

Université de Montréal

**La mémoire comme itinéraire et expérience topographique dans les écrits des
générations successives à un génocide : *Dora Bruder* de Patrick Modiano et *Peut-
être Esther* de Katja Petrowskaja**

Par
Benoîte Turcotte-Tremblay

Département de littératures et de langues du monde, Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de maîtrise ès arts

Août 2021
© Benoîte Turcotte-Tremblay, 2021

Université de Montréal
Département de littératures et de langues du monde, Faculté des Arts et des Sciences

Ce mémoire intitulé

La mémoire comme itinéraire et expérience topographique dans les écrits des générations successives à un génocide : *Dora Bruder* de Patrick Modiano et *Peut-être Esther* de Katja Petrowskaja

Présenté par

Benoîte Turcotte-Tremblay

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Robert Schwartzwald
Président-rapporteur

Barbara Agnese
Directrice de recherche

Marion Froger
Membre du jury

Résumé

Le présent mémoire adopte une perspective topographique pour examiner la façon dont est appréhendée, dans les œuvres littéraires des générations post-génocidaires, la mémoire d'événements traumatiques survenus dans le passé, mais dont l'empreinte demeure visible dans le présent, selon les structures de ce que Marianne Hirsch a qualifié de « postmémoire ». À travers les analyses de *Dora Bruder* (1997) de Patrick Modiano et *Peut-être Esther* (*Vielleicht Esther*, 2014) de Katja Petrowskaja, on observe comment la mémoire envisagée comme expérience topographique permet, par le rapport incarné qu'elle sous-entend, un contact riche et singulier avec cet héritage traumatique, et la naissance d'un regard pluriel, trans-temporel et transculturel sur la postmémoire et sur sa portée dans la littérature contemporaine. Le premier chapitre est consacré à la présentation, la définition et l'illustration des principaux concepts théoriques et des thèmes qui orientent la réflexion, soit la postmémoire, la question de la mémoire du corps, et la notion de topographie mémorielle. Le second chapitre est une réflexion sur les itinéraires de mémoire dans *Dora Bruder* et sur la présence-absence, dans la topographie contemporaine de Paris, de la jeune fille qui donne son nom au récit. Y sont examinés les procédés narratifs et littéraires employés par Modiano pour dessiner les contours, à travers les brumes de l'histoire, d'un personnage qui demeure insaisissable et énigmatique. Le troisième chapitre se penche sur le récit fragmentaire et pluriel élaboré par Petrowskaja dans *Peut-être Esther*, en accordant une attention particulière à la façon qu'a la narratrice d'interagir avec les lieux mémoriels et de les relier entre eux par ses mouvements et voyages. L'analyse de différents passages met par ailleurs en lumière la richesse et la pertinence de la figure du palimpseste dans l'expression et l'appréhension de la topographie mémorielle.

Mots-clés : mémoire, topographie, postmémoire, génocide, mémoire incarnée, palimpseste, Patrick Modiano, Katja Petrowskaja, littérature comparée

Abstract

This thesis uses a topographic perspective in order to examine how the memory of traumatic events is apprehended in the literary works of post-genocidal generations. While these traumatic events happened in the past, their imprint remains perceptible in the present, according to the structures of what Marianne Hirsch called “postmemory”. Through the analysis of Patrick Modiano’s *Dora Bruder* (1997) and Katja Petrowskaja’s *Peut-être Esther* (*Vielleicht Esther*, 2014), we look at how memory taken as a topographic experience allows for, by the embodied relation implied, a rich and singular contact with this traumatic heritage, as well as the emergence of a plural, trans-temporal and transcultural look on postmemory and its resonance in contemporary literature. The first chapter is dedicated to the presentation, definition and illustration of the main theoretical concepts and themes guiding the reflection, such as postmemory, embodied memory and the idea of memorial topography. The second chapter is a reflection on the memory itineraries in *Dora Bruder* and on the presence-absence, in the contemporary parisian topography, of the young girl who gives her name to the narrative. Therefore, the narrative and literary processes used by Modiano in order to draw, through the mists of history, the portrait of a character still remaining uncatchable and enigmatic are examined in this section. The third chapter addresses the fragmentary and plural narrative that Petrowskaja elaborates in *Peut-être Esther*, with a particular attention to the way that the narrator interacts with memorial sites and links them together through her movements and travels. The analysis of various passages also brings to light the richness and relevance of the figure of the palimpsest in the expression and apprehension of memorial topography.

Keywords : memory, topography, postmemory, genocide, embodied memory, palimpsest, Patrick Modiano, Katja Petrowskaja, comparative literature

Table des matières

Résumé	i
Abstract	ii
Table des matières	iii
Remerciements	v
Introduction	1
Génération(s) d'après et littérature mémorielle.....	1
Le problème de la mémoire : entre l'individuel et le collectif.....	4
Composer avec la mémoire du trauma.....	7
L'expérience topographique de la mémoire – Problématique	9
Corpus	10
Un parcours – Présentation et division des chapitres	12
Chapitre I – Vers une approche topographique de la mémoire : Prolégomènes	15
I - Postmémorie	15
Postmémorie : naissance et résonnances.....	15
« Post » mémoire et « après-la-mémoire ».....	18
L'obsession mémorielle.....	20
Là où la fiction s'immisce dans le réel : oubli et remémoration	22
Au-delà du trauma : mémoire et création.....	23
II – Mémoire du corps	25
Postmémorie incarnée.....	25
À propos des « narrative[s] of return »	26
La mémoire encapsulée.....	27
« Mich-Gedächtnis ».....	29
Remémoration incarnée chez Daniel Mendelsohn et Alice Zeniter	31
III – Topographie mémorielle	36
Vers une topographie mémorielle	36
Les lieux de la mémoire : au-delà du mémorial	38
Les (non)-ruines de la mémoire : de l'agentivité des déambulations mémorielles	42
Chapitre II – Dora Bruder de Patrick Modiano : Itinéraires de mémoire dans l'écriture de deuxième génération	49
I - Lieux	49
Quelle posture, que celle de « survivant » de seconde génération?	49
Une communauté des lieux	50
La mémoire ancrée – et encrée – dans les lieux	53
Du pouvoir des noms.....	55
II – Itinéraires	57
Itinéraires remémorés, imaginés, et itinéraires de commémoration	57
Quelques souvenirs de promenades : itinéraires remémorés	58
Là où l'imagination touche à la réalité : itinéraires imaginés	61
En quête d'indices : itinéraires de commémoration	63
III – Traces	69
Suivre à la trace : des sentiers qui s'effacent	69
Comme une présence d'absence.....	71
L'empreinte mémorielle	76
Une topographie palimpsestique	79

Chapitre III – Le palimpseste mémoriel comme procédé littéraire et mode d’appréhension du lieu : Peut-être Esther de Katja Petrowskaja	83
I – Espaces et fragments.....	83
La troisième génération, entre éloignement et proximité	83
Du fragment à la toile : le tissage du récit	87
Voyages de mémoire : investir les lieux	91
II – Trois voyages	94
Varsovie, Kalisz et l’impossible retour	94
Mauthausen : l’échelle du génocide.....	99
Babi Yar : topographie d’un massacre	104
III – Le palimpseste mémoriel	107
Mémoire-palimpseste	107
Pavés de mémoire	110
Un geste palimpsestique.....	114
Conclusion.....	117
Bibliographie	123

Remerciements

La rédaction de ce mémoire n'aurait pas été possible sans l'inestimable contribution d'âmes et d'esprits précieux, ainsi dois-je des remerciements

d'abord à mes parents, Brigitte et Claude, qui m'ont transmis leur amour de la lecture et celui des promenades, activités qui ont forgé mon sens critique et m'ont appris à observer le monde

à Raphael, qui a cru en moi à chaque instant, et dont la présence quotidienne a été et demeure une grâce et enchantement

à Emma et Sam, pour le soutien lors des fébriles derniers instants

aux professeur.e.s dont l'enseignement et le savoir ont fait naître et ont alimenté ma réflexion, et particulièrement à Robert Schwartzwald, dont le séminaire sur la production de l'espace urbain a grandement orienté ma recherche

à Marion Froger et Robert Schwartzwald, qui ont élégamment accepté de faire partie du jury

au soutien financier octroyé par la bourse Bobi Bazlen, qui m'a permis d'accorder à la rédaction le temps et l'énergie nécessaires

et finalement, surtout, à Barbara Agnese, dont l'érudition, le dévouement et l'incomparable sensibilité ont guidé la réalisation de ce mémoire. Merci mille fois pour les encouragements répétés, la bienveillance, la générosité et la confiance.

Introduction

Génération(s) d'après et littérature mémorielle

Lorsqu'on évoque la littérature de la Shoah, on pense d'abord, évidemment, aux témoignages littéraires de survivants des camps de concentration tels qu'Elie Wiesel, Primo Levi, Jorge Semprún, Charlotte Delbo et Imre Kertész. Ces récits constituent la source principale et irremplaçable de notre connaissance des conditions dans lesquelles ont été détenus et sont morts les six millions de Juifs d'Europe assassinés durant le génocide. Mais de cette littérature primaire est issue une littérature pour ainsi dire « secondaire », *post-génocidaire*, qui est le fait des générations suivantes, c'est-à-dire des descendants de ceux qui ont survécu à la Shoah et qui, à travers l'éducation, les souvenirs et la culture transmis par leurs parents, ont eux aussi été affectés, de différentes façons, par cet immense traumatisme. Or, il faut mentionner que cela a pris du temps avant qu'on parle même de l'existence d'une « seconde génération »¹ – au sens de groupe qui partage des caractéristiques distinctes et identifiables –, avant qu'on reconnaisse que les effets du traumatisme de la guerre avaient la capacité de se prolonger dans le temps et de se transmettre de génération en génération². Dans son essai intitulé *Le traumatisme en héritage. Conversations avec des fils et filles de survivants de la Shoah* (publié sous son titre original *Children of the Holocaust: Conversations with Sons and Daughters of Survivors* en 1979), la journaliste et écrivaine américaine Helen Epstein, dont les parents sont des Juifs tchèques survivants des camps de concentration, témoigne du fait qu'avant que l'École de médecine de l'université de Stanford ne publie, en 1976, « [...] un communiqué de presse [...] sur les effets de la Shoah sur la "deuxième génération" », celle-ci « [...] n'était alors ni un concept psychologique reconnu ni un groupe organisé.³ » À la suite de cette publication,

¹ À propos de la question de « génération » comme telle, voir les travaux de Sigrid Weigel, « "Generation" as a Symbolic Form : On the Genealogical Discourse of Memory since 1945 », et Susan Rubin Suleiman, « The 1.5 Generation : Thinking About Child Survivors and the Holocaust ».

² Dans un article de 2019 intitulé « Connective Arts of Postmemory », Marianne Hirsch va même jusqu'à mentionner les recherches récentes sur la transmission génétique du trauma : « In recent years, neuroscientists [showed] how trauma can be transmitted across generations epigenetically. Thus, parental trauma can be encoded in children's DNA structures, making them more vulnerable to traumatic and post-traumatic stress symptoms. Although this research is in its very beginnings and not yet conclusive, it does corroborate the accounts of members of what writer Eva Hoffman (2005) has called the "postgenerations". » (Hirsch, 2019 : 172)

³ Epstein, *Le traumatisme en héritage*, 19.

l'intérêt pour les descendants de survivants s'est peu à peu accru, à mesure que des groupes et associations se sont formés, et que les études se sont multipliées. Dans la foulée de ce communiqué de presse, Epstein a pu écrire et publier dans le *Times* un article sur les enfants de rescapés de la Shoah – auquel elle pensait depuis un moment déjà, mais qui n'intéressait pas, jusque-là, la rédaction du journal. La publication, en 1979, de *Children of the Holocaust*, qui se penche, comme son sous-titre l'indique, sur la singularité des expériences d'enfants de survivants, en s'appuyant sur les témoignages de plusieurs centaines d'entre eux recueillis par l'auteurice⁴, a largement contribué à ouvrir le dialogue entre les membres de cette deuxième génération eux-mêmes, ainsi qu'entre eux et le reste du monde, notamment dans les milieux universitaires et scientifiques. Epstein évoque au début de son ouvrage la « chambre forte » où, dit-elle, sont demeurées enfermées tout au long de son enfance les images de destruction et de violence correspondant, dans son imaginaire, à la Shoah : « Du sang et du verre brisé. Des monceaux de squelettes et des barbelés noircis auxquels des morceaux de chair restaient accrochés [...] Des collines de valises, des montagnes de chaussures d'enfants [...] »⁵. Pressentant les effets néfastes sur sa vie que pourraient avoir ces images, l'enfant qu'elle était a enfermé cette masse traumatique très loin en elle, dans un compartiment blindé de sa conscience, mais cela n'a pas empêché la chambre forte de continuer à s'alourdir, jusqu'à ce qu'il ne soit plus possible de l'ignorer : « Je savais qu'il faudrait un jour remonter cette chambre forte à la lumière, l'ouvrir, en trier le contenu [...] J'avais besoin de compagnie pour regarder à l'intérieur, d'autres voix pour confirmer que ces choses que je portais en moi étaient réelles, que je ne les avais pas inventées. »⁶ C'est donc d'abord pour répondre à un besoin de validation personnel que la journaliste s'est mise à recueillir les témoignages de jeunes adultes, enfants de survivants comme elle, « [...] afin de pouvoir atteindre la partie la plus insaisissable [d'elle]-même⁷ », écrit-elle.

D'autres chercheurs et écrivains se sont ensuite penchés sur l'expérience des générations d'après ; je pense notamment à Dominique Frischer et son ouvrage intitulé *Les enfants du silence et de la reconstruction* (2008), lui aussi construit autour de nombreux témoignages recueillis auprès de descendants de survivants vivant en France, aux États-Unis et en Israël.

⁴ *Ibid.*, 36.

⁵ *Ibid.*, 29.

⁶ *Ibid.*, 34-35.

⁷ *Ibid.*, 35.

Frischer y insiste sur le silence des parents – vécu par ceux-ci comme une forme de protection contre la souffrance provoquée par le fait de raconter, et donc de ressasser des souvenirs traumatiques – auquel sont confrontés les descendants de deuxième génération. Pourtant, le désir de surmonter ce silence est bien présent, constate Frischer au moment où elle écrit son ouvrage :

Depuis une dizaine d'années, on constate que les enfants de survivants élevés dans le silence, après le décès de leurs parents, ressentent le besoin de s'appropriier un passé qui leur avait été caché et, parallèlement, de réaliser un travail de mémoire pour reconstituer l'histoire d'ancêtres et de collatéraux dont l'évocation était comme interdite⁸.

L'intérêt des membres des générations d'après pour l'histoire de leur famille semble coïncider avec un intérêt croissant de la part des chercheurs pour ces enfants de survivants eux-mêmes et leur rapport avec la mémoire traumatique dont ils héritent. Et cela s'étend au-delà de la génération des enfants de survivants ; c'est un bagage mémoriel porté par tous les membres des générations suivant la Seconde Guerre mondiale et la Shoah, qu'ils se sentent touchés directement, au niveau familial, ou indirectement, d'un point de vue générationnel, dans un rapport à l'histoire que je dirais « intime ». C'est notamment sur ce lien particulier avec l'histoire et la mémoire des violences commises durant la guerre que s'interroge Marianne Hirsch dans son ouvrage intitulé *The Generation of Postmemory : Writing and Visual Culture After the Holocaust*, sur lequel je reviendrai au premier chapitre. Hirsch y affirme d'ailleurs que la mémoire en tant que champ d'études dont la popularité a bondi dans les vingt-cinq dernières années⁹ a été nourri en grande partie par ce qu'on a appelé le « cas limite » de l'Holocauste, et par les travaux de (et sur) la « génération d'après », comme on en est venu à la nommer¹⁰.

Tel que souligné par Hirsch, les études sur la mémoire n'ont fait que croître depuis les années 1990 jusqu'à aujourd'hui. On peut citer la parution, en 2000, de l'ouvrage colossal de Paul Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, dont les trois parties, consacrées respectivement à la phénoménologie de la mémoire, l'épistémologie de l'histoire et l'herméneutique de la condition historique, partagent une « problématique commune [...] : celle de la représentation

⁸ Frischer, *Les enfants du silence et de la reconstruction*, 135.

⁹ *The Generation of Postmemory* ayant été publié en 2012, on peut dater le début d'un intérêt marqué pour les « *memory studies* » vers 1985, l'année où sort le monumental film documentaire *Shoah*, de Claude Lanzmann.

¹⁰ Hirsch, *The Generation of Postmemory*, 3.

du passé¹¹ », écrit lui-même Ricoeur dans son avertissement au lecteur sur lequel débute le livre. Régine Robin s'y réfère largement dans son essai intitulé *La mémoire saturée*, paru en 2003, près de quinze ans après la parution d'un autre ouvrage portant principalement sur la représentation de la mémoire collective dans la littérature et intitulé *Le roman mémoriel* (1989). Robin y définit le roman mémoriel comme une sorte de « [...] "roman familial" plus vaste et plus conscient [...] », écrit Aurélie Barjonet dans un article intitulé « Une définition de la littérature mémorielle est-elle possible? », alors que « [...] les écrivains contemporains, du moins français, qui écrivent aujourd'hui sur la mémoire [...] sont plutôt en quête de sens et d'identité. Ils cherchent à s'approcher à la fois d'une antériorité et d'une intériorité¹² », ce qui fait évoluer l'expression de « roman mémoriel » vers celle de « récit de filiation ». Barjonet ajoute que la littérature mémorielle en est une « [...] d'investigation sur le passé et de réflexion sur la mémoire [...] », et qu'elle « [...] se situe toujours au confluent de l'individuel et du collectif [...] »¹³.

Le problème de la mémoire : entre l'individuel et le collectif

Dans son texte intitulé « Re-framing memory. Between individual and collective forms of constructing the past », Aleida Assmann évoque la notion de « mémoire collective » telle qu'introduite par le sociologue Maurice Halbwachs (*Les cadres sociaux de la mémoire*, 1925 ; *La mémoire collective*, 1950¹⁴), tout en disant qu'au caractère vague de cette expression elle préfère la précision et la nuance permises par une définition plurielle de la mémoire. Elle parle donc plutôt de mémoire sociale, politique et culturelle. La mémoire sociale, écrit-elle, fait référence au passé tel que vécu et communiqué (ou refoulé) dans une société donnée¹⁵. Il s'agit d'une mémoire constamment changeante et qui n'est pas homogène, car divisée en mémoires générationnelles. « As groups of people who are more or less the same age that have witnessed the same incisive historical events, generations share a common frame of beliefs, values, habits, and attitudes.¹⁶ » Assmann note que c'est précisément lorsqu'un tournant générationnel

¹¹ Ricoeur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, II.

¹² Barjonet, « Une définition de la littérature mémorielle est-elle possible? », 97.

¹³ *Ibid.*, 98.

¹⁴ Il faut noter que cet ouvrage a été publié à titre posthume, puisque Maurice Halbwachs est mort au camp de concentration de Buchenwald en 1945.

¹⁵ Assmann, « Re-framing memory », 41.

¹⁶ *Ibid.*

survient que les structures jusque-là invisibles des expériences, valeurs et obsessions partagées nous sont révélées. À propos de la mémoire politique, Assmann écrit qu'elle diffère de la mémoire individuelle et de la mémoire sociale de trois façons :

First, they are not connected to other memories and the memories of others but tend towards homogeneous unity and self-contained closure. Second, political memory is not fragmentary and diverse but emplotted in a narrative that is emotionally charged and conveys a clear and invigorating message. And third, it is not something volatile and transient, but is anchored in material and visual signs such as sites and monuments as well as in performative action such as commemoration rites, which periodically reactivate individual memories and enhance collective participation. In this way, a political memory is stabilized and can be transmitted from generation to generation¹⁷.

Mais c'est sa définition de la mémoire culturelle qui retient davantage mon attention, dans sa façon d'articuler les deux pans de ce qu'elle nomme le « stockage d'information de longue durée » des cultures s'appuyant sur un système écrit soit : le *canon* et l'*archive*. Le canon mémoriel serait ainsi ce qui est appelé à être conservé et perpétué par le groupe, par opposition à ce qui a été négligé et oublié au fil du temps, mais présente tout de même assez de valeur pour être préservé matériellement. La mémoire active du canon perpétue ce qu'une société a consciemment sélectionné et considère vital pour une orientation et une façon de se souvenir ; ses institutions comprennent le canon littéraire et visuel, le programme scolaire, les musées, les fêtes et coutumes partagées et les jours du souvenir¹⁸. Assmann souligne la différence du canon avec la mémoire des archives, uniquement accessibles pour les spécialistes, et donc condamnée à un certain état de latence et une difficulté à être réveillée et accueillie dans le savoir commun. Toutefois, note-t-elle, ces mouvements et échanges entre le canon et l'archive demeurent possibles puisque la frontière entre les deux est perméable, ce qui confère à la mémoire culturelle un potentiel d'innovations, de transformations et de reconfigurations.

Compared to the symbolic signs of political memory which are homogenizing and charged with clear message, the symbolic signs of cultural memory have a more complex structure that calls for more individual forms of participation such as reading, writing, learning, scrutinizing, criticizing, and appreciating.¹⁹

C'est donc à cette mémoire culturelle que je ferai référence au cours des chapitres qui suivront, puisqu'elle implique précisément l'activité d'écriture et la réflexion intradiégétique sur

¹⁷ *Ibid.*, 43.

¹⁸ *Ibid.*, je traduis.

¹⁹ *Ibid.*, 44.

la mémoire, caractéristique de la littérature mémorielle telle qu'entendue par Aurélie Barjonet. De même, la question des interactions entre le canon mémoriel et l'archive me semble particulièrement pertinente dans le cadre des récits des générations d'après, qui se basent à la fois sur la citation et l'intertextualité, et sur les documents d'archives pour reconstruire une histoire trop longtemps tue ou dérobée. Ce recours à l'archive est, à mon sens, un moyen d'avoir accès à l'Histoire, au collectif, mais dans une perspective plus intime et personnelle. L'inverse est aussi vrai ; le recours à l'histoire collective pour tenter de retracer une expérience personnelle inconnue. C'est notamment ce que fait l'historien français Ivan Jablonka dans son enquête *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus* (2012), où il utilise, pour retracer la vie à la fois modeste et tragique de ses grands-parents assassinés durant la Shoah, à la fois le « modèle périphérique » et le modèle testimonial²⁰. Ce modèle périphérique se base sur des archives qui portent sur des personnes ayant fort probablement vécu des expériences et existences semblables à celles de ses grands-parents, cela lui permettant d'émettre des hypothèses sur le parcours des siens malgré l'absence – ou la faible quantité – de documents les concernant. Dans ce contexte, c'est donc ce qui appartient au collectif qui permet de se rapprocher du personnel, du *près de soi*. Il s'agit là d'une illustration parmi d'autres de l'importance des archives dans la mémoire culturelle et de leur complémentarité par rapport au « canon » tel qu'entendu par Assmann.

On peut se demander si les structures de la mémoire culturelle sont les mêmes lorsqu'il est question de trauma, lorsque la mémoire contenue dans les archives est principalement le rappel de la violence et l'annihilation qui ont eu lieu. Un tel héritage mémoriel est-il en mesure d'intégrer, éventuellement, le canon mémoriel de la même manière que le feraient les éléments plus « positifs » d'une tradition? Comment interagir avec le contenu de la mémoire sociale d'une autre génération que la sienne? Comment cette mémoire influence-t-elle notre propre mémoire individuelle et sociale? Comment partage-t-on la mémoire traumatique d'un autre groupe, comment entre-t-on en contact avec celle-ci? Ce sont autant de questions auxquelles je ne prétends pas nécessairement répondre, mais qui ont orienté ma réflexion et continuent de l'habiter à mesure qu'elle évolue.

²⁰ Jablonka, « L'historicité de l'historien ou la place des morts », 90.

Composer avec la mémoire du trauma

Dans un article intitulé « From Collective Violence to a Common Future : Four Models for Dealing with a Traumatic Past », Aleida Assmann évoque la façon dont Israël, après la fin de la guerre en 1945, a misé sur la fondation d'un état neuf et orienté vers l'avenir²¹ ; puis, lorsque, dans les années 1980, la fondation de l'État a été considérée comme entièrement accomplie, Yad Vashem s'est peu à peu imposé comme noyau culturel de la nation, et les survivants de la Shoah se sont finalement repenchés sur leur passé traumatique, qu'ils avaient jusque-là relégué à un compartiment inaccessible de leur mémoire. La société israélienne, explique Assmann, s'est ainsi transformée graduellement en une « communauté rituelle de la mémoire²² ». Mais ce schéma est désormais désuet, selon la professeure et spécialiste de la mémoire collective, et devrait plutôt être envisagé selon quatre modèles de négociation d'un passé traumatique, qu'elle nomme ainsi : 1. « *dialogic forgetting* », 2. « *remembering in order to never forget* », 3. « *remembering in order to overcome* » et 4. « *dialogic remembering* »²³. Ces quatre modèles, écrit Assmann, constituent chacun une réponse différente à la violence traumatique en négociant de mutuelles stratégies de mémoire et visions du passé. Ils peuvent aussi bien être appliqués dans le contexte de nouvelles violences perpétrées par des régimes autoritaires que pour réagir à des génocides ou autres crimes contre l'humanité dont le contrecoup continue à se faire sentir longtemps après qu'ils soient survenus²⁴. À propos de l'« oubli dialogique », Assmann précise qu'il s'agit d'une stratégie servant à repartir à zéro, une façon de regarder en avant qui ne signifie pas la suppression de la mémoire, plutôt sa mise de côté afin de se concentrer collectivement sur la reconstruction. Toutefois, un tel modèle ne peut fonctionner « [...] après des situations de relations asymétriques dans lesquelles des bourreaux tout-puissants ont attaqué des victimes sans défense.²⁵ » Autrement dit, l'oubli dialogique ne peut être envisagé dans un contexte comme celui du génocide des Juifs par les nazis.

²¹ Les modalités de ce nouveau départ, de la mise au monde d'un État, sont illustrées, notamment, dans *Le garçon qui voulait dormir* d'Aharon Appelfeld : apprentissage de l'hébreu (entraînant souvent la perte de la langue maternelle), adoption d'un nom hébreu, travail physique (agriculture, construction de différentes infrastructures), valorisation d'un fort sentiment nationaliste, etc.

²² Assmann, « From Collective Violence to a Common Future », 44, je traduis.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, 48, je traduis.

En revanche, le « pacte de se souvenir » qu'implique le second modèle permet de transformer cette expérience asymétrique de la violence en des façons partagées de se souvenir, ce qui évite de perpétuer ce qu'Assmann nomme « the original murderous constellation. » Elle ajoute : « The fatal polarity between perpetrator and victim could never be reconciled but it could be overcome by a shared memory based on an empathetic and ethical recognition of the victim's memories.²⁶ » Le troisième modèle, « se souvenir afin de surmonter » le traumatisme, se démarque des autres par le fait que l'acte de se souvenir n'y tient pas la place d'objectif, mais simplement de moyen pour arriver au but, celui d'imaginer un futur commun. Assmann donne comme exemple de ce type de négociation d'un passé traumatique la Commission de la vérité et de la réconciliation en Afrique du Sud (Truth and Reconciliation Commission), mise sur pieds par Nelson Mandela après la fin de l'apartheid. Le quatrième modèle tel qu'envisagé et décrit par Aleida Assmann est celui qui m'intéresse particulièrement : « Two countries engage in a dialogic memory if they face a shared history of mutual violence by mutually acknowledging their own guilt and empathy with the suffering they have inflicted on others.²⁷ » La théoricienne de la culture le décrit en négatif, c'est-à-dire en donnant des exemples de là où il manque plutôt que là où on peut l'observer, car, comme elle le reconnaît, « [...] la mémoire dialogique demeure un projet plus qu'une réalité et s'illustre surtout par son absence.²⁸ » Assmann exemplifie ce manque de mémoire dialogique par l'exemple des relations entre la Russie et les autres nations d'Europe de l'Est. Alors que la mémoire collective en Russie est organisée autour d'un discours patriotique qui célèbre Staline en tant que héros, les pays d'Europe qui ont souffert de l'oppression soviétique ont une tout autre conception de cette mémoire stalinienne, qu'ils associent plutôt au travail forcé, aux déportations et aux assassinats de masse. « The triumphalist memory of Russia and the traumatic memory of Eastern European nations clash at the internal borders of Europe and fuel continuous irritations and conflicts²⁹ », écrit Assmann. Ainsi, si le modèle de la mémoire dialogique s'illustre par sa relative absence, il se place aussi comme une sorte d'idéal vers lequel tendre ; la poursuite d'une mémoire inclusive implique davantage de nuance dans les discours nationaux, et permet d'envisager un avenir où les droits humains seraient mieux protégés, où l'horreur pourrait être arrêtée à temps.

²⁶ *Ibid.*, 49.

²⁷ *Ibid.*, 54.

²⁸ *Ibid.*, 57, je traduis.

²⁹ *Ibid.*, 56.

L'expérience topographique de la mémoire – Problématique

À la lumière de ces considérations, il apparaît certain que la mémoire d'événements traumatiques influence et oriente les existences individuelles, mais aussi collectives, des membres des générations d'après, dans leur façon de se rappeler ce passé qui pèse sur le présent, mais également dans leur manière et leur volonté d'appréhender le territoire et les paysages liés au trauma. En effet, tous les lieux qu'on habite, fréquente et traverse ont le potentiel d'être imprégnés de la mémoire qu'on y projette et qu'on cherche à y retrouver. En ce sens, je crois que la mémoire doit être envisagée dans son rapport à l'espace ; celui qui l'accueille et qu'elle investit, mais aussi l'espace qu'elle génère et participe à structurer. La mémoire peut donc être considérée, à mon sens, comme une expérience topographique au cours de laquelle on navigue, suivant un itinéraire dont le tracé évolue, se sépare et se multiplie. Si les lieux se transforment et semblent avaler les traces qu'y a inscrites la mémoire des événements douloureux, leur fréquentation par les héritiers de ce trauma cherchant à se réapproprier une mémoire qui leur a été dérobée permet de réactiver cette mémoire et de lui redonner corps afin qu'elle émerge de ses ruines invisibles.

J'estime qu'une telle rencontre incarnée avec la topographie mémorielle recèle un immense potentiel de réflexion et offre un regard pluriel sur le passé, participant justement à créer une mémoire collective axée sur le dialogue, à la manière du *dialogic remembering* que décrit Assmann. J'essaierai donc dans les prochains chapitres de comprendre dans quelle mesure et selon quels paramètres la fréquentation des lieux de la mémoire permet aux auteurs des générations successives à un génocide d'entrer en contact avec la mémoire traumatique. Comment sont-ils amenés à s'intéresser à une topographie profondément marquée par le passé, et comment, à travers cette topographie, le lien entre les époques s'établit-il? Que permet une pratique topographique de la mémoire dans la transmission de celle-ci auprès des descendants de survivants, mais aussi de tous ceux qui y sont sensibles, qu'ils y soient liés de près ou de loin? Je m'appliquerai à comprendre et illustrer les procédés narratifs utilisés par les auteurs pour traduire leur propre fascination pour le paysage, l'architecture et l'atmosphère régnant dans les lieux qu'ils parcourent ; comment donnent-ils accès, par le biais de l'écriture, à cette mémoire contenue dans les lieux? Quelle relation se crée entre le sujet-narrateur et les

lieux du récit? Une expérience topographique de la mémoire offre ainsi une nouvelle façon d’aborder la littérature mémorielle post-génocidaire et les œuvres de la postmémoire – qui sont déjà largement étudiées –, en posant un regard trans-temporel et transculturel sur cette littérature ; les lieux y constituent les ponts entre les époques et les cultures, et ils rassemblent plutôt qu’ils ne divisent. Une telle approche permet d’élargir ses perspectives et fait naître une réflexion plurielle sur la mémoire traumatique, axée d’abord sur la singularité des expériences.

Corpus

Afin de bénéficier d’une perspective diversifiée sur les récits des générations post-génocidaires et sur la place qu’y occupe la topographie, j’ai choisi d’examiner des œuvres de langues et d’horizons culturels différents, dont les auteur et autrice n’appartiennent pas à la même génération. *Dora Bruder* (1997³⁰) est écrit en français et son auteur, Patrick Modiano, né à Paris en 1945, est issu de la deuxième génération suivant la Seconde Guerre mondiale et la Shoah. La seconde œuvre du corpus, quant à elle, est caractérisée entre autres par l’exophonie de l’autrice, qui appartient par ailleurs à la troisième génération ; en effet, Katja Petrowskaja, née en 1970 à Kiev, et ayant grandi au sein de l’Union soviétique en parlant le russe, a choisi d’écrire *Peut-être Esther* (*Vielleicht Esther*, 2014) en allemand, une langue qu’elle a apprise à l’âge adulte et qu’elle utilise désormais quotidiennement puisqu’elle vit à Berlin.

La place centrale qu’occupe la topographie de Paris dans *Dora Bruder* n’est plus à démontrer ; la topographie est même un thème récurrent chez Modiano, où les déambulations parisiennes constituent souvent l’essentiel de l’intrigue. Mais dans *Dora Bruder*, elle est un véritable levier narratif et mémoriel. Dans ce récit à saveur d’enquête, le narrateur³¹, à la lecture d’un avis de recherche vieux de cinquante ans trouvé dans un journal de 1941, se lance à la recherche d’une jeune fille, Dora Bruder, disparue en décembre 1941, durant la période trouble de l’Occupation allemande. Puisqu’il apparaît rapidement qu’il s’agit d’une jeune fille juive, et que, son nom figurant dans le *Mémorial de la déportation des Juifs de France* (1978) de Serge Klarsfeld, sa mort ne fait malheureusement aucun doute, la quête du narrateur lui fait remonter

³⁰ Je me référerai toutefois, tout au long de ce mémoire, à l’édition de poche parue en 1999.

³¹ Il s’agit d’un narrateur qui partage nom et éléments biographiques avec Patrick Modiano, je prendrai donc la liberté d’utiliser successivement les termes d’auteur et de narrateur pour me référer à l’instance narrative.

le fil du temps afin de restituer une existence distincte et une certaine dignité à Dora Bruder, pour qu'elle ne demeure pas qu'un nom sur une liste, oublié et désincarné. Dès le début du récit, une sorte d'identification et de proximité nées des lieux partagés unit le narrateur modianesque et l'objet de sa quête, ce qui amène Modiano à entremêler des épisodes de sa propre vie à ceux de la vie de la jeune fille, qu'il tente de reconstruire, ce qui fait de *Dora Bruder* un récit à la fois biographique et autobiographique, et même autofictionnel, le narrateur se mettant en scène dans ses recherches au sein du Paris de la fin du XX^e siècle.

Structuré par les voyages qui en constituent la trame narrative, *Peut-être Esther* déploie une multitude d'histoires autour des différents membres de l'arbre généalogique de la narratrice³², micro-récits qui s'avèrent tous intimement liés à la topographie de l'Europe de l'Est que les conflits et violences des XIX^e et XX^e siècles ont contribué à modeler et dont les effets se font toujours sentir aujourd'hui. Katja Petrowskaja fait ainsi le récit de ses recherches au sein d'archives institutionnelles et des récits transmis par sa famille, une quête mémorielle qu'elle entreprend afin de combler elle-même les nombreux blancs qui ponctuent l'histoire familiale. Ayant grandi dans une famille soviétique des années soixante-dix ayant délaissé la religion juive dont seules quelques expressions et traditions demeurent, la narratrice de *Peut-être Esther* ressent le besoin de retrouver cette part de son identité qui, lui semble-t-il, lui a été dérobée et demeure difficile à atteindre. Alors que tant de données de l'histoire demeurent inconnues ou incertaines – le titre lui-même, *Peut-être Esther*, renvoie au nom de l'arrière-grand-mère paternelle de l'autrice, dont le père de Petrowskaja n'arrive pas à se rappeler le prénom avec certitude³³ – l'exhumation des détails enfouis dans les lieux où ont vécu les siens lui semble être la meilleure façon d'entrer en contact avec ses ancêtres.

Le récit sous forme d'enquête et le recours aux archives font partie des caractéristiques rapprochant ces deux œuvres littéraires et me permettant de les examiner parallèlement. Elles partagent également un même rapport *incarné* à la topographie de la part de leurs narrateur et

³² Encore une fois, la voix de la narration étant facilement assimilée à Katja Petrowskaja elle-même, les mots autrice et narratrice se succéderont pour parler d'une seule et même figure de narration.

³³ « – Je crois qu'elle s'appelait Esther, a dit mon père. Oui, peut-être Esther. J'avais deux grands-mères et l'une d'elles s'appelait Esther, oui, c'est ça. – Comment ça, peut-être? ai-je demandé avec indignation. Tu ne sais pas comment s'appelait ta grand-mère? – Je ne l'appelais pas par son prénom, a répondu mon père. Je disais Babouchka, et mes parents disaient Mère. » (Petrowskaja, 2015 : 202)

narratrice, mais ne se concentrent pas sur le même type de lieu : la topographie parcourue par le narrateur modianesque est circonscrite à la ville de Paris, et même à certains arrondissements de celle-ci en particulier, alors que Petrowskaja couvre par ses voyages un territoire beaucoup plus grand, s'étendant sur plusieurs pays (Allemagne, Pologne, Ukraine, Autriche). Il faut mentionner aussi la dimension plurilingue singulière de *Peut-être Esther*, où se côtoient des mots, phrases et expressions en russe, polonais, anglais, français et yiddish (en plus de l'allemand du texte original). Ces « linguistic shifts », qui surviennent à de nombreuses reprises dans le texte, note Gabriele Eckart, « [...] aident à faire face au déchirement provoqué par l'absence criante de tant de branches de l'arbre généalogique³⁴ », et sont donc partie intégrante de la structure narrative du récit. Par ailleurs, si les deux œuvres du corpus adoptent une forme fragmentaire selon laquelle le récit est fait non pas de façon linéaire et chronologique, mais suivant plutôt le rythme des associations animant l'esprit des narrateur et narratrice, on remarque que les différents fragments de *Dora Bruder* ne sont pas nommés, alors que Petrowskaja accorde manifestement plus d'importance à la division et l'organisation des chapitres. *Peut-être Esther* est ainsi séparé en six chapitres, le titre de chacun d'eux contribuant largement à la portée poétique et évocatrice de l'œuvre, et ces chapitres sont à leur tour constitués d'une quantité variable de fragments dont les noms stimulent la curiosité des lecteurs et orientent le tracé du récit.

Un parcours – Présentation et division des chapitres

Le premier chapitre de ce mémoire, intitulé « Vers une approche topographique de la mémoire – Prolégomènes », vise à définir quelques notions et outils de comparaison qui seront utilisés dans l'analyse des œuvres du corpus. Il s'agit de mettre en place les paramètres qui serviront à examiner ces récits, soit la postmémoire, ses limites et ses implications ; la façon dont la mémoire est incarnée et a donc besoin du corps et des sens pour être réactivée ; et la topographie mémorielle telle que je l'entends. J'y convoque les propos de penseurs théoriques et critiques, notamment Marianne Hirsch, Michael Rothberg et Aleida Assmann, mais me sers également d'œuvres littéraires et de fiction qui ne font pas partie du corpus, mais qui, mises en

³⁴ Eckart, « Intermixing German and Russian in Lou Salomé's Travelogue *Russland mit Rainer* and Katja Petrowskaja's Autobiographical Narrative *Vielleicht Esther* », 139, je traduis.

relation avec le sujet qui m'occupe, permettent d'illustrer les notions dont il est question. Les œuvres de Daniel Mendelsohn, Alice Zeniter et Cécile Wajsbrot seront ainsi évoquées au cours des trois parties de ce premier chapitre. Le second chapitre, « *Dora Bruder* de Patrick Modiano : Itinéraires de mémoire dans l'écriture de deuxième génération », se penche sur la façon dont se présente la topographie mémorielle dans *Dora Bruder*, et comment le contact avec cette topographie permet au narrateur de tracer les contours du personnage de Dora en la faisant surgir des lieux eux-mêmes. Trois paradigmes guideront ma lecture de l'œuvre : les lieux eux-mêmes, qui ne cessent d'être décrits, répétés, parcourus ; les différents itinéraires qui traversent le récit de Modiano, qu'ils soient réels, rappelés ou figurés ; et les traces, ces marques par lesquelles s'inscrivent à la fois la présence et l'absence de la jeune fugueuse dans le Paris contemporain. Le troisième chapitre s'intitule « Le palimpseste mémoriel comme procédé littéraire et mode d'appréhension du lieu : *Peut-être Esther* de Katja Petrowskaja » et s'intéresse à la figure du palimpseste qui habite tout le récit de Petrowskaja, non sans s'attarder d'abord à quelques éléments qui caractérisent le récit et en font la singularité, soit la question de la fragmentation, mais aussi les différentes métaphores qui confèrent au récit son grand pouvoir de résonance, la principale étant celle du tissage. L'examen de l'œuvre de Petrowskaja sera ainsi divisé en trois parties, portant respectivement sur les espaces et fragments, les trois voyages qui sont au cœur du récit, et le palimpseste mémoriel, dans ses manifestations propres et figurées.

Chapitre I – Vers une approche topographique de la mémoire :

Prolégomènes

I - Postmémoire

Postmémoire : naissance et résonances

Lorsque Marianne Hirsch développe la notion de *postmemory*, au début des années 1990³⁵, c'est d'abord dans le but de décrire sa propre relation vis-à-vis l'expérience traumatique de ses parents en tant que survivants de la Shoah³⁶. Alors que son imaginaire est rempli de récits détaillés des événements vécus par ses parents durant la guerre et d'images d'une précision presque photographique des rues et du quartier d'avant-guerre où ils ont grandi, la professeure et chercheuse à l'université Columbia réalise qu'elle ne conserve que de rares souvenirs de sa propre enfance à Bucharest, ceux-ci ayant été peu à peu masqués par la prégnance des histoires familiales maintes fois entendues. Déjà problématisée – ou du moins esquissée – dans nombre d'ouvrages de descendants de survivants, cette relation, note Hirsch dans l'introduction de *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, a jusque-là été appelée tour à tour « [...] "absent memory" (Ellen Fine), "inherited memory", "belated memory", "prosthetic memory" (Celia Lury, Alison Landsberg), "mémoire trouée" (Henri Raczymow), "mémoire des cendres" (Nadine Fresco), "vicarious witnessing" (Froma Zeitlin), "received history" (James Young), "haunting legacy" (Gabriele Schwab) [...]»³⁷, chaque terme révélant une nouvelle facette de sens. Conjuguant ces différentes expressions, Hirsch propose le concept de postmémoire, dont le sens implique la transmission d'un vide, une absence, une sorte de néant mémoriel qui, néanmoins, est caractérisé par sa persistance ; la répétition, telle la douleur sourde et lancinante d'une blessure, des effets du traumatisme vécu par les générations précédentes dans la vie de celles qui suivent. La postmémoire, affirme Marianne Hirsch, est ainsi « [...] la relation que la "génération d'après" entretient avec le trauma personnel, collectif et culturel de ceux qui vinrent avant – avec des expériences dont les membres de cette génération "se souviennent" par le seul moyen des histoires, images et

³⁵ Alloa/Bayard/Phay, « Figurations of Postmemory: An Introduction », 2.

³⁶ Hirsch, *The Generation of Postmemory*, 4.

³⁷ *Ibid.*, 3.

comportements au sein desquels ils ont grandi. Mais ces expériences leur ont été transmises si profondément et affectivement qu'elles semblent constituer des souvenirs à part entière.³⁸ » L'autrice de *The Generation of Postmemory* ajoute qu'une telle omniprésence de récits et de souvenirs hérités des parents et grands-parents risque d'éclipser les histoires et étapes normales de la vie de ces membres de la seconde génération qui voient leur caractère, leurs propres peurs et désirs être modelés par ces souvenirs traumatiques dont l'origine précède leur naissance³⁹.

Mais le concept de postmémoire proposé par Marianne Hirsch se déploie non seulement de façon verticale, dans les limites des liens familiaux immédiats (*familial postmemory*), mais également, comme le relèvent les auteurs de l'article « Figurations of Postmemory : An Introduction », selon une structure dont les ramifications croissent horizontalement, dans des processus intragénérationnels de transmission et d'identification permettant de parler d'*affiliative postmemory*⁴⁰, c'est-à-dire une mémoire portée à la fois par les enfants, les petits-enfants et, plus largement, par la communauté et par toute une génération, sans s'arrêter aux seules personnes dont la famille a été touchée directement. Enfin, la structure de pensée qui sous-tend la postmémoire demande la mise en relation de diverses expériences traumatiques liées aux violences de masse telles que l'esclavage des personnes noires aux États-Unis, la Guerre du Vietnam, la « *Guerra sucia* » au Chili et en Argentine, l'apartheid sud-africain, la terreur communiste en Europe de l'Est et en Chine, les génocides arménien, cambodgien, et celui des Tutsis au Rwanda, et bien d'autres⁴¹. On pourrait ajouter à cela les violences coloniales (la guerre d'Indépendance d'Algérie par exemple) et même terroristes (on pense ici aux événements du 11 septembre 2001). J'avancerais à mon tour que les grandes catastrophes environnementales entraînées par les activités humaines, qu'elles soient scientifiques, industrielles ou militaires engendrent dans les communautés touchées des traumatismes qui partagent plusieurs caractéristiques avec ceux qui découlent des violences de masse – l'accident nucléaire de la centrale de Tchernobyl et, plus récemment, celui de Fukushima en sont des exemples particulièrement marquants⁴².

³⁸ *Ibid.*, 5, je traduis.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Alloa/Bayard/Phay, « Figurations of Postmemory: An Introduction », 3.

⁴¹ *Ibid.*, 4.

⁴² À ce sujet, voir : *La supplication. Tchernobyl, chronique du monde après l'apocalypse* (1998 [1997]), le douloureux, mais nécessaire récit de Svetlana Alexievitch constitué de témoignages recueillis auprès de survivants de la catastrophe

Cette connectivité, comme la nomme Hirsch dans l'introduction de *The Generation of Postmemory*, justifie et rend nécessaire l'approche postmémorielle pour réfléchir aux expériences croisées de violence extrême. Alors que certains craignent qu'une telle mise en parallèle des violences de masse ait comme résultat de les dépouiller de leur singularité, nous empêchant ainsi d'être pleinement sensibles au vécu des survivants et survivantes de ces événements, je crois plutôt que c'est une perspective qui a le potentiel de faire émerger des détails d'un grand intérêt pour l'étude des différents phénomènes de violence à grande échelle. Je citerais à ce propos l'ouvrage de Michael Rothberg *Multidirectional Memory : Remembering the Holocaust at the Age of Decolonization*, dans le premier chapitre duquel l'auteur met en lumière le danger de trop insister sur l'unicité de l'Holocauste et par-là, de créer une certaine hiérarchisation des souffrances. Il explique et justifie par ailleurs le grand intérêt que recèle l'étude du génocide des Juifs durant la Seconde Guerre mondiale par le fait que celle-ci a servi de tremplin intellectuel pour penser de nombreux autres cas de crimes contre l'humanité, que ceux-ci soient survenus avant ou après la Shoah⁴³. Rothberg écrit : « I suggest that we consider memory as *multidirectional* : as subject to ongoing negotiation, cross-referencing, and borrowing ; as productive and not privative.⁴⁴ » Les réflexions que soulèvent les œuvres de la postmémoire sont quant à elles « multidirectionnelles » ne serait-ce qu'en étant à la fois motivées par une préoccupation marquée des événements passés et caractérisées par un solide ancrage dans le présent, l'héritage mémoriel qui hante les membres des générations d'après absorbant à son tour des éléments sociaux et culturels contemporains et s'en trouvant ainsi modifié. La temporalité de ces œuvres est dès lors d'une grande fluidité, pouvant être fragmentée sans que l'ensemble ne perde sa cohérence. On verra plus loin qu'en ce qui concerne les œuvres littéraires postmémorielles, un certain éclatement de la linéarité du récit rend possible une perspective plurielle sur les événements traumatiques et leurs séquelles.

dont les voix se mêlent dans un chœur empreint d'une poésie désespérée, mais furieusement *vivante* ; de même que le *Journal des jours tremblants. Après Fukushima* (2012), de l'écrivaine exophone Yoko Tawada.

⁴³ Rothberg, *Multidirectional Memory*, 6.

⁴⁴ *Ibid.*, 3.

« Post » mémoire et « après-la-mémoire »

Cependant, à propos du « post » de l'expression « *postmemory* », Marianne Hirsch insiste pour qu'on n'interprète pas le mot selon une seule perspective temporelle ou dans le sens d'une suite logique, mais qu'on envisage plutôt le concept dans la même lignée que les nombreux « posts » qui font partie de notre champ intellectuel contemporain – elle cite entre autres à cet égard le postmodernisme et le poststructuralisme – et souligne ceci : « [...] “postcolonial” does not mean the end of the colonial, but its troubling continuity, though, in contrast, “postfeminist” *has* been used to mark a sequel to feminism.⁴⁵ » La chercheuse ajoute :

“Postmemory” shares the layering and belatedness of these other “posts”, aligning itself with the practices of citation and supplementarity that characterize them. Like the other “posts”, “postmemory” reflects an uneasy oscillation between continuity and rupture. And yet postmemory is not a movement, method, or idea; I see it, rather, as a *structure* of inter- and transgenerational return of traumatic knowledge and embodied experience. It is a *consequence* of traumatic recall but (unlike posttraumatic stress disorder) at a generational remove⁴⁶.

J'aimerais m'attarder un peu sur cette question de « *layering* », et sur le principe d'addition, de superposition qu'elle sous-entend. Comme nous le verrons plus en détail dans les chapitres suivants (notamment avec le motif du palimpseste), plusieurs œuvres littéraires qui s'inscrivent dans la logique et l'esthétique postmémorielles présentent une telle superposition dans le tissu narratif du récit qu'elles construisent, alors que les œuvres visuelles mentionnées par Hirsch présentent cette superposition dans leur matérialité même. L'autrice donne l'exemple notamment de l'artiste Lorie Novak, dont l'œuvre *Postmemory* est reproduite sur la page couverture de *The Generation of Postmemory*. On y voit plusieurs images superposées dans divers degrés de transparence : deux mains tiennent un album photo ouvert, dans lequel figurent la photographie d'une jeune famille sur la page de gauche, et à droite celle d'une femme vêtue d'une jupe et d'une veste de couleur claire, se tenant devant une porte de bois ; le tout semble projeté dans un décor bucolique, une forêt lumineuse et vivante. Une troisième couche visuelle se superpose aux deux dernières et suggère à notre regard les visages de femmes et d'enfants, comme incorporés à la fois dans le grain de la photographie de la forêt comme dans celui de l'album photo⁴⁷. Hirsch commente :

⁴⁵ Hirsch, *The Generation of Postmemory*, 5.

⁴⁶ *Ibid.*, 5-6.

⁴⁷ *Ibid.*, 25.

The landscape of *Postmemory* is peopled by faces from the past, by images in and out of the family album, by photos of victims and of survivors. Images originating in Vienna, La Paz, New York, and Izieu, France, from private and public albums and archives are superimposed on trees in upstate New York, near the artist's home. Memory is mediated, cultural, but it has also escaped through the open doorway in the photograph to haunt the natural landscapes of the present. The ghosts have become part of our landscape, reconfiguring the domestic as well as the public spaces of the postgeneration. Despite these invasions, however, the woods themselves continue to replenish in the bright sunshine, the trees persist in reaching upward, indifferent witnesses to the layered connective histories projected onto them⁴⁸.

Cette observation que fait la chercheuse et qui clôt le chapitre d'introduction de son ouvrage cerne avec justesse la nature des œuvres de la postmémoire qui seront abordées dans le présent mémoire. Car bien que les arts visuels permettent une représentation plus concrète de la notion de « *layering* » – Hirsch s'intéresse d'ailleurs tout particulièrement au médium photographique, s'appuyant sur des photographies tout au long de son ouvrage pour illustrer son propos –, la littérature est tout aussi capable d'emprunter des procédés de superposition narrative, notamment par l'usage de la répétition, afin de créer une interaction entre les souvenirs hérités et leur résonance dans le présent.

Dans un article sur la troisième génération après la Shoah intitulé « *After Postmemory : Holocaust Cinema and the Third Generation* », Gerd Bayer propose une nuance pertinente à la notion de la postmémoire mise de l'avant par Marianne Hirsch. Citant Eva Hoffman qui affirme que les générations d'après doivent trouver une façon de vivre « *“after such knowledge”*⁴⁹ », Bayer pointe pour sa part la différence significative entre cet « *after* » et le « *post* » de la postmémoire, affirmant que ce dernier place l'origine et le point central de la mémoire au moment du trauma, c'est-à-dire dans le passé, alors que l'expression utilisée par Hoffman sous-entend un solide ancrage dans le présent et une volonté d'adresser la mémoire traumatique par un dialogue continu entre cette dernière et son retentissement dans le présent, au sein même du quotidien⁵⁰. (Bayer, 2010 : 132) Il me semble pourtant que cette interaction de la mémoire traumatique avec les préoccupations contemporaines, ce mouvement vers l'avenir et cette volonté de ne pas demeurer englué dans la mémoire héritée des parents ou de la communauté font déjà partie de la structure de ce que Marianne Hirsch appelle *postmemory*.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Bayer, « *After Postmemory* », 132.

⁵⁰ *Ibid.*

D'ailleurs, dans un récent article paru dans la revue *Analecta Politica*, la professeure et autrice réitère sa position concernant la postmémoire, et rappelle qu'au défi qu'une approche « connective » de la mémoire des violences de masse présente de ne pas occulter les spécificités de chaque événement s'ajoute un second défi, crucial : « [...] amid the aesthetics of loss and mourning, to make space for memories of resistance and the anticipation of change – to mobilize memory and postmemory oriented not only to the past, but also toward a more hopeful future –.⁵¹ » C'est donc à partir d'une telle attention portée à des récits de résistance, de rébellion, d'entraide parmi les groupes opprimés que peut naître une transformation des mécanismes postmémoriels, permettant ainsi de réfléchir aux violences perpétrées et de prévenir une répétition de la douleur ; « [...] the connective art of postmemory can become a practice of repair and transformation.⁵² » Alors que Michael Rothberg encourage une pratique multidirectionnelle de la mémoire, Marianne Hirsch appelle à son tour à envisager un avenir postmémoriel pluriel, où il demeure, pour les individus et les communautés marqués par les souffrances des générations précédentes, de multiples possibilités d'épanouissement, et non pas une condamnation à la répétition inlassable du trauma passé.

L'obsession mémorielle

Les œuvres littéraires qui seront étudiées dans les chapitres suivants font état des préoccupations mémorielles des membres des deuxième et troisième générations post-génocidaires et s'inscrivent ainsi dans ce qu'on pourrait appeler le spectre de la postmémoire telle que décrite par Hirsch, mais surtout, elles témoignent des retentissements des événements traumatiques de la Shoah dans l'espace culturel contemporain. Chez Patrick Modiano, né en 1945 et appartenant lui-même à la seconde génération après la Seconde Guerre mondiale, il s'agit surtout d'une obsession pour l'époque de l'Occupation en France, durant laquelle son père, juif et donc menacé par les rafles menées sous le régime de Vichy, survit dans la clandestinité, en se livrant à divers trafics sur le marché noir. Pour l'auteur de *Dora Bruder*, le sentiment que son père est à la fois victime des violences antisémites, en étant forcé à se cacher et à devenir hors-la-loi, et coupable d'avoir échappé à la déportation en collaborant par ses

⁵¹ Hirsch, « Connective Arts of Postmemory », 175.

⁵² *Ibid.*

trafics avec les oppresseurs brouille sa propre identification par rapport à ces événements survenus à peine quelques années avant sa naissance et qu'il a l'impression d'avoir vécus par procuration, ayant grandi dans l'atmosphère trouble de l'après-guerre. Le lien qu'entretient Modiano avec la mémoire de la Shoah est donc à la fois *familial*, car malgré la morale douteuse des activités de son père sous l'Occupation, ce dernier demeure un survivant du génocide des Juifs d'Europe, et *affiliatif*, en ce sens qu'étant né précisément l'année de la fin de la guerre, Modiano partage avec les autres membres de sa génération un héritage traumatique véhiculé, tel que le soulignait Marianne Hirsch, par les productions culturelles et médiatiques dominantes.

L'autrice de *Peut-être Esther* fait quant à elle partie de la troisième génération après la Shoah. Née en 1970 à Kiev, Katja Petrowskaja a grandi au sein d'une famille d'origine juive, non pratiquante, « [...] sur la rive gauche du Dniepr, dans un secteur qui datait d'après la guerre et ne semblait pas avoir de passé, juste un avenir bien propre.⁵³ » Bien que consciente dès son enfance de l'assassinat de plusieurs membres de sa famille – dont son arrière-grand-mère du côté paternel, (peut-être) Esther – par les Nazis durant la guerre, Petrowskaja donne à voir l'oblitération, dans la mémoire de la nation, des violences perpétrées contre les Juifs, le devoir de mémoire étant plutôt consacré aux nombreux soldats ukrainiens ayant donné leur vie pour combattre le fascisme. Malgré la distance temporelle et parfois géographique qui la sépare du vécu des membres disparus de sa famille, Petrowskaja s'applique dans *Peut-être Esther* à compléter les entrées de son arbre généalogique, documentant celles qu'elle connaît déjà, qui font partie du folklore familial, et en exhumant d'autres, restées jusque-là dans l'ombre. L'autrice décrit ainsi son rapport à son ascendance :

Au début, je croyais qu'un arbre généalogique était une sorte de sapin, un arbre portant des décorations sorties de vieilles boîtes, certaines boules se cassent tellement elles sont fragiles, certains anges sont affreux, robustes et survivent à tous les déménagements. En tout cas, le sapin était le seul arbre familial que nous avions, on en rachetait un tous les ans puis on le jetait, la veille de mon anniversaire. J'ai cru d'abord qu'il suffisait de raconter la vie de ces quelques personnes qui se trouvaient par hasard être mes parents pour avoir tout le vingtième siècle dans la poche. [...] Dans ma famille il y avait de tout, [...] mais il y avait surtout des légendes.⁵⁴

⁵³ Petrowskaja, *Peut-être Esther*, 39.

⁵⁴ *Ibid.*, 19-20.

Là où la fiction s'imisce dans le réel : oubli et remémoration

C'est donc non seulement la soif de connaître, de lever le voile de l'oubli et d'amasser des informations, des traces, sous la forme de documents d'archives, qui motive le projet littéraire de Petrowskaja, de même que celui de Modiano, mais aussi un désir de roman, de mise en relation des micro-récits pour en faire quelque chose d'animé, de vivant. Car la fiction qui s'imisce dans le récit lui-même basé sur les témoignages et les archives permet de saisir le point focal qui donne sa vérité à l'ensemble ; la fiction est la clé de l'énigme, la réponse aux coïncidences inexplicables, tel qu'en témoigne l'épisode du ficus dans le cinquième chapitre de *Peut-être Esther*. En 1941, la famille paternelle évacuant Kiev avant l'arrivée des Allemands, un ficus aurait été laissé sur le trottoir, afin de permettre au père de Katja Petrowskaja et sa famille de monter en voiture et de se sauver à temps ; or, lorsque l'autrice demande à son père de lui raconter l'histoire une nouvelle fois, ce dernier omet de parler du ficus, suggérant par-là qu'il n'a jamais existé. Cet oubli fait perdre toute certitude à Petrowskaja, car c'est, dit-elle, « [...] le levier et le point de repère de [s]on histoire.⁵⁵ » Pour la rassurer, son père lui confie : « Même s'il n'a pas existé, ce genre d'acte manqué en dit parfois plus qu'un méticuleux inventaire. Parfois, c'est justement la pincée de poésie qui rend le souvenir véridique [...] »⁵⁶, après quoi il dit avoir le vague souvenir du fameux ficus, incertain s'il s'agit d'un vrai souvenir ou d'une idée née de la conversation sur le ficus elle-même. Et Petrowskaja poursuit sur cette voie en affirmant que si le ficus n'avait pas été déplacé, son père, enfant, n'aurait pas survécu et elle-même ne serait jamais née ; aussi, conclut-elle,

[c]omme il n'y a pas eu de ficus mais que nous, nous existons, cela signifie qu'il y a quand même eu un ficus, ou en tout cas il a dû y en avoir un, car s'il n'y en avait pas eu il n'y aurait pas de nous, nous n'aurions pas pu nous sauver, je dis "nous" pour mon père, car si mon père n'avait pas été sauvé, comment aurait-il pu se souvenir du ficus, et comment aurait-il pu auparavant oublier ce ficus ? Il s'est donc avéré, ou il pourrait s'avérer, que nous devons notre vie à une fiction.⁵⁷

Cette réflexion aux allures de serpent qui se mord la queue fait naître un sentiment de vertige – l'histoire devenant vraie parce qu'on la raconte, mais si on la raconte, c'est parce qu'elle est vraie – et donc questionne en soi la notion de mémoire, celle-ci devant assumer sa part de fiction. Un passage de *Dora Bruder* témoigne lui aussi de ce fil si ténu qui sépare fiction et réel,

⁵⁵ *Ibid.*, 209.

⁵⁶ *Ibid.*, 211.

⁵⁷ *Ibid.*, 212.

laissant supposer qu'ils se mêlent parfois ; le narrateur y rappelle un épisode des *Misérables* où Jean Valjean et Cosette sont en cavale et s'engagent sur

[...] la petite rue du Chemin-Vert-Saint-Antoine. Et soudain, on éprouve une sensation de vertige, comme si Cosette et Jean Valjean, pour échapper à Javert et à ses policiers, basculaient dans le vide : jusque-là, ils traversaient les vraies rues du Paris réel, et brusquement ils sont projetés dans le quartier d'un Paris imaginaire que Victor Hugo nomme le Petit Picpus⁵⁸.

Finalement, révèle le narrateur, les deux héros trouvent refuge dans le jardin d'un couvent situé précisément à l'adresse du pensionnat pour jeunes filles d'où a fugué Dora Bruder en décembre 1941, et où, si elle y était restée, elle aurait probablement été sauvée de la déportation, préservée des rafles par l'enceinte des murs et la bienveillance des sœurs qui dirigeaient l'établissement. Non seulement les différentes époques se rejoignent-elles en ce lieu de refuge que serait le 62 rue du Petit Picpus (refuge manqué pour Dora, qui en s'en échappant s'est précipitée vers sa perte), mais elles arrivent, par leur point de contact, à mêler le réel et la fiction en entrelaçant les personnages du roman de Victor Hugo, la vie de Dora Bruder et la fiction de Modiano, et ainsi donner à la mémoire créative un caractère de vérité. Le narrateur-auteur de *Dora Bruder* parle du don de voyance qu'il croit être le propre des romanciers⁵⁹ ; il me semble que les auteurs de la postmémoire font preuve d'une telle capacité à imaginer, à se projeter dans le passé traumatique, familial ou collectif, afin de le mettre en relation avec le présent et ainsi l'investir d'un potentiel de réflexion le dotant d'une agentivité nouvelle.

Au-delà du trauma : mémoire et création

La postmémoire, insiste Marianne Hirsch, présente une connexion au passé médiée par l'investissement créatif, la projection et la création plutôt que le souvenir comme tel⁶⁰ (Hirsch, 2012 : 5). Les œuvres de la postmémoire se démarquent par-là des récits-témoignages, en s'appuyant sur l'interrelation d'événements traumatiques distincts afin d'en extraire du sens et d'y rendre sensibles des individus qui ne sont pas directement touchés par les violences dont le trauma est issu. C'est même cette connectivité entre les violences commises à l'endroit d'autres communautés culturelles ou ethniques qui permet à Modiano, par exemple, d'établir

⁵⁸ Modiano, *Dora Bruder*, 51.

⁵⁹ *Ibid.*, 52.

⁶⁰ Hirsch, *The Generation of Postmemory*, 5.

un point de contact, une sorte de passage entre sa propre existence et celle du sujet de sa quête, la jeune Dora dont les parents vivaient, selon l'entrefilet du *Paris-Soir* qui constitue le point d'origine du roman, sur le boulevard Ornano en 1941 : « Je me souviens du boulevard Barbès et du boulevard Ornano déserts, un dimanche après-midi de soleil, en mai 1958. À chaque carrefour, des groupes de gardes mobiles, à cause des événements d'Algérie.⁶¹ » Annelies Schulte Nordholt souligne à ce propos que la mention de la guerre d'indépendance d'Algérie n'est pas anodine ici, puisqu'elle suggère « [...] une atmosphère menaçante comparable à celle de l'Occupation [...] »⁶², faisant par-là revivre au narrateur « [...] cette autre guerre, à l'époque de laquelle il n'était pas né.⁶³ » En effet, les violences à grande échelle qui ne sont pas adressées collectivement à travers une réelle volonté de réparation ont malheureusement tendance à se répéter, ce qui ne fait qu'accentuer la nécessité de faire face à un héritage traumatique par des pratiques assumant la multidirectionnalité de la mémoire, et ce, même au-delà de la sphère familiale.

Pour les membres des générations d'après qui n'ont pas eux-mêmes vécu ces violences, mais ont vu leur vie imprégnée des relents du trauma de leurs parents ou de leur communauté culturelle, la nécessité de trouver des réponses à leurs questions, avec un souci marqué des noms des personnes et des lieux – d'où l'intérêt marqué pour les documents d'archives et les photos –, combinée à une recherche d'identité et d'affirmation de soi font de leur quête un véritable projet littéraire où le romanesque, la poésie et l'intertextualité se faufilent, permettant une réactualisation de la mémoire dont la postgénération veut se faire témoin et *nous* faire les témoins également. La postmémoire sous-entend un élargissement des perspectives mémorielles qui permet à une plus vaste communauté d'être sensible à des traumatismes passés. Comme l'affirme Judith Greenberg dans son article « Trauma and Transmission : Echoes of Missing Past in *Dora Bruder* », le narrateur de *Dora Bruder*, prêtant l'oreille, à travers le temps, aux appels à l'aide de personnes dont les proches ont été arrêtés sous le régime de Vichy, invite ce faisant les lecteurs à devenir eux aussi récipiendaires de ces demandes, et témoins de ces souffrances : « The narrator extends the familial bonds or connections from

⁶¹ Modiano, *Dora Bruder*, 8.

⁶² Schulte Nordholt, « Le témoignage par le biais de la fiction », 103.

⁶³ *Ibid.*

those searching relatives to include all readers now obligated to receive and guard these calls for help.⁶⁴ » Greenberg souligne qu'« un trauma en éveille un autre⁶⁵ », et cite Cathy Caruth, qui, dit-elle, « [...] encourage une écoute entre les traumas, une attention portée à la façon dont un trauma peut communiquer avec et en révéler un autre.⁶⁶ » En reproduisant dans son texte les lettres d'individus implorant la grâce pour leurs proches arrêtés, emprisonnés et dont ils sont sans nouvelles, Modiano sollicite l'attention de ses lecteurs en misant sur leur sensibilité et la possibilité qu'ils aient déjà, dans leur existence, fait face à la disparition d'un être cher, supposant que cela les rend plus réceptifs à ces appels à l'aide venus du passé⁶⁷. Ainsi, on peut conclure que la postmémoire permet de transcender les barrières temporelles et de rendre poreuses les cloisons qui séparent les différentes expériences traumatiques, élargissant par-là la portée de leurs résonances à la fois dans l'espace et dans la durée. Comme l'exprime Marianne Hirsch :

Postmemorial work [...] strives to *reactivate* and *re-embody* more distant political and cultural memorial structures by reinvesting them with resonant individual and familial forms of mediation and aesthetic expression. In these ways, less directly affected participants can become engaged in the generation of postmemory that can persist even after all participants and even their familial descendants are gone.⁶⁸ (Hirsch, 2012 : 33)

II – Mémoire du corps

Postmémoire incarnée

Dans un article consacré à la « mémoire incarnée », Roberta Culbertson se penche sur l'expérience des survivants de violences traumatiques et sur la mémoire que ceux-ci en gardent, décrivant la violence subie comme l'expérience la plus personnelle qu'une personne puisse vivre⁶⁹, et sous-entendant par-là l'impossibilité de s'appropriier les souffrances subies par d'autres. Pourtant, comme en témoignent les auteurs et autrices de la postmémoire, il semble

⁶⁴ Greenberg, « Trauma and transmission », 351.

⁶⁵ *Ibid.*, 354, je traduis.

⁶⁶ *Ibid.*, je traduis.

⁶⁷ Greenberg suggère qu'aux lecteurs de la traduction américaine de *Dora Bruder*, l'avis de recherche ouvrant le roman a pu rappeler les nombreux messages et avis de disparition qui ont fait suite à l'attentat des tours jumelles du 11 septembre 2001. (Greenberg, 2007 : 354)

⁶⁸ Hirsch, *The Generation of Postmemory*, 33.

⁶⁹ Culbertson, « Embodied Memory, Transcendence and Telling », 170.

que cette mémoire de la violence puisse s'incarner également chez les descendants de survivants. Malgré l'absence de blessures physiques réelles ou de cicatrices, le rapport à la mémoire héritée demeure foncièrement ancré dans le corps. Dans le premier chapitre de son ouvrage *Third-Generation Holocaust Representation : Trauma, History, and Memory*, Victoria Aarons cite Nadine Fresco, qui elle-même qualifie de « douleur fantôme⁷⁰ » le sentiment des membres de la seconde génération face au traumatisme vécu par leurs parents. Ceux-ci sont pris entre le désir de vivre dans leur chair l'expérience traumatique de leurs parents, pour partager et tenter de comprendre leur douleur, et la volonté de se libérer des récits qui les précèdent et les tiennent prisonniers d'une mémoire qui n'est pas la leur. Marianne Hirsch donne l'exemple de la journaliste Anne Karpf, dont la mère est une survivante d'Auschwitz : « [she] enumerates the bodily symptoms through which she experiences her mother's sense memories of the camps. Her discussion revolves around the mark on the skin.⁷¹ » Je m'interroge pour ma part sur la possibilité d'une telle expression physique de la portée de la mémoire collective chez des membres des générations successives à la Shoah, dont le lien avec cet héritage mémoriel est davantage affiliatif, ou même « connectif », que familial. Comment cette mémoire en arrive-t-elle à résonner jusque dans le corps de ceux qui y portent attention, et ce même lorsque la chaîne de transmission est rompue, lorsque certains de ses maillons sont disparus? Peut-on alors toujours parler, comme pour les survivants de violences de masse, d'une mémoire incarnée, ou plutôt, ici, d'une *post*mémoire incarnée? Le trauma doit-il nécessairement laisser sa marque dans la chair ou peut-il émerger de celle-ci, provenant du cœur même du corps, remontant à la surface de la peau d'êtres qui ne sont pas survivants, mais bien récepteurs de la mémoire?

À propos des « narrative[s] of return »

Lorsqu'on envisage la mémoire en tant qu'expérience topographique, la question de la perception de l'espace par le corps se trouve naturellement au centre de la réflexion. Les récits de retour, que Hirsch décrit comme étant des « [narratives] in which a Holocaust survivor, accompanied by an adult child, returns to his or her former home in Eastern Europe, or in

⁷⁰ Aarons, *Third-Generation Holocaust Representation*, 57.

⁷¹ Hirsch, *The Generation of Postmemory*, 84.

which children of survivors return to find their parents' former homes [...]»⁷²», présentent une telle prépondérance du corps et des sens comme catalyseurs de mémoire. Dans ce type de récit, qu'il prenne une forme autobiographique ou fictionnelle, le lieu où se rendent les protagonistes, presque en une sorte de pèlerinage, est à la fois théâtre et acteur de la trame narrative. L'espace y est par conséquent décrit à travers ce qu'il provoque dans le corps des protagonistes. À propos d'un exemple de récit de retour qu'elle donne pour appuyer son propos, Marianne Hirsch écrit : « Return to place literally loosens the defensive walls against the sorrow of loss that refugees build over decades and that they pass down to their children.⁷³ » Elle poursuit en affirmant que non seulement les objets rencontrés par les protagonistes de ces récits de retour, mais les structures spatiales urbaines, les odeurs, le paysage et la topographie de la ville en soi agissent comme un mécanisme de gâchette en générant des réactions physiques « [...] qui ne sont pas exactement des souvenirs, mais des reconstitutions et réincarnations des événements [traumatiques] [...]»⁷⁴ ; la puissance suggestive de la topographie bouleverse les structures temporelles à leur tour, faisant basculer les protagonistes dans le passé. Ces « souvenirs qui n'en sont pas tout à fait » s'apparentent au sentiment des membres des générations d'après qui, sans effectuer un retour au sens propre du terme – puisqu'ils sont nés pour la plupart loin du pays d'origine de leurs parents –, se rendent dans le pays, le quartier, l'immeuble où ont vécu des membres de leur famille avec la volonté de ressentir ce que ceux-ci ont pu vivre, penser, voir ; la volonté « [...] de "marcher où ils marchèrent jadis".⁷⁵ »

La mémoire encapsulée

Dans le chapitre « Bodily Practices » de son ouvrage *How Societies Remember*, Paul Connerton décrit les cérémonies de commémoration comme étant des reconstitutions du passé, affirmant qu'en ce sens, le corps étant le berceau de représentations stylistiques du passé, il contient une multitude de mises en images en puissance⁷⁶ et est par conséquent le véritable

⁷² *Ibid.*, 205.

⁷³ *Ibid.*, 207.

⁷⁴ *Ibid.*, je traduis.

⁷⁵ *Ibid.*, 205, je traduis.

⁷⁶ Connerton, « Bodily Practices », 72.

gardien de la mémoire. Les récits de retour, avec leur caractère de pèlerinage mentionné plus haut, deviennent de telles cérémonies de commémorations pour ceux qui les effectuent, et les sensations physiques générées par le contact ou la vue d'objets et de lieux familiers réactivent des souvenirs en provoquant un chaîne d'associations mentales, illustrant par-là ce que Connerton appelle avec justesse la « mnémonique du corps⁷⁷ ». Dans leur article co-écrit intitulé « The Tile Stove », Marianne Hirsch et Leo Spitzer racontent leur promenade dans les rues de Chernivtsi avec les parents de Marianne Hirsch, Lotte et Carl Hirsch, qui revoient ainsi la ville où ils ont vécu avant la guerre. Dans l'appartement qu'elle a habité petite, Lotte reconnaît, parmi les nombreuses modifications et modernisations, le poêle de faïence (*Kachelöfen*) où la famille avait l'habitude de faire du feu pour se réchauffer et cuire des aliments lors de périodes difficiles⁷⁸. Comme le soulignent les auteurs, la vue et le contact avec cet objet utilitaire sont suffisants pour ramener à la surface toute une gamme de souvenirs et d'impressions chez Lotte ; des souvenirs heureux et nostalgiques, mais aussi ceux, douloureux, du temps de la guerre. Hirsch et Spitzer pointent avec sensibilité le fait que c'est à travers l'imbrication de ces souvenirs en apparence contradictoires que Lotte a pu trouver la résilience et la capacité d'adaptation, sans compter les plaisirs réconfortants tels la chaleur du poêle, la proximité de la famille et la promesse de rassasiement contenue dans la nourriture cuisant sur le feu ; « [s]he found these things, and was able to transmit them to us, by means of a testimonial object, the tile stove in which "cakes were baked". The stove both bears witness to events and elicits the testimonial encounter between generations.⁷⁹ »

Cette question de transmission de la mémoire à l'aide d'un objet de médiation est capitale lorsqu'on questionne la possibilité d'une mémoire située dans la chair et portée à la conscience par le biais des sens chez les membres des générations d'après. Hirsch et Spitzer s'interrogent ainsi sur ce qu'offrent ces « *journeys [...] of "return"*⁸⁰ » aux enfants de survivants, ou même à leurs petits-enfants, qui n'ont pas de véritables « souvenirs » associés à ces lieux et objets. Les auteurs de « The Tile Stove » relèvent une volonté, pour les générations d'après, d'ancrer la mémoire pré-traumatique (celle des jours heureux, avant la violence qui bouleverse tout) transmise dans les histoires racontées par leurs parents et grands-parents dans un paysage,

⁷⁷ *Ibid.*, 74.

⁷⁸ Hirsch/Spitzer, « The Tile Stove », 143.

⁷⁹ *Ibid.*, 145.

⁸⁰ *Ibid.*

une topographie, une architecture ou un mobilier concrets. Alors que les détails des récits peuplant le folklore familial ont pris peu à peu un caractère romanesque dans leur imaginaire, voir les éléments architecturaux, faire l'expérience du climat et de l'atmosphère qui règnent dans le lieu originel donnent aux descendants de survivants la matérialité dont ils ont besoin pour être capables de *ressentir* quelque chose se rapprochant – si tant est que cela soit possible – de ce que leurs parents/ancêtres ont pu vivre. Hirsch et Spitzer insistent sur le fait que ces « *testimonial objects* », non seulement sont des traces matérielles du passé, mais incarnent le processus de transmission de la mémoire en soi⁸¹, en ce qu'ils sont un moteur de récit, de communication entre les membres des différentes générations.

« Mich-Gedächtnis »

Par ailleurs, comme le souligne Hirsch dans le huitième chapitre de *The Generation of Postmemory*, la professeure de littérature et spécialiste de la mémoire culturelle Aleida Assmann aborde la capacité des lieux et des objets à contenir puis libérer la mémoire dans son essai intitulé *Der lange Schatten der Vergangenheit : Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. Elle y distingue la *Mich-Gedächtnis*, mémoire passive, involontaire et liée aux sens, où le corps est en quelque sorte l'objet à travers lequel elle se matérialise, de la *Ich-Gedächtnis*, mémoire active, volontaire et intellectualisée. « Orte und Dinge sind die wichtigsten Auslöser des Mich-Gedächtnisses »⁸², affirme Assmann ; c'est-à-dire que les lieux et les objets sont les plus importants déclencheurs de cette mémoire passive, et ont en l'occurrence un rôle capital dans sa transmission. Ce qui nous permet de transposer la notion de *Mich-Gedächtnis* dans le contexte des écrits des générations post-génocidaires, c'est la conviction d'Assmann, que Hirsch résume ainsi :

[...] though objects and places do not themselves carry qualities of past lives, they do hold whatever we ourselves project onto them or invest them with. When we leave them behind we bring something of that investment along, but part of it also remains there, embedded in the object or the place itself.⁸³

Ce mécanisme d'investissement émotionnel et mémoriel peut en effet s'effectuer de façon transgénérationnelle, la mémoire resurgissant des objets et des lieux où dormaient jusque-là ces fragments mémoriels ; c'est précisément le cas dans les « *return journeys* », où le contact avec

⁸¹ *Ibid.*, 148.

⁸² Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, 121.

⁸³ Hirsch, *The Generation of Postmemory*, 211.

les lieux et les objets ayant été significatifs pour leurs parents/grands-parents permet aux descendants de survivants d'assembler les morceaux de leur héritage familial disloqué et d'ainsi redonner corps à la mémoire qu'ils cherchent à conquérir. Marianne Hirsch met en lumière la métaphore sensible et évocatrice qu'utilise Aleida Assmann pour décrire le fonctionnement de la *Mich-Gedächtnis*, qui est selon elle un système de résonances potentielles, d'harmonies que l'on peut, dans certaines circonstances, amener à faire résonner⁸⁴. Les lieux peuvent donc réellement être des voies de transmission de la mémoire, et même d'une mémoire incarnée, qui semble ressurgir de l'intérieur lorsque sont stimulés les sens, de concert avec les récits et les éléments culturels devenus partie intégrante de l'imaginaire des membres de deuxième et troisième génération.

Ceci étant dit, ces retours dans le pays des ancêtres, qu'ils permettent ou non aux souvenirs qui y sont enfouis de refaire surface, s'accompagnent souvent d'un sentiment de frustration pour ceux qui les entreprennent ; pour les survivants qui cherchent à retrouver les lieux précédemment habités tels qu'ils se les rappellent et les découvrent transformés, méconnaissables, mais aussi pour leurs descendants désirant voir ce qu'ils ont tant de fois entendu leurs proches décrire mais étant incapables, une fois sur place, d'établir avec certitude la rue, l'immeuble ou l'appartement où auraient vécu les membres de leur famille. Il apparaît plus difficile de faire s'emboîter les fragments de mémoire dans ces conditions, et les enfants et petits-enfants de survivants – plus on s'éloigne dans le temps, plus cette difficulté s'accroît – finissent par avoir l'impression de forcer l'agencement des pièces de casse-tête entre elles, de tirer les ficelles de l'histoire pour créer quelque chose de cohérent, un récit qui peut être raconté. La fracture elle-même entre les souvenirs transmis par les parents et ceux qui émanent – ou pas – des lieux visités est significative et est donc représentée dans les récits de retour par des invraisemblances, des aberrations ou des erreurs de cohérence narrative dont on ne sait trop si elles sont consciemment et volontairement glissées dans le texte⁸⁵. L'intérêt de ces « implausibilités », comme les nomme Hirsch, est l'impossible finalité qu'elles suggèrent, et la nécessité, pour les membres de deuxième et troisième génération, de se montrer sensibles aux émotions et sensations qui émanent des lieux et objets dont le contact stimule les sens, sans chercher à obtenir des réponses définitives aux questions ayant motivé leur voyage. Il s'agit

⁸⁴ *Ibid.*, 212.

⁸⁵ *Ibid.*, 209.

ainsi de se laisser porter par la *Mich-Gedächtnis*, de laisser le corps se souvenir, être le véhicule de la mémoire pour arriver jusqu'à la conscience. Suivant la logique d'Aleida Assmann selon laquelle on projette dans les lieux qu'on habite et les objets qu'on utilise une partie de soi, et donc qu'une part de mémoire y demeure après notre départ, peut-on penser que les fragments mémoriels appréhendés par les membres des générations d'après sont issus de cette qualité des lieux et des choses à se faire tour à tour gardiens et transmetteurs de ce qui y a été investi dans le passé par l'habitude et les « *bodily practices* » ? Ou doit-on conclure qu'il y a un réinvestissement narratif et mémoriel qui se fait lors du voyage physique de retour dans le lieu d'origine ; c'est-à-dire que les protagonistes-narrateurs des récits de retour arrivent déjà chargés de toute une culture et un folklore mémoriels qu'ils projettent à leur tour dans les endroits qu'ils visitent, sans être sûrs que ce sont bien les lieux où les événements se sont passés, mais qui stimulent une tout aussi forte réponse émotionnelle et corporelle de leur part, le sentiment que les pièces du puzzle s'assemblent, ou au moins se touchent ? Avant d'essayer de faire le point sur cette question dans les chapitres suivants, en poursuivant les itinéraires de mémoire proposés par les œuvres de Modiano et Petrowskaja, voyons par quelques exemples comment se traduit cet enjeu d'*embodied memory* dans la littérature postmémorielle.

Remémoration incarnée chez Daniel Mendelsohn et Alice Zeniter

Dans son « *photo-textual memoir* »⁸⁶ intitulé *The Lost : A Search for Six of Six Million* et paru en français sous le titre *Les Disparus*, Daniel Mendelsohn fait le récit de la monumentale quête généalogique, historique et mémorielle qu'il a entreprise afin d'en apprendre davantage sur la mort tragique d'un grand-oncle maternel, Shmiel Jäger, sa femme Esther et leurs quatre filles Frydka, Lorka, Ruchele et Bronia, « [t]ué[s] par les nazis »⁸⁷. Les nombreuses incertitudes, la tristesse et probablement un certain sentiment de culpabilité (d'avoir échappé au sort funeste de ces proches demeurés dans le pays d'origine et qu'on n'a pas pu – pas su – aider) ayant fait de cette histoire un certain tabou dans la famille, le narrateur-auteur doit creuser pour obtenir des détails. L'intérêt de Mendelsohn pour l'histoire de sa famille est d'ailleurs décuplé à la mort de son grand-père maternel lorsqu'il trouve dans les affaires de celui-ci des lettres provenant

⁸⁶ Tseti, « In the Absence of Ruins », 215.

⁸⁷ Mendelsohn, *Les Disparus*, 20.

de l'oncle Shmiel, cette découverte donnant un nouveau souffle à sa curiosité, allant jusqu'à initier chez lui cette « fièvre d'archives familiales⁸⁸ », expression pour laquelle Marc Amfreville s'inspire lui-même de Derrida⁸⁹. Il questionne ainsi les différents membres de sa famille proche et éloignée, se passionne pour les archives familiales – photographies, lettres et cartes postales – et se sert des ressources internet de recherche de survivants de la Shoah se concentrant sur les communautés juives de Galicie, d'où sa famille est originaire. Le travail de documentation colossal qu'accomplit Mendelsohn lui permet d'entrer en contact avec les quelques survivants du village de Bolechow en Pologne (Bolekhiv dans l'Ukraine d'aujourd'hui) exilés aux quatre coins du globe et de recueillir leurs témoignages, toujours dans le but de s'approcher un peu plus de la vérité concernant son grand-oncle. C'est à Bolechow que débute cette quête, et c'est au même endroit qu'elle se terminera, dans un deuxième voyage significatif, incarnant ce besoin caractéristique du narrateur, à la fois viscéral et refoulé, de « [s]e retourner pour jeter un dernier coup d'œil⁹⁰ ». C'est en effet durant ce retour dans le village d'origine durant lequel les seconds regards et les secondes chances se multiplient que se produit un événement capital dans la compréhension du narrateur des circonstances de la mort de son oncle Shmiel et de sa fille Frydka, et cet événement a tout à voir avec l'expérience physique des lieux.

Lors de ce second voyage à Bolechow, le narrateur est accompagné d'une amie, Froma, dont la sensibilité et l'intérêt passionné lui seront d'ailleurs grandement utile – c'est sur son insistance qu'ils se « retournent » plus d'une fois pour « jeter un dernier coup d'œil » ou poser une dernière question. Au terme de quelques coups de chance et de rencontres effectuées de justesse dans ce village, tous trois, accompagnés de leur guide et interprète ukrainien Alex, pénètrent dans la maison où, selon les dires des habitants du village qu'ils ont questionnés, l'oncle Shmiel et Frydka se seraient cachés avec l'aide d'une certaine Szedlakowa, avant d'être assassinés en 1943. La visite des quelques pièces plutôt banales de la maison, à la recherche d'une potentielle cachette pour deux Juifs de taille adulte n'éveille d'abord pas beaucoup d'émotions, jusqu'à ce que le narrateur s'enquière de l'existence d'une cave ou d'un cellier auprès de l'actuelle occupante, qui acquiesce et leur indique, découpée dans le plancher de la salle de séjour, une trappe jusque-là camouflée par un tapis. Le passage qui suit est tout à fait

⁸⁸ Amfreville, « Family Archive Fever », 159, je traduis.

⁸⁹ Voir *Mal d'archive* de Jacques Derrida, paru en 1995 aux éditions Galilée.

⁹⁰ Mendelsohn, *Les Disparus*, 884.

révélateur de la façon dont le corps du narrateur sert de référence pour toute la description du lieu, qui en lui-même incarne un nœud narratif important :

Je l'ai ouverte complètement et une odeur s'est échappée, l'odeur humide de la terre et d'autre chose, l'odeur des endroits qui ne servent plus. [...] Je me suis plié en deux et j'ai descendu une jambe dans le trou, cherchant du bout du pied la première marche. Je l'ai trouvée, j'ai commencé à descendre, les yeux tout le temps tournés vers la lumière. Comme je l'ai déjà dit, j'ai une peur viscérale des endroits fermés [...] Le trou n'était que ça : un trou. J'avais descendu trois mètres à peu près et j'étais au fond. Il n'y avait pas de lumière et la trappe avait beau être ouverte au-dessus de ma tête, l'endroit était plongé dans une obscurité d'encre : il fallait que j'étende les bras pour repérer les murs, qui se sont révélés très proches. [...] Comme j'étais sous terre, il faisait froid, étonnamment froid⁹¹.

Les mouvements du corps, précautionneux et presque recueillis – à la fois en raison de la claustrophobie assumée du narrateur et de la nature significative de l'endroit où il s'apprête à descendre –, révèlent peu à peu les contours du lieu décrit. Les sens sont un à un déployés pour appréhender l'espace : d'abord l'odorat, qui fait état du caractère ancien du cellier, puis le sens du toucher, qui permet au narrateur, en l'absence de lumière, de prendre connaissance des dimensions du lieu ; en étirant bras et jambes, il constate l'étroitesse du « trou » dans lequel, il le *sent* plus qu'il ne le sait, son grand-oncle et sa fille ont été contraints de se tenir cachés, terrés sous la trappe elle-même dissimulée par un tapis, pendant nul ne sait combien de temps. Tout au long de cette descente, courte, mais qui semble infinie tant on retient son souffle, le narrateur dit garder son regard rivé sur la lumière au-dessus de lui, comme saisi d'une peur irrationnelle d'être englouti par les ténèbres que libère cette trappe menant vers le passé.

On peut observer la médiation qu'exerce la perception spatiale sur les émotions générées, mais également dans l'intellectualisation de celles-ci. Mendelsohn est en effet happé par un sentiment de stupeur, à la fois douloureux et victorieux, lorsque, dans le froid et l'obscurité, il compare spontanément la cave à une boîte et fait subitement le lien avec un des rares détails que lui avait confiés son grand-père maternel sur l'endroit où s'était caché Shmiel durant la guerre. Connaissant le fort accent qu'avait son grand-père en anglais, le narrateur avait toujours compris que ses parents s'étaient cachés dans un « *castel* »⁹², une sorte de château, et a maintes fois interrogé les divers témoins rencontrés au fil des ans sur l'existence d'un

⁹¹ *Ibid.*, 870.

⁹² *Ibid.*, 871.

ancien château ou manoir où auraient pu se dissimuler Shmiel et sa famille, sans succès ; il en avait donc conclu que c'était une information erronée que lui avait transmise son grand-père, lui-même mal informé. Or, lorsqu'il se retrouve lui-même au sein de l'étouffante contiguïté de cette boîte dans le sol, le narrateur se souvient subitement du mot yiddish pour « boîte », « *kestl* »⁹³, et comprend que c'est exactement ce qu'il a entendu son grand-père prononcer :

Il m'avait fallu tout ça, toutes ces années et tous ces kilomètres, il avait fallu que je revienne voir cet endroit de mes propres yeux avant que le fait, la réalité matérielle, m'autorise à comprendre enfin tous les mots qu'il avait prononcés. Ils s'étaient cachés dans un endroit horriblement petit et fermé, un endroit que quelqu'un, quelque part, avait dû décrire comme une sorte de boîte, de *kestl*, et j'étais maintenant dans cette boîte, et maintenant je savais tout.⁹⁴

C'est donc ici véritablement l'expérience sensorielle qu'il fait de ce lieu capital dans sa quête qui permet au narrateur de surmonter la confusion linguistique qui, toute ces années, lui avait dérobé la vérité et avait fait obstacle à ses recherches et la reconstitution du récit qu'il essayait d'élaborer. Tel que le soulignent les expressions « de mes propres yeux » et « réalité matérielle », le corps et les sensations que font naître les lieux constituent le canal principal par lequel la mémoire est non seulement retrouvée – comme c'était le cas dans l'anecdote du *tile stove* relatée par Marianne Hirsch et Leo Spitzer un peu plus haut – mais *acquise*, transmise entre les générations malgré le bris de cette même chaîne de transmission que représentent la disparition des témoins et l'altération des récits qui s'opère lorsque ceux-ci voyagent loin et longtemps. Lorsque, quelques pages plus loin dans *Les Disparus*, la véracité des découvertes qu'il vient de faire est remise en question par les propos d'autres habitants du village de Bolechow, le narrateur est profondément bouleversé et incrédule tant son sentiment de s'être tenu à l'endroit où son grand-oncle et sa fille s'étaient cachés était intense. Et quand finalement une voisine de la maison en question leur confirme que c'est bel et bien là que Shmiel et Frydka se sont dissimulés, Mendelsohn pense : « *Je le savais*, me suis-je dit. J'ai été là-dedans, je suis descendu dans cet endroit tellement froid »⁹⁵, donnant à penser que, suivant l'affirmation d'Aleida Assmann⁹⁶, l'étroite cave conserve réellement l'empreinte laissée par la présence de ces deux personnes terrorisées, frissonnant de peur et du désir de vivre, ce frisson transcendant le temps et traversant le corps de quiconque descend là.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*, 872.

⁹⁵ *Ibid.*, 905.

⁹⁶ Hirsch, *The Generation of Postmemory*, 211.

Il y a un passage du roman *L'art de perdre* de la romancière et dramaturge française Alice Zeniter qui présente une telle propension des lieux à transcender le temps par le biais des sensations physiques qu'ils génèrent. Le grand-père de Naïma, la protagoniste du récit, un Kabyle dont le statut de harki les plaçait, sa famille et lui, sous la menace du FLN, choisit en 1962 de s'exiler en France, entité coloniale pour qui il a servi durant la Seconde guerre mondiale, et avec qui il a collaboré, en vue de protéger son clan familial, durant la guerre d'indépendance d'Algérie. Lorsque Naïma, qui tente d'aller au-delà de l'obstination de son père, Hamid, à enterrer le passé algérien de sa famille, cherche à voir le camp de Jouques, un des endroits où la famille de son père a été parquée, avec de nombreuses autres familles d'immigrants algériens, pendant près de deux ans suivant son arrivée en France, elle se heurte à la disparition de toute infrastructure qui lui aurait permis d'imaginer la vie de sa famille en ce lieu. Ne demeurent qu'un grand portail et des clôtures qui enferment une sorte de néant ; lorsqu'elle y pénètre en grimpant la barrière, la protagoniste ne découvre rien de significatif sinon quelques « [...] traces de la vie antérieure : bras d'une poupée devenu grisâtre, détendeurs de bonbonnes de gaz, bouches d'égout ouvertes sur le sol – signes de civilisation anachroniques là où la végétation a repris tous les droits.⁹⁷ » Pourtant, en allongeant le regard, elle

[...] voit la Durance qui serpente grassement, reflets laiteux, bleutés entre les rochers pâles. Elle entend les cigales qui strident régulièrement sur les troncs des arbres, invisibles luths à la couleur d'écorce. Cette vue-là, ces sons, sûrement, elle les partage avec Hamid, avec Ali, malgré les années.⁹⁸

C'est précisément l'atmosphère des lieux, captée par ses sens, qui procure à Naïma un point de contact avec l'enfance de son père ; c'est par ce partage qu'elle espère en apprendre et en comprendre un peu plus sur leur expérience d'immigration et de dépaysement. Et on sent que ces quelques minutes passées à contempler le paysage en quelque sorte avec des yeux qui appartiennent au passé ont bien davantage de poids dans la balance de la commémoration que la vue du mémorial – construit à droite du portail de l'ancien camp forestier en 2012, nous dit la narratrice – dont seule l'insignifiance manifeste est évoquée brièvement.

⁹⁷ Zeniter, *L'art de perdre*, 226.

⁹⁸ *Ibid.*

Je crois qu'on peut conclure que la mémoire traumatique, lorsqu'elle est transmise d'une génération à l'autre par le biais du retour sur les lieux du trauma, c'est-à-dire lors d'un investissement physique de la part des membres des générations successives à la perpétration de la violence, *s'incarne* réellement chez ces individus qui se lancent à sa recherche. Si l'on ne peut pas parler d'une « *embodied memory* » au même titre que celle qu'évoque Roberta Culbertson, c'est-à-dire d'une mémoire inscrite dans la chair au moyen de la violence⁹⁹, on peut certainement proposer l'expression « *embodied recollection* » ou « *embodied remembrance* », une remémoration incarnée, c'est-à-dire un mode d'acquisition de la mémoire où le corps est le principal moteur. Et puisque, comme le souligne Aleida Assmann, les objets et les lieux sont les principaux déclencheurs de la mémoire passive, il importe à présent de se pencher plus avant sur le rôle et le pouvoir de la topographie dans l'appréhension de la mémoire traumatique.

III – Topographie mémorielle

Vers une topographie mémorielle

Tel que Douglas Smith en fait la remarque dans son article « Debating Cultural Topography : Sites of Memory and Non-Places in the Work of Pierre Nora and Marc Augé », le « tournant spatial » des dernières décennies a entraîné, entre autres, l'adoption d'une approche topographique dans l'analyse de la culture¹⁰⁰. Les œuvres de Pierre Nora et Marc Augé sur lesquelles se penche Smith illustrent cette importance croissante des réflexions sur le lieu et sur notre rapport à ceux-ci, et je crois qu'on gagne à élargir en ce sens la réflexion sur la littérature mémorielle post-génocidaire. Mais il importe tout d'abord de définir ce qu'on entend par « topographie » avant d'utiliser le terme dans le contexte qui nous intéresse : « "Topography" : the word combines the Greek word *topos*, place, with the Greek word *graphein*, to write. [...] Etymologically, it means the writing of a place »¹⁰¹, écrit Joseph Hillis Miller dans *Topographies*. Il poursuit en affirmant que le terme a aujourd'hui trois significations, dont la plus littérale, « [...] "the description of a particular place" », est obsolète¹⁰² ; les deux

⁹⁹ Culbertson, « Embodied Memory, Transcendence, and Telling », 170.

¹⁰⁰ Smith, « Debating Cultural Topography », 31.

¹⁰¹ Hillis Miller, *Topographies*, 3.

¹⁰² *Ibid.*

autres étant « [...] “the art or practice of graphic and exact delineation in minute detail, usually on maps or charts, of the physical features of any place or region” or, by metonymy, “the configuration of a surface, including its relief, the position of its streams, lakes, roads, cities, etc.”¹⁰³ » C’est pourtant le sens que l’auteur de *Topographies* qualifie d’obsolète qui reste le plus pertinent dans le cas qui m’occupe ; lorsque je parle d’une « topographie mémorielle », c’est bel et bien l’idée d’écrire le lieu (ou les lieux) de la mémoire que je veux mettre de l’avant. De quelle façon la topographie rêvée, imaginée permet-elle de se « rappeler » une époque, des événements qu’on n’a pas vécus ? Pensons ici, entre autres, à ce passage de l’introduction de *The Generation of Postmemory* où Marianne Hirsch se demande : « Why could I describe the streets, residences, and schools of pre-World War I Czernowitz and interwar Cernauti, where they waited for deportation waivers – all moments and sites that preceded my birth [...] ?¹⁰⁴ » Mais, plus que cela, comment cette topographie maintes fois racontée fait-elle émerger chez ceux et celles qui la découvrent le sentiment physique d’une commémoration, et même d’une remémoration ? Par quels moyens narratifs et poétiques cette topographie, c’est-à-dire cette « écriture des lieux », offre-t-elle un contact si étroit, intime et sensible avec les victimes des violences dont la mémoire est en jeu, à la fois au narrateur du récit et à son lecteur ? Tel que l’affirme Jessica Rapson dans l’introduction de son ouvrage intitulé *Topographies of Suffering : Buchenwald, Babi Yar, Lidice*, « [...] encounters with topographies of suffering – landscapes formerly inhabited by those from the past with whom [we] may attempt to empathize – are significant co-ordinates in the formation of contemporary Holocaust cultural memory.¹⁰⁵ » Ainsi, les lieux apparaissent comme de véritables ancrages mémoriels¹⁰⁶ ; ils permettent de situer, conserver et transmettre la mémoire, et recèlent un potentiel narratif important. Et cette rencontre avec les lieux imprégnés par la souffrance dont parle Rapson a certainement le pouvoir d’éveiller l’empathie, d’une part grâce à la stimulation des sens suggérée, et donc à la réponse physique par-là générée, mais également en raison de la destruction et l’annihilation qu’évoque la transfiguration totale des lieux en question, d’où ont été gommées toutes traces de leurs précédents habitants et des souffrances par eux endurées.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ Hirsch, *The Generation of Postmemory*, 4.

¹⁰⁵ Rapson, *Topographies of Suffering*, 1.

¹⁰⁶ J’emprunte ici l’expression à Annelies Schulte Nordholt, dont l’excellent texte « Perek, Modiano, Raczymow et les lieux comme ancrages de la postmémoire » (Schulte Nordholt, 2008 : 243) sera particulièrement utile dans le second chapitre de ce mémoire.

Les lieux de la mémoire : au-delà du mémorial

La représentation dans la littérature post-génocidaire des lieux qui possèdent une forte charge mémorielle demeure encore peu étudiée, car ces lieux, si on y soustrait les mémoriaux institutionnalisés, sont eux-mêmes plutôt rares. Pour les survivants de violences génocidaires et leurs descendants, la relation aux lieux du trauma – et de leur vie d’avant – est en effet extrêmement complexe étant donné la disparition des traces des événements ayant mené, bien souvent, à l’exil, ou du moins à un déplacement géographique significatif. Non seulement le passage du temps érode le paysage et rend désuets les souvenirs qui relient les individus à leur lieu d’origine, mais également, dans le contexte de violences de masse perpétrées par les autorités en place, une attention marquée est bien souvent accordée à l’effacement de tout indice des crimes commis, afin de camoufler la culpabilité ou l’inaction de l’État dans la réparation des dommages causés. Dans *Topographies of Suffering*, Jessica Rapson donne l’exemple du village de Lidice en République Tchéque, que les nazis ont complètement annihilé – car l’assassinat de ses habitants ne suffisant pas, les ordres étaient précisément de rayer Lidice de la carte, d’en détruire jusqu’au souvenir : « The destruction of the village itself was undertaken with extraordinary attention to detail ; it took over a year to complete ordered alterations to the topography of the land, which was to be covered with soil imported from Germany (Stehlik 2004 : 96-97)¹⁰⁷ ». L’autrice ajoute avec raison qu’il n’est pas anodin que les troupes d’Hitler aient choisi d’étendre leur pouvoir dans l’Europe occupée par une « territorialisation topographique » – en d’autres mots une refonte et une appropriation radicale du paysage –, car cela confirme le rôle clé de ce dernier, qui en plus d’être le théâtre de la destruction, devient également le symbole de sa réussite¹⁰⁸. Le cas du village de Lidice est néanmoins extrême puisque la destruction totale dont il a fait l’objet a compliqué les démarches pour la mise sur pieds de mémoriaux ; « [...] there was little left to memorial entrepreneurs ; occasional foundations are perceptible in Lidice’s landscape, but the almost complete lack of physical remnants differentiates the original village site from many other site-based commemorative spaces.¹⁰⁹ » Or, c’est justement les infrastructures mémorielles pensées et réalisées

¹⁰⁷ Rapson, *Topographies of Suffering*, 133.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.*, 134.

postérieurement qui dominent lorsqu'il est question de lieux de mémoire. Les « lieux de mémoire » tels que les conçoit Pierre Nora dans son colossal ouvrage ne sont par ailleurs pas que des lieux physiques, matériels, mais comprennent également les « [...] éloges, dictionnaires et musées¹¹⁰ », la définition de « lieux » s'élargissant par-là à son sens figuré et déplaçant la loupe qui scrute le patrimoine mémoriel loin de la topographie réelle, et donc de ce qui fait l'objet du présent mémoire.

Bien que je tende effectivement à éloigner ma réflexion des lieux de la mémoire tels que les ont instaurés et bâtis les autorités en guise de « réparation » au fil des années suivant les violences de masse qui ont secoué le XX^e siècle, ces lieux commémoratifs ont évidemment leur place dans l'espace collectif, et jouent un rôle important non seulement dans la pérennité et la transmission, mais dans l'existence même de la mémoire collective du trauma au sein de la communauté qui les abrite. On peut associer ces monuments, mémoriaux et autres installations commémoratives au second « modèle de négociation d'un passé traumatique » parmi les quatre qu'a identifiés Aleida Assmann¹¹¹ dans son article intitulé « From Collective Violence to a Common Future : Four Models for Dealing with a Traumatic Past »¹¹². Elle nomme ce second modèle « *remembering in order to never forget* », en d'autres mots, faire naître une mémoire commune, collective, permettant de transformer l'expérience asymétrique de la violence perpétrée en une mémoire partagée¹¹³ par les différents acteurs des événements traumatiques et leurs descendants ; et ainsi instaurer une dynamique mémorielle qui investit l'espace public, ainsi que les pratiques collectives – l'habitude d'aller se recueillir sur ces lieux commémoratifs, et non seulement de regarder, mais de *voir* ces monuments et d'en intégrer la signification. Assmann affirme même que cette façon de vivre avec un passé collectif douloureux est pratiquement devenue « a civil religion¹¹⁴ », insistant par-là sur le caractère rituel du « devoir de mémoire ». En effet, la mise en place de mémoriaux appelle à une pratique ritualisée et policée de la mémoire, et implique en quelque sorte que chacun embrasse et respecte ces gestes commémoratifs accomplis à intervalles plus ou moins réguliers, créant une cohésion sociale et le sentiment d'appartenir à une « communauté de la mémoire ».

¹¹⁰ Nora, *Les lieux de mémoire I*, 15.

¹¹¹ Assmann, « From Collective Violence to a Common Future », 47.

¹¹² Voir p.7 du présent mémoire.

¹¹³ Assmann, « From Collective Violence to a Common Future », 49.

¹¹⁴ *Ibid.*

Dans le premier chapitre de son ouvrage intitulé *Translation Sites. A Field Guide* (2019), la professeure et chercheuse à l'Université Concordia Sherry Simon aborde précisément la question du monument, ici en tant que lieu de traduction, de glissement et de réapparition de langues disparues, et la « lutte pour la mémoire¹¹⁵ » qu'il incarne. À travers le prisme de la « contre-traduction »¹¹⁶, l'autrice se penche sur un site mémoriel nommé Space of Synagogues, à Lviv en Ukraine – une ville ayant elle-même une histoire plurilingue, modelée par les renversements successifs du pouvoir et les langues par-là dominantes, et ainsi nommée tour à tour Leopoldis (italien), Lemberg (allemand et yiddish), Lwow (polonais) et Lvov (russe)¹¹⁷. Le monument se situe à la jonction des emplacements de trois importantes synagogues de la ville détruites durant la Seconde Guerre mondiale et dont les restes ont été laissés à l'abandon par les autorités soviétiques, et prend désormais la forme d'un « [...] minimalist garden, carrying traces of the past and yet leaving empty spaces where absence can be strongly felt.¹¹⁸ » Des tablettes de pierre s'apparentant à des pierres tombales y sont disposées, non-linéairement alignées, certaines présentant des images anciennes de la ville, d'autres des citations d'anciens habitants de Lviv, gravées dans la pierre dans leur langue originale (allemand, hébreu, yiddish, polonais, russe, ukrainien, hollandais, français) accompagnées de leur traduction anglaise, hébraïque et ukrainienne.

These sixteen quotes take visitors on a physical journey as they walk among the stones – and an emotional journey as they absorb the dramas of history as told by its witnesses. In order to see the images and read the text, visitors are required to bend down, to move between the stones, to make an effort to enter into these testimonies.¹¹⁹

L'intérêt et le succès de ce monument tiennent ainsi au fait qu'il engage physiquement les visiteurs, qui doivent s'investir activement et entièrement – autant le corps que l'esprit sont sollicités – dans leur appréhension des témoignages qui forment la trame narrative de l'infrastructure mémorielle. Si, comme l'affirme Sherry Simon, le langage est un puissant véhicule mémoriel¹²⁰, le corps est quant à lui essentiel pour éprouver l'empathie nécessaire à

¹¹⁵ Simon, *Translation Sites*, 17.

¹¹⁶ « Translation participates in the aggression of overwriting, obliterating former histories. In the aftermath, however, a movement of counter-translation can become an instrument of redress », écrit Simon dans l'introduction de son livre (Simon, 2019 : 7).

¹¹⁷ Simon, *Translation Sites*, 16-17.

¹¹⁸ *Ibid.*, 22.

¹¹⁹ *Ibid.*, 23.

¹²⁰ *Ibid.*, 20.

l'élaboration d'une mémoire partagée. Les visiteurs de Space of Synagogues, marchant entre ces pierres qui se dressent comme autant de strates verticales, jalons de l'histoire et de la mémoire des lieux et des vies qui les ont animés, sont transportés dans les bribes de témoignages qu'ils y lisent et peuvent par-là imaginer, en quelque sorte se *remémorer* ces existences autrement perdues, ou condamnées à dormir dans le papier. Simon écrit :

What comes of the memories of those from the past who are no longer present to claim the territory? As James Young asks, "How does a city 'house' the memory of a people no longer at 'home' there?" (2006, 8). The project of the Space of Synagogues addresses this question by enlarging the community of those who are the holders of memory. This community must extend to the new owners of the place, who become participants.¹²¹

Il s'agit d'un exemple de mémorial dont la vocation et l'application effective de celle-ci se rejoignent et contribuent non seulement à éduquer les générations plus jeunes, mais également à redonner aux communautés occultées – annihilées, devrais-je dire – leur place dans le « tissu urbain », pour reprendre l'expression de Sherry Simon¹²². Malheureusement, ce ne sont pas toutes les installations mémorielles qui réussissent un tel dessein, d'abord parce que dans de nombreux cas, l'intention de départ n'est pas sincère, c'est-à-dire qu'elle ne cherche pas à provoquer une véritable transformation du sort de la mémoire collective. On n'a qu'à penser au mémorial évoqué précédemment chez Zeniter : « À droite de l'entrée, entre la départementale et le grillage, se dresse le mémorial érigé en 2012. Haut de presque cinq mètres et habillé de marbre, il représente – je l'ai lu quelque part – une porte de style oriental, ou approchant. De loin, Naïma trouve qu'il a l'air d'une serrure géante qui porterait des cornes.¹²³ » Pour la protagoniste du roman d'Alice Zeniter, cette structure de marbre ne signifie rien ; c'est en effet la narratrice (sorte d'alter-ego de l'auteur) qui apporte l'information sur la nature de ce qui y est représenté, non sans avoir dû le lire quelque part avant. Autrement dit, ce mémorial ne peut pas réellement être qualifié de point de contact rendant accessible ce pan de l'histoire franco-algérienne et ne permet guère de commémorer le passage au camp de Jouques des nombreuses familles immigrantes qui s'y sont succédées pendant plus de vingt ans suite à la guerre d'indépendance d'Algérie. Tel qu'en témoigne la suite de l'extrait ci-dessus, c'est plutôt à travers la mobilité, en suivant un itinéraire improvisé et même d'une certaine

¹²¹ *Ibid.*, 25.

¹²² *Ibid.*, 22.

¹²³ Zeniter, *L'art de perdre*, 226.

subversivité, que Naïma arrive à évoquer, en elle et autour d'elle, dans le paysage qui s'offre à son regard, la présence passée de son père et de son grand-père dans ce lieu qui est tout sauf aménagé dans ce but : « Elle s'aide des barreaux du grand portail pour se hisser au-dessus du grillage. [...] Quand elle est de l'autre côté, elle marche tout droit, de plus en plus loin dans les pins. [...] La route s'arrête. Naïma continue dans les herbes [...].¹²⁴ » Le sentiment de proximité – d'intimité, même – qui habite la jeune femme au terme de sa déambulation à travers les pins, cette sensation de voir le même panorama qu'ont contemplé les membres de sa famille cinquante ans plus tôt n'aurait pu naître du seul recueillement immobile devant le monument vaguement oriental dont l'apparence donne plutôt l'impression rebutante d'un lieu clos, cadencé, dont on doit se contenter d'observer sagement la façade.

Les (non)-ruines de la mémoire : de l'agentivité des déambulations mémorielles

Dans le cinquième chapitre de *Peut-être Esther*, Katja Petrowskaja raconte une promenade à Babi Yar, ancien ravin situé en périphérie de Kiev et devenu un parc légèrement vallonné en plein cœur de la ville, où les citadins font du jogging et promènent leur chien, comme dans n'importe quel parc urbain. Pourtant, tel que le rapporte Jessica Rapson, « From September 1941 to 1943, Babi Yar was used by Nazi *Einsatzgruppen* squads as a place of slaughter and mass burial. In excess of 100,000 people, including Jews, Roma and Soviet prisoners of war were killed [there], their bodies burnt and their ashes buried in the ravine.¹²⁵ » Déambulant entre les nombreux monuments qui s'élèvent désormais dans le parc, au travers des vieilles dames et leurs petits-enfants qui « [...] regardent aussi les monuments, souvent juste pour [l']imiter¹²⁶ », Petrowskaja déplore l'absence de mémoire commune, soulignant que « [...] la sélection se poursuit jusque dans la commémoration.¹²⁷ » En effet, un mémorial figure pour chaque groupe de victimes, la mémoire de celles-ci se trouvant par-là compartimentée, et pratiquement impossible à concilier, ceci sans compter un certain manque de sensibilité, dont la narratrice de *Peut-être Esther* dit souffrir par-dessus tout :

Ce qui me manque, c'est le terme « être humain ». À qui appartiennent ces victimes? Sont-elles les orphelines de notre mémoire ratée? Ou sont-elles toutes

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ Rapson, *Topographies of Suffering*, 83.

¹²⁶ Petrowskaja, *Peut-être Esther*, 185.

¹²⁷ *Ibid.*

les nôtres? Sur la colline se dresse, comme un arbre carbonisé, une menora, le premier monument juif à Babi Yar, inauguré cinquante ans plus tard. Je suis particulièrement tourmentée par une plaque posée à la fin des années quatre-vingt pour honorer en yiddish l'héroïsme et la témérité des Soviétiques. Combien de personnes peuvent-elles lire le yiddish dans cette ville aujourd'hui? Une vingtaine? Les langues disparaissent-elles toutes seules? Ou la plaque s'adresse-t-elle directement à Dieu?¹²⁸

Ainsi, alors même qu'un monument a été mis sur pieds pour souligner l'assassinat de milliers de Juifs à cet endroit, celui-ci ne semble s'adresser qu'à ces disparus (sachant lire le yiddish) et non pas réellement aux générations qui leur ont succédé, niant en quelque sorte le fait que la mort des êtres humains sensée y être commémorée a du même coup entraîné la mort – du moins en ce lieu – de la langue dans laquelle est gravée la mémoire des victimes. Comment cette dernière peut-elle être transmise, partagée au sein des différentes communautés culturelles alors même qu'est niée la disparition des locuteurs de la langue devant servir à cette transmission. Les lieux pourraient-ils (mieux) parler d'eux-mêmes? Peut-on les faire parler, par notre volonté, notre sensibilité et notre résistance aux structures mémorielles institutionnalisées? Par quels moyens? Comment extraire des parcelles de mémoire de ces lieux où tout a été effacé, comment se sentir réellement touché par cet héritage mémoriel, et impliqué dans sa protection? À partir de quelques exemples de récits postmémoriels, je propose de voir comment ce que j'appellerais l'esthétique des non-ruines et le parcours subversif de celles-ci permettent de contourner les balises que l'institutionnalisation de la mémoire a posées, et d'appréhender cette dernière avec une plus grande sensibilité et un véritable désir de s'engager dans un dialogue mémoriel.

D'abord, j'aimerais introduire cette idée d'esthétique des non-ruines, pour laquelle je m'inspire d'une part de la « rhetoric of ruins¹²⁹ » que Jessica Rapson aborde de concert avec ce qu'elle nomme « l'affectivité de la croissance régénérative¹³⁰ » en tant que paramètres d'une étude topographique de la souffrance, et d'autre part, d'un texte d'Angeliki Tseti intitulé « In the Absence of Ruins : The "Non-sites of Memory" in Claude Lanzmann's *Shoah* and Daniel Mendelsohn's *Lost : a Search for Six of Six Million* », où Tseti met en lumière la « notable

¹²⁸ *Ibid.*, 185-186.

¹²⁹ Rapson, *Topographies of Suffering*, 13.

¹³⁰ *Ibid.*, je traduis.

placelessness¹³¹ » qui caractérise l'Holocauste. Tel que mentionné précédemment, « [...] the Holocaust is fraught with gaps and absences. It is marked with erasure, obliteration and, literally, spaces of nothingness.¹³² » Or, en l'absence de ces ruines véritables se créent des vestiges mémoriels d'un autre genre, que l'on doit soi-même exhumer du tissu urbain contemporain, dans une sorte d'archéologie mémorielle qui exige que l'on se perde un peu soi-même, que l'on sorte des sentiers battus ; et de cette bifurcation spontanée naît une commémoration singulière. En ces lieux d'où (presque) toutes les traces des violences perpétrées ont été effacées, il ne reste souvent que les cimetières, ou l'absence béante de ceux-ci, et le fait de les chercher est en soi un acte de résistance, celui de contrecarrer l'oubli. La quête de vestiges qui manquent douloureusement, voilà ce qui constitue, dans les extraits suivants, cette esthétique des non-ruines propre aux œuvres postmémorielles. On observe la récurrence de certaines caractéristiques narratives dans la façon de décrire les lieux mémoriels parcourus, soit : l'investissement de l'espace par la végétation sauvage, qui gomme ou met en valeur différemment les éléments humains qui subsistent ; l'entrée prohibée (indiquée par un panneau, une clôture ou même une serrure), donnant d'entrée de jeu un caractère subversif à la promenade ; et une certaine absurdité qui règne, soit par la présence d'objets dont le caractère anachronique étonne, ou en raison de l'usage contemporain qui est fait des lieux. En matière d'absurdité, d'anachronismes, je pense, entre autres, aux « [...] bras d'une poupée devenu grisâtre, détendeurs de bombonnes de gaz, bouches d'égout ouvertes dans le sol [...] »¹³³ que la protagoniste de *L'art de perdre* aperçoit au travers des herbes hautes qui ont envahi l'ancien camp de Jouques où elle cherche des traces de sa famille paternelle. Je pense aux blonds enfants ukrainiens jouant avec candeur parmi les pierres tombales du cimetière juif de Bolechow, à l'endroit même où, révèle Daniel Mendelsohn, la terre apparaît « [...] légèrement décolorée et très dure, comme si elle avait été délibérément damée, il y a bien longtemps¹³⁴ », laissant supposer la forte probabilité qu'il s'agisse du lieu précis où la fosse commune a été creusée et les Juifs tués au cours d'une des *Aktionen* conduites par les Nazis. Ces détails propres à la topographie contribuent pourtant, par leur amalgame surprenant, à créer une atmosphère hors du temps, comme si celui-ci s'arrêtait un instant, dans cet espace

¹³¹ Tseti, « In the Absence of Ruins », 214.

¹³² *Ibid.*

¹³³ Zeniter, *L'art de perdre*, 226.

¹³⁴ Mendelsohn, *Les Disparus*, 246.

singulier où le recueillement devient possible, précisément grâce à la combinaison des conditions qui semblaient l'entraver.

Lors d'un voyage à Kielce, en Pologne, pour voir la ville d'où vient sa famille, la narratrice du roman *Mémorial* de Cécile Wajsbrot se rend dans un tel lieu hors de tout, traversant pour s'y rendre un paysage dont la banalité décourage à prime abord tout mouvement recueilli de l'âme :

[...] j'avais abouti à une route qui allait se perdre au bord de bâtiments gris sans grâce, de maisons basses alignées les unes à la suite des autres. J'avais marché, marché, me demandant si je ne m'étais pas trompée de chemin ou de direction – les maisons s'espaçaient peu à peu – jusqu'à ce que je parvienne enfin à une longue grille entourant un terrain vague menant à une sorte de portail, évidemment fermé. La clé se trouvait dans une maison voisine, était-il écrit, à une centaine de mètres, et ce terrain vague où poussait l'herbe était ce qui restait de l'ancien cimetière. À travers les grilles, on voyait quelques stèles dressées, vestiges d'un autre temps¹³⁵.

On constate dans ce passage la nécessité de s'éloigner des chemins déjà tracés, et c'est en se laissant porter le long de cet itinéraire nébuleux que les pas de la narratrice la mènent dans ce cimetière où même les pierres tombales sont difficiles à tirer de l'oubli, les inscriptions qui y sont gravées étant en caractères hébraïques. Un monument se dresse, censé commémorer la mort des victimes « [...] du pogrom de l'après-guerre [...], quarante-deux corps entassés dans une sorte de fausse commune [...]»¹³⁶, et cette tombe les condamnant à la solitude et l'anonymat paraît absurde à la narratrice, tout comme le verrou qui bloque l'entrée du cimetière.

Quel avenir dans cette plaine, dans cette solitude d'une vie réglée par les traditions, la religion, [...] quelle expérience de vie aboutissant à ce cimetière rescapé qu'il avait fallu grillager, verrouiller, pour que nul ne puisse le profaner? Aucun descendant ne venait plus prier ni même se recueillir, seul le silence l'entourait.¹³⁷

Si la vue de ce « cimetière sans tombes et sans allées »¹³⁸ déçoit la protagoniste du récit, le silence et la désolation qui y règnent parviennent néanmoins à alimenter le dialogue continu qui résonne dans sa tête, fait des voix éthérées des membres de sa famille qui ont fui leur pays d'origine en quête d'une nouvelle vie, d'un recommencement. Et ce dialogue si émotivement

¹³⁵ Wajsbrot, *Mémorial*, 141.

¹³⁶ *Ibid.*, 142-143.

¹³⁷ *Ibid.*, 143.

¹³⁸ *Ibid.*, 147.

chargé permet à la narratrice d'affirmer ce qui l'amène dans cette ville, dans ce cimetière, à savoir l'impossibilité de l'oubli, en tant que fille de survivants. « [L]a catastrophe était inscrite en moi par transmission automatique, par imprégnation de l'Histoire [...]. L'oubli ne m'était pas donné »¹³⁹, rétorque-t-elle à ce chœur intérieur qui loue l'oubli comme mode d'adaptation, de recommencement et ultimement, de survie.

Le contact avec la mémoire des personnes disparues, aussi bref et furtif soit-il, ne naît donc pas nécessairement là où on l'attend, mais plutôt, comme nous le percevons dans l'extrait précédent, dans des moments de désenchantement et même de désolation durant lesquels des éléments de la topographie s'harmonisent et font surgir l'émotion nécessaire à la commémoration. C'est ce qu'on voit chez Daniel Mendelsohn, où « [...] après une heure de recherches dans une forêt de fleurs sauvages qui mont[ent] jusqu'à la poitrine [...] »¹⁴⁰, le narrateur et l'improbable assemblée que forment sa compagne de voyage, leur guide et interprète, et deux hommes du village, trouvent le mémorial consacré au meurtre de nombreux Juifs de Bolechow, dans cet endroit reculé désormais envahi par la végétation. À la demande du narrateur, dont la cousine a été tuée à cet endroit, quelques minutes d'un silence respectueux suivent la découverte des « petits obélisques en ciment »¹⁴¹, moment de recueillement durant lequel s'unissent témoins et descendants, et où ni l'indifférence ni la rancœur ne vient faire ombrage à la mémoire des disparus. Pour Mendelsohn, ce lieu oublié et perdu dans la végétation, découvert contre toute attente avec l'aide d'un homme qui a été témoin, enfant, des horreurs commises par les Nazis est immensément plus significatif et évocateur, dans sa quête de redonner une existence singulière à ces « *Six of Six Million* » que représentent son grand-oncle Shmiel, sa femme et leurs quatre filles, que la visite à Auschwitz par laquelle débute le premier voyage en Galicie avec ses frères et sœur. La pertinence de contourner les chemins déjà tracés de la mémoire paraît évidente dans un tel contexte, tout comme celle d'appréhender la topographie mémorielle d'un point de vue de résistance non seulement à l'oubli, mais à l'institutionnalisation de la mémoire, qui menace la singularité des existences et celle de leur souvenir.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ Mendelsohn, *Les Disparus*, 841.

¹⁴¹ *Ibid.*

Par ailleurs, on trouve dans *Peut-être Esther* de Katja Petrowskaja un passage pour le moins évocateur de cette double résistance opérée par la narratrice lors de cette même promenade à Babi Yar mentionnée plus haut. On y décèle toutes les caractéristiques que j'ai énumérées précédemment dans la description faite de la topographie, que l'on découvre au même rythme que la narratrice, qui y déambule avec une volonté d'aller au-delà des infrastructures commémoratives qui peuplent le parc pour tenter plutôt de trouver ce qui subsiste de ce lieu de déchirements et d'annihilation, de s'imprégner d'une atmosphère de silence, de souffrance et d'une mémoire qui, malgré le temps, demeure :

Je continue à passer devant les monuments [...], je monte sur la colline, la nature devient plus sauvage, les gens disparaissent, on n'entend plus la circulation du boulevard. À gauche s'ouvre une paroi couverte d'une épaisse végétation, et je vois trois tombes ornées de croix métalliques. [...] Me voilà arrivée à Babi Yar. Je suis dans la forêt, une couronne mortuaire est fixée en haut d'un arbre. Qui l'a placée ici? Des couronnes poussent-elles sur les arbres, ici? Devrait-on laisser Babi Yar devenir sauvage? Bêtes et plantes?¹⁴²

La narratrice émerge finalement dans une clairière où des jeunes gens déguisés reproduisent une scène du *Seigneur des anneaux* de Tolkien. Cette trouée dans la forêt devient le berceau idéal de la fiction, comme s'il s'agissait non seulement d'un lieu hors de l'espace urbain et hors du temps lui-même, mais d'où l'on peut se laisser glisser doucement hors de la réalité. Cette rencontre improbable vient d'ailleurs appuyer l'impression de conte de fée née de la vue de la couronne mortuaire paraissant être le fruit de la nature elle-même. Le passage est plein d'ambivalence, oscillant entre l'incompréhension et la contemplation étonnée devant l'usage fait (ou non) de ce lieu ; celui-ci semble à la fois déserté de toute présence humaine, rendu à l'état sauvage, et fréquenté, comme en témoignent les ornements mortuaires déposés çà et là. Toujours sans briser l'atmosphère un peu vaporeuse qui caractérise ces quelques lignes, un jeune garçon nommé Ange se détache du groupe qui se déploie dans la clairière et guide la narratrice jusqu'à l'église Saint-Cyrille, dont elle cherche à retrouver le chemin :

Nous nous enfonçons jusqu'aux genoux dans les feuilles, nous voyons des tombes envahies par la végétation, gravées de lettres russes ou hébraïques. À une époque il y avait ici des cimetières, le vieux cimetière juif, celui des soldats russes et celui des karaites, ils ont été démolis après la guerre [...] Il reste quelques tombes disséminées, les pierres tombales sortent de terre tels des champignons, comme si elles avaient un rythme de croissance propre. Nous marchons sur un chemin barré et on dirait que nous faisons quelque chose d'interdit, que nous avançons contre le cours du temps, vers l'hôpital psychiatrique et l'église dans

¹⁴² Petrowskaja, *Peut-être Esther*, 186-187.

laquelle un ange déroule le Ciel, et lorsque je demande timidement à mon Ange où nous nous trouvons, il dit Autrefois il y avait Babi Yar ici.¹⁴³

Ici, les tombes elles-mêmes semblent prendre vie et émerger du sol « tels des champignons », se frayant un passage à travers la végétation pour négocier à tout prix la survie de la mémoire qu'elles incarnent. C'est un passage qui m'émeut à chaque lecture, et que je trouve particulièrement riche, à la fois poétique, presque méditatif, et éloquent dans la façon dont il présente toutes les caractéristiques de ces non-ruines de la mémoire, qui passent inaperçues si on ne va pas à leur rencontre en créant son propre itinéraire. Je vois une forme de résistance dans le fait de parcourir ce « chemin barré » et d'y apprécier la présence, malgré le temps et les bouleversements topographiques, de ces quelques tombes qui subsistent, contrant le phénomène d'« empiètement des éléments naturels¹⁴⁴ » et luttant contre l'invisibilité qui les menace. Et si l'on se désole de la démolition des cimetières rapportée par Petrowskaja, il émane pourtant du récit de cette promenade à Babi Yar un certain espoir incarné par Ange, que sa jeunesse n'empêche pas de naviguer entre les différents espaces, ceux de la fiction et du réel, du passé et du présent, tel un guide sur ce chemin oublié de la mémoire.

Ainsi, c'est par leur silence que les non-ruines de la mémoire témoignent du trauma et du vide créés par les violences de masse, et en ce sens leur présence devient celle d'une absence, d'une disparition abrupte devant laquelle il est impossible de fermer les yeux. Reconnaître cette absence criante de véritables vestiges de la vie qui a précédé la mort violente, et donc choisir de parcourir ces espaces d'annihilation, a un pouvoir certain, celui de repousser l'oubli en intégrant l'expérience topographique comme pratique mémorielle pertinente et déterminante dans la transmission de la mémoire comme dans la préservation de sa qualité. En effet, pour s'inscrire dans le temps, l'héritage mémoriel doit d'abord s'ancrer dans les lieux, les paysages et les itinéraires qui les traversent. Les promenades mémorielles sont comme la lecture d'archives où, armé de rigueur historique, mais surtout de sensibilité, on peut exhumer le passé, fragment par fragment, à l'infini.

¹⁴³ *Ibid.*, 187.

¹⁴⁴ Rapson, *Topographies of Suffering*, 13, je traduis.

Chapitre II – *Dora Bruder* de Patrick Modiano : Itinéraires de mémoire dans l'écriture de deuxième génération

I - Lieux

Quelle posture, que celle de « survivant » de seconde génération?

Comme je l'ai mentionné précédemment¹⁴⁵, dans la plupart de son œuvre, Patrick Modiano écrit sur la période de l'Occupation allemande en France – et par conséquent sur les impacts de la Shoah sur l'ensemble de la société française – à partir d'une position pour le moins singulière. D'une mère catholique et d'un père juif ayant omis de se faire recenser comme tel selon l'ordonnance d'octobre 1940 et ayant ainsi dû évoluer clandestinement, l'auteur de *Dora Bruder* est né l'année même de la fin de la guerre, ce qui le place au tout début de ce qu'on a nommé la « seconde génération » suivant la catastrophe qu'a été le génocide des Juifs d'Europe. La survie de son père étant inextricablement liée aux divers trafics et relations obscures qu'il a entretenus durant les années d'Occupation, Modiano n'a hérité que de rares récits familiaux, pas tout à fait glorieux ou héroïques, mais plutôt des anecdotes témoignant de l'atmosphère inquiétante qui régnait alors. De cette époque de clandestinité dans laquelle a survécu Albert Modiano, Régine Robin écrit, dans *Ces lampes qu'on a oublié d'éteindre* :

La peur est partout, de même que l'angoisse et la nécessité de survivre. Cette peur, cette angoisse, le fils en hérite, prend sur lui, à son compte, le « malaise » éprouvé par son père sous l'Occupation. C'est que le fils s'est identifié aux signifiants du père, ce pourquoi la saisie de l'Occupation dans ses livres n'est pas simplement un climat trouble d'où peuvent surgir des personnages glauques, mais, précisément, la période où son père a été un clandestin, un paria pourchassé. En un sens, Patrick Modiano se voit comme un enfant de la Collaboration, issu de la Collaboration.¹⁴⁶

On pourrait affirmer que Modiano porte, en ce sens, une sorte de culpabilité, celle de devoir son existence à des transactions à la morale douteuse opérées à la solde des gens qui, précisément, auraient autrement menacé la vie de son père, et ont précipité celles de tant d'autres Juifs français à leur perte. Ce sentiment de malaise transmis du père au fils se traduit dans plusieurs des livres de Modiano par une relation trouble, conflictuelle, des personnages avec la figure paternelle, qui est toujours aux prises avec des fréquentations peu dignes de

¹⁴⁵ Voir p.20 du présent mémoire.

¹⁴⁶ Robin, *Ces lampes qu'on a oublié d'éteindre*, 49.

confiance. C'est le cas notamment dans *Les boulevards de ceinture*, où le narrateur relate un épisode où son père, avec lequel il entretient un trafic de fausses dédicaces, tente de le pousser sous la rame du métro entrant en gare. Quelqu'un l'ayant retenu au dernier moment, le narrateur et son père se retrouvent à la terrasse d'une brasserie où un silence gêné s'installe entre eux, né du malaise et de l'incompréhension qu'a engendrés l'incident.¹⁴⁷ Or, comme le fait remarquer Robin, les tensions entre Modiano et son père semblent pourtant se résorber dans *Dora Bruder*, où le narrateur réalise, au fil de ses recherches pour découvrir le destin de la jeune fugueuse dont la judéité faisait d'elle « une victime absolue »¹⁴⁸, que les activités de marché noir et donc d'apparente collaboration conférant à son père une position ambivalente étaient véritablement un dernier recours, un mode de survie : « [...] la voie était toute tracée : puisqu'on avait fait de lui un hors-la-loi, il allait suivre cette pente-là par la force des choses, vivre d'expédients à Paris, et se perdre dans les marécages du marché noir. »¹⁴⁹ Bien que cela ne dédouane pas son père d'un certain opportunisme lâche – celui de s'être rangé du côté des « méchants », ou du moins d'avoir évolué dans la relative sécurité que lui procurait leur ombre –, ce qu'il apprend sur certaines jeunes filles juives ayant été épinglées par la Gestapo environ au même moment que Dora Bruder permet à Modiano de mieux comprendre, peut-être, les motivations de son père. C'est le rapprochement entre l'une d'elle, Hena, arrêtée pour un cambriolage, et son propre père, qui se livrait à des vols semblables, qui permet au narrateur de *Dora Bruder* d'en quelque sorte faire la paix avec la mémoire de son père, mort depuis plusieurs années au moment de l'écriture de ces lignes : « Les ordonnances allemandes, les lois de Vichy, les articles de journaux ne leur accordaient qu'un statut de pestiférés et de droit commun, alors il était légitime qu'ils se conduisent comme des hors-la-loi afin de survivre. C'est leur honneur. Et je les aime pour ça. »¹⁵⁰

Une communauté des lieux

La posture d'écriture de Modiano que j'essaie de cerner ici est également teintée de la « parenté » à la fois intellectuelle et sentimentale par laquelle il se sent lié à différents écrivains

¹⁴⁷ Modiano, *Les boulevards de ceinture*, 105-106.

¹⁴⁸ Robin, *Ces lampes qu'on a oublié d'éteindre*, 50.

¹⁴⁹ Modiano, *Dora Bruder*, 64.

¹⁵⁰ *Ibid.*, 117.

dont la mort coïncide avec sa propre naissance, et a en un sens rendu possible son existence – et par extension celles de tous ceux de sa génération –, « [...] comme si quelques personnes devaient servir de paratonnerre pour que les autres soient épargnés »¹⁵¹. L'un d'eux est Friedo Lampe, un écrivain allemand dont le nom, sur un de ses livres traduit en français et découvert par hasard dans une librairie des Champs-Élysées, a d'abord séduit Modiano, lui évoquant « [...] les fenêtres éclairées dont vous ne pouvez pas détacher le regard. »¹⁵² Son livre *Am Rande der Nacht* [*Au bord de la nuit*], paru en 1933, avait été retiré des tablettes et pilonné, l'auteur étant considéré suspect en Allemagne. « Il n'était même pas juif »¹⁵³, écrit Modiano, qui enchaîne en rapportant la mort de Lampe, abattu presque en pleine rue en 1945, par des soldats russes n'ayant pas « [...] pris le temps de faire la différence entre les gentils et les méchants. »¹⁵⁴ Un autre écrivain allemand à qui on avait imposé « [...] un uniforme qui n'était pas le sien »¹⁵⁵, Felix Hartlaub, meurt à Berlin en 1945, durant les derniers combats ayant précédé la fin de la guerre, soulignant l'absurdité de cette violence qui broie les « gentils » comme les « méchants »¹⁵⁶. Si le narrateur de *Dora Bruder* se sent « proche » de Hartlaub, c'est en partie à cause de sa présence à Paris (en tant que soldat allemand) durant l'Occupation, et de la sensibilité avec laquelle il a mis sur papier ses « Notes et impressions » de divers lieux parisiens, objets d'écriture qui résonnent évidemment avec ceux de Modiano : « Il s'habillait en civil, le soir, pour oublier la guerre et se fondre dans les rues de Paris. Il nous rend compte de l'un de ses trajets nocturnes. Il prend le métro à la station Solférino. Il descend à Trinité. Il fait noir. C'est l'été. L'air est chaud. Il remonte la rue de Clichy dans le black-out. »¹⁵⁷ Et encore, à propos d'un poète français mort du tétanos en 1943, Roger Gilbert-Lecompte, Modiano affirme qu'il lui est arrivé de « croiser [son] chemin »¹⁵⁸, car il fréquentait les mêmes quartiers et hôtels que lui, au même âge, mais des années plus tard.

¹⁵¹ *Ibid.*, 95.

¹⁵² *Ibid.*, 92.

¹⁵³ *Ibid.*, 93.

¹⁵⁴ *Ibid.*, 94.

¹⁵⁵ *Ibid.*, 95.

¹⁵⁶ Rappelons-nous ici cette phrase de Modiano, vers le début de *Dora Bruder*, faisant référence aux convocations des « ressortissants du Reich » et des « ex-Autrichiens », menés vers des « camps de rassemblement » en automne 1939 et au printemps 1940, avant l'Occupation : « On vous classe dans des catégories bizarres dont vous n'avez jamais entendu parler et qui ne correspondent pas à ce que vous êtes réellement. On vous convoque. On vous interne. Vous aimeriez bien comprendre pourquoi. » (Modiano, 1999 : 37-38)

¹⁵⁷ Modiano, *Dora Bruder*, 94-95.

¹⁵⁸ *Ibid.*, 95.

Il y a donc bel et bien une communauté des lieux (et peut-être des mots qui mettent en images ces lieux ?) qui unit l'auteur de *Dora Bruder* à ces « amis [qu'il n'a] pas connus [et qui] ont disparu en 1945 »¹⁵⁹. C'est précisément par la fréquentation des mêmes lieux – à des époques différentes, certes – et la sensibilité à ceux-ci que Modiano se sent proche et même l'ami de ces individus ayant vécu avant sa naissance. Et c'est par le même procédé d'identification que le narrateur de *Dora Bruder* se sent interpellé, touché par l'entrefilet du *Paris-Soir* de 1941 signalant la disparition de la jeune Dora et l'adresse de ses parents, boulevard Ornano, dans le 18^e arrondissement. C'est par la mention de cette adresse que l'on entre véritablement dans le récit en effectuant un retour dans le temps, dans la mémoire du narrateur qui évoque des souvenirs d'enfance, d'adolescence et de sa vie de jeune adulte :

Ce quartier du boulevard Ornano, je le connais depuis longtemps. Dans mon enfance, j'accompagnais ma mère au marché aux Puces de Saint-Ouen. Nous descendions de l'autobus à la porte de Clignancourt et quelquefois devant la mairie du XVIII^e arrondissement. [...] Je me souviens du boulevard Barbès et du boulevard Ornano déserts, un dimanche après-midi de soleil, en mai 1958. [...] J'étais dans ce quartier l'hiver 1965. J'avais une amie qui habitait rue Championnet. Ornano 49-20.¹⁶⁰

Ce passage annonce d'ores et déjà la façon dont procédera Modiano dans tout le roman, c'est-à-dire en intercalant faits et données de la vie de Dora Bruder (dates, adresses et autres chiffres aussi immuables que muets) ainsi que souvenirs de lieux et d'épisodes de sa propre existence et de celle de son père, de quelques années l'aîné de Dora. Et on sent au fil de ces lignes le flou temporel qui s'opère, mêlant les époques et, par-là, les vécus. Le quartier du boulevard Ornano est ici le point qui relie l'existence de Modiano à celle de Dora Bruder, ainsi que l'époque de l'Occupation à celle de la jeunesse de l'écrivain (années 1950 et 1960), celle où il est tombé sur l'avis de recherche (1988) et celle du présent de l'écriture (1996). Ces différentes temporalités se superposent dans tout le récit, à mesure que s'entrelacent souvenirs de promenades et itinéraires imaginés, et les seuls points fixes de ces sables mouvants narratifs sont les lieux qui les accueillent.

¹⁵⁹ *Ibid.*, 98.

¹⁶⁰ *Ibid.*, 7-8.

La mémoire ancrée – et *en*crée – dans les lieux

Ainsi, tel que l'affirme Annelies Schulte Nordholt dans « Perek, Modiano, Raczymow et les lieux comme ancrages de la postmémoire », dans *Dora Bruder*, « [l]es lieux sont investis d'une aura, surdéterminés, ils deviennent une véritable obsession. Ils sont [...] les ancrages d'une postmémoire¹⁶¹ », et c'est « [...] par leur fréquentation assidue [...] que le narrateur de Modiano entre en communication avec des êtres disparus.¹⁶² » Ne disposant que de rares pépites d'information à propos de la vie de Dora, le narrateur doit se tourner vers une forme d'archive à la fois matérielle et fantasmée : les rues, cinémas, et stations de métro fréquentés par la jeune fille et où sont *inscrits* ses passages répétés. Les éléments topographiques du quartier où habitaient Dora et ses parents permettent notamment à Modiano d'imaginer certains détails de sa vie :

Ses parents ont emmené Dora au cinéma Ornano 43. Il suffisait de traverser la rue. Ou bien y est-elle allée toute seule? [...] Petite, elle a dû jouer dans le square Clignancourt. Le quartier, par moments, ressemblait à un village. Le soir, les voisins disposaient des chaises sur les trottoirs et bavardaient entre eux.¹⁶³

Nous sommes ici dans une pure fantaisie romanesque de l'auteur qui, à partir de la seule proximité du cinéma Ornano 43 avec l'hôtel où résidait la famille Bruder, imagine une série de scènes estivales et même champêtres, où l'usage de l'imparfait sous-entend une récurrence, l'allusion à un quotidien modeste, mais suscitant la nostalgie. Car en effet, la façon dont Modiano évoque ces souvenirs donne l'impression que ce sont les siens, c'est-à-dire qu'on sent un investissement véritable dans la tentative de l'auteur d'imaginer ce à quoi a pu ressembler l'enfance de Dora Bruder. Passant de la supposition – « elle a *dû* » – à l'affirmation confiante – « Le quartier, par moments, ressemblait à un village » – le narrateur semble se remémorer cette enfance qui n'est pourtant pas la sienne, presque comme s'il tournait les pages d'un album photo retrouvé après des décennies. Si le narrateur de *Dora Bruder* doit puiser dans son imagination et ses talents de romancier pour essayer de retracer les contours de la vie de la jeune fille, et si plusieurs inconnues demeurent dans cette équation multiple, ce sont les lieux-phares de l'existence de Dora et de ses parents qui permettent d'articuler le récit et de le faire progresser malgré les inévitables blancs qu'il contient. À plusieurs reprises en effet, ce sont ces

¹⁶¹ Schulte Nordholt, « Perek, Modiano, Raczymow et les lieux comme ancrages de la postmémoire », 244.

¹⁶² *Ibid.*, 252.

¹⁶³ Modiano, *Dora Bruder*, 34.

lieux qui permettent de prendre de nouveaux tournants narratifs, ou encore de reprendre le fil du récit là où on le croyait perdu : « Et les années se sont écoulées, porte de Clignancourt, jusqu'à la guerre. Je ne sais rien d'eux, au cours de ces années.¹⁶⁴ » Au milieu de ce bloc d'inconnu dont l'ombre s'allonge sur plusieurs années, la seule certitude est celle du lieu, et le narrateur s'y raccroche, insistant du même fait sur tout le reste, qu'il ignore.

Pourtant, s'ils constituent des ancrages, c'est-à-dire si certains d'entre eux possèdent une certaine immuabilité, ces lieux sont eux-mêmes sujets à l'effacement qu'engendre la refonte de l'urbanisme parisien après la guerre, et tous les bouleversements architecturaux qui en découlent. On peut l'observer, par exemple, lorsque Modiano évoque une adresse où ont demeuré Ernest et Cécile Bruder, le 17 rue Bachelet : « Depuis, un immeuble a été construit à l'emplacement du 17 et du 15. Il porte seulement le numéro 15. On a jugé plus simple de ne garder qu'un seul numéro.¹⁶⁵ » C'est littéralement comme si le numéro 17, témoin d'un moment de l'existence des parents de Dora Bruder, avait été avalé par le temps ; par extension, le narrateur suggère qu'il en est de même pour Dora, dont il ne reste rien, si ce n'est un nom et la topographie parisienne, en particulier celle des 12^e et 18^e arrondissements, où elle est née, a vécu, est allée à l'école et a fugué, en quête de liberté et d'indépendance. À propos d'une autre adresse de la famille Bruder, dans un hôtel de la rue Polonceau, Modiano note : « Ces hôtels ne portaient pas de nom. Aujourd'hui, ils n'existent plus.¹⁶⁶ » Remarquons ici la relation entre le nom et l'inscription dans le temps ; selon la formulation de l'auteur, ces hôtels de la rue Polonceau n'existent plus précisément parce qu'ils n'étaient pas nommés. Ces hôtels anonymes et désormais oubliés sont semblables aux « [e]nfant[s] sans identité »¹⁶⁷ que mentionne Modiano, arrivés à Drancy en août 1942, par convois entiers venus des camps de Pithiviers et Beaune-la-Rolande, et dont les noms, « [...] écrits à la hâte sur leurs vêtements [...], n'étaient plus lisibles.¹⁶⁸ » C'est justement cet anonymat que le narrateur de *Dora Bruder* désire renverser, pour redonner un peu d'humanité, de sensibilité à ce qui se réduirait autrement à quelques lettres et quelques chiffres inscrits dans des registres de police.

¹⁶⁴ *Ibid.*, 31.

¹⁶⁵ *Ibid.*, 27.

¹⁶⁶ *Ibid.*, 29.

¹⁶⁷ *Ibid.*, 142.

¹⁶⁸ *Ibid.*

La notion d'*inscription* n'est toutefois pas banale et mérite qu'on s'y attarde. Peter Fröhlicher y fait notamment allusion dans un article intitulé « Du Bellay, Hugo, Modiano – trois figurations de la ville-palimpseste », où il soutient que « [l]es parcours [du narrateur de *Dora Bruder*] qui répètent et se superposent à ceux, hypothétiques, de Dora dans le Paris des années 1940, sont à la fois des actes de lecture et d'écriture de la ville.¹⁶⁹ » Paris apparaît ainsi comme un grand parchemin dont la surface est imprimée des innombrables trajets qui l'ont parcouru, et ceux-ci y sont non seulement ancrés, mais *enrés*. Annelies Schulte Nordholt écrit d'ailleurs que « [s]i le lieu d'origine, majuscule, a disparu, l'écriture peut constituer une nouvelle approche de l'espace, des lieux disparus, capable de recomposer un espace où je puis m'ancrer. Et cet espace n'est pas uniquement écrit, comme le montrent les multiples textes touchant à l'espace et aux lieux. Il est, justement, à la fois ancrage et encrage, à la fois spatial et écrit.¹⁷⁰ » Le parcours physique et l'écriture des lieux apparaissent donc comme deux éléments complémentaires dans le processus d'appréhension de la mémoire. Par ailleurs, dans le septième chapitre intitulé « Marches dans la ville » du premier tome de *L'invention du quotidien*, Michel De Certeau a cette réflexion intéressante selon laquelle le fait de marcher relève en soi d'une pratique d'énonciation¹⁷¹, et donc que « [l]es cheminements des passants présentent une série de tours et détours assimilables à des "tournures" ou à des "figures de style". »¹⁷² Bien qu'ici l'expérience d'un parcours topographique soit comparée à une énonciation *parlée*, l'élément à retenir est la place qu'occupe le *langage* dans cette énonciation piétonnière, et par extension, ce que peuvent les mots.

Du pouvoir des noms¹⁷³

Dans *Dora Bruder*, Modiano accorde une attention particulière aux noms propres qu'il rencontre au fil de ses recherches et déambulations dans Paris. Qu'il s'agisse de noms de personnes ou de lieux, ceux-ci, pense le romancier, méritent non seulement une place dans notre mémoire, mais sont la condition même de l'existence de cette mémoire, comme nous

¹⁶⁹ Fröhlicher, « Du Bellay, Hugo, Modiano – trois figurations de la ville-palimpseste », 17.

¹⁷⁰ Schulte Nordholt, « Perec, Modiano, Raczynow et les lieux comme ancrages de la postmémoire », 245.

¹⁷¹ De Certeau, « Marches dans la ville », 148.

¹⁷² *Ibid.*, 151.

¹⁷³ À propos du pouvoir d'évocation des noms dans la littérature, voir « La fréquentation des noms » (*der Umgang mit Namen*, 1959) d'Ingeborg Bachmann.

l'avons vu plus haut, et c'est pourquoi la lutte pour contrer l'anonymat des personnes disparues est nécessaire. Néanmoins, ce sont les noms modelant la topographie urbaine qui m'intéresseront ici ; noms de lieux, de rues, d'institutions, noms conservés et noms perdus, noms rappelés surtout. La toponymie est ainsi signifiante dans la façon dont le narrateur modianesque appréhende l'espace. Parlant du quartier s'étendant autour de la porte de Clignancourt, près du marché aux Puces, il écrit : « Il flottait encore par ici des souvenirs de campagne, les rues s'appelaient : allée du Puits, allée du Métro, allée des Peupliers, impasse des Chiens.¹⁷⁴ » Ces noms de rue paraissent contenir eux-mêmes ces souvenirs qu'évoque Modiano, en laissant émaner quelques bribes au profit des passants qui y sont attentifs, et cela rejoint l'affirmation de Michel De Certeau qui dit que « [l]es objets [...] et les mots [...] sont creux. Un passé y dort [...] »¹⁷⁵ ; c'est-à-dire qu'ils sont, non pas vides, mais *pleins* de sens. Tentant de reconstituer le départ du convoi vers Drancy dont faisait partie Dora Bruder, le 13 août 1942, Modiano écrit :

Le convoi s'ébranla. Il était entouré de policiers motocyclistes casqués. Il suivit le chemin que l'on prend aujourd'hui pour aller à l'aéroport de Roissy. Plus de cinquante ans ont passé. On a construit une autoroute, rasé des pavillons, bouleversé le paysage de cette banlieue nord-est pour la rendre [...] aussi neutre et grise que possible. Mais sur le trajet vers l'aéroport, des plaques indicatrices bleues portent encore les noms anciens : DRANCY ou ROMAINVILLE. Et en bordure même de l'autoroute, du côté de la porte de Bagnolet, est échouée une épave qui date de ce temps-là, un hangar de bois, que l'on a oublié et sur lequel est inscrit ce nom bien visible : DUREMORD.¹⁷⁶

En effet, un passé lourd de sens demeure dans ce nom inscrit sur le hangar de bois que l'on croise, nous dit Modiano, en se rendant à l'aéroport de Roissy. Bien qu'aient disparu de grands pans de l'architecture et de la topographie parisienne du temps de la guerre, certaines traces jusque-là oubliées refont surface dans le paysage contemporain et, telles les inscriptions effacées d'un palimpseste, réapparaissent pour signifier le trauma autrement refoulé par la refonte de l'urbanisme. En étant attentif à la façon qu'a la mémoire des événements traumatiques survenus durant l'Occupation de refaire surface par le biais de ces noms, Drancy et Duremord, on constate combien les lieux eux-mêmes portent et expriment le remord, et évoquent, par homophonie, la *dure mort* qui attendait les passagers des convois vers Drancy.

¹⁷⁴ Modiano, *Dora Bruder*, 35.

¹⁷⁵ De Certeau, « Marches dans la ville », 162.

¹⁷⁶ Modiano, *Dora Bruder*, 141-142.

Néanmoins, le potentiel d'évocation des noms est constamment menacé, fait remarquer Modiano, par la disparition des traces physiques, topographiques, des événements. À propos d'un quartier dont les immeubles ont été détruits après la guerre et dont il a trouvé des photographies des états précédents, le narrateur de *Dora Bruder* remarque :

Les lambeaux de papiers peints que j'avais vus encore il y a trente ans rue des Jardins-Saint-Paul, c'étaient les traces des chambres où l'on avait habité jadis – 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 de rues ne correspondent plus à rien.¹⁷⁷

En anéantissant tous les lieux qui ont vu vivre les personnes aujourd'hui disparues, on arrache tout son sens à la mémoire contenue dans les listes de noms, les archives écrites, déplore l'auteur. Et à partir de là, comment continuer de *lire* la ville, qui se déploie tel un vieux parchemin aux inscriptions effacées? C'est donc précisément par l'expérience physique des lieux que le narrateur propose de lire ce palimpseste topographique qu'est Paris, en se laissant guider par ce que Michel de Certeau nomme une « [é]trange toponymie, décollée des lieux, planant au-dessus de la ville comme une géographie nuageuse de "sens" en attente [...] »¹⁷⁸. Car en effet, la toponymie trouve une résonance dans les réflexions et les souvenirs qui habitent le narrateur de *Dora Bruder* et influence le tracé de ses itinéraires. Mais il importe de définir plus précisément ces itinéraires qui sont au centre de la présente réflexion. Quelles en sont les modalités, et comment interviennent-ils dans l'évolution du récit fragmenté que tente de faire Modiano des quelques brefs moments de l'existence de Dora Bruder qui ont pu être documentés?

II – Itinéraires

Itinéraires remémorés, imaginés, et itinéraires de commémoration

Bien que son usage soit plus fréquent aujourd'hui pour signifier le chemin emprunté pour se rendre d'un lieu à un autre, comme l'indique le dictionnaire de l'Académie Française, c'est le premier sens du mot « itinéraire » que je retiendrai ici : « Relevé indiquant les lieux par

¹⁷⁷ *Ibid.*, 136-137.

¹⁷⁸ De Certeau, « Marches dans la ville », 157.

où l'on passe pour aller d'un pays à un autre, accompagné parfois de leur description et des impressions qu'ils ont laissées.¹⁷⁹ » C'est précisément l'attitude qu'adopte Modiano dans tous ses romans, où la topographie et les promenades urbaines dans Paris constituent l'un des principaux topos ; la précision minutieuse faisant apparaître clairement aux yeux du lecteur la carte de la ville ou d'un quartier en particulier est complémentée par l'évocation, chaque fois, de l'effet qu'ont ces lieux, ces paysages, architectures et, comme on l'a vu, cette toponymie, sur l'appréciation du narrateur. Les « impressions [...] laissées » par les lieux sont ainsi centrales dans le sens que je donnerai au mot « itinéraire ». Prenons conscience, également, de la richesse du mot « impression ; tout comme nous *imprimons* la trace de notre passage le long d'un itinéraire, ceux-ci laissent en nous une trace, une *impression*. Nous verrons également comment ces itinéraires de la narration nous affectent en tant que lecteurs, quelles impressions ils nous laissent, selon le genre dont il s'agit, et comment ils permettent au récit de se construire. Dans *Dora Bruder*, en effet, trois types d'itinéraires s'entremêlent pour constituer la trame du récit : ceux qu'emprunte le narrateur-auteur au temps présent de l'écriture et qu'on pourrait appeler les itinéraires de *commémoration*, qui sont accomplis en vue de retrouver quelque trace du passé, si infime soit-elle ; les itinéraires *remémorés*, souvenirs de promenades du narrateur à différentes époques, et qui font écho au troisième type d'itinéraires ; ceux, *imaginés* par le narrateur modianesque, qu'aurait potentiellement suivis Dora au temps de l'Occupation.

Quelques souvenirs de promenades : itinéraires remémorés

J'aimerais m'arrêter d'abord sur ces itinéraires remémorés, qui sont d'ailleurs les premiers que l'on rencontre à la lecture de *Dora Bruder* puisque l'avis de recherche du *Paris-Soir* fait remonter à la surface, pour le narrateur, les souvenirs qu'il garde du quartier du boulevard Ornano qui y est mentionné. Dès les premières pages du récit donc, le narrateur évoque

[...] ces longues attentes dans les cafés du carrefour Ornano, ces itinéraires, toujours les mêmes – je suivais la rue du Mont-Cenis pour rejoindre les hôtels de la Butte Montmartre : l'hôtel Roma, l'Alsina ou le Terrass, rue Caulaincourt –, et ces impressions fugitives que j'ai gardées : une nuit de printemps où l'on entendait des éclats de voix sous les arbres du square Clignancourt, et l'hiver, de nouveau, à mesure que l'on descendait vers Simplon et le boulevard Ornano [...]¹⁸⁰

¹⁷⁹ Dictionnaire de l'Académie Française 9^e édition, sous l'entrée « Itinéraire ».

¹⁸⁰ Modiano, *Dora Bruder*, 10.

Il souligne qu'alors qu'il n'avait aucune idée, à cette époque (c'est-à-dire en 1965), de l'existence de Dora Bruder, il lui semble impossible que l'extrême sensibilité éprouvée en ces lieux précis (et que sa mémoire a conservée précieusement) ne soit que le fruit du hasard. « Peut-être, sans que j'en éprouve encore une claire conscience, étais-je sur la trace de Dora Bruder et de ses parents. Ils étaient là, déjà, en filigrane¹⁸¹ », avance-t-il. Cette notion de filigrane, notons-le, est emblématique de tout le récit, qui s'appuie sur la surimpression des époques et des vécus afin de combler les blancs d'un récit autrement lacunaire, fautes d'une quantité suffisante de traces écrites, de documents d'archives. Un autre passage, un peu plus loin, fait état d'une sensation particulière éprouvée dans un lieu dont le narrateur saura des années plus tard qu'il a sans doute été fréquenté par Dora : « Vers 1968, [...] [j]e ne savais encore rien de Dora Bruder et de ses parents. Je me souviens que j'éprouvais une drôle de sensation en longeant le mur de l'hôpital Lariboisière, puis en passant au-dessus des voies ferrées, comme si j'avais pénétré dans la zone la plus obscure de Paris.¹⁸² » Cette obscurité, ce n'est évidemment pas le manque de lumière comme tel, mais plutôt le souvenir, comme enchâssé dans les lieux eux-mêmes, de la noirceur de l'Occupation, comme si les vies traquées, enlevées durant cette période avaient à tout jamais assombri l'atmosphère de ce quartier où vivait jadis une population majoritairement immigrante. Malgré tout, le narrateur maintient une incertitude, une sorte de flou quant à la nature de cette « drôle de sensation » ; il suggère par un silence, par une omission, c'est-à-dire par la négative en quelque sorte, le lien entre le sentiment de se trouver dans un lieu particulièrement sombre et les événements qui s'y seraient produit vingt ans plus tôt : « Mais c'était simplement le contraste entre les lumières trop vives du boulevard de Clichy et le mur noir, interminable, la pénombre sous les arches du métro...¹⁸³ » La sensation éprouvée est ainsi décrite comme physique, une réaction au changement brutal de luminosité, mais les points de suspension à la fin de la phrase sont éloquentes et contiennent presque à eux seuls tout ce que suggère le narrateur. La phrase suivante se termine elle aussi par des points de suspension, qui semblent indiquer à la fois le doute, l'indécision, mais aussi le recul du narrateur-auteur, qui réfléchit à ces souvenirs d'itinéraires : « Dans mon souvenir, ce quartier de la Chapelle m'apparaît aujourd'hui tout en lignes de fuite à cause des voies ferrées, de la

¹⁸¹ *Ibid.*, 10-11.

¹⁸² *Ibid.*, 29.

¹⁸³ *Ibid.*

proximité de la gare du Nord, du fracas des rames de métro qui passaient très vite au-dessus de ma tête...¹⁸⁴ » Évidemment, étant au courant, au temps de l'écriture, des fugues de Dora, l'expression « lignes de fuite » tombe sous le sens, c'est pourquoi – et Modiano ne s'en cache pas – il s'agit d'une observation non pas spontanée, mais née d'une certaine connaissance des événements. Pourtant, lorsque le narrateur dit « Personne ne devait se fixer longtemps par ici¹⁸⁵ », l'usage de l'imparfait sous-entend qu'il s'agit d'une pensée qu'il avait eue à l'époque, et donc que le souvenir d'une jeune fugueuse flottait réellement dans ce quartier de la Chapelle...

Ces itinéraires remémorés prennent le relais dans le récit lorsque, se heurtant à un manque de certitudes sur un pan de la vie de Dora, le narrateur choisit plutôt de raconter ses propres souvenirs des lieux, qui sont les seuls points de repères, rappelons-nous, dans cet univers d'oubli. Une certaine adéquation se crée alors entre les expériences de vie de Modiano et de Dora, expliquant le flou temporel qui s'opère dans l'esprit du narrateur : « 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 1942.¹⁸⁶ » Car qu'est-ce qui apparente à priori ces deux hivers que plus de vingt ans séparent, sans compter l'extraordinaire différence de contexte? Si le narrateur n'avait, en 1965, que quelques années de plus que Dora lors de sa fugue, il n'était pas, en revanche, menacé par les autorités d'Occupation de par sa qualité de Juif, comme c'était le cas de l'adolescente¹⁸⁷. Et puis, comment deux hivers peuvent-ils se confondre dans le souvenir du narrateur alors qu'il n'en a vécu qu'un, l'autre étant advenu bien avant sa naissance? Ce brouillage temporel naît ainsi précisément de l'imprégnation des lieux par les événements dramatiques qui s'y sont déroulés¹⁸⁸, et qui génère une réelle sensation physique chez le narrateur et nous invite en même temps, comme lecteurs, à tirer nos propres conclusions, à prendre conscience de cette « impression » que gardent et transmettent les lieux.

¹⁸⁴ *Ibid.*, 29-30.

¹⁸⁵ *Ibid.*, 30.

¹⁸⁶ *Ibid.*, 10.

¹⁸⁷ Modiano précise d'ailleurs à plusieurs reprises cette différence significative entre leurs expériences respectives des déambulations et errances parisiennes, en particulier de la fugue, qu'ils ont en commun : « Je pense à Dora Bruder. Je me dis que sa fugue n'était pas aussi simple que la mienne une vingtaine d'années plus tard, dans un monde redevenu inoffensif. Cette ville de décembre 1941, son couvre-feu, ses soldats, sa police, tout lui était hostile et voulait sa perte. » (Modiano, 1999 : 78)

¹⁸⁸ Je reviendrai sur cette notion d'empreinte un peu plus loin.

Là où l'imagination touche à la réalité : itinéraires imaginés

L'autre façon qu'emploie Modiano pour contourner les blancs de l'histoire de Dora est évidemment l'imagination romanesque, l'usage de la fiction qui, si elle s'appuie souvent sur l'intuition du narrateur s'identifiant beaucoup au sujet de sa quête, demeure toujours respectueuse, sans jamais tenter d'inventer pour le plaisir d'inventer, ou de faire croire à la véracité de ce qui est raconté. Le texte est en effet ponctué tout du long de marques de fiction, adoptant ce que Valeria Sperti nomme, dans « *L'ekphrasis* photographique dans *Dora Bruder* de Patrick Modiano : entre magnétisme et réfraction », un « ton dubitatif [...] renforcé par la présence d'éléments modalisateurs – points d'interrogations, conditionnels, adverbes d'opinion [...] »¹⁸⁹. Ces suppositions auxquelles, tel qu'il le répète, le narrateur se trouve réduit se démarquent donc des faits historiques qu'il relate par ailleurs au fil du récit ; lorsqu'il évoque, par exemple, le couvre-feu circonscrit au XVIII^e arrondissement, ordonné par les autorités d'Occupation à partir du 1^{er} décembre 1941¹⁹⁰, le ton est assuré, dépourvu d'incertitudes ou de points d'interrogation. Et lorsque le narrateur, pour tenter d'établir quelques faits de la vie Dora Bruder, s'essaie à imaginer les chemins qu'elle a pu parcourir, les endroits où elle a pu poser le regard, les « certainement »¹⁹¹, « Qui sait? »¹⁹² et « sans doute »¹⁹³ dominant. Or, il demeure une certaine assurance – et c'est sans aucun doute celle du romancier – dans la narration de ces itinéraires imaginés :

Elle allait certainement le dimanche retrouver ses parents qui occupaient encore la chambre d'hôtel du 41 boulevard Ornano. Je regarde le plan du métro et j'essaye d'imaginer le trajet qu'elle suivait. Pour éviter de trop nombreux changements de lignes, le plus simple était de prendre le métro à Nation, qui était assez proche du pensionnat. Direction Pont de Sèvres. Changement à Strasbourg-Saint-Denis. Direction Porte de Clignancourt. Elle descendait à Simplon, juste en face du cinéma et de l'hôtel¹⁹⁴.

Alors même que le narrateur, en toute honnêteté, indique que les lignes qui suivent constituent une plongée dans son imagination, le sens pratique (« le plus simple ») confère une forte plausibilité au propos, puis l'utilisation de l'imparfait, donnant à penser que l'anecdote décrite

¹⁸⁹ Sperti, « *L'ekphrasis* photographique dans *Dora Bruder* de Patrick Modiano », 4.

¹⁹⁰ Modiano, *Dora Bruder*, 56.

¹⁹¹ *Ibid.*, 58.

¹⁹² *Ibid.*, 59.

¹⁹³ *Ibid.*, 61.

¹⁹⁴ *Ibid.*, 45.

était récurrente, bien ancrée dans les habitudes de la jeune fille, vient renforcer le sentiment de lire presque un souvenir, comme si le narrateur se rappelait lui-même avoir suivi Dora dans ses promenades dominicales. Et ce qui permet au narrateur d'afficher une telle confiance en ces itinéraires hypothétiques, c'est encore une fois l'espèce d'osmose¹⁹⁵ qui s'opère entre lui et Dora et qui lui donne une sorte de clairvoyance (bien qu'il ne l'exprime pas dans ces mots exacts). Ainsi le narrateur se rappelle-t-il :

Vingt ans plus tard, je prenais souvent le métro à Simplon. C'était toujours vers dix heures du soir. La station était déserte à cette heure-là et les rames ne venaient qu'à de longs intervalles. Elle aussi devait suivre le même chemin de retour, le dimanche, en fin d'après-midi. Ses parents l'accompagnaient-ils? À Nation, il fallait encore marcher, et le plus court était de rejoindre la rue de Picpus par la rue Fabre-d'Églantine.¹⁹⁶

Il semble que l'association que fait Modiano entre ses propres trajets partant du métro Simplon et ceux de Dora passe par le caractère désert de la station à l'heure où il y attendait la rame ; comme si cette absence d'autres usagers dont il semble sous-entendre que c'était le cas le dimanche après-midi aussi, pour Dora, créait une sorte de passage entre leurs deux existences, leurs expériences respectives de cette rame de métro se rejoignant dans l'atmosphère de lourde solitude qui y régnait, à vingt ans d'intervalle.

Il y a cependant un élément, dans la trop courte vie de Dora Bruder, au sujet duquel Modiano prend bien soin de ne pas faire d'affirmations, et s'en tient délibérément aux suppositions, en acceptant et même en mettant en valeur les données manquantes, les blancs dans l'histoire. Il s'agit de la fugue elle-même ; bref moment de liberté – une liberté plombée, toutefois, par la glaçante perspective d'être embarquée par la police –, sa fugue demeurera son ultime secret, la seule chose, confie le narrateur, qu'on n'aura pas pu lui dérober¹⁹⁷. On observe donc dans le passage suivant toute la retenue dont fait preuve Modiano lorsqu'il tente d'imaginer les circonstances qui ont initié la fugue de Dora, et la direction qu'elle a pu prendre :

« Je me demande ce qu'a bien pu faire Dora Bruder, le 14 décembre 1941, dans les premiers moments de sa fugue. Peut-être a-t-elle décidé de ne pas rentrer au pensionnat juste à l'instant où elle arrivait devant le porche de celui-ci, et a-t-elle erré pendant toute la soirée, à travers le quartier jusqu'à l'heure du couvre-feu. Quartiers dont les rues portent encore des noms campagnards : les Meuniers, la

¹⁹⁵ J'emprunte ici le terme à Valeria Sperti, qui parle « [d']effets d'osmose entre Dora et le narrateur », qui sont permis notamment par « [...] les ruptures temporelles de l'ordre chronologique [...] » (Sperti, 2012 : 4) qui caractérisent le récit.

¹⁹⁶ Modiano, *Dora Bruder*, 45-46.

¹⁹⁷ *Ibid.*, 145.

Brèche-aux-Loups, le sentier des Merisiers. Mais au bout de la petite rue ombragée d'arbres qui longe l'enceinte du Saint-Cœur-de-Marie, c'est la gare aux marchandises, et plus loin, si l'on suit l'avenue Daumesnil, la gare de Lyon. Les voies ferrées de celle-ci passent à quelques centaines de mètres du pensionnat où était enfermée Dora Bruder. Ce quartier paisible, qui semble à l'écart de Paris, avec ses couvents, ses cimetières secrets et ses avenues silencieuses, est aussi le quartier des départs.¹⁹⁸ »

Ce serait ainsi le quartier lui-même où se trouvait le pensionnat qui, par sa proximité avec la gare de Lyon, mais aussi par la poésie, le caractère champêtre et donc l'impression de vacances qu'il recelait, aurait inspiré à Dora sa fugue, ou du moins l'aurait décidée à s'enfuir, à « [...] se laisser glisser par [la] brèche [ouverte par un sentiment de vacance et d'éternité] pour échapper à l'étau qui [allait] se refermer [...]»¹⁹⁹ ». Le narrateur semble par-là suggérer que Dora partage sa propre sensibilité face aux toponymes, et que, peut-être, cette rue de la Brèche-aux-Loups lui a donné l'idée de s'y faufiler, d'y disparaître pour échapper à l'ennui et à la solitude qui pesaient sur son existence monotone au pensionnat. Comme l'affirmait si justement De Certeau, cette « [é]trange toponymie, décollée des lieux, plan[e] au-dessus de la ville comme une géographie nuageuse de "sens" en attente, et de là condui[t] les déambulations physiques [...]»²⁰⁰ », celles de Dora, et du narrateur modianesque. De Certeau, fort à propos, compare même les noms de rues, de quartiers et de squares à des « [...] étoiles dirigeant des itinéraires.²⁰¹ »

En quête d'indices : itinéraires de commémoration

Alors que les promenades abordées jusqu'ici étaient issues soit de souvenirs ou de l'imagination du narrateur de *Dora Bruder*, les itinéraires contemporains à l'écriture du récit sont quant à eux présentés comme étant bien réels, de même qu'accomplis dans un but précis, celui de relever certaines traces, dans la topographie et l'architecture des XII^e et XVIII^e arrondissements, qui permettraient au narrateur de capter une atmosphère rappelant celle du temps de l'Occupation et d'ainsi se rapprocher de Dora, d'effleurer le souvenir de son existence et de tenter de saisir, entre autres, « [...] la manière dont elle voyait chaque matin et

¹⁹⁸ *Ibid.*, 73.

¹⁹⁹ *Ibid.*, 59.

²⁰⁰ De Certeau, « Marches dans la ville », 157.

²⁰¹ *Ibid.*

chaque soir la chapelle, les faux rochers de la cour, le mur du jardin [du pensionnat] [...]»²⁰² ». Ces itinéraires sont motivés et dirigés en premier lieu par les informations dont dispose le narrateur et qu'il a rassemblées en consultant archives et états civils ; l'acte « d'écriture » qu'est celui de parcourir les rues en traçant, en *inscrivant* un itinéraire est donc lui-même initié par un acte de lecture des quelques traces écrites constituant la mémoire de Dora Bruder. En suivant la piste de la jeune fille, Modiano travaille ainsi à « [...] réinscrire le souvenir de Dora dans la cartographie parisienne²⁰³ », comme l'affirme Lynn Higgins dans « Lieux de mémoire et géographie imaginaire dans *Dora Bruder* », où elle fait notamment allusion à la psychogéographie²⁰⁴, discipline prisée par les situationnistes (Guy Debord, entre autres) et dont on retrouve certaines caractéristiques, soutient-elle, chez l'auteur de *Dora Bruder*. En effet, alors que les situationnistes s'intéressent à la ville future, Modiano, lui, se sert des mêmes méthodes de déambulations et dérives qu'ils affectionnent, mais en sens inverse, « [...] pour faire revivre les ambiances et réinvestir la ville passée, [...] en écoutant ce que les lieux ont à lui raconter [...]»²⁰⁵ ». Et même si, précise Higgins, « Modiano ne se veut ni situationniste ni révolutionnaire, [...] lui aussi [...] transforme la ville actuelle, [en ramenant] à sa surface un passé recélé.²⁰⁶ »

Deux lieux profondément significatifs dans la vie de Dora font l'objet d'itinéraires particuliers dans le projet du narrateur : le pensionnat du Saint-Cœur-de-Marie, où l'adolescente aurait pu demeurer cachée et, qui sait, échapper aux rafles et par-là à la mort ; et la prison des Tourelles, où elle a été détenue avant d'être envoyée à Drancy, puis ultimement à Auschwitz²⁰⁷. Ceci étant dit, ces itinéraires de commémoration sont surtout l'occasion de

²⁰² Modiano, *Dora Bruder*, 43.

²⁰³ Higgins, « Lieux de mémoire et géographie imaginaire dans *Dora Bruder* », paragraphe 17.

²⁰⁴ « Psychogéographie : "Étude des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus". » (Higgins, 2004 : paragraphe 16, citant elle-même les « Problèmes préliminaires à la construction d'une situation », *Internationale Situationniste*, no.1, juin 1958, reproduction fac-similé, Amsterdam Van Gennep, 1970, p.12.)

²⁰⁵ Higgins, « Lieux de mémoire et géographie imaginaire dans *Dora Bruder* », paragraphe 23.

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ Le pensionnat et le centre de détention ; deux lieux que Michel Foucault qualifie d'*hétérotopies*, ces « [...] contre-emplacements, [...] sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, [...] lieux [...] absolument autres [...] » (Foucault, 2004 : 15). Il me semble singulier, et pertinent de le noter, qu'en ce sens, Dora a passé presque la totalité de son existence au sein d'hétérotopies, allant de l'une à l'autre ; le pensionnat, d'abord, cette hétérotopie de crise (Foucault, 2004 : 15) où elle était, malgré tout, en relative sécurité, mais d'où elle n'a pas pu s'empêcher de s'enfuir, dans un désir de liberté ; puis la prison des Tourelles, hétérotopie de déviation (Foucault, 2004 : 15) qui l'a finalement menée vers la mort. Et même durant le bref moment de liberté dont elle a disposé durant sa

constater et témoigner de la disparition de toute trace concrète de l'existence de Dora et de tant de ses confrères et consœurs, la mémoire de ceux-ci se trouvant plutôt dans le regard de celui qui se rend sur les lieux :

Deux dimanches du mois d'avril 1996, je suis allé dans les quartiers de l'est, ceux du Saint-Cœur-de-Marie et des Tourelles, pour essayer d'y retrouver la trace de Dora Bruder. Il me semblait que je devais le faire un dimanche où la ville est déserte, à marée basse. Il ne reste plus rien du Saint-Cœur-de-Marie. Un bloc d'immeubles modernes se dresse à l'angle de la rue de Picpus et de la rue de la Gare-de-Reuilly. Une partie de ces immeubles portent les derniers numéros impairs de la rue de la Gare-de-Reuilly, là où était le mur ombragé d'arbres du pensionnat. Un peu plus loin, sur le même trottoir, et en face, côté numéros pairs, la rue n'a pas changé.²⁰⁸

D'abord, le narrateur justifie son choix d'entreprendre ces itinéraires lorsque la ville offre un peu de solitude au marcheur : le dimanche, détail qui rappelle certainement les sorties dominicales mentionnées précédemment (tant les siennes que celles de Dora Bruder), comme si le fait de parcourir ces rues, ces quartiers, les mêmes jours que les parcourait Dora pouvait donner un goût d'authenticité plus prononcé, le rapprocher davantage, en somme, de l'expérience topographique de la jeune fille. Pour espérer ressentir ce qu'a pu ressentir Dora lorsqu'elle a décidé de ne pas réintégrer le pensionnat, il fallait tenter de reproduire les conditions de ce jour-là, et les rues vides, les rames de métro désolées en faisaient partie. Mais voilà, cette ville « à marée basse » renforce l'impression d'effacement, d'anéantissement des traces matérielles de l'existence par tous oubliée de Dora Bruder ; la mémoire bâtie, qu'on aurait crue durable, a été rasée, remplacée même, par des constructions qui n'ont plus rien à voir et qui semblent faire délibérément obstruction à la transmission mémorielle. Ce « bloc d'immeubles modernes » *bloque* littéralement le souvenir de Dora que le narrateur cherche à voir émaner des lieux. D'autant plus qu'il semble injuste, selon la description que fait le narrateur de l'angle des rues Picpus et de la Gare-de-Reuilly, que le mur ombragé d'arbres du pensionnat ait disparu, mais que l'autre côté de la rue, lui, soit demeuré intact ; tout donne l'impression que l'existence de Dora est vouée à être transformée en blanc, en vide, comme

fugue, l'adolescente s'est trouvée encore une fois dans un espace autre ; puisqu'on ne connaît pas son itinéraire exact durant ce laps de temps, le théâtre de cette fugue devient nécessairement une zone inconnue, un espace à l'écart, presque *nulle part*, précisément ce que Régine Robin a nommé des « [...] zones indistinctes qui [...] sont comme hors du temps ou hors espace, hors sol en quelque sorte » (Robin, 2019 : 172), et Dora y est simplement passée, « [...] en transit, en suspens » (Robin, 2019 : 173) avant d'être appréhendée et réintégrée de force dans une autre hétérotopie, la prison.

²⁰⁸ Modiano, *Dora Bruder*, 128.

s'il existait réellement des « [...] sentinelles de l'oubli chargées [...] d'interdire à ceux qui le voudraient de retrouver la moindre trace de l'existence de quelqu'un.²⁰⁹ » Pourtant, même si, du côté des numéros impairs, les façades des immeubles datent d'avant-guerre, le narrateur souligne combien celles-ci semblent anodines, sans signe particulier, lorsqu'on sait ce qui s'y est passé (l'arrestation, en juillet 1942, de plusieurs enfants et adolescents qui y étaient cachés) : « C'est un immeuble de cinq étages aux briques claires. Deux fenêtres, à chacun des étages, encadrent deux fenêtres plus petites²¹⁰ » ; rien de plus banal, quoi.

Un peu plus loin, le narrateur relate sa promenade vers la caserne des Tourelles :

Le boulevard Mortier est en pente. Il descend vers le sud. Pour le rejoindre, ce dimanche 28 avril 1996, j'ai suivi ce chemin : rue des Archives. Rue de Bretagne. Rue des Filles-du-Calvaire. Puis la montée de la rue Oberkampf, là où avait habité Hena. À droite, l'échappée des arbres, le long de la rue des Pyrénées. Rue de Ménilmontant. Les blocs d'immeubles du 140 étaient déserts, sous le soleil. Dans la dernière partie de la rue Saint-Fargeau, j'avais l'impression de traverser un village abandonné.²¹¹

Ce passage, d'abord, me semble éminemment *topographique*, en ce qu'il décrit si minutieusement le relief et la disposition des rues qui constituent l'itinéraire menant aux Tourelles que l'on peut pratiquement imaginer un plan et y tracer mentalement le chemin emprunté. Et la mention détaillée de ces noms de rue n'apparaît pas comme une coïncidence ; d'abord, la « rue des Archives », qui campe tout le passage dans la perspective d'une sorte de retour dans le passé, de fouille de la mémoire bâtie, le nom de la rue annonce l'intention du marcheur d'aller au-delà de ce qu'il voit, témoignant de son regard engagé. Puis vient la rue des « Filles-du-Calvaire », autre toponyme lourd de sens alors qu'elle mène, selon l'itinéraire que s'est construit le narrateur modianesque, à la prison des Tourelles, qui, en 1942, était utilisée spécialement pour détenir des femmes et des jeunes filles²¹², selon le registre qu'a pu consulter le narrateur²¹³. Le sort de ces femmes peut sans aucun doute être qualifié de calvaire quand on sait par exemple

²⁰⁹ *Ibid.*, 16.

²¹⁰ *Ibid.*, 129.

²¹¹ *Ibid.*, 130.

²¹² En fait, le centre d'internement des Tourelles, ancienne caserne d'infanterie coloniale, « [...] avait été ouvert en octobre 1940, pour y interner des juifs étrangers en situation "irrégulière". Mais à partir de 1941, quand les hommes seront envoyés directement à Drancy ou dans les camps du Loiret, seules les femmes juives qui auront contrevenu aux ordonnances allemandes [y] seront internées [...] ainsi que des communistes et des droit commun. » (Modiano, 1999 : 60-61)

²¹³ Modiano, *Dora Bruder*, 112.

que « [...] le 13 août 1942, les trois cents femmes juives qui étaient encore internées aux Tourelles furent transférées au camp de Drancy.²¹⁴ » Et, toujours, l'impression de désolation et d'abandon domine ; la vie semble se retirer de ces lieux, comme pour mieux laisser l'écho des voix des disparus résonner dans le silence.

J'ai présenté ces trois types d'itinéraire (remémorés, imaginés, de commémoration) séparément, mais le plus souvent, ils apparaissent emmêlés les uns avec les autres. Les promenades que se remémore le narrateur sont rappelées à son souvenir par le contact avec ces mêmes lieux, dans le présent, et les itinéraires imaginés s'appuient à la fois sur les propres souvenirs de Modiano et sur les parcours qu'il est en train de suivre dans le présent, de sorte que tous ces fragments d'itinéraires et de mémoire s'entrechoquent, se répondent et se relaient pour tisser le récit. Lors de sa promenade, un dimanche, dans les environs du pensionnat du Saint-Cœur-de-Marie – désormais disparu –, le narrateur laisse son imagination, son intuition et même, disons, une certaine voyance jouer :

J'ai eu la certitude, brusquement, que le soir de sa fugue, Dora s'était éloignée du pensionnat en suivant cette rue de la Gare-de-Reuilly. Je la voyais, longeant le mur du pensionnat. Peut-être parce que le mot "gare" évoque la fugue. J'ai marché dans le quartier et au bout d'un moment j'ai senti peser la tristesse d'autres dimanches, quand il fallait rentrer au pensionnat. J'étais sûr qu'elle descendait du métro à Nation. Elle retardait le moment où elle franchirait le porche et traverserait la cour. Elle se promenait encore un peu, au hasard, dans le quartier. Le soir tombait. L'avenue de Saint-Mandé est calme, bordée d'arbres. J'ai oublié s'il y a un terre-plein. On passe devant la bouche de métro ancienne de la station Picpus. Peut-être sortait-elle parfois de cette bouche de métro? À droite, le boulevard de Picpus est plus froid et plus désolé que l'avenue de Saint-Mandé. Pas d'arbres, me semble-t-il. Mais la solitude de ces retours du dimanche soir.²¹⁵

Cette certitude dont parle Modiano naît précisément de la rencontre physique avec les lieux, c'est-à-dire que c'est en voyant les rues qui entouraient le pensionnat que le narrateur est en mesure d'imaginer les circonstances de la fugue de Dora, ce qu'il n'avait pas pu faire jusque-là. Le fait de se trouver là, physiquement, stimule son imagination, et à mesure qu'il regarde ce paysage qui fut le théâtre d'une fuite, il voit la jeune fille s'y matérialiser, de telle sorte qu'il est en mesure de la suivre, littéralement, dans ces rues. Modiano utilise l'imparfait pour décrire les gestes de Dora sortant du métro, puis déambulant au hasard, et ce temps de verbe donne à

²¹⁴ *Ibid.*, 113.

²¹⁵ *Ibid.*, 129-130.

l'action un air un peu décalé, hors du temps. Car si l'imparfait suggère en effet une récurrence, c'est-à-dire une scène qui devait, suppose le narrateur, se produire à tous les dimanches lors du triste retour vers la vie austère du pensionnat, il apparaît également ici comme une marque d'atemporalité ; la jeune Dora retardant le moment de rentrer n'est ni dans le présent, ni réellement dans le passé, elle semble flotter entre les deux, son image, comme décalquée, glisse le long des rues, entraînant le narrateur à sa suite. Si le narrateur-auteur « sen[t] peser la tristesse d'autres dimanches », c'est non seulement parce qu'il a lui-même fréquenté un pensionnat, adolescent, et peut donc s'identifier au sentiment que devait ressentir Dora, mais aussi parce que, la grande sensibilité modianesque aidant, cette solitude semble émaner des lieux eux-mêmes.

Ainsi, *Dora Bruder* n'est pas qu'une quête archivistique et intellectuelle ; le corps et les sens sont toujours investis activement dans la recherche de traces, d'indices qui permettraient de dresser un portrait plus vivant de Dora. Le corps apparaît donc comme une sorte de récepteur permettant de capter et d'interpréter les atmosphères qui règnent dans les lieux où dort la mémoire de la jeune fille. C'est en se fiant à ses sensations physiques et aux émotions qu'elles génèrent que le narrateur est en mesure d'imaginer ce qui a pu se passer, puis de le suggérer au lecteur, parfois par une simple allusion, du bout des lèvres, comme dans l'extrait cité plus tôt²¹⁶, où le narrateur confie avoir eu une « drôle de sensation en longeant le mur de l'hôpital Lariboisière », et qu'il évoque le « contraste entre les lumières trop vives du boulevard de Clichy et le mur noir, interminable, la pénombre sous les arches du métro...²¹⁷ » La vue de ces lumières éblouissantes, puis la plongée dans la noirceur font naître chez le narrateur une sensation qui n'a plus rien à voir avec le sens de la vue ; les sens en viennent donc à se confondre. Ce même brouillage des sens advient lors de la visite des Tourelles mentionnée un peu plus haut, un dimanche de 1996, où la mémoire dont sont imprégnés les lieux est ressentie par le narrateur dans tout son corps :

Les vieux bâtiments des Tourelles n'avaient pas été détruits comme le pensionnat de la rue de Picpus, mais cela revenait au même. Et pourtant, sous cette couche épaisse d'amnésie, on sentait bien quelque chose, de temps en temps, un écho lointain, étouffé, mais on aurait été incapable de dire quoi, précisément. C'était

²¹⁶ Voir p.59 du présent mémoire.

²¹⁷ Modiano, *Dora Bruder*, 29.

comme de se trouver au bord d'un champ magnétique, sans pendule pour en capturer les ondes.²¹⁸

Ici, une sorte de vibration s'élève, qui semble être perçue à la fois par l'ouïe et par le corps en entier, comme si l'écho des voix des anciennes détenues continuait à résonner au-dessus du mur d'enceinte et faisait crépiter l'atmosphère à la manière d'ondes magnétiques, rappelant la présence passée de ces femmes. Mais sans « pendule », le narrateur en est réduit aux suppositions et doit se fier uniquement à son flair et aux émotions qui l'envahissent au fil des itinéraires qu'il parcourt.

III – Traces

Suivre à la trace : des sentiers qui s'effacent

Comme plusieurs œuvres appartenant à la postmémoire de la Shoah, *Dora Bruder* est d'abord un récit sous forme d'enquête, documentaire et de « terrain », c'est-à-dire qu'une part importante de la recherche s'effectue de façon dynamique, en allant sur les lieux, en les fréquentant, en s'y laissant se perdre même. Et si l'objectif du narrateur n'est pas de traquer un criminel – comme ce serait le cas pour le protagoniste d'un roman policier, récit d'enquête par excellence –, il vise néanmoins à *suivre* l'objet de sa quête, se glisser derrière elle malgré les années qui les séparent et, littéralement, marcher « *dans ses pas* ». Non seulement le narrateur tente-t-il de reproduire les itinéraires qu'a pu emprunter Dora Bruder, car comme le souligne Judith Greenberg, « [the] repetition of shared steps pulls the past out of silence²¹⁹ », mais il dit suivre une sorte d'instinct lorsqu'il le fait. Une première apparition de ce motif de la trace se trouve dès le début du récit, lorsque le narrateur confie que les « impressions fugitives » qu'il avait en fréquentant le quartier du boulevard Ornano dans sa jeunesse n'avaient rien du hasard : « Peut-être, sans que j'en éprouve encore une claire conscience, étais-je sur la trace de Dora Bruder et de ses parents.²²⁰ » Modiano semble sous-entendre que la présence passée de Dora dans le quartier l'attirait en quelque sorte comme un aimant, le faisant déambuler infiniment dans ces rues, flâner dans ces cafés, justement comme s'il attendait quelqu'un se

²¹⁸ *Ibid.*, 131.

²¹⁹ Greenberg, « Trauma and Transmission: Echoes of Missing Past in *Dora Bruder* », 352-353.

²²⁰ Modiano, *Dora Bruder*, 10-11.

trouvant très loin dans le passé, quelqu'un qui n'arriverait jamais. Un peu plus loin, le narrateur déplore que « [l]es traces de Dora Bruder et de ses parents, cet hiver de 1926, se perdent dans la banlieue nord-est [...] »²²¹, et on a une réelle impression d'empreintes de pas qui s'effacent à mesure que la neige tombe, recouvrant tout d'un épais brouillard cotonneux. Cette métaphore de sentier qui disparaît est d'ailleurs reprise plus tard par Modiano, lorsqu'il se questionne sur les événements qui ont mené Ernest Bruder à aller déclarer la fugue de sa fille, révélant par le fait même son existence, et sur le fait qu'il ne l'avait pas fait enregistrer en tant que juive l'automne précédent, puis mentionne qu'Ernest Bruder est lui-même dans la mire de la police : « 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.²²² » Ce « doute sur leur existence » est précisément ce contre quoi lutte Modiano en s'efforçant de réinscrire dans la topographie parisienne le souvenir de Dora, et donc il apparaît essentiel de retracer le moindre de ses pas, d'y poser à son tour le pied afin que soit libérée – un peu comme dans le *Temps retrouvé* de Proust –, toute une mémoire jusque-là endormie.

C'est néanmoins lorsqu'il se rappelle les environs du Saint-Cœur-de-Marie tels qu'ils étaient vers 1971 que le narrateur de *Dora Bruder* laisse apparaître le plus clairement ce procédé de *suivre à la trace* dont il use pour son récit. Ainsi écrit-il que :

La rue Santerre était dans le prolongement de celle de la Gare-de-Reuilly et du mur du pensionnat. Un quartier calme, ombragé d'arbres. Il n'avait pas changé quand je m'y suis promené toute une journée, il y a vingt-cinq ans, au mois de juin 1971. De temps en temps, les averses d'été m'obligeaient à m'abriter sous un porche. Cet après-midi-là, sans savoir pourquoi, j'avais l'impression de marcher sur les traces de quelqu'un.²²³

Cette impression de « marcher sur les traces de quelqu'un » est d'autant plus révélatrice qu'à cette époque, Modiano ne connaît rien de Dora ; la sensation de passer là où est déjà passé quelqu'un d'autre apparaît donc comme issue réellement de la marque qu'ont gardée les lieux de ce passage. Évidemment, on peut trouver – avec raison – que l'auteur romance un peu, puisque son souvenir semble empreint des connaissances qu'il a acquises après – notamment

²²¹ *Ibid.*, 19.

²²² *Ibid.*, 82.

²²³ *Ibid.*, 48-49.

le fait que le quartier était ombragé, n'ayant pas changé depuis que l'avait fréquenté Dora.²²⁴ Pourtant, ces éléments contribuent surtout à suggérer que, déjà, cette promenade était un voyage dans le passé, permis par les lieux et leur apparence d'avant-guerre conservée. L'utilisation de l'imparfait maintient un flou sur le moment précis de la constatation de cet état identique à celui du passé ; on ne sait pas s'il s'agit d'une réflexion que s'est faite le narrateur durant cette promenade de 1971 (le sachant sensible à l'évolution de l'architecture et au passé de la ville, cela paraît possible) ou si cette pensée naît lors de l'écriture du récit, à la lumière des informations amassées depuis. La mention de la météo de cette journée de juin 1971 vient ici donner tout le poids de l'authenticité à ce souvenir, puisque c'est précisément le fait de devoir interrompre sa marche ponctuellement pour se mettre à l'abri de la pluie qui permet au narrateur de se rappeler de cette impression de marcher sur les traces de quelqu'un, comme si cet itinéraire hachuré reproduisait celui, plus de vingt ans plus tôt, d'une jeune fille en fuite allant de porche en porche, tentant de se faire discrète au point de se fondre dans les façades des immeubles pour mieux échapper aux patrouilles de police et autres figures d'autorité de cette époque inquiétante. Et ces averses d'été, qui sont la seule menace pour le narrateur déambulant d'un pas léger, semblent un souci bien superficiel en comparaison avec le climat pesant qui devait accabler la jeune Dora Bruder en cavale dans les rues de Paris.

Comme une présence d'absence

« [L]es lieux vécus sont comme des présences d'absences. Ce qui se montre désigne ce qui n'est plus [...] »²²⁵ – Michel De Certeau

Modiano, affirme Lynn Higgins, « construit son livre sur une absence²²⁶ », un blanc central auquel il greffe, usant de sa sensibilité et de sa voyance de romancier, des fragments de récit dont l'agglutinement crée un tout au caractère lacunaire, mais infiniment riche. Higgins

²²⁴ Il me semble en fait que c'est précisément ce qui fait de *Dora Bruder* un roman (malgré le refus de Modiano de le qualifier ainsi) et non pas un pur récit biographique, truffé d'éléments historiques, vérifiables, en campant son auteur dans la posture du romancier dont la « voyance » dont il se réclame teinte tous les propos. Et si j'endosse, ici, cette position du narrateur sans plus la questionner, c'est bien parce que le littéraire demande qu'on y croie un peu, et que peut-être ai-je envie d'y croire moi-même aussi?

²²⁵ De Certeau, Michel. « Marches dans la ville », dans *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard (1990), 162.

²²⁶ Higgins, « Lieux de mémoire et géographie imaginaire dans *Dora Bruder* », paragraphe 5.

va même jusqu'à dire que « [...] Dora est le principe d'organisation de la ville secrète. Elle est le vide autour duquel s'organise la remémoration voire l'identité du narrateur.²²⁷ » La « ville secrète », ici, représente autant Paris, dans son état mêlé de présent et passé, fait de souvenirs et d'imagination, que le récit lui-même, avec ses rues croisées, ses détours et ses raccourcis. Et donc ce vide qu'évoque Higgins, cette absence qui s'avère être un des thèmes principaux du récit est contrebalancée par le profond sentiment d'une présence, en toutes choses, en tous lieux, et par « [...] une topographie saturée de passé [...]»²²⁸, c'est-à-dire lourde de l'absence de ce qui n'est plus. L'absence se fait présence, et ce qui est présent s'efface pour laisser apparaître ce qui était là avant. Un jeu d'alternance et de simultanéité se joue tout au long du récit entre les états de présence et d'absence. D'ailleurs, tel que le souligne si justement Robert Kahn dans un article intitulé « Les lambeaux de la mémoire : *Dora Bruder* de Patrick Modiano et *Austerlitz* de W. G. Sebald », dès les premières lignes de *Dora Bruder*, l'existence de la jeune fille éponyme – et donc sa *présence* au monde – est révélée au narrateur (et à nous, lecteurs) par l'annonce même de sa disparition, d'une absence que l'on croyait provisoire au moment de l'écriture des quelques lignes de l'avis de recherche, mais qui s'avère définitive à mesure que se déroule le fil du récit²²⁹.

L'absence est signifiée de multiples façons au cours du roman, notamment stylistiquement, par l'usage répété de l'aposiopèse. En plus de faire montre d'une réserve respectueuse de la part du narrateur-auteur à l'égard de la vie de Dora Bruder – en restant muet sur les parties totalement inconnues de sa vie²³⁰ –, ces interruptions du discours que constituent les nombreux bris de chronologie, ellipses et sauts dans le temps, incertitudes et données inconnues mises en relief insistent sur l'immensité de ce qu'on ne sait pas sur Dora. Malgré tous les documents que le narrateur épluche et réussit à rassembler, tant de détails demeurent perdus à jamais. Par exemple, le fil chronologique du récit se rompt lorsque le narrateur, ayant reproduit l'acte de naissance de Dora, doit renoncer à raconter ce qui suit cet événement, car « les traces [...] se perdent²³¹ », rien ne lui permet d'affirmer quoi que ce soit sur les années de petite enfance de la jeune fille, et donc dans ce cas, il préfère énumérer quelques éléments de

²²⁷ *Ibid.*, paragraphe 24.

²²⁸ *Ibid.*, paragraphe 22.

²²⁹ Kahn, « Les lambeaux de la mémoire », 401.

²³⁰ Grenaudier-Klijnn, « An Eloquent Silence », 26.

²³¹ Modiano, *Dora Bruder*, 19.

la topographie de Sevrans, où, selon l'extrait de naissance, étaient domiciliés Ernest et Cécile Bruder à cette époque. Le récit bifurque alors, partant de ce point (1926, lors de la naissance de Dora) pour remonter dans le temps et dans l'espace jusqu'à la naissance d'Ernest Bruder à Vienne en 1899. C'est une méthode que Modiano emploie constamment : interrompre le récit lorsque trop d'inconnues en bloquent l'avancement, et plutôt décrire les lieux qui en sont le théâtre, dans l'espoir qu'un détail de ceux-ci lui révèle quelque chose qui permettrait de remettre en marche la machine narrative. La prodigieuse quantité de points d'interrogations qui closent les « chapitres », questions qui restent sans réponses, mais dont l'accumulation dessine la silhouette d'une multitude de possibilités, constitue également une façon de hachurer le récit, d'en faire un pointillé imprévisible et inconséquent, dont les blancs sont en fait les noyaux. L'apostrophe centrale de *Dora Bruder* est évidemment le refus du narrateur de tenter d'inventer ce qu'a pu faire et où a pu aller Dora durant sa fugue, l'absence par excellence, celle qui annonce d'une part la disparition définitive, et qui donne d'autre part sa raison d'être au récit lui-même :

J'ignorerais 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 voler.²³²

En conservant dans le récit cette parenthèse qui reste vide, Modiano octroie en fait à Dora la seule liberté à laquelle elle aura eu droit, celle de posséder un secret. Grenaudier-Klijnn fait d'ailleurs remarquer que cette réticence²³³ qui caractérise la poétique de Modiano quant à l'évocation de la fugue de Dora permet de faire un rapprochement avec le concept des *ayant-été* de Paul Ricœur, que ce dernier oppose lui-même à l'appellation de *disparus*²³⁴. Cette terminologie permet, poursuit Grenaudier-Klijnn, de mieux englober toutes les « contradictions, complexités, mystères et incertitudes²³⁵ » qui caractérisent les êtres qui ne sont

²³² *Ibid.*, 144-145.

²³³ Cette « poétique de la réticence » se rapproche de ce que Dominique Viart a appelé « [...] une écriture du scrupule, c'est-à-dire une écriture qui "[ne parle pas] 'à la place de', ni [ne] se proclam[e] 'porte-parole'" » (Barjonet, 2012 : 45), tel que le rapporte Aurélie Barjonet dans un article intitulé « La troisième génération devant la Seconde Guerre mondiale : une situation inédite ».

²³⁴ Grenaudier-Klijnn, « An Eloquent Silence », 28.

²³⁵ *Ibid.*, je traduis.

plus, tout en faisant état de leur absente présence²³⁶. En outre, soutient l'autrice, « [w]ith aposiopesis, the door – on the past, on trauma, on victims – is not shut, but kept infinitesimally ajar²³⁷ », sous-entendant que la parenthèse non refermée de la fugue de Dora nous permet de la sauver un peu de la mort (surtout de l'oubli), puisque son histoire n'a pas fini d'être écrite, demeurant comme en suspension. Et cette « porte qui demeure infinitésimalement ouverte » évoque, à mon sens, toutes ces lampes demeurées allumées dans des appartements désertés qui ponctuent l'œuvre de Modiano, donnant l'impression aux narrateurs les apercevant par une fenêtre lors d'une promenade nocturne qu'une vie les y attend, et qu'ils n'ont qu'à entrer pour en reprendre le fil...²³⁸

Parmi les documents d'archives obtenus par Modiano au cours de ses recherches sur Dora Bruder se trouvent plusieurs photographies dont l'ekphrasis occupe à elle seule plusieurs pages du court récit que constitue *Dora Bruder*. Bien que dans la traduction américaine du roman, les photographies aient été ajoutées, permettant aux lecteurs de découvrir à leur tour le visage de Dora, l'édition originale ne comporte pas de reproductions, mais leurs seules descriptions textuelles, qui se lient étroitement au corps du récit. On peut bien sûr se demander pourquoi ne pas avoir ajouté les photos reproduites, en plus de leur description qui participe au fil du récit. S'agit-il d'une volonté de la part de l'auteur de préserver une part de secret, une sorte d'intimité autour de la figure de la jeune fille? Est-ce pour marquer son absence justement, et la façon dont son existence passée se fait sentir de façon évanescence, et donc ne peut être évoquée que par les mots, dont l'immatérialité traduit mieux la présence-absence de Dora? Néanmoins, la photographie, en plus de jouer un rôle important dans la production littéraire et visuelle postmémorielles – tel qu'en témoigne l'intérêt marqué qu'y porte Marianne

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ *Ibid.*, 27.

²³⁸ Ce passage de *L'herbe des nuits*, par exemple, en témoigne : « L'autre nuit, je traversais Paris en voiture et j'étais ému par ces lumières et ces ombres, par ces différentes sortes de réverbères ou de lampadaires dont j'avais le sentiment, le long d'une avenue ou au coin d'une rue, qu'ils me lançaient des signaux. C'était le même sentiment que celui que vous éprouvez si vous contemplez longtemps une fenêtre éclairée : un sentiment à la fois de présence et d'absence. Derrière la vitre, la chambre est vide, mais quelqu'un a laissé la lampe allumée. » (Modiano, 2012 : 56) Ce motif des lampes restées allumées est d'ailleurs ce qui a donné son nom à l'ouvrage de Régine Robin consacré à Modiano, cité plus haut, *Ces lampes qu'on a oublié d'éteindre*.

Hirsch, entre autres²³⁹ –, est en soi une réflexion sur les états simultanés de présence et d'absence. En effet, selon Barthes, la photographie est un « “Ça-a-été” [...] cela que je vois qui s'est trouvé là, dans ce lieu qui s'étend entre l'infini et le sujet [...] il a été là, et cependant tout de suite séparé ; il a été absolument, irrécusablement présent, et cependant déjà différencié.²⁴⁰ » Annelies Schulte Nordholt, dans son article « Photographie et image en prose dans *Dora Bruder* de Patrick Modiano », dit qu'en plus de constituer une

[...] “pièce à conviction” [...], [la photographie en prose] signifie aussi que son référent, que Dora n'est plus, qu'elle a disparu, dans tous les sens du terme. Ces photos expriment donc bien le mystère, le double message que Barthes discerne dans la photo : la photographie est entre la vie et la mort, à plus forte raison dans le cas de Dora puisqu'elle a péri prématurément, en déportation.²⁴¹

Sur ces photos de Dora enfant décrites par le narrateur et à propos desquelles il ne tente pas de creuser davantage certains détails²⁴², conservant incertitudes et interrogations, Schulte Nordholt avance que « [...] cette lacune vient à point nommé renforcer l'image qu'il veut donner de Dora : non pas une image nette, positive, d'un être qu'on connaît à fond, mais une image floue, une simple silhouette, ou même une apparition sortant de l'ombre [...]»²⁴³ », ce qui la mène à affirmer que les photographies, dans *Dora Bruder*, servent à accentuer l'impression de vide et ainsi « [...] confirme[r] le fragile statut ontologique des personnes [...]»²⁴⁴ »

Les photographies de Dora et de ses parents dont l'ekphrasis se mêle à la narration incarnent des instants d'entre-deux, des sortes de lieux hors du temps où les personnages qui y figurent se trouvent à la fois présents et absents, vivants et morts. À propos d'une photo de Dora, sa mère et sa grand-mère maternelle datant soit de 1941, soit du bref moment, en 1942, où Dora est revenue chez sa mère avant de fuguer à nouveau, Modiano relève le fait qu'Ernest Bruder ne figure pas sur la photo, suggérant qu'il a déjà été arrêté au moment du cliché, et observe que « [l]e temps de la photo, [elles] étaient protégé[e]s quelques secondes et ces

²³⁹ Daniel Mendelsohn, dans *Les Disparus*, consacre beaucoup de temps et d'espace d'écriture à la description de photographies glanées au fil de ses recherches, celles-ci donnant toujours naissance à de nouvelles interrogations plus qu'elles n'y répondent.

²⁴⁰ Barthes, *La chambre claire*, 120-121.

²⁴¹ Schulte Nordholt, « Photographie et image en prose dans *Dora Bruder* de Patrick Modiano », 533.

²⁴² « Au fond, la silhouette d'un enfant, de dos, les jambes et les bras nus, en tricot noir ou en maillot de bain. Dora? Et la façade d'un autre pavillon derrière une barrière de bois, avec un porche et une seule fenêtre à l'étage. Où cela peut-il être? » (Modiano, 1999 : 33)

²⁴³ Schulte Nordholt, « Photographie et image en prose dans *Dora Bruder* de Patrick Modiano », 533.

²⁴⁴ *Ibid.*

quelques secondes sont devenues éternité.²⁴⁵ » Si la photographie, où les femmes ne sourient pas et sont vêtues de teintes sombres, pressent en un sens le sort funeste qui les attend, elle devient en même temps un instant de grâce, capturé et dès lors sauvé, puisqu'il s'agit d'une image d'elles *vivantes*, présentes au monde. Et en regardant la photographie, le narrateur a une impression de présence et d'absence tout à la fois ; de présence, car sur la pellicule est fixée l'« expression de douceur triste et de défi²⁴⁶ » de Dora, donnant au narrateur le sentiment de la connaître un peu plus ; d'absence, car inévitablement, cette photo prise lors des quinze ou seize ans de la jeune fille coïncide avec la date de son arrestation et donc avec sa mort. D'ailleurs, la dernière phrase de la description de cette photographie n'est autre que : « Dora porte-t-elle la jupe bleu marine indiquée sur l'avis de recherche?²⁴⁷ », accentuant le lien entre photographie et absence préfigurée, annoncée.

L'empreinte mémorielle

Si le statut ontologique de Dora est fragile en termes de preuves matérielles et documentaires de son existence, en revanche, sa présence, sous la forme d'un manque, se fait sentir par le narrateur dans tous les lieux qu'elle a pu fréquenter. En effet, alors qu'il déplore le fait de ne pouvoir confirmer certaines adresses où auraient résidé les Bruder, le narrateur se fait cette réflexion-phare qui habite tout le récit :

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.²⁴⁸

Ainsi, là où Dora et ses parents ont été présents dans le passé, leur absence, dans le présent, creuse un vide ; l'empreinte laissée par leur passage est décelée par le narrateur non seulement dans l'atmosphère, mais aussi dans l'architecture et le paysage urbain. Se rappelant le quartier de la porte de Clignancourt, dans le XVIII^e arrondissement, qu'il avait l'habitude de fréquenter enfant avec sa mère, le narrateur décrit l'emplacement du marché aux Puces de Saint-Ouen,

²⁴⁵ Modiano, *Dora Bruder*, 92.

²⁴⁶ *Ibid.*, 91.

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ *Ibid.*, 28-29.

près duquel « [...] s'étendait tout un quartier de baraques, de hangars, d'acacias et de maisons basses que l'on a détruit.²⁴⁹ » Il poursuit :

Vers quatorze ans, ce terrain vague m'avait frappé. [...] Je me souviens que pour la première fois, j'avais ressenti le vide que l'on éprouve devant ce qui a été détruit, rasé net. Je ne connaissais pas encore l'existence de Dora Bruder. Peut-être – mais j'en suis sûr – s'est-elle promenade là, dans cette zone qui m'évoque les rendez-vous d'amour secrets, les pauvres bonheurs perdus.²⁵⁰

La « voyance » propre aux romanciers se manifeste ici, dans ce « mais j'en suis sûr » du narrateur, dont la certitude lui est en réalité donnée par l'atmosphère de ce lieu à l'écart qui lui semble réellement *imprégné* de la présence passée de Dora. Ce qu'on a « détruit, rasé net », c'est non seulement les baraques qui se trouvaient là auparavant, mais surtout l'existence de ceux qui fréquentaient ce quartier, jusqu'à leur souvenir même. Et l'impression qui se dégage de tous les itinéraires qui tissent le récit est celle d'une ville – ou de quartiers d'une ville – dont la topographie chamboulée au fil des ans frappe par la neutralité qu'elle tente à tout prix d'incarner mais que vient enrayer toute la mémoire contenue dans les lieux et qui en émane. À plusieurs reprises dans le roman, le narrateur constate les changements qui défigurent le paysage urbain ; c'est le cas notamment du quartier de la rue des Jardins-Saint-Paul, où, lorsqu'il s'y promène, le narrateur dit ressentir un vide, qu'il associe immédiatement à la destruction « méthodique » des immeubles d'avant-guerre, et la construction, sur le même site, de bâtiments d'habitation neufs.

Les façades étaient rectilignes, les fenêtres carrées, le béton de la couleur de l'amnésie. Les lampadaires projetaient une lumière froide. De temps en temps, un banc, un square, des arbres, accessoires d'un décor, feuilles artificielles. [...] On avait tout anéanti pour construire une sorte de village suisse dont on ne pouvait plus mettre en doute la neutralité.²⁵¹

Pourtant, cette neutralité ne donne pas le change pour le narrateur modianesque, qui *sait* ce qui se trouvait là jadis, et pour qui cet anéantissement ne fait que crier plus fort la présence en ces lieux d'une mémoire traumatique aigüe, imprégnée dans le tissu urbain et qui rejailit lorsque celui-ci est exploré, parcouru. La sensibilité du narrateur face aux rues qu'il sillonne permet aux empreintes qui les parsèment de se révéler et d'ainsi transmettre la mémoire qu'elles représentent.

²⁴⁹ *Ibid.*, 35.

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ *Ibid.*, 136.

Un autre passage clé met en lumière la façon dont la mémoire de l'existence de Dora Bruder imprègne les lieux, mais aussi les objets. Le narrateur y évoque un film dont l'élément déclencheur permet d'établir un rapprochement avec Dora. Sorti durant l'Occupation et intitulée *Premier rendez-vous*, il s'agit d'une comédie romantique dont l'action – absolument anodine et innocente – se déroule durant la période d'avant-guerre et dans laquelle la jeune protagoniste s'échappe du pensionnat où elle étudie, puis fait la rencontre d'un jeune homme dont elle tombe amoureuse. Modiano écrit : « La dernière fois que je l'ai vue, elle m'a causé une impression étrange, que ne justifiaient pas la légèreté de l'intrigue ni le ton enjoué des protagonistes.²⁵² » Se disant que Dora elle-même devait avoir visionné ce film lors d'une sortie au cinéma, il s'interroge sur la possibilité que cela lui ait inspiré sa propre fugue, pensant que l'impression étrange ressentie durant le visionnement lui viendrait de l'effet de réel qui pourrait s'en dégager. Cependant, scrutant le film dans ses moindres détails, cherchant des indices pouvant rattacher le film à la réalité de l'époque, à celle de Dora, le narrateur ne décèle rien qui y corresponde, et il comprend que le malaise qu'il ressent vient d'ailleurs, « [...] de la luminosité particulière du film, du grain même de la pellicule.²⁵³ ». Une sorte de filtre semble brouiller l'image, et même le son en paraît altéré :

J'ai compris brusquement que ce film était *imprégné* par les regards des spectateurs du temps de l'Occupation – spectateurs de toutes sortes dont un grand nombre n'avaient pas survécu à la guerre. Ils avaient été emmenés vers l'inconnu, après avoir vu ce film, un samedi soir qui avait été une trêve pour eux. On oubliait, le temps d'une séance, la guerre et les menaces du dehors. Dans l'obscurité d'une salle de cinéma, on était serrés les uns contre les autres, à suivre le flot des images de l'écran, et plus rien ne pouvait arriver. Et tous ces regards, par une sorte de processus chimique, avaient modifié la substance même de la pellicule, la lumière, la voix des comédiens.²⁵⁴

À travers le visionnement de ce film en apparence anodin, un pont se crée entre les époques, et la proximité ressentie n'est pas temporelle, mais affective, empathique. Partageant avec les spectateurs de l'époque, malgré les années qui les séparent, la même posture, celle de se laisser happer par l'évasion que procure le cinéma, le narrateur se sent touché par le sort des spectateurs antérieurs, les images à l'écran lui permettent en quelque sorte de se transposer à la place de ceux qui ont vu le film et qui n'ont malheureusement pas survécu à la guerre. Or, c'est la matérialité de l'objet cinématographique, ici, qui sert à transmettre la mémoire dont il

²⁵² *Ibid.*, 79.

²⁵³ *Ibid.*, 80.

²⁵⁴ *Ibid.*, 81, je souligne.

est imprégné ; la pellicule ayant été, selon le narrateur modianesque, « chimiquement » altérée par les regards qu'y ont posé les spectateurs, un lien est rendu possible entre des individus de différentes époques. Et cette *mise en présence* du narrateur avec le trauma de ceux qui l'ont précédé rappelle, poétiquement, tout le potentiel de transmission de la mémoire que recèlent les objets, et la puissance du corps comme récepteur de sensations liées aux souvenirs et donc maillon essentiel de la chaîne d'interprétation de l'héritage mémoriel.

Une topographie palimpsestique

Si l'on peut prendre conscience de l'empreinte laissée par Dora Bruder dans les quelques quartiers de Paris qu'elle a fréquentés, c'est principalement grâce à la façon dont Modiano représente la topographie parisienne dans les multiples fragments ou « micro-chapitres » qui constituent le *patchwork* du récit. Celle-ci apparaît effectivement sous la forme d'un gigantesque palimpseste, parchemin de béton et de pierre où les trajets successifs – ceux de Dora, les siens – font figure d'encre, se chevauchant, s'oblitérant et se révélant les uns les autres, inscrivant et réinscrivant les souvenirs. Fresque stratifiée où sont sédimentés les vécus, Paris apparaît comme une ville à la topographie palimpsestique dont les divers états sont superposés les uns aux autres, comme autant de portes communicantes entre les époques. « In sum, the personal topography constructed by Modiano narrative superimposes multiple moments over a single site or area, much as one might plot individual itineraries on transparent sheets stacked over an underlying map²⁵⁵ », résume Steven Ungar, ayant recours à une métaphore cartographique, mais surtout, à la notion de *transparence*. C'est ce qui se produit dans *Dora Bruder* : les différents itinéraires que suit le narrateur, tant en réalité qu'en imagination et par le souvenir, lui donnent à voir divers états de la ville, et ce tissu urbain palimpsestique lui révèle les contours du personnage de Dora.

Dans un texte intitulé « Du Bellay, Hugo, Modiano – trois figurations de la ville-palimpseste », Peter Fröhlicher écrit :

Défini comme le résultat d'un double processus de rature et de réécriture, le palimpseste est apte à rendre compte par métaphore des transformations qu'une

²⁵⁵ Ungar, « Modiano and Sebald: Walking in Another's Footsteps », 389.

ville subit au long de son histoire. Le concept de la ville-palimpseste [...] implique, à travers l'analogie avec le parchemin ou la page, une saisie complexe de l'aire urbaine considérée, par hypothèse, comme un espace signifiant précisément en fonction des transformations qui l'affectent.²⁵⁶

Et justement, les démolitions d'immeubles, de cafés, d'hôtels et les constructions nouvelles qui les remplacent et que le narrateur met en lumière tout au long du récit sont une représentation directe de ce qu'est la ville-palimpseste, la ville que l'on efface et réécrit, redessine, remodèle. À propos du cinéma *Ornano 43*, le narrateur raconte : « Je suis retourné dans ces parages au mois de mai 1996. Un magasin a remplacé le cinéma.²⁵⁷ » Plus loin, il est question du 17 rue Bachelet, où, pense le narrateur, Ernest et Cécile Bruder se sont rencontrés, y résidant tous deux : « Il y avait encore à cette adresse un "café-hôtel" en 1964. Depuis, un immeuble a été construit à l'emplacement du 17 et du 15.²⁵⁸ » Et il en va de même pour le bâtiment qui abritait le pensionnat du Saint-Cœur-de-Marie, qui a été détruit et dont on ne peut que supposer, à la vue des nouveaux immeubles qui l'ont remplacé, qu'il « occupait un vaste terrain.²⁵⁹ » Ainsi, tant au niveau du réaménagement urbain des années d'après-guerre et de l'époque contemporaine que de l'effet de chevauchement des strates temporelles que procure le fait de reproduire les itinéraires de Dora, la topographie palimpsestique de Paris permet au narrateur de se rapprocher de la jeune fille et de tenter de témoigner de son expérience à partir d'un « [...] lieu qui soit en même temps un lien²⁶⁰ ». Mais ce lien est fragile, car le *lieu* lui-même est fragile, le surgissement de la mémoire ne tenant parfois qu'à l'atmosphère désolée que suscite l'absence de passants, et donc le narrateur doit s'efforcer de ne pas laisser glisser entre ses doigts le fil de la mémoire :

Et au milieu de toutes ces lumières et de cette agitation, j'ai peine à croire que je suis dans la même ville que celle où se trouvaient Dora Bruder et ses parents, et aussi mon père quand il avait vingt ans de moins que moi. J'ai l'impression d'être tout seul à faire le lien entre le Paris de ce temps-là et celui d'aujourd'hui, le seul à me souvenir de tous ces détails. Par moment, le lien s'amenuise et risque de se rompre, d'autres soirs la ville d'hier m'apparaît en reflets furtifs derrière celle d'aujourd'hui.²⁶¹

²⁵⁶ Fröhlicher, « Du Bellay, Hugo, Modiano – trois figurations de la ville-palimpseste », 11.

²⁵⁷ Modiano, *Dora Bruder*, 11

²⁵⁸ *Ibid.*, 27.

²⁵⁹ *Ibid.*, 40.

²⁶⁰ Gerhardi, « Topographie et histoire », 119.

²⁶¹ Modiano, *Dora Bruder*, 50-51.

Ces « reflets furtifs » sont comme les inscriptions anciennes d'un parchemin, qu'on a éclipsées en écrivant par-dessus, mais qu'on aperçoit lorsqu'on fait courir une flamme sous la feuille de papier, la lumière faisant apparaître par transparence ces lettres effacées. Et Modiano, à qui son appartenance à la seconde génération et son obsession documentaire et archivistique confèrent une sensibilité singulière face à l'époque de l'Occupation, est véritablement seul à pouvoir laisser son regard se brouiller et la mémoire du passé s'y imprimer. C'est ce regard à la fois lourdement « documenté » et profondément émotif qui permet à la topographie palimpsestique de Paris de révéler ses anciennes inscriptions.

Chapitre III – Le palimpseste mémoriel comme procédé littéraire et mode d’appréhension du lieu : Peut-être Esther de Katja Petrowskaja

I – Espaces et fragments

La troisième génération, entre éloignement et proximité

Avant d’entrer dans l’analyse plus pointue de la deuxième œuvre du corpus, il importe de souligner les points de rupture qui distinguent l’écriture de la troisième génération post-génocidaire de celle de la seconde. Je mettrai certainement en lumière leurs ressemblances et les éléments qui me poussent à analyser les œuvres de Modiano et de Petrowskaja parallèlement – ou en continuité, en résonance²⁶² –, mais ce sont surtout les particularités de l’écriture de la génération des petits-enfants tels que Katja Petrowskaja (*Peut-être Esther*), Daniel Mendelsohn (*Les Disparus*) et Ivan Jablonka (*Histoire des grands-parents que je n’ai pas eus*) – pour ne nommer que ceux-là – que je veux d’abord mettre de l’avant. Ainsi, le rapport qui unit la troisième génération suivant la Seconde Guerre mondiale et la Shoah à l’héritage mémoriel qui est le sien est essentiellement celui de la négociation et du maintien d’un équilibre entre éloignement – temporel, spatial, même culturel et surtout *expérientiel* – et proximité. Si le temps et le déplacement dans l’espace ont éloigné la génération des petits-enfants de l’expérience de la guerre qu’ont vécue leurs grands-parents, la présence dans le folklore familial d’histoires nostalgiques d’avant-guerre et de celles, beaucoup plus sombres, d’événements traumatiques ayant caractérisé le génocide instituent la Shoah comme point tournant du récit familial, sinon comme une sorte d’élément zéro, d’origine de l’actuelle structure familiale²⁶³ – avec tous les deuils, toutes les naissances et les rencontres qui n’auront jamais pu avoir lieu, tous les trous dans l’arbre généalogique que cela implique. Les membres de cette troisième génération

²⁶² Aurélie Barjonet le précise, « [...] la troisième génération ne rompt pas avec les précédentes, notamment sur le plan des techniques. Elle écrit *après*, et surtout *avec* ; et notamment avec Primo Levi, Jorge Semprun, Georges Perec ou encore Patrick Modiano. » (Barjonet, 2016 : 103)

²⁶³ « Ce n’est pas leur faute si cette guerre est ton origine, ton histoire, ton Antiquité [...] », pense la narratrice de *Peut-être Esther*, en route pour le mémorial de Mauthausen en Autriche, s’adressant à elle-même des remontrances pour la consternation qu’elle éprouve à la vue des gens qui prennent le bus 360 en direction d’un lieu qu’elle envisage dans la seule perspective de la guerre, mais où des gens vivent aujourd’hui, bien que cela lui paraisse inconcevable (Petrowskaja, 2015 : 251).

doivent faire cohabiter leur désir d'obtenir des réponses à leurs interrogations et leur devoir de respecter les limites des membres de leur famille qui sont des survivants, en prenant soin de ne pas tomber dans une identification qui évacuerait la profondeur du traumatisme de ceux et celles qui ont véritablement vécu ces violences, mais ils doivent aussi trouver leur place, le rôle qu'ils peuvent et veulent jouer dans l'entreprise de consignation et de conservation de la mémoire. Quelle posture adopter? Comment questionner, penser, raconter de tels récits, qui plus est lorsque ce ne sont pas les siens?²⁶⁴ Là-dessus, Aurélie Barjonet, dont les recherches portent entre autres sur la littérature de troisième génération sur la Shoah, se réfère avec justesse à un passage des *Disparus* de Daniel Mendelsohn qui illustre bien, selon elle, la « situation inédite » que constitue « [c]e rapport de distance et de proximité [...] »²⁶⁵ :

*Comment être le narrateur. [...] Voilà, c'est l'unique problème auquel est confrontée [...] la génération des petits-enfants de ceux qui avaient été adultes quand tout cela s'était passé ; un problème auquel aucune autre génération dans l'histoire ne sera confrontée. Nous sommes juste assez proches de ceux qui y étaient pour nous sentir une obligation vis-à-vis des faits tels que nous les connaissons ; mais nous sommes aussi assez éloignés d'eux, à ce stade, pour devoir nous soucier de notre propre rôle dans la transmission de ces faits, maintenant que les gens, qui ont vécu ces faits, ont pour la plupart disparu.*²⁶⁶

« L'unique problème », comme le dit Mendelsohn, que rencontrent les membres de la troisième génération, en est un de taille, car la médiation que joue inévitablement l'instance narrative dans un récit jettera assurément un éclairage particulier sur ce qui est raconté. Si les petits-enfants ne sont pas affectés par l'expérience traumatique de leurs grands-parents de la même façon que l'ont été leurs parents (transfert direct du trauma, profonde identification), et ont en ce sens un certain recul leur permettant plus facilement d'écrire là-dessus et même d'en faire de la fiction, ils ont à tout le moins la tâche difficile de trouver la voix, la position de maillon de la chaîne de transmission qui leur convient et rendra au mieux l'histoire qu'ils veulent raconter.

²⁶⁴ La narratrice de *Peut-être Esther*, cherchant au camp de Mauthausen son grand-père maternel qui y fut emprisonné en tant que soviétique – et non Juif –, l'exprime ainsi : « Qu'est-ce que je fais ici, au juste? Qu'est-ce qui m'amène? [...] Je suis sur le seuil franchi par le bourreau. Mon grand-père est assis dans cette baraque. Cela me confère-t-il certains droits? Est-ce une invitation, une excuse, une mission? [...] Qui suis-je ici? Ai-je le droit de regarder? Mon mari dit Tu es là en tant que petite-fille, tu as le droit / Mon père dit Tu as une mission difficile / Mon frère dit Rechercher, rechercher, rechercher / Ma mère dit Tu as de la bouille dans la tête, mais un bon cœur » (Petrovskaja, 2015 : 237)

²⁶⁵ Barjonet, « La troisième génération devant la Seconde guerre mondiale : une situation inédite », 39.

²⁶⁶ Mendelsohn, *Les Disparus*, 781-782.

Katja Petrowskaja évoque elle aussi cette difficile position des membres de la troisième génération, étrangers à la souffrance physique, souvent loin géographiquement des lieux de vie et de souffrance de leurs grands-parents, mais à la fois si proches, émotionnellement, des traumatismes ayant déchiré leur famille. Lors d'une visite au musée avec sa fille (elle-même, pourrait-on dire, membre d'une *quatrième génération*) durant laquelle elles se retrouvent, mêlées à un parcours guidé du musée, dans la section réservée aux années trente d'une exposition historique, devant un tableau des lois de Nuremberg, la narratrice de *Peut-être Esther* révèle son malaise face à la question de sa fille qui veut savoir où elles sont sur le tableau, affirmant qu'il s'agit d'une question qui devrait plutôt être posée à l'imparfait et au conditionnel, pour marquer la différence entre survivant et descendant. S'ensuit une sorte de dialogue intérieur de la narratrice qui aimerait expliquer à sa fille – et peut-être un peu à elle-même – qu'elles « [...] ne figur[ent] pas du tout sur ce schéma, qu'à l'époque [elles étaient] à Kiev ou déjà évacué[e]s, et [que] de toute façon [elles n'étaient] même pas encore nées [...] », dialogue interrompu par un des clients de la visite guidée qui leur dit « qu'ils [ont] payé, eux.²⁶⁷ » Le passage qui suit me semble emblématique de la fascinante capacité de Petrowskaja à réfléchir à l'identité et à la mémoire collectives à partir des paradoxes et absurdités du présent, en se servant de la langue dans son plein potentiel, exploitant le sens équivoque des mots et leurs multiples résonances dans notre imaginaire :

Avant que je comprenne qu'il voulait me dire que la visite guidée n'était pas gratuite et que je devais absolument payer, sans quoi nous serions des voleuses, ma fille et moi, comme si nous avions volé cette histoire à huit euros, bien que, non merci, je ne volerai jamais une telle histoire, avant donc que je comprenne que sans avoir payé nous n'avions pas le droit d'être devant ni sur ce tableau, que nous nous étions ralliées trop tard à ce cercle payant, avant même ou pendant même que je pensais tout ça j'ai eu les larmes aux yeux alors que je ne pleurais pas du tout, quelque chose pleurait en moi, j'étais pleurée, l'homme aussi était pleuré en moi, même s'il n'en avait pas besoin, car il avait raison, nous n'avions pas payé, ou d'ailleurs si, nous avons bien payé, mais il y a toujours quelqu'un qui n'a pas payé.²⁶⁸

Plusieurs pistes de réflexion apparaissent dans cette longue phrase aux allures de fil qui s'emmêle à mesure qu'on tente d'en défaire les nœuds : la question de la légitimité de raconter (ou *tenter* de le faire) une histoire qu'on n'a pas vécue et dans laquelle on cherche toujours sa place ; le sentiment, caractéristique des générations d'après, d'arriver trop tard, de manquer de

²⁶⁷ Petrowskaja, *Peut-être Esther*, 44.

²⁶⁸ *Ibid.*, 45.

temps pour chercher des réponses, car ceux et celles qui les détiennent sont en train de partir ; et finalement l'incompréhension devant le puissant sentiment d'identification envers les ancêtres touchés par les violences en question, la volonté de partager cette souffrance, le sentiment d'être touché plus profondément par cette postmémoire que ce qui serait normal.

Bien que l'intérêt pour l'étude de la production littéraire des membres de troisième génération soit relativement récent – suivant la quantité accrue de ces œuvres dans la dernière décennie –, il émerge déjà une sorte de classement des types de récits qui caractérisent l'écriture de troisième génération. Aurélie Barjonet les divise en deux catégories, elles-mêmes empruntées à Dominique Viart : les « textes archéologiques » et les « fictions de témoignages²⁶⁹ ». Comme exemple de texte archéologique, Barjonet donne *Les Disparus* de Daniel Mendelsohn ; et comme c'est précisément ce type de texte qui m'intéresse ici, voici la description qu'elle en donne :

Ce sont, d'après D. Viart, des textes qui envisagent "l'Histoire comme une énigme" depuis le présent, le narrateur adoptant une "posture d[...]enquête [...] rétrospective" (2009 : 23, 25). Ils traquent et exhibent "les traces et les archives, les récits insatisfaisants et tronqués, les zones d'ombre et d'incertitude" (2010). Ils se révèlent donc particulièrement appropriés pour évoquer les drames consubstantiels à toute guerre (violence, disparition, mort, etc.) et ceux qui sont spécifiques à la Seconde Guerre mondiale (délation, déportation, mise à mort industrielle, etc.). Ce type de texte permet aussi d'opérer un retour au romanesque qui n'ignore pas les mises en cause du genre romanesque depuis 1945.²⁷⁰

Je juge intéressante cette idée de texte « archéologique » et, bien que je ne tienne pas à classer de façon pointilleuse les textes du corpus, j'utiliserai ce qualificatif pour tenter de cerner le récit de Petrowskaja, qui demeure par ailleurs, me semble-t-il, unique en son genre. Il y a effectivement quelque chose qui relève de l'archéologie dans la manière d'aborder la mémoire et l'histoire – ou plutôt *les histoires* – de sa famille ; ne serait-ce que dans l'importance accordée aux lieux marquants où elle s'est enracinée à travers les époques. Ainsi retiendrai-je certaines des caractéristiques attribuées à ce genre de texte par Aurélie Barjonet, notamment le fait que « [...] les écrivains archéologiques ne créent pas un savoir, ils l'exhument et s'interrogent sur ce qu'ils en font.²⁷¹ » Il s'agit donc, pour les écrivains et écrivaines de troisième génération,

²⁶⁹ Barjonet, « La troisième génération devant la Seconde guerre mondiale : une situation inédite », 40.

²⁷⁰ *Ibid.*, 41.

²⁷¹ Barjonet, « Le savoir de la troisième génération », 105.

d'une véritable obsession de la recherche et de l'accumulation d'informations, un « mal d'archives » s'il en est un, qui fait se démarquer cette génération de celle d'avant en effectuant, comme le souligne Barjonet, un mouvement d'une poétique du vide vers celle du « plein²⁷² ». La chercheuse estime que la troisième génération a une volonté de « [...] tout savoir, de tout montrer, de tout comprendre, tout en sachant que c'est impossible²⁷³ », et donc qu'elle « [...] pratique [...] une écriture "malgré tout", reprenant l'expression de Georges Didi-Huberman qui s'applique chez lui aux images [...]»²⁷⁴ », c'est-à-dire une écriture qui, bien que consciente de l'impossibilité de son objectif, s'y applique non moins intensément, en tirant parti, justement, de son impuissance à forger un récit englobant. Ainsi naissent les textes archéologiques de la génération des petits-enfants, « [...] "textes-patchwork", pleins d'autoréflexivité, d'intertextualité, et de comparaisons [...]»²⁷⁵ », ils se constituent à partir de l'agglutinement, la mise en relation de fragments, bouts de récits, anecdotes-symboles et de listes, énumérations de toutes les choses connues et de celles qui demeurent dans la pénombre de l'oubli – je pense ici, par exemple, à ce passage du début de *Peut-être Esther*, où la narratrice égraine les noms, professions et traits distinctifs de différents membres mémorables de sa famille, comme les perles dépareillées d'un collier dont chaque bille possède une couleur et une histoire propre²⁷⁶. Cette énumération dont les éléments se succèdent aléatoirement les uns aux autres, sans souci de chronologie ou ordre de proximité généalogique n'est pour ainsi dire pas ponctuée (si ce n'est de quelques virgules à l'intérieur même de chaque entrée) et donne par-là l'impression d'une seule longue phrase, un véritable ruban de mémoire qui se déroule infiniment, ponctué de blancs tels ce bout de phrase : « plusieurs ouvriers dans une usine de chaussures d'Odessa, dont on ne sait rien²⁷⁷ ».

Du fragment à la toile : le tissage du récit

Le style fragmentaire qu'adoptent les écrivains et écrivaines de troisième génération permet de rendre compte de l'état éparpillé, discontinu et incomplet des connaissances qu'ils

²⁷² *Ibid.*, 113.

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ *Ibid.*, 114.

²⁷⁶ Petrowskaja, *Peut-être Esther*, 18-20.

²⁷⁷ *Ibid.*, 18.

peuvent acquérir, mais apporte aussi une perspective nouvelle sur celles-ci, et sur l'idée d'ensemble, de récit englobant. La forme fragmentaire signifie la multiplicité des points de vue, mais aussi des possibilités ; elle permet d'envisager un fait historique sous plusieurs facettes, et témoigne mieux des difficultés rencontrées au cours de la recherche de l'histoire familiale que ne le ferait une narration linéaire plus classique. Barjonet cite d'ailleurs à nouveau Dominique Viart à ce propos, qui dit que les auteurs des textes archéologiques « [...] «développent la mise en scène de [l]a conquête [d'un savoir], de sa difficile élaboration»²⁷⁸ », et mentionne en ce sens la métaphore du patchwork, qui est présente notamment chez Marianne Rubinstein, dont elle cite un passage du livre *C'est maintenant du passé* : « Au-dessus du vide et du manque, assemblant les maigres lambeaux que je trouvais, [...] j'ai fabriqué un patchwork²⁷⁹ », mais aussi chez Cécile Wajsbrot²⁸⁰, dans *Beaune la Rolande*, lorsqu'il est question du « savoir d'en bas », c'est-à-dire le savoir qu'il faut travailler à reconstituer lorsqu'on n'a pas vécu l'événement dont il est question : « C'est un récit troué, les pièces éparses d'un puzzle incomplet qu'ils tentent de reconstituer en important d'autres pièces venues d'autres puzzles, [...] pour construire l'image, qu'elle apparaisse enfin et qu'on en reconnaisse les contours. Mais le vêtement qu'ils porteront risque d'être un patchwork [...]»²⁸¹ ». On sent dans ces deux citations le sentiment de manque qui nécessite de créer *quelque chose* par-dessus, aussi disparate et incomplet cela soit-il, un manque qu'on pourrait attribuer au fait que les deux écrivaines ne sont pas tout à fait de la troisième génération, c'est-à-dire que le mouvement vers la poétique du plein n'est que partiellement entamé et donc loin d'être abouti.²⁸² C'est pourquoi je me pencherai plutôt, pour le texte de Petrowskaja, sur la métaphore du tissage, qui implique davantage de continuité, celle du fil qui, en s'entrelaçant, crée une matière qui s'allonge, faite

²⁷⁸ Barjonet, « Le savoir de la troisième génération », 106.

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ Il faut préciser que Marianne Rubinstein et Cécile Wajsbrot appartiennent, selon Aurélie Barjonet, à ce qu'elle a appelé la « génération 2.5 », en référence à la génération 1.5, identifiée par Susan Rubin Suleiman comme étant la génération des enfants cachés durant la guerre, et qui ont ainsi survécu, mais ont des souvenirs moins précis que les survivants adultes. Ils appartiennent donc à la fois aux survivants et aux descendants. En ce sens, la génération 2.5 est celle des enfants d'enfants cachés. « La distinction se justifie dans la mesure où la génération 2.5 doit composer avec un père ou une mère qui a perdu ses parents, donc – par rapport à la troisième génération – avec un traumatisme supplémentaire. » (Barjonet, 2016 : 101)

²⁸¹ Barjonet, « Le savoir de la troisième génération », 106-107.

²⁸² Barjonet fait remarquer également que, là où Cécile Wajsbrot « [...] cherche à se débarrasser d'un héritage encombrant, à s'en désaffilier, [...] [Marianne Rubinstein] revendique [plutôt] une part d'un héritage dont elle se sent exclue : elle veut se réaffilier » (Barjonet, 2016 : 107), ce qui explique, peut-être, la nuance de ton entre les deux écrivaines.

de mailles plus ou moins serrées. Ce tissage, à mon sens, est plus positif que les « maigres lambeaux » et le triste « récit troué » qu'évoquent Rubinstein et Wajsbrot ; il est davantage un mouvement vers l'extérieur qu'un enroulement sur soi, tout en devant composer avec les bouts de fils des multiples récits qui composent l'histoire familiale, tout aussi déchirée soit-elle.

Chez Katja Petrowskaja, la métaphore du tissage est filée tout au long des fragments qui constituent la trame du récit. En effet, dès le début du premier chapitre, lorsque la narratrice évoque sa grand-mère maternelle, Rosa, elle souligne que cette dernière « [...] a attendu son mari plus longtemps que Pénélope²⁸³ », introduisant par-là l'idée d'un ouvrage de tissage jamais terminé et qui peut se poursuivre à l'infini, tout comme la tâche que se donne elle-même Petrowskaja, celle de mettre bout à bout tous ces fragments d'histoires qu'elle consigne afin de connaître son récit familial. Plus loin, toujours à propos de sa grand-mère, la narratrice utilise encore la métaphore du fil, du crochet et de la dentelle pour parler des Mémoires que rédigeait Rosa, qualifiant entre autres l'enchevêtrement des mots et des lignes dont elle noircissait ses feuillets de « dentelles crochetées et tissées [...] aussi inextricables que de la laine emmêlée », de « maquis laineux » et d'« épais fil d'Ariane indéchirable.²⁸⁴ »²⁸⁵. Et le fil de la métaphore ne se rompt pas là ; Petrowskaja découvre ensuite que la ville polonaise d'origine de son arrière-grand-père maternel, Ozjel Krzewin, Kalisz, était reconnue pour ses usines de tissage, car elle approvisionnait la Russie en dentelle, et que les Krzewin « [étaient] eux aussi [...] issus du tissu [...] »²⁸⁶. La métaphore du tissage sert donc à la fois à illustrer la tâche, l'ensemble, la toile, la tapisserie impossible à finir, et la matière elle-même, le fil, les fibres qui la trament, ces détails et anecdotes qui jettent une lumière nouvelle sur l'ensemble, ces micro-récits qu'il faut exhumer, en bonne archéologue de la mémoire, et entrecroiser afin qu'ils *tiennent*, qu'ils fournissent une surface assez solide, faite de vérités auxquelles on peut se fier. Pour la narratrice de *Peut-être Esther*, le voyage à Kalisz est aussi déroutant qu'il est riche

²⁸³ Petrowskaja, *Peut-être Esther*, 19.

²⁸⁴ *Ibid.*, 61.

²⁸⁵ Les références à la mythologie grecques foisonnent elles aussi chez Petrowskaja, témoignant de cette « intertextualité » dont parle Barjonet à propos des textes archéologiques (Barjonet, 2016 : 114). Maria Roca Lizarazu affirme pour sa part que : « The imagery associated with Homer's epics and Greek mythology [...] adds to the mythologization of the war as an event that is situated somewhere in the mist of time. These images also express the narrator's postmemorial experience of being (overly) defined and determined by a past that, at the same time, remains inaccessible and hence somehow chimerical. » (Lizarazu, 2018 : 176)

²⁸⁶ Petrowskaja, *Peut-être Esther*, 125.

en découvertes, et la métaphore du tissage lui permet d'exprimer le sentiment qui la submerge, l'impression d'être incapable de voir un sens à tout ça :

Les histoires des Krzewin ne formaient pas une ligne droite, elles tournaient en rond, se rompaient comme les dentelles de Kalisz, je ne voyais pas d'ornement, juste des petits lambeaux, des enfants illégitimes, des noms inouïs, des fils perdus, des détails superflus. J'étais censée tisser, or je ne maîtrisais aucun travail manuel.²⁸⁷

Si l'écriture fragmentaire qu'emploie Petrowskaja pour structurer son récit rend compte de la nature des bribes d'informations qu'elle réussit à rassembler – c'est-à-dire des fibres éparses qu'elle doit lier entre elles –, la métaphore du tissage qui habite l'œuvre permet quant à elle de réfléchir à la difficulté de créer un ensemble avec tous ces fragments, celle de répondre à toutes les questions. Par ailleurs, Maria Roca Lizarazu, dans un très riche article intitulé « The Family Tree, the Web and the Palimpsest : Figures of Postmemory in Petrowskaja's *Vielleicht Esther* (2014) », affirme que les nombreux voyages physiques qu'effectue la narratrice créent eux-mêmes une sorte de toile (« Gewebe ») dont les mouvements erratiques et la non-linéarité produisent une multiplicité d'histoires (« Geschichten ») au lieu d'une seule histoire totalisante²⁸⁸.

Ainsi, la narratrice de *Peut-être Esther* tisse son récit fait de fragments en construisant par ses voyages une large toile, reliant entre eux les morceaux d'histoires – et de l'Histoire –, les lieux mémoriels de l'Europe des XIX^e et XX^e siècles et leurs principaux acteurs. Car c'est en effet par des voyages de mémoire là où sont nés, ont vécu ou sont morts ses ancêtres que Petrowskaja dénicher les détails qui lui permettent de reconstituer leur histoire. Le récit s'ouvre d'ailleurs sur le début d'un de ces périple : à la gare de Berlin, se préparant à embarquer dans un train pour la Pologne, le Warszawa-Express, la narratrice converse avec un homme âgé qui se rend avec sa femme dans un petit village biélorusse, celui d'où ont émigré les ancêtres de son épouse, effectuant ainsi un véritable « voyage de retour », sorte de pèlerinage sur les lieux de l'ancien *shtetl*.

[...] et pourtant ce n'était pas son pays à lui ni celui de sa femme, cela faisait cent ans et plusieurs générations, ils ne connaissaient pas la langue non plus, mais Biala Podlaska sonnait pour lui comme une forgotten lullaby, Dieu sait pourquoi, une clé pour le cœur, a-t-il dit, et le village s'appelle Janow Podlaski, et autrefois n'y

²⁸⁷ *Ibid.*, 130.

²⁸⁸ Lizarazu, . « The Family Tree, the Web and the Palimpsest », 178.

vivaient presque que des Juifs, et maintenant seulement les autres, et tous deux allaient donc là-bas pour voir ça, et [...] il n’y restait évidemment rien [...]»²⁸⁹

Cet épisode, qui est par ailleurs l’occasion d’une réflexion sur la mémoire collective et le sens des mots et des noms et sur leur portée dans notre imaginaire, que les autorités ont souvent tendance à ignorer, sert en quelque sorte à annoncer tout le projet de Petrowskaja, à la fois sa volonté de se rendre sur les lieux, de chercher les pépites de mémoire demeurées dans les façades des maisons et la matière du sol, et sa connaissance de l’inévitable disparition des traces, l’engloutissement par l’oubli de la mémoire des événements traumatiques de la Shoah. Par ailleurs, il me semble que ces fragments mémoriels qui constituent le corps du récit tiennent précisément leur raison d’être dans le fait qu’ils fournissent des repères auxquels s’accrocher, comme les points d’appui d’une falaise qu’on escalade, tout en permettant aux « *Geschichten* » auxquelles Petrowskaja donne vie de se faufiler entre eux, telles des histoires liquides et sinueuses poursuivant leur course infinie. Dans un article intitulé « The reconfiguration of the European Archive in contemporary German-Jewish migrant-literature », Jessica Ortner affirme pour sa part que « [...] Petrowskaja’s manner of laying open disjointed scraps of a shattered family history has the potential to ‘thicken’ the relation of the reader to the traumatic legacy: the novel offers the reader the opportunity to identify [...] with the position of the autobiographical narrator [...] herself.²⁹⁰ » À mon sens, cette possibilité, pour le lecteur, d’embrasser la position de l’entité narrative et d’adopter son regard sur les événements, fait aussi naître une façon nouvelle d’appréhender l’espace de cette postmémoire de telle sorte que les lieux qui furent le théâtre de violences se chargent de sens – c’est-à-dire que les couches de signification s’y multiplient –, incitant à une réflexion trans-temporelle et transculturelle, plus ouverte à la fois sur le passé et sur l’avenir de la mémoire traumatique.

Voyages de mémoire : investir les lieux

J’ai évoqué au premier chapitre les *narratives of return*, qui caractérisent surtout les récits de première et deuxième génération dans lesquels les lieux jouent inévitablement un rôle primordial dans la remémoration d’événements traumatiques survenus durant la guerre, ou

²⁸⁹ Petrowskaja, *Peut-être Esther*, 10.

²⁹⁰ Ortner, « The reconfiguration of the European Archive in contemporary German-Jewish migrant-literature », 49.

encore d'épisodes teintés de nostalgie, datant d'avant celle-ci. Or, les récits de troisième génération comportent eux aussi des voyages, et donc en soi des *retours*, bien qu'ils se fassent la plupart du temps en l'absence de témoins réels, de survivants. Je songe ici à la narratrice de *L'art de perdre*, d'Alice Zeniter, qui se rend notamment en Algérie, dans la maison natale de son père kabyle qui n'a jamais voulu y retourner lui-même ; à Daniel Mendelsohn, qui effectue non seulement des voyages sur plusieurs continents pour recueillir des témoignages, mais aussi à Bolekhiv – là où se trouve finalement la clé de l'énigme qui résout sa quête –, pour sentir sous ses pieds le sol qu'ont foulé les membres disparus de sa famille ; et surtout à Petrowskaja, qui, pour retracer les racines et les extrémités des branches de son arbre généalogique, parcourt l'Europe, ses gares, ses archives, ses parcs et ses villages, en un sinueux chemin dont les segments se croisent et s'embrouillent, tissant par-là le fil de la mémoire. À propos du rapport qu'entretient la narratrice de *Peut-être Esther* avec la topographie mémorielle de l'Europe du XX^e siècle, Sabine Egger affirme d'ailleurs, dans son article intitulé « The Poetics of Movement and Deterritorialisation in Katja Petrowskaja's *Vielleicht Esther* (2014) », que le « [...] travelling subject finds itself in a continuous movement of locating itself in, and being dislocated from, places within and beyond European memory.²⁹¹ » Les multiples mouvements reliant entre eux ces différents lieux créent une sorte de « carte narrative »²⁹² qui situera et orientera le récit. Il me semble nécessaire, par conséquent, de tenter de décrire et d'analyser quelque peu ces voyages qui diffèrent des voyages de retour de membres de la première génération puisqu'ils ne peuvent s'appuyer sur une mémoire ou une nostalgie réelle du lieu d'origine ; ils sont plutôt faits sur la base d'une mémoire et d'une culture « affiliative », pour reprendre la terminologie de Marianne Hirsch.

Ces voyages, qu'entreprennent généralement seuls les membres de la troisième génération, sont surtout des retours dans le temps, puisque les lieux visités permettent de faire le pont entre les époques, donnant accès aux petits-enfants à une mémoire qui n'a pas pu être autrement transmise par les récits oraux familiaux. Il y a ainsi des détails qui ne peuvent refaire

²⁹¹ Egger, « The Poetics of Movement and Deterritorialisation in Katja Petrowskaja's *Vielleicht Esther* (2014) », 1.

²⁹² J'emprunte l'idée de la cartographie à Sabine Egger, qui utilise la notion de *mapping* à de nombreuses reprises dans son article. Elle écrit : « The subject's movement between places connects these to each other and to different points in time, by creating an embodied literary space in the sense of Michel de Certeau (1988), who in turn draws on ideas from Walter Benjamin's *Passagen-Werk*. This space is therefore not merely a mental construct, but both physical and symbolical, real and constructed. » (Egger, 2020 : 4)

surface qu'en remuant le passé de façon physique, *topographique*. Par exemple, lorsque Petrowskaja, grâce à un archiviste du Jewish Genealogy & Family Heritage Center de Varsovie, parvient à obtenir une photo de l'immeuble où a habité son arrière-grand-père à Varsovie, et qu'elle téléphone à sa mère pour lui annoncer sa découverte, celle-ci contredit tous les récits jusque-là racontés en révélant qu'il y a toujours eu une erreur dans les souvenirs de la famille, qu'en fait il ne s'agissait pas du numéro 14 de l'Ulica Ciepla, mais bien du numéro 16. Cette nouvelle information transforme la découverte de cette photographie aux allures de trésor (car très peu de photos d'avant-guerre subsistent de ce quartier) en mensonge et entraîne une déception profonde chez la narratrice : « J'en ai eu le vertige. Je me sentais à la fois trompée et trompeuse, combien en avais-je dérangés pour qu'ils me cherchent mon numéro 14, or voilà qu'il était faux, mon immeuble n'était plus le mien²⁹³ », écrit-elle.²⁹⁴ Par chance, après vérification, la photo en question contient deux immeubles dans son cadre, le 14 et le 16, et la découverte chanceuse est préservée, même que la narratrice avoue se sentir enrichie ; elle « possède » deux immeubles plutôt qu'un seul, une parcelle un peu plus grande de cette époque et de ceux qui l'ont habitée, et cette correction d'un détail des récits familiaux a pu être apportée précisément grâce à ce voyage en Pologne, à cette obstination à consulter les archives, à chercher à quoi ressemblait la rue où Ozjel avait établi sa demeure et son orphelinat pour sourds-muets. C'est donc l'obsession topographique qui fait ultimement émerger des informations qui s'avèrent capitales dans la quête d'un récit familial.

Il s'agit donc, pour Petrowskaja, non seulement d'investir les lieux qui jalonnent son histoire familiale en s'y rendant, c'est-à-dire les investir de sa présence, mais également de les investir de mémoire, de faire s'y croiser les récits qu'elle connaît avec les documents qu'elle découvre au fur et à mesure de ses recherches, de *donner sens*, finalement, à tous ces fragments qu'elle récolte. Partant de la ville de Berlin qu'elle habite désormais, la narratrice effectue ainsi trois voyages principaux dans des lieux significatifs, certains pour la famille maternelle, d'autres pour celle du côté paternel. Trois pays sont concernés par ces voyages de mémoire, qui ont

²⁹³ Petrowskaja, *Peut-être Esther*, 110-111.

²⁹⁴ J'ai mentionné un passage semblable des *Disparus* à la page 34 (chapitre 1), où le narrateur, pensant avoir découvert la maison où s'étaient cachés son grand-oncle et sa cousine, est atterré par les propos d'une vieille dame de Bolekhiv qui dit que « [...] ce n'était pas dans cette maison [...] ». Le sentiment de Mendelsohn est alors comparable à celui décrit par Petrowskaja ; un véritable sentiment de perte, comme si quelque chose leur avait été dérobé : « Tout était en ruine. Nous étions de nouveau sur la case départ. » (Mendelsohn, 2007 : 895)

tous les trois été marqués, d'ailleurs, par les bouleversements et les violences des régimes totalitaires européens : la Pologne, où la narratrice explore Varsovie et Kalisz, le village d'origine des Krzewin ; l'Autriche, où elle se rend notamment à Salzbourg, Sankt Johann im Pongau et Mauthausen, sur les traces de son grand-père Vassili ; et l'Ukraine, où elle effectue, comme lorsqu'elle était petite, une visite à Babi Yar, en plein cœur de Kiev, sa ville natale. Ces trois pays sont chacun une sorte de symbole, caractérisant l'Europe du XX^e siècle, avec toutes ses horreurs et, tout de même, ses beautés. La Pologne représente ainsi l'avant-guerre, la culture juive peu à peu perdue et le côté maternel de la famille ; l'Ukraine, à cause de Babi Yar, incarne les massacres à grande échelle ; et l'Autriche est l'occasion de se pencher sur les camps, mais aussi de réfléchir à la question de la responsabilité et à l'impossibilité d'une séparation nette entre victimes et coupables. C'est donc la topographie de ces lieux qui fournit une structure au récit que Petrowskaja développe, chaque endroit étant l'occasion d'ajouter un nouveau jalon à ce répertoire mémoriel spatial.

II – Trois voyages

Varsovie, Kalisz et l'impossible retour

Le voyage en Pologne est une véritable plongée dans ses racines juives pour la narratrice de *Peut-être Esther*, et donc une réflexion fortement centrée sur son identité, qu'elle cherche à comprendre et dont elle cherche à reconnecter les différentes branches. « Je voulais aller à Varsovie, autrefois dans l'Empire russe, aujourd'hui dans l'Union européenne. Entre la Varsovie d'aujourd'hui et celle d'autrefois s'étend l'une des villes les plus détruites d'Europe. Je voulais y aller, ne fût-ce que pour humer l'air²⁹⁵ », écrit Petrowskaja, témoignant du besoin physique, presque viscéral, qu'elle a d'effectuer ce « retour » vers le pays d'origine de sa famille maternelle. Pourtant, comme elle le souligne, ce lieu n'existe plus, il est loin dans le passé et depuis longtemps réduit en poussière, et que subsiste-t-il, lorsque les habitants et leurs domiciles ont été réduits à néant? Même l'air, à ce point, semble chargé de passé, troublé par tant de bouleversements. C'est la Varsovie juive d'avant-guerre que cherche à retrouver la narratrice, celle où ont vécu et qu'ont quittée ses ancêtres, Ozjel Krzewin et sa famille, devant

²⁹⁵ Petrowskaja, *Peut-être Esther*, 98-99.

la menace de l'antisémitisme s'intensifiant. Mais la prévalence, dans la mémoire collective, de l'époque de la guerre et du ghetto masque tout le reste et empêche de voir quoi que ce soit au-delà de cette violence.

Il suffit de prononcer "Varosivie" et "Juifs" pour que tout le monde parle du ghetto, comme si c'était un processus mathématique, Varsovie plus Juifs égale ghetto. Les historiens disent ghetto, mes amis disent ghetto, Internet aboie ghetto. J'ai essayé de m'en plaindre sur Internet, prenant Internet pour le mur des Lamentations des non-croyants, mais là aussi je me suis heurtée aux murs du ghetto.²⁹⁶

C'est donc surtout ce qu'apporte en ce lieu la narratrice, par sa perspective, sa volonté d'entrer en contact avec le pays de ses ancêtres, aussi transformé soit-il, qui rend ce voyage fécond. Et si un certain sentiment d'imposture l'habite, cela n'empêche pas la narratrice d'absorber ce qu'elle voit et apprend, et de l'intégrer au récit qu'elle cherche à construire :

C'est en tant que Russe d'Allemagne que je me suis rendue dans la Varsovie juive de mes ancêtres, en Pologne, en Polcha, j'avais l'impression que mes deux langues faisaient de moi une représentante des puissances occupantes. J'étais prête à intervenir comme descendante des combattants contre la surdité, mais j'étais sans voix, je ne maîtrisais aucune des langues de mes ancêtres, ni le polonais, ni le yiddish, ni l'hébreu, ni la langue des signes, je ne savais rien des shtetls, je ne connaissais aucune prière, j'étais débutante dans toutes les disciplines auxquelles mes ancêtres s'étaient sentis appelés. J'essayais avec mes langues slaves de deviner le polonais, les intuitions remplacent les connaissances, la Pologne était sourde, j'étais muette.²⁹⁷

On remarque dans ce passage à la fois le bégaiement de l'identité qui peine à se définir avec assurance et le regret de la narratrice de constater la rupture survenue dans la transmission de la culture, de la langue, élément déjà figuré par l'image d'une ville complètement anéantie s'étendant entre hier et aujourd'hui. C'est donc non seulement le judaïsme et toute la culture qui y est rattachée dont Petrowskaja déplore l'abandon par sa famille, son renoncement à en transmettre au moins une partie en tant qu'héritage culturel et identitaire, mais aussi les langues et la vocation qui ont défini ses ancêtres pendant si longtemps. Cette césure entre un passé riche en histoires et le présent muselé par le manque de connaissances et de mémoire induit chez la narratrice un profond sentiment d'arrachement à ce qu'elle pressent comme les racines de l'arbre généalogique familial qu'elle aimerait tant pouvoir dessiner d'une main ferme. Le sentiment d'impuissance face aux violences ayant déchiré l'Europe – et ayant conduit ses ancêtres polonais, devant la montée de l'antisémitisme, à émigrer en Ukraine – est exprimé par

²⁹⁶ *Ibid.*, 99.

²⁹⁷ *Ibid.*, 98-99.

la métaphore du mutisme, qui d'ailleurs concorde avec la langue qu'a adoptée et dans laquelle Petrowskaja écrit. Car en effet, révèle-t-elle dans le fragment intitulé « Baguette de sourcier », « [...] l'allemand, *niemetski*, est en russe la langue des muets, les Allemands sont pour nous les muets, *nemoi nemets*, l'Allemand ne peut pas du tout parler », et donc la langue allemande, apprise par Petrowskaja à l'âge adulte, si désirée et impossible à posséder entièrement, est pour elle une « baguette de sourcier dans la quête des [s]iens²⁹⁸ », autrement dit la seule langue qu'elle puisse employer pour raconter une histoire qu'elle *ne peut pas* connaître, qui lui a été tue et dont elle doit esquisser les contours en balbutiant, telle une véritable muette apprenant à parler.

La question de l'identité culturelle et de la mémoire, et surtout de leur lien avec une topographie singulière est donc inhérente à tout le récit du voyage en Pologne. La narratrice s'y interroge sur son rapport aux lieux, à la mémoire qui y est contenue, et sur l'avenir possible de ceux-ci.

Avant la guerre, à Varsovie, on croyait, on mangeait et on parlait juif, à la différence du Kiev de mon enfance. Les traces de cette vie font maintenant l'effet de corps étrangers. [...] Comment commémorer cette moitié de ville? Et comment peut-on encore vivre ici? Si l'on incrustait dans le trottoir, comme à Berlin, une pierre d'achoppement pour chaque victime, les rues de Varsovie seraient entièrement pavées de pierres dorées.²⁹⁹

En effet, comment faire *acte de mémoire* alors que tout est effacé au profit d'une architecture et de commerces contemporains, et bourdonne de mouvements, d'allées et venues d'habitants si solidement ancrés dans le présent? Cherchant le Jewish Genealogy & Family Heritage Center, la narratrice se butte à un immense gratte-ciel qui semble occuper tout l'espace devant elle, au point qu'elle doit reculer pour tenter de prendre connaissance de l'ensemble, et chercher attentivement où peut bien se cacher le centre d'archive dans un lieu pareil. Finalement, elle trouve une plaque anodine en plexiglas « [...] que seuls peuvent voir ceux qui sont dans cette quête [...] Ici se trouvait la plus grande synagogue de Varsovie, érigée à telle date, bombardée à telle date, avec une photo. Au rez-de-chaussée, près d'un supermarché et d'une exposition de voitures, j'ai trouvé Family Heritage, dont j'ai poussé la lourde porte.³⁰⁰ » Il semble que tout concourt à rendre difficile l'accès au passé et à la mémoire qui pourrait demeurer dans ce lieu : la synagogue disparue n'est rappelée que par une plaque qu'on peine à déceler sur ce monstre

²⁹⁸ *Ibid.*, 77.

²⁹⁹ *Ibid.*, 102-103.

³⁰⁰ *Ibid.*, 103.

d'architecture qu'est le gratte-ciel, et la lourdeur de la porte du centre d'archive achève de décourager tous ceux qui ne seraient pas véritablement attachés à cette quête mémorielle.

Ainsi, c'est surtout par l'écriture que Petrowskaja parvient à conférer à sa recherche un caractère commémoratif et à lui donner le sens d'un retour vers ses origines, allant à la rencontre de ses ancêtres en se rendant notamment à Kalisz, petite ville d'où venaient les Krzewin, ses parents juifs polonais. Accompagnée de Hila, une passionnée d'histoire ayant déjà accompagné de nombreux touristes Juifs d'Israël ou d'Amérique sur les traces de leurs ancêtres, elle visite le cimetière juif de Kalisz, où « [l]es rares tombes subsistantes sort[ent] de terre comme de mauvaises herbes » et où elle « [a] aussi une tombe [...], la tombe d'Adolf, [qui] n'a pas été conservée [...] », lui révèle sa guide, « [...] comme s'il suffisait de savoir que la tombe avait été là un jour pour la posséder.³⁰¹ » Or, afin de contourner cette disparition des traces qui arrache au lieu sa mémoire, la narratrice de *Peut-être Esther* se penche sur l'étymologie des noms, comme elle le fait d'ailleurs à maintes reprises au cours du récit, la langue étant pour elle une infinie source de réponses comme d'interrogations. Dans le passage suivant, Petrowskaja file une métaphore hydrique dont le mouvement fluide et tortueux rend compte du déroulement de sa pensée :

Il bruinaît lorsque je suis arrivée à Kalisz. Il a bruiné trois jours durant et j'ai cru, à la fin de ce voyage, atteindre l'origine, d'ailleurs mon guide me donnait raison, il mentionnait que la racine celtique de Kalisz signifiait source ou origine, et c'est ici, à Kalisz et dans les environs, que mes Krzewin sont censés avoir vécu plusieurs siècles, tous les Riwka, Rajzla, Natan, Ozjel et Jozef. Je ne savais plus pourquoi je les cherchais et quelle était la question originelle, ma quête était devenue obsessionnelle depuis longtemps, mais je pressentais que si je trouvais quelque chose ici j'y retournerais, même si je ne savais pas si ce chez-moi où je retournerais résidait dans la langue, dans l'espace ou dans la parenté. Je voulais un retour total, comme dans le conte de la clé dorée qui gît au fond d'un marécage et qui est censée ouvrir une porte, on met du temps à savoir laquelle, et finalement c'est une porte qui est à la maison, là d'où on est parti. La racine slave de Kalisz est le marais, le marécage, cela aussi figurait dans mon guide de voyage et m'a confirmée dans l'idée que j'étais sur la bonne voie.³⁰²

Cette pluie fine et incessante, qui donne à l'atmosphère un caractère morne, comme si le ciel voilé reflétait l'état de la mémoire contenue en ces lieux, et à la quête un air encore plus obstiné – alors que même les conditions météorologiques semblent vouloir faire obstacle à

³⁰¹ *Ibid.*, 128-129.

³⁰² *Ibid.*, 124-125.

l'exhumation de la mémoire –, fait naître l'image d'eaux ruisselantes dont la narratrice tente de remonter le cours. En mettant à profit la racine celtique du nom de la ville d'origine de ses ancêtres, qui signifie justement « source ou origine », la narratrice crée un lien direct entre sa quête et le lieu où celle-ci la mène, justifiant par-là son besoin de *sentir* le lieu, de s'y trouver physiquement. Mais, fidèle à son habitude, Petrowskaja s'abreuve à plus d'une source linguistique, nourrissant sa réflexion de la racine slave de « Kalisz » également, et le recours à ce sens de « marécage » illustre bien le sentiment mitigé de toucher au but tout en ayant l'impression de tourner en rond, de s'embrouiller dans les fils de l'Histoire. Et justement, ce mouvement circulaire dont parle Petrowskaja, ce « retour total » qu'elle désire avidement est envisagé non pas comme un obstacle à sa quête, mais plutôt positivement, comme une symétrie qui justifierait elle-même toute son entreprise³⁰³. Ne pas trouver de réponses à toutes ses questions n'est pas un signe d'échec, mais plutôt l'indication que sa volonté de savoir, de trouver des informations sur ses ancêtres et d'ainsi consigner une mémoire autrement perdue est au fond la tâche d'une vie entière, une façon de vivre, en somme, *avec* cette mémoire, de l'intégrer au présent et à son quotidien. Pataugeant dans le marécage de ses origines, la narratrice de *Peut-être Esther* n'a que peu de certitudes auxquelles se raccrocher ; parmi elles, quelques repères topographiques n'existant plus que par la mémoire contenue dans les archives : « Nous avons noté une longue liste d'adresses, qui a vécu où, notamment l'adresse d'une usine de dentelle qui avait appartenu à l'un des miens et avait été détruite pendant la Première Guerre mondiale [...] », mais peu importe cette impossibilité de voir les immeubles tels qu'ils étaient, « [...] l'essentiel était de chercher, ce qui m'importait était la restitution de l'esprit [...] et j'ai photographié la bruine pour emporter quelque chose de Kalisz³⁰⁴ », écrit-elle.

³⁰³ Lorsque plus tard, se rendant à Mauthausen, la narratrice constate que le numéro du bus qui s'y rend est le 360, elle pense : « Le chiffre 360 me confirme que je suis sur le bon chemin, que je tourne en rond. » (Petrowskaja, 2015 : 250)

³⁰⁴ Petrowskaja, *Peut-être Esther*, 128.

Mauthausen : l'échelle du génocide

C'est pour tenter de connaître davantage son grand-père maternel, Vassili Ovdienko, que Petrowskaja effectue son voyage en Autriche. Le « seul et unique Ukrainien de la famille³⁰⁵ » – dans le sens de non-Juif –, parti combattre au sein des troupes soviétiques en juin 1941, a été fait prisonnier par l'armée allemande et envoyé dans divers camps, dont celui de Mauthausen en Autriche. Lorsqu'il est revenu en Union soviétique, puisqu'il « est interdit d'être fait prisonnier, et si ça arrive il est interdit de survivre »³⁰⁶, il a été interrogé, puis envoyé dans un camp soviétique, d'où il a été sauvé par une femme avec qui il a ensuite vécu pendant près de quarante ans. Ce n'est qu'après ces quarante années que Vassili Ovidenko est rentré chez lui, auprès de sa femme, de ses enfants et de ses petits-enfants, où il vieillira en souriant silencieusement, sans jamais s'ouvrir sur son expérience de la guerre et des camps³⁰⁷. La narratrice écrit à son sujet qu'aucune information ne subsiste sur ses activités d'avant la guerre, son métier³⁰⁸ : « Seule sa captivité m'était accessible, [...] elle se déployait devant moi au cours de mes voyages et promenades autour du Stalag, je rêvais de randonnées dans la campagne, il avait été agriculteur, et où pourrais-je le trouver, sinon à la campagne?³⁰⁹ » La seule façon d'en savoir plus, pour la narratrice, est donc de tenter de reproduire son parcours comme prisonnier de guerre en Autriche, à l'aide d'anciens registres de prisonniers, mais aussi physiquement, en essayant de marcher sur ses traces. Le récit de ce périple autrichien est parsemé d'anecdotes qui illustrent la difficulté d'accéder à la mémoire de lieux qui sont désormais touristiques et d'où toutes traces du passé ont été balayées :

J'ai cherché près de Salzbourg l'ancien Stalag pour prisonniers de guerre et le cimetière russe et j'ai mené un combat inégal avec Internet et ses promotions de vacances. Les lieux que je cherchais existaient certes, mais ils comportaient des chemins de randonnée, des piscines et des villas familiales. Il y a un parcours pour les amoureux et un parcours pour les familles, et s'il y a des maisons de vacances

³⁰⁵ *Ibid.*, 218.

³⁰⁶ *Ibid.*, 221.

³⁰⁷ Petrowskaja est d'ailleurs perplexe : « Je trouve bizarre, aujourd'hui, que nous ne l'ayons pas interrogé sur ce qui lui était arrivé, nous les enfants des années soixante-dix, abreuvés par l'esprit de cette guerre qui était pour nous l'introduction la plus importante à l'histoire universelle [...] » (Petrowskaja, 2015 : 219-220).

³⁰⁸ Cette absence d'informations s'explique, révèle la narratrice, par l'exclusion dont ont fait l'objet les prisonniers de guerre soviétiques de la part des autorités qui, en plus de punir, à leur retour au pays, ces soldats ayant été capturés par l'ennemi, les effaçaient tout simplement de la mémoire collective. « On ne parlait pas des millions de prisonniers de guerre, on ne les mentionnait même pas, le mot n'était utilisé que pour les Allemands qui avaient dû reconstruire Kiev après la guerre. » (Petrowskaja, 2015 : 221) Ainsi, dans la langue russe elle-même, la notion de prisonnier de guerre ne pouvait être utilisée que dans une perspective de vainqueur.

³⁰⁹ Petrowskaja, *Peut-être Esther*, 244.

il faut avoir des familles pour les remplir [...] J'ai voyagé toute seule et j'avais l'intention d'ignorer le pays qui s'étendait devant moi. Je n'avais pas le droit d'en voir plus que ce que mon grand-père avait pu voir autrefois.³¹⁰

Il semble aberrant, pour la narratrice, de se heurter à des publicités de villégiature alors qu'elle cherche à connaître les lieux où est passé son grand-père – et tant d'autres prisonniers –, comme si la guerre et la violence continuaient, d'une certaine façon, en refusant aux descendants de survivants le respect de la mémoire de leurs parents, et le recueillement qu'ils cherchent en de tels lieux. La narratrice fait tout pour éviter de tomber dans le piège du tourisme nonchalant et confortable, elle refuse de se laisser aller à simplement apprécier la beauté du paysage qu'elle traverse, elle dit même ignorer complètement les plaisirs de la randonnée, une activité qu'elle n'a jamais pratiquée, car, dit-elle, « [...] il n'y a même pas de mot pour ça dans ma langue maternelle, en russe on ne peut qu'aller en pèlerinage ou déambuler.³¹¹ » Et c'est exactement l'esprit dans lequel elle accomplit ce voyage, mi-pèlerinage, mi-déambulation, navigant entre le recueillement pensif et le sentiment d'être désorientée, légèrement décalée, cherchant quelque chose sans toujours savoir *quoi* précisément.

Bien qu'il s'agisse d'un thème qui habite toute l'œuvre, l'impossible séparation claire entre victimes et coupables, témoins et complices, est particulièrement mise en évidence dans cette partie du récit. La narratrice s'y fait entre autre la réflexion que, si son grand-père a pu survivre à sa captivité dans divers camps, ce doit être en partie parce que d'autres sont morts à sa place – la chance de l'un égale la malchance d'un autre³¹² –, et elle ne peut s'empêcher de comparer l'expérience de son grand-père à celle des Juifs hongrois, contraints, quelques semaines à peine avant la fin de la guerre, d'effectuer une marche de la mort de Mauthausen au camp satellite de Gunskirchen, où Vassili se trouvait détenu, et de craindre d'imaginer ce que ce dernier a pu faire en vue de survivre : « [...] lorsque les Juifs hongrois sont arrivés à Gunskirchen mon grand-père y était déjà, les hommes non juifs étaient-ils censés avoir fait quelque chose aux détenus juifs?³¹³ » Néanmoins, si la pensée que son grand-père, parce qu'il a survécu, a peut-être usé de violence, ou du moins a dû se montrer indifférent à la souffrance d'autres détenus autour de lui tourmente Petrowskaja, c'est surtout la question de la

³¹⁰ *Ibid.*, 231-232.

³¹¹ *Ibid.*, 244.

³¹² *Ibid.*, 263.

³¹³ *Ibid.*, 262.

responsabilité collective que l'on a envers la mémoire de ces victimes qui la préoccupe. C'est avec le recul qui est le sien qu'elle peut prendre la mesure de l'ampleur de toute cette violence, et se pencher sur la place que l'on peut faire à cette mémoire dans le quotidien. Avant de se rendre en Autriche, elle écrit :

J'ai cherché Mauthausen, puis les succursales de Mauthausen, puis le Stalag XVIII C (317). [...] La carte trouvée sur Internet signale tous les camps du sol autrichien, les camps de prisonniers, de travail et de concentration. L'Autriche est parsemée de petits points comme le ciel par une nuit claire. Des centaines de petits points, des myriades, avec des noms et des fonctions. Si on transposait la carte à l'échelle de la réalité, on pourrait peut-être comprendre que les gens ne savaient pas ce qui se passait dans le village voisin, car entre les étoiles il y a des milliers d'années-lumière, mais à l'échelle de ma recherche il y avait trop de points, beaucoup trop pour ce beau pays.³¹⁴

Non seulement l'analogie avec le ciel et les astres rend-elle la réalité d'autant plus horrible, par contraste, mais en introduisant cette notion d'échelle, Petrowskaja insiste sur la possibilité, et donc la responsabilité, aujourd'hui, de prendre acte du rôle de complicité joué par les témoins de ces violences de masse. S'il a été possible d'ignorer de telles horreurs alors qu'elles étaient en train de se produire, il est désormais impensable de vivre en ces lieux sans, chaque jour, se rappeler, commémorer l'absence de ceux qui y ont perdu la vie. Mais comment inscrire cette mémoire dans les pratiques quotidiennes de l'espace et dans l'expérience de la topographie actuelle? Se sentant étrangère aux autres passagers du train, puis du bus vers Mauthausen, qui vont travailler ou jouissent de leurs loisirs, la narratrice avoue espérer qu'ils « [...] sachent, ou du moins devinent, sentent où [elle va] [...] à croire que seul leur savoir donnerait un sens à [s]on voyage et [lui] permettrait de proclamer pèlerinage [s]on entreprise privée.³¹⁵ » Elle ajoute d'ailleurs qu'elle ne se rend pas au camp de Mauthausen que pour elle-même, mais pour tous les voyageurs, comme si par sa seule volonté d'effectuer ce voyage, elle pouvait racheter la responsabilité de tous, prendre sur ses épaules le poids de la douleur.

Cette douleur, la narratrice de *Peut-être Esther* la ressent véritablement *physiquement* au contact des lieux traversés durant ce voyage autrichien, sur les traces de son grand-père.

D'autres passagers sont montés dans un bourg, la place du marché et les gens, tout est joli. Prochain arrêt Gusen, le camp extérieur de Mauthausen, j'ai lu des choses dessus. Nous le traversons rapidement. Le mur gris et tranchant du

³¹⁴ *Ibid.*, 233-234.

³¹⁵ *Ibid.*, 249.

mémorial est perpendiculaire à la rue, comme s'il voulait couper le paysage en deux. Je sens cette césure dans ma gorge une fois le mur derrière nous. Une douleur fantôme, je ne peux pas déglutir.³¹⁶

L'apparence paisible du camp³¹⁷ contraste avec ce qu'en sait Petrowskaja, et l'indifférence générale la frappe plus encore. Lorsque plus tard elle verra, dans le camp principal, des joggeurs et cyclistes en balade, comme s'il s'agissait non pas du site mémoriel d'un ancien camp de concentration, mais plutôt d'un parc national américain³¹⁸, cela aussi la laissera momentanément muette. Au camp extérieur de Gusen, le mur du mémorial semble « couper le paysage en deux », et cette césure, la narratrice la sent jusque dans sa chair, entravant les fonctions normales du corps et l'empêchant d'avalier sa salive, et donc de parler. Elle a pratiquement le souffle coupé à la simple vue du mémorial – alors que les autres passagers ne semblent pas particulièrement affectés – précisément parce qu'elle a « lu des choses » sur le camp, elle *sait* ce qui s'y est passé et y vient précisément pour cette raison. Il y a un passage semblable dans *Mémorial* de Cécile Wajsbrot, où la narratrice échange avec une autre passagère du train à bord duquel elle se rend à Kielce. À la question de la narratrice qui demande où elle se rend, la dame lui répond, après un moment d'hésitation, qu'elle se rend à Oswiecim (le nom polonais d'Auschwitz). Puis elle ajoute, comme pour se justifier et pour rompre le malaise, qu'il s'agit d'une importante ville industrielle. La narratrice poursuit :

Elle s'arrêta brusquement – et le silence se fit. L'homme seul lisait un journal, le couple discutait et je sentis qu'il fallait que je parle pour ne pas rester sur un silence plus pénible que le nom d'Oswiecim, que son écho, mais c'était difficile à trouver car le nom nous pétrifiait, nous transportant en d'autres temps, d'autres lieux, tous ceux de ma famille qui n'étaient pas venus en France et qui n'étaient pas morts avant la guerre avaient péri là-bas [...] ³¹⁹

Le simple nom de la ville l'entraîne dans un « abîme » dont elle doit « [s']extra[ire] avec peine³²⁰ » avant de pouvoir revenir dans le présent, prononcer une phrase, répondre à son interlocutrice. Cette dernière lui raconte d'ailleurs comment le fait d'être née à Oswiecim a

³¹⁶ *Ibid.*, 253-254.

³¹⁷ « Je vois une forteresse au sommet de la colline, une réminiscence du Moyen Âge, avec d'imposants remparts, de hautes tours et une géométrie impeccable, que je qualifierais de belle, ou en tout cas d'agréable. Je n'avais jamais pensé que ce serait beau ici, je croyais que cela n'avait pas le droit d'être beau. » (Petrowskaja, 2015 : 254-255)

³¹⁸ Petrowskaja, *Peut-être Esther*, 256.

³¹⁹ Wajsbrot, *Mémorial*, 72.

³²⁰ *Ibid.*

forgé son rapport au monde et a influencé plusieurs choix de son existence, notamment celui de partir étudier à l'extérieur, comme pour se sauver de l'atmosphère de la ville. À propos des années durant lesquelles le camp de concentration était en fonction, elle dit : « J'étais petite, je ne comprenais pas, mais il y avait une atmosphère, même si nous vivions au centre, à deux ou trois kilomètres du camp, une lourdeur, une pesanteur anormale.³²¹ » Je ne peux m'empêcher de mettre cette phrase en lien avec le passage de *Peut-être Esther* cité plus haut³²² où Petrowskaja réagit à la profusion de petits points indiquant les camps de concentration sur une carte de l'Autriche, et estime impossible que la proximité des demeures, fermes et autres propriétés avec ces innombrables camps ait pu être ignorée des habitants. Bien que l'expérience d'un même lieu puisse varier d'une personne à l'autre, ce passage de *Mémorial* tend à donner raison à Petrowskaja, qui réfléchit à la façon dont, lorsqu'on observe à plus grande échelle l'ampleur des violences perpétrées par les nazis durant la Seconde Guerre mondiale, il devient impossible de voir du même œil le paysage des lieux où cela s'est produit. Cela change forcément le regard qu'on porte sur la topographie, y compris sur les êtres humains qui l'habitent, puisque leur présence au moment précis où on les visite les lie inévitablement au passé des lieux, l'esprit tentant désespérément de créer du sens, même devant l'inimaginable. Pour Petrowskaja, cette question d'échelle est importante, car elle travaille assidûment à ancrer l'histoire de ses ancêtres dans celle, avec un grand H, de l'Europe du XX^e siècle, et pour ce faire elle ne laisse pas derrière les masses de victimes sur lesquelles elle trébuche durant ses recherches dans les archives ; pour elle, les chiffres sont une façon de représenter à quel point la réalité est, justement, irréprésentable. À plusieurs reprises la narratrice de *Peut-être Esther* insiste sur les chiffres qui quantifient la catastrophe (nombre de victimes, distance, années, etc.), s'en servant à la fois pour témoigner des paradoxes et absurdités du réel, et pour faire avancer sa réflexion.

Si la différence de taille entre l'être humain et l'atome était proportionnellement la même qu'entre le Soleil et l'être humain, quel serait le milieu entre la mort d'un individu et celle de plusieurs millions? Serait-ce un chiffre ou le lieu où je me trouve maintenant? Je comprends 1, 10 aussi, 100 difficilement, et 1000?³²³

Daniel Mendelsohn exprime un avis semblable, quoiqu'un peu moins nuancé, lorsqu'il affirme que le fait de parcourir un lieu tel qu'Auschwitz, d'y éprouver la distance, l'immensité, l'envergure du camp, et d'y voir les si nombreuses pierres commémoratives permet de prendre

³²¹ *Ibid.*, 73.

³²² Voir page 101 du présent mémoire.

³²³ Petrowskaja, *Peut-être Esther*, 256-257.

la mesure de la quantité d'êtres humains qui y sont passés – et y ont péri. « Mais pour moi, [écrit-il,] qui étais venu pour apprendre quelque chose sur six parmi six millions, je ne pouvais m'empêcher de penser que l'immensité, l'échelle, la taille étaient un obstacle, plutôt qu'un véhicule, pour l'illumination du petit pan d'histoire qui m'intéressait.³²⁴ » Pour l'auteur et narrateur des *Disparus*, cette immensité du nombre freine la compréhension, c'est pourquoi ce sont les histoires individuelles qu'il poursuit avec acharnement, les détails constituant des pépites d'or infiniment précieuses. À mon sens, Petrowskaja va plus loin encore en réussissant à la fois à se pencher sur les particularités individuelles et à questionner l'absurdité des chiffres, qui sont d'ailleurs manipulés à profusion par les instances du pouvoir et auxquels, finalement, il devient difficile de se fier³²⁵.

Babi Yar : topographie d'un massacre

Si tout le récit que déploie Petrowskaja dans *Peut-être Esther* est ponctué de repères spatiaux et caractérisé par l'importance qu'ont les lieux dans la négociation de la mémoire post-génocidaire, le chapitre consacré à Babi Yar est à mon sens un nœud narratif et un point culminant du récit, dans la façon dont s'y entrelacent les questions de topographie et de mémoire qui m'occupent. Le ravin lui-même, au bord duquel a eu lieu plus d'un massacre, constitue en soi un phénomène topographique extrême qui frappe l'imaginaire. En outre, Jessica Rapson avance quant à elle que « [m]any elements that characterize the landscape of the Ukraine Holocaust can be observed at Babi Yar; it is in some respects a microcosm of the larger topography of the country as a whole.³²⁶ » Il s'agit par conséquent d'un élément topographique significatif dans la mémoire de la Shoah en Ukraine. Les violences perpétrées par les nazis ont eu une incidence directe sur la topographie de Babi Yar ; les corps des victimes du massacre, d'abord ensevelis par les nazis, ont été déterrés par les prisonniers de guerre soviétiques qui, à l'approche de l'armée Rouge, ont été obligés par les forces allemandes à les brûler et en réduire les os en poussière afin d'effacer les traces de cet assassinat de masse, car

³²⁴ Mendelsohn, *Les Disparus*, 205-206.

³²⁵ « Selon diverses estimations, cent mille à deux cent mille personnes auraient été tuées à Babi Yar. Plus ou moins cent mille – on ne sait même pas s'il y a eu un ou deux Babi Yar » (Petrowskaja, 2015 : 181), écrit-elle à propos du massacre de Babi Yar, dans le premier fragment du chapitre V de *Peut-être Esther*.

³²⁶ Rapson, *Topographies of Suffering*, 85.

« [o]n ne peut pas compter la poussière³²⁷ », souligne Petrowskaja. Après la guerre, des déchets industriels ont été déversés régulièrement dans le ravin, le gouvernement soviétique saisissant l'opportunité d'à la fois se débarrasser de matières encombrantes et de « liquider ce lieu.³²⁸ » Puis, rapporte la narratrice de *Peut-être Esther*, « [...] en 1961 une digue de terre s'est rompue devant Babi Yar, une avalanche de boue s'est déversée dans la ville et a tué mille cinq cents personnes. Cela aussi a été passé sous silence. On a rapporté la boue à Babi Yar pour en remplir le ravin.³²⁹ » Ces bouleversements successifs expliquent que la position exacte du ravin d'origine soit aujourd'hui indiscernable, comme l'affirme Jessica Rapson, et que le paysage soit plutôt défini par plusieurs petites dénivellations dont l'ensemble ne fait pas plus d'un kilomètre³³⁰. D'ailleurs, Petrowskaja le déplore elle-même : « Lorsque je cherche aujourd'hui ce ravin majestueux – d'une longueur de deux kilomètres et demi avant la guerre, jusqu'à soixante mètres de profondeur et très abrupt – je ne le trouve pas.³³¹ » Lors de sa visite à Babi Yar, c'est tout de même à la topographie et au paysage que s'attarde la narratrice de *Peut-être Esther*, bien plus qu'aux infrastructures commémoratives, puisque celles-ci, en plus d'avoir été mises sur pieds excessivement tard³³², paraissent hypocrites et ne témoignent pas réellement de l'ampleur du crime s'étant déroulé là³³³.

Je traverse un paysage plat et broussailleux. L'opération s'est déroulée sans accrocs, a télégraphié à Berlin, début octobre 1941, le chef du commando spécial. Était-ce ici? Les gens se promènent, parlent, gesticulent au soleil. Je n'entends rien. Le passé avale les bruits du présent. Plus rien ne s'y ajoute. Aucun espace pour du neuf. J'ai l'impression que ces promeneurs et moi évoluons sur des écrans différents. Y a-t-il dans leur gestuelle quelque chose qui trahit l'origine de la violence humaine? Ou la propension à se retrouver victime? Préférerais-je que Babi Yar ressemble aujourd'hui à un paysage lunaire? Exotique? Toxique? Tous les gens dévorés par la souffrance? Pourquoi ne voient-ils pas ce que je vois?³³⁴

La disparition du ravin initial efface-t-elle la mémoire des victimes des massacres successifs qui y ont eu lieu? La topographie désormais banale – « un paysage plat et broussailleux » – empêche-t-elle les gens qui fréquentent le parc qu'est aujourd'hui Babi Yar de prendre conscience de son histoire, d'honorer la mémoire de ceux qui y reposent? La narratrice semble

³²⁷ Petrowskaja, *Peut-être Esther*, 182.

³²⁸ *Ibid.*, 183.

³²⁹ *Ibid.*

³³⁰ Rapson, *Topographies of Suffering*, 83.

³³¹ Petrowskaja, *Peut-être Esther*, 183.

³³² « Pendant vingt ans, il n'y a pas eu à Babi Yar la moindre mention de ces massacres, aucun monument, aucune pierre, aucun panneau. Au meurtre succédait le silence. » (Petrowskaja, 2015 : 183)

³³³ Voir p.42 de ce mémoire.

³³⁴ Petrowskaja, *Peut-être Esther*, 180.

pour sa part être la seule à se sentir happée par le passé, et l'espace lui-même se dédouble, la séparant des autres qui évoluent dans ce paysage sans se laisser troubler par tout le sang qui y a coulé. Il semble y avoir une corrélation entre l'apparence du lieu – qui ressemble aujourd'hui à n'importe quel grand parc – et la disposition d'esprit de ceux qui le traversent, ce qui fait presque souhaiter à la narratrice qu'on puisse toujours y observer les marques de l'horreur infligées à la topographie. Pourtant, croit Petrowskaja, le lieu de mémoire que constitue Babi Yar ne devrait pas en être un que pour ceux qui ont des ancêtres et être chers qui y reposent. Elle écrit, au début du fragment « Une promenade » qui ouvre le chapitre sur Babi Yar :

J'aimerais raconter cette promenade comme s'il était possible d'omettre que mes ancêtres aussi ont été tués ici, comme s'il était possible de se promener dans cet étrange lieu nommé Babi Yar en tant que personne abstraite, en tant qu'être en soi et non pas juste comme descendante du peuple juif, auquel seule me lie encore la recherche des pierres tombales manquantes. Babi Yar fait partie de mon histoire et tel est mon lot, pourtant ce n'est pas pour ça que j'y suis, ou pas seulement pour ça. Quelque chose m'amène ici, car je crois qu'il n'y a pas d'étrangers quand il est question de victimes. Chaque être humain a quelqu'un ici.³³⁵

Cette idée d'une mémoire commune entre les différents groupes imprègne tout le récit de Petrowskaja, pour qui le fait d'écrire ce texte en allemand est une façon d'aborder l'histoire avec un regard plus neutre, sans parti pris, un regard neuf, sensible aux nuances, et surtout dans une volonté de ne pas perpétuer une culture de l'amertume qui ne permet pas d'avancer. La narratrice de *Peut-être Esther* compare d'ailleurs son apprentissage ardu et passionné de la langue allemande à une guerre, avouant s'y être acharnée « [...] avec le droit de la puissance occupante, [...] comme si [s]on allemand était la condition de la paix, [...] [et que] si même [elle] [s']exprime en allemand, alors rien ni personne n'est perdu [...] »³³⁶. Dans un article intitulé « Encountering the Archive in Katja Petrowskaja's *Vielleicht Esther* », Dora Osborne affirme pour sa part que le contact qu'a la narratrice de *Peut-être Esther* avec les différentes archives qu'elle consulte au fil de ses recherches lui fait réaliser l'impossibilité d'établir une séparation bien nette entre bourreaux et victimes, ainsi qu'entre les membres de son arbre généalogique et ceux avec qui elle ne partage pas de liens de sang, et qu'elle doit néanmoins assumer cet héritage historique complexe³³⁷. J'ajouterais que la mise en relation des connaissances acquises dans les archives avec les lieux associés aux événements dont elles

³³⁵ *Ibid.*, 178-179.

³³⁶ *Ibid.*, 78.

³³⁷ Osborne, « Encountering the Archive in Katja Petrowskaja's *Vielleicht Esther* », 258.

traitent fait émerger l'impression qu'il y a une division entre les héritiers de la postmémoire du génocide, et les autres, ceux qui apparemment ne se sentent pas touchés par cette blessure générationnelle, culturelle, et donc que Petrowskaja pointe cette nécessité de réconcilier les deux groupes, de les ouvrir l'un à l'autre et de créer une mémoire qui soit véritablement collective.

III – Le palimpseste mémoriel

Mémoire-palimpseste

L'image du palimpseste se présente naturellement à l'esprit lorsqu'on parle de mémoire, évoquant les souvenirs que l'on conserve parfois sans le savoir, qui sont masqués par d'autres, mais qu'on peut tenter de faire réapparaître. En examinant parallèlement les deux œuvres du corpus, il m'apparaît que la métaphore du palimpseste offre un outil de réflexion encore plus intéressant pour penser la postmémoire, et ce, particulièrement dans *Peut-être Esther*. Dans son ouvrage intitulé *Palimpsestic Memory : The Holocaust and Colonialism in French and Francophone Fiction and Film*, Max Silverman explique ainsi ce qui l'a mené à forger et à utiliser l'expression « *palimpsestic memory* » (que je reprends en français par « mémoire-palimpseste ») :

[...] of all the figures which connect disparate elements through a play of similarity and difference (analogy, metaphor, allegory, montage and so on), the palimpsest captures most completely the superimposition and productive interaction of different inscriptions and the spatialization of time central to the work of memory [...] ³³⁸

La superposition dont parle Silverman peut être observée chez Petrowskaja – et Modiano –, mais aussi chez d'autres auteurs de littérature postmémorielle. J'avais déjà évoqué cette idée au chapitre un, à partir de l'idée du *layering* qu'on retrouve chez Marianne Hirsch et qui, pour elle, est une des composantes de la définition de postmémoire – relativement à la supplémentarité que suggère le préfixe « post » ³³⁹. Il est aussi question, dans la justification du terme « *palimpsestic memory* » qu'élabore Silverman, de la spatialisation du temps, qui est pertinente lorsqu'on envisage la mémoire en tant qu'expérience topographique ; une telle spatialisation temporelle est visible chez Modiano, par exemple, lorsque, dans *Dora Bruder*, certains quartiers ou certaines

³³⁸ Silverman, *Palimpsestic Memory*, 22.

³³⁹ Voir p.18 du présent mémoire.

rues créent un pont entre les époques – ou plutôt, *brouillent* les limites qui les séparent normalement –, redonnant à certains lieux leur allure passée. Le passé demeure cristallisé dans certains endroits, et la fréquentation de ceux-ci constitue la clé pour réveiller la mémoire.

Chez Katja Petrowskaja, la métaphore du palimpseste est présente à plusieurs niveaux : sous la forme d'images renvoyant directement à cette idée de réécriture, dans la représentation topographique de la mémoire, ainsi que dans l'écriture et l'élaboration du récit. Un passage du fragment intitulé « Le fil d'Ariane » évoque le palimpseste presque dans son sens propre ; la narratrice de *Peut-être Esther* y relate la fin de la vie de sa grand-mère Rosa, qu'une cécité croissante faisait s'enfoncer peu à peu dans l'obscurité, mais qui s'obstina malgré tout à écrire ses Mémoires, sans même s'assurer d'en ordonner les pages. Elle écrivait sans relâche et oubliait, dans cet exercice fébrile de transmission, de changer de feuille de papier, raconte Petrowskaja, de sorte que ses souvenirs se sont déposés sur le papier, comme sédimentés les uns sur les autres. « Une ligne se prolongeait dans la suivante, une autre s'y superposait, elles se recouvraient comme des vagues de sable sur la plage, obéissant à une force naturelle, s'entremêlaient dans un gribouillis au crayon, dentelles crochetées et tissées.³⁴⁰ » Cet acte en apparence inconscient d'écrire *par-dessus*, de surcharger les feuillets jusqu'à en rendre illisible le contenu, vient en fait contrer le phénomène d'effacement de la mémoire, vécu comme une violence par les membres des générations d'après. Comme sur un véritable palimpseste dont on a gommé les inscriptions originales pour les recouvrir avec de nouvelles écritures, la grand-mère maternelle de Petrowskaja révèle par son geste de superposition ce qui a été effacé – *supprimé* –, rayé de la surface de la terre ; elle restitue le passé et l'amplifie, le prolonge, pour qu'à l'avenir l'effacement d'une ligne ne puisse qu'en révéler une autre, plus ancienne, et encore une autre, inlassablement. Après avoir souhaité longtemps l'existence d'une technologie lointaine permettant de défaire les nœuds de cet héritage mémoriel et scriptural afin d'en comprendre les histoires et anecdotes, la narratrice affirme avoir finalement réalisé « [...] que les écrits de Rosa n'avaient pas été conçus pour être lus mais pour être conservés, un épais fil d'Ariane indéchirable.³⁴¹ »

³⁴⁰ Petrowskaja, *Peut-être Esther*, 61.

³⁴¹ *Ibid.*

Un autre passage de *Peut-être Esther*, cette fois au troisième chapitre, renvoie à l'image du palimpseste ; à Varsovie, la narratrice est à la recherche de la rue ayant abrité l'immeuble où son arrière-grand-père Ozjel avait établi sa famille et son orphelinat pour enfants sourds-muets : « J'ai trouvé la Ulica Ciepla sur une carte du ghetto. J'ai dessiné en plus mon propre plan. Six lignes horizontales et six verticales, j'ai fait une croix pour notre immeuble, Ciepla 14, dans la deuxième colonne en partant du bas, à peu près au milieu.³⁴² » Forcée de regarder la Varsovie d'aujourd'hui à travers le filtre du ghetto, dont l'historiographie est dominante, la narratrice se rend à cette fatalité et la prend au mot, en usant radicalement de cette « stratégie palimpsestique » qui fait naître chez elle un sentiment d'étrangeté lorsqu'elle parcourt les rues de l'ancien ghetto dont plus rien ne subsiste³⁴³ : « [...] un grand magasin, un immeuble de bureaux, un spa, un hôtel Westin, des boutiques, un coiffeur, un café Internet, une boulangerie, une ruine d'époque incertaine et encore un hôtel. Qui séjourne dans tous ces hôtels?³⁴⁴ » L'architecture et la vocation modernes des immeubles qui constituent le paysage urbain contrastent avec le caractère ancien de la carte du ghetto et les connaissances qu'a rassemblées la narratrice sur ses ancêtres polonais, et pour elle, qui cherche les traces d'une époque encore plus lointaine que celle du ghetto, les hôtels, cafés et boutiques paraissent anachroniques et même empreints d'une certaine hypocrisie. Lizarazu identifie avec justesse ce que permet une telle pratique de l'espace :

The narrator's superimposition demonstrates how contemporary, globalized Warsaw is quite literally built on the 'verschwindene Welt' not only of the ghetto but also of Eastern European Jewry. The Warsaw Ghetto as a memorial icon tells a story of Jewish suffering and death – this is convenient for the contemporary inhabitants of the town, as it deflects attention from the fact that Jewish life was a vital part of the city's pre-war culture [...]³⁴⁵

Lizarazu poursuit en disant que la mémoire de l'enchevêtrement spatial et culturel propre à Varsovie est rendue visible précisément par la stratégie palimpsestique qu'utilise la narratrice dans sa façon de marcher dans les rues de l'ancien ghetto, et insiste sur le caractère physique, incarné de cette expérience des lieux³⁴⁶. En effet, les allusions aux sensations perçues par le

³⁴² *Ibid.*, 101.

³⁴³ Lizarazu, « The Family Tree, the Web and the Palimpsest », 186.

³⁴⁴ Petrowskaja, *Peut-être Esther*, 101.

³⁴⁵ Lizarazu, « The Family Tree, the Web and the Palimpsest », 186.

³⁴⁶ *Ibid.*

corps – froid, faim, fatigue – abondent dans toute la section du texte traitant de ce voyage en Pologne, témoignant de la nécessité de s’ancrer dans les lieux visités :

Il y avait à tel endroit une odeur de pain, ailleurs cela sentait les connexions Internet, j’aurais pu entrer dans un café pour me réchauffer, boire du thé et manger des pirojkis, vivre, mais j’ai continué à errer. Je marchais, marchais, croyant que les vieux bâtiments allaient surgir, que le passé allait me montrer son visage, par respect pour mes efforts insensés. Mais je n’allais pas encore assez mal pour ça.³⁴⁷

La narratrice semble vouloir provoquer le surgissement du passé en se mettant elle-même dans une situation physique extrême, suggérant l’existence d’un lien direct entre le corps et le lieu, et que priver le premier de ses besoins vitaux pouvait pousser l’autre à libérer ses secrets. La répétition du verbe marcher (« je marchais, marchais ») illustre l’obstination de la narratrice à exhumer la mémoire contenue dans la topographie de la ville, et la mention, dans la même phrase, des « vieux bâtiments » et du « passé » accentue l’impression d’une spatialisation du temps.

Pavés de mémoire

Le dernier fragment du chapitre trois, qui s’intitule « Lettres perdues », offre une illustration particulièrement significative de la façon dont la mémoire d’une communauté disparue est inscrite dans la topographie, et de la relation entre le corps, récepteur et objet de médiation, et l’héritage mémoriel. Or, c’est encore une fois à l’aide du motif du palimpseste, cette fois dans sa forme topographique, que cet entrelacement est porté à notre attention. Alors qu’elle visite Kalisz, la narratrice de *Peut-être Esther* apprend, grâce à la femme qui la guide, comment le cimetière juif de Kalisz a été détruit et que ses pierres tombales ont ensuite été éparpillées dans les rues de la ville pour en paver la chaussée :

Les gens marchaient à vive allure, il bruinait toujours et nul ne semblait savoir que certaines rues de la ville étaient pavées des dalles funéraires du vieux cimetière juif. Pendant la guerre, alors qu’il n’y avait plus de Juifs à Kalisz, on avait retiré du cimetière les matzevahs, ces pierres tombales juives, on les avait sciées en carrés et posées dans la rue, le dos tourné vers le haut, de sorte qu’on ne voie pas les lettres hébraïques quand on marchait dessus. C’était un système d’extermination à sécurité multiple. Qu’on le sache ou non, quiconque parcourt les rues de Kalisz foule aux pieds ces pierres tombales.³⁴⁸

³⁴⁷ Petrowskaja, *Peut-être Esther*, 101.

³⁴⁸ *Ibid.*, 131.

Le geste même de profaner un cimetière est extrêmement significatif, mais le fait d'altérer la forme des pierres en les sciant a une portée symbolique encore plus grande, comme si on portait atteinte au corps même de la mémoire des morts et de toute la communauté qui les honorait. Ce « système à sécurité multiple » que constitue le fait de se servir de pierres tombales juives pour paver les rues d'une ville peut d'ailleurs être observé ailleurs en Europe, dans d'autres villes qui ont jadis abrité des communautés juives ; Ivan Jablonka le mentionne au passage dans *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*³⁴⁹, et Aharon Appelfeld raconte une histoire similaire dans son roman *Polin Eretz Yeruka* (2005), où le protagoniste israélien découvre, dans un village de Pologne, que la place du village, devant l'hôtel de ville, est pavée de pierres tombales juives³⁵⁰. La narratrice de *Peut-être Esther* poursuit en disant que plusieurs décennies après la guerre, dans la Pologne contemporaine, des travaux d'aqueduc ont forcé la voirie à extraire les pavés de certaines rues et, plus personne ne se souvenant de la présence des pierres tombales juives, ces dernières ont été remplacées sans qu'on ne se préoccupe d'en cacher la face portant les inscriptions en hébreu.

Comme sur un parchemin dont les inscriptions reparaitraient curieusement après avoir été gommées, masquées par de nouvelles, les lettres hébraïques refont surface dans la topographie de Kalisz, s'offrant désormais aux regards de ceux qui y portent attention et transformant ainsi la ville en un palimpseste demandant à être déchiffré, afin que la mémoire de l'ancienne communauté juive ne soit pas perdue. Malheureusement, constate Petrowskaja, elle est la seule à jouer à ce qu'elle appelle « [...] un Memory pour adultes [...] »³⁵¹, faisant allusion à ce jeu où il faut retourner des cartes et créer des paires tout en s'assurant de retenir l'emplacement exact de chacune sur le jeu. Elle est la seule à parcourir cet itinéraire mémoriel

³⁴⁹ « Un documentaire sur le shtetl de Bransk, près de la frontière biélorusse, montre la dernière synagogue de la région, désaffectée et à moitié en ruine, au moment où s'en échappe un troupeau de moutons. À Bransk même, la route qui passe devant l'église est pavée avec des pierres tombales juives. D'autres ont été arrondies pour servir de meules. » (Jablonka, 2012 : 51-52)

³⁵⁰ Comme il n'existe pas encore de traduction française de ce roman, je cite sa version allemande, *Elternland*, parue en 2008 : « Ohne Probleme fand er das Rathaus, ein einstöckiges Gebäude auf einem großen Platz, der mit unterschiedlichen Steinen gepflastert war, darunter auch zerbrochene Grabsteine. Hebräische Buchstaben sprangen Jakob aus diesen Trümmern ins Auge. Magda hatte ihm erzählt, dass man gleich nach der Ermordung der Juden von Schidowze auch die Grabsteine auf dem Friedhof zerstört hatte, doch – Jakob wusste nicht, warum – er hatte die entsetzliche Information nicht behalten. Jetzt war er sprachlos. Er ging über das Pflaster und entdeckte eine Inschrift, nichts Prachtvolles, den Grabstein seines Urgroßvaters Itsche-Meir. » (Appelfeld, 2008 : 130)

³⁵¹ Petrowskaja, *Peut-être Esther*, 132.

de pierres, de lettres et de pluie, tandis que les passants s'affairent à vaquer à leurs occupations quotidiennes, comme aveugles, indifférents à l'endroit où ils posent les pieds : « J'allais d'immeuble en immeuble, de pierre en pierre, l'un des miens avait habité là, un cinéma, une imprimerie, une lettre, il bruinait, je récoltais, encore une, encore une autre là, j'entreprenais une restitution douteuse de choses disparues que je ne pouvais ni avoir ni interpréter [...]»³⁵² ». En effet, la narratrice ne sait pas lire l'hébreu, et ne peut par conséquent pas réellement déchiffrer les inscriptions fragmentaires qui parsèment la chaussée ; elle les « récolte » néanmoins, comme s'il s'agissait de pépites d'or, affirmant par-là l'importance de la conservation de la mémoire, ce bien précieux, à la fois fragile et pérenne. Comme pour les Mémoires de Rosa, illisibles non pas en raison de la langue utilisée, mais par leur calligraphie elle-même, les matzevahs n'exigent pas d'être lues, mais préservées de la disparition, de l'anéantissement. Ces pierres symbolisent à la fois la matérialité de la mémoire et son lien avec le lieu et notre pratique incarnée de l'espace – la narratrice doit littéralement sautiller d'un pavé à l'autre, pour éviter de marcher sur les pierres tombales et d'ainsi participer au « système d'extermination à sécurité multiple », tout en se gardant bien d'être renversée par les voitures circulant sur la chaussée, c'est donc le corps en entier qui est engagé dans cette activité d'exhumation et de restitution de la mémoire. Maria Roca Lizarazu va dans le même sens lorsqu'elle écrit que : « [...] the relationship with these sites is a spatial and embodied one, not a personal and familial one.»³⁵³ » Par ailleurs, cette affirmation de Lizarazu, fait écho au propos de Petrowskaja sur Babi Yar cité plus haut³⁵⁴ et sur la promenade qu'elle y fait et qu'elle voudrait raconter « [...] comme s'il était possible de se promener dans cet étrange lieu [...] en tant que personne abstraite, en tant qu'être en soi et non pas juste comme descendante du peuple juif, auquel seule [la] lie encore la recherche des pierres tombales manquantes.»³⁵⁵ »

Pourtant, partout où elle se rend dans sa « recherche des pierres tombales manquantes », la narratrice de *Peut-être Esther* est frappée, à Varsovie, Kalisz, Babi Yar, Mauthausen, par le fossé qui semble séparer son expérience des lieux de celle des autres visiteurs, touristes ou habitants ; alors qu'elle ressent si fortement la coprésence du passé et du

³⁵² *Ibid.*

³⁵³ Lizarazu, « The Family Tree, the Web and the Palimpsest », 188.

³⁵⁴ Voir page 106 de ce mémoire.

³⁵⁵ Petrowskaja, *Peut-être Esther*, 178-179.

présent, elle a l'impression d'être la seule à y être sensible : « J'ai l'impression que ces promeneurs et moi évoluons sur des écrans différents. [...] Pourquoi ne voient-ils pas ce que je vois?³⁵⁶ » Or, Lizarazu souligne que la narratrice est tout de même consciente qu'un aménagement différent du site mémoriel qu'est Babi Yar selon lequel la destruction passée serait visible et occuperait tout l'espace ne serait pas plus fidèle à sa propre vision de ce lieu où cohabitent le passé et le présent, car c'est précisément cette coprésence des deux qui définit, pour elle, un lieu comme Babi Yar. Lizarazu soutient que cette perception spatiale nécessite, pour être pensée et exprimée, une perspective poétique, qui est ici fournie par la métaphore du palimpseste :

While sites of extreme suffering, such as the Warsaw Ghetto or Babi Yar, call for a poetic or literary perspective which can express the 'palimpsestic sedimentation' of memories in these places, they also require a different understanding of time and history. If the present and the past are conceptualized as spatially cohabitant, interwoven rather than consecutive, the past is no longer something that has passed – it forms part of a 'Topographie, die nicht vergeht, wie ein Gedicht' (*VE*, p.281). In its topographical exploration, Petrowskaja's text therefore implies a different concept of historical responsibility and 'inheritance' in which notions of guilt and direct involvement make way for what Silverman calls 'complicity' and what Rothberg would call 'implication'.³⁵⁷

Ainsi, Petrowskaja n'est jamais accusatrice face aux passants qu'elle croise au fil de ses « explorations topographiques », elle ne tente pas de créer une césure plus profonde que celle qui lui paraît déjà exister. Si elle comprend difficilement que des événements horribles comme ceux survenus durant la Seconde Guerre mondiale et la Shoah puissent être pratiquement relégués à l'oubli par les gens qui vivent aux endroits même où cela s'est produit, elle désire plus que tout une certaine guérison des blessures infligées par ces expériences traumatiques, mais une guérison qui passe par un dialogue et la reconnaissance des violences perpétrées, à la manière, précisément, du quatrième modèle de négociation d'un passé traumatique que décrit Aleida Assmann : « [a] *dialogic remembering* ». Assmann écrit que deux pays partageant une histoire de violence mutuelle s'engagent dans une mémoire dialogique « [...] by mutually acknowledging their own guilt and empathy with the suffering they have inflicted on others.³⁵⁸ »

³⁵⁶ *Ibid.*, 180.

³⁵⁷ Lizarazu, « The Family Tree, the Web and the Palimpsest », 187.

³⁵⁸ Assmann, « From Collective Violence to a Common Future », 54.

Un geste palimpsestique

La métaphore du palimpseste s'étend finalement à l'œuvre littéraire elle-même et à la construction du récit de *Peut-être Esther*, pour laquelle l'autrice-narratrice se sert des archives comme fondations, puis y ajoute successivement les histoires fragmentaires qu'elle réussit à récolter au fil de ses voyages et promenades. Petrowskaja fonctionne par addition, enrichissant sa connaissance de son arbre familial par strates narratives et mémorielles se déposant les unes sur les autres à mesure qu'elle découvre de nouveaux détails et y associe ce qu'elle sait déjà, ce qu'elle a lu et ce qui appartient à la mémoire et au savoir collectifs. Le tissu narratif de *Peut-être Esther* est composé d'informations issues d'archives, d'histoires et anecdotes tirées du répertoire familial, de références intertextuelles, de descriptions topographiques, de récits de rêves et de souvenirs d'enfance, de photographies, et cet amas de matière narrative et mémorielle concourt, par son entrelacement et surtout son accumulation, à créer un récit détaillé qui réfléchit sur lui-même et alimente une réflexion plus vaste, sur notre compréhension de la mémoire et l'histoire collectives. Ce procédé est aussi une façon, pour Petrowskaja, d'écrire une histoire de l'Europe du XX^e siècle qui soit plurielle, non pas centrée sur des discours nationaux, mais bien sur la multiplicité des expériences de la violence qui a marqué le siècle et dont les effets continuent de se faire sentir aujourd'hui ; en racontant plusieurs petites histoires – les « *Geschichten* » qui donnent au texte original son sous-titre – la narratrice travaille à ne pas prendre position ou se dédouaner de la responsabilité collective qu'une négociation dialogique de la mémoire traumatique exige.

Bien que ses recherches se nourrissent moins de la mémoire contenue dans les lieux que des archives et de la mémoire orale, Daniel Mendelsohn use d'une stratégie semblable à celle de Petrowskaja dans *Les Disparus* ; c'est l'accumulation de micro-récits, certains se contredisant ou invalidant parfois une version de l'histoire, qui permet finalement d'assembler un récit qui soit le plus près possible de la vérité malgré les pièces du puzzle qui demeureront manquantes. Le narrateur va à la rencontre de témoins et de descendants de survivants, et rassemble chaque détail qu'il empile littéralement dans son récit, avec une application obsessive, espérant que leur addition fasse apparaître l'histoire de ces « six parmi six millions », un peu comme des feuilles d'acétate transparentes dont les différents tracés et lignes fragmentaires, lorsqu'on les superpose, se rejoignent et révèlent le dessin final. Mendelsohn

recueille tous les détails, sachant bien que tous ne sont pas nécessairement véridiques, mais étant convaincu que leur quantité et leur addition lui permettront d’avoir accès à l’histoire qu’il cherche à écrire. De la même façon, Petrowskaja accumule les noms, dates et événements, sans toujours être certaine qu’ils soient bel et bien reliés à ses parents – mais ne voulant opérer aucune forme de « sélection³⁵⁹ » –, et si parfois il lui faut effacer et réécrire, comme c’est le cas à propos de l’immeuble de Varsovie où était situé l’orphelinat d’Ozjel (le 16 et non le 14)³⁶⁰, cette réécriture apparaît plutôt comme un enrichissement, comme si la matière mémorielle en était augmentée, épaissie littéralement, comme la surface d’un parchemin que l’on gorge d’encre une nouvelle fois.

Ainsi, les figures de répétition, d’accumulation et de surimpression sont récurrentes dans les récits postmémoriels de troisième génération évoqués ici ; elles traduisent à la fois la « fièvre archivistique »³⁶¹ propre aux petits-enfants et leur désir inavoué et irrationnel de « ressusciter les morts³⁶² ». La narratrice de *Peut-être Esther* l’avoue : « Je voulais rappeler beaucoup trop de morts à la vie [...] »³⁶³, et c’est aussi le projet de Mendelsohn de « [...] donner une autre dimension au souvenir, [...] rendre plus réel[s] » les six membres de sa famille dont il ne sait presque rien au départ, et ce en prenant soin de consigner toutes les « infime[s] variation[s] »³⁶⁴ qu’il peut récolter. En rassemblant une profusion de détails dans leur récit, les écrivains de la troisième génération espèrent rendre vivantes les silhouettes de mémoire des êtres disparus qu’ils veulent connaître ; l’accumulation de détails leur donne un corps de mots et de souvenirs, à défaut d’un corps de chair et d’os. Aurélie Barjonet mentionne, dans son texte intitulé « Les petits-enfants : une génération d’écrivains hantés », le recours – dans ce cas-ci, d’Ivan Jablonka – aux « [...] “archives périphériques”, c’est-à-dire [à] des textes qui portent sur des situations semblables à celles qu’ont dû (ou pu) vivre [...] »³⁶⁵ les personnes qui font

³⁵⁹ Petrowskaja, *Peut-être Esther*, 27.

³⁶⁰ Voir p.93 du présent mémoire.

³⁶¹ Il s’agit d’une expression que j’emprunte à Marc Amfreville dans son texte intitulé « Family Archive Fever. Daniel Mendelsohn’s *The Lost* », et qu’il utilise lui-même en référence au *Mal d’archive* de Derrida (Amfreville, 2014 : 159).

³⁶² Barjonet, « Les petits-enfants : une génération d’écrivains hantés », 232.

³⁶³ Petrowskaja, *Peut-être Esther*, 82.

³⁶⁴ Mendelsohn, *Les Disparus*, 666.

³⁶⁵ Barjonet, « Les petits-enfants : une génération d’écrivains hantés », 234.

l'objet de la quête. C'est une stratégie qu'emploient également Petrowskaja³⁶⁶ et Mendelsohn³⁶⁷, mais aussi Patrick Modiano, dans *Dora Bruder*³⁶⁸ ; cela permet d'imaginer le mieux possible, aux regards des informations véridiques dont ils disposent, l'expérience invérifiable des êtres disparus qu'ils recherchent. Cette utilisation des « archives périphériques » me paraît appartenir aux figures d'accumulation et de surimpression dans la façon dont elle suggère l'émergence d'un savoir à partir d'une masse d'informations qui doivent être envisagées ensemble pour que leur interprétation porte à notre conscience de nouvelles données.

Je qualifie ce procédé d'écriture-réécriture par accumulation de « geste palimpsestique », car il s'agit d'une pratique de destruction et de reconstruction constante, qui est inévitable lorsqu'on avance – à rebours – sur un chemin aussi incertain que celui de la mémoire post-génocidaire. Les auteurs de deuxième et troisième génération entreprennent la restitution du passé, tentant eux-mêmes de faire réapparaître les inscriptions effacées des palimpsestes topographiques qu'ils rencontrent au fil de leurs recherches, et usent simultanément d'un procédé palimpsestique dans la façon dont ils répertorient les informations qu'ils récoltent, les superposant inlassablement, au risque que cela n'ébranle ou ne masque définitivement les convictions qu'ils avaient et ce qu'ils croyaient connaître de leurs parents et ancêtres. Petrowskaja offre quant à elle un exemple réussi des différentes façons dont cette métaphore du palimpseste se manifeste dans la quête de la mémoire post-génocidaire ainsi que dans l'élaboration même du récit, ce qui fait de *Peut-être Esther*, à mon sens, une œuvre clé de la littérature de troisième génération, empreinte des marques de la postmémoire, mais ouvrant plus largement la réflexion, dans une volonté de dépasser un discours unique limitant.

³⁶⁶ Dans le fragment « Lettres du vendredi », la narratrice de *Peut-être Esther* écrit : « Tous les vendredis je reçois une lettre électronique d'un prisonnier de guerre soviétique, traduite en allemand [...] Ces lettres ont été écrites au cours des dernières années, collectées et en général traduites bénévolement, puis envoyées par la liste [de distribution], numérotées comme les prisonniers. [...] Des dizaines, des centaines de localités sont nommées, Königsberg, Nuremberg, Custrin, Bielefeld, Hanovre, Munich, Bochum, Graz, Strasbourg. Tous les vendredis j'espère recevoir une lettre où seraient mentionnées les étapes de mon grand-père [...] » (Petrowskaja, 2015 : 229-231), confie-t-elle, espérant par-là combler le vide creusé par le silence de ce grand-père maternel qui ne s'est jamais exprimé sur sa captivité durant la guerre.

³⁶⁷ Ses recherches le mènent en effet à recueillir les propos de nombreux témoins et descendants de survivants, qui ne lui parlent pas que des six membres de sa famille auxquels il s'intéresse, mais aussi de leurs propres parents et amis, ce qui accroît la diversité d'expériences que collecte le narrateur des *Disparus*.

³⁶⁸ « J'ai pu identifier quelques femmes, parmi celles qui sont parties le lundi 22 juin, à cinq heures du matin, et que Dora a croisées en arrivant le jeudi aux Tourelles » (Modiano, 1999 : 115-116), écrit le narrateur avant d'énumérer ce qu'il a appris de ces femmes dont l'expérience a dû ressembler à celle de Dora Bruder.

Conclusion

J'ai voulu montrer, par l'analyse et la mise en relation des œuvres du corpus, combien la mémoire – et surtout la mémoire d'expériences douloureuses – s'inscrit profondément dans les lieux où ces violences ont été perpétrées, mais aussi dans tous les lieux qui, de près ou de loin, *signifient* quelque chose pour les êtres marqués par cette mémoire. Notre rapport au monde passe forcément par un rapport aux lieux où l'on s'ancre, et cela se traduit par l'attachement, la nostalgie ou même la souffrance que nous inspirent différents lieux, selon les souvenirs ou histoires qui y sont associés dans notre imaginaire. Il est donc compréhensible que les membres des générations post-génocidaires associent si étroitement la mémoire qui leur a été transmise (ou pas) par leurs parents et grands-parents – ou encore simplement dans la culture et la mémoire collective de leur génération – à une certaine topographie, ou à l'idée qu'ils se font de cette topographie, et qu'ainsi les structures réflexives qu'ils mettent en place pour penser cette mémoire comprennent un rapport singulier à la topographie.

Cette préoccupation pour les lieux associés au passé est en effet visible dans les récits des générations d'après ; ceux de Modiano et de Petrowskaja l'ont illustré à souhait, non seulement dans l'attention portée par leurs narrateur et narratrice respectifs à la description topographique, mais aussi dans la place qu'y occupent les multiples mouvements et déplacements dans l'espace. Le narrateur de *Dora Bruder* ne cesse de déambuler dans les rues de Paris, cherchant à reproduire les itinéraires empruntés par Dora et répétant par le fait même ses propres parcours passés ; et Petrowskaja tisse quant à elle un récit qui est traversé par des mouvements, cette fois d'une plus grande ampleur : ceux de la narratrice sur la carte de l'Europe, effectuant ses voyages-pèlerinages vers les lieux qui marquent les points de repère de son histoire familiale, de Berlin à Kiev, en passant par la Pologne et l'Autriche. On a par ailleurs pu observer combien les auteurs et autrices s'appuient sur les documents d'archive pour préparer leur visite des lieux mémoriels – sans compter que ces lieux mémoriels sont parfois eux-mêmes des centres d'archives –, affirmant par-là l'interrelation existant entre la mémoire écrite, documentaire, et la mémoire bâtie (bien que celle-ci soit malheureusement mise à mal par la destruction à laquelle ces lieux ont fait face). La consultation d'archives ne fait qu'enrichir l'expérience topographique de la mémoire. En outre, les propres souvenirs et associations qu'inspirent aux membres de deuxième et troisième génération les lieux qu'ils

parcourent et sur lesquels ils font des recherches servent également à orienter le récit. Les auteurs de ces récits mettent en effet beaucoup d'eux-mêmes dans leur quête du passé et de ceux qui y ont vécu. Modiano se réfère ainsi à ses propres motifs de fugue, tirés des souvenirs de son adolescence, pour imaginer ce qu'a pu ressentir Dora lors de la sienne, alors que Petrowskaja fait régulièrement allusion aux mots, aux noms et aux expressions dont sa compréhension souvent créative et parfois issue d'une confusion ou d'un malentendu forgent son rapport à son héritage mémoriel³⁶⁹.

L'étude de *Dora Bruder* a mis en lumière le pouvoir des lieux d'agir comme passages entre les époques, la topographie de Paris y étant ce qui réactive les propres souvenirs du narrateur reliés aux endroits qu'il parcourt dans ses recherches sur Dora et, combinée à son étude approfondie des documents d'archive sur les années de la guerre et de l'Occupation, elle lui permet de se transposer dans cette époque qu'il n'a autrement pas pu *vivre* réellement. La fréquentation de cette topographie singulière crée un point de basculement pour le narrateur, qui réussit à apercevoir, à travers le brouillard de plus de cinquante ans, la silhouette de Dora Bruder en jeune fugueuse, sillonnant les rues de Paris en tentant d'échapper aux autorités. Ce potentiel trans-temporel des lieux est visible chez Petrowskaja également lorsqu'à Babi Yar, par exemple, la narratrice constate l'effet particulier qu'a sur elle le fait de se tenir sur les lieux d'un massacre d'une telle ampleur, une sensation qui n'a pourtant pas l'air d'être partagée par les autres passants : « Le passé avale les bruits du présent³⁷⁰ », écrit-elle. À travers une perspective topographique de la mémoire, il apparaît donc que les époques ne sont pas si éloignées les unes des autres, et que la sensibilité à un lieu, la réceptivité face aux marques du passé qui, bien que dissimulées, y demeurent, suffisent parfois à extraire le passé du présent, et à y porter un regard à la fois critique et empreint d'émotion.

³⁶⁹ « [Mon arrière-grand-père] s'appelait Ozjel, mais j'entendais Asile ou Assili, car en russe le O non accentué se prononce A. J'ai d'abord cru que ce prénom venait de Assalien, peut-être parce que le nom complet de ma grand-mère était Rosalia Assilievna, certains disaient Rosalia Assalievna. En grandissant, j'ai commencé à réfléchir à cet arrière-grand-père à l'étrange sonorité, à ce nom qui m'offrait à la fois l'origine et le gîte, Assili, et à son asile qui offrait une protection, un lieu de repli et de sécurité, un abri pour tous. » (Petrowskaja, 2015 : 92) Cet intérêt pour son arrière-grand-père au nom fascinant motive en grande partie le voyage à Varsovie de la narratrice, qui désire voir l'endroit où avait été établi ce « lieu de repli », cet « asile » qu'était l'école pour sourds-muets d'Ozjel.

³⁷⁰ Petrowskaja, *Peut-être Esther*, 180.

Pour les auteurs appartenant à la génération de la postmémoire (parmi lesquels j'inclus Modiano et Petrowskaja, bien qu'ils fassent partie de deux générations distinctes et que leurs rapports respectifs à la Seconde Guerre mondiale et à la Shoah soient largement différents l'un de l'autre), la fréquentation des lieux liés au trauma facilite la transmission et la compréhension de cet héritage traumatique en leur procurant une expérience incarnée de cette mémoire. Comme il ne s'agit pas de la mémoire d'événements réellement vécus, mais plutôt d'une impression de mémoire constituée par des histoires, traditions et images familiales, la possibilité de redonner corps à de tels récits est inestimable ; cela permet à la fois de rendre plus réel l'héritage traumatique et de l'évacuer. Car si, comme l'affirme Marianne Hirsch, « [t]o grow up with overwhelming inherited memories [...] is to risk having one's own life stories displaced, even evacuated, by our ancestors³⁷¹ », la confrontation avec les lieux associés à ces « souvenirs hérités » est un moyen de s'en libérer, de ne plus vivre à travers la mémoire et les expériences de ses parents³⁷², mais plutôt de se constituer son propre lien vis-à-vis de cette mémoire, de se l'approprier – non pas au sens de la faire sienne, mais d'apprendre à la mettre en perspective et la relier à sa propre existence, son propre imaginaire, ses peurs et ses désirs. D'ailleurs, le caractère incarné de la mémoire, tel qu'on l'a vu au premier chapitre, s'illustre entre autres par le rôle de déclencheurs de mémoire que jouent différents objets d'apparence banale, mais qui, lorsque le sujet entre en contact avec eux, génère la sensation d'une remémoration, celle d'une autre époque, désormais disparue³⁷³.

³⁷¹ Hirsch, *The Generation of Postmemory*, 5.

³⁷² À propos de cette identification avec la vie et les expériences des parents, le passage suivant de *Peut-être Esther* en résume bien la teneur : « [Ma mère] ne cessait de me raconter la guerre, alors qu'il n'y avait presque rien à raconter, juste de rares histoires, mais à partir de ces couleurs primaires elle dessinait toutes les autres histoires de sa vie. Sa guerre est devenue la mienne, de même que la distinction entre un avant et un après est devenue mienne, et j'ai fini par ne plus pouvoir distinguer sa guerre de mes rêves ni laisser reposer ses souvenirs sur les étagères de ma mémoire. » (Petrowskaja, 2015 : 79)

³⁷³ Petrowskaja évoque de tels objets gardiens de mémoire, qui ont le pouvoir de relier des espaces et des temps éloignés : « Bien des années ont passé depuis la mort de ma babouchka Rosa, mais je continue à trouver ses épingles à cheveux, ses épingles soviétiques noires faites d'un métal souple que je ne connais pas, qui ont disparu du commerce avec l'effondrement de l'empire soviétique [...] Je trouve les épingles à cheveux de Rosa dans toutes les villes du monde, dans les hôtels, dans les gares modernes, dans les couloirs de train et dans les appartements étrangers, comme si Rosa y avait séjourné peu avant moi, comme si elle savait mon égarement et me montrait avec ses épingles comment rentrer à la maison – elle qui n'était jamais allée à l'étranger. » (Petrowskaja, 2015 : 60) Partout où elle se rend, la narratrice est accompagnée du souvenir de sa grand-mère qui émane de ces épingles à cheveux.

Le contact avec la topographie mémorielle se fait donc d'abord par le biais des sens, avec une attention particulière accordée aux atmosphères, aux éléments météorologiques, aux bruits et aux odeurs qui règnent dans les lieux visités. Puisqu'il s'agit souvent de lieux d'où les traces du passé ont disparu, la recherche de ruines matérielles et identifiables n'est pas souvent fructueuse et c'est surtout par leur absence que brillent celles-ci (tel qu'en témoigne, par exemple, la traversée de l'ancien ghetto de Varsovie par la narratrice de *Peut-être Esther*³⁷⁴). Néanmoins, pour qui les cherche et y est attentif, certaines de ces empreintes du passé subsistent et se faufilent dans le présent, faisant naître une sensation d'étrangeté lorsqu'on les aperçoit : c'est le cas du hangar évoqué par le narrateur de *Dora Bruder*, sur la façade duquel figurent toujours les anciens noms, Drancy et Duremord, le long de la route menant à l'aéroport de Roissy³⁷⁵ ; ou encore des pavés faits de pierres tombales juives à Kalisz, dont les inscriptions en hébreu semblent vouloir sortir les morts de l'oubli, pour que le simple parcours de la ville devienne un acte de recueillement, celui d'honorer la communauté juive depuis longtemps disparue³⁷⁶. Ces représentations du passé qui réapparaît ont en commun leur recours à la figure du palimpseste, en convoquant toutes les deux les notions d'inscription, d'effacement et de passage du temps, qui convergent vers une réapparition de ce qui a été recouvert, dissimulé à la vue et à la connaissance. J'ai montré comment la métaphore du palimpseste permet à Petrowskaja d'exprimer à la fois la coprésence du présent et du passé dans les lieux mémoriels qu'elle visite, et comment, chez Modiano, elle justifie l'impression du narrateur d'avoir vécu à l'époque de Dora Bruder, et son sentiment que, parfois, son existence et celle de la jeune fille se mêlent. Procédé d'une grande puissance poétique, le recours à une telle figure évoquant la surimpression et la transparence constitue par ailleurs l'une des marques de la postmémoire³⁷⁷ qui caractérisent les récits de Modiano et Petrowskaja.

Finalement, il me semble que l'adoption d'une perspective topographique pour aborder des œuvres littéraires portant sur la mémoire d'événements traumatiques nous permet de nous positionner à notre tour, en tant que lecteurs, par rapport à cette mémoire. La lecture

³⁷⁴ Voir p.95-96 du présent mémoire.

³⁷⁵ Voir p.56 du présent mémoire.

³⁷⁶ Voir p.110 du présent mémoire.

³⁷⁷ Tel que discuté à la page 18 de ce mémoire, le « *layering* » est une des caractéristiques ressortant particulièrement des œuvres postmémorielles – surtout visuelles – que mentionne Marianne Hirsch dans *The Generation of Postmemory*.

parallèle de *Dora Bruder* et *Peut-être Esther* fait naître chez qui s’y absorbe une sensibilité accrue face aux lieux et une volonté d’extraire de ceux-ci le passé et les souvenirs qui y sont sédimentés. Prenant exemple sur les protagonistes de ces récits, on développe un regard critique plus incarné, plus près des lieux, mais aussi des individus qui les habitent – ou les *ont habités*. La perspective topographique implique une plus grande inclusion en termes de conservation et de transmission de la mémoire, puisqu’on s’attarde à l’ensemble de la mémoire contenue dans les *lieux*, et non pas seulement à celle d’un groupe en particulier. Cela permet donc un regard croisé sur la diversité des expériences traumatiques, en prenant une topographie donnée comme point de comparaison.

J’ai choisi de me pencher sur des œuvres traitant de la mémoire d’une période de l’histoire qui est aujourd’hui largement étudiée et qui, je pense, continuera de l’être, notamment en raison de l’immense production littéraire que la Seconde Guerre mondiale et la Shoah continuent de générer. Or, l’idée d’envisager la mémoire en tant qu’expérience topographique et sa réappropriation comme l’emprunt d’un itinéraire au caractère trans-temporel m’apparaît tout aussi pertinente dans un contexte géographique qui nous est plus proche. En effet, les récentes et sinistres découvertes de centaines de tombes anonymes d’enfants autochtones sur les sites de plusieurs anciens pensionnats à travers le Canada témoignent du passé traumatique qui dort sous nos pieds, et nous rappellent le génocide des peuples autochtones entrepris par la puissance colonisatrice et poursuivi jusqu’à la fin du siècle dernier par les autorités canadiennes. À ce titre, les œuvres de descendants de survivants des pensionnats autochtones s’inscrivent elles aussi dans la postmémoire décrite par Hirsch³⁷⁸, et on tirerait profit de les examiner d’un point de vue topographique, pour chercher à comprendre comment le rapport au territoire et à la mémoire qui lui est associée est forgé par le trauma des ancêtres, chez les membres des générations qui ont suivi la fermeture des pensionnats.

³⁷⁸ Dans un article intitulé « “La grande blessure” : Legs du système des pensionnats dans l’écriture et le film autochtones au Québec », Sarah Henzi affirme que « [c]ette “grande blessure”, comme le décrit la jeune poète innue Natasha Kanapé Fontaine, est encore présente, même chez ceux et celles qui ne sont pas allés au pensionnat. » (Henzi, 2016 : 179)

Bibliographie

Corpus

MODIANO, Patrick. *Dora Bruder*. Paris : Gallimard, 1999 [1997].

PETROWSKAJA, Katja. *Peut-être Esther*. Traduit de l'allemand par Barbara Fontaine. Paris : Seuil, 2015.

Littérature critique – Modiano

AUBIN, Julie. 2011. « Mémoire juive et espace urbain dans *Dora Bruder* et *La Québécoise* ». Mémoire de M.A., Université de Montréal.
<https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/5957>

BEM, Jeanne. « *Dora Bruder* ou la biographie déplacée de Modiano ». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, no.52 (2000) : 221-232.

CURTO, Roxanna. « Narrating via Fragments: Patrick Modiano's Metonymic Style in *Dora Bruder* ». *Contemporary French and Francophone Studies* 18, no.4 (2014) : 352-359.

DICKSTEIN, Juliette. « Inventing French Jewish Memory: The Legacy of the Occupation in the Works of Patrick Modiano: 1968-1988 ». Dans *Paradigms of Memory: The Occupation and Other Hi/stories in the Novels of Patrick Modiano*, sous la direction de M. Guyot-Bender et W. Vander Wolk. Bern : Peter Lang, 1998 : 145-163.

FRÖHLICHER, Peter. « Du Bellay, Hugo, Modiano – trois figurations de la ville-palimpseste ». Dans *Figurations de la ville-palimpseste*, sous la direction de U. Bähler, P. Fröhlicher, P. Labarthe et C. Vogel. Tübingen : Narr, 2012 : 11-20.

GERHARDI, Gerhard. « Topographie et histoire : Paris et l'Occupation dans l'oeuvre de Patrick Modiano ». Dans *Paris sous l'Occupation/Paris unter deutscher Besatzung : actes du 3^e Colloque des Universités d'Orléans et de Siegen*, sous la direction de W. Drost, G. Leroy, J. Magnou et P. Seibert. Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 1995 : 114-121.

GREEN, Mary Jean. « People Who Leave No Trace: *Dora Bruder* and the French Immigrant Community ». *Studies in 20th & 21st Century Literature* 31, no.2 (2007) : 434-449.
<https://doi.org/10.4148/2334-4415.1661>

GREENBERG, Judith. « Trauma and Transmission: Echoes of Missing Past in *Dora Bruder* ». *Studies in 20th & 21st Century Literature* 31, no.2 (2007) : 351-377.
<https://doi.org/10.4148/2334-4415.1661>

GRENAUDIÉRE-KLIJNN, France. « An Eloquent Silence : Silent Women in Three Novels by Patrick Modiano ». *Journal of Literature and Trauma Studies* 5, no.2 (2016) : 23-39.

- HIGGINS, Lynn. « Lieux de mémoire et géographie imaginaire dans *Dora Bruder* ». Dans *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, sous la direction de M. Dambre, A. Mura-Brunel et B. Blanckeman. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2004 : 397-405.
<https://books.openedition.org/psn/1690>
- JURT, Joseph. « La mémoire de la Shoah : *Dora Bruder* ». Dans *Patrick Modiano*. Leiden : Brill, 2007 : 89-108. https://doi.org/10.1163/9789401205252_007
- KAHN, Robert. « Les lambeaux de la mémoire : *Dora Bruder* de Patrick Modiano et *Austerlitz* de W. G. Sebald ». Dans *Culture et mémoire. Représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts visuels, la littérature et le théâtre*, sous la direction de C. Hänel-Mesnard, M. Liénard-Yéterian et C. Marinas. Palaiseau : Éditions École Polytechnique, 2008 : 401-408.
- MANES, Montserrat Serrano. « Les sentiers de la mémoire ou comment découvrir la silhouette de Proust dans l'œuvre de Modiano ». *Revue Romane* 47, no.2 (2012) : 305-319.
- ROBIN, Régine. *Ces lampes qu'on a oublié d'éteindre*. Montréal : Boréal, 2019.
- SCHULTE NORDHOLT, Annelies. « Le témoignage par le biais de la fiction. Patrick Modiano : *Dora Bruder* ». Dans *Perec, Modiano, Raczynow : la génération d'après et la mémoire de la Shoah*. Amsterdam/New York : Rodopi, 2008 : 91-128.
- SCHULTE NORDHOLT, Annelies. « Perec, Modiano, Raczynow et les lieux comme ancrages de la postmémoire ». Dans *Témoignages de l'après-Auschwitz dans la littérature juive-française d'aujourd'hui : enfants de survivants et survivants-enfants*, sous la direction d'Annelies Schulte Nordholt. Amsterdam/New York : Rodopi, 2008 : 243-256.
- SCHULTE NORDHOLT, Annelies. « Photographie et image en prose dans *Dora Bruder* de Patrick Modiano ». *Neophilologus* 96 (2012) : 523-540.
<https://doi.org/10.1007/s11061-011-9288-7>
- SPERTI, Valeria. « L'épiphraise photographique dans *Dora Bruder* de Patrick Modiano : entre magnétisme et réfraction ». *Cahiers de Narratologie* 23 (2012) : 1-15.
<https://doi.org/10.4000/narratologie.6607>
- SVENBRO, Jesper. « 41 boulevard Ornano ». Dans *Les arts de la mémoire et les images mentales*, sous la direction de A. Berthoz et J. Scheid. Paris : Collège de France, 2018.
<https://doi.org/10.4000/books.cdf.5529>
- UNGAR, Steven. « Modiano and Sebald: Walking in Another's Footsteps ». *Studies in 20th and 21st Century Literature* 31, no.2 (2007) : 378-402. <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1658>

Littérature critique – Petrowskaja

- ECKART, Gabriele. « Intermixing German and Russian in Lou Salomé's Travelogue *Russland mit Rainer* and Katja Petrowskaja's Autobiographical Narrative *Vielleicht Esther* ». *Rocky Mountain Review of Language and Literature* 71, no.2 (2017) : 135-150.
- EGGER, Sabine. « Dancing between Transgression and Transformation in German Literature after 1945 and 1989: Johannes Bobrowski and Katja Petrowskaja ». Dans *Dance and Modernism in Irish and German Literature and Culture: Connections in Motion*, sous la direction de S. Egger, C. E. Foley et M. Mills Harper. Lanham : Lexington, 2019 : 189-208.
- EGGER, Sabine. « The Poetics of Movement and Deterritorialisation in Katja Petrowskaja's *Vielleicht Esther* (2014) ». *Modern Languages Open* 16, no.1 (2020) : 1-18.
- LIZARAZU, Maria Roca. « The Family Tree, the Web and the Palimpsest: Figures of Postmemory in Petrowskaja's *Vielleicht Esther* (2014) ». *The Modern Language Review* 113, no.1 (2018) : 168-189.
- MICHAELIS-KÖNIG, Andree. « Multilingualism and Jewishness in Katja Petrowskaja's *Vielleicht Esther* ». Dans *German Jewish Literature After 1990*, sous la direction de K. Garloff et A. Mueller. Rochester/New York : Camden House, 2018 : 146-166.
- ORTNER, Jessica. « The reconfiguration of the European Archive in contemporary German-Jewish migrant-literature: Katja Petrowskaja's novel *Vielleicht Esther* ». *Scandinavian Jewish Studies* 28, no.1 (2017) : 38-54.
- OSBORNE, Dora. « Encountering the Archive in Katja Petrowskaja's *Vielleicht Esther* ». *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 52, no.3 (2016) : 255-272.
- SCHUBERT, Katja. « Sourd-muet et sans original : *Peut-être Esther* de Katja Petrowskaja, ou écrire après la fin de la littérature juive-allemande ». Dans *Langues choisies, langues sauvées : poétiques de la résistance*, sous la direction de C. Meyer et P. Prescod. Würzburg : Königshausen & Neumann, 2018 : 89-106.

Sur les questions de postmémoire et de trauma inter et trans-générationnel

- AARONS, Victoria. *Third-Generation Holocaust Representation: Trauma, History, and Memory*. Evanston : Northwestern University Press, 2017.
- ALLOA, E./BAYARD, P./PHAY, S. « Figurations of Postmemory: An Introduction ». *Journal of Literature and Trauma Studies* 4, no.1-2 (2015) : 1-12.
- ALTOUNIAN, Janine. « Un héritage traumatique ne se met à parler que déplacé dans le temps et l'espace culturel ». Dans *Arménie : de l'abîme aux constructions d'identité*, sous la direction de D. Donikian et G. Festa. Paris : L'Harmattan, 2009 : 17-32.

- ASSMANN, Aleida. « From Collective Violence to a Common Future: Four Models for Dealing with a Traumatic Past ». Dans *Other People's Pain: Narratives of Trauma and the Question of Ethics*, sous la direction de M. Modlinger et P. Sonntag. Bern : Peter Lang, 2011 : 43-62.
- BARJONET, Aurélie. « La troisième génération devant la Seconde guerre mondiale : une situation inédite ». *Études romanes de BRNO* 33, no.1 (2012) : 39-55.
- BARJONET, Aurélie. « Les petits-enfants : une génération d'écrivains hantés ». Dans *L'Enfant-Shoah*, sous la direction d'Ivan Jablonka. Paris : Presses universitaires de France, 2014 : 219-235.
- BARJONET, Aurélie. « Déconstruire son héritage pour mieux le revendiquer. Quand les petits enfants réalisent des documentaires sur leur histoire familiale ». *Témoigner entre histoire et mémoire*, no.121 (2015) : 121-134.
- BARJONET, Aurélie. « Le savoir de la troisième génération ». *Revue des sciences humaines*, no.321 (2016) : 101-116.
- BARJONET, Aurélie. « Générations d'après, générations relais? ». Dans *La littérature testimoniale, ses enjeux génériques*, sous la direction de P. Mesnard. Nîmes : Lucie éditions, 2017 : 143-159.
- BAYER, Gerd. « After Postmemory: Holocaust Cinema and the Third Generation ». *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 28, no.4 (2010) : 116-132.
- BERGER, Alan L. « Unclaimed Experience: Trauma and Identity in Third Generation Writing about the Holocaust ». *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 28, no.3 (2010) : 149-158.
- DAYAN ROSENMAN, Anny. « La génération d'après au risque de l'écriture ». Dans *Des témoins aux héritiers : L'écriture de la Shoah et la culture européenne*, sous la direction de L. Jurgenson et A. Prstojevic. Paris : Petra, 2012 : 33-49.
- EPSTEIN, Helen. *Le traumatisme en héritage. Conversations avec des fils et filles de survivants de la Shoah*. Traduit de l'anglais par Cécile Nelson. Paris : Gallimard, 2012.
- FRISCHER, Dominique. *Les enfants du silence et de la reconstruction. La Shoah en partage. Trois générations, trois pays : France, États-Unis, Israël*. Paris : Grasset, 2008.
- HIRSCH, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New-York : Columbia University Press, 2012.
- HIRSCH, Marianne. « Connective Arts of Postmemory ». *Analecta Politica* 9, no.16 (2019) : 171-176.

- LEICHTER-FLACK, Frédérique. « Second Generation, Third Generation, and State Political Postmemory: The Holocaust and Its Literary Effects in Contemporary France ». *Journal of Literature and Trauma Studies* 4, no.1-2 (2015) : 67-77.
- LEVINE, Michael G. « Speaking in Starts: Postmemory and the Archive ». *Journal of Literature and Trauma Studies* 4, no.1-2 (2015) : 125-152.
- RIGNEY, Ann. « Scales of Postmemory : Six of Six Million ». Dans *Probing the Ethics of Holocaust Culture*, sous la direction de C. Fogu, W. Kansteiner et T. Presner. Cambridge : Harvard University Press, 2016 : 113-128.
- SCHULTE NORDHOLT, Annelies. *Perec, Modiano, Raczyrow : la génération d'après et la mémoire de la Shoah*. Amsterdam/New York : Rodopi, 2008.
- SULEIMAN, Susan Rubin. « The 1.5 Generation : Thinking About Child Survivors and the Holocaust ». *American Imago* 59, no.3 (2002) : 277-295.
- WEIGEL, Sigrid. « "Generation" as a Symbolic Form: On the Genealogical Discourse of Memory since 1945 ». *Germanic Review* 77, no.4 (2002) : 264-277.
- YOUNG, James E. « Toward a Received History of the Holocaust ». *History and Theory* 36, no.4 (1997) : 21-43.

Sur la question de mémoire du corps

- BAUM, Rob. « The Body as Archive: The Shoah and the Story (Not) Told ». *Poetics Today* 38, no.4 (2017) : 667-693.
- BENNETT, Jill. « The aesthetics of sense-memory: theorizing trauma through the visual arts ». Dans *Memory Cultures: Memory, Subjectivity and Recognition*, sous la direction de S. Radstone et K. Hodgkin. London/New York : Routledge : 27-39.
- CAPLAN, Jane. « 'Indelible memories': the tattooed body as theatre of memory ». Dans *Performing the Past. Memory, History, and Identity in Modern Europe*, sous la direction de K. Tilmans, F. Van Vree et J. Winter. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2012 : 119-146.
- CONNERTON, Paul. « Bodily Practices ». Dans *How Societies Remember*. Cambridge : Cambridge University Press, 1989 : 72-104.
- CULBERTSON, Roberta. « Embodied Memory, Transcendence, and Telling: Recounting Trauma, Re-establishing the Self ». *New Literary History* 26, no.1 (1995) : 169-195.
<http://www.jstor.com/stable/20057274>
- HIRSCH, Marianne/SPITZER, Léo. « The Tile Stove ». *Women's Studies Quarterly* 36, no.1/2 (2008) : 141-150.

WERBE, Charlotte F. « Traumatic Memory and Bodily Inscription in Georges Perec's *W; ou, Le souvenir d'enfance* and Philippe Grimbert's *Un secret* ». *Journal of Literature and Trauma Studies* 3, no.1 (2014) : 23-42.

Sur les questions de topographie et d'espace

AUGÉ, Marc. « Des lieux aux non-lieux ». Dans *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil, 1992 : 97-144.

BARDIZBANIAN, Audrey. « Lieux et non-lieux de mémoire : l'effacement des traces dans *The Lost: A Search for Six of Six Million* de Daniel Mendelsohn ». *Fondation Auschwitz – Mémoire d'Auschwitz ASBL*, 31 août 2021.
<https://auschwitz.be/images/inedits/bardizbanian.pdf>

BENSOUSSAN, Georges (ed.). « Génocides. Lieux (et non-lieux) de mémoire ». Numéro spécial, *Revue d'histoire de la Shoah, le Monde juif* 181, no.2 (2004).

CERTEAU, Michel de. « Marches dans la ville ». Dans *L'Invention du quotidien 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard, 1990 : 139-164.

CZERNY, Boris. « Babij Jar. La mémoire de l'histoire ». Dans « Génocides. Lieux (et non-lieux) de mémoire ». Numéro spécial, *Revue d'histoire de la Shoah, le Monde juif* 181, no.2 (2004) : 61-75.

DÜNNE, Jörg/NITSCH, Wolfram (dir.). *Scénarios d'espace. Littérature, cinéma et parcours urbains*. Clermont Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 2014.

FOUCAULT, Michel. « Des espaces autres ». *Empan* 2, no.54 (2004) : 12-19.

FRÖHLICH, Melanie. « Topographies juives de la ville dans la littérature francophone ». *PhiN* 17 (2019) : 50-61.

HILLIS MILLER, J. *Topographies*. Stanford : Stanford University Press, 1995.

LANZMANN, Claude. « Les Non-Lieux de la Mémoire ». Dans *Au sujet de la Shoah : le film de Claude Lanzmann*, sous la direction de M. Deguy et C. Lanzmann. Paris : Belin, 2000 : 387-406.

NORA, Pierre (dir.). *Les lieux de mémoire I*. Paris : Gallimard, 1997.

OLIN, Margaret. « Lanzmann's *Shoah* and the Topography of the Holocaust Film ». *Representations* 57 (1997) : 1-23.

RAPSON, Jessica. *Topographies of Suffering: Buchenwald, Babi Yar, Lidice*. New York/Oxford : Berghahn, 2015.

ROTHBERG, Michael. « Introduction: Between Memory and Memory: From Lieux de mémoire to Nœuds de mémoire ». Dans « Nœuds de mémoire: Multidirectional

Memory in Postwar French and Francophone Culture », sous la direction de M. Rothberg, D. Sanyal et M. Silverman. Numéro spécial, *Yale French Studies* 118/119, (2010): 3-12. <https://www.jstor.org/stable/41337077>

SCHULTE NORDHOLT, Annelies. « Georges Perec : topographies parisiennes du flâneur ». *RELIEF – Revue Électronique de Littérature Française* vol.2 no.1 (2008) : 66-86. <https://doi.org/10.18352/relief.128>

SMITH, Douglas. « Debating Cultural Topography: Sites of Memory and Non-Places in the Work of Pierre Nora and Marc Augé ». *Irish Journal of French Studies* 9, no.1 (2009) : 31-48.

TILL, Karen E. « Hauntings, Memory, Place ». Dans *The New Berlin: Memory, Politics, Place*. Minneapolis : University of Minneapolis Press, 2005 : 5-24. <https://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttv5jx.5>

TSETI, Angeliki. « In the Absence of Ruins: The “Non-sites of Memory” in Claude Lanzmann’s *Shoah* and Daniel Mendelsohn’s *Lost: a Search for Six of Six Million* ». Dans *Ruins in the Literary and Cultural Imaginations*, sous la direction de E. Mitsi, A. Despotopoulou, S. Dimakopoulou et E. Aretoulakis. Cham : Palgrave Macmillan, 2019 : 213-228. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-26905-0>

VERDIER, Nicolas. « La mémoire des lieux : Entre espaces de l’histoire et territoires de la géographie ». Dans *Mémoire, contre-mémoire, pratique historique*, sous la direction de A. Takacs. Budapest : Equinter, 2009 : 103-122.

Sur les questions de mémoire et de littérature mémorielle

ASSMANN, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit : Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München : Beck, 2006.

ASSMANN, Aleida. « Re-framing memory. Between individual and collective forms of constructing the past ». Dans *Performing the Past. Memory, History, and Identity in Modern Europe*, sous la direction de K. Tilmans, F. Van Vree et J. Winters. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2012 : 35-50.

ASSMANN, Jan. « Communicative and Cultural Memory ». Dans *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, sous la direction de A. Erll et A. Nünning. Berlin : De Gruyter, 2008 : 109-118.

BARJONET, Aurélie. « Une définition de la littérature mémorielle est-elle possible? ». *Mémoires en jeu*, no.8 (avril 2019) : 97-101.

HALBWACHS, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Nouv. Éd. Paris : Presses universitaires de France, 1952.

HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*. 2^e éd. rev. et aug. Paris : Presse universitaire de France, 1967.

RICOEUR, Paul. *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Paris : Seuil, 2000.

ROBIN, Régine. *Le roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*. Longueuil : Le Préambule, 1989.

ROBIN, Régine. *La mémoire saturée*. Paris : Stock, 2003.

ROTHBERG, Michael. *Multidirectional Memory : Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford : Stanford University Press, 2009.

SILVERMAN, Max. *Palimpsestic Memory: The Holocaust and Colonialism in French and Francophone Fiction and Film*. New York/Oxford : Berghahn, 2013.

YOUNG, James E. *The Stages of Memory. Reflections on Memorial Art, Loss, and Spaces Between*. Amherst/Boston : University of Massachusetts Press, 2016.

Autres œuvres littéraires, articles et ouvrages critiques consultés

ALEXIEVITCH, Svetlana. *La supplication. Tchernobyl, chronique du monde après l'apocalypse*. Traduit du russe par Galia Ackerman et Pierre Lorrain. Paris : Jean-Claude Lattès, 1998.

AMFREVILLE, Marc. « Family Archive Fever. Daniel Mendelsohn's *The Lost* ». Dans *Contemporary Trauma Narratives: Liminality and the Ethics of Form*, sous la direction de M. Ganteau et S. Onega. New York : Routledge, 2014 : 159-175.

APPELFELD, Aharon. *Histoire d'une vie*. Traduit de l'hébreu par Valérie Zenatti. Paris : de l'Olivier, 2004.

APPELFELD, Aharon. *Le garçon qui voulait dormir*. Traduit de l'hébreu par Valérie Zenatti. Paris : de l'Olivier, 2011.

APPELFELD, Aharon. *Eltermland*. Aus dem Hebräischen von Anne Birkenauer. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 2008.

BACHMANN, Ingeborg. « La fréquentation des noms ». Dans *Leçons de Francfort. Problèmes de poésie contemporaine*. Traduit de l'allemand par Elfie Poulin. Dans *Œuvres*. Arles : Actes Sud, 2008 : 695-707.

BARTHES, Roland. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Gallimard/Seuil, 1980.

CARUTH, Cathy. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1996.

CHEVRETTE, Éric. *Vigiles de mémoire. Esth/éthique du maldicible chez Modiano, Ernaux, Le Clézio*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2020.

- HENZI, Sarah. « "La grande blessure" : Legs du système des pensionnats dans l'écriture et le film autochtones au Québec ». *Recherches amérindiennes au Québec* 46, no.2-3 (2016) : 177-182.
- HUYSSSEN, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford : Stanford University Press, 2003.
- JABLONKA, Ivan. *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus. Une enquête*. Paris : Seuil, 2012.
- JABLONKA, Ivan. « L'historicité de l'historien ou la place des morts ». *Sociétés & Représentations* 43, no.1 (2017) : 83-98.
- JURGENSON, Luba. « Le présent du témoignage ». Dans *Des témoins aux héritiers : L'écriture de la Shoah et la culture européenne*, sous la direction de L. Jurgenson et A. Prstojevic. Paris : Petra, 2012 : 275-290.
- KERTÉSZ, Imre. *Être sans destin*. Traduit du hongrois par Natalia Zaremba-Huzasvai et Charles Zaremba. Arles : Actes Sud, 1998.
- LEVI, Primo. *Si c'est un homme*. Traduit de l'italien par martine Schruoffenegger. Paris : Pocket, 2003.
- MASPERO, François/FRANTZ, Anaïk. *Les Passagers du Roissy-Express*. Paris : Seuil, 1990.
- MENDELSON, Daniel. *Les Disparus*. Traduit de l'anglais par Pierre Guglielmina. Paris : Flammarion, 2007.
- MODIANO, Patrick. *Les boulevards de ceinture*. Paris : Gallimard, 1972.
- MODIANO, Patrick. *L'herbe des nuits*. Paris : Gallimard, 2012.
- OUELLET, Pierre. « Du témoignage à l'âge de la fiction ». Dans *Des témoins aux héritiers : L'écriture de la Shoah et la culture européenne*, sous la direction de L. Jurgenson et A. Prstojevic. Paris : Petra, 2012 : 219-239.
- PEREC, Georges. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris : Denoël, 1975.
- PETROWSKAJA, Katja. *Vielleicht Esther*. Berlin : Suhrkamp Verlag, 2014.
- RAVAULT D'ALLONNE, Myriam. « La vie refigurée : autour des *Disparus* de Daniel Mendelsohn ». *Esprit* 371 (2011) : 148-161.
- ROBIN, Régine. « Entre témoin et héritier : une certaine inquiétude ». Dans *Des témoins aux héritiers : L'écriture de la Shoah et la culture européenne*, sous la direction de L. Jurgenson et A. Prstojevic. Paris : Petra, 2012 : 183-198.
- SEMPRUN, Jorge. *Le grand voyage*. Paris : Gallimard, 1963.

SEMPRUN, Jorge. *L'écriture ou la vie*. Paris : Gallimard, 1994.

SIMON, Sherry. *Translation Sites: A Field Guide*. Abingdon/New York : Routledge, 2019.

WAJSBROT, Cécile. *Mémorial*. Paris : Zulma, 2005.

ZENITER, Alice. *L'art de perdre*. Paris : Flammarion/Albin Michel, 2017.