensible ce qui ne peut plus être rejoint. Loin de protéger définitivement le passé, les petits objets deviennent les preuves discrètes de son irréversibilité. *L'Ignorance* fait ainsi de la matérialité du souvenir non pas un remède contre la perte, mais le lieu où la perte acquiert sa forme la plus concrète. Ce qui subsiste ne dément pas la disparition ; ce qui demeure rappelle avec davantage de force que ni les êtres, ni les relations, ni les significations ne peuvent revenir à leur état antérieur.

8.5. *Survivre* : Fichiers numériques, vidéos, objets médiatiques du quotidien

La transformation contemporaine de l'archive ne se limite pas à la numérisation de documents autrefois conservés sur un support matériel. Elle modifie plus profondément la manière dont les événements sont enregistrés, classés, transmis et remémorés. Le fichier, la vidéo, la photographie numérique ou la page Wikipédia ne possèdent ni la stabilité ni l'unicité d'un objet physique : reproductibles, modifiables et immédiatement accessibles, ils s'inscrivent dans un flux d'informations qui rend incertaine la frontière entre conservation et circulation. *Survivre* donne une forme

romanesque à ce déplacement en représentant une conscience constamment exposée aux écrans, aux images médiatiques et aux données relatives aux catastrophes mondiales. Le téléphone portable, les archives en ligne et les vidéos d'actualité ne constituent pas de simples instruments placés à la disposition de la narratrice. Leur présence répétée transforme les modalités de l'attention, organise les souvenirs et finit par occuper l'espace intérieur où pourrait se construire une mémoire personnelle. Le roman met ainsi en scène le passage d'une mémoire liée aux objets, aux expériences et aux récits vers une mémoire numérique dépendante de dispositifs techniques, caractérisée par l'accumulation des traces et par leur succession incessante.

La première apparition du téléphone révèle avec une grande précision la manière dont l'objet numérique se substitue aux supports traditionnels de la mémoire et de la connaissance :

> Une forme rectangulaire se dessine sous mes doigts. Ce n'est pas un livre ; c'est mon téléphone. Je croyais avoir emporté un livre ce matin. J'ai eu tort. [...] À ma gauche – la pointe de ses cheveux effleure mon coude, son parfum est acide – une femme entre vingt-cinq et trente-cinq ans (je ne saurais donner un chiffre exact) est happée par l'écran de son téléphone. Ses pupilles errent de gauche à droite, sans jamais s'arrêter. (Finkelstein, 2017 : 12-13)

La confusion momentanée entre le livre et le téléphone ne relève pas d'une simple distraction. La forme rectangulaire commune aux deux objets signale le remplacement progressif de l'un par l'autre. Le livre suppose une lecture relativement continue, une temporalité organisée et une relation durable avec un contenu délimité. Le téléphone ouvre au contraire sur une pluralité indéfinie de textes, d'images, de messages et de vidéos. La narratrice ne retrouve donc pas seulement le mauvais objet sous ses doigts : elle constate que le support permettant l'accès au monde a changé. La formule négative « Ce n'est pas un livre » marque la disparition d'une attente et, avec elle, d'une pratique

de lecture associée à la concentration et à l'intériorisation. L'erreur dévoile l'installation d'un automatisme dans lequel l'objet numérique a pris la place de l'objet culturel que la conscience croyait encore rechercher.

L'usage du verbe « happer » renforce cette dépossession. L'écran n'est pas présenté comme une surface que le sujet consulterait librement, mais comme une force d'attraction capable d'absorber l'attention. Le mouvement des pupilles, qui « errent de gauche à droite, sans jamais s'arrêter », reproduit physiquement la logique du flux numérique. Le regard se déplace sans atteindre de point de fixation ; il parcourt des informations successives sans parvenir à en retenir une durablement. Une inversion s'opère alors entre l'utilisateur et l'appareil. Au lieu de mettre la technique au service de son activité mémorielle, le sujet adapte ses perceptions au rythme imposé par le dispositif. Le téléphone ne conserve plus seulement des données extérieures à la conscience : il détermine la durée accordée à chaque contenu et façonne la manière dont celui-ci sera perçu, oublié ou remplacé.

La réflexion de Bernard Stiegler permet d'éclairer cette fonction du dispositif numérique. L'enregistrement technique et la possibilité de répéter un objet temporel rendent perceptible l'articulation entre les rétentions produites par la conscience au cours de l'expérience et les traces mémorielles déposées sur des supports extérieurs. Lorsque ces traces deviennent reproductibles à grande échelle, la mémoire externalisée cesse de relever d'un usage occasionnel de la technique et s'intègre à un système industriel de production, de conservation et de diffusion des souvenirs (Stiegler, 2001 : 184-185). Le téléphone représenté dans *Survivre* appartient précisément à ce régime. Il fonctionne comme une mémoire prothétique parce qu'il stocke des textes, des images, des dates et des événements que l'individu n'a plus besoin de conserver intérieurement. Toutefois, l'extension des capacités d'enregistrement ne garantit pas un approfondissement du souvenir. Elle peut au contraire affaiblir la sélection, l'interprétation et l'appropriation

subjective sans lesquelles les traces enregistrées demeurent de simples données disponibles.

La prothèse technique acquiert ainsi une fonction ambivalente. Elle compense les limites de la mémoire humaine en offrant un accès presque immédiat à une quantité considérable d'informations, mais cette disponibilité permanente transforme la relation au passé. Ce qui peut être recherché à tout moment ne paraît plus devoir être véritablement retenu. La mémoire tend alors à se déplacer du contenu vers le geste d'accès : il ne s'agit plus de savoir ou de se souvenir, mais de savoir où trouver l'information. *Survivre* radicalise cette logique en montrant une narratrice qui ne se contente pas de déléguer une partie de ses souvenirs à des appareils. Elle peuple également sa conscience d'éléments préalablement organisés par les plateformes numériques, comme si l'espace de la mémoire personnelle était alimenté par des listes, des classifications et des fragments provenant d'une archive mondiale. La consultation de Wikipédia constitue à cet égard un geste particulièrement significatif :

> Si je connaissais le nom de chacun de ces corps, je pourrais les apprendre par cœur. J'aime assez apprendre des listes de noms par cœur, autant que d'apprendre des poèmes. [...] j'apprends par cœur des listes de massacres et d'attentats meurtriers sur Wikipédia. (Finkelstein, 2017 : 25 ; 31)

L'expression « apprendre par cœur » semble d'abord manifester une volonté de résister à l'anonymat des victimes. Retenir les noms permettrait de rendre une singularité aux corps exposés dans les médias et d'empêcher leur disparition complète dans les statistiques. La démarche est pourtant traversée par une contradiction. Les noms ne sont pas réinscrits dans des récits de vie, des relations ou des contextes historiques précis ; ils sont mémorisés sous forme de listes. L'ordre alphabétique, chronologique ou quantitatif propre à l'encyclopédie numérique réduit les existences à des unités équivalentes au sein d'un ensemble consultable. L'acte de mémorisation cherche donc à individualiser les victimes tout en reproduisant la structure impersonnelle qui les transforme en données.

Le rapprochement entre les listes de morts et les poèmes accentue encore cette ambiguïté. Le poème suppose habituellement un travail sur la langue, le rythme et la signification. Il peut être appris par cœur parce que sa forme construit une unité susceptible d'être répétée et intériorisée. Les listes de massacres et d'attentats ne produisent pas une telle cohérence. Leur mémorisation repose sur l'accumulation d'événements séparés, réunis principalement par la violence qui les caractérise. En déclarant les apprendre comme elle apprendrait des poèmes, la narratrice tente de donner une forme mémorable à ce qui lui parvient sous l'aspect de données fragmentaires. Le geste demeure néanmoins incapable de restituer l'expérience singulière des victimes. La répétition des noms risque même de transformer les catastrophes en une matière récitable, détachée des circonstances concrètes et des vies auxquelles elles renvoient.

Wikipédia devient dès lors un modèle réduit de l'archive numérique contemporaine. La plateforme rassemble des informations dispersées, les actualise et les rend accessibles, mais son organisation privilégie la synthèse, la liste et le renvoi hypertextuel. La narratrice peut passer d'un attentat à un massacre, d'une date à une autre et d'un nom à une catégorie sans rencontrer les limites matérielles d'un fonds d'archives. Cette absence de limites renforce paradoxalement la difficulté d'élaborer une mémoire cohérente. Chaque entrée conduit vers une autre, chaque événement s'inscrit dans une série potentiellement infinie et chaque victime menace de disparaître derrière le nombre de victimes suivantes. L'archive ne souffre plus d'un manque de documents ; elle devient problématique en raison de leur surabondance. Le vide mémoriel ne provient donc pas seulement de l'effacement des traces, mais aussi de leur multiplication excessive. La photographie d'une victime sans visage condense les conséquences de ce régime visuel :

> Cette photographie finira aux archives et c'est tout ce que l'Histoire retiendra de la mort de cet être humain : une minijupe sans visage. Ma mémoire ne lui attribuera jamais de visage ni jamais de nom, à moins qu'elle

> ne les invente, mais je vous le dis, on ne doit ni retoucher ni modifier les morts. (Finkelstein, 2017 : 24)

L'image est destinée à survivre à l'individu, mais la conservation technique ne préserve qu'un fragment de son apparence. La « minijupe sans visage » devient une métonymie de la victime : un détail vestimentaire remplace l'identité entière de la personne morte. La photographie atteste qu'un corps se trouvait là, tout en échouant à transmettre le nom, l'histoire et les relations qui permettaient de reconnaître un sujet. Le passage établit ainsi une distinction essentielle entre la persistance d'une trace et la sauvegarde d'une existence. L'archive conserve matériellement l'image, mais cette conservation ne suffit pas à produire une mémoire humaine de la personne photographiée.

Susan Sontag observe que la mémoire tend à isoler des images fixes et à les détacher de la continuité des événements. Au sein d'un environnement saturé d'informations, la photographie permet de saisir rapidement une réalité complexe et d'en conserver une forme condensée, mais cette efficacité repose précisément sur une réduction de l'événement à une scène visuelle séparée de ce qui l'entoure (Sontag, 2022). La photographie évoquée dans *Survivre* illustre cette tension. Elle offre une unité mémorisable, la minijupe, mais l'unité retenue ne correspond pas à l'identité de la victime. L'image rend la mort visible sans rendre la personne véritablement connaissable. La mémoire individuelle, privée de visage et de nom, se trouve alors confrontée à l'alternative formulée par la narratrice : accepter l'anonymat de la trace ou inventer ce que l'archive ne fournit pas.

L'hypothèse de l'invention révèle les limites éthiques de la remémoration numérique. Attribuer imaginairement un visage ou un nom pourrait apparaître comme un moyen de réparer l'insuffisance documentaire. Pourtant, une telle réparation remplacerait la singularité perdue par une construction subjective. La narratrice reconnaît que sa mémoire ne peut combler le manque sans risquer de produire une fiction. Le dispositif

médiatique place ainsi le sujet dans une position contradictoire : l'image exige une réaction affective, mais elle ne fournit pas les éléments permettant d'établir une relation mémorielle durable avec la personne représentée. L'émotion demeure attachée à une silhouette partielle, vouée à être remplacée par une nouvelle image avant que l'attention ait pu transformer la vision en souvenir. La succession télévisuelle ou numérique des actualités accentue cette impossibilité :

> Un char d'assaut succède au visage du président des États-Unis qui succède au visage d'un joueur de football qui succède à une manifestation qui succède à une course-poursuite qui succède aux marches de Cannes qui succèdent à des frappes aériennes qui succèdent au visage du président de la République française qui succède à un hélicoptère en feu qui succède au visage de Leonardo DiCaprio. (Finkelstein, 2017 : 115)

La répétition du verbe « succéder » reproduit syntaxiquement le mouvement automatique du flux médiatique. Aucun événement ne reçoit une durée propre ; chaque image existe principalement comme le contenu qui apparaît après une autre et qui sera bientôt remplacé. Le char d'assaut, le président, le joueur de football, la manifestation, la course-poursuite, le festival de Cannes et les frappes aériennes sont intégrés à une même chaîne visuelle. Les différences de nature, de gravité et de portée historique sont neutralisées par l'uniformité de leur mode d'apparition. La guerre, le divertissement, le sport, la politique et la célébrité deviennent des segments équivalents d'une programmation continue.

L'absence de hiérarchie entre ces images ne signifie pas que la narratrice les considère consciemment comme identiques. Elle montre plutôt que le dispositif les soumet à une temporalité commune qui empêche leur différenciation durable. La frappe aérienne peut provoquer un instant de stupeur, mais l'image suivante interrompt immédiatement l'élaboration de cette réaction. La douleur d'autrui est alors moins niée que consommée au rythme de sa diffusion. Le spectateur voit la catastrophe, éprouve éventuellement une émotion, puis passe à un autre contenu sans pouvoir inscrire ce qu'il

a vu dans une continuité narrative. L'image de violence devient l'un des éléments ordinaires du quotidien médiatique, prise entre un visage célèbre et une scène de divertissement.

Les vidéos n'échappent pas à cette logique malgré leur capacité à restituer le mouvement et la durée. Intégrées aux fils d'actualité, découpées en séquences brèves et continuellement remplacées, elles fonctionnent comme une série d'images momentanées. Leur mouvement ne garantit aucune continuité mémorielle, car l'attention reste soumise à la possibilité permanente de changer de contenu. Le flux numérique transforme ainsi les objets temporels en fragments interchangeables. Une vidéo peut être répétée, ralentie, partagée ou archivée, mais chacune de ces opérations l'éloigne également de la situation singulière dans laquelle l'événement s'est produit. La répétition technique multiplie la visibilité tout en risquant d'user la capacité de voir.

Survivre ne décrit donc pas une disparition complète de la mémoire. La narratrice retient des détails, apprend des noms et demeure hantée par les images de catastrophes. Cependant, cette mémoire apparaît de plus en plus composée d'éléments extérieurs, transmis et ordonnés par les médias numériques. Le téléphone détermine les mouvements du regard, Wikipédia fournit les listes à mémoriser, la photographie impose un fragment sans visage et le flux audiovisuel règle la succession des événements. L'intériorité devient le lieu d'enregistrement secondaire d'une archive mondiale dont le sujet ne maîtrise ni la sélection ni le rythme. La mémoire individuelle ne se vide pas ; elle est occupée par une multitude de traces qui rendent plus difficile la constitution d'un souvenir propre.

L'expérience personnelle se trouve ainsi menacée par une étrange disproportion. Les catastrophes éloignées, les attentats, les guerres et les morts anonymes pénètrent continuellement dans le quotidien de la narratrice, tandis que les événements de sa propre existence peinent à acquérir une forme stable. La conscience se remplit du malheur global sans parvenir à établir une relation véritable avec chacune des vies représentées. Le sujet

reste placé entre deux impossibilités : détourner le regard reviendrait à ignorer la souffrance, mais regarder continuellement conduit à l'épuisement de l'attention et à la banalisation des images. La surexposition ne produit donc ni connaissance approfondie ni oubli absolu. Elle installe une mémoire diffuse, anxieuse et fragmentaire, dans laquelle des scènes de violence persistent sans être pleinement intégrées.

L'univers numérique représenté dans le roman fait finalement apparaître une mémoire abondante en fichiers mais pauvre en visages. Les dispositifs techniques enregistrent, reproduisent et diffusent les traces à une échelle sans précédent, tandis que la conscience peine à transformer cette accumulation en souvenirs singuliers. Le téléphone remplace le livre, les listes se substituent aux récits, les fragments photographiques survivent aux identités et les vidéos de catastrophes se mêlent aux spectacles ordinaires. L'archive numérique semble tout conserver, mais elle ne garantit ni la reconnaissance des morts ni la transmission de leur expérience. En cherchant à retenir les noms et les images du désastre mondial, la narratrice découvre que sa mémoire est progressivement modelée par les supports chargés de l'assister. L'époque du fichier et de l'écran produit ainsi une mémoire sans véritable intériorité, dans laquelle l'individu risque de perdre ses propres souvenirs parmi les traces innombrables des catastrophes collectives.

CHAPITRE IX

Mémoire collective : rituels, cérémonies, souvenir partagé

9.1. Mémoire sociale et fonctions historiques des rituels ; culture de la peur et commémoration

La mémoire sociale ne correspond pas à une simple accumulation de souvenirs communs. Elle résulte d'un ensemble de pratiques, de discours et de représentations par lesquels une collectivité sélectionne certains événements, les inscrit dans une continuité historique et leur attribue une signification partageable. Les cérémonies commémoratives, les monuments, les anniversaires officiels, les minutes de silence et les discours institutionnels participent à cette organisation du passé. Leur fonction ne consiste pas uniquement à empêcher l'oubli : ils définissent également les manières légitimes de se souvenir, les émotions qu'il convient d'exprimer et les enseignements que la société doit tirer des catastrophes antérieures. Le rituel mémoriel constitue ainsi un dispositif de médiation entre histoire, identité collective et ordre social.

La répétition cérémonielle donne tout d'abord une forme stable à des événements marqués par la rupture, la violence ou la disparition. En revenant périodiquement sur une catastrophe, la communauté l'intègre à un calendrier qui en régularise symboliquement l'irruption. Ce qui s'était produit de manière inattendue est réintroduit dans une temporalité prévisible. La date du souvenir, l'ordre des prises de parole, les gestes de recueillement et les lieux choisis pour la cérémonie transforment progressivement le désordre de l'événement en une séquence socialement maîtrisée. Le rituel ne modifie pas le passé, mais il organise les conditions de sa réapparition dans le présent. Une telle organisation possède une fonction de cohésion. Le rassemblement autour d'un événement commun donne aux individus le sentiment d'appartenir à une histoire qui les dépasse. La commémoration établit une continuité entre les générations en transmettant des noms, des images, des récits et des valeurs. Elle peut également offrir une reconnaissance publique

à des souffrances longtemps négligées et rendre visibles des victimes que les récits officiels avaient auparavant maintenues dans l'ombre. Cependant, cette capacité de rassemblement comporte une dimension normative. Dès lors que les institutions déterminent les événements dignes d'être rappelés et les formes appropriées de leur évocation, elles interviennent dans la construction même de la mémoire collective.

Le rituel mémoriel devient alors un instrument discret de régulation sociale. Il ne se contente pas de représenter le passé ; il distribue les rôles à partir desquels celui-ci doit être interprété. Certains individus apparaissent comme victimes, d'autres comme témoins, héritiers, responsables ou protecteurs de l'ordre collectif. Une telle distribution oriente les affects publics et fixe les frontières de l'interprétation légitime. La compassion, le deuil, l'indignation ou la fierté nationale ne sont pas seulement éprouvés spontanément : ils sont également encadrés par une mise en scène institutionnelle qui leur attribue un objet, une durée et une forme reconnaissable. Cette dimension prend une importance accrue dans les sociétés contemporaines, où l'expérience collective est profondément traversée par l'incertitude. Frank Furedi observe que les sociétés occidentales tendent à se représenter comme continuellement exposées à des forces destructrices capables de menacer les conditions les plus ordinaires de l'existence. La culture de la peur ne repose donc pas uniquement sur des dangers précis ; elle installe la menace comme horizon général de la vie quotidienne et comme principe d'interprétation des événements sociaux (Furedi, 2002 : 186). Dans un tel environnement, la commémoration fournit apparemment un point de stabilité. Elle donne un nom à la catastrophe, en désigne les victimes et lui attribue une place déterminée dans le récit historique.

L'ancrage offert par la mémoire demeure néanmoins ambivalent. L'évocation régulière des tragédies peut permettre de reconnaître les pertes et de transmettre une vigilance nécessaire. Elle peut aussi entretenir la perception d'un monde dans lequel le désastre demeure toujours susceptible de revenir. La formule selon laquelle il faudrait se

souvenir afin que l'événement ne se reproduise jamais transforme le passé en avertissement permanent. L'acte commémoratif se tourne alors simultanément vers ce qui a eu lieu et vers ce qui pourrait de nouveau survenir. La catastrophe n'est plus uniquement rappelée comme fait révolu ; elle est réactivée comme scénario potentiel. La commémoration contemporaine acquiert ainsi une fonction préventive. Le souvenir est présenté comme une protection contre la répétition du mal, tandis que l'oubli est associé à une forme de danger collectif. Cette logique peut favoriser une conscience historique attentive, mais elle peut aussi transformer la mémoire en obligation sécuritaire. Les individus ne sont plus seulement invités à comprendre le passé : ils doivent demeurer en état de vigilance face à son retour possible. Le rituel contribue alors à l'installation d'une temporalité anxieuse, dans laquelle le présent est continuellement interprété à partir des catastrophes antérieures et des menaces futures.

La réflexion d'Ulrich Beck sur la société du risque éclaire les conditions historiques d'une telle évolution. Les menaces propres à la modernité ne proviennent plus exclusivement de l'ignorance ou de l'impuissance humaine devant la nature. Elles peuvent être produites par les dispositifs techniques, industriels et scientifiques censés améliorer la maîtrise du monde. Beck précise ainsi que le concept de « risque » signifie : être exposé à des menaces qui ne sont plus liées à l'ignorance, mais au contraire à la connaissance elle-même. Les sources de danger ne sont plus l'ignorance mais le savoir (2001 : 399). La connaissance ne supprime donc pas nécessairement l'insécurité ; elle révèle de nouvelles menaces et contribue parfois à leur production. Les risques contemporains se caractérisent en outre par leur diffusion. Ils sont difficiles à localiser, leurs conséquences peuvent dépasser les frontières et leurs causes sont souvent distribuées entre de nombreux acteurs. Il devient alors compliqué de construire un récit doté d'un commencement clairement identifiable, de responsabilités incontestables et d'une résolution définitive. Face à cette dispersion, la commémoration institutionnelle

réintroduit une structure narrative. Elle ordonne les événements, sélectionne des figures représentatives et propose une interprétation capable de réduire la complexité historique.

Le rituel exerce ainsi une fonction de stabilisation symbolique. La cérémonie convertit l'incertitude diffuse en une histoire susceptible d'être racontée, répétée et partagée. L'événement est ramené à une succession de moments, de causes et de conséquences, tandis que les émotions sont intégrées à une dramaturgie collective. Cette mise en forme peut être nécessaire pour rendre le passé transmissible. Toutefois, elle risque également de produire une apparence de clôture là où subsistent des contradictions, des absences et des responsabilités incertaines.

La mise en récit institutionnelle tend notamment à présenter la communauté comme un ensemble homogène réuni autour d'une même mémoire. Or les individus ne vivent pas les événements de manière identique et ne leur attribuent pas toujours les mêmes significations. Les souvenirs familiaux, les expériences minoritaires et les récits de ceux qui se trouvent en marge de l'histoire officielle peuvent contredire l'unité affichée par la cérémonie. La commémoration produit donc une visibilité sélective : elle rend certaines traces immédiatement reconnaissables, mais peut en neutraliser d'autres lorsqu'elles ne correspondent pas au cadre narratif dominant. Le glissement d'un rituel de solidarité vers un rituel de sécurité renforce cette sélection. La solidarité repose sur la possibilité de reconnaître une expérience commune malgré les différences. La logique sécuritaire organise davantage les relations autour de la prévention des dommages et de l'identification des menaces. Le principe de précaution, lorsqu'il se généralise à l'ensemble de la vie sociale, modifie le rapport à autrui. La confiance laisse progressivement place à la surveillance, à l'évaluation et à la méfiance.

Furedi souligne que la diffusion de la peur ne rapproche pas nécessairement les membres d'une communauté. Elle peut au contraire les éloigner les uns des autres en installant un climat de soupçon et en détournant leur attention des problèmes collectifs

qu'ils devraient affronter ensemble (2002 : 195). Le danger supposé devient alors un principe d'organisation des relations humaines. Chaque individu est susceptible d'être perçu comme vulnérable, mais aussi comme porteur d'un risque pour les autres. La commémoration centrée sur la peur peut reproduire cette logique. Au lieu de créer un espace où les expériences sont mises en commun, elle peut répartir les individus entre victimes fragiles, spectateurs compatissants et autorités protectrices. La participation au rituel ne conduit pas nécessairement à l'action collective ; elle peut se réduire à l'adoption de comportements émotionnels préalablement définis. Le sujet est invité à éprouver une compassion ponctuelle, puis à déléguer la gestion du risque aux institutions. La place accordée à la figure de la victime témoigne de cette transformation. La reconnaissance des victimes représente une exigence essentielle de justice, notamment lorsque leur souffrance a été niée ou effacée. Pourtant, une mémoire exclusivement organisée autour de la vulnérabilité risque de réduire l'individu à la blessure subie. Son existence est alors interprétée à partir du traumatisme, tandis que ses capacités de résistance, de décision et de transformation passent au second plan. La commémoration peut ainsi préserver le souvenir d'une personne tout en l'enfermant dans une identité mémorielle immuable.

L'élévation de la sécurité au rang de valeur morale centrale accentue cette tendance. Furedi remarque que les sociétés contemporaines peuvent chercher à protéger les enfants en leur transmettant avant tout la peur du monde extérieur. La promotion de la sécurité par l'inquiétude finit alors par rendre acceptables des pratiques de surveillance ou de restriction qui auraient auparavant été jugées excessives (Furedi, 2002 : 218). La protection ne développe plus l'autonomie ; elle encourage la dépendance envers ceux qui prétendent identifier et administrer les dangers. Les rituels éducatifs, familiaux et nationaux peuvent participer à cette pédagogie de la vulnérabilité. Le passé est transmis comme une succession de catastrophes dont il faudrait continuellement anticiper le retour. Les nouvelles générations héritent ainsi non seulement de souvenirs, mais aussi d'un

ensemble de peurs et de comportements préventifs. La mémoire sociale devient une manière d'enseigner comment se protéger, comment interpréter la menace et à quelles institutions confier sa sécurité. Le contrôle exercé par la commémoration n'adopte pas nécessairement la forme d'une contrainte explicite. Il passe par l'organisation des temporalités, des gestes et des émotions. La minute de silence constitue à cet égard un exemple significatif. Elle offre un espace commun de recueillement, mais détermine également le moment précis où le deuil collectif doit s'exprimer. Le silence commence et s'achève selon un ordre institutionnel. Une émotion potentiellement durable et désordonnée est ainsi contenue dans une durée codifiée. Une telle formalisation ne suffit pas à rendre le rituel artificiel. Toute mémoire collective a besoin de supports et de formes pour se transmettre. Le problème apparaît lorsque la répétition cérémonielle remplace l'interrogation historique. Les mêmes paroles, les mêmes images et les mêmes gestes peuvent progressivement perdre leur capacité à rendre le passé sensible. La commémoration devient alors une obligation administrative dont la régularité garantit moins la transmission de la mémoire que la reproduction d'un consensus apparent.

Face à cette fermeture possible, le « texte-recherche » proposé par Ivan Jablonka offre une autre manière d'articuler histoire, mémoire et récit. Une telle écriture ne dissimule pas les opérations grâce auxquelles le passé est reconstruit. Elle associe « dans un même récit le passé, la preuve et l'enquête » (Jablonka, 2014 : 298). Le résultat historique n'est donc pas séparé du parcours qui a permis de l'établir. Les hésitations, les documents manquants, les déplacements du chercheur et les limites de l'interprétation deviennent eux-mêmes des composantes du récit. Cette démarche s'oppose à la prétention d'une mémoire entièrement stabilisée. Le passé ne se présente plus comme un ensemble de significations déjà disponibles, mais comme un champ de questions. Le lecteur est invité à suivre la constitution du savoir, à examiner les preuves et à reconnaître les

incertitudes qui demeurent. L'autorité du récit ne repose pas sur l'effacement de ses conditions de production ; elle naît de leur exposition méthodique.

L'élargissement de la notion de document contribue à cette ouverture. En reprenant une définition d'Henri-Irénée Marrou, Jablonka rappelle qu'« est document toute source d'information dont l'esprit de l'historien sait tirer quelque chose pour la connaissance du passé humain » (Marrou, cité par Jablonka, 2014 : 165). La trace historique ne se limite donc pas aux archives officielles. Une photographie, un objet ordinaire, une adresse, une lettre, un témoignage fragmentaire ou un silence peuvent devenir des supports de connaissance, à condition d'être interrogés et replacés dans un ensemble de relations significatives. Le « texte-recherche » permet ainsi de résister à la rigidité des rituels institutionnels sans abandonner la responsabilité envers les disparus. Il ne refuse ni la commémoration ni la transmission, mais en déplace le principe. Au lieu de répéter une interprétation déjà fixée, il rend visibles les tensions, les lacunes et les conflits qui traversent la mémoire. Le sujet n'est plus placé devant un passé qu'il devrait accepter passivement. Il participe à une enquête qui lui permet de comprendre comment les récits ont été construits et quelles expériences en ont été exclues.

La mémoire sociale remplit finalement une fonction profondément ambivalente. Les rituels donnent une forme collective à la perte, assurent la transmission des événements et offrent aux victimes une reconnaissance symbolique. Ils peuvent cependant devenir des dispositifs de normalisation lorsqu'ils organisent la mémoire autour de significations closes, prescrivent les émotions légitimes et maintiennent la communauté dans un état de vigilance anxieuse. La culture de la peur transforme alors le souvenir en instrument de précaution : le passé est continuellement mobilisé pour administrer les comportements du présent. L'écriture fondée sur la recherche ouvre une possibilité différente. Elle ne promet pas de dissiper entièrement l'incertitude, mais fait de celle-ci une condition de l'enquête. En réunissant le récit, la preuve et l'examen

critique des traces, elle substitue à la répétition cérémonielle une pratique active de la mémoire. Une telle perspective prépare l'analyse des œuvres romanesques qui interrogent les commémorations officielles, suivent des traces marginales ou redonnent une singularité narrative aux individus réduits par les discours collectifs à des figures abstraites de victimes. Le roman peut dès lors dévoiler les mécanismes par lesquels une société organise ses peurs, mais aussi transformer la mémoire en espace de connaissance, de contestation et de réappropriation du passé.

9.2. *14* : Appel national et mobilisation de masse

La mobilisation générale constitue dans *14* un moment décisif où la temporalité individuelle se trouve brutalement absorbée par le rythme collectif de la nation en guerre. Jean Echenoz ne la représente pourtant ni comme une communion patriotique spontanée ni comme le commencement glorieux d'une aventure héroïque. L'appel national apparaît plutôt comme un dispositif capable d'interrompre les projets personnels, de réorganiser l'espace urbain et de mettre simultanément les corps en mouvement. La rupture historique devient perceptible à travers les transformations les plus concrètes de la vie quotidienne : les habitants quittent leurs maisons, les rues convergent vers une même place, le vélo d'Anthime est rangé et les hommes sont progressivement intégrés à une foule dont ils ne maîtrisent plus la direction. Le passage de l'existence civile à la condition militaire s'accomplit ainsi moins par une adhésion réfléchie que par une série de déplacements collectifs, de gestes imités et de comportements ritualisés. La mobilisation produit une communauté provisoire, mais cette communauté repose dès l'origine sur l'effacement progressif des différences individuelles. L'arrivée d'Anthime en ville permet d'observer le moment précis où l'événement historique s'empare de l'espace ordinaire :

> Dès son entrée en ville, Anthime a commencé de voir les gens sortir de leurs maisons et s'assembler par lots avant de converger vers la place Royale. Les hommes semblaient nerveux, fébriles dans la chaleur, se tournaient en s'interpellant, faisaient des gestes gauches et plus ou moins sûrs d'eux.

> Anthime est passé ranger son vélo chez lui avant de rallier le mouvement général confluant à présent de toutes les artères vers la place où s'agitait une foule souriante, brandissant drapeaux et bouteilles, gesticulant et se pressant, laissant à peine d'espace aux voitures à chevaux qui déjà transportaient des groupes. (Echenoz, 2012 : 11-12)

La scène est construite autour d'un mouvement de convergence. Les individus quittent leurs espaces privés, s'assemblent d'abord « par lots », puis se fondent dans un « mouvement général » qui gagne la place Royale. L'expression « par lots » introduit déjà une forme de dépersonnalisation. Les habitants ne sont pas présentés à partir de leurs identités, de leurs professions ou de leurs motivations ; ils sont regroupés comme des unités que l'événement rassemble et redistribue. La ville elle-même semble participer à ce processus : toutes ses artères conduisent désormais vers un centre unique, comme si la géographie urbaine s'était soudainement transformée en réseau de canalisation des corps.

La mobilisation ne survient donc pas seulement dans le temps historique ; elle reconfigure aussi l'organisation matérielle de l'espace. Les maisons cessent momentanément d'être des lieux de protection et d'intimité. Les rues ne servent plus aux circulations ordinaires, puisqu'elles orientent la population vers le rassemblement collectif. La place publique devient le théâtre où l'appel national acquiert une forme visible. Ce qui relevait auparavant de décisions dispersées se trouve remplacé par un mouvement commun dont la puissance tient précisément à sa capacité d'entraînement. Anthime ne choisit pas véritablement sa destination : après avoir observé la convergence générale, il la rejoint. Le verbe « rallier » indique à la fois un déplacement physique et une intégration symbolique. Le personnage abandonne la trajectoire singulière que lui permettait encore son vélo pour adopter celle que la foule lui impose.

Le rangement du vélo possède, à cet égard, une valeur fondamentale. Cet objet renvoyait jusque-là à une mobilité individuelle, réglée par les désirs et les projets de son utilisateur. Anthime pouvait choisir son itinéraire, son rythme et la durée de son

déplacement. En le laissant chez lui, il renonce provisoirement à cette autonomie spatiale. Ce geste apparemment banal annonce l'ensemble des abandons qui accompagneront son passage à la vie militaire. Les objets civils, les activités personnelles et les mouvements librement décidés sont remplacés par des équipements standardisés, des itinéraires prescrits et des gestes collectifs. Le vélo n'est pas détruit, mais il devient soudainement inutilisable dans le nouveau régime temporel inauguré par la mobilisation.

La notion de rupture temporelle absolue éclaire le contraste entre l'existence antérieure d'Anthime et le mouvement collectif qui l'entraîne. Le temps domestique se caractérisait par la pluralité des rythmes : chacun pouvait organiser sa journée selon ses habitudes, ses obligations et ses projets. L'annonce de la mobilisation suspend cette diversité et lui substitue une temporalité nationale homogène. Le même signal atteint simultanément des individus éloignés les uns des autres et les oblige à réorienter leur existence vers une échéance commune. La synchronisation ne résulte pas encore d'une expérience partagée du combat, mais de la soumission collective à un appel qui acquiert immédiatement une force contraignante.

Echenoz reprend néanmoins cette transition du temps domestique au temps héroïque pour en révéler l'instabilité. La foule sourit, agite des drapeaux et brandit des bouteilles, mais les gestes des hommes demeurent « gauches » et « plus ou moins sûrs d'eux ». Derrière les signes visibles de l'enthousiasme se manifeste une hésitation que la dynamique collective ne parvient pas entièrement à dissimuler. Les hommes semblent chercher la conduite appropriée, observer les réactions des autres et reproduire les comportements que la situation paraît exiger. La ferveur patriotique apparaît dès lors comme une pratique sociale en cours de formation. Elle se compose de signes immédiatement reconnaissables — drapeaux, bouteilles, sourires, interpellations — qui permettent aux individus de donner une forme collective à un événement dont ils ne mesurent pas encore les conséquences.

La mobilisation fonctionne ainsi comme un rituel de passage, mais un rituel dépourvu de véritable préparation. Les personnages sont arrachés à leur condition civile avant de pouvoir comprendre ce que leur nouvelle identité implique. La foule fournit momentanément un cadre interprétatif : sourire, brandir un drapeau ou participer au rassemblement permet de répondre à l'incertitude par des gestes prévisibles. Ce théâtre collectif ne supprime cependant pas l'inquiétude. La nervosité et la fébrilité montrent que l'enthousiasme public coexiste avec une désorientation plus profonde. La masse donne l'illusion d'une certitude commune là où les individus éprouvent encore une confusion difficilement formulable. Le défilé militaire prolonge cette transformation en soumettant les corps à une discipline visible :

> C'était plutôt gai, ce défilé, chacun droit dans son uniforme s'efforçait de regarder droit devant lui [...] Comme il marchait tout en blaguant à mi-voix avec les autres, tâchant cependant de mesurer fièrement son pas, Anthime a cru distinguer Blanche sur le trottoir gauche de l'avenue [...] on exsudait en cadence sous le képi neuf qui serrait dur les tempes, sous le sac sanglé selon les consignes et qui, ce premier jour, ne pesait pas encore trop sur les clavicules. (Echenoz, 2012 : 18-20)

La gaieté annoncée au début du passage est immédiatement encadrée par une série de contraintes corporelles. Chacun doit se tenir droit, regarder devant soi et mesurer son pas. Même la fierté devient un effort prescrit : Anthime « tâche » de marcher fièrement, ce qui montre que l'attitude héroïque ne lui vient pas spontanément. Elle doit être produite par une maîtrise du corps et par l'imitation des autres soldats. La mobilisation transforme ainsi le patriotisme en posture. L'uniforme, l'alignement et la cadence donnent l'image d'une collectivité unie, mais cette unité dépend de la régulation minutieuse des apparences.

L'uniforme constitue l'un des principaux instruments de cette assimilation. Il redresse les silhouettes, atténue les différences et convertit les hommes en éléments

comparables d'un même ensemble. Le képi neuf serre déjà les tempes, tandis que le sac est fixé au corps « selon les consignes ». Les objets militaires ne sont donc pas de simples accessoires extérieurs. Ils imposent leurs formes, leurs poids et leurs points de pression à celui qui les porte. Le soldat entre dans l'institution militaire à travers une expérience matérielle de la contrainte. Son corps doit s'adapter à un équipement conçu non pour préserver sa singularité, mais pour le rendre fonctionnel au sein d'un dispositif collectif.

Le pronom indéfini « on » traduit particulièrement bien cette absorption de l'individu. Après avoir nommé Anthime, le récit passe à une formulation collective : « on exsudait en cadence ». La transpiration pourrait constituer une sensation intime, propre à chaque corps. Elle est pourtant synchronisée par la marche et intégrée au mouvement général. Les soldats ne se contentent pas d'avancer ensemble ; ils subissent en même temps la chaleur, la pression du képi et le poids du sac. Une communauté corporelle se forme, mais elle ne repose ni sur l'échange des souvenirs ni sur une véritable reconnaissance mutuelle. Elle naît de la répétition des mêmes gestes et de l'exposition aux mêmes contraintes matérielles.

La présence possible de Blanche introduit brièvement une ligne de résistance à cette uniformisation. En croyant la reconnaître sur le trottoir, Anthime tente de maintenir un lien entre le défilé militaire et son existence antérieure. Le regard latéral vers Blanche s'oppose au regard « droit devant » imposé par la discipline collective. L'individu cherche encore dans la foule un visage particulier susceptible de restituer au départ sa dimension personnelle. Pourtant, cette reconnaissance demeure incertaine. Anthime « a cru distinguer » Blanche, sans parvenir à s'assurer de sa présence. La cadence du défilé ne lui permet ni de s'arrêter ni de vérifier son intuition. La mobilisation sépare ainsi le personnage de son monde familier au moment même où celui-ci semble encore accessible. La gare transforme ensuite le départ en spectacle collectif :

> À la gare, tôt le matin du jour suivant, Blanche était encore là, sur le quai parmi la foule agitant de petits drapeaux, des garçons traçaient à la craie *À Berlin* sur les flancs de la motrice, quatre ou cinq cuivres déclinaient de leur mieux l'hymne national. Des chapeaux, des foulards, des bouquets, des mouchoirs s'agitaient en tous sens, des paniers de provisions passaient par les fenêtres des wagons […] (Echenoz, 2012 : 20-21)

Le quai réunit des signes contradictoires. Les drapeaux, l'inscription « À Berlin » et l'hymne national produisent l'image officielle d'un départ enthousiaste et victorieux. Les étreintes, les mouchoirs et les larmes révèlent cependant la violence concrète de la séparation. Echenoz ne choisit pas entre l'exaltation patriotique et la douleur intime ; il les juxtapose dans une même accumulation. Cette coexistence empêche de réduire la mobilisation à une émotion homogène. La collectivité est traversée par des réactions multiples que le cérémonial national tente de réunir sous une représentation commune.

L'inscription tracée à la craie possède un caractère à la fois triomphal et précaire. « À Berlin » condense l'illusion d'une guerre courte, orientée vers une destination clairement identifiable et vers une victoire supposée proche. Pourtant, la fragilité matérielle de la craie annonce déjà la fragilité de cette certitude. La formule est inscrite sur la motrice, c'est-à-dire sur la machine qui emportera les soldats loin de leur environnement familier. Le train devient ainsi le support d'un récit anticipé de la guerre, avant même que celle-ci ait été vécue. Les garçons projettent sur la machine une conclusion héroïque que l'expérience du front ne tardera pas à contredire.

La musique militaire participe au même travail de mise en forme. Les cuivres jouent l'hymne national, mais l'expression « de leur mieux » introduit une légère distance ironique. La cérémonie n'atteint jamais la perfection majestueuse attendue d'une représentation officielle. Elle conserve quelque chose d'approximatif, de local et de maladroit. Le récit refuse ainsi de transformer la gare en tableau monumental. Il privilégie une accumulation de gestes ordinaires et d'objets concrets : paniers, chapeaux, foulards,

bouquets, mouchoirs et marchepieds. La matérialité du départ désamorce le caractère abstrait du discours patriotique.

Les paniers de provisions montrent que le monde domestique tente encore d'accompagner les soldats. Les familles transmettent de la nourriture à travers les fenêtres comme si elles pouvaient prolonger dans le train les pratiques de soin liées à la maison. Ce geste demeure toutefois soumis à l'organisation technique du départ. Les objets passent par les ouvertures des wagons, tandis que les individus sont séparés par la structure du train et par l'imminence de son mouvement. La vie privée ne disparaît pas immédiatement, mais elle ne subsiste plus que sous la forme de fragments envoyés vers ceux que l'appareil militaire a déjà pris en charge.

La gare constitue alors l'un des lieux privilégiés de ce que Virilio permet de penser comme une logistique de la perception. La mobilisation doit non seulement déplacer les hommes, mais aussi produire des images susceptibles de rendre ce déplacement acceptable et intelligible. Drapeaux, hymne, inscription triomphale et alignement des wagons composent une représentation ordonnée du départ. Celle-ci masque temporairement la destination réelle des corps en donnant à leur transport l'apparence d'une cérémonie nationale. La visibilité de l'enthousiasme contribue à neutraliser l'incertitude. Chacun voit les autres agiter des drapeaux et peut interpréter cette répétition comme le signe d'une conviction unanimement partagée. Paul Virilio montre que, depuis la Grande Guerre, l'industrialisation de l'image transforme la perception du conflit en lui conférant une dimension cinématique qui participe à la déréalisation de l'attaque (1991 : 89). Cette perspective permet de comprendre le caractère séquentiel de la mobilisation chez Echenoz. Les hommes sortent de leurs maisons, convergent vers la place, défilent dans les rues, se rassemblent à la gare, puis disparaissent dans les wagons. L'enchaînement rapide de ces scènes produit l'impression d'un mouvement presque automatique. Chaque espace fonctionne comme une étape d'un parcours préétabli. La

population semble prise dans un montage dont elle n'organise ni le rythme ni la conclusion. La déréalisation ne signifie pas que la guerre deviendrait moins matérielle. Elle désigne plutôt l'écart croissant entre les représentations collectives de l'événement et l'expérience effective des individus. La mobilisation est d'abord perçue à travers des images de gaieté, d'ordre et de détermination : une foule souriante, des drapeaux, des uniformes neufs, une marche cadencée et un train dirigé symboliquement vers Berlin. Ces images rendent l'événement visible tout en dissimulant sa réalité future. Elles transforment la guerre en spectacle anticipé avant que les soldats n'en rencontrent la violence. Le désordre historique est momentanément converti en succession de tableaux maîtrisés.

L'esthétique d'Echenoz reproduit cette logique tout en la détournant. Le récit possède une mobilité visuelle qui passe rapidement d'un objet à un autre et d'un geste collectif à une sensation corporelle. Toutefois, cette écriture cinématique ne glorifie pas la mobilisation. Elle révèle les mécanismes par lesquels celle-ci s'impose comme une évidence. Le regard narratif s'arrête sur le képi qui serre les tempes, le sac pesant sur les clavicules ou les larmes écrasées sur les marchepieds. Ces détails introduisent dans l'image collective les indices matériels de ce qu'elle tente de recouvrir. La représentation héroïque commence ainsi à se fissurer avant même l'arrivée au front. L'intégration à la masse s'accomplit pleinement lorsque la répétition transforme la contrainte en automatisme :

> Ce parcours a occupé l'automne au bout duquel c'était devenu automatique, on avait fini par presque oublier qu'on marchait. Ce qui n'était d'ailleurs pas si mal : on s'occupait ainsi, le corps mécaniquement sollicité laissant penser à autre chose ou plus souvent à rien, mais il a bien fallu qu'on s'arrêtât quand la guerre s'est bloquée en hiver. (Echenoz, 2012 : 65)

Le contraste avec les premières scènes est considérable. Au début de la mobilisation, les hommes s'interpellaient, brandissaient des bouteilles, plaisantaient et tentaient de donner

à leur marche une allure fière. Après plusieurs mois, le mouvement n'a plus besoin d'être soutenu par l'enthousiasme. Le corps a appris à marcher seul. L'automatisme constitue donc le résultat durable de la synchronisation inaugurée par l'appel national. Ce qui était d'abord une performance publique et consciente devient une fonction corporelle presque indépendante de la volonté. La formule « on avait fini par presque oublier qu'on marchait » montre que l'expérience ne se transforme plus en souvenir conscient. La répétition excessive ne renforce pas la mémoire de l'action ; elle l'efface de la perception. Le corps conserve le rythme, mais l'esprit se retire. Une mémoire musculaire se substitue ainsi à la mémoire narrative. Le soldat ne construit pas un récit cohérent de ce qu'il vit. Il avance parce qu'il a incorporé le mouvement imposé par l'institution. L'apprentissage militaire atteint son efficacité maximale lorsqu'il n'a plus besoin d'être pensé.

L'expression « corps mécaniquement sollicité » rend manifeste la transformation de l'homme en composant d'un système plus vaste. Le corps n'est pas entièrement immobile ou passif, puisqu'il doit fournir un effort continu. Cet effort n'est cependant plus orienté par un projet personnel. Il répond aux exigences d'un itinéraire, d'une cadence et d'une organisation dont le soldat ne maîtrise pas la finalité. La mobilisation de masse réalise alors une forme de dépossession : elle conserve l'énergie physique de l'individu tout en suspendant sa capacité à donner un sens propre à ses gestes. Le passage de la pensée à « rien » approfondit cette dé-subjectivation. La marche automatique pourrait, dans un premier temps, libérer l'esprit et lui permettre de penser à autre chose. Cependant, le récit corrige immédiatement cette possibilité : le corps laisse plus souvent penser à rien. L'automatisme ne constitue donc pas un simple mécanisme de protection. Il produit une réduction de la vie intérieure. Pour supporter la répétition, la fatigue et l'incertitude, le soldat se détache partiellement de l'expérience qu'il traverse. La survie dépend de cette capacité à accomplir les gestes sans les investir constamment d'une signification.

La guerre qui « se bloque » en hiver révèle enfin l'imbrication du corps, du temps et de l'espace. Le mouvement des soldats devient automatique jusqu'au moment où l'ensemble du conflit s'immobilise. La mécanisation individuelle correspond ainsi à la logique générale de la guerre industrielle : les hommes avancent tant que le dispositif les met en mouvement, puis s'arrêtent lorsque le front se fige. Leurs déplacements ne dépendent plus d'une volonté subjective. Ils suivent les transformations stratégiques d'un système à l'échelle duquel chaque combattant ne constitue qu'une unité disponible.

La domination progressive des objets accompagne cette réduction de l'autonomie. Le vélo rangé au début du récit, le képi, le sac sanglé, les wagons, la motrice et les marchepieds scandent les différentes phases de la mobilisation. Les objets civils étaient liés aux usages particuliers et aux désirs personnels ; les équipements militaires imposent au contraire des fonctions uniformes. Le métal, le tissu et le cuir encadrent les corps, déterminent leurs postures et organisent leurs déplacements. L'homme ne disparaît pas derrière la matière de manière immédiate, mais sa relation aux objets se modifie profondément. Il ne les choisit plus en fonction de ses projets : il doit adapter ses gestes aux contraintes qu'ils lui imposent.

Cette matérialité permet à Echenoz de déconstruire la mémoire officielle de la mobilisation. Les récits héroïques privilégient volontiers les symboles collectifs, les déclarations patriotiques et l'unité nationale. *14* déplace l'attention vers les détails qui révèlent le coût corporel de cette unité : le képi trop serré, le sac sur les clavicules, la transpiration cadencée, les larmes sur les marchepieds et la marche devenue automatique. La mémoire de 1914 ne se résume plus à l'image d'une population rassemblée autour du drapeau. Elle comprend également les procédures matérielles par lesquelles les individus ont été extraits de leur vie quotidienne, alignés, équipés, transportés et incorporés à une organisation industrielle.

La mobilisation apparaît finalement comme un processus de synchronisation qui commence dans la ville et se poursuit jusque dans les muscles des soldats. L'appel national transforme d'abord les habitants en foule, puis la foule en défilé, le défilé en convoi et le convoi en masse combattante. Chaque étape réduit davantage la marge de décision individuelle. L'enthousiasme collectif n'est pas entièrement illusoire, mais il demeure provisoire et largement dépendant des signes qui le mettent en scène. Les drapeaux, les bouteilles, l'hymne et l'inscription « À Berlin » fournissent un langage commun à une population encore incapable de mesurer la durée et la violence du conflit.

L'évolution d'Anthime rend particulièrement visible la distance entre l'image initiale de la mobilisation et son résultat. Celui qui range son vélo pour rejoindre une foule souriante devient progressivement un corps avançant sans penser. Entre ces deux moments, le roman décrit moins une prise de conscience héroïque qu'une adaptation mécanique. La nation ne transforme pas l'individu en sujet pleinement convaincu de sa mission ; elle le rend disponible, transportable et fonctionnel. La communauté militaire se forme par la cadence, l'uniforme, l'équipement et l'automatisme bien plus que par une mémoire ou une valeur réellement partagée.

14 remet ainsi en cause la représentation de la mobilisation comme cérémonie fondatrice de l'unité nationale. L'événement ne rassemble pas durablement les individus autour d'une signification commune ; il les soumet à une même organisation temporelle, spatiale et corporelle. La déréalisation étudiée par Virilio se manifeste, quant à elle, dans l'écart entre les images héroïques du départ et la mécanisation effective des corps. Derrière la foule souriante, les hymnes et les uniformes neufs se prépare déjà une expérience fondée sur la répétition, l'épuisement et le retrait de la pensée. La mémoire collective de la mobilisation devient alors celle d'une synchronisation matérielle qui conduit les individus non vers l'accomplissement d'un destin héroïque, mais vers l'anonymat de la guerre industrielle.

9.3. *Dora Bruder* : Formes silencieuses de remémoration

La remémoration collective ne prend pas nécessairement la forme visible des cérémonies, des monuments ou des discours officiels. Elle peut également s'accomplir à travers des gestes discrets, des recherches patientes et une attention obstinée portée aux traces les plus fragiles. *Dora Bruder* développe précisément une telle conception de la mémoire. Le récit ne repose pas sur un savoir historique déjà constitué, mais sur une enquête confrontée à la dispersion des documents, à l'opacité des institutions et à la disparition presque complète d'une existence. Face aux formes publiques de commémoration, qui risquent de stabiliser le passé dans des représentations générales, le narrateur privilégie une pratique solitaire de la remémoration. Il recherche des noms, des adresses, des dates et des numéros de dossiers afin de soustraire une adolescente disparue à l'anonymat dans lequel l'histoire l'a enfermée. L'écriture romanesque devient ainsi un contre-rituel mémoriel : elle ne célèbre pas un événement déjà reconnu, mais tente de faire réapparaître une vie demeurée en marge des récits collectifs.

Une telle démarche correspond à ce qu'Ivan Jablonka définit comme un « texte-recherche », c'est-à-dire une forme narrative capable d'intégrer simultanément les opérations de l'enquête, les éléments de preuve et la représentation du passé :

> Le texte-recherche, en tant que forme, consiste donc à réunir dans un même récit le passé, la preuve et l'enquête [...] cette réincorporation a quelque chose d'une profession de foi : le raisonnement historique est le cœur de notre activité. (Jablonka, 2014 : 298)

Cette réunion détermine profondément la structure de *Dora Bruder*. Le récit ne dissimule jamais les conditions dans lesquelles le savoir est produit. Les découvertes documentaires y côtoient les hésitations, les hypothèses, les démarches infructueuses et les longues périodes d'attente. L'enquête n'est donc pas un simple préalable au récit : elle en constitue la matière même. Le narrateur ne restitue pas rétrospectivement une vérité complète ; il

expose le mouvement incertain par lequel quelques fragments du passé sont progressivement arrachés à l'oubli.

La remémoration commence dès lors par la reconnaissance de l'effacement. Le passé n'est pas immédiatement accessible, car il a été recouvert par le temps, les transformations urbaines, la négligence administrative et le silence de ceux qui possèdent encore certains documents. Cette difficulté est formulée dès les premières pages du récit :

> Il faut longtemps pour que resurgisse à la lumière ce qui a été effacé. Des traces subsistent dans des registres et l'on ignore où ils sont cachés et quels gardiens veillent sur eux et si ces gardiens consentiront à vous les montrer. Ou peut-être ont-ils oublié tout simplement que ces registres existaient. (Modiano, 1999 : 13)

Le choix du verbe « resurgir » indique que l'objet de la recherche n'a pas entièrement disparu. Une présence demeure, mais sous une forme souterraine, inaccessible ou méconnue. La remémoration consiste moins à reproduire fidèlement un passé disponible qu'à dégager les traces enfouies sous les couches successives de l'oubli. Les registres mentionnés dans ce passage ne constituent pas de simples sources neutres. Leur localisation incertaine et l'existence de « gardiens » susceptibles d'en autoriser ou d'en interdire la consultation révèlent que l'accès au passé dépend de structures institutionnelles. L'archive est conservée, classée et protégée, mais elle peut précisément devenir invisible en raison de ces opérations de conservation. Les documents existent peut-être encore sans être véritablement accessibles à la mémoire collective. L'oubli ne résulte donc pas toujours d'une destruction matérielle ; il peut également être produit par l'indifférence, l'inertie ou le secret administratif. Le narrateur doit affronter cette forme silencieuse d'effacement en multipliant les démarches, en écrivant aux administrations et en revenant obstinément vers les mêmes lacunes.

La quête documentaire revêt ainsi la valeur d'un rituel individuel. Contrairement à la commémoration publique, fondée sur la répétition collective de gestes codifiés, ce rituel ne possède ni calendrier officiel ni espace monumental. Il se déroule dans les salles d'archives, les rues parisiennes, les anciens quartiers, les bâtiments transformés et les bureaux administratifs. Sa répétition naît de l'obstination du narrateur, qui consulte les mêmes lieux, vérifie les mêmes dates et confronte les fragments disponibles. Chaque déplacement vers une adresse ancienne devient une manière de reconnaître l'existence de ceux qui y ont vécu. Chaque document retrouvé constitue une étape dans la reconstruction partielle d'une présence. L'enquête transforme ainsi des opérations apparemment ordinaires — consulter un registre, lire une annonce, retrouver une adresse — en actes de fidélité envers les disparus. La réflexion d'Arlette Farge permet de comprendre la puissance singulière attribuée à ces documents :

> L'archive n'est pas une brève ; elle n'a pas été composée pour étonner, plaire ou informer, mais pour servir à une police qui surveille et réprime. Elle est le recueil (falsifié ou non, véridique ou non, ceci est une autre affaire) de paroles prononcées, dont leurs auteurs, contraints par l'événement, n'ont jamais imaginé qu'elles le seraient un jour. (Farge, 1989 : 14)

L'archive semble rapprocher le chercheur de la réalité parce qu'elle conserve des paroles, des inscriptions ou des renseignements qui n'étaient pas initialement destinés à devenir des témoignages historiques. Cette proximité demeure pourtant profondément ambiguë dans *Dora Bruder*. Les documents administratifs rendent perceptibles certains aspects de l'existence des Bruder, mais ils ont aussi été produits par les institutions qui les ont surveillés, identifiés et persécutés. Leur apparente immédiateté ne garantit donc pas une restitution fidèle de la personne. Elle rend surtout visible la manière dont l'appareil administratif s'est emparé des individus. Le numéro de dossier attribué aux parents de Dora condense cette violence bureaucratique : « Ernest et Cécile Bruder avaient le numéro de dossier juif 49091. Mais Dora n'en avait aucun. [...] Seule Dora échappait encore à

tous les classements et au numéro de dossier 49091. » (Modiano, 1999 : 47-48). Le numéro 49091 constitue une preuve documentaire, mais cette preuve porte en elle la logique déshumanisante du classement. Ernest et Cécile Bruder apparaissent dans l'archive parce qu'ils ont été enregistrés sous une catégorie imposée par le régime de persécution. La conservation de leur trace est indissociable de la violence qui les a transformés en objets administratifs. Le document atteste leur existence tout en réduisant leur singularité à une désignation numérique.

La situation de Dora introduit cependant une tension décisive. L'absence de numéro signifie qu'elle échappe provisoirement au système de classement. Cette lacune documentaire ne correspond pas uniquement à une disparition de la mémoire ; elle constitue également la trace paradoxale d'une liberté fragile. Ne pas figurer dans le dossier familial permet à Dora de demeurer, pendant un temps, hors de portée de l'appareil administratif. Le verbe « échapper » possède ici une double valeur. Il désigne d'abord ce qui manque au savoir du narrateur : Dora échappe à la reconstitution biographique parce que les documents à son sujet sont rares. Il désigne ensuite une résistance momentanée au pouvoir de classement : elle échappe aux catégories par lesquelles les autorités réduisent les individus à une origine, à un statut ou à un numéro.

Le manque d'archive devient dès lors le moteur de l'écriture. Le récit ne tente pas de supprimer cette absence en inventant une biographie complète. Il s'organise autour de ce qui ne peut plus être établi. Les silences, les blancs et les interrogations y occupent une place aussi importante que les informations vérifiables. L'enquête littéraire se distingue ainsi d'une reconstruction historique qui prétendrait atteindre une totalité. Elle accepte que certains aspects de la vie de Dora demeurent inconnus et transforme cette ignorance en principe formel. L'écriture ne remplace pas autoritairement les documents absents ; elle rend leur absence perceptible. Cette méthode apparaît avec une intensité particulière lorsque le narrateur évoque l'interrogatoire d'Ernest Bruder :

> On ne saura jamais à quelles questions a répondu Ernest Bruder au sujet de sa fille et de lui-même [...] Est-ce le policier qui a conseillé à Ernest Bruder de passer une annonce dans *Paris-Soir*, étant donné que deux semaines s'étaient déjà écoulées depuis que Dora avait disparu ? (Modiano, 1999 : 76-77)

L'expression « on ne saura jamais » marque une limite définitive de la connaissance. Les paroles d'Ernest Bruder ont peut-être été prononcées et consignées, mais elles ne sont plus accessibles. Le document qui aurait pu les conserver manque ou demeure introuvable. L'interrogatoire ne subsiste alors qu'à travers les questions formulées par le narrateur.

La forme interrogative ne sert pas ici à produire artificiellement une réponse. Elle maintient au contraire ouverte la distance entre le présent de l'enquête et l'événement disparu. En demandant si le policier a conseillé la publication de l'annonce, le narrateur construit une possibilité sans la transformer en certitude. L'imagination intervient dans les interstices du savoir, mais elle reste constamment contrôlée par la conscience de ses propres limites. Cette fiction de méthode ne cherche donc pas à compléter arbitrairement les archives. Elle permet de rendre sensible une situation humaine que le document administratif ne suffit pas à restituer : l'inquiétude d'un père, l'attente provoquée par la disparition d'une fille et l'impuissance d'une famille soumise au regard de la police.

Le silence d'Ernest Bruder devient ainsi une forme indirecte de témoignage. Ses réponses demeurent inconnues, mais l'absence même de ces paroles révèle la violence de la situation. Il a dû expliquer sa vie et celle de sa fille à une institution qui classait déjà les individus selon leur origine. La scène ne peut être reconstruite, pourtant elle demeure perceptible à travers les questions du narrateur. L'écriture fait entendre non pas les paroles disparues, mais le vide qu'elles ont laissé. Elle produit une mémoire silencieuse, fondée sur la préservation de l'absence plutôt que sur sa dissimulation.

Dora Bruder étend effectivement l'espace documentaire au-delà des archives institutionnelles. Une annonce publiée dans *Paris-Soir*, une adresse, un internat, un ancien hôtel, une photographie, un registre ou la configuration d'une rue peuvent contribuer à la connaissance du passé. La valeur du document ne dépend plus uniquement de sa reconnaissance officielle. Elle résulte de la relation que l'enquêteur parvient à établir entre un fragment matériel et une existence disparue.

L'adresse du boulevard Ornano occupe à cet égard une fonction essentielle. Elle ne fournit pas seulement une indication géographique ; elle ancre la famille Bruder dans un espace concret. Le lieu permet de résister à l'abstraction statistique par laquelle les victimes sont souvent représentées. Dora n'appartient plus seulement à une catégorie historique ou à une liste de déportés : elle a habité un quartier, traversé des rues et fréquenté des bâtiments dont certains subsistent encore. La topographie parisienne devient une archive matérielle, même lorsque les lieux ont changé de fonction ou d'apparence. Marcher dans ces espaces revient à confronter le présent visible à une présence passée qui ne peut plus être directement observée.

Les lieux produisent toutefois une remémoration profondément silencieuse. Aucun monument ne garantit que le passant reconnaîtra les vies qui s'y sont déroulées. Les façades, les rues et les terrains ne parlent qu'à celui qui les relie à des noms et à des événements. Le narrateur accomplit précisément ce travail de liaison. Il inscrit dans le paysage contemporain les traces d'un passé que la ville ne manifeste plus explicitement. La mémoire naît alors de la tension entre la permanence matérielle de certains espaces et la disparition des personnes qui les ont habités. Le lieu ne restitue pas Dora, mais il rend son absence localisable.

Le numéro de dossier 49091, l'adresse du boulevard Ornano et l'annonce de disparition forment ainsi des ancres matérielles. Leur précision empêche l'histoire de Dora de se dissoudre entièrement dans la généralité. Ces détails ne reconstituent pas une

vie complète, mais ils attestent qu'une existence singulière a occupé un lieu déterminé et a été saisie à un moment précis par les institutions. La justice mémorielle du récit repose sur cette attention au détail. Nommer, dater et localiser revient à opposer à l'effacement une résistance minimale mais décisive. Le narrateur ne peut réparer la disparition, mais il peut empêcher que celle-ci soit redoublée par l'oubli du nom.

L'écriture devient par conséquent une archive de substitution, sans prétendre posséder l'autorité d'un document officiel. Elle rassemble les preuves disponibles, expose leurs lacunes et conserve les questions auxquelles aucune réponse ne peut être apportée. Sa fonction n'est pas de clore l'enquête, mais de transmettre son inachèvement. Le livre assure ainsi la survie des traces en leur donnant une forme narrative. Ce qui demeurait dispersé dans des registres, des dossiers et des lieux se trouve réuni autour de la figure de Dora. Cette réunion ne produit pas une identité parfaitement reconstituée ; elle protège au contraire la singularité d'une personne contre les catégories qui avaient cherché à l'absorber.

La remémoration silencieuse mise en œuvre dans *Dora Bruder* repose finalement sur une éthique de la retenue. Le narrateur s'approche du passé sans prétendre abolir la distance qui l'en sépare. Il distingue les faits établis, les hypothèses et les zones définitivement obscures. Cette prudence ne traduit pas une faiblesse de l'écriture, mais une fidélité à la personne recherchée. Inventer une intériorité complète pour Dora reviendrait à lui imposer une nouvelle forme de classement. Préserver le secret de certaines expériences permet au contraire de reconnaître qu'une existence ne se réduit ni aux archives disponibles ni au récit construit à partir d'elles.

Il apparaît ainsi que *Dora Bruder* oppose aux formes spectaculaires de la commémoration un rituel fondé sur la patience, la précision et l'acceptation des lacunes. La mémoire collective ne réside pas uniquement dans les monuments ou les cérémonies officielles ; elle se constitue également à travers l'effort individuel qui consiste à

rechercher un nom, à retrouver une adresse et à interroger un document incomplet. Les archives ne livrent jamais la totalité de la vie de Dora, mais leur insuffisance même oblige l'écriture à maintenir ouverte la relation avec la disparue. Le roman devient de cette manière un lieu de mémoire alternatif, construit non sur l'illusion d'une restitution intégrale, mais sur la coexistence de la preuve et du silence.

La véritable justice mémorielle réside alors dans la ténacité de l'enquête littéraire. Faire réapparaître Dora ne signifie pas prétendre la ramener entièrement à la lumière, mais préserver les traces qui attestent son passage tout en respectant ce qui demeure inaccessible. L'écriture agit comme une prière laïque dépourvue d'apparat, adressée à ceux que les classements administratifs, la persécution et l'oubli collectif avaient condamnés à disparaître. Par la réunion du passé, de la preuve et de l'enquête, elle transforme une disparition presque anonyme en une présence narrative irréductible. Le silence n'est plus seulement le signe de l'effacement : recueilli par le récit, il devient l'une des formes les plus exigeantes de la remémoration.

9.4. *L'Ignorance* : Expériences collectives marginalisées

La mémoire collective ne garantit pas nécessairement la reconnaissance de toutes les expériences vécues par les membres d'une communauté. Elle peut, au contraire, établir une hiérarchie entre les souvenirs considérés comme légitimes et ceux qui demeurent en marge du récit commun. *L'Ignorance* met en évidence cette puissance sélective de la remémoration à travers le retour d'Irena et de Josef en République tchèque après plusieurs années d'exil. L'éloignement géographique ne représente pas seulement une interruption biographique : il produit une expérience historique distincte, constituée dans d'autres lieux, d'autres langues et d'autres cadres sociaux. Or cette existence développée à l'étranger ne trouve aucune place dans la mémoire de ceux qui sont restés au pays. Le retour ne permet donc pas de réunir les trajectoires séparées ; il révèle l'incompatibilité

croissante des expériences et la difficulté de faire reconnaître une mémoire élaborée hors des frontières nationales.

Svetlana Boym rappelle, en reprenant une formule de Milan Kundera, que l'identité européenne peut être comprise à partir d'une nostalgie de l'Europe elle-même. Celle-ci ne désigne pas uniquement un territoire, mais aussi un idéal transnational fondé sur l'association civique de villes libres. Pourtant, l'expérience individuelle de l'exilé, bien qu'elle soit profondément liée à cette histoire européenne des déplacements, demeure fréquemment reléguée dans une zone marginale, comme si elle ne pouvait être entièrement intégrée aux récits nationaux dominants (Boym, 2001 : 221). Le parcours d'Irena rend sensible cette contradiction. Son séjour en France appartient pleinement à l'histoire européenne contemporaine, mais il demeure étranger à la mémoire de ses anciennes amies. Celles-ci reconnaissent la figure abstraite de l'émigrée revenue au pays sans chercher à connaître la personne transformée par vingt années vécues ailleurs.

Le « Grand Retour » constitue le premier instrument de cette marginalisation. L'expression ne décrit pas simplement le déplacement d'Irena vers Prague ; elle lui impose une interprétation collective de son propre parcours. Répétée par son entourage, elle se transforme en formule rituelle et finit par recouvrir les incertitudes de l'expérience individuelle :

> Répétés, les mots acquirent une telle force que, dans son for intérieur, Irena les vit écrits avec des majuscules : Grand Retour. Elle ne se rebiffa plus : elle fut envoûtée par des images qui soudain émergèrent de vieilles lectures, de films, de sa propre mémoire et de celle peut-être de ses ancêtres. (Kundera, 2005 : 9)

La présence des majuscules indique que le retour a cessé d'être un acte ordinaire pour devenir un événement presque mythique. La formule acquiert une autorité qui ne provient pas de l'expérience d'Irena, mais de sa répétition sociale. L'héroïne est progressivement

conduite à adopter le scénario que les autres ont préparé pour elle. Le verbe « envoûtée » souligne précisément cette dépossession : Irena ne choisit plus librement la signification de son déplacement, car elle se trouve absorbée par des représentations antérieures, issues à la fois de sa mémoire et de ses lectures. Le retour réel est ainsi précédé et encadré par un ensemble d'images culturelles qui lui dictent ce qu'elle devrait ressentir.

Cette construction correspond à ce que Boym définit comme une nostalgie restauratrice. Une telle nostalgie privilégie le *nostos*, c'est-à-dire le retour au foyer, et cherche à reconstruire la demeure perdue comme si les ruptures du temps pouvaient être effacées. Elle suppose qu'un passé originel demeure intact sous les transformations historiques et qu'il suffirait de revenir pour le retrouver. La nostalgie réflexive, en revanche, ne cherche pas à rétablir une continuité unique : elle examine les relations multiples, parfois contradictoires, qui unissent le passé et le présent (Boym, 2001 : 41-49). Le « Grand Retour » imposé à Irena relève de la première logique. Son entourage présume que le retour géographique entraînera spontanément une restauration de l'appartenance. Les années d'exil ne seraient alors qu'une parenthèse qu'il conviendrait de refermer afin que l'ancienne identité puisse reprendre sa place.

Or l'expérience d'Irena contredit cette représentation linéaire. Les vingt années passées en France ne peuvent être éliminées sans provoquer une mutilation de son identité. Elles ont produit des souvenirs, des habitudes, des relations et des manières de percevoir qui appartiennent désormais à son existence. Le refus de les écouter ne relève donc pas d'une simple indifférence conversationnelle ; il équivaut à la négation d'une partie essentielle de sa vie : « D'abord, par leur désintérêt total envers ce qu'elle a vécu à l'étranger, elles l'ont amputée d'une vingtaine d'années de vie » (Kundera, 2005 : 52). La métaphore de l'amputation donne à cette exclusion une dimension corporelle. Les années françaises ne sont pas seulement oubliées ou négligées : elles sont arrachées à l'unité biographique d'Irena. Le groupe ne reconnaît comme véritable que l'existence antérieure

à l'exil et attend de l'héroïne qu'elle se réinscrive dans cette temporalité interrompue. Une telle opération transforme le retour en violence symbolique. Pour être accueillie par ses anciennes amies, Irena doit accepter d'être réduite à celle qu'elle était avant son départ. La personne revenue de France ne correspond pas à l'image conservée par le groupe ; elle devient donc une présence excédentaire, difficilement assimilable par la mémoire commune. Certes, Irena ignore une partie de ce que ses amies ont connu à Prague, tandis que celles-ci ne savent presque rien de sa vie en France. Toutefois, seule l'héroïne est tenue de prouver qu'elle demeure conforme au passé partagé. Les expériences vécues à Prague sont implicitement considérées comme l'histoire principale, alors que la trajectoire de l'exilée est ramenée au statut de parenthèse individuelle. La communauté des personnes restées au pays dispose ainsi du pouvoir de déterminer ce qui mérite d'être raconté et ce qui peut être écarté sans conséquence. Cette asymétrie montre que l'expérience de l'exil, bien qu'elle soit partagée par de nombreux individus, peine à se constituer en mémoire collective reconnue. Les années vécues hors du pays restent fragmentées en récits privés que la communauté nationale n'intègre pas à sa propre histoire. L'exilé se retrouve alors dans une position paradoxale : son départ a été causé par l'histoire collective, mais les transformations produites par cet éloignement sont ensuite traitées comme des affaires strictement personnelles. La dimension historique de l'exil est effacée au moment même où le retour est célébré comme un événement national. La communauté s'intéresse au symbole du revenant, non à l'expérience concrète de la personne revenue.

Les conversations entre Irena et ses anciennes amies donnent une forme particulièrement nette à ce mécanisme. Les questions qui lui sont adressées n'ouvrent pas un espace dans lequel elle pourrait raconter sa vie. Elles servent plutôt à mesurer son degré de conformité avec la mémoire du groupe : « Elle comprend vite que leurs questions sont spéciales : des questions pour contrôler si elle connaît ce qu'elles connaissent, si elle

se souvient de ce dont elles se souviennent. » (Kundera, 2005 : 52). Le verbe « contrôler » révèle la fonction véritable de cet interrogatoire. Il ne s'agit pas d'apprendre quelque chose sur Irena, mais de vérifier la persistance de son appartenance. La répétition des structures « si elle connaît » et « si elle se souvient » transforme la conversation en épreuve mémorielle. Pour être reconnue, Irena doit posséder les mêmes connaissances et mobiliser les mêmes souvenirs que celles qui sont restées à Prague. La mémoire devient ainsi un critère d'inclusion : partager les références du groupe signifie appartenir encore à la communauté, tandis que faire intervenir une expérience étrangère risque d'en interrompre la cohérence. L'adverbe « systématiquement » exclut l'hypothèse d'un simple manque de curiosité occasionnel. L'expérience française d'Irena est écartée par la structure même de l'échange. Tout ce qui s'est produit « ailleurs » semble privé de valeur dans l'espace du retour. Cet ailleurs ne représente pas seulement un autre territoire ; il correspond à une autre temporalité, à une histoire parallèle que la mémoire pragoise ne veut pas reconnaître. Les anciennes amies d'Irena ne cherchent pas à articuler leurs trajectoires respectives. Elles attendent que l'exilée réintègre leur récit sans en modifier l'organisation.

Le roman fait dès lors apparaître la mémoire sociale comme un instrument de normalisation. Le souvenir commun n'est pas seulement constitué par ce que plusieurs individus ont effectivement vécu ensemble. Il dépend également de pratiques de sélection, de répétition et de validation qui désignent certains événements comme représentatifs du groupe. Les questions adressées à Irena reproduisent cette logique : elles ne visent pas à reconstruire le passé dans sa pluralité, mais à consolider une version déjà établie. L'expérience de l'exilée dérange cette construction parce qu'elle introduit une temporalité qui ne peut être ramenée à celle de la nation.

La perspective d'Ivan Jablonka permet d'éclairer la fonction critique d'une telle représentation littéraire. L'auteur imagine une pratique des sciences sociales dans laquelle

la capacité de captiver et d'émouvoir ne s'opposerait pas à la démonstration, mais contribuerait au contraire à rendre perceptible la vie des individus. Cette forme hybride, désignée comme « texte-recherche » ou « creative history », pourrait ainsi produire une littérature capable de formuler une vérité sur le monde grâce à l'association de l'écriture et de l'enquête (Jablonka, 2014 : 19). Sans devenir une enquête historique au sens documentaire du terme, *L'Ignorance* accomplit une opération comparable sur le plan romanesque : le récit dévoile les procédures ordinaires par lesquelles certaines expériences sont privées de visibilité.

La fiction ne se contente pas d'affirmer que les exilés sont marginalisés. Elle montre cette marginalisation à travers des paroles, des silences, des attentes déçues et des échanges apparemment anodins. Le désintérêt des amies d'Irena devient ainsi plus révélateur qu'un discours explicite d'exclusion. Aucun personnage ne déclare que ses années françaises sont illégitimes ; elles sont simplement ignorées, comme si elles ne contenaient rien qui mérite d'être transmis. La violence de la mémoire collective réside précisément dans cette apparente naturalité. L'exclusion n'a pas besoin de s'énoncer pour produire ses effets : elle agit à travers l'organisation des conversations et la distribution inégale de l'attention.

L'écriture romanesque déplace également les catégories bien ordonnées du départ, de l'exil et du retour. Jablonka attribue à la recherche en sciences sociales la fonction de déstabiliser les genres, d'introduire le doute, de déplacer les lignes de séparation et de remettre en cause ce qui semblait correctement classé (Jablonka, 2014 : 309). Une opération semblable s'accomplit ici par la fiction. Le retour, généralement associé à la réunion, conduit à une nouvelle forme d'éloignement ; la patrie, supposée familière, devient un espace d'étrangeté ; la mémoire commune, perçue comme un facteur de cohésion, produit de l'exclusion ; l'exil, enfin, apparaît moins comme une absence que comme une autre manière de participer à l'histoire européenne.

La marginalisation ne concerne donc pas uniquement les souvenirs d'Irena. Elle touche toute expérience collective qui ne coïncide pas avec le récit national dominant. Les exilés ont partagé la rupture du départ, la reconstruction d'une existence à l'étranger et l'impossibilité de revenir à une identité intacte. Pourtant, cette communauté d'expérience ne possède ni les mêmes institutions ni la même autorité symbolique que la mémoire des personnes restées au pays. Elle demeure dispersée entre des biographies individuelles. Le roman donne une forme perceptible à ce collectif sans centre, composé de sujets dont les vies ont été profondément déterminées par l'histoire mais dont les souvenirs ne trouvent aucune place dans la commémoration nationale du retour.

La trajectoire de Josef approfondit cette critique en révélant un autre danger de la nostalgie : la pétrification du passé. Au lieu de reconnaître les êtres dans leur transformation, la mémoire peut les enfermer dans une image ancienne et les traiter comme les vestiges d'un monde disparu : « Il se dit même que par cette fixation sur son existence passée, il la reléguait traîtreusement dans un musée des objets perdus » (Kundera, 2005 : 149) où chaque chose est figée, morte, privée de son souffle originel.

Le « musée des objets perdus » représente une mémoire qui conserve en retirant la vie. Les choses y sont protégées contre la disparition, mais cette protection suppose leur immobilisation. Elles ne peuvent plus se transformer, entrer dans de nouvelles relations ni recevoir une signification différente. Le passé devient un espace clos dans lequel les personnes sont réduites aux images que l'on a gardées d'elles. La mémoire cesse alors d'assurer une continuité vivante entre les temporalités ; elle établit une séparation définitive entre ce qui fut et ce qui est. L'adverbe « traîtreusement » introduit une dimension éthique essentielle. La fidélité excessive au souvenir peut constituer une trahison de l'être remémoré lorsque celui-ci est privé de toute capacité d'évolution. Josef comprend que la fixation sur une existence passée ne restitue pas la personne telle qu'elle fut ; elle la transforme en objet exposé. Une telle prise de conscience vaut également pour

la situation de l'exilé. Irena et Josef risquent d'être accueillis à Prague comme des figures revenues d'un passé préservé, et non comme des individus marqués par des années d'expériences nouvelles. Le pays d'origine ne reconnaît alors que leurs anciennes versions et relègue leurs identités présentes hors du cadre mémoriel. Cette image du musée renverse la promesse de la nostalgie restauratrice. La reconstruction du foyer perdu ne permet pas de retrouver la vie qui l'animait, car le foyer lui-même s'est transformé, tout comme les personnes qui l'ont quitté. Vouloir abolir cette transformation revient à créer un décor peuplé d'objets morts. La nostalgie réflexive apparaît dès lors comme une attitude plus apte à préserver la complexité de l'expérience. Plutôt que de suivre l'intrigue unique d'un retour réparateur, elle reconnaît la multiplicité des relations entre le présent et les différents passés. Elle accepte que plusieurs mémoires puissent dériver d'une histoire commune sans se rejoindre complètement.

L'irréductibilité de ces mémoires ne signifie pas que tout dialogue soit impossible. Elle exige cependant que l'autre ne soit pas contraint d'abandonner son expérience pour réintégrer la communauté. La reconnaissance véritable supposerait que les amis d'Irena cessent de considérer leur propre parcours comme la mesure exclusive de l'histoire et qu'ils écoutent ce qui s'est constitué ailleurs. Or le roman montre précisément l'échec de cette écoute. Le retour ne supprime pas les distances ; il les rend visibles. La proximité retrouvée des corps souligne l'éloignement des souvenirs, des attentes et des identités.

L'Ignorance dévoile ainsi la violence symbolique que peut exercer une mémoire collective lorsqu'elle se présente comme un héritage uniforme. Le « Grand Retour » soumet l'expérience individuelle à un récit préétabli ; le désintérêt pour les années d'exil ampute la continuité biographique ; les questions des anciennes amies transforment le souvenir en test d'appartenance ; la fixation nostalgique enferme enfin les êtres dans un musée d'images mortes. Le roman ne substitue pas une mémoire de l'exil à la mémoire nationale, mais rend perceptible le conflit entre des temporalités qui ne disposent pas de

la même légitimité. Par cette mise en récit, l'expérience marginalisée acquiert une forme, une durée et une visibilité que la communauté lui refusait. La mémoire ne peut dès lors devenir un véritable espace commun qu'à la condition de reconnaître les divergences, les lacunes et la solitude de l'autre, au lieu de lui imposer l'unité fictive d'un passé partagé.

9.5. *Survivre* : Cérémonies digitales, mémoire médiatique du quotidien ; rituel algorithmique

La transformation contemporaine des pratiques mémorielles ne se limite pas à l'apparition de nouveaux supports de conservation. Elle affecte également les gestes, les rythmes et les cérémonies par lesquels les sociétés se rapportent aux événements collectifs. Dans *Survivre*, la mémoire n'est plus principalement organisée autour de lieux de rassemblement, de monuments ou de récits transmis dans la durée. Elle se constitue au sein d'un environnement médiatique fait de notifications, de fils d'actualité, d'images successives et de réactions synchronisées. Les catastrophes, les attentats, les guerres et les morts lointaines atteignent la narratrice sous la forme de données immédiatement disponibles. L'écran devient ainsi le lieu ordinaire d'une mémoire qui ne se distingue plus clairement de la consommation quotidienne d'informations. Cette situation peut être éclairée par la conception ellulienne du système technicien. Jacques Ellul considère que l'unité sociale n'est désormais plus assurée par un moyen symbolique, mais par un dispositif technique ; la communication devient alors la forme même de cette unification produite par la technique (1977 : 176). Une telle transformation est essentielle pour comprendre les cérémonies décrites dans le roman. Les individus ne sont plus réunis parce qu'ils partagent physiquement un lieu, un récit ou une expérience, mais parce qu'ils reçoivent simultanément les mêmes images, les mêmes alertes et les mêmes injonctions à réagir. La connexion technique se substitue progressivement à la coprésence et donne l'illusion d'une communauté affective mondiale.

La narratrice se trouve continuellement intégrée à cette unité communicationnelle. Son rapport au monde dépend moins d'événements directement vécus que d'interruptions

médiatiques qui imposent leur propre temporalité à sa conscience. Une notification suffit à suspendre la réflexion personnelle et à réorienter l'attention vers une catastrophe survenue à plusieurs milliers de kilomètres :

> Je suis interrompue dans ma réflexion par une notification du *New York Times ;* il m'annonce qu'une tuerie s'est produite à 23 heures, heure de Los Angeles [...] Les Américains dorment à l'heure qu'il est, mais ce n'est pas du tout grave : nous sommes là pour remplacer les dormeurs, nous sommes là pour suivre en direct des événements sur les réseaux sociaux ; les dépêches ne doivent pas s'interrompre, pas plus que le direct ne doit s'interrompre. (Finkelstein, 2017 : 42)

L'interruption constitue ici la modalité fondamentale de l'expérience médiatique. La notification ne transmet pas seulement une information ; elle prend momentanément le contrôle de la conscience. La réflexion en cours perd sa continuité parce qu'un événement extérieur exige une disponibilité immédiate. Le présent individuel est ainsi constamment traversé par d'autres présents, transmis en temps réel depuis différents points du monde. Cette simultanéité ne rapproche pourtant pas véritablement la narratrice des victimes. Elle l'intègre avant tout à une structure de vigilance permanente dans laquelle chaque utilisateur doit assurer la continuité du flux.

La formule « nous sommes là pour remplacer les dormeurs » révèle avec ironie la fonction attribuée au sujet connecté. Le sommeil des Américains ne doit pas provoquer l'interruption de la circulation informationnelle : les utilisateurs européens prennent leur relais et maintiennent l'activité numérique. La narratrice se représente alors comme un élément d'un système mondial qui ne tolère ni pause ni absence. Sa présence devant l'écran acquiert la valeur d'une permanence médiatique. Il ne s'agit plus seulement de recevoir des nouvelles, mais de participer au fonctionnement continu de leur diffusion.

Ellul décrit précisément l'information comme un contexte global, une sorte de flot englobant à l'intérieur duquel l'homme est placé sans que cette situation résulte d'une

décision volontaire, puisqu'il ne peut éviter de se trouver dans cet univers (1990 : 333). Le passage de *Survivre* donne une forme narrative à cet enfermement. La narratrice ne choisit pas véritablement d'entrer dans le flux ; celui-ci intervient dans sa pensée par l'intermédiaire de la notification. La réception de l'information semble spontanée, mais elle dépend d'un système technique qui détermine le moment, la forme et l'intensité de l'apparition de l'événement.

L'usage répété du verbe interrompre souligne également un paradoxe. La conscience individuelle est sans cesse interrompue afin que le direct, lui, ne le soit jamais. La continuité du système exige donc la discontinuité permanente de l'attention humaine. La narratrice passe d'une pensée à une notification, d'une image à une autre et d'une catastrophe à un détail de sa vie quotidienne. Le système médiatique préserve son propre mouvement en fragmentant l'expérience du sujet. Cette fragmentation rejoint la réflexion de Bernard Stiegler sur les rétentions tertiaires, c'est-à-dire les supports techniques qui extériorisent et organisent la mémoire. Stiegler souligne que « la rétention tertiaire est autant spatiale que temporelle » et que les industries culturelles et les industries de programmes sont, pour cette raison, également des « industries de la vitesse » (2001 : 117). L'information ne se contente donc pas de conserver l'événement ; elle en règle la vitesse de circulation, la durée de visibilité et le remplacement par un autre contenu. La mémoire médiatique ne dépend plus uniquement de ce qui est enregistré, mais de la cadence à laquelle les traces sont montrées, répétées puis recouvertes. Cette logique apparaît clairement dans la succession des images décrite par la narratrice : « Un char d'assaut succède au visage du président des États-Unis qui succède au visage d'un joueur de football qui succède à une manifestation [...] » (Finkelstein, 2017 : 115) : cette succession ininterrompue d'images enferme la mémoire dans une répétition régie par la logique du flux médiatique. La répétition du verbe « succéder » organise une série dans laquelle aucune image ne dispose d'une durée suffisante pour se transformer en

expérience réfléchie. Le char, le président, le joueur de football et la manifestation appartiennent à des registres politiques, militaires et culturels différents, mais leur insertion dans le même flux annule progressivement cette hétérogénéité.

La juxtaposition ne produit pas une compréhension élargie du monde. Elle établit plutôt une équivalence formelle entre tous les contenus. Une guerre peut être suivie d'un événement sportif, puis d'une publicité ou d'une nouvelle catastrophe, sans que le passage de l'un à l'autre exige une transition. La structure du flux réduit les images à leur fonction commune : retenir brièvement l'attention avant d'être remplacées. L'événement n'est plus défini par sa gravité historique, mais par sa capacité momentanée à apparaître sur l'écran.

La mémoire ne progresse pas ici suivant un processus d'élaboration qui permettrait de distinguer, d'interpréter et de transmettre les événements. La scène décrit d'abord un flux télévisuel dans lequel des images hétérogènes se succèdent selon une logique de programmation médiatique. Leur apparition et leur remplacement ne relèvent donc pas d'un travail collectif de remémoration, mais d'une logique de sélection et de circulation propre au dispositif médiatique. Dans une perspective plus large, cette dynamique peut être rapprochée des formes contemporaines de hiérarchisation automatisée des contenus numériques, sans que le passage cité mette lui-même en scène un algorithme de plateforme.

La théorie du risque formulée par Ulrich Beck permet d'expliquer l'état de vigilance dans lequel cette circulation maintient la narratrice. Beck affirme que le risque désigne désormais une exposition à des menaces qui ne proviennent plus de l'ignorance, mais de la connaissance elle-même : le savoir devient une source de danger au lieu de constituer uniquement une protection contre celui-ci (2001 : 399-400). *Survivre* met précisément en scène ce renversement. La narratrice n'est pas inquiète parce qu'elle ignore ce qui se passe dans le monde. Son anxiété provient au contraire de son accès permanent aux catastrophes, aux attentats et aux violences.

L'information sur les dangers ne permet pas nécessairement de les maîtriser. Elle augmente leur présence psychique et transforme chaque utilisateur en témoin potentiel d'un nombre indéfini de drames. La menace n'a plus besoin d'être proche pour affecter le quotidien. Sa représentation médiatique suffit à la rendre simultanément lointaine et intime. L'écran rapproche les catastrophes tout en maintenant le sujet dans l'impuissance. Celui-ci sait, voit et suit les événements, mais ne possède aucun moyen d'agir sur eux.

Le titre du roman prend alors une signification particulière. « *Survivre* » ne désigne pas uniquement le fait d'échapper physiquement à une catastrophe. Le mot renvoie aussi à l'effort psychique nécessaire pour continuer à vivre sous l'exposition quotidienne à la souffrance médiatisée. La narratrice doit absorber des informations toujours plus nombreuses sans interrompre ses activités ordinaires. La violence globale se mêle ainsi aux gestes les plus banals, aux déplacements, aux achats et aux pensées fugitives. Cette coexistence empêche de séparer clairement le temps de la catastrophe du temps quotidien. La hiérarchie médiatique des victimes révèle en outre que toutes les morts ne disposent pas de la même visibilité. La narratrice formule brutalement cette inégalité :

> Un mort parisien vaut dix mille morts ailleurs, si j'ai bien compris la logique, être occidental aujourd'hui reviendrait à porter le poids de neuf mille neuf cent quatre-vingt-dix-neuf morts. Le buraliste disparaît sous le comptoir (j'aurais donc oublié mon livre ici et non sur mon bureau, comme je l'ai un instant pensé dans le métro ce matin, ce qui fait sens étant donné que je n'ai aucun souvenir de l'avoir laissé sur mon bureau). (Finkelstein, 2017 : 78)

L'emploi du verbe « valoir » fait basculer la mort dans une logique comptable. Les vies humaines sont comparées selon une économie de l'attention qui attribue davantage d'importance médiatique aux victimes occidentales. Le nombre « dix mille » ne doit pas être compris comme une mesure objective ; il expose par l'exagération la disproportion entre les affects suscités par des événements comparables. La localisation de la victime

détermine l'intensité du deuil collectif, la durée de la couverture médiatique et la quantité d'images produites. La phrase suivante provoque toutefois une rupture saisissante. Immédiatement après avoir calculé la valeur médiatique d'une mort parisienne, la narratrice remarque la disparition du buraliste sous son comptoir et se souvient de l'endroit où elle a oublié son livre. Cette transition ne constitue pas une simple digression. Elle reproduit la structure même du flux informationnel, dans lequel les tragédies collectives coexistent avec des préoccupations insignifiantes sans véritable médiation. La mort lointaine, le mouvement du commerçant et l'objet oublié occupent successivement le même espace mental.

Le roman ne présente pas cette proximité comme une preuve d'insensibilité individuelle. Elle résulte plutôt d'un régime médiatique qui exige du sujet qu'il passe constamment d'un niveau de réalité à un autre. La narratrice ne peut demeurer durablement auprès de chaque événement, car un nouveau contenu ou une nouvelle nécessité quotidienne sollicite immédiatement son attention. La mémoire médiatique devient alors une série de traces inégalement marquées, rapidement superposées et partiellement effacées. La quantification des morts montre également que l'algorithme ne supprime pas les hiérarchies politiques et géographiques. Il les reproduit sous une apparence technique. La fréquence de diffusion, le nombre de notifications et la durée de visibilité orientent les émotions collectives. Certaines victimes deviennent des figures reconnaissables, tandis que d'autres sont réduites à des chiffres. Le rituel numérique du deuil ne forme donc pas une communauté universelle des souffrances ; il sélectionne les morts auxquels l'utilisateur est invité à s'identifier.

La minute de silence représente l'un des moments où cette organisation technique de la mémoire prend la forme explicite d'une cérémonie : « Deux minutes avant midi, j'ai anticipé la minute de silence […] J'ai vécu des dizaines de minutes de silence. Je me souviens de ma première minute ; elle était en hommage aux victimes du 11-Septembre

[…] » (Finkelstein, 2017 : 57). Le rituel paraît d'abord reproduire une pratique commémorative traditionnelle. Un horaire commun, un geste d'interruption et une référence aux victimes devraient permettre la constitution d'un temps partagé. Pourtant, la narratrice anticipe la cérémonie de deux minutes. Cette avance dérègle discrètement la synchronisation collective. Elle accomplit le geste avant le moment officiel et transforme la minute de silence en pratique individuelle. Fermer les yeux ne signifie pas nécessairement rejoindre les autres dans un même souvenir ; le geste peut être exécuté seul, devant un écran ou au milieu d'une activité quotidienne. La cérémonie subsiste, mais elle est détachée de la présence physique d'une communauté. La narratrice affirme également avoir vécu « des dizaines de minutes de silence ». La répétition témoigne de la multiplication contemporaine des commémorations, mais elle en révèle simultanément l'usure. Chaque nouvelle catastrophe appelle un geste semblable. La minute devient une forme reproductible, susceptible d'être appliquée à des événements différents. Sa standardisation facilite la participation collective, tout en risquant de transformer le deuil en automatisme. Le souvenir de la première minute, consacrée aux victimes du 11-Septembre, indique que la narratrice possède désormais une histoire personnelle de ces rituels médiatiques. Les cérémonies successives constituent des repères temporels, mais les événements commémorés risquent de se superposer. Ce qui demeure dans la mémoire n'est plus nécessairement la singularité de chaque catastrophe ; c'est parfois la répétition du même protocole : interrompre l'activité, fermer les yeux et respecter une durée préétablie. Ellul observe que le système informatique permet une connexion souple, informelle, immédiate et universelle entre les différents sous-systèmes techniques, mais que cette intégration conduit à la formation d'un ensemble proprement inhumain (1977 : 257). La cérémonie numérique s'inscrit dans cette totalité. Les médias, les plateformes, les horaires officiels et les réactions individuelles sont reliés de telle manière que la commémoration peut se diffuser presque instantanément. L'efficacité de la coordination

ne garantit cependant pas l'intensité de l'expérience mémorielle. Le caractère inhumain de l'ensemble ne signifie pas que les individus ne ressentent aucune émotion. Il désigne plutôt l'autonomie croissante d'un système dont la continuité ne dépend plus des intentions singulières. Une notification est émise, les informations circulent, les images se répètent et les utilisateurs réagissent selon des formes prévisibles. La tristesse elle-même se trouve intégrée à un dispositif qui la convertit en silence programmé, en consultation, en partage ou en commentaire. Le rituel algorithmique se distingue ainsi de la cérémonie collective traditionnelle par la position qu'il attribue au sujet. La narratrice ne rejoint pas une communauté déjà rassemblée ; elle reçoit une injonction à se synchroniser depuis un espace privé. L'écran lui indique ce qu'il faut regarder, à quel événement il convient de penser et à quel moment le silence doit commencer. Le dispositif technique produit simultanément l'événement, son public et les formes appropriées de réaction.

Une telle organisation ne détruit pas entièrement la mémoire. Elle la reconfigure en une activité soumise à la vitesse, à l'interruption et au classement automatisé des événements. Les images enregistrées fonctionnent comme des rétentions tertiaires, mais leur abondance ne garantit pas une conservation plus fidèle. Plus les traces sont nombreuses, plus elles sont exposées au remplacement rapide. La mémoire médiatique conserve tout en accélérant l'oubli, puisqu'elle rend chaque contenu immédiatement disponible et presque aussitôt dépassé.

Survivre fait ainsi apparaître un quotidien dans lequel les cérémonies digitales ne sont plus séparables du fonctionnement général du système technicien. La notification nocturne transforme l'utilisateur en relais d'une information qui ne doit jamais s'arrêter ; la succession des images réduit les événements à des unités interchangeables du flux ; la hiérarchie entre les victimes convertit la mort en valeur médiatique ; la minute de silence devient enfin un protocole reproductible, parfois accompli avant même l'heure commune.

La mémoire collective demeure présente, mais elle prend la forme d'une circulation technique plutôt que d'une élaboration partagée. Le roman ne réduit toutefois pas la narratrice à une victime passive du dispositif. Son ironie, ses calculs disproportionnés et son attention aux ruptures du discours révèlent une conscience aiguë des mécanismes auxquels elle participe. Elle perçoit l'absurdité d'un monde dans lequel les utilisateurs doivent « remplacer les dormeurs » et où une mort parisienne semble valoir des milliers de morts lointaines. Cette lucidité ne suffit pourtant pas à la libérer du flux. La critique s'accomplit depuis l'intérieur du système, à travers la parole d'un sujet qui sait qu'il est intégré au dispositif sans pouvoir durablement s'en extraire. La survie désigne finalement cette position ambivalente. Elle ne consiste plus à préserver une continuité mémorielle stable ni à transformer chaque événement en expérience transmissible. Elle signifie continuer à fonctionner dans un environnement saturé de catastrophes, d'images et d'injonctions commémoratives. La narratrice survit en demeurant connectée, en absorbant les informations et en accomplissant les gestes attendus, tout en reconnaissant la violence de cette mécanique. Le rituel algorithmique promet une participation immédiate à la mémoire du monde, mais il expose simultanément le sujet à une succession de deuils sans durée. Sous l'effet du système technicien, la remémoration risque ainsi de devenir moins une relation vivante au passé qu'un traitement continu de données affectives, dont la vitesse maintient la conscience éveillée tout en l'empêchant de transformer véritablement ce qu'elle voit en mémoire.

CHAPITRE X

De la trace à la donnée : mutations contemporaines des régimes mémoriels

10.1. De l'archive au flux numérique : transformation des supports et du statut de la trace

La mémoire ne saurait exister indépendamment des supports qui lui permettent de conserver, d'organiser et de transmettre les traces du passé. L'inscription sur un registre, la préservation d'un objet, la persistance d'une image mentale ou l'enregistrement d'une donnée numérique ne correspondent cependant pas à des modalités équivalentes de remémoration. Chaque support impose à la trace une forme particulière de visibilité, une durée propre et un régime spécifique d'interprétation. Le passage de l'archive matérielle au flux numérique ne constitue donc pas un simple changement technique. Il modifie profondément le statut de ce qui subsiste, les conditions d'accès au passé et la relation que le sujet entretient avec sa propre mémoire. L'archive traditionnelle repose sur la localisation, la stabilité et la possibilité d'un retour vers un document conservé. Le flux, au contraire, soumet la trace à la circulation, à l'accélération et à la succession continue des informations. À travers *Dora Bruder*, *Survivre*, *14* et *L'Ignorance*, cette transformation se manifeste sous des formes différentes : l'archive demeure tantôt enfermée dans des registres introuvables, tantôt convertie en donnée virtuelle, déposée dans des objets survivant aux hommes ou réduite aux fragments incertains de la conscience individuelle.

La conception derridienne de l'archive permet d'abord de comprendre que la conservation du passé dépend toujours d'un lieu d'inscription et d'une autorité capable de sélectionner, de classer et d'interpréter les documents. L'archive ne se réduit pas à l'accumulation neutre de traces. Elle suppose une opération institutionnelle qui distingue ce qui sera préservé de ce qui risque de disparaître, tout en déterminant les modalités selon lesquelles les documents pourront être consultés (Derrida, 1995 : 13). Son pouvoir

repose ainsi sur une double structure : elle protège certaines traces contre l'oubli, mais elle peut également les rendre invisibles en les enfermant dans des espaces administratifs, en les soumettant à des catégories impersonnelles ou en limitant leur accessibilité. La matérialité du document ne garantit donc pas sa disponibilité. Un registre peut avoir survécu sans que personne ne sache où il se trouve ; un dossier peut attester une existence tout en demeurant inaccessible ; une inscription peut conserver un nom sans restituer la singularité de la personne à laquelle il appartenait. Cette tension entre persistance matérielle et disparition humaine structure profondément *Dora Bruder*. L'enquête du narrateur progresse à partir de documents dispersés, d'adresses, de formulaires, de listes et de mentions administratives dont l'existence physique contraste avec l'effacement de l'adolescente recherchée. La formule « Des traces subsistent dans des registres » (Modiano, 1999 : 13) exprime l'espoir sur lequel repose toute la démarche : quelque chose a résisté à la disparition, même si cette survivance demeure minimale, fragmentaire et incertaine. Les registres apparaissent comme des lieux où les existences persécutées ont laissé une marque involontaire. Ils ne contiennent pas une mémoire complète, mais des indices permettant d'opposer à l'anéantissement la preuve fragile d'un passage dans le monde. La trace matérielle acquiert dès lors une valeur qui dépasse largement sa fonction documentaire. Un nom, une date ou une adresse ne sont pas seulement des informations utiles à la reconstitution d'un itinéraire. Leur inscription devient la manifestation concrète d'une existence que la violence historique avait précisément tenté d'effacer. Le narrateur ne consulte donc pas l'archive comme un ensemble transparent de connaissances déjà disponibles. Il en éprouve les lacunes, les silences et les résistances. La présence physique des documents ne dissipe pas l'absence ; elle la rend au contraire plus perceptible. Plus le récit accumule les preuves administratives, plus il révèle tout ce qu'elles ne peuvent contenir : les pensées de Dora, ses peurs, les raisons de ses fugues, ses déplacements exacts et l'expérience intime de la persécution. L'archive conserve ainsi une empreinte

sans préserver la totalité de la vie dont elle provient. Cette insuffisance ne conduit pourtant pas à disqualifier le document. Elle fonde plutôt une éthique de la lecture attentive aux traces les plus modestes. La poussière, l'ancienneté des registres et la difficulté de leur localisation inscrivent l'enquête dans une temporalité lente. Il faut rechercher, attendre, revenir sur les mêmes lieux et confronter des fragments hétérogènes. La matérialité impose une résistance qui empêche la consommation immédiate du passé. Chaque découverte résulte d'un déplacement et d'un travail d'interprétation. L'espace archivistique conserve ainsi une distance entre le présent du narrateur et le passé de Dora. Cette distance protège la singularité de la disparue contre l'illusion d'une reconstitution totale : l'existence recherchée ne devient jamais un objet intégralement disponible.

Le régime mémoriel représenté dans *Survivre* se situe à l'opposé de cette lenteur. La trace n'est plus enfouie dans un lieu qu'il faudrait retrouver ; elle circule dans un environnement numérique qui paraît dépourvu de limites spatiales. Les images, les messages, les profils et les informations s'enchaînent sans former un dépôt stable. La mémoire prend la forme d'un flux continu, immédiatement accessible mais constamment remplacé par de nouvelles données. L'affirmation selon laquelle « les traces virtuelles sont irréversibles » (Finkelstein, 2017 : 18) met en évidence le paradoxe central de ce nouvel ordre mémoriel. La donnée numérique semble immatérielle, provisoire et mobile, alors même qu'elle peut devenir impossible à effacer. À la fragilité visible du papier succède une persistance invisible dont le sujet ne maîtrise ni la durée ni la circulation.

La notion stieglerienne de « rétentions tertiaires » permet de saisir la portée de cette mutation (Stiegler, 2001 : 117). La mémoire humaine ne repose pas seulement sur la perception immédiate et sur le souvenir conservé par la conscience ; elle est également façonnée par des supports techniques extérieurs qui enregistrent les expériences, les reproduisent et les rendent transmissibles. Écriture, photographie, cinéma et dispositifs numériques constituent autant de formes de mémoire externalisée. Le développement des

technologies industrielles transforme cependant ces supports en systèmes capables de sélectionner et d'organiser les traces à une vitesse qui dépasse celle de la conscience individuelle. Les rétentions tertiaires ne se contentent plus de seconder le souvenir : elles orientent l'attention, déterminent ce qui revient à l'écran et imposent leurs rythmes aux opérations de remémoration. *Survivre* donne une forme romanesque à cette emprise du support technique sur la conscience. Les traces numériques ne sont plus des objets que le personnage pourrait ranger, consulter ou abandonner volontairement. Elles composent le milieu même dans lequel il perçoit le présent. Leur succession incessante rend difficile la distinction entre ce qui doit être mémorisé et ce qui pourrait être oublié. L'accumulation ne produit pas nécessairement une mémoire plus riche ; elle entraîne une saturation dans laquelle les événements perdent leur hiérarchie, leur durée et parfois leur signification. Une image de catastrophe, un message ordinaire, une publicité et une information politique peuvent apparaître dans le même mouvement, soumis à une temporalité identique. La trace ne renvoie plus à un passé stabilisé : elle est absorbée par l'actualité permanente du flux.

L'irréversibilité numérique se distingue ainsi de la persistance archivistique. Chez Modiano, la trace risque de ne jamais être retrouvée malgré son inscription matérielle. Chez Finkelstein, elle risque au contraire de ne jamais disparaître, même lorsque le sujet souhaiterait s'en libérer. Le problème n'est plus l'absence du document, mais son omniprésence potentielle. La conservation cesse d'être une protection contre l'oubli pour devenir une exposition continue. Le passé n'est plus séparé du présent par la distance d'un registre ou d'un lieu d'archives ; il peut être réactivé, dupliqué et remis en circulation à tout moment. La mémoire se trouve ainsi soumise à une logique industrielle dans laquelle la valeur d'une trace dépend moins de sa profondeur historique que de sa capacité à circuler rapidement.

La transformation ne signifie pas que le numérique soit absolument dépourvu de matérialité. Les données dépendent d'appareils, de réseaux et d'infrastructures physiques. Leur support devient toutefois largement imperceptible pour l'utilisateur. Contrairement au registre dont on peut observer les pages, l'usure et le lieu de conservation, la trace numérique masque les conditions matérielles de son existence. Sa matérialité se déplace vers des systèmes techniques auxquels le sujet n'a qu'un accès indirect. La perte de matérialité doit donc être comprise comme une perte d'expérience sensible du support. La trace paraît ne plus occuper de lieu déterminé ; elle se présente comme une pure disponibilité, alors qu'elle dépend de mécanismes de stockage, de classement et de transmission échappant en grande partie à la conscience.

14 introduit une autre configuration de la mémoire matérielle. Les traces du passé ne sont pas principalement conservées par des institutions ou par des dispositifs numériques, mais déposées dans la matière elle-même. Les fragments métalliques, les armes, la boue, les blessures et les objets abandonnés constituent les résidus d'une guerre qui transforme les corps et les paysages. La mémoire se détache progressivement des individus pour se fixer dans des éléments susceptibles de leur survivre. Elle ne dépend plus de la volonté de témoigner : elle s'incorpore aux choses. L'objet devient ainsi un témoin muet dont la persistance excède la durée de la mémoire humaine. La présence d'une « hache polie néolithique » (Echenoz, 2012 : 82) établit une continuité inattendue entre le temps préhistorique et la modernité industrielle de la guerre. L'objet archaïque et les débris produits par les technologies militaires appartiennent à des temporalités très éloignées, mais leur rapprochement révèle une même capacité de la matière à survivre aux hommes. L'histoire humaine apparaît comme une succession de couches déposées dans le sol, où les instruments anciens côtoient les restes de la destruction moderne. La trace n'est plus seulement un signe permettant d'accéder à un événement absent ; elle est le résidu concret d'une violence dont les effets persistent au-delà de ceux qui l'ont vécue.

Le déplacement vers les objets produit également une forme de dépersonnalisation. Les hommes disparaissent, tandis que le métal, la terre et les débris demeurent. La mémoire matérielle ne garantit pas la préservation des identités individuelles. Elle peut attester qu'une violence a eu lieu sans conserver les voix de ses victimes. Là où le registre de *Dora Bruder* maintient au moins un nom, les fragments de *14* risquent de réduire l'événement à ses conséquences physiques. La matière résiste à l'oubli, mais elle ne parle pas d'elle-même. Elle exige une opération narrative capable de relier les objets aux corps, les résidus aux expériences et les paysages transformés aux existences détruites. Le roman assume précisément cette fonction en donnant aux choses une place dans la représentation du passé sans leur attribuer artificiellement une parole humaine.

L'Ignorance déplace enfin l'archive vers l'espace intérieur de la conscience. Aucun support externe ne peut garantir la continuité entre la vie vécue et la vie remémorée, puisque « la mémoire ne garde qu'un millionième [...] de la vie vécue » (Kundera, 2005 : 141). L'image quantitative souligne l'extrême disproportion entre l'étendue de l'expérience et la quantité infime de souvenirs qui lui survivent. La conscience constitue une archive profondément sélective, instable et lacunaire. Elle ne conserve pas le passé tel qu'il a été vécu ; elle en retient quelques fragments, souvent détachés de leur contexte et réorganisés par les besoins du présent. Cette limitation fragilise particulièrement la mémoire de l'exil. Les personnages reviennent vers des lieux qu'ils supposent chargés de leur passé, mais ils découvrent que ni leur conscience ni l'espace retrouvé ne peuvent restituer la continuité perdue. Le souvenir intérieur ne fournit pas un dépôt fiable dans lequel l'identité pourrait être récupérée intacte. Certains événements essentiels ont disparu, tandis que des détails apparemment secondaires demeurent. L'archive mentale n'obéit ni à l'exhaustivité ni à une hiérarchie rationnelle.

Elle conserve par intermittence, déforme par sélection et transforme l'absence en élément constitutif de l'identité.

La comparaison entre les quatre romans révèle ainsi plusieurs régimes de la trace. *Dora Bruder* repose sur une matérialité documentaire dont la stabilité est menacée par la dissimulation et l'inaccessibilité. *Survivre* met en scène une persistance numérique paradoxale, détachée de tout lieu visible et intégrée à la vitesse du flux. *14* confie la mémoire aux objets et aux matières qui survivent aux individus sans préserver nécessairement leur singularité. *L'Ignorance* révèle enfin l'extrême fragilité d'une archive intérieure incapable de retenir plus qu'une fraction dérisoire de l'expérience. Aucun de ces supports ne permet une conservation complète. Le registre laisse subsister des lacunes, la donnée produit une saturation, l'objet demeure silencieux et la conscience oublie presque tout. Le passage de l'archive au flux ne correspond donc pas simplement à la substitution d'un support immatériel à un support matériel. Il marque une transformation du rapport entre espace, temps et mémoire. L'archive classique inscrit la trace dans un lieu auquel il faut revenir ; le flux numérique l'intègre à une temporalité de circulation continue. La première organise une distance susceptible de favoriser l'enquête et l'interprétation ; le second tend à abolir cette distance en rendant les données immédiatement disponibles. La trace cesse alors d'être seulement ce qui demeure du passé pour devenir ce qui traverse, sollicite et parfois envahit le présent.

La mémoire entre ainsi dans une économie de l'accélération où la conservation est inséparable de la reproduction et de la circulation. Son support ne disparaît pas totalement, mais il devient moins visible, moins saisissable et davantage soumis à des dispositifs techniques extérieurs au sujet. De la poussière des registres à l'irréversibilité des données virtuelles, des résidus matériels de la guerre aux fragments sélectionnés par la conscience, les quatre œuvres montrent que toute trace survit au prix d'une transformation. Le passage d'une inscription spatiale à une donnée temporelle soumet

progressivement la remémoration à une industrie de la vitesse. Ce changement ne supprime ni l'oubli ni la perte ; il en modifie les formes. À la rareté des documents succèdent leur prolifération et leur circulation incessante, de sorte que la menace pesant sur la mémoire ne réside plus uniquement dans la disparition des traces, mais aussi dans leur accumulation indifférenciée au sein d'un flux qui risque de rendre le passé simultanément omniprésent et inaccessible.

10.2. Présentisme, accélération et simultanéité : disparition de la distance historique

La conscience historique suppose ordinairement une différenciation entre le passé, le présent et l'avenir. Le passé doit pouvoir être perçu comme révolu pour devenir un objet de connaissance, de remémoration ou de mise en récit. Or, les transformations contemporaines du rapport au temps fragilisent précisément cette distance. François Hartog désigne par le terme de « présentisme » un régime d'historicité dans lequel le présent tend à devenir l'horizon dominant de l'expérience. Il ne s'agit pas simplement d'un oubli du passé, mais d'une absorption des autres temporalités par un présent continuellement renouvelé. Le passé ne se présente plus comme une profondeur à interpréter ni l'avenir comme une promesse susceptible d'orienter l'action : tous deux sont ramenés à l'urgence de l'instant. Une telle compression temporelle rejoint la réflexion de Paul Virilio sur les effets de la vitesse technologique. Lorsque la transmission des images et des informations devient presque instantanée, l'événement paraît accessible au moment même où il se produit. Pourtant, cette proximité supprime les médiations nécessaires à sa compréhension et engendre une forme de « déréalisation » qui dissocie l'événement de son contexte, de sa durée et de ses conséquences (Virilio, 1991 : 89). *Survivre, 14, L'Ignorance* et *Dora Bruder* donnent des formes narratives différentes à cette disparition de la distance historique. L'instantanéité médiatique, la rupture produite par la guerre, le retour de l'exilé et la superposition des époques urbaines y perturbent tous la séparation entre les temps.

Survivre représente la forme la plus radicale de cette domination du présent. L'univers du roman est structuré par des écrans, des informations continues, des vidéos et des images qui exigent une attention toujours renouvelée. L'événement n'y acquiert presque jamais le statut d'un passé susceptible d'être médité, car il est immédiatement remplacé par un nouvel événement. La formule « le direct ne doit s'interrompre » exprime moins une simple règle du fonctionnement médiatique qu'un véritable impératif temporel (Finkelstein, 2017 : 42). L'interruption créerait un intervalle durant lequel l'image pourrait être examinée, confrontée à d'autres traces ou intégrée à une mémoire. Le direct doit donc continuer précisément pour empêcher l'apparition de cette distance. Ce qui importe n'est plus la signification de l'événement transmis, mais la continuité du flux qui garantit l'adhésion du spectateur au présent médiatique. La retransmission en direct donne l'impression d'une coïncidence parfaite entre l'événement, son image et sa réception. La narratrice semble assister au monde au moment même où celui-ci advient. Cette simultanéité apparente abolit cependant la différence entre présence et représentation. L'image n'est plus reçue comme une médiation construite, sélectionnée et cadrée ; elle tend à être confondue avec la réalité elle-même. La « déréalisation » décrite par Virilio procède de ce paradoxe : plus l'événement paraît proche, plus il devient difficile de l'inscrire dans une expérience véritable. Privé de durée, il se transforme en choc visuel. Il affecte momentanément la conscience sans pouvoir être assimilé, raconté ou transmis sous la forme d'un souvenir organisé.

L'accumulation des images ne constitue donc pas une extension de la mémoire. Elle produit au contraire une succession d'impressions qui se neutralisent mutuellement. Chaque catastrophe, chaque menace et chaque scène de violence est destinée à céder presque aussitôt sa place à une nouvelle séquence. Le présent ne cesse de recommencer, mais ce recommencement n'ouvre aucune perspective historique. La narratrice demeure enfermée dans une temporalité faite d'alertes et de réactions immédiates. L'attention est

constamment mobilisée, tandis que la faculté de relier les événements entre eux s'affaiblit. *Survivre* montre ainsi que l'hypervisibilité du monde peut engendrer une forme d'aveuglement historique : tout est montré, mais rien ne demeure assez longtemps pour devenir intelligible. La formule « le direct ne doit s'interrompre » révèle également la violence exercée sur le rythme individuel. La continuité technique du flux impose à la conscience une disponibilité permanente. Le sujet n'est plus libre de choisir le moment où il se souvient, revient sur une image ou se retire de l'actualité. Son temps intérieur se règle sur celui des dispositifs médiatiques. Le présentisme ne concerne donc pas uniquement le contenu des informations ; il transforme la structure même de l'expérience. Le temps personnel, avec ses hésitations, ses retours et ses périodes de silence, est remplacé par une temporalité extérieure, uniforme et accélérée. La mémoire perd ainsi la lenteur indispensable à la sélection et à l'interprétation des traces.

Une autre configuration de la rupture temporelle apparaît dans *14*. Le roman ne décrit pas un présent continuellement alimenté par les technologies numériques, mais le moment où la mobilisation de 1914 détruit brutalement la continuité du temps quotidien. L'entrée en guerre constitue une rupture temporelle absolue dans la perception individuelle des personnages. Avant la mobilisation, le temps demeure organisé par les activités ordinaires, les relations affectives, le travail et les habitudes locales. L'annonce de la guerre introduit soudain une temporalité collective qui s'impose aux existences particulières. Les trajectoires personnelles sont interrompues et réorientées par une décision historique dont les personnages ne mesurent pas encore la portée. L'événement ne se contente pas de séparer un avant et un après. Il synchronise les individus en les soumettant au même calendrier, aux mêmes déplacements et aux mêmes attentes. La mobilisation transforme des temporalités privées en un temps national homogène. Les personnages quittent presque simultanément leur espace familier pour entrer dans une organisation militaire où les rythmes corporels et sociaux sont déterminés de l'extérieur.

Cette simultanéité diffère de celle du direct médiatique, mais elle produit elle aussi un effacement de la distance. Les personnages sont absorbés par l'événement avant de pouvoir le comprendre. La guerre devient immédiatement leur présent total, sans leur laisser la possibilité de construire une représentation préalable de ce qui leur arrive. La brièveté du récit et la rapidité des transitions narratives renforcent cette impression. Les épisodes s'enchaînent sans adopter le rythme monumental traditionnellement associé au récit de guerre. La narration condense les déplacements, les combats, les blessures et les disparitions, comme si l'accélération historique contaminait la forme romanesque elle-même. Ce choix ne réduit pourtant pas la violence de l'événement. Il montre au contraire que la catastrophe transforme si rapidement les conditions de l'existence qu'aucune conscience individuelle ne peut en suivre le mouvement. Les personnages ne possèdent pas encore les catégories nécessaires pour convertir leur expérience immédiate en savoir historique. Ils vivent dans le choc d'un présent qui s'impose avant de pouvoir être nommé. La disparition de la distance historique prend dès lors une forme paradoxale. Le lecteur connaît rétrospectivement l'ampleur de la Première Guerre mondiale, tandis que les personnages avancent à l'intérieur d'un présent opaque. Cette dissymétrie produit une ironie tragique : ce qui apparaît aux mobilisés comme une interruption peut-être provisoire est reconnu par le lecteur comme une fracture irréversible. Le roman met ainsi en relation deux régimes temporels, celui de l'expérience immédiate et celui de la connaissance rétrospective. Cependant, il refuse de laisser le second effacer le premier. La perspective historique ne restaure pas une continuité rassurante ; elle accentue la brutalité d'un événement qui a privé les individus de la capacité de comprendre leur propre présent.

Quant à *L'Ignorance,* le roman déplace la question vers l'expérience du retour et les conflits entre mémoire et actualité. L'exil a séparé les personnages de leur pays, mais le retour ne permet pas de rétablir une continuité entre le passé vécu et le présent retrouvé.

Les temporalités se rencontrent sans parvenir à se rejoindre. Les souvenirs des exilés ont conservé des lieux, des visages et des attentes qui ne correspondent plus à la réalité contemporaine. De leur côté, ceux qui sont restés ont traversé une histoire dont les absents ne possèdent pas l'expérience. Le retour ne supprime donc pas la distance ; il révèle qu'elle est devenue impossible à mesurer. La proposition « c'est le présent vaincu, captif, emporté par le passé » (Kundera, 2005 : 91) exprime cette perte de maîtrise temporelle. Le présent n'apparaît plus comme le point à partir duquel le sujet pourrait ordonner ses souvenirs. Il est envahi et déplacé par des fragments du passé qui reviennent sans se soumettre à une narration cohérente. La formule renverse ainsi le mouvement du présentisme sans le contredire entièrement. Le présent demeure le seul espace où le passé peut apparaître, mais il ne parvient plus à maintenir celui-ci à distance. Le souvenir ne se constitue pas en objet stable ; il capture la conscience actuelle et la confronte à ce qui n'a pas été résolu. Chez Irena et Josef, le retour ne conduit pas à la reconstitution d'une identité antérieure. Les lieux retrouvés ne fonctionnent pas comme des archives intactes capables de garantir la permanence du sujet. Leur transformation souligne au contraire la rupture entre l'image mémorisée et la réalité présente. Le passé est simultanément proche et inaccessible : proche parce qu'il resurgit à travers des sensations, des objets ou des rencontres ; inaccessible parce que le temps écoulé a modifié aussi bien les lieux que les individus. La distance historique ne disparaît donc pas au profit d'une réconciliation, mais sous la forme d'une confusion temporelle. Le sujet ne sait plus clairement si le passé explique le présent ou si le présent reconstruit rétrospectivement le passé selon ses besoins. Cette instabilité empêche également l'élaboration d'une mémoire partagée. Les personnages ne vivent pas le même passé, même lorsqu'ils se réfèrent au même pays ou aux mêmes événements. La simultanéité de leur présence actuelle dissimule la divergence de leurs expériences historiques. Tous se trouvent réunis dans le présent, mais chacun y arrive par un itinéraire temporel différent. Le roman montre ainsi que la contemporanéité

physique ne garantit aucune communauté de mémoire. L'instant de la rencontre peut même rendre plus visible l'écart entre les récits individuels. Sous l'apparence d'un présent commun se maintient une pluralité de passés incompatibles.

Dora Bruder associe quant à lui la disparition de la distance à l'expérience des lieux urbains. Les rues de Paris constituent des surfaces où plusieurs époques semblent coexister. Les hivers de 1942 et de 1965 se superposent dans la perception du narrateur, de sorte que la ville ne peut plus être appréhendée comme un espace appartenant exclusivement au présent. La distance chronologique demeure objectivement mesurable, mais elle se brouille dans l'expérience sensible. Un trajet, une façade ou une atmosphère climatique suffisent à rapprocher des moments séparés par plusieurs décennies. Cette superposition ne produit toutefois pas une connaissance immédiate du passé. Le narrateur ne prétend pas retrouver intacte l'expérience de Dora en parcourant les mêmes rues. Les lieux font apparaître la proximité du disparu tout en confirmant son inaccessibilité. La disparition de la distance devient ainsi une perturbation de la perspective : le passé paraît soudain très proche, mais cette proximité ne comble aucune lacune documentaire. La ville conserve des traces sans permettre de distinguer nettement ce qui appartient au souvenir personnel, à l'imagination ou à l'histoire de Dora. L'enquête avance au sein de cette indétermination. La confusion entre 1942 et 1965 montre également que le présent du narrateur a toujours déjà été traversé par une histoire qu'il ne connaissait pas encore. Les lieux fréquentés dans sa jeunesse étaient porteurs d'événements antérieurs dont la signification ne se révèle que rétrospectivement. Le passé n'est donc pas placé derrière le présent comme une période définitivement close. Il demeure latent dans l'espace et peut réapparaître lorsque l'enquête modifie le regard porté sur la ville. Paris devient alors un palimpseste temporel : chaque époque recouvre les précédentes sans parvenir à les effacer complètement.

Contrairement au flux de *Survivre*, qui supprime la distance par excès d'images, *Dora Bruder* la trouble par la rareté des traces. Dans le premier roman, la simultanéité empêche l'événement de devenir passé ; dans le second, l'insuffisance des documents contraint le présent à revenir sans cesse vers un passé incomplet. Le narrateur tente de ralentir le temps, de s'arrêter devant les adresses et de restituer une épaisseur aux lieux. Cette démarche constitue une résistance au présentisme. Elle ne vise pas à rendre le passé immédiatement présent, mais à préserver l'écart qui sépare l'enquêteur de l'existence disparue. La mémoire demeure possible à condition que la proximité affective ne soit pas confondue avec une connaissance totale.

Les quatre romans mettent ainsi en scène des modalités distinctes de la crise de la distance historique. *Survivre* représente un présent sans interruption dans lequel l'image de l'événement est presque instantanément remplacée. *14* montre une irruption historique qui détruit la continuité du quotidien et absorbe les individus dans une temporalité collective. *L'Ignorance* révèle l'impossibilité de réconcilier les temps divergents de l'exil, du retour et de la mémoire. *Dora Bruder* fait enfin coexister plusieurs époques dans un espace urbain dont les traces brouillent la perception chronologique sans abolir l'absence.

L'accélération et la simultanéité ne rapprochent donc pas nécessairement le sujet de l'histoire. Elles peuvent au contraire substituer à la compréhension une succession de chocs, de ruptures et de réapparitions fragmentaires. Lorsque l'intervalle entre l'événement et sa réception disparaît, le présent ne dispose plus du temps nécessaire pour transformer l'expérience en mémoire. Lorsque les époques se superposent, le passé revient sans retrouver pour autant sa continuité. La temporalité narrative devient alors l'espace où cette désorganisation peut être rendue perceptible. Les récits ne restaurent pas artificiellement une chronologie stable ; ils donnent forme aux disjonctions, aux accélérations et aux anachronismes qui structurent l'expérience contemporaine du temps. À la profondeur d'une conscience historique fondée sur la mise à distance se substitue

ainsi un présent fragmenté, traversé d'images instantanées, de passés irrésolus et de temporalités qui coexistent sans parvenir à former une histoire commune.

10.3. De la remémoration à la circulation : répétition, viralité et obsolescence

Le passage de la remémoration à la circulation signale une modification profonde du statut de la mémoire dans les sociétés contemporaines. Se remémorer supposait traditionnellement un sujet capable de revenir vers une expérience passée, d'en sélectionner certains éléments et de les intégrer à un récit susceptible de leur attribuer une signification nouvelle. La mémoire n'était donc pas une simple conservation de données : elle constituait une opération narrative par laquelle le passé était réorganisé depuis le présent. Or les transformations techniques des supports, l'accélération de l'information et la multiplication des dispositifs de reproduction tendent à dissocier la trace de cette activité interprétative. Ce qui a été enregistré n'est plus nécessairement raconté, compris ou transmis à partir d'une expérience singulière. La trace entre plutôt dans un système de répétition, de déplacement et de redistribution qui lui assure une visibilité permanente tout en fragilisant sa capacité à produire du sens. La notion de « flot englobant » formulée par Jacques Ellul permet de comprendre cette absorption de la mémoire par un environnement informationnel qui ne laisse plus au sujet la distance nécessaire pour ordonner ce qu'il reçoit. L'information n'y apparaît pas comme une série de contenus isolés parmi lesquels la conscience pourrait librement choisir. Elle constitue un milieu continu qui enveloppe l'individu, organise sa perception et impose son propre rythme à l'expérience. Le passé, lorsqu'il entre dans ce flot, ne se présente plus sous la forme d'un récit délimité, possédant un commencement, une progression et une fin. Il devient un fragment immédiatement transmissible, susceptible d'être repris, déplacé et remplacé par d'autres fragments. La continuité technique de la circulation se substitue ainsi à la continuité narrative de la remémoration. Le sujet n'est plus nécessairement celui qui rappelle le passé ; il devient le point de passage momentané d'informations qui le

précèdent et continueront à circuler après lui. La mémoire se trouve alors intégrée à ce « flot englobant » dans lequel chaque événement est rendu présent sans pour autant être véritablement assimilé (Ellul, 1990 : 333). La réflexion de Jean Baudrillard sur l'« objet de série » éclaire une autre dimension de cette transformation. L'objet produit en série ne tire plus sa valeur de son caractère irremplaçable, de sa durée ou de son inscription dans une histoire particulière. Il acquiert sa fonction à l'intérieur d'un système de différences, de substitutions et de renouvellements permanents. Sa disponibilité repose précisément sur sa reproductibilité. Transposée au domaine de la mémoire, cette logique signifie que les traces du passé risquent de perdre leur singularité en devenant des unités interchangeables dans une chaîne de représentations. Une image historique, une archive administrative, une séquence médiatique ou un souvenir personnel peuvent être reproduits à l'infini, mais cette répétition ne garantit nullement leur approfondissement. Elle les soumet au contraire à la loi de la série : chaque trace demeure disponible jusqu'à ce qu'une autre vienne occuper sa place dans le circuit de l'attention. La mémoire techniquement reproduite associe ainsi deux mouvements apparemment contradictoires, celui d'une conservation généralisée et celui d'une obsolescence accélérée. Plus les traces se multiplient, plus chacune d'elles devient susceptible d'être rapidement remplacée (Baudrillard, 1968 : 213).

L'Ignorance met en évidence cette perte d'efficacité du souvenir à travers la transformation du passé en espace muséal. Le retour ne permet pas aux personnages de rétablir une continuité vivante avec ce qu'ils ont quitté. Les lieux, les relations et les objets retrouvés ne coïncident plus avec les images conservées pendant l'exil. La mémoire a immobilisé certains éléments du passé afin de les protéger de la disparition, mais cette immobilisation même les a séparés du mouvement réel du temps. L'image du « musée des objets perdus » (Kundera, 2005 : 149) où chaque chose est figée, morte exprime précisément ce paradoxe : ce qui est conservé ne survit qu'au prix de sa fixation, et ce qui

est fixé cesse d'appartenir à une expérience susceptible de se transformer. Le musée mémoriel ne restitue donc pas le passé ; il expose les restes d'une relation devenue impossible. La répétition prend ici une forme intérieure. Les personnages ont longtemps reproduit certaines représentations de leur pays, de leur jeunesse ou de leur départ. Cependant, ces images répétées ne les rapprochent pas de leur expérience antérieure. Elles forment progressivement un répertoire autonome, détaché des transformations qui ont affecté les lieux et les êtres. Le souvenir circule à l'intérieur de la conscience comme une représentation déjà constituée qui revient sans pouvoir être vérifiée. Lors du retour, la confrontation entre cette mémoire répétitive et la réalité présente ne produit pas une réappropriation du passé, mais révèle l'obsolescence des images entretenues pendant l'absence. La remémoration cesse alors d'être un moyen de reconstruction identitaire. Elle devient la circulation mélancolique de formes anciennes qui ne trouvent plus de correspondance dans le présent. Cette muséification ne signifie pas que le passé soit entièrement oublié. Elle montre plutôt qu'un souvenir peut subsister tout en perdant sa fonction. Conservées, répétées et parfois idéalisées, les images de l'exil ne permettent plus de comprendre ce qui s'est produit. Elles se maintiennent comme des objets affectifs dont la permanence dissimule l'inadéquation. La mémoire ne disparaît donc pas sous l'effet de l'obsolescence ; elle devient obsolète lorsqu'elle continue de circuler après la disparition du monde auquel elle renvoyait. *L'Ignorance* distingue ainsi la durée matérielle ou psychique d'une trace de sa capacité à inscrire le sujet dans une histoire. Un souvenir peut être intact et néanmoins mort, parce qu'il a cessé d'être transformé par un récit vivant.

Survivre radicalise cette évolution en inscrivant la mémoire dans un environnement numérique où la circulation constitue la forme même de l'existence quotidienne. Les contenus apparaissent, se succèdent et sont immédiatement relayés sans qu'une hiérarchie durable puisse être établie entre eux. Visages politiques, images de

guerre, divertissements, manifestations, événements sportifs et scènes de violence participent au même mouvement. Le passage d'une image à une autre ne repose pas sur une relation narrative ou causale, mais sur la logique d'une succession automatisée. Le flux n'organise pas les événements ; il les juxtapose. Leur présence répétée sur les écrans donne l'impression d'une mémoire constamment active, alors même que cette activité se réduit de plus en plus à la reproduction technique de contenus. Cette succession ininterrompue transforme la mémoire en une forme de boucle médiatique (Finkelstein, 2017 : 115). La boucle n'est pas un retour réflexif : elle ne permet pas de reprendre l'événement afin de le comprendre autrement, mais juxtapose et remplace continuellement des contenus hétérogènes. Dans le prolongement théorique de cette scène, cette logique de circulation peut être rapprochée du fonctionnement des dispositifs numériques contemporains, où la sélection et la redistribution automatisées des contenus contribuent également à déterminer ce qui demeure visible. Ce qui revient n'est donc pas nécessairement ce qui a été le plus important, mais ce qui possède la plus forte capacité de circulation. La viralité constitue l'une des conséquences essentielles de cette organisation. Un contenu mémoriel acquiert de la visibilité moins en raison de sa valeur historique que de son aptitude à être partagé, simplifié, répété et intégré à des réactions immédiates. Sa circulation dépend de son intensité, de sa brièveté et de son potentiel affectif. La souffrance, la catastrophe et la peur peuvent ainsi devenir des formes hautement transmissibles. Pourtant, leur diffusion massive ne garantit pas la formation d'une mémoire collective durable. L'événement viral mobilise l'attention pendant un temps limité, puis s'efface devant un nouvel événement soumis au même régime. Sa répétition augmente sa visibilité présente tout en accélérant son épuisement. Plus une image est diffusée, plus elle risque de devenir familière ; plus elle devient familière, moins elle interrompt le flux.

L'obsolescence ne résulte donc pas d'un manque d'enregistrement. Elle est produite par la surabondance même des traces. *Survivre* représente un univers dans lequel rien ne semble définitivement perdu puisque tout peut être enregistré, partagé ou retrouvé, mais où presque rien ne demeure suffisamment longtemps au premier plan pour être élaboré en souvenir. La saturation affaiblit la différence entre ce qui mérite d'être retenu et ce qui ne constitue qu'un contenu passager. La mémoire numérique ne souffre plus seulement de lacunes ; elle souffre de l'impossibilité de suspendre la circulation. Ce qui n'est pas relayé risque de disparaître, tandis que ce qui est trop relayé risque de s'user. Entre l'invisibilité et la surexposition, la trace peine à trouver une durée capable de la transformer en expérience.

La répétition acquiert une signification différente dans *14*. Le roman ne décrit pas un système numérique de diffusion, mais un environnement militaire où les perceptions, les gestes et les réactions sont progressivement soumis à l'automatisme. La guerre industrielle impose aux soldats un rythme qui réduit leur capacité à interpréter ce qu'ils vivent. Les ordres, les explosions, les déplacements et les gestes de survie se succèdent jusqu'à constituer un circuit de réponses corporelles. L'individu n'agit plus à partir d'une compréhension globale de la situation. Il répond à des signaux immédiats, reproduit des comportements acquis et s'adapte mécaniquement aux contraintes du terrain. Le fait d'agir sans plus penser marque ici la séparation entre l'expérience vécue et sa mise en mémoire (Echenoz, 2012 : 65). L'événement ne se transforme pas immédiatement en récit parce que la conscience est mobilisée par la nécessité de réagir. La mémoire se déplace alors vers le corps. Elle réside dans la répétition des gestes, dans les réflexes, dans les postures et dans l'anticipation presque automatique du danger. Le soldat n'a pas besoin de se rappeler explicitement chaque menace antérieure ; le corps répond à partir de ce que les épisodes précédents ont inscrit en lui. Cette mémoire corporelle assure la survie, mais elle réduit parallèlement la possibilité d'une remémoration consciente. L'expérience est

conservée sous la forme d'un automatisme plutôt que d'un récit. La circulation décrite dans *14* relève ainsi de la mécanique militaire. Les hommes, les armes, les informations et les ordres sont intégrés au même dispositif de déplacement. La singularité des soldats tend à s'effacer derrière leur fonction dans l'organisation collective de la guerre. L'être humain devient lui-même une unité mobilisable, remplaçable et transportable. La logique de l'objet de série ne concerne plus seulement les objets techniques ; elle atteint les corps soumis à une standardisation des gestes et des destins. L'obsolescence prend alors une dimension particulièrement violente : un corps blessé ou devenu inutilisable peut être écarté du circuit de l'action comme une pièce qui ne remplit plus sa fonction. La répétition militaire produit toutefois des traces persistantes. Même lorsque l'action est achevée, les automatismes acquis, les blessures et les réactions corporelles prolongent l'événement. La guerre continue de circuler dans les corps après sa disparition du champ visible. Cette survivance ne constitue pas encore une remémoration, puisqu'elle peut se manifester sans être formulée. Elle montre néanmoins que l'obsolescence historique d'un événement ne coïncide pas avec la fin de ses effets. Le conflit peut être déclaré terminé, remplacé dans le discours public par d'autres événements et intégré à une chronologie officielle, tandis que ses rythmes continuent à déterminer l'existence des survivants. *14* met ainsi en tension l'usure collective de l'événement et sa persistance corporelle.

Dora Bruder propose une autre forme de circulation, fondée non sur la répétition automatisée d'une image disponible, mais sur le retour obstiné d'une absence. L'« avis de recherche » constitue à cet égard une matrice fondamentale du récit. Une telle annonce est destinée à circuler : elle transmet un nom, un signalement, une adresse et quelques indications dans l'espoir qu'une personne inconnue puisse fournir une information. Elle transforme l'absence en message reproductible. Cependant, cette circulation ne garantit pas que la personne recherchée soit retrouvée. Le document peut être publié, lu, conservé et redécouvert sans que la lacune dont il procède soit comblée. Le récit reprend le

mouvement de cet avis en faisant circuler le nom de Dora à travers les rues, les archives, les dates et les lieux. Chaque nouvelle trace renvoie à une autre recherche plutôt qu'à une totalité retrouvée. La répétition du nom ne produit pas l'illusion d'une présence complète ; elle maintient au contraire la conscience de ce qui manque. Contrairement à la boucle médiatique et numérique de *Survivre*, où le retour des contenus risque d'annuler leur singularité, la répétition modianesque tente de protéger une singularité menacée par l'effacement. Faire revenir le nom de Dora signifie résister au système historique et administratif qui l'avait réduite à quelques mentions fragmentaires. Cette résistance ne supprime pourtant pas l'ambivalence de la circulation. Le nom peut survivre, mais la personne demeure inaccessible. Les adresses peuvent être parcourues, mais elles ne restituent pas les scènes disparues. Les documents peuvent être cités, mais ils ne rendent pas la parole à celle qu'ils désignent. La mémoire se construit donc comme une circulation inachevée entre des signes qui ne convergent jamais vers une représentation totale. Le récit ne fixe pas Dora comme un objet définitivement classé dans un musée du passé. Il maintient son absence en mouvement et empêche sa disparition dans l'anonymat. L'inachèvement devient alors une exigence éthique : la répétition n'a pas pour fonction de remplacer l'existence perdue, mais de préserver la question qu'elle adresse au présent.

Les quatre romans révèlent ainsi des régimes distincts de répétition. *L'Ignorance* montre le souvenir immobilisé dans un musée intérieur où les images conservées deviennent progressivement étrangères au présent. *Survivre* représente la circulation répétitive de contenus médiatiques et numériques soumis à la viralité et à un remplacement incessant. *14* inscrit la mémoire dans les automatismes corporels produits par la guerre industrielle. *Dora Bruder* transforme enfin la recherche en circulation persistante d'un nom que l'écriture refuse de laisser disparaître. Ces formes ne sont pas équivalentes, mais elles témoignent toutes d'un affaiblissement du modèle classique de la remémoration comme reconstruction narrative stable. La circulation peut préserver la

trace, augmenter sa visibilité ou prolonger ses effets, mais elle ne suffit jamais à produire une mémoire. La répétition devient mémorielle seulement lorsqu'elle ouvre un espace d'interprétation et permet de réinscrire la trace dans une temporalité. Privée de cette médiation, elle conduit soit à la fixation mortuaire du passé, soit à l'automatisation des comportements, soit à la saturation informationnelle. La viralité accentue ce phénomène en soumettant la valeur de la trace à sa vitesse de diffusion, tandis que l'obsolescence transforme chaque contenu en élément provisoire d'une série destinée à être renouvelée.

Le déplacement de la remémoration vers la circulation ne signifie donc pas que les sociétés contemporaines soient privées de traces. Elles en produisent et en conservent au contraire une quantité sans précédent. La difficulté réside dans la transformation de ces traces en expériences partageables et en récits capables de durer. Le passé risque désormais moins de disparaître matériellement que de perdre sa singularité au sein du système qui le reproduit. L'acte de se souvenir n'est plus spontanément un retour vers une expérience originale ; il devient une opération accomplie à l'intérieur d'un environnement technique qui sélectionne, répète, accélère et remplace les données. Entre la série, le flux, l'automatisme et la recherche inachevée, la mémoire contemporaine apparaît ainsi comme une lutte pour restituer une durée et une signification aux traces que leur circulation permanente menace de rendre immédiatement obsolètes.

10.4. Sujet, collectivité, dispositif : redistribution des agents de la mémoire

La mémoire a longtemps été envisagée comme une faculté attachée à un sujet capable de conserver, de reconnaître et de raconter ses expériences passées. Une telle conception suppose une continuité entre l'individu qui a vécu l'événement, celui qui s'en souvient et celui qui en produit ultérieurement le récit. Les transformations techniques, administratives et médiatiques de la modernité remettent cependant en cause cette continuité. La conservation du passé ne dépend plus exclusivement d'une conscience individuelle ou d'une collectivité constituée autour de souvenirs partagés. Elle est

progressivement prise en charge par des dispositifs qui enregistrent, classent, diffusent et sélectionnent les traces selon des procédures largement autonomes. L'agent de la mémoire ne disparaît donc pas entièrement, mais sa fonction se trouve redistribuée entre le sujet, les institutions, les supports techniques et les systèmes de circulation de l'information. La réflexion de Bernard Stiegler sur la perte d'individuation permet de comprendre les conséquences de cette redistribution. Lorsque les opérations de sélection, de rétention et de transmission sont déléguées à des dispositifs extérieurs, le sujet risque de ne plus participer activement à la constitution de sa propre mémoire. L'individuation désigne précisément le processus par lequel une existence se singularise en s'appropriant des expériences, des temporalités et des significations. Sa perte survient lorsque les conduites et les souvenirs sont préorganisés par des systèmes techniques qui proposent à chacun les mêmes objets, les mêmes rythmes et les mêmes cadres d'interprétation (Stiegler, 2001 : 22). La mémoire extérieure ne se contente alors plus de soutenir la mémoire personnelle : elle contribue à déterminer ce qui mérite d'être retenu et sous quelle forme le passé peut être reconnu.

Jacques Ellul décrit une évolution comparable lorsqu'il montre que la technique ne constitue pas une simple collection d'instruments placés au service des individus. Elle tend à former un ensemble cohérent dont les différentes composantes se renforcent mutuellement. Cet ensemble non humain impose ses impératifs d'efficacité, de prévisibilité et d'organisation à ceux qui croient encore l'utiliser librement (Ellul, 1977 : 112). Appliquée à la mémoire, cette logique signifie que les supports et les procédures de conservation ne restent pas extérieurs au souvenir. Ils en transforment les conditions d'existence. Le passé doit devenir enregistrable, classable et transmissible pour être reconnu par le système. Ce qui échappe à ces opérations risque, au contraire, d'être relégué dans l'insignifiance ou l'oubli.

Une telle transformation apparaît avec une netteté particulière dans *14*. La mobilisation militaire ne modifie pas seulement les conditions matérielles de l'existence des personnages ; elle réorganise leur identité à partir des besoins de l'institution. Le nom propre, qui rattachait l'individu à une histoire familiale et sociale, est concurrencé par un numéro destiné à faciliter son intégration dans la structure militaire. La désignation « Matricule 4221 » indique ainsi que le soldat n'est plus principalement reconnu comme le sujet d'une expérience singulière, mais comme une unité repérable à l'intérieur d'un système de recrutement, de déplacement et de remplacement (Echenoz, 2012 : 18). La mémoire institutionnelle ne conserve pas l'homme dans la totalité de son existence ; elle en retient les informations nécessaires au fonctionnement de l'armée. Le matricule ne représente donc pas une simple commodité administrative. Il matérialise une modification du statut du sujet. L'individu devient interchangeable dans la mesure où son identité est convertie en donnée. Le numéro permet de l'inscrire dans les registres, de suivre son affectation et, éventuellement, de constater sa disparition. Cette forme de mémoire possède une efficacité considérable, puisqu'elle rend possible la gestion simultanée de milliers de corps. Elle se révèle pourtant incapable de restituer l'expérience intérieure de ceux qu'elle répertorie. La peur, la douleur, l'attente ou la désorientation ne peuvent être intégrées à la rationalité du classement que sous des formes réduites. La mémoire militaire conserve ainsi la place du soldat dans l'organisation, mais non la singularité de ce qu'il a vécu. La hiérarchie achève ce processus de dépossession. Les personnages ne maîtrisent ni leurs déplacements, ni leur emploi du temps, ni la signification générale des opérations auxquelles ils participent. Les ordres circulent verticalement, tandis que les soldats exécutent des gestes dont la finalité leur échappe souvent. Le sujet n'est pas supprimé physiquement, mais sa capacité d'initiative et d'interprétation se trouve limitée par la structure qui l'englobe. L'armée devient dès lors l'agent principal d'une mémoire collective fabriquée à partir de listes, de rapports, de régiments et de pertes

comptabilisées. La guerre peut être enregistrée comme événement national au moment même où l'expérience de chacun se fragmente et se soustrait au récit commun.

La même redistribution prend une forme médiatique dans *Survivre*. La narratrice ne se trouve plus absorbée par une organisation militaire, mais par un environnement numérique qui oriente continuellement son attention. L'expression « happée par l'écran de son téléphone » rend visible une relation de capture plutôt qu'un usage souverain de l'appareil (Finkelstein, 2017 : 13). Le téléphone n'apparaît pas comme un support passif que le sujet consulterait à volonté. L'écran sollicite le regard, organise la succession des informations et impose un régime de présence dans lequel le monde extérieur est constamment médiatisé par des images et des notifications. Le participe « happée » souligne la perte de distance qui accompagne cette absorption. Le regard n'est plus libre de s'interrompre, de revenir sur une image ou de transformer ce qui a été vu en souvenir durable. Il est entraîné dans un mouvement continu où chaque contenu est rapidement remplacé par un autre. La narratrice occupe ainsi une position paradoxale : elle est exposée à une quantité considérable d'informations, mais cette exposition ne lui garantit aucune maîtrise mémorielle. Voir davantage ne signifie pas nécessairement retenir, comprendre ou intégrer. Le dispositif numérique accumule les traces à la place du sujet tout en réduisant le temps dont celui-ci disposerait pour les élaborer. La figure du spectateur connecté diffère en ce sens du témoin traditionnel. Le témoin pouvait établir un rapport entre l'événement, sa perception et une parole ultérieure. Le spectateur numérique reçoit au contraire des fragments déjà cadrés, montés et mis en circulation. Sa mémoire dépend des choix opérés par l'interface et par les mécanismes de visibilité qui hiérarchisent les contenus. L'appareil devient simultanément l'organe de perception, le support d'enregistrement et le médiateur du souvenir. La narratrice n'est pas entièrement privée de subjectivité, mais celle-ci se constitue à l'intérieur d'un environnement qui précède ses choix et module ses réactions. La perte d'individuation évoquée par Stiegler

se manifeste alors comme une difficulté à transformer le flux collectif des images en expérience propre. La collectivité représentée dans *Survivre* ne correspond plus à un groupe uni par une histoire commune. Elle résulte d'une synchronisation momentanée des regards autour des mêmes images. Des individus séparés peuvent observer simultanément un événement, partager un contenu ou reproduire une réaction sans pour autant construire un souvenir collectif stable. L'écran produit une communauté d'exposition plutôt qu'une communauté de remémoration. La mémoire devient collective parce que les mêmes fragments circulent partout, non parce qu'ils ont été durablement intégrés à des cadres communs de signification. Le dispositif assure ainsi la coordination des attentions tout en accentuant l'isolement des sujets.

Dora Bruder met en scène une autre forme de captation, fondée cette fois sur la puissance classificatoire de la bureaucratie. Le « dossier 49091 » témoigne de la manière dont une existence peut être convertie en objet administratif. Le numéro semble d'abord promettre un accès au passé : il indique qu'une trace a été conservée, qu'un document existe et que l'enquête peut peut-être progresser. Pourtant, la précision bureaucratique ne dissipe pas l'absence. Le dossier identifie un emplacement dans les archives sans restituer pleinement la personne qu'il concerne. Il conserve la marque d'une prise en charge institutionnelle plutôt que la continuité d'une vie. L'écart entre Dora et le dossier qui la désigne constitue l'un des enjeux essentiels du récit. La jeune fille possédait une voix, des habitudes, des relations et des désirs que le classement administratif ne peut enregistrer. L'institution la réduit à un ensemble de renseignements correspondant à ses propres catégories : identité civile, adresse, statut, déplacement ou arrestation. Le document n'est donc jamais neutre. Il résulte d'un regard bureaucratique qui transforme l'individu en cas, puis le cas en numéro. La mémoire institutionnelle conserve ce qu'elle a elle-même rendu administrativement visible. Le narrateur entreprend précisément de déplacer cette logique. Son enquête s'appuie sur les documents, mais elle refuse de

considérer que l'existence de Dora se résume aux informations qu'ils contiennent. L'écriture tente de réintroduire une singularité là où l'appareil administratif avait produit une abstraction. Elle ne prétend pas abolir le numéro ni remplir arbitrairement les lacunes du dossier. Elle met plutôt en évidence la disproportion entre la personne disparue et les traces standardisées qui subsistent. Le récit devient ainsi un contre-dispositif mémoriel : il utilise les archives tout en révélant leur incapacité à préserver la totalité d'une expérience. Cette tension distingue le travail littéraire de la logique bureaucratique. Le dossier clôt provisoirement l'identité en la rattachant à une catégorie déterminée ; le récit maintient au contraire ouverte la question de ce qui ne peut plus être connu. La mémoire ne revient pas entièrement au sujet disparu, puisque celui-ci ne peut ni confirmer ni corriger ce qui est écrit sur lui. Elle n'appartient pas davantage à l'institution qui l'a classé. Elle se construit dans l'intervalle entre les documents, les lieux, les hypothèses du narrateur et les silences irréductibles. La redistribution des agents de la mémoire ne conduit donc pas nécessairement à une disparition complète du sujet. Elle peut également susciter une pratique d'écriture attentive aux violences produites par les procédures d'identification.

L'Ignorance montre enfin que les structures collectives ne déterminent pas seulement la manière dont les individus sont enregistrés. Elles conditionnent aussi la reconnaissance sociale de leurs souvenirs. L'expérience de l'exil ne peut être réduite à un déplacement géographique : elle transforme les repères temporels, les relations et la perception de soi. Pourtant, lors du retour, cette expérience ne trouve pas nécessairement sa place dans la mémoire du pays retrouvé. La collectivité valorise certains récits de continuité nationale tandis qu'elle marginalise les temporalités vécues à l'étranger. L'exilé découvre ainsi que son passé personnel n'est pas automatiquement reconnu comme une composante du passé commun. L'image de l'expérience « amputée » traduit cette rupture entre mémoire individuelle et cadres collectifs. L'amputation ne signifie pas

que les souvenirs auraient matériellement disparu. Elle indique qu'une partie de l'existence ne peut plus être rattachée à un ensemble social capable de lui donner sens. Les années vécues loin du pays demeurent présentes pour le sujet, mais elles apparaissent presque inexistantes aux yeux de ceux qui sont restés. La collectivité exerce donc une forme de sélection mémorielle : elle reconnaît l'absence de l'exilé, mais non tout ce qui s'est produit pendant cette absence. Le retour ne rétablit pas la continuité perdue. Il confronte au contraire le personnage à une dissociation entre plusieurs régimes de mémoire. La société d'origine possède son propre récit des événements, ses habitudes et ses oublis. L'exilé revient avec une expérience qui s'est formée ailleurs et qui ne coïncide plus avec ces cadres. Les souvenirs individuels ne sont pas détruits par une interdiction explicite ; ils sont neutralisés par l'absence d'interlocuteurs disposés à les recevoir. La collectivité devient ainsi un dispositif de validation. Elle détermine implicitement quels passés peuvent être racontés, lesquels seront compris et lesquels demeureront sans écho. Cette situation complexifie l'opposition entre individu et collectivité. La mémoire personnelle ne peut se développer indépendamment de toute reconnaissance sociale, mais la collectivité n'accueille jamais uniformément l'ensemble des expériences individuelles. Elle privilégie les récits compatibles avec la représentation qu'elle produit d'elle-même. L'exil révèle alors la dimension politique de la mémoire : disposer de souvenirs ne suffit pas ; encore faut-il pouvoir les inscrire dans un espace partagé. Lorsque cette inscription échoue, le sujet se trouve séparé d'une partie de sa propre histoire, comme si l'expérience vécue ne possédait aucune réalité pour les autres.

Les quatre romans mettent ainsi en évidence des formes distinctes de redistribution mémorielle. L'armée substitue le matricule au nom et intègre le soldat à une totalité fonctionnelle. L'environnement numérique transforme l'utilisateur en spectateur capté par un flux dont il ne contrôle ni le rythme ni la sélection. La bureaucratie réduit la personne à un dossier dont la précision masque les lacunes. La collectivité nationale,

enfin, reconnaît ou écarte les souvenirs selon leur compatibilité avec le récit commun. Ces dispositifs ne remplissent pas exactement les mêmes fonctions, mais ils ont en commun de déplacer l'autorité mémorielle hors du sujet. La mémoire cesse dès lors d'apparaître comme une propriété intérieure dont l'individu disposerait librement. Elle devient une opération distribuée entre des supports, des institutions, des procédures et des cadres collectifs. Dans cette optique, la remémoration collective peut être comprise comme une activité médiatisée et distribuée, fondée sur une tension irréductible entre l'agent et les outils culturels qu'il mobilise (Wertsch, 2009 : 119-120). Cette externalisation permet la conservation et la transmission de traces que la conscience seule ne pourrait maintenir. Elle comporte néanmoins un risque majeur : celui de réduire les existences aux formats acceptés par le système chargé de les enregistrer. Le matricule, l'écran, le dossier et le récit national conservent quelque chose du sujet tout en déterminant la forme sous laquelle celui-ci pourra subsister.

La transformation de la mémoire en fonction technique ne signifie donc pas que l'individu ne se souvient plus, mais que son souvenir dépend de plus en plus d'instances qui le précèdent et le dépassent. L'ensemble qui est « strictement non humain » décrit par Ellul rejoint ici la perte d'individuation analysée par Stiegler : les dispositifs acquièrent la capacité d'organiser les traces, les temporalités et les modes de reconnaissance à partir de leurs propres exigences. Le collectif ne se constitue plus seulement par le partage conscient d'expériences ; il peut être produit par la synchronisation, le classement ou l'administration des individus. Les romans étudiés montrent toutefois que la littérature demeure capable de rendre perceptible ce que ces systèmes effacent. En réintroduisant les corps, les lacunes, les temporalités discordantes et les expériences sans reconnaissance, elle résiste à l'absorption complète du sujet par les dispositifs de la mémoire.

10.5. Le roman face aux nouveaux régimes mémoriels : résistance, détournement et mise à distance

Le passage de l'archive au flux, l'accélération de la circulation des traces, la disparition progressive de la distance historique et le transfert des fonctions mémorielles vers des dispositifs techniques modifient profondément les conditions dans lesquelles le passé peut être conservé, transmis et interprété. La mémoire n'est plus seulement menacée par l'oubli ou par la destruction matérielle des documents. Elle risque désormais de perdre sa dimension humaine au moment même où les moyens d'enregistrement, de stockage et de diffusion paraissent se multiplier. Transformée en donnée, en image reproductible ou en fragment immédiatement disponible, la trace demeure accessible sans nécessairement devenir intelligible. L'accumulation technique ne garantit donc ni la remémoration ni l'appropriation du passé. Elle peut, au contraire, produire une mémoire sans sujet, privée de durée, de profondeur et de véritable continuité narrative.

Face à ces nouveaux régimes mémoriels, le roman ne se limite pas à représenter les mutations contemporaines de la mémoire. Il élabore également des stratégies de résistance, de détournement et de mise à distance qui empêchent les traces de se réduire entièrement à leur traitement technique. La forme romanesque réintroduit des relations temporelles, établit des correspondances entre des fragments dispersés et restitue aux expériences individuelles une singularité que les dispositifs d'enregistrement tendent à effacer. Sa résistance ne consiste cependant pas à restaurer une mémoire intacte ou à opposer mécaniquement l'écriture littéraire aux technologies contemporaines. Elle procède plutôt par une réorganisation des traces : le roman récupère des documents, des données, des images ou des objets déjà engagés dans des systèmes de circulation, puis les soustrait provisoirement à leur fonctionnement ordinaire pour leur attribuer une autre temporalité et une autre signification.

La réflexion de Paul Ricœur permet de comprendre la portée de cette opération. En définissant le récit comme le « gardien du temps », il souligne que le temps humain

ne devient véritablement perceptible qu'à travers les formes narratives qui en organisent les ruptures, les continuités et les transformations (Ricœur, 1985 : 349). Le roman ne se contente donc pas de contenir des souvenirs. Il rend possible leur inscription dans une durée qui les arrache à la simultanéité indistincte du flux. Là où le dispositif technique juxtapose les événements, l'organisation narrative établit entre eux des rapports. Là où la circulation accélérée remplace continuellement une trace par une autre, le récit ralentit, revient en arrière, suspend la progression et maintient certains fragments dans le champ de l'attention. Cette capacité à configurer le temps constitue déjà une forme de résistance à la déréalisation, puisque l'événement cesse d'être une simple information disponible pour redevenir une expérience située dans une histoire.

La notion de « texte-recherche » proposée par Ivan Jablonka précise une autre dimension de cette résistance. Le texte ne présente plus seulement les résultats d'un savoir déjà constitué ; il donne forme à la démarche par laquelle ce savoir est progressivement produit, vérifié et confronté à ses propres limites (Jablonka, 2014 : 17). L'enquête, l'incertitude, la preuve et les lacunes demeurent alors visibles dans la structure même du récit. Une telle conception permet au roman de s'opposer aux systèmes techniques qui tendent à présenter l'information comme une donnée immédiatement disponible et indépendante des conditions de sa production. Le texte-recherche réintroduit au contraire les médiations, les hésitations et les opérations interprétatives nécessaires à toute connaissance du passé. Il rappelle qu'une trace n'acquiert une valeur mémorielle qu'à partir du moment où elle est interrogée, reliée à d'autres traces et assumée par un sujet qui répond de son interprétation.

L'écriture de Patrick Modiano illustre de manière particulièrement nette cette fonction de résistance. Les documents administratifs, les anciennes adresses, les photographies, les registres et les fragments biographiques ne suffisent jamais à restituer entièrement les existences disparues. Ils signalent une présence tout en révélant l'étendue

de ce qui a été perdu. L'écriture intervient précisément dans cet écart entre l'existence vécue et les informations qui en subsistent. Elle ne prétend pas remplacer les éléments manquants par une reconstitution définitive, mais préserve l'espace laissé ouvert par leur disparition. Le roman protège ainsi ce « précieux secret » qui échappe aux catégories officielles et aux mécanismes d'identification administrative (Modiano, 1999 : 145). Ce secret ne désigne pas une information cachée qui pourrait un jour être entièrement découverte. Il correspond plutôt à la part irréductible d'une existence que ni les dossiers ni les classifications ne peuvent absorber. La résistance modianesque repose dès lors sur une attention portée à ce que les archives ne savent pas conserver. Les documents identifient, datent et localisent, mais ils demeurent incapables de restituer la densité d'une vie. En intégrant ces traces à une narration fragmentaire, le roman détourne leur fonction initiale. Une adresse cesse d'être une simple indication géographique pour devenir le point de départ d'une exploration mémorielle ; un nom inscrit dans un registre n'est plus seulement une unité administrative, mais le signe fragile d'une singularité menacée de disparition. L'écriture ne complète pas artificiellement les archives : elle rend perceptible leur insuffisance. Par cette mise à distance, elle refuse que la vérité d'un individu soit confondue avec les informations conservées à son sujet. Le silence n'est pas supprimé, mais transformé en une composante essentielle de la remémoration.

Une responsabilité comparable apparaît chez Frederika Amalia Finkelstein, bien que le contexte mémoriel soit profondément différent. L'univers de *Survivre* est dominé par la multiplication des écrans, des images, des notifications et des flux d'information. Les catastrophes, les violences et les morts y circulent avec une rapidité qui favorise moins leur mémorisation que leur remplacement continu. Chaque événement devient susceptible d'être absorbé par une succession d'autres événements, de sorte que la visibilité immédiate produit paradoxalement une nouvelle forme d'effacement. La surexposition ne garantit pas la reconnaissance des victimes ; elle risque au contraire de

les transformer en figures anonymes intégrées à la continuité indifférenciée du spectacle médiatique. L'acte de « nommer » acquiert, dans ce contexte, une valeur éthique décisive. Nommer revient à interrompre le processus par lequel les victimes sont réduites à des données, à des nombres ou à des images interchangeables. Le nom individualise ce que le flux rend anonyme. Il ne restitue pas intégralement une existence, mais il empêche qu'elle disparaisse entièrement dans la masse des informations. L'écriture littéraire oppose ainsi à la logique quantitative une attention qualitative portée aux singularités. Son rôle n'est pas de produire davantage de traces, puisque le monde décrit souffre déjà de leur prolifération, mais de transformer le statut des traces disponibles. En les ralentissant, en les isolant et en les intégrant à une conscience narrative, le roman les soustrait temporairement à l'automatisme de la circulation. La résistance de *Survivre* demeure néanmoins ambiguë. La narration ne se place pas à l'extérieur du régime médiatique qu'elle critique ; elle en reprend les rythmes, les ruptures et les formes fragmentaires. Ce choix constitue une stratégie de détournement plutôt qu'un simple refus. L'écriture adopte les structures de la saturation afin d'en rendre perceptibles les effets sur la sensibilité et la mémoire. La répétition des images, l'enchaînement rapide des informations et la difficulté à maintenir une attention durable sont intégrés à la forme romanesque, mais ils cessent d'y fonctionner de manière transparente. Leur reprise littéraire introduit une distance critique. Le lecteur n'est plus seulement exposé au flux : il est conduit à percevoir les mécanismes par lesquels celui-ci affaiblit la capacité de distinguer, de hiérarchiser et de se souvenir.

Jean Echenoz met en œuvre une autre forme de distanciation en refusant les structures épiques traditionnellement associées à la représentation de la guerre. La désignation du conflit comme un « opéra sordide » détruit toute possibilité de célébration héroïque et révèle la dimension à la fois spectaculaire, mécanique et dégradante de la violence collective (Echenoz, 2012 : 79). Le terme d'« opéra » suggère une organisation

réglée, une distribution des rôles et une succession de scènes, tandis que l'adjectif « sordide » retire à cet agencement toute grandeur. La guerre apparaît comme une représentation sinistre dont les individus ne sont plus les héros, mais les exécutants remplaçables. Cette mise à distance ne signifie pas que le roman neutralise la violence. Elle permet au contraire de la rendre perceptible sans reproduire les discours qui lui attribuent une cohérence héroïque ou une nécessité historique. L'ironie, la concision et le décalage entre le ton narratif et la brutalité des événements empêchent l'identification immédiate aux codes du récit épique. Le lecteur est maintenu à une distance qui rend possible le jugement. En refusant l'emphase, l'écriture révèle le fonctionnement impersonnel des dispositifs militaires et administratifs. Les soldats sont intégrés à des classifications, à des régiments, à des mouvements collectifs et à des mécanismes de destruction qui réduisent progressivement leur capacité d'action individuelle. Pourtant, le roman résiste à cette réduction en réintroduisant, au sein même de la machine guerrière, des corps vulnérables, des trajectoires interrompues et des expériences irréductibles aux discours officiels. Le détournement porte également sur la mémoire historique de la Première Guerre mondiale. Au lieu de reproduire les grandes étapes du conflit ou d'en proposer une interprétation monumentale, le récit privilégie une perspective restreinte, discontinue et souvent oblique. La guerre n'est plus envisagée comme une totalité maîtrisable, mais à partir de ses effets sur quelques existences ordinaires. Cette réduction d'échelle constitue une réponse aux régimes mémoriels qui transforment l'histoire en une série d'images emblématiques ou de récits collectifs stabilisés. Echenoz ne nie pas la dimension historique de l'événement ; il la rend accessible à partir de détails qui défont les représentations convenues. Le roman produit ainsi une mémoire critique en maintenant un écart entre l'expérience humaine du conflit et les formes officielles de sa transmission.

L'œuvre de Milan Kundera oppose enfin aux nouveaux régimes mémoriels une réflexion sur les rapports complexes entre mémoire, oubli et continuité existentielle. L'oubli n'y apparaît pas simplement comme une défaillance qu'une accumulation de traces pourrait corriger. Il participe à la transformation du sujet et révèle l'impossibilité de retrouver le passé sous une forme intacte. Le retour vers les lieux autrefois familiers ne rétablit pas automatiquement une continuité entre l'existence présente et l'existence antérieure. Les souvenirs individuels se heurtent aux mémoires collectives, aux récits des autres et aux transformations historiques qui ont modifié la signification des lieux et des expériences. La reconstruction mémorielle prend dès lors une dimension fictionnelle. Il ne s'agit pas d'affirmer que le souvenir serait faux, mais de reconnaître que toute continuité biographique dépend d'une opération narrative. Le sujet doit sélectionner, interpréter et réorganiser les fragments du passé afin de leur attribuer une place dans le présent. Cette reconfiguration permet de résister à la dislocation produite par l'exil, le retour et l'oubli. La vérité du passé ne réside pas dans la restitution exhaustive des faits, mais dans la capacité du récit à rendre intelligible une expérience devenue discontinue. La mémoire, reconstruite comme vérité fictionnelle, préserve ainsi une forme de continuité existentielle sans effacer les ruptures qui la traversent. Cette conception distingue radicalement la mémoire romanesque du stockage technique. Un dispositif peut conserver une quantité presque illimitée de données, mais il ne peut déterminer à lui seul la signification qu'elles prennent dans une existence. La continuité personnelle ne résulte pas du nombre de traces disponibles ; elle dépend de la relation que le sujet établit avec elles. En faisant apparaître les contradictions entre les souvenirs, les expériences et les récits collectifs, le roman transforme l'instabilité mémorielle en principe de connaissance. Il ne corrige pas définitivement l'oubli : il montre comment une identité peut continuer à se construire à partir de ce qui demeure incomplet, incertain ou irrémédiablement perdu.

Les quatre œuvres étudiées développent ainsi des réponses différentes mais complémentaires à la transformation contemporaine de la mémoire. *Dora Bruder* protège la singularité qui échappe aux archives et fait des lacunes documentaires le lieu d'une responsabilité narrative. *Survivre* interrompt l'anonymisation médiatique par l'acte de nommer et détourne les formes du flux pour en révéler la violence. *14* déconstruit la mémoire épique de la guerre en adoptant une distance ironique qui restitue la vulnérabilité des individus pris dans les mécanismes collectifs. *L'Ignorance* reconstruit, au cœur de l'oubli, une continuité existentielle qui ne dépend ni de la conservation exhaustive du passé ni de sa restitution fidèle, mais de sa reconfiguration fictionnelle.

Résistance, détournement et mise à distance ne constituent donc pas trois réactions entièrement séparées. La résistance littéraire s'accomplit souvent par le détournement des matériaux produits par les dispositifs mémoriels et par la distance que le récit établit à l'égard de leurs modes de fonctionnement. Le roman utilise les archives sans se soumettre à leur autorité, reprend les images sans reproduire leur circulation automatique, mobilise les discours historiques sans accepter leurs formes monumentales et réorganise les souvenirs sans prétendre restituer une vérité totale. Son efficacité critique repose précisément sur cette position intérieure et extérieure : il appartient aux systèmes de représentation de son époque tout en rendant visibles leurs limites.

La fonction du roman face aux nouveaux régimes mémoriels ne consiste donc pas à sauver toutes les traces ni à garantir une victoire définitive contre l'oubli. Elle consiste à maintenir ouvertes les conditions d'une expérience humaine du temps. En transformant la donnée en signe interprétable, l'information en fragment d'une histoire, le nom en trace d'une singularité et la succession chronologique en temporalité vécue, l'écriture restitue à la mémoire une dimension narrative et éthique. Le récit demeure ainsi le « gardien du temps » parce qu'il empêche le passé de se dissoudre entièrement dans l'actualité permanente des dispositifs techniques. Le roman apparaît finalement comme un espace

irremplaçable de « texte-recherche », capable d'associer la trace, l'enquête, l'interprétation et la reconnaissance des lacunes. Contre la déréalisation produite par les systèmes techniques, il ne propose ni un retour nostalgique à une mémoire antérieure aux médias ni une reconstitution illusoirement complète de l'histoire. Il rétablit des distances, ralentit la circulation, individualise les expériences et rend perceptibles les opérations par lesquelles le passé devient intelligible. En redonnant au temps une forme narrative, il préserve la possibilité d'une identité qui ne soit pas simplement enregistrée par les dispositifs, mais construite, interrogée et assumée par des sujets. La mémoire cesse alors d'être un ensemble de données disponibles : elle redevient une relation humaine au passé, une responsabilité envers les disparus et une manière de maintenir l'expérience historique dans le champ du sens.

CONCLUSION

Au terme de cette recherche, nous pouvons revenir à l'interrogation qui a orienté l'ensemble de notre démarche : comprendre comment les transformations des supports, des cadres sociaux et des temporalités de la mémoire reconfigurent les formes du récit dans *14* de Jean Echenoz, *Dora Bruder* de Patrick Modiano, *L'Ignorance* de Milan Kundera et *Survivre* de Frederika Amalia Finkelstein. En rapprochant ces quatre œuvres, nous n'avons pas cherché à établir une continuité historique ou une équivalence entre la Première Guerre mondiale, la persécution des Juifs sous l'Occupation, l'exil politique et la violence médiatisée contemporaine. Chacune de ces expériences demeure liée à des conditions historiques spécifiques qui en interdisent l'assimilation. Notre comparaison a porté sur les formes à travers lesquelles des événements, des existences et des expériences deviennent mémorisables, transmissibles ou, au contraire, menacés d'effacement. Elle nous a permis de montrer que la mutation des régimes mémoriels ne constitue pas un simple passage de l'archive matérielle au support numérique. Elle engage une transformation plus large des rapports entre le sujet, la collectivité, le temps et les dispositifs qui sélectionnent, conservent et font circuler les traces.

Les analyses réunies dans les trois parties de la thèse ont mis en évidence que la mémoire ne dépend jamais uniquement de la présence d'un contenu passé dans la conscience individuelle. Elle se construit à travers des temporalités, des lieux, des genres, des pratiques collectives et des supports techniques qui déterminent les conditions de sa reconnaissance. Un événement ne devient pas intelligible parce qu'il a laissé des traces en quantité suffisante. Encore faut-il que ces traces puissent être reliées entre elles, contextualisées et inscrites dans un récit. Inversement, la disparition matérielle d'un document n'entraîne pas toujours l'abolition complète du passé, puisque les lieux, les objets, les corps et les formes narratives peuvent en assurer une transmission indirecte. Nous avons ainsi observé que les romans du corpus ne représentent pas seulement des

souvenirs ou des événements historiques. Ils interrogent les opérations mêmes par lesquelles le passé est configuré, fragmenté, transmis ou rendu illisible.

Dans *14*, cette interrogation prend d'abord la forme d'une confrontation entre l'individu et la temporalité collective de la guerre. La mobilisation interrompt les rythmes civils, transforme les espaces ordinaires et soumet les personnages à une organisation militaire qui les réduit progressivement à des fonctions, à des matricules et à des corps disponibles. L'ironie, l'ellipse et la brièveté permettent à Echenoz de mettre à distance les récits héroïques et les représentations monumentales du conflit. Nous avons constaté que cette économie narrative ne traduit pas une indifférence à la violence, mais déplace le regard vers les effets de la guerre sur les existences singulières. Les blessures, les objets abandonnés, les gestes répétitifs et les silences donnent accès à une expérience que la chronologie militaire ou le discours national ne suffisent pas à restituer. Le roman ne reconstitue donc pas la totalité de la Grande Guerre. Il rend perceptible la manière dont l'événement désorganise la continuité des sujets et transforme leur inscription dans le temps collectif.

Avec *Dora Bruder*, la crise de la mémoire se déplace vers les lacunes de l'archive. Le narrateur retrouve des dates, des adresses, des registres, des listes et des documents qui attestent l'existence de Dora sans lui donner accès à l'ensemble de son parcours ni à son expérience intérieure. Nous avons montré que cette tension entre la précision administrative et l'ignorance biographique constitue le principe même du récit. L'archive conserve le nom tout en laissant disparaître une grande partie de la vie à laquelle il se rapporte. L'écriture intervient alors non pour remplir librement les blancs, mais pour les rendre visibles et mesurer les limites de ce qui peut être connu. L'hésitation, le fragment et l'aveu d'ignorance deviennent ainsi des formes de rigueur. Ils empêchent le narrateur de transformer Dora en personnage entièrement disponible et maintiennent une distance entre l'enquêteur et celle dont il cherche les traces. L'incomplétude du savoir n'apparaît

plus comme un défaut qu'il faudrait dissimuler, mais comme une condition éthique de la représentation.

C'est principalement à propos de *Dora Bruder* que la notion de « texte-recherche » élaborée par Ivan Jablonka s'est révélée opératoire. Le récit réunit en effet les documents, les démarches de l'enquête, les hypothèses et les limites du savoir produit. Nous n'avons toutefois pas appliqué cette notion de manière uniforme à l'ensemble du corpus. *14* ne met pas en scène le même type d'enquête documentaire ; il soumet plutôt les récits constitués de la guerre à une réécriture ironique et critique. *L'Ignorance* expérimente les écarts entre des mémoires devenues incompatibles et examine les conditions sociales de leur incommunicabilité. *Survivre* intègre les rythmes de la circulation médiatique, les répétitions et les effets de saturation afin d'en faire éprouver l'emprise. Nous avons donc distingué plusieurs formes de connaissance littéraire au lieu de ramener les quatre œuvres à un modèle unique. L'enquête documentaire, la réécriture critique, le contrepoint des mémoires et l'imitation du flux constituent des opérations différentes, qui contribuent toutes à interroger les conditions de lisibilité de l'expérience.

L'Ignorance occupe, dans cette perspective, une position charnière. Les souvenirs d'Irena et de Josef n'ont pas disparu et ne sont pas réduits à quelques documents. Ils persistent, mais ne rencontrent plus les cadres collectifs qui leur permettraient d'être reconnus et partagés. Le retour au pays ne rétablit aucune continuité immédiate entre le passé et le présent. Il rend au contraire visible la transformation des lieux, des appartenances et des récits communs. Nous avons ainsi observé que la mémoire individuelle ne possède pas en elle-même les conditions suffisantes de sa transmission. Elle dépend d'interlocuteurs, de langages et de structures sociales capables d'accueillir l'expérience. Lorsque ces cadres se défont, les souvenirs peuvent demeurer vivants tout en devenant étrangers aux autres et, progressivement, au sujet lui-même. *L'Ignorance* permet donc d'élargir la problématique de l'effacement. Celui-ci ne résulte pas seulement

de la destruction des traces ; il peut aussi procéder de l'absence de reconnaissance sociale et de l'impossibilité d'inscrire une expérience dans un récit partagé.

Quant à *Survivre*, nous avons rencontré une configuration différente de la crise mémorielle. La narratrice n'est pas confrontée au manque d'images, de témoignages ou d'informations, mais à leur présence continue. Les écrans, les vidéos, les alertes et les représentations de la violence occupent le quotidien, structurent les comportements et entretiennent l'anticipation du danger. Cette abondance ne garantit pourtant ni la compréhension des événements ni leur inscription dans une mémoire durable. Nous avons constaté qu'elle pouvait fragmenter l'attention, réduire la durée des affects et rendre les catastrophes interchangeables. Le problème n'est plus seulement de conserver les traces, mais de les distinguer, de les hiérarchiser et de leur restituer un contexte. La répétition et l'accumulation caractéristiques du roman reproduisent partiellement les formes du flux médiatique. Cette proximité ne place pas l'œuvre à l'extérieur du système qu'elle représente. Elle permet plutôt d'en faire éprouver les effets sur la perception, sur le corps et sur la construction du sujet. La portée critique du roman demeure donc partielle et instable, puisqu'il dépend des rythmes et des formes qu'il cherche en même temps à mettre à distance.

La comparaison de ces quatre œuvres nous conduit à soutenir l'hypothèse selon laquelle l'absence et l'excès constituent deux modalités distinctes de la fragilisation mémorielle. Cette recherche ne les présente pas comme des phénomènes équivalents. La destruction des documents, le silence institutionnel et la disparition des témoins relèvent de conditions historiques qui ne peuvent être confondues avec la circulation numérique des images et des données. Néanmoins, ces régimes peuvent produire un effet comparable sur le plan de l'intelligibilité : la difficulté à maintenir le lien entre une trace et une expérience singulière. Dans un cas, les informations disponibles sont insuffisantes pour restituer une vie. Dans l'autre, elles deviennent trop nombreuses, trop rapides et trop

facilement remplaçables pour conserver leur capacité de différenciation. *L'Ignorance* introduit entre ces deux pôles une troisième modalité, celle de la dislocation des cadres sociaux qui soutiennent la remémoration.

Le modèle Trace → Archive → Objet → Image → Fichier → Flux → Donnée nous a permis d'organiser ces transformations sans construire une évolution historique rigide. Les différents éléments de cette chaîne ne se remplacent pas définitivement. Ils coexistent, se superposent et se reconfigurent. Une trace peut être intégrée à une archive ; un objet peut être photographié et transformé en fichier ; une image peut circuler dans un flux, devenir une donnée et être réinscrite dans une nouvelle archive. Ces changements augmentent certaines possibilités de conservation, de reproduction et d'accès, mais ils produisent également des pertes de contexte, des sélections invisibles et de nouvelles dépendances techniques. Nous avons ainsi pu préciser que l'oubli ne résulte pas uniquement de la suppression des traces. Il peut aussi naître de leur décontextualisation, de leur obsolescence ou de leur absorption dans des systèmes de classement et de circulation qui réduisent les expériences à des unités comparables.

Les choix formels étudiés au cours de la thèse soutiennent également l'hypothèse selon laquelle le roman peut mettre à distance les régimes mémoriels qu'il représente, sans être entièrement extérieur à leurs contraintes. L'ironie de *14* fragilise les récits héroïques et nationaux, mais elle dépend encore des représentations qu'elle détourne. Les lacunes de *Dora Bruder* contestent la possibilité d'une connaissance totale, tout en s'appuyant sur les institutions archivistiques dont elles exposent les insuffisances. Les contrepoints de *L'Ignorance* défont le mythe d'un retour réparateur, mais ne résolvent pas l'incompatibilité des expériences. La répétition de *Survivre* met en évidence la saturation médiatique tout en reproduisant une partie de son rythme. Nous ne pouvons donc pas considérer le roman comme un espace de résistance absolue. Sa capacité critique repose précisément sur sa proximité avec les discours, les dispositifs et les temporalités qu'il

reconfigure. Il agit moins par rupture totale que par déplacement, ralentissement, exagération ou réorganisation. Cette conclusion nous conduit à préciser la portée épistémologique du roman. Nous n'avons pas cherché à établir une supériorité générale de la littérature sur l'histoire. L'historiographie demeure indispensable pour établir les faits, critiquer les sources, confronter les témoignages et construire des explications vérifiables. Le roman intervient sur un autre plan. Il peut explorer les effets sensibles des événements, rendre visibles les silences de l'archive, représenter les contradictions de la mémoire et examiner les expériences que les catégories générales ne suffisent pas à épuiser. Les œuvres du corpus contribuent ainsi à une connaissance complémentaire du passé. Elles permettent de saisir comment un fait historique devient une expérience vécue, comment une adresse administrative se rapporte à une existence, comment un souvenir dépend de la reconnaissance des autres et comment la répétition d'une image peut en modifier la signification.

La fonction de « gardien du temps » que Ricœur attribue au récit peut être maintenue à condition de ne pas la transformer en certitude absolue. Garder le temps ne signifie ni conserver intégralement le passé ni protéger le roman de toutes les formes d'accélération. Cette fonction désigne plutôt la capacité, toujours limitée, du récit à maintenir une distance entre l'événement, sa représentation et sa remémoration. Le roman peut revenir sur une trace, rapprocher des temporalités éloignées, interrompre la succession des informations et rendre visibles les opérations de sélection qui structurent la mémoire. Il ne supprime pas le présentisme ni la circulation numérique, mais il peut créer des écarts à l'intérieur desquels une expérience redevient interprétable. Cette capacité dépend toutefois des formes propres à chaque œuvre et ne produit pas nécessairement les mêmes effets dans l'ensemble du corpus.

La notion de justice du souvenir nous a permis de rassembler la dimension éthique de ces résultats. Nous entendons par là non une réparation complète du passé, qui demeure

impossible, mais la tentative de préserver ou de réinscrire la singularité des expériences contre leur réduction à des catégories anonymes. Dans *14*, cette justice consiste à restituer aux soldats des corps, des gestes et des trajectoires que l'histoire militaire tend à absorber dans les effectifs. Dans *Dora Bruder*, elle prend la forme d'une nomination obstinée qui soustrait partiellement une adolescente disparue à l'anonymat administratif. Dans *L'Ignorance*, elle suppose de reconnaître la part d'une existence que les récits familiaux ou nationaux ne parviennent plus à accueillir. Dans *Survivre*, elle dépend de la possibilité de distinguer les événements et les victimes au sein d'un environnement où leur répétition risque de les rendre équivalents. Cette fonction éthique reste toujours partielle, puisque le récit peut lui aussi simplifier, sélectionner ou reproduire les régimes qu'il met en question.

Nommer ne signifie donc pas parler à la place des absents, reconstituer leur intériorité ou abolir la distance qui nous en sépare. La reconnaissance de ce qui demeure inconnaissable fait partie de la responsabilité narrative. Le silence, l'ignorance et la lacune peuvent empêcher l'appropriation d'une vie par celui qui la raconte. Dans les environnements marqués par la saturation, cette responsabilité prend une autre forme : elle suppose de ralentir la circulation, de rétablir des différences et de relier les données aux contextes et aux expériences dont elles procèdent. Le roman ne constitue pas le dernier refuge exclusif de la singularité humaine. L'histoire, le témoignage, les pratiques commémoratives, les archives et d'autres formes artistiques contribuent également à cette préservation. La spécificité du récit littéraire réside dans sa capacité à articuler simultanément des faits, des perceptions, des silences et des temporalités hétérogènes, sans devoir les réduire à une unité définitive.

Les résultats de cette recherche doivent enfin être rapportés aux limites du corpus et de la méthode. L'étude repose sur quatre romans dont les contextes historiques, les traditions littéraires et les régimes médiatiques diffèrent considérablement. Le modèle proposé ne prétend donc pas décrire l'ensemble des transformations contemporaines de

la mémoire. Il constitue un instrument comparatif dont la portée devra être éprouvée sur d'autres corpus, notamment les récits documentaires, les œuvres multimédias, les écritures nativement numériques et les formes littéraires intégrant des archives automatisées ou des bases de données. L'inégale densité de la littérature critique consacrée aux quatre œuvres, particulièrement visible dans le cas de *Survivre*, constitue également une limite. Ces prolongements permettraient d'examiner plus largement les effets de l'intelligence artificielle, de la génération automatisée des images et de la personnalisation algorithmique sur les relations entre traces, sujets et récits.

Cette recherche nous a finalement conduits à considérer la mémoire moins comme un ensemble de contenus conservés que comme une relation toujours fragile entre une trace, un cadre d'interprétation et une expérience humaine. Les romans étudiés ne garantissent ni la sauvegarde du passé ni la permanence de sa signification. Ils rendent toutefois visibles les conditions dans lesquelles une trace peut encore être reconnue, reliée à d'autres et inscrite dans une durée partageable. Leur apport se situe dans cette capacité limitée mais décisive à maintenir ouvertes les relations entre les faits et les vies, entre les documents et les silences, entre les représentations et les expériences qu'elles risquent de recouvrir.

À l'époque où tout semble pouvoir être enregistré, l'enjeu n'est plus seulement de conserver les traces, mais de préserver les conditions qui permettent encore de les distinguer, de les relier et de les comprendre. Le roman ne soustrait pas le passé à la disparition ; il maintient ouverte, dans le présent, la possibilité d'en répondre.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire

Echenoz, J. (2012). *14*. Les Éditions de Minuit.

Finkelstein, F. A. (2017). *Survivre*. Gallimard, L'Arpenteur.

Kundera, M. (2005). *L'Ignorance* (œuvre originale publiée en 2000). Gallimard.

Modiano, P. (1999). *Dora Bruder* (éd. Folio; œuvre originale publiée en 1997). Gallimard.

Références critiques et théoriques

Agamben, G. (1999). *Ce qui reste d'Auschwitz : L'archive et le témoin* (P. Alferi, trad.). Payot & Rivages.

Agamben, G. (2002). *Enfance et histoire : Destruction de l'expérience et origine de l'histoire* (Y. Hersant, trad.). Payot & Rivages.

Assmann, A. (2015). Un passé trop présent, un futur en retrait : Le temps s'est-il déréglé ? *Francia, 42*, 317–327. https://doi.org/10.11588/fr.2015.4.44580

Assmann, J. (1995). Collective memory and cultural identity (J. Czaplicka, trad.). *New German Critique, 65*, 125–133. https://doi.org/10.2307/488538

Assmann, J. (2010). *La mémoire culturelle : Écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques* (D. Meur, trad.). Aubier.

Assmann, J. (2011). Communicative and cultural memory. Dans P. Meusburger, M. Heffernan, & E. Wunder (dir.), *Cultural memories: The geographical point of view* (pp. 15–27). Springer.

Audoin-Rouzeau, S., & Becker, A. (1998). *La Grande Guerre : 1914–1918*. Gallimard.

Augé, M. (1992). *Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Seuil.

Baer, U. (2002). *Spectral evidence: The photography of trauma*. MIT Press.

Barthes, R. (1980). *La chambre claire : Note sur la photographie*. Seuil.

Baudrillard, J. (1968). *Le système des objets*. Gallimard.

Baudrillard, J. (1981). *Simulacres et simulation*. Galilée.

Baudrillard, J. (1990). *La transparence du mal : Essai sur les phénomènes extrêmes*. Galilée.

Bauman, Z. (2013). *La vie liquide* (C. Rosson, trad.). Pluriel. (Ouvrage original publié en 2005).

Beck, U. (2001). *La société du risque : Sur la voie d'une autre modernité* (L. Bernardi, trad.). Aubier.

Bédarida, F. (2001). Une invitation à penser l'histoire : Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. *Revue historique, 619*(3), 731–739. https://doi.org/10.3917/rhis.013.0731

Bem, J. (2000). *Dora Bruder* ou la biographie déplacée de Modiano. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 52*, 221–232. https://doi.org/10.3406/caief.2000.1388

Bernard, I. (2016). *14* de Jean Echenoz : Une commémoration créative de la Grande Guerre. *Synergies France, 10*, 179–189.

Blanckeman, B. (2000). *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*. Presses universitaires du Septentrion.

Boym, S. (2001). *The future of nostalgia*. Basic Books.

Burgelin, C. (2010). Modiano et ses « Je ». Dans C. Burgelin, I. Grell, & R.-Y. Roche (dir.), *Autofiction(s)* (pp. 207–222). Presses universitaires de Lyon. https://doi.org/10.4000/books.pul.3663

Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. Johns Hopkins University Press.

Certeau, M. de. (1975). *L'écriture de l'histoire*. Gallimard.

Chaudier, S. (2014). L'écrivain, son style et son double dans *14* de Jean Echenoz. Dans L. Fraisse & É. Wessler (dir.), *L'écrivain et ses doubles : Le personnage autoréflexif dans la littérature européenne* (pp. 173–195). Classiques Garnier.

Cooke, D. (2005). *Present pasts: Patrick Modiano's (auto)biographical fictions*. Rodopi.

Crownshaw, R. (2010). The future of memory: Introduction. Dans R. Crownshaw, J. Kilby, & A. Rowland (dir.), *The future of memory* (pp. 3–16). Berghahn Books.

Debord, G. (1992). *La société du spectacle* (œuvre originale publiée en 1967). Gallimard.

Derrida, J. (1995). *Mal d'archive : Une impression freudienne*. Galilée.

Ellul, J. (1977). *Le système technicien*. Calmann-Lévy.

Ellul, J. (1990). *Propagandes*. Economica.

Erll, A. (2011). *Memory in culture* (S. B. Young, trad.). Palgrave Macmillan.

Erll, A. (2014). Transcultural memory. *Témoigner. Entre histoire et mémoire, 119*, 178–185. https://doi.org/10.4000/temoigner.1500

Farge, A. (1989). *Le goût de l'archive*. Seuil.

Faria, D. (2015). *14*, de Jean Echenoz, un roman de guerre à l'épreuve du pathos. *Lublin Studies in Modern Languages and Literature*, *39*(1), 53–63.

Felman, S., & Laub, D. (1992). *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*. Routledge.

Furedi, F. (2002). *Culture of fear: Risk-taking and the morality of low expectation* (éd. rév.). Continuum.

Fussell, P. (1975). *The Great War and modern memory*. Oxford University Press.

Guieu, J.-M. (2016). *Gagner la paix : 1914-1929*. Seuil.

Gusdorf, G. (1991). *Lignes de vie 2 : Auto-bio-graphie*. Éditions Odile Jacob.

Halbwachs, M. (1968). *La mémoire collective*. Presses universitaires de France.

Halbwachs, M. (1976). *Les cadres sociaux de la mémoire*. Mouton.

Hartog, F. (1991). *Le miroir d'Hérodote : Essai sur la représentation de l'autre* (nouvelle éd. revue et augmentée). Gallimard.

Hartog, F. (2003). *Régimes d'historicité : Présentisme et expériences du temps*. Seuil.

Hirsch, M. (2012). *The generation of postmemory: Writing and visual culture after the Holocaust*. Columbia University Press.

Jablonka, I. (2014). *L'histoire est une littérature contemporaine : Manifeste pour les sciences sociales*. Seuil.

Jameson, F. (2011). *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* (F. Nevoltry, trad.). Beaux-Arts de Paris.

Kaempfer, J. (1998). *Poétique du récit de guerre*. José Corti.

Kristeva, J. (1988). *Étrangers à nous-mêmes*. Fayard.

Lacoue-Labarthe, I., & Mouysset, S. (2013). La mémoire et l'oubli : écrire l'exil. *Diasporas*, *22*, 7–14. https://journals.openedition.org/diasporas/204.

Meek, A. (2010). *Trauma and media: Theories, histories, and images*. Routledge.

Miguelez, R. (1987). Narration, connaissance et identité chez Paul Ricœur. *Philosophiques, 14*(2), 425–433. https://doi.org/10.7202/027021ar

Mikowski, S. (2015). *A Long Long Way* de Sebastian Barry et *14* de Jean Echenoz : La mise en crise du roman de la Première Guerre en France et en Irlande. *Transversalités, 132*(1), 27–42. https://doi.org/10.3917/trans.132.0027

Morris, A. (1996). *Patrick Modiano*. Berg.

Nora, P. (dir.). (1997). *Les lieux de mémoire. Tome 1 : La République*. Gallimard.

Píchová, H. (2002). *The art of memory in exile: Vladimir Nabokov and Milan Kundera*. Southern Illinois University Press.

Pollak, M. (1990). *L'expérience concentrationnaire : Essai sur le maintien de l'identité sociale*. Métailié.

Ricard, F. (2003). *Le dernier après-midi d'Agnès : Essai sur l'œuvre de Milan Kundera*. Gallimard.

Ricœur, P. (1983). *Temps et récit. Tome 1 : L'intrigue et le récit historique*. Seuil.

Ricœur, P. (1984). *Temps et récit. Tome 2 : La configuration dans le récit de fiction*. Seuil.

Ricœur, P. (1985). *Temps et récit. Tome 3 : Le temps raconté*. Seuil.

Ricœur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Seuil.

Ricœur, P. (1994). « Histoire et rhétorique ». Diogène, 168, 9–26.

Ricœur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Seuil.

Schoentjes, P. (2009). *Fictions de la Grande Guerre : Variations littéraires sur 14–18*. Classiques Garnier.

Sontag, S. (2022). *Devant la douleur des autres* (F. Durand-Bogaert, trad.). Christian Bourgois.

Stiegler, B. (2001). *La technique et le temps. Tome 3 : Le temps du cinéma et la question du mal-être*. Galilée.

Stolz, C. (2022). « *14*, roman » : l'Histoire comme si Echenoz y était… Dans G. Berthomieu, F. Leca-Mercier, & F. Rullier-Theuret (dir.), *Jean Echenoz : La fiction, la langue* (pp. 157–174). Honoré Champion.

Todorov, T. (1995). *Les abus de la mémoire*. Arléa.

Todorov, T. (1996). *L'Homme dépaysé*. Seuil.

van Dijck, J. (2007). *Mediated memories in the digital age*. Stanford University Press.

Viart, D., & Vercier, B. (2008). *La littérature française au présent : Héritage, modernité, mutations*. Bordas.

Virilio, P. (1991). *Guerre et cinéma I : Logistique de la perception*. Éditions de l'Étoile.

Virilio, P. (2010). *L'administration de la peur* (Conversation avec B. Richard). Textuel.

Vultur, I. (2021). Paul Ricœur et la narratologie : un dialogue croisé. *Cahiers de Narratologie, 39*, 1–17. https://doi.org/10.4000/narratologie.12073

Wertsch, J. V. (2009). Collective memory. Dans P. Boyer & J. V. Wertsch (dir.), *Memory in mind and culture* (pp. 117–137). Cambridge University Press.

White, H. (1973). *Metahistory: The historical imagination in nineteenth-century Europe*. Johns Hopkins University Press.

White, H. (1987). *The content of the form: Narrative discourse and historical representation*. Johns Hopkins University Press.

Wieviorka, A. (2006). *The era of the witness* (J. Stark, trad.). Cornell University Press.

Yerushalmi, Y. H. (1982). *Zakhor: Jewish history and Jewish memory*. University of Washington Press.

Zielinski, S. (2006). *Deep time of the media: Toward an archaeology of hearing and seeing by technical means* (G. Custance, trad.). MIT Press.

ÖZET

Bu çalışma, Jean Echenoz'nun *14,* Patrick Modiano'nun *Dora Bruder*, Milan Kundera'nın *L'Ignorance* ve Frederika Amalia Finkelstein'ın *Survivre* adlı romanlarında bellek ile tarih arasındaki ilişkinin, arşivsel izden dijital akışa uzanan dönüşümünü karşılaştırmalı ve transkronolojik bir yaklaşımla incelemektedir. Araştırmanın temel sorusu, belleğin taşıyıcılarının, toplumsal çerçevelerinin ve zamansal düzenlerinin değişmesinin roman anlatısının biçimlerini nasıl yeniden yapılandırdığıdır. Çalışma, Birinci Dünya Savaşı, İkinci Dünya Savaşı, siyasal sürgün ve çağdaş medyatik şiddet gibi birbirinden farklı tarihsel deneyimleri özdeşleştirmeden, bu deneyimlerin hatırlanabilir, aktarılabilir veya unutulabilir hâle gelmesini sağlayan anlatısal süreçleri karşılaştırmaktadır. Yakın okuma ve karşılaştırmalı metin çözümlemesine dayanan yöntemde anlatıcı, zaman düzeni, mekân, türsel melezlik, tanıklık, kimlik, travma, nesne, arşiv, görüntü ve dijital veri gibi unsurlar birlikte ele alınmıştır. Kuramsal çerçeve; Paul Ricœur'ün anlatı zamanı ve anlatısal kimlik, Maurice Halbwachs'ın belleğin toplumsal çerçeveleri, Pierre Nora'nın bellek mekânları, Jacques Derrida'nın arşiv, Giorgio Agamben'in tanıklık ve boşluk, François Hartog'un şimdiki zaman merkezlilik ve Bernard Stiegler'in teknik bellek kavramları etrafında oluşturulmuştur. Çalışmada önerilen İz-Arşiv-Nesne-Görüntü-Dosya-Akış-Veri modeli, bellek taşıyıcılarının doğrusal biçimde birbirinin yerini almadığını; farklı rejimlerin üst üste binerek yeni koruma, seçme, dolaşım ve unutma biçimleri ürettiğini göstermektedir. *14*'te ironi, eksilti ve kısalık, savaşın kahramanlık anlatılarını zayıflatırken bireyin askerî düzeneğin içinde silinişini görünür kılar. *Dora Bruder*'de belgesel kesinlik ile biyografik bilinmezlik arasındaki gerilim, eksikliği kapatmak yerine etik bir anlatı sorumluluğuna dönüştürür. *L'Ignorance*, bireysel anıların paylaşılmasını sağlayan toplumsal çerçevelerin çözülmesiyle ortaya çıkan iletişimsizliği ve aidiyet kaybını açığa çıkarır. *Survivre* ise görüntü, bildirim ve şiddet haberlerinin kesintisiz dolaşımının dikkati parçaladığını, duygulanımın süresini kısalttığını ve olayları birbirinin yerine geçebilir hâle getirdiğini gösterir. Sonuç olarak tez, izlerin yokluğu ile enformasyon fazlalığının tarihsel olarak farklı olmakla birlikte belleğin anlaşılırlığını zayıflatan iki ayrı mekanizma oluşturduğunu savunmaktadır. Romanın eleştirel gücü, geçmişi bütünüyle kurtarmasında değil, izleri bağlama yerleştirmesinde, boşlukları görünür kılmasında, dolaşımı yavaşlatmasında ve tekil deneyimleri anonim kategorilere ya da verilere indirgenmekten kısmen korumasında ortaya çıkmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Bellek, Tarih*, *Roman*, *Arşiv*, *Dijital akış*.

RÉSUMÉ

Cette thèse étudie, dans une perspective comparative et transchronologique, la transformation des rapports entre mémoire et histoire, de la trace archivistique au flux numérique, dans *14* de Jean Echenoz, *Dora Bruder* de Patrick Modiano, *L'Ignorance* de Milan Kundera et *Survivre* de Frederika Amalia Finkelstein. Elle examine principalement la manière dont les mutations des supports, des cadres sociaux et des temporalités de la mémoire reconfigurent les formes du récit romanesque. Sans assimiler la Première Guerre mondiale, la persécution des Juifs sous l'Occupation, l'exil politique et la violence médiatisée contemporaine, la recherche compare les opérations narratives grâce auxquelles ces expériences deviennent mémorisables, transmissibles ou menacées d'effacement. La méthode repose sur une lecture rapprochée et comparative des œuvres, attentive à la voix narrative, à l'ordre temporel, aux espaces, à l'hybridité générique, au témoignage, à l'identité, au trauma, aux objets, aux archives, aux images et aux données numériques. Le cadre théorique articule notamment le temps narratif et l'identité narrative de Paul Ricœur, les cadres sociaux de la mémoire de Maurice Halbwachs, les lieux de mémoire de Pierre Nora, la pensée de l'archive de Jacques Derrida, la lacune testimoniale de Giorgio Agamben, le présentisme de François Hartog et la mémoire technique de Bernard Stiegler. Le modèle Trace-Archive-Objet-Image-Fichier-Flux-Donnée proposé dans la thèse montre que les supports ne se remplacent pas selon une évolution linéaire : ils coexistent, se superposent et produisent de nouvelles modalités de conservation, de sélection, de circulation et d'oubli. Dans *14*, l'ironie, l'ellipse et la brièveté déconstruisent les récits héroïques de la guerre et rendent visible l'effacement de l'individu dans le dispositif militaire. Dans *Dora Bruder*, la tension entre précision documentaire et ignorance biographique transforme l'incomplétude en principe de rigueur et de responsabilité narrative. *L'Ignorance* révèle l'incommunicabilité des souvenirs lorsque disparaissent les cadres collectifs nécessaires à leur reconnaissance, ainsi que la fragilisation de l'appartenance produite par l'exil. *Survivre* montre enfin que la circulation continue des images, des alertes et des représentations de la violence fragmente l'attention, abrège la durée des affects et rend les événements interchangeables. La thèse conclut que l'absence des traces et la surabondance informationnelle constituent deux mécanismes historiquement distincts, mais susceptibles d'affaiblir l'intelligibilité de la mémoire. La force critique du roman ne réside pas dans une sauvegarde totale du passé, mais dans sa capacité à contextualiser les traces, à maintenir les lacunes visibles, à ralentir la circulation et à préserver partiellement la singularité des expériences contre leur réduction à des catégories anonymes ou à des données.

Mots-clés : *Mémoire, Histoire, Roman, Archive, Flux numérique.*

ABSTRACT

This dissertation comparatively and transchronologically examines the transformation of the relationship between memory and history, from the archival trace to the digital flow, in Jean Echenoz's *14*, Patrick Modiano's *Dora Bruder*, Milan Kundera's *L'Ignorance*, and Frederika Amalia Finkelstein's *Survivre*. Its central question concerns how changes in the media, social frameworks, and temporal structures of memory reconfigure the forms of novelistic narrative. Without equating the First World War, the persecution of Jews during the Occupation, political exile, and contemporary mediated violence, the study compares the narrative operations through which these experiences become memorable, transmissible, or vulnerable to erasure. The methodology combines comparative analysis with close reading, focusing on narrative voice, temporal order, space, generic hybridity, testimony, identity, trauma, objects, archives, images, and digital data. The theoretical framework draws on Paul Ricœur's concepts of narrative time and narrative identity, Maurice Halbwachs's social frameworks of memory, Pierre Nora's sites of memory, Jacques Derrida's theory of the archive, Giorgio Agamben's account of testimony and its constitutive gap, François Hartog's presentism, and Bernard Stiegler's concept of technical memory. The Trace-Archive-Object-Image-File-Flow-Data model developed in the dissertation demonstrates that memory media do not replace one another in a linear progression; instead, they coexist, overlap, and generate new forms of preservation, selection, circulation, and forgetting. In *14*, irony, ellipsis, and brevity undermine heroic narratives of war and expose the effacement of the individual within the military apparatus. In *Dora Bruder*, the tension between documentary precision and biographical uncertainty turns incompleteness into a principle of rigor and narrative responsibility. *L'Ignorance* reveals the incommunicability of memories when the collective frameworks required for their recognition have disappeared, while also showing how exile destabilizes identity and belonging. *Survivre* demonstrates that the continuous circulation of images, alerts, and representations of violence fragments attention, shortens the duration of affect, and makes events appear interchangeable. The dissertation concludes that the absence of traces and the overabundance of information are historically distinct mechanisms that can nevertheless produce a comparable loss of memorial intelligibility. The critical force of the novel lies not in fully rescuing the past, but in contextualizing traces, keeping gaps visible, slowing circulation, and partially protecting singular experiences from being reduced to anonymous categories or data.

Keywords: *Memory, History, Novel, Archive, Digital flow*.