

Université de Montréal

Mémoire juive et espace urbain dans *Dora Bruder* et *La Québécoise*

par
Julie Aubin

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en littératures de langue française
septembre 2011

© Julie Aubin, 2011

Université de Montréal

Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
Mémoire juive et espace urbain dans *Dora Bruder* et *La Québécoise*

présenté par :
Julie Aubin

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Gilles Dupuis
président-rapporteur

Élisabeth Nardout-Lafarge
directrice de recherche

Marie-Pascale Huglo
membre du jury

Mémoire accepté le 6 septembre 2011

RÉSUMÉ

Ce mémoire propose des lectures croisées de la mémoire urbaine dans *Dora Bruder* de Patrick Modiano et *La Québécoise* de Régine Robin. Les deux récits mettent en scène des narrateurs héritiers de la mémoire de la Shoah qui déambulent dans les villes de Paris et Montréal.

La ville est espace d'intelligibilité dont les signes sont porteurs de sens à activer par l'observateur. À l'aide de la sémiotique de la ville (Benjamin) et des pratiques de la ville (De Certeau) et en tenant compte de la position particulière des narrateurs autour des enjeux du témoignage et de l'écriture, ce mémoire cherche à étudier comment la ville participe au déploiement d'une mémoire juive en même temps qu'elle contribue à son inévitable perte. La Deuxième Guerre mondiale a eu lieu en partie à Paris, qui en porte les traces dans une forte densité mémorielle, tandis que Montréal, ville diasporique où les événements ne se sont pas déroulés, accueille les mémoires écorchées qui se fixent d'une autre manière dans l'espace urbain. Dans les deux récits, l'espace urbain est nécessaire à la mise en texte de la rupture et de la perte, qui se dévoilent à la fois au niveau thématique (destruction urbaine, échecs répétés, perte identitaire) et formel (remise en question du récit, hybridité générique.)

Mots-clés : ville, mémoire, judéité, Régine Robin, Patrick Modiano.

ABSTRACT

This thesis offers crossed readings of urban memory in *Dora Bruder* from Patrick Modiano and *La Québécoise* from Régine Robin. Both stories depict narrators heirs of the Holocaust memory who roam the cities of Paris and Montreal.

The city is a space of intelligibility whose signs are meaningful to the observer. Using the semiotics of the city (Benjamin), the practices of the city (De Certeau) and taking into account the specific position of both narrators on the issues of testimony and writing, this study seeks to explore how the city spreads the Jewish memory while at the same time contributing to its inevitable loss. The Second World War took partly place in Paris, which bears the traces in a high density of memory, while Montreal, a city where Holocaust events did not unfold, is hosting memories otherwise within its urban space. In both stories, the city is necessary to the writing of the breakdown and loss, which reveal themselves both in the background (urban destruction, repeated failures, loss of identity) and form (question of the story, generic hybridity.)

Key words: city, memory, Jewishness, Régine Robin, Patrick Modiano.

TABLE DES MATIÈRES

<i>Page titre</i>	<i>i</i>
<i>Composition du jury</i>	<i>iii</i>
<i>Résumé et mots-clés</i>	<i>iv</i>
<i>Abstract and key words</i>	<i>v</i>
<i>Table des matières</i>	<i>vi</i>
<i>Liste des abréviations</i>	<i>viii</i>
<i>Remerciements</i>	<i>ix</i>

INTRODUCTION 1

MEMOIRE ET HISTOIRE	2
<i>La mémoire collective française</i>	4
<i>Montréal, ville du Nouveau Monde</i>	6
PRÉSENTATION DU CORPUS	7

PREMIER CHAPITRE

CONSIDÉRATIONS URBAINES ET TRANSMISSION MÉMORIELLE 14

LA VILLE EN CONSTANTE TRANSFORMATION	16
<i>Mémoire et ville contemporaine : le cas de Berlin</i>	19
LITTÉRATURE URBAINE : LA VILLE POSTMODERNE	20
« LE FLÂNEUR QUI VA HERBORISER SUR LE BITUME »	23
<i>Les « post-flâneurs »</i>	26
LA MÉMOIRE HÉRITÉE : LE TÉMOIGNAGE	29
<i>La figure du témoin</i>	30
ENTRE LE VRAI ET LE FAUX : APPEL À LA FICTION	33
POSTMÉMOIRE	36
L'ÉCRITURE COMME VOIE DE TRANSMISSION	41
PRATIQUES DE LA VILLE	43
CONCLUSIONS	46

DEUXIÈME CHAPITRE

TRACES DU PASSÉ : PARIS DANS *DORA BRUDER* 48

PARIS EN CONSTANT DEUIL	48
LA MISE EN TEXTE DE <i>DORA BRUDER</i>	52
<i>La position de l'écrivain</i>	52
<i>Dora</i>	55
DÉPLACEMENTS	57
<i>Insinuation du doute : le jeu des temporalités</i>	61
RÉFLEXION SUR L'ARCHIVE	63
LES MOTIFS DE LA MÉMOIRE	66
VERS LA TRANSMISSION D'UNE RESPONSABILITÉ	69
CONCLUSIONS	71

TROISIÈME CHAPITRE

VILLE-MÉMOIRE, VILLE-OUBLI : PARIS ET MONTRÉAL DANS <i>LA QUÉBÉCOITE</i>	73
PARIS, VILLE DES SOUVENIRS	73
MONTRÉAL, VILLE DIASPORIQUE	77
<i>Les quartiers comme recherche d'un chez-soi</i>	80
<i>Tentatives d'intégration</i>	82
LA QUÉBÉCOITE DANS LA VILLE	84
ITINÉRAIRES	86
<i>Les promenades à pied</i>	86
<i>Les transports en commun</i>	88
<i>Obsession du détail</i>	91
LE RÉCIT ÉBRANLÉ	93
CONCLUSIONS.....	96

QUATRIÈME CHAPITRE

SYNTHÈSE : LE DÉROBEMENT, OU LE BESOIN DE RENDRE L'ABSENCE	98
ÉCHEC DES PROJETS	99
DÉCOUPES ET LIAISONS URBAINES	101
MÉMOIRE COMMÉMORATIVE	104
IDENTITÉ	107
GENRE ET FORME	109

CONCLUSION	112
<i>Postmémoire et imaginaires des villes</i>	117

BIBLIOGRAPHIE.....	120
--------------------	-----

LISTE DES ABRÉVIATIONS

DB : MODIANO, Patrick, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, « Folio », 1999 [1997], 146 p.

Q : ROBIN, Régine, *La Québécoise*, Montréal, XYZ, « Romanichels poche », 1993 [1983] 200 p.

REMERCIEMENTS

D'abord, un merci immense à ma directrice incomparable, madame Élisabeth Nardout-Lafarge, pour sa disponibilité et son humanité de tous les moments.

Merci à madame Claudia Albert pour son chaleureux accueil à l'Université libre de Berlin, sa grande générosité et sa patience devant mon allemand un peu coincé.

Merci à mes parents pour leurs encouragements et leur fierté.

Merci à mes amis collègues d'études, Mathieu, Julien, Guillaume, Émilie, Valérie, Cyrielle et Jean-Benoît, sans qui l'expérience de la maîtrise aurait eu beaucoup moins de couleur.

Merci à Marie et Mylaine pour leur soutien pendant les creux de vague et surtout, pour tous les moments mémorables des deux dernières années.

Et finalement, merci à Jörn, mon amour, pour sa présence et son soutien à l'épreuve de l'océan, et surtout, pour rendre ma vie magnifique.

INTRODUCTION

Cela ne devait pas arriver. Il est arrivé là quelque chose avec quoi nous ne pouvons nous réconcilier. Aucun de nous ne le peut.

Hannah Arendt, *Entretiens*¹

Un des sens du film [Shoah] pour moi, c'était la résurrection des morts. Mais pas au sens chrétien du terme. Je les ai ressuscités, non pour les faire revivre, mais pour les tuer une deuxième fois, afin qu'ils ne meurent pas seuls, pour que nous mourrions avec eux.

Claude Lanzmann, « Parler pour les morts »²

La Deuxième Guerre mondiale, et plus spécifiquement la Shoah,³ marquent définitivement une coupure, un point de non-retour dans l'histoire contemporaine européenne et mondiale. « Depuis Auschwitz la mort signifie avoir peur de quelque chose de pire que la mort.⁴ » De nombreux penseurs auront tenté de trouver sinon des manières de comprendre, au moins une porte de sortie à l'impasse créée par la Shoah. Or, même si certaines tentatives intellectuelles et artistiques pour approcher l'événement le frôlent, il est aujourd'hui pratiquement établi qu'aucune n'arrive à en saisir l'essence. Plus d'un demi-siècle plus tard, la Shoah continue de fasciner avec toutes les implications que cela suppose : elle exerce son influence et son emprise sur la pensée en

¹ Citée dans Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, traduit de l'italien par Pierre Alferi, Paris, Payot et Rivages, « Petite bibliothèque », 2003, p. 76.

² Cité dans Régine Robin, *La mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, pp. 248-249.

³ L'élimination des Juifs planifiée et mise en œuvre lors du III^e Reich allemand au cours des années 1933-1945 provoque des réflexions terminologiques. Un terme communément accepté dans la sphère germanophone, *Genozid*, insiste sur les aspects délibéré et systématique de la tragédie. Le terme garde toutefois une portée générale puisqu'il ne réfère pas essentiellement à l'extermination juive. C'est plutôt le terme « Shoah » qui sera employé dans le cadre de ce mémoire. Comme le mentionne Gabriella Lodi (Gabriella Lodi, *Écrire au bord de la guerre : Natalia Ginzburg, Marguerite Duras, Régine Robin*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2006, p. 22), « Shoah », en yiddish, renvoie à la tragédie ou la catastrophe tandis que « Holocauste », toujours beaucoup utilisé dans la littérature anglophone, signifie « sacrifice de Dieu. » L'événement transcende sa dimension religieuse et prend un sens beaucoup plus large, d'où la pertinence du mot Shoah. Par ailleurs, « Auschwitz », le plus important camp d'extermination du troisième Reich, est pratiquement devenu métonymie de la Shoah elle-même et sera aussi utilisé pour renvoyer aux événements.

⁴ Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, postface de Hans-Günter Holl, traduit de l'allemand par le groupe de traduction du Collège de philosophie, Paris, Payot, 1978, p. 290.

ce qu'elle est souvent considérée comme nouveau point de référence de la réflexion. Une part de l'humanité en l'homme est définitivement perdue et le deuil n'est sans doute pas encore fait (peut-être ne le sera-t-il jamais).

Le génocide juif aura laissé des traces indélébiles. Au sortir de la Deuxième Guerre mondiale, plusieurs pays d'Europe sont ravagés ; tout est à reconstruire, le corps social y compris. Les villes regorgent de traces qui continuent de marquer le tissu urbain longtemps après les événements. Puisque la ville est en constante transformation, la destruction et la construction collaborent à l'érection d'une mémoire urbaine collective mais nécessairement sélective. La ville participe au récit historique, mais aussi au déploiement des mémoires individuelles qui corroborent le récit officiel ou s'en distancient. Ce mémoire se propose d'explorer les modalités selon lesquelles la ville participe, justement, au processus mémoriel des héritiers de la mémoire juive traumatique de la Shoah telle qu'elle est mise en texte par Patrick Modiano dans *Dora Bruder* et Régine Robin dans *La Québécoise*.

Mémoire et histoire

Même si mémoire et histoire se font toutes deux mise en récit des événements, elles se distinguent clairement l'une de l'autre. Pierre Nora définit la mémoire vivante, mémoire toujours en mouvement, comme suit :

La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations.⁵

Quant à l'histoire, il s'agit plutôt selon lui d'une « [...] reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus⁶ », c'est-à-dire d'une opération intellectuelle faisant appel à un discours critique qui déforme l'événement tout en

⁵ Pierre Nora, « Entre Mémoire et Histoire – La problématique des lieux » dans *Les lieux de mémoire, I - La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. XIX.

⁶ *Idem*.

stabilisant le récit. Dénonçant la finitude dans le passé et les aspects figés et réducteurs du récit historique, Nora va plus loin : « [d]ès qu'il y a trace, distance, médiation, on n'est plus dans la mémoire vraie, mais dans l'histoire.⁷ » Paul Ricœur distingue quant à lui :

[...] deux ambitions de nature différente : vérifiable pour l'histoire et de fidélité pour la mémoire, tout en montrant qu'une méfiance trop poussée vis-à-vis des méfaits de la mémoire conduirait à sacraliser la posture historienne et à l'inverse un recouvrement de l'histoire par la mémoire ferait l'impasse sur le niveau épistémologique indispensable de l'explication/compréhension.⁸

Le cas de Patrick Modiano est intéressant sur ce plan, puisqu'il propose une « critique de l'Histoire qui ne vise pas tant à la discréditer qu'à mettre l'accent sur le fait qu'elle n'est pas un reflet de la réalité, mais plutôt une reconstruction d'une certaine vision du passé.⁹ » La plupart de ses romans offrent une vision personnelle de la période de l'Occupation parisienne. Si l'auteur est tributaire des dates et faits historiques, il déplace la valeur significative des domiciles habités et désertés, de certaines places publiques, de rues évocatrices ou de lieux communément reçus comme symboliques dans le paysage urbain.

Nora remarque qu'aujourd'hui, la division de la mémoire collective en mémoires privées donne sa toute puissance à la loi du souvenir. Selon lui, chacun se trouve dans l'obligation de se souvenir et de faire de son histoire personnelle le principe et le secret de son identité. Chez un sujet, la mémoire personnelle reste en relation, aussi ambiguë soit-elle, avec le récit historique. Tout en maintenant l'accent sur la mémoire affective liée à la Shoah dans les œuvres étudiées, on ne peut faire l'impasse sur les enjeux liés à la gestion du passé dans les villes qui retiennent l'attention des narrateurs, notamment sur le plan de la responsabilité dans la tragédie de la Shoah.

⁷ *Idem.*

⁸ François Dosse, « Paul Ricœur : un abandon du devoir de mémoire ? » dans Jean-François Chiantaretto et Régine Robin (dir.), *Témoignage et écriture de l'histoire, Décade de Cerisy, 21-31 juillet 2001*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 73.

⁹ Stéphanie Labonté, *Usages de la photographie chez Patrick Modiano*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2008, p. 101.

La mémoire collective française

La guerre ne fait ici que radicaliser les processus habituels de réception et d'interprétation des textes : selon le stade où elle se trouve dans la remémoration de l'événement, une société accepte les récits qui en sont faits, pour autant qu'ils confortent, ou, qu'à tout le moins, ils ne déstabilisent pas le discours qu'elle est alors en train de se construire.

Élisabeth Nardout-Lafarge, présentation du numéro
*Guerres textes mémoire d'Études françaises*¹⁰

Sur le plan international, l'Allemagne paie le prix des dérives majeures du III^e Reich en se voyant divisée et mise sous la tutelle des Alliés dès la fin de Deuxième Guerre mondiale. La France, du côté de vainqueurs, tente de se tenir la tête hors de l'eau en refoulant les liens personnels et collectifs pourtant évidents avec les forces nazies dans la partie occupée du pays. Dans *Le syndrome de Vichy*¹¹, l'historien Henry Rousso distingue les phases de réaction au traumatisme de la Deuxième Guerre mondiale et de l'Occupation dans la société française, étapes qui se répercutent dans la gestion des traces mémorielles des événements.

S'amorce d'abord la phase du « deuil inachevé » (1945-1954), tentative à brûle-pourpoint de se relever des séquelles directes de la guerre civile et de l'épuration. Elle sera suivie du « refoulement » (1954-1971), marqué par l'amnésie nationale et l'oubli juridique à la faveur du mythe dominant, le résistancialisme français. Le nouveau parlement se targue alors de ne compter que des résistants et aucun ancien collaborateur, cherchant ainsi à renforcer le consensus national selon lequel la victoire alliée restaure liberté et indépendance perdues lors de la période de domination extérieure. Selon Baptiste Roux, la présidence de Charles de Gaulle, résistant par excellence, masque la gravité de la collaboration, devenue tout au plus une errance morale.¹² Ainsi sont

¹⁰ Élisabeth Nardout-Lafarge, « Présentation » dans *Études françaises - Guerres textes mémoire*, Presses de l'Université de Montréal, vol. 34, no. 1, 1998, p. 7.

¹¹ Henry Rousso, *Le syndrome de Vichy* Paris, Seuil, 1987, 378 p.

¹² Baptiste Roux, *Figures de l'Occupation dans l'oeuvre de Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan, 1999, 334 p.

effacées plusieurs preuves de la collaboration française sous l'Occupation. Nombre de documents d'archives sont détruits, comme le mentionne Modiano dans *Dora Bruder*.¹³ Suit la phase du « retour du refoulé », où le mythe résistancialiste vole en éclat. La honte et la culpabilité refont surface, et ne sont assumées de pleine voix par le pouvoir étatique que cinquante ans après la fin de la Deuxième Guerre mondiale, lorsque Jacques Chirac, alors président de la République, s'exprime le dimanche 16 juillet 1995 au lieu symbolique du Vélodrome d'hiver :

Oui, la folie criminelle de l'occupant a été secondée par des Français, par l'État français. [...] Nous conservons à l'égard [des victimes] une dette imprescriptible [...] Reconnaître les fautes du passé, et les fautes commises par l'État. Ne rien occulter des heures sombres de notre histoire, c'est tout simplement défendre une idée de l'Homme, de sa liberté et de sa dignité. C'est lutter contre les forces obscures sans cesse à l'œuvre.¹⁴

En découle la phase de « l'obsession marquée par réveil de l'identité juive », qui se concentre sur les souvenirs du génocide et les réminiscences de l'Occupation, développant un impératif devoir de mémoire. Le courant dit rétro, mouvement littéraire français par lequel les fils et filles des protagonistes de l'Occupation reviennent sur les événements passés à la fois pour demander pardon au nom de leurs parents mais aussi pour justifier, dans une certaine mesure, leurs actes, participe également de cette nouvelle obsession. Modiano est d'ailleurs souvent associé à ce courant; Akane Kawakami l'en distingue toutefois par le fait que l'auteur n'a aucune volonté de convaincre son lectorat d'une quelconque vérité,¹⁵ son œuvre tendant davantage à semer le doute. Modiano propose des récits alternatifs qui s'excluent de toute rivalité avec une éventuelle vision juste du monde.

¹³ « Sans doute détruisait-on, dans les commissariats, ce genre de documents [le procès-verbal de l'audition d'Ernest Bruder] à mesure qu'ils devenaient caducs. Quelques années après la guerre, d'autres archives des commissariats ont été détruites, comme les registres spéciaux ouverts en juin 1942, la semaine où ceux qui avaient été classés dans la catégorie "juifs" ont reçu leurs trois étoiles jaunes par personne, à partir de l'âge de six ans. » (DB, p. 76.)

¹⁴ Jacques Chirac, « Allocution du dimanche 16 juillet 1995 » dans *Discours et messages de Jacques Chirac, Maire de Paris, Premier Ministre, Président de la République: en hommage aux juifs de France victimes de la collaboration de l'État français de Vichy avec l'occupant allemand*, Paris, Les Fils et Filles des Déportés juifs de France, 1998, p. 21.

¹⁵ Akane Kawakami, *A self-conscious art : Patrick Modiano's postmodern fictions*, Liverpool, Liverpool University Press, 2000, p. 71.

Montréal, ville du Nouveau Monde

Il est évident que Montréal, autre ville essentielle au corpus principal étudié, ne possède pas le capital mémoriel de Paris sur la Deuxième Guerre mondiale. Il ne s'agit donc aucunement d'étudier ces deux villes de façon similaire par le biais des textes. À l'abri sur le continent américain, Montréal deviendra un lieu de refuge pour les exilés d'Europe, comme ce sera le cas pour la narratrice de *La Québécoise* de Régine Robin. Deuxième plus grande communauté juive du Canada, la ville compte en 2010 plus de 92 000 Juifs.¹⁶ À l'époque de la Deuxième Guerre mondiale, Montréal, comme le reste du Canada, connaît la conscription et l'effort de guerre, et voit son paysage urbain modifié, entre autres, par le développement des industries militaires. Malgré son lot d'antisémitisme, le pays n'est toutefois pas marqué par les hostilités de la guerre ni par les mesures visant l'extermination juive. Sherry Simon remarque :

La mémorisation fonctionne autrement dans les villes du Nouveau Monde. Ici, pas de traces matérielles de l'histoire européenne – seulement les récits, les langues, les souvenirs qui peuplent la ville de ses rumeurs tenaces. Le récit de *La Québécoise* rend compte de l'urgence de la parole dans un contexte où les briques et les pierres n'ont pas l'âge de l'histoire, en tout cas pas de *cette* histoire.¹⁷

La forte présence juive à Montréal assure un lien toujours significatif avec les événements de la Shoah. Par contre, en dehors des quelques espaces mémoriaux circonscrits (notamment le Centre commémoratif de l'Holocauste à Montréal), la ville porte peu de traces visibles des événements à même son tissu urbain. La presque absence de cette mémoire tragique s'avère elle aussi significative, dans un tout autre registre. Par exemple, loin des expériences européennes, on fait au Québec une interprétation très différente du nationalisme. Avec *La Québécoise*, Robin affirme justement son inquiétude quant aux éventuelles dérives contenues dans l'idée d'une homogénéité « pure laine » qui, à son avis, anime le discours indépendantiste québécois.

¹⁶ Selon la Fédération CJA (Combined Jewish Appeal), *La vie juive à Montréal*, en ligne : <http://www.federationcja.org/fr/montreal-juif/>, consulté le 25 février 2011.

¹⁷ Sherry Simon, « La ville et ses langues » dans Caroline Désy et al., *Une œuvre indisciplinaire : mémoire, texte et identité chez Régine Robin*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2007, pp. 105-106. (l'auteure souligne.)

Présentation du corpus

Paris et Montréal, de façon éminemment différente, deviennent des cadres actifs de réflexion sur la mémoire, spécifiquement sur la mémoire juive telle qu'elle peut être vécue par des narrateurs descendants des victimes de la Shoah. La littérature juive contemporaine réunit un certain nombre de caractéristiques, dont la tentative de mise en texte de l'absence.¹⁸ En postulant que la ville, comme espace diégétique mais aussi comme principe dynamique, intervient dans le travail mémoriel du sujet qui déambule, cette recherche tente de montrer comment la dite ville telle qu'elle est actualisée par les textes de Patrick Modiano et Régine Robin encourage le déploiement d'une mémoire juive en même temps qu'elle contribue à son inévitable perte.

Patrick Modiano reprend dans *Dora Bruder*¹⁹, récit analysé dans le cadre de ce mémoire, les thèmes et les constructions narratives qui caractérisent son travail tout en adoptant un ton plus sobre. Selon Baptiste Roux, *Dora Bruder* forme, avec *Fleurs de ruine*²⁰ et *Voyage de noces*²¹, la seconde trilogie de l'Occupation de Modiano.²² Ces deux œuvres seront donc fortement considérées dans l'analyse, tout comme le roman

¹⁸ « L'importance et la fréquence du thème littéraire de l'oubli, du devoir de mémoire, l'impression persistante de solitude et d'exceptionnalité semblent communs à un certains nombres d'écrivains qui développent toutefois des stratégies narratives différentes. » (Gabriella Lodi, *Écrire au bord de la guerre : Natalia Ginzburg, Marguerite Duras, Régine Robin*, op. cit., p. 30.)

¹⁹ La première édition du récit, dans la collection blanche chez Gallimard en 1997, a été modifiée dans la collection « Folio » de 1999. Un article relève d'ailleurs toutes les variations, dont plusieurs sont des précisions rendant compte de la poursuite des recherches de l'auteur (voir Alan Morris, « Avec Klarsfeld, contre l'oubli » dans *Journal of European Studies*, vol 36, no. 3, 2006, pp. 269-293.) Ce mémoire se fiera à la seconde version.

²⁰ Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, dans *Remise de peine; Fleurs de ruine ; Chien de printemps*, Paris, Seuil, 1991, pp. 113-226.

²¹ Patrick Modiano, *Voyage de noces*, Paris, Gallimard, 1990, 156 p.

²² La première trilogie de l'Occupation serait composée de *La Place de l'étoile*, *La ronde de nuit* et *Les boulevards de ceinture*. Les trois premiers romans de Modiano insistent de façon violente sur la quête identitaire. Dans la seconde trilogie, la « question de l'identité s[e] révèle beaucoup moins cruciale, puisque résolue par l'écriture romanesque. Ni juif, ni français, Modiano se veut avant tout écrivain, et accorde, à ce titre, une place prépondérante aux personnages. Ces derniers ne représentent plus des figures déléguées, mais des êtres qui ont leur place dans l'Histoire, et auxquels le romancier entend rendre hommage. » Par ailleurs, « [l]e second triptyque se caractérise également par une idée de fuite, qui concerne cette fois-ci la forme – fuite du roman, cet ajointement d'épisodes mensongers, pour rejoindre l'ascèse, l'expression de l'ineffable – et non le contenu des ouvrages. » (dans Baptiste Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 295 et 269.) Ainsi, dans *Dora Bruder*, il est toujours question des problématiques d'une mémoire collective non assumée, mais la manière d'y réfléchir et la forme se sont affinées.

*Quartier perdu*²³, significatif en ce que Paris, la ville de jeunesse du narrateur, est mise en relation avec Londres, ville qu'il habite maintenant, permettant certains parallèles avec *La Québécoite* de Robin.

Dans *Dora Bruder*, la posture énonciatrice et le rapport au réel divergent des autres romans de Modiano, la généricité²⁴ de l'œuvre étant plus ouvertement problématisée. Ni roman dans sa version traditionnelle ni biographie ou autofiction, *Dora Bruder* raconte les démarches du narrateur pour retrouver la trace d'une adolescente, Dora, dont il découvre l'avis de recherche dans un journal parisien datant de 1944. Selon Samuel Khalifa, « [p]armi les écrivains de la deuxième génération, Modiano est alors le premier en France à se confronter à cette mémoire aliénante, brisant le cadre historiographique traditionnel.²⁵ »

La Québécoite reste à ce jour le seul roman de Régine Robin, une œuvre centrale dans les études littéraires québécoises. Elle y propose trois scénarios d'immigration possibles pour une juive parisienne qui s'installe à Montréal, scénarios qui se soldent trois fois par le même constat d'échec et le retour inévitable à Paris. Il s'agit de l'un des premiers romans québécois dit postmoderne ainsi qu'un roman phare de la littérature migrante, catégorie littéraire aux contours flous qui repose sur des critères extralittéraires (origine étrangère de l'auteur, expérience d'immigration) et/ou des critères esthétiques, sur lesquels s'appuie Pierre Nepveu dans *L'écologie du réel* :

[...] « migrante » insiste davantage sur le mouvement, la dérive, les croisements multiples que suscite l'expérience de l'exil. « Immigrante » est un mot à teneur socioculturelle, alors que « migrante » a l'avantage de pointer déjà vers une pratique esthétique, dimension évidemment fondamentale pour la littérature actuelle.²⁶

²³ Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Paris, Gallimard, « Folio », 1984, 184 p.

²⁴ Entendue comme l'ensemble des éléments par lesquels un texte se positionne par rapport au genre (que soient respectées ou transformées les normes et règles génériques.)

²⁵ Samuel Khalifa, « Chroniques de l'oubli: *La Place de l'Etoile* et *Dora Bruder* de Patrick Modiano » dans Buford Norman (ed.), *The Documentary Impulse in French Literature*, Amsterdam, Rodopi, 2001, p. 98.

²⁶ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel, naissance et mort de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988, pp. 233-234.

De nombreuses et pertinentes analyses de *La Québécoite* ont été effectuées dans la perspective de la littérature migrante.²⁷ La judéité a souvent été considérée en tant que culture d'origine, antécédente à l'immigration montréalaise, et rarement mise en relation avec la ville de Montréal même, comme ce sera le cas dans ce mémoire.

Dora Bruder et *La Québécoite*, bien qu'ils se différencient sur plusieurs aspects esthétiques, formels²⁸ ou thématiques, partagent aussi nombre de caractéristiques communes appelant le dialogue. Pourtant, aucune des études rencontrées ne traite conjointement du travail de Robin et de Modiano, à l'exception d'une thèse de doctorat qui s'attarde aux liens entre autobiographie et identité juive.²⁹

Les deux auteurs sont des héritiers de la mémoire de la Shoah,³⁰ une situation identitaire qui marque les textes. Ils sont par ailleurs tous deux enfants de parents apatrides, sans racine en France, pays de naissance de Robin comme de Modiano. Les enjeux des récits de soi sont évidemment problématisés par les auteurs, avec qui les narrateurs respectifs (qui se double d'un personnage chez Robin³¹) possèdent beaucoup de similitudes biographiques. Pour reprendre les mots de Philippe Lejeune, on ne peut clairement parler d'un pacte confirmant une triple identité auteur-narrateur-

²⁷ Des travaux incontournables sur la question se démarquent ceux de Pierre Nepveu, mais aussi ceux de Simon Harel, dont *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ, 2006, 250 p. Pour une perspective non-québécoise sur la question, voir le texte de Klaus-Dieter Ertler, « La Mémoire fragmentée de l'Europe centrale: Régine Robin et la déconstruction fictionnalisée du nationalisme québécois » dans Yves Bridel et al., *L'Europe et les Francophonies: Langue, littérature, histoire, image*, Bruxelles, Presses universitaires européennes, 2005, pp. 309-318.

²⁸ Sur le plan formel, il y aurait sans doute plus de parallèles à établir entre *La Québécoite* et *La Place de l'étoile*, premier roman de Modiano. En effet, ce roman flamboyant, très éclaté et intertextuel s'avère le plus clairement postmoderne de la production modianienne.

²⁹ Élisabeth Molkou, *Contribution d'écrivains juifs à la problématique de l'autofiction*, thèse de doctorat, McGill University, 2000, 279 p. Les travaux de Modiano et de Robin sont respectivement mis en relation avec ceux des auteurs (juifs) de leur génération (à entendre ici dans un sens large.) Modiano est rapproché des auteurs français tandis que Robin est plus souvent étudiée en parallèle avec les auteurs juifs montréalais ou québécois. Il est possible que les parallèles entre Modiano et Robin n'aient été faits en raison de leur espace culturel distinct.

³⁰ Tel que mentionné, dans le cas de Robin, il serait injuste de dire qu'elle est seulement héritière de la mémoire datant de la Deuxième Guerre mondiale puisqu'elle a vécu les premières années de sa vie en plein cœur de celle-ci, sur le mode de la clandestinité. Il reste qu'elle n'a pas, à cette époque, conscience de l'ampleur symbolique de l'événement historique en cours ni de la tragédie qui détruit le peuple juif.

³¹ Au cours de la recherche, ce personnage sans nom sera désignée comme « la Québécoite », puisque c'est bien d'elle dont il est question, dans le but de faciliter la lecture et d'éviter une trop forte association avec les théories autobiographiques de Philippe Lejeune par la constante distinction entre la narratrice et le personnage.

personnage,³² même si certains signes convergent dans ce sens. Par exemple, le narrateur modianien se réfère à des romans précédents de Modiano comme part de son œuvre. Il semble toutefois que le terrain de réflexion sur le rapport entre réel, vérité et fiction développé par les récits se trouve davantage du côté de l'acte de témoignage. Si cet acte sous-tend des questions qui le rapprochent des genres autobiographiques, telles que la volonté d'authenticité ou l'(in)adéquation des instances narratives, il sera surtout considéré sous l'angle des mouvements de transmission et de création qu'il engage, dimensions primordiales au concept de postmémoire développé par Marianne Hirsch.

La position d'héritier et les façons dont elle s'exprime à l'intérieur de l'espace textuel convoquent nécessairement des réflexions génériques, souvent liées de près à la forme. On parlera avec justesse d'hybridité générique, puisqu'il y a une forte importation d'éléments extérieurs au domaine littéraire. Chez Modiano, il sera surtout question de documents d'archives tandis que chez Robin, la postmodernité se fait sentir dans l'intégration de discours éclectiques (programme télévisuel, résultat de hockey, discours politique, etc.) Comme le note Marie-Hélène Ferland, la question générique pourrait aussi se poser ailleurs chez Robin : « le travail de la citation qui apparaît dans le texte met aussi en évidence les deux registres sur lesquels travaille l'auteur, soit celui de la fiction et celui de la théorie.³³ »

De façon notable, *Dora Bruder* et *La Québécoise* partagent surtout l'exploration de la ville sur le mode de la déambulation ainsi que les réflexions mémorielles ancrées dans la spatialité et l'urbanité, enjeux au cœur de la présente recherche. Selon Annelise Schulte Nordholt, « [l]a génération d'après[-Shoah] est fondamentalement urbaine, citadine ; ce sont des rues, des pierres qui véhiculent la (post)mémoire.³⁴ » La ville participe au déploiement de la mémoire dans un mouvement de réception et de production de souvenirs ; le retour vers le passé tout comme la constante projection des

³² Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1996 [1975], 381 p.

³³ Marie-Hélène Ferland, *Disparition et mémoire : une lecture de L'Immense fatigue des pierres*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2003, p. 26.

³⁴ Annelise Schulte Nordholt, « Perek, Modiano, Raczymow et les lieux comme ancrages de la postmémoire » dans John Ernest Flower (dir.), *Modiano*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2007, p. 256. Le concept de postmémoire sera plus amplement développé dans le premier chapitre de ce mémoire.

souvenirs dans le présent découlent similairement du risque de la perte mémorielle. Ce mouvement n'est pas sans rappeler les allers-retours dans la ville parcourue par les protagonistes des romans. L'écrivain se sert aussi de l'espace urbain pour se dire, procédé qui s'effectue souvent sur le mode de l'interaction entre son langage singulier et la ville où il se trouve. Les narrateurs investissent la ville, tantôt dans sa densité mémorielle, tantôt dans sa presque absence d'ancrage significatif, en tant qu'héritiers de l'histoire juive ; pour ces narrateurs, et peut-être pour les romanciers qui les mettent en scène, il existe une volonté d'écrire ce qui semble impossible à rendre, de donner une voix aux événements selon la perspective de ceux à qui la mémoire a été transmise et qui cherchent à la faire signifier.

Parcours

L'écrivain déambulateur, par ses parcours, fait donc émerger le sens en combinant, d'une part, des perceptions significatives, qui abordent l'espace tel qu'il est perçu, et d'autre part, des pratiques signifiantes de l'espace, qui se rapportent au sujet tel qu'il se comporte et agit dans cet espace et tel que cet espace signifie pour d'autres qui le traversent, et aussi pour lui-même.

André Carpentier,
« Huit remarques sur l'écrivain en déambulateur urbain »³⁵

Pour penser la relation entre la ville et son usager de façon dynamique, il est nécessaire de s'intéresser à chacun des pôles de cette relation. Le premier chapitre entend donc d'abord s'attarder à la ville par le biais de la sémiotique dont fait usage Walter Benjamin en considérant les signes évocateurs de mémoire dans la ville postmoderne dont les narrateurs de Robin et Modiano font l'expérience. L'évolution du flâneur, figure analysée par Benjamin, est symptomatique des nouvelles avenues empruntées dans la description de la ville d'aujourd'hui. Il sera ensuite question du sujet à proprement parler, dont la spécificité conditionne le rapport à la ville. La mémoire de la Shoah est au centre de la recherche, de même que la redéfinition des paradigmes du

³⁵ André Carpentier, « Huit remarques sur l'écrivain en déambulateur urbain » dans Rachel Bouvet, André Carpentier et Daniel Chartier (dir.), *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs : les modalités du parcours dans la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 193.

témoignage et de l'écriture qu'elle implique. Enfin, les concepts opératoires développés par Michel De Certeau permettront non seulement de lier le sujet à la ville, mais aussi l'espace urbain à l'espace textuel.

Malgré l'entorse chronologique,³⁶ il semble plus logique de traiter en premier lieu du récit de Modiano, en raison de l'attention concentrée sur la ville de Paris, ville qui partagera l'espace textuel avec Montréal dans *La Québécoise*. Davantage encore, c'est la proximité thématique avec les événements de la Deuxième Guerre mondiale qui motive l'ordre d'analyse des textes. En effet, si la Shoah est au cœur des préoccupations du narrateur de *Dora Bruder*, elle n'est pas aussi centrale dans *La Québécoise* ; il y a prise de distance volontaire face aux événements. Distance au sens littéral par le déplacement de l'action vers Montréal, mais surtout thématique ; si la Shoah est toujours là en filigrane, elle ne constitue pas un thème central du roman, d'où la forte majorité de textes critiques se consacrant plutôt à l'identité et aux questionnements liés à l'immigration.

Le second chapitre s'intéresse donc spécifiquement à *Dora Bruder*. Il s'agira de mettre l'accent sur la ville, Paris, tout comme sur la prise en charge de l'espace urbain dans le récit, fortement liée aux questions temporelles. Les aspects désertique et en ruine de Paris attirent l'attention du narrateur, qui revendique clairement sa position d'écrivain comme nécessaire à son contact avec la ville. Son attention soutenue pour la nomination et son inévitable passage par la fiction en font foi. Le rapport du narrateur à la ville est aussi marqué par le mouvement, qu'il s'agisse du déplacement ordonné en transport en commun, de la fugue, ou encore de l'alternance entre les diverses temporalités, chère à Modiano. Devant l'évidence de la fuite des indices, le narrateur s'attache aux archives et à la mémoire pour garder un peu de Dora Bruder, et transmettre les informations qu'il connaît, responsabilité dont il se dote par sa quête qu'il sait partiellement vouée à l'échec. Le geste d'écrivain se veut transmission à la fois d'un destin individuel et d'un rapport collectif au souvenir.

³⁶ La première édition de *Dora Bruder* date de 1997 tandis que la première édition de *La Québécoise* date, elle, de 1983.

Le troisième chapitre traite quant à lui de *La Québécoise*. La dualité entre les villes de Paris et de Montréal permet une réflexion sur le souvenir et sur la mémoire affective liée au territoire. Le mouvement d'immigration devient prétexte au fantasme du passé puis au retour effectif et décevant à Paris. Parallèlement, la virginité de Montréal permet l'exploration de nouvelles avenues autant dans les trajectoires urbaines que dans la mise en forme du texte. Le patchwork nord-américain est à la fois revendiqué pour sa proximité avec le récit postmoderne, et rejeté pour l'absence d'ancrage possible. La Québécoise tente de s'intégrer dans trois quartiers différents de Montréal, Snowdon mettant le plus clairement sa judéité en évidence. Elle tente aussi, tant bien que mal, de provoquer les rencontres avec Montréal, parcourt la ville, explore, note et fait des listes. Elle est confrontée à ses propres limites, comme à celles de la ville-refuge. Rien ne va de soi, surtout pas le récit lui-même, brouillé et décalé, rappelant combien la brisure causée par la Shoah est toujours profonde.

Enfin, le quatrième chapitre explore, dans une tentative de synthèse, les nœuds de la relation à l'espace urbain développée dans *Dora Bruder* et *La Québécoise*. Les textes partagent un évident dérobage, par lequel s'exprime le besoin de rendre compte de l'absence. Que ce soit à travers la mise en scène de l'échec, par la découpe urbaine ou encore au moyen de la réflexion sur l'activité de commémoration, les textes questionnent les limites de la mémoire comme du récit. L'instabilité identitaire et formelle participe aussi à la création de cette atmosphère où trop-plein et silence s'allient pour faire ressentir l'absence. La ville s'avère le terrain propice au déploiement du processus mémoriel en ce qu'elle performe à même son tissu urbain les enjeux qui préoccupent les auteurs. La ville et le texte, espaces complémentaires, participent à leur manière au mouvement de transmission dans lequel se mêlent les différents récits et constructions imaginaires.

PREMIER CHAPITRE

Considérations urbaines et transmission mémorielle

[D]epuis ma naissance la ville me dévore et je dévore la ville. Pour moi, on l'aura compris, elle n'est pas un objet, mais une pratique, un mode d'être, un rythme, une respiration, une peau, une poétique. La ville comme autobiographie.

Régine Robin, *Mégapolis*³⁷

Supposer qu'une relation dynamique peut s'établir entre un sujet et l'espace urbain, selon des modalités qui seront développées en cours de recherche, revient à considérer que la relation unidirectionnelle sujet-objet est insuffisante à rendre compte de l'expérience de la ville. Si elle n'existe pas sans l'homme, il est clair que sa complexité et les nombreux réseaux de sens qui s'y déploient dépassent l'entendement de ce même homme. Tantôt comparée à un organisme vivant tantôt à une machine par le discours urbanistique, la ville se révèle elle aussi un pôle de production de sens, reflet des orientations urbanistiques, idées politiques et conjonctures mémorielles, par exemple. Mikel Dufrenne note : « les hommes produisent leur ville comme la ville produit ses hommes, sans qu'aucun des partenaires puisse se targuer d'une initiative ou d'une priorité.³⁸ » Devant la grandeur effective et en puissance de la ville, l'individu est contraint de renoncer à toute volonté de totalisation pour se contenter d'une expérience partielle de l'urbanité qui l'entoure et le pénètre. Il devient dès lors un usager, comme le théorise Michel De Certeau,³⁹ capable de détourner l'espace urbain de ses fonctions et les lieux, de leur signification prévue. Son appropriation d'une partie de la ville passe par la sélection, due à l'incapacité de maîtriser un espace aussi vaste dans toutes ses dimensions certes, mais aussi due à sa prédilection. Le sujet se crée des microcosmes à même l'immensité urbaine en priorisant des lieux et des itinéraires qui lui deviennent

³⁷ Régine Robin, *Mégapolis, les de Mégapolis, les derniers pas du flâneur*, Paris, Stock, « Un ordre d'idées », 2009, p. 28.

³⁸ Mikel Dufrenne, « Préface » dans Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 4.

³⁹ Michel De Certeau, « Pratiques de l'espace » dans *L'Invention du quotidien 1 : Arts de faire*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1980, pp. 139-190.

significatifs. Dufrenne se demande « si le monde (en l'occurrence la ville) s'offre comme une totalité compacte, l'articulation ne lui viendra-t-elle pas des projets et des intentionnalités du sujet ?⁴⁰ » Ainsi s'annonce la féconde relation entre ce sujet qui expérimente la ville et en rend compte par le récit, et la ville elle-même.

Dans les œuvres choisies, le récit est tributaire de la ville non pas en tant qu'espace générique mais en raison des spécificités de Paris et de Montréal, notamment sur le plan de la mémoire urbaine. *La Québécoite* et *Dora Bruder* ne pourraient exister sans les espaces caractéristiques qui leur sont intrinsèques. Dans l'économie du texte littéraire, cela se traduit par une activation de la ville, qui, tout en se gardant de tomber dans un anthropomorphisme trop appuyé, la dégage du rôle strict de cadre à la diégèse. Comme le remarque Henri Mitterand dans *Le discours du roman*, à propos du Paris central aux romans de Balzac :

[...] d'un côté, [l'espace] se trouve inclus dans l'univers raconté, au moins en qualité de circonstance des actions narrées; d'un autre côté, il fait l'objet d'un discours, explicite ou implicite, s'inscrivant dans une conception, une vision, une théorie de Paris. L'espace parisien est doublement signifié, doublement sémantisé. Le texte du roman le désigne, le figure et lui donne du sens, de multiples façons et sur de multiples plans.⁴¹

Si la ville dans sa spécificité est nécessaire au récit, le sujet qui la met en texte l'est tout autant. Les narrateurs à la première personne du singulier qui (se) racontent dans *La Québécoite* et dans *Dora Bruder* le font selon un point de vue unique et significatif en lui-même. Porteurs de passés, de souvenirs, de traditions et d'expériences, ils développent des liens complexes avec les lieux de leurs déambulations. Afin d'explorer l'articulation entre l'espace urbain et la mémoire du sujet qui l'arpente (dans ce cas plus spécifiquement la mémoire juive dont il hérite suite à la Shoah), il est primordial de relever à la fois les caractéristiques spécifiques de la ville et les conditions subjectives de l'exploration. Une fois ces éléments mis en place, il sera possible de réfléchir les modalités de l'écriture mémorielle dans un espace urbain donné et de voir

⁴⁰ Mikel Dufrenne, « Préface », *op. cit.*, p. 5.

⁴¹ Henri Mitterand, « Le lieu et le sens : l'espace parisien dans *Ferragus*, de Balzac » dans *Le discours du roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1986, p. 189.

comment la ville participe à l'inscription de la mémoire juive tout autant qu'elle lui fait obstacle.

Ce chapitre à vocation théorique entend d'abord dresser un portrait sommaire de la ville postmoderne telle qu'elle peut se déployer dans la littérature. L'observation des signes de la ville proposée par Walter Benjamin servira de base à l'étude de l'espace urbain à la fois réel et imaginaire. La ville moderne, terrain sémiotique considéré par Benjamin, est peu à peu animée par de nouvelles idéologies qui la transforment, notamment sur le plan mémoriel. Le traitement littéraire de l'espace urbain change lui aussi, et la figure emblématique du flâneur, appelée à se modifier, exemplifie cette évolution. Comme la mémoire héritée des deux narrateurs s'impose en tant qu'angle central de l'analyse, il sera par la suite plus spécifiquement question du sujet post-Deuxième Guerre mondiale, dont les rôles de témoin et d'écrivain influencent sa perception des villes de Paris et de Montréal. Enfin, les concepts opératoires liés à l'usage de la ville, proposés par Michel De Certeau, permettront d'articuler non seulement la relation en puissance entre le sujet et la ville, mais aussi celle qui unit l'espace urbain avec l'espace textuel, élément essentiel aux analyses spécifiques des chapitres subséquents.

La ville en constante transformation

Le sémioticien de la ville met les signes et les traces en mouvement, pour parvenir à partir d'eux à la conscience de la ville.

Karlheinz Stierle, *La capitale des signes*⁴²

Afin de rendre les signes intelligibles, la sémiotique de la ville telle que développée par Walter Benjamin a fait école. Le théoricien allemand passionné de la ville s'intéresse, entre autres, aux modifications urbaines liées à la modernité parisienne. Son regard est nécessairement situé dans le temps, et il en fait un parti pris ; ainsi, dans

⁴² Karlheinz Stierle, *La capitale des signes, Paris et son discours*, préface de Jean Starobinski, traduit de l'allemand par Marianne Rocher-Jacquin, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 25.

*Paris, capitale du XIX^e siècle*⁴³, il analyse avec un certain recul la ville-lumière au XIX^e siècle, qu'il décrit comme celui de la modernité récente, conséquence des travaux d'Haussmann dès les années 1850.⁴⁴ D'un point de vue urbanistique, l'industrialisation marque effectivement le point de départ de la ville telle que nous la connaissons aujourd'hui.

Selon Benjamin, l'espace urbain est porteur de nombreux sens qui sont à actualiser par l'observateur de la dynamique urbaine, celui qui s'en exclut relativement pour mieux en prendre conscience. L'interprétation des signes revient en partie au sémioticien, mais aussi au récepteur du récit de ses observations, d'où la volonté de ne pas commenter ou expliquer chaque élément considéré comme signe, laissant place à l'injection personnelle de sens. Exemple de cet objectif, *Le livre des passages*⁴⁵, œuvre incomplète de Benjamin, se présente comme un relevé de signes linguistiques de la ville, sans grande tentative de mise en relation. « Le texte devient pour Benjamin un kaléidoscope de bribes de texte qui adviennent à la conscience du fait qu'elles sont inscrites, à titre expérimental, dans des configurations nouvelles.⁴⁶ » Pour Benjamin, il n'y a pas de continuité de l'histoire mais bien une succession de présents, d'actualités (*Jetztzeit*) que seule la mémoire peut mettre en relation. Son objectif est alors de confier au lecteur le rôle d'établir les liens entre périodes temporelles et développement urbain, donnant sens aux signes relevés. Dans *Le livre des passages*, le lecteur est à même de constater combien le développement et la reproductivité techniques, liés à la modernité

⁴³ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle : exposé*, Paris, Allia, 2003, 50 p.

⁴⁴ Le développement panoptique de la ville, dont il sera question dans la section « Pratique de l'espace » de ce chapitre, pourrait s'appliquer aux initiatives du Baron Haussmann. En effet, en plus de déposséder les habitants de leur rapport personnel à la ville par l'événement des quartiers et de permettre une meilleure maîtrise des soulèvements populaires éventuels, ses travaux urbanistiques s'apprécient surtout selon un point de vue surplombant (on pense notamment à la Place de l'Étoile, d'où partent douze larges avenues dont les Champs-Élysées.) Hugo et Mérimée mettent en évidence le caractère inhumain de la grande ville telle qu'elle est prise en charge par Haussmann, pour eux un monument du despotisme napoléonien.

⁴⁵ Walter Benjamin, *Le livre des passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, Éditions du Cerf, « Passages », 1989 [manuscrit 1940], 974 p. Cette œuvre majeure du théoricien ne fait toutefois pas l'unanimité : malgré qu'il en reconnaisse la force évocatrice, Adorno témoigne de ses inquiétudes quant à l'absence d'interprétation qu'il voit comme une absence de prise de position politique (et donc de parenté idéologique claire avec l'école de Frankfort) dans sa lettre du 20 mai 1935 à Benjamin. (dans Theodor W. Adorno et Walter Benjamin, *Correspondance Adorno-Benjamin, 1928-1940*, édition établie par Henri Lonitz, traduit de l'allemand par Philippe Ivernel, Paris, La Fabrique, 2002, pp. 93-99.)

⁴⁶ Karlheinz Stierle, *La capitale des signes, Paris et son discours*, op. cit., p. 6.

et au capitalisme, menacent la singularité et entraînent un mouvement de masse davantage qu'une solidarité entre les individus.⁴⁷

Pour Benjamin, l'enjeu spécifiquement lié à la ville moderne serait la naissance de l'ère consumériste et toutes les ramifications qu'elle entraîne. Depuis l'avènement de l'industrialisation, les orientations urbaines se radicalisent ; le développement industriel permet la construction d'édifices toujours plus impressionnants et, comme le suppose le lieu commun, l'espace urbain s'étale à un rythme tentaculaire. Selon Robin dans *Mégapolis*, la ville ultra contemporaine qu'est la mégapole fait régner la suprématie du véhicule automobile, renvoyant le piéton à la caducité. De manière générale, tout y est toujours plus imposant et l'échelle humaine s'en trouve relativisée.

Malgré le développement effervescent des villes contemporaines, un besoin de commémoration associé aux événements historiques significatifs du XXe siècle se fait sentir. Claire Andrieu remarque, dans le cas de la Deuxième Guerre mondiale, que « [l]a demande sociale de commémoration précède l'offre d'État, et, dans le couple État-Nation, c'est presque toujours la Nation qui recherche l'État et lui impose une politique symboliste.⁴⁸ » Comme le montrait la progression du regard rétrospectif sur l'Occupation expérimentée en France suite à la Deuxième Guerre mondiale exposée en introduction, la gestion de la mémoire récente est des plus complexes. Sur ce plan, la ville de Berlin fascine à la fois par la densité de sa mémoire récente et par la richesse de son palimpseste urbain.

⁴⁷ Au moment où Benjamin travaille sur son œuvre à Paris, les mouvements de foule appuyant le Troisième Reich allemand confirment malheureusement cette thèse.

⁴⁸ Claire Andrieu, « La commémoration des dernières guerres françaises : l'élaboration de politiques symboliques, 1945-2003 » dans Claire Andrieu Marie-Claire Lavabre et Danielle Tartakowski (dir.), *Politiques du passé. Usages politiques du passé dans la France contemporaine*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2006, p. 39. Par « État » est entendu l'« autorité politique souveraine d'un groupe humain établi de manière fixe sur un territoire délimité par des frontières, dont l'existence dépend juridiquement d'elle-même et qui relève directement du droit international public » tandis que « Nation » s'entend comme la construction idéologique d'un « groupement humain important établi généralement sur un même territoire, partageant un sentiment d'appartenance, de même que des liens historiques, linguistiques, culturels ou religieux plus ou moins communs. » (Selon l'Office québécois de la langue française)

Mémoire et ville contemporaine : le cas de Berlin

Capitale au lourd passé et ville fondamentalement postmoderne dans sa configuration actuelle, Berlin s'avère un terrain particulièrement propice aux réflexions mémorielles. Régine Robin consacre un essai à la ville,⁴⁹ dont l'enjeu principal est justement la *Vergangenheitsbewältigung*, ou la maîtrise du passé. Elle remarque : « Berlin est peut-être, aujourd'hui, et de façon contradictoire, ce grand chantier de la remémoration. Depuis longtemps, artistes et architectes, qu'ils soient juifs, allemands, juifs-allemands ou d'autres nationalités, se sont confrontés à l'infigurable, à l'irreprésentable.⁵⁰ » Tour à tour, la ville doit gérer sa mémoire de la période nazie (1933-1945), de sa tutelle par les forces alliées (1945-1961) entraînant sa scission politique et géographique entre les deux puissances idéologiques de la guerre froide (1961-1989). Berlin dans sa forme actuelle n'existe que depuis vingt ans, c'est-à-dire depuis la réunification consécutive à la chute du Mur du 9 novembre 1989.

Des enjeux de la réunification se démarquent entre autres la nécessité d'inscrire l'union à même l'espace urbain ainsi que le nécessaire retour sur la Shoah,⁵¹ travail trop longtemps occulté par l'impossibilité du peuple allemand à réellement faire face à son passé. Il apparaît que la tension toujours palpable entre la volonté de se tourner vers l'avenir et celle de ne pas oublier Auschwitz trouve son expression dans l'absence plutôt que dans la tentative de maîtrise du passé. À Berlin, un lieu-trauma en soi,⁵² on tente d'éviter la muséification de la mémoire, la représentation didactique trop pleine.

⁴⁹ Régine Robin, *Berlin chantiers : essai sur les passés fragiles*, Paris, Stock, « Un ordre d'idées », 2001, 446 p.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 359.

⁵¹ Dès la fin de la Deuxième Guerre mondiale, l'Allemagne se voit prise avec sa culpabilité indéniable. La division du pays donne lieu à une compréhension fort différente des événements de 1933-1945. La RDA présente un récit sans faille, dans lequel les héros communistes deviennent les premières victimes du nazisme, qui arriveront à vaincre le régime et ses complices capitalistes. En République fédérale d'Allemagne (RFA), la structure politique reste davantage en place, Adenauer limite la dénazification pour atténuer le blâme allemand et reconstruire une vie nationale. Ainsi, certains membres du parti nazi conservent leur position au sein du gouvernement, tandis que la faute est imputée à quelques individus aux mains trop sales.

⁵² « [...] des lieux de mort et des lieux où "ça" est arrivé. » dans Régine Robin, *Berlin chantiers : essai sur les passés fragiles*, op. cit., p. 349.

Plusieurs initiatives, éphémères ou non, trouvent une place dans l'espace urbain pas encore saturé de Berlin, comme c'est le cas du fameux *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* dont le champ de stèles est érigé depuis 2005 sur un ancien terrain vague en bordure du mur. Objet de polémique vive, ce mémorial (ou « contre-monument »⁵³) de Peter Eisenman a certes le mérite de suggérer diverses symboliques sans trancher, mais aussi de se trouver en plein cœur de l'espace urbain; rappel quotidien, au détour des itinéraires, du tragique de la Shoah. Les marques mémorielles à même le tissu urbain berlinois sont donc le fruit de leur époque et reflètent des réflexions résolument contemporaines.

Littérature urbaine : la ville postmoderne

Selon Marc Augé, théoricien du lieu contemporain, la surmodernité « procède simultanément des trois figures de l'excès que sont la surabondance événementielle, la surabondance spatiale et l'individualisation des références.⁵⁴ » Le temps surmoderne serait l'instant, qui s'évapore aussitôt qu'il existe. Cette idée recoupe la pensée de Pierre Nora pour qui l'accélération de l'histoire n'est pas qu'une métaphore mais plutôt une preuve de la propension des choses à basculer rapidement dans un passé mort, caduc. La planification urbaine est aussi transformée, devenant de plus en plus pragmatique et éloignée des projets d'envergure envisagés sur un long terme.⁵⁵ Cette tyrannie de l'ici et

⁵³ Le contre-monument remet en question le monument traditionnel, surtout sous l'angle de la représentation et du rapport à la mémoire de l'événement. En allemand, il s'agirait du *Mahnmal* qui, par opposition au *Denkmal* pris en charge par l'État, « fait allusion à un passé négatif, inassumable, ce que les États passent sous silence ou refoulent. » Jochen Gerz, artiste berlinois de la génération de Modiano et Robin, définit le contre-monument comme un « [...] nouveau type de monuments où le traditionnel court bouleversement du spectateur est remplacé par sa participation durable comme coauteur et coresponsable. » (tiré de Joehn Gerz, *Rede and die Jury des Denkmals für die ermordeten Juden Europas*, discours du 14 novembre 1997, en ligne sur le site officiel de l'artiste : <http://www.gerz.fr/index.html>, consulté le 23 février 2011.) Lui-même inscrit ingénieusement l'absence à même la ville dans *2146 Steine – Mahnmal gegen Rassismus* qu'il créa en 1993 à Saarbrücken. 2 146 pierres se trouvant devant le château de Saarbrücken, ancien quartier général de la Gestapo, contiennent l'inscription du nom d'un cimetière juif d'Allemagne sur leur face cachée. Ce projet d'abord clandestin ne laisse aucune trace visible, mais marque tout de même le tissu urbain. La place du château se nomme désormais *Platz des Unsichtbaren Mahnmals* (place du mémorial invisible).

⁵⁴ Marc Augé, « Des lieux aux non-lieux » dans *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, La librairie du XXIe siècle, 1992 p. 136.

⁵⁵ Il faut apporter une nuance à cette affirmation. Si les promoteurs immobiliers œuvrent toujours dans une optique non-durable où le profit est immédiat, notamment avec l'étalement urbain et le développement des banlieues, les penseurs et urbanistes retournent à une volonté de durabilité et de continuité dans le temps,

maintenant, combinée à l'individualisme, contribue à amoindrir les liens entre les gens tout comme les liens significatifs et durables avec certains espaces de la ville. De là se multiplient les non-lieux, qu'Augé définit comme suit :

Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. L'hypothèse ici défendue est que la surmodernité est productrice de non-lieux, c'est-à-dire d'espaces qui ne sont pas eux-mêmes des lieux anthropologiques et qui, contrairement à la modernité baudelairienne, n'intègrent pas les lieux anciens : ceux-ci, répertoriés, classés et promus « lieux de mémoire » y occupent une place circonscrite et spécifique.⁵⁶

En dehors des lieux prévus à cet effet, les « lieux de mémoire », la ville se vide d'espaces significatifs sur les plans identitaire, relationnel et historique. Nombreux sont les espaces de transit ainsi que les espaces vides autrefois occupés, voués à un réinvestissement éventuel. Augé remarque une inversion opératoire : si les identités de chacun, mises en commun, créent le lieu anthropologique, c'est le non-lieu qui, par ses fonctions, crée un partage identitaire entre ses usagers qui en font une utilisation similaire. Il se méfie de toute gouvernance urbaine⁵⁷ qui, plutôt que d'encourager le choc des mémoires, aseptise et isole les usagers les uns des autres. Il s'inquiète aussi quant aux capacités de résistance du sujet devant la multiplication des non-lieux.

L'obsession du présent tend donc à amoindrir tout lien temporel avec le passé, ce dont le développement urbain témoigne avec puissance. Le narrateur de *Dora Bruder* note à propos du quartier de la rue des Jardins Saint-Paul :

La plupart des immeubles du quartier avaient été détruits après la guerre, d'une manière méthodique, selon une décision administrative. Et l'on avait même donné un nom et un chiffre à cette zone qu'il fallait raser : l'îlot 16. [...] Les

notamment avec le courant du Nouvel urbanisme, qui entend humaniser l'espace en préservant l'héritage naturel et culturel. Voir le Congrès pour le Nouvel urbanisme, *Les principes du Nouvel urbanisme*, traduit de l'anglais par Jean-Maurice Moulène, en ligne : <http://www.cnu.org/files/charte-francais.pdf>, consulté le 15 février 2011.

⁵⁶ Marc Augé, « Des lieux aux non-lieux », *op. cit.*, p. 100.

⁵⁷ La gouvernance urbaine est définie par le dictionnaire terminologique comme la « manière de concevoir et d'exercer l'autorité à la tête d'une entreprise, d'une organisation, d'un État. » Elle est ici entendue dans un sens assez large, faisant référence à la fois aux architectes ou urbanistes de la ville qui en modifient l'organisation, mais aussi aux instances municipales ou étatiques qui la contrôlent.

façades étaient rectilignes, les fenêtres carrées, le béton de la couleur de l'amnésie. (DB, pp. 135-136.)⁵⁸

Les récits de Robin et de Modiano se battent contre cet oubli planifié, notamment en injectant du contenu relationnel, identitaire, historique, dans des lieux qui en seraient dépourvus, tels les gares ou les lignes de transports en commun. L'élection des non-lieux comme espace significatif participe d'une position contre-ballante, délinquante⁵⁹ par rapport aux lois de la ville. En fait, il serait juste de dire que la résistance des non-lieux à la mémoire de la ville (par leur absence de singularité, leur anonymat et la multiplicité des itinéraires qui les traversent) jette sur eux une aura de mystère qui attire les narrateurs à la manière des Surréalistes, qui déjà :

[...] préféraient les lieux de passage (gares, métro, ponts, etc.), les marchés aux puces, les quartiers banals, les jardins publics ou les cinémas populaires. Il s'agit là d'une recherche consciente du contraste entre le concret d'un lieu banal et sans histoire et l'aventure, le mystère, l'extraordinaire.⁶⁰

Selon Christina Horvath, qui se consacre au roman urbain contemporain, la mise en texte de la ville postmoderne, plutôt que d'inspirer le mouvement, aurait tendance à aplatir la ville, à réduire sa matérialité à celle du texte. Le déplacement de l'espace urbain vers l'espace textuel deviendrait une transposition bidimensionnelle, accentuée à la fois par la forte attention à la textualité de la ville (les signes remplacent les référents) et par la sensation des personnages de n'être eux-mêmes nulle part.

La fragmentation de la textualité urbaine souligne abondamment la fracture et l'échec de toute totalité, des éléments caractéristiques de la postmodernité. Selon Kawakami, l'esthétique postmoderne « [...] display an *ironical* awareness of ontological

⁵⁸ Il est à noter que la façon dont Modiano décrit le processus de destruction est non sans rappeler les méthodes systématiques des autorités pendant l'Occupation.

⁵⁹ Le concept de délinquance est tiré du travail de Michel De Certeau, dont il sera question dans la section « Pratique de la ville » de ce chapitre.

⁶⁰ Christina Horvath, *Le roman urbain contemporain en France*, Paris, Sorbonne nouvelle, 2007, p. 27. Pour établir le sous-genre traité dans son essai, Horvath étudie un large corpus de « récits dont l'intrigue se déroule à l'époque contemporaine (celle de l'auteur et du lecteur à la parution du texte) et qui livrent une description très précise de la vie quotidienne ordinaire, sans que l'objectif primordial soit de décrire les "mœurs" d'une classe sociale particulière. » (p. 16) *Dora Bruder* et *La Québécoise*, sans s'inscrire totalement dans le genre, partagent certains de ses enjeux dont la prise en charge d'un métadiscours sur l'écriture à même l'œuvre fictionnelle ou encore l'hétérogénéité des matériaux littéraires convoqués.

uncertainty, both of themselves in the history of their production, and of the world in which they exist.⁶¹ » L'échec des grands récits et la désillusion généralisée entraîne un parti-pris pour ce qui est incomplet et désuni, pour l'absence de finitude. De plus, les notions de temps et d'espace sont reconsidérées à l'ère de la mobilité et de l'accélération. Le lecteur « doit se rendre compte de l'échec total de l'enquête. Car, au lieu d'apporter une solution, le roman s'achève généralement par la perte d'identité et parfois même par la disparition inexplicable du héros.⁶² » Cela est particulièrement marqué dans les romans de détective à la Paul Auster⁶³ ou encore chez Modiano, dans un roman comme *Fleurs de ruine*. Cette mise en scène de l'échec est fort significative puisqu'elle suppose que l'enjeu est ailleurs que dans la quête. S'il cherchait à être rassuré par le récit de la ville et par son éventuelle maîtrise par le héros, le lecteur contemporain se voit frustré dans ses attentes.

L'espace urbain se transforme et prend de nouvelles orientations qui se répercutent dans ses inscriptions littéraires. Quant aux narrateurs et personnages des récits, ils continuent d'arpenter la ville, s'inscrivant partiellement dans la lignée du flâneur, ce personnage emblématique de la modernité appelé à transformer ses pratiques de l'espace à mesure que celui-ci change.

« Le flâneur qui va herboriser sur le bitume⁶⁴ »

La flânerie est une sorte de lecture de la ville : le visage des gens, les étalages, les vitrines, les terrasses des cafés, les rails, les autos, les arbres deviennent autant de lettres égales en droit, qui, lorsqu'elles s'assemblent, constituent les mots, les phrases et les pages d'un livre toujours nouveau.

Franz Hessel, *Spazieren in Berlin*⁶⁵

⁶¹ Akane Kawakami, *A self-conscious art : Patrick Modiano's postmodern fictions*, op. cit., p. 3.

⁶² Christina Horvath, « Le langage de la ville : l'intertextualité urbaine dans le roman postmoderne » dans Yves Clavaron et Bernard Dieterle, *La mémoire des villes*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Centre d'Études Comparatistes, 2003, p. 354.

⁶³ Paul Auster, *The New York trilogy: City of Glass; Ghosts; The Locked Room*, New York / Toronto, Penguin Books, 1990, 371 p.

⁶⁴ D'après Walter Benjamin, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Payot, 1982, p. 57.

⁶⁵ Cité dans Karlheinz Stierle, *La capitale des signes, Paris et son discours*, op. cit., pp. 131-132.

Le personnage du flâneur devient une figure littéraire capitale sous la plume de Walter Benjamin dans *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*⁶⁶. Les études contemporaines de la ville continuent de s'attarder à lui, en tentant de le recadrer en fonction des transformations urbaines. Les personnages de Modiano et de Robin empruntent à cette figure presque mythique tout en s'inscrivant à leur époque dans une ville en constant mouvement, marquée par la surabondance spatiale et événementielle dont parlait Marc Augé.

Le flâneur est une figure qui voit le jour à la fin du XVIII^e siècle et dont l'ascension au siècle suivant atteint son apogée avec Baudelaire. L'un des personnages emblématiques de Paris, le flâneur est d'abord décrit et représenté dans ce que Benjamin appelle la littérature panoramique, c'est-à-dire l'ensemble des tableaux, physiologies, guides et anthologies illustrées regroupant les types sociaux de la ville sous forme de classement, qui peignent une époque et dont l'intérêt est souvent davantage informatif que littéraire.⁶⁷ Le rigoureux travail de Benjamin cherche à s'extraire du mythe du flâneur pour établir la figure de façon plus solide et durable et en faire un chronotype⁶⁸ dans la tradition des théories bakhtiniennes. Selon une perspective marxiste, Benjamin décrit le flâneur comme une conséquence de la révolution industrielle, sorte de résidu de la machinerie de production bien huilée qu'est la ville. Lui-même en décalage temporel avec la figure qu'il décrit, Benjamin repère et définit, principalement à partir de la poésie baudelairienne, les traits du flâneur. Il retient spécifiquement sa position ambiguë face à la foule et son lien spécifique à la ville, marqué par le détail.

⁶⁶ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, op. cit., 286 p.

⁶⁷ « Ces livres sont faits d'une série d'esquisses dont le revêtement anecdotique correspond aux figures plastiques situées au premier plan des panoramas, tandis que la richesse de leur information joue pour ainsi dire le rôle de la vaste perspective qui se déploie à l'arrière-plan. » *Ibid*, p. 55.

⁶⁸ Claudia Bouliane rend compte de l'origine du terme et de son appropriation par Benjamin : « Concept élaboré à partir du chronotope bakhtinien, lequel désigne "la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature." [...] Résultat d'une "corrélation essentielle" des rapports entre le temps et un être vivant dans son mouvement, le chronotype est à la fois un personnage emblématique d'un moment de l'histoire sociale et en contradiction historique avec la situation dans laquelle il se trouve. » (dans Claudia Bouliane, *Décombres de l'avenir et projets rudéraux : les métamorphoses de Paris chez Verne, Hugo et Zola*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2009, p. 9.)

Le seuil s'avère la position emblématique du flâneur. Comme l'évoque Jean Starobinski,⁶⁹ le sujet de la modernité baudelairienne est à la fois englouti par cette foule (que Benjamin compare à un monstre) et détachée de celle-ci par sa prise de conscience individuelle. Géographiquement, le flâneur est au cœur de la ville qui l'emporte partiellement dans son ivresse. Chez Baudelaire, notamment, la corrélation entre le contact avec les masses et l'expérience du choc est remarquable. Le flâneur est aussi situé dans le temps, au sens où son activité est guidée par la configuration de la ville au moment où il en fait l'expérience. Son regard est celui d'un usager, non pas du touriste dont les parcours sont ceux de la découverte. La rue est son espace de prédilection, Benjamin va jusqu'à proposer que la rue soit au flâneur ce que l'appartement est au bourgeois. Le flâneur ne peut non plus être assimilé au passant, de qui il se différencie par sa capacité à voir. Le passant, unité de la foule, reste anonyme et ne pose pas de regard sur la ville, qui représente davantage le moyen (l'espace permettant le déplacement entre un point significatif à un autre) que la fin en soi. Le léger retrait et la subtile étrangeté dont le flâneur fait l'expérience lui sont nécessaires pour capter les mystères de son milieu, ses secrets inavoués, ses ombres ou son inconscient, pour parler en termes freudiens.

Le flâneur déambule dans les rues et offre le fruit de son regard subjectif sur le monde. De là se développe un style d'écriture associé à la flânerie. Essentiellement, le flâneur effectue un travail d'ordre métonymique qui cherche à parler de la ville à travers un signe, un élément choisi. Selon Stierle, à propos du personnage chez Balzac, « le flâneur ne se lasse pas de prendre conscience de la ville, non seulement de capter le détail de ses manifestations lisibles, mais encore de le lire et de le mettre en rapport avec la totalité de la ville.⁷⁰ » Comme il ne possède pas toujours de savoir théorique sur la ville, le flâneur convoque son sens très aiguisé de la vue pour parler de celle-ci. Robin décrit le flâneur comme un ramasseur de mots à la manière du chiffonnier, autre figure baudelairienne, personnage chargé de capter des pièces pêle-mêle sans nécessairement chercher à les assembler. Robin ajoute d'ailleurs une nouvelle à la toute fin de *Berlin*

⁶⁹ Cité dans Marc Augé, « Des lieux aux non-lieux », *op. cit.*, p. 116.

⁷⁰ Karlheinz Stierle, *La capitale des signes, Paris et son discours*, *op. cit.*, p. 214.

chantiers, « La Chiffonière de Rosa-Luxembourg », où la protagoniste collectionne les correspondances désuètes ramassées à Berlin. Dans *La Québécoise*, la multiplication des listes, pratiquées à même le tissu scriptural urbain, participe de ce mouvement fragmentaire à la fois ancré dans la ville et au-delà de sa réalité concrète. Comme les auteurs du roman urbain contemporain le feront un siècle et demi plus tard, Baudelaire s'attachait déjà à proposer une « représentation momentanée, captée dans le mouvement de la grande ville⁷¹ » sans tenter d'en rendre l'objectivité ou l'exhaustivité qui intéressaient le courant naturaliste.

Les « post-flâneurs »

Les extensions liées au personnage du flâneur sont multiples, si bien qu'il serait inexact de parler de flâneurs au sens propre pour qualifier les narrateurs de Modiano et Robin. « Le nouveau flâneur serait celui qui “traîne”, qui résiste à la fonctionnalité des lieux, à leur amnésie, à leur rythme.⁷² » Les rôles sociaux revendiqués par chacun des narrateurs les privent d'une assimilation complète à la figure. Le narrateur de Modiano s'apparente au détective et la Québécoise, à l'étrangère, l'immigrante.

Dans *Dora Bruder*, une motivation certaine oriente les déplacements du narrateur, qui visite les lieux autrefois fréquentés par Dora. Benjamin prévoit que le flâneur puisse devenir détective dans la mesure où son attention portée à la ville peut le placer devant une scène de crime :

Si le flâneur devient ainsi contre son gré un détective, cette transformation vient pour lui à propos socialement, car elle justifie son oisiveté. Son indolence n'est qu'apparente. Derrière elle se cache la vigilance d'un observateur qui ne quitte pas le malfaiteur des yeux.⁷³

En étirant le temps, c'est un peu ce qui arrive au narrateur de Modiano. Celui qui se trouvait souvent, au cours des années soixante, sur le boulevard Ornano, définit

⁷¹ Christina Horvath, *Le roman urbain contemporain en France*, op. cit., p. 20.

⁷² Régine Robin, *La mémoire saturée*, op. cit., p. 467.

⁷³ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, op. cit., p. 63.

comme suit son activité d'alors : « Ce que j'ai pu attendre dans ces cafés... très tôt le matin quand il faisait nuit. En fin d'après-midi à la tombée de la nuit. Plus tard, à l'heure de la fermeture... » (DB, p. 9) Près de trente ans plus tard, il reviendra sur le boulevard à la recherche de traces de Dora, son attente de jadis se trouvant justifiée par sa quête. Le malfaiteur auquel le narrateur se confronte revêt plusieurs visages ; celui des autorités sous l'Occupation, mais aussi celui de l'histoire qui se fixe, du temps qui passe et qui entraîne l'oubli, etc. ; autant d'ennemis qu'il tente tant bien que mal de combattre par le geste de transmission.

Il peut se rapprocher du poète du sonnet « À une passante »⁷⁴, à propos duquel Benjamin souligne :

Ce qui “crispe” le corps, ce n'est pas l'émotion de celui dont une image prend possession dans tous les recoins de son être; c'est quelque chose qui se rapproche plutôt du choc qui se produit quand un désir impérieux envahit tout d'un coup le solitaire.⁷⁵

Cette fascination soudaine et dont il est impossible de se débarrasser envahit aussi le narrateur à sa lecture de l'avis de recherche dans le *Paris-Soir*, qui motivera l'ensemble de sa quête obsessionnelle de Dora. Par ailleurs, le narrateur de Modiano n'a pas la légèreté du flâneur décrit par Benjamin : « [le flâneur] est fondamentalement dispersé. Ce qu'il perçoit, il le perçoit sans se poser de questions et sans tenter l'effort de loger, à titre d'essai, le détail de la ville dans un système de coordonnées [...] »⁷⁶ Comme le note Marja Warehime, il n'est pas complètement libre de toute attache historique et personnelle dans son activité déambulatoire tout comme dans son travail d'écriture :

⁷⁴ Benjamin fait particulièrement référence au second quatrain :

« Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue. »

dans Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal et Le Spleen de Paris*, choix de poèmes, Paris, Beauchemin, « Parcours d'une œuvre », 2000 [1857], p.85.

⁷⁵ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, op. cit., p. 70.

⁷⁶ Karlheinz Stierle, *La capitale des signes, Paris et son discours*, op. cit., p. 115.

Dora Bruder evokes the Baudelairian and Surrealist flâneur because the narrative emphasizes the physical presence of the walker in the city, his solitude in the crowd and, in the case of the Baudelairian flâneur at least, the melancholy and nostalgia that sharpen his perceptions. What completely transforms these categories in Modiano's postmodern text is the absent presence of past personal and historical catastrophe.⁷⁷

Dans *La Québécoise*, la question de l'errance dans la ville est centrale. Or, cette errance se différencie de celle du flâneur puisqu'elle est fondée sur la difficulté à s'appropriier le lieu plutôt que sur la nonchalance. Pour l'héroïne du roman, la rue, spécifiquement à Montréal, n'est évidemment pas un lieu sécuritaire et confortable, à l'image de l'appartement pour le bourgeois auquel Benjamin faisait allusion. Le flâneur baudelairien sortira lui aussi de sa zone de confort à la recherche d'expériences insolites et par là fascinantes. Pour lui, il s'agira davantage d'un moyen d'aiguiser ses capacités d'observation plutôt que d'une circonstance *sine qua non* de son expérience de la ville. De son côté, la Québécoise ne déambulerait pas avec la même urgence de trouver un peu de réconfort, un peu de Paris dans Montréal, si elle pouvait faire autrement. Elle tient beaucoup de l'étranger, ou de l'errant tel qu'il est défini par Rachel Bouvet :

[Il] ignore encore où ses pas le mèneront ; soit il est en fuite, et dans ce cas le moment marquant de son parcours est le point de départ, ce lieu qui reviendra hanter la mémoire, de manière lancinante, chargé des peines, des souffrances, des rancœurs liées au motif de la rupture ; soit il est en quête d'autre chose, et dans ce cas il se laisse facilement distraire de la route par le paysage, par une idée, par des mots ; son regard s'oriente vers l'avant, vers l'inconnu, il est tendu vers l'horizon.⁷⁸

Le personnage de Robin semble s'inspirer des deux aspects fondamentaux de l'errant qui apparaissent en opposition dans la définition de Bouvier. En effet, il y a clairement une dimension de fuite dans le parcours de la Québécoise, qui regrette vivement le Paris de ses souvenirs et éventuellement, le Shtetl de son héritage culturel. À cela répond son désir d'ailleurs, désir de se trouver coupée de son passé trop lourd à

⁷⁷ Marja Warehime, « Paris and the Autobiography of a flâneur : Patrick Modiano and Annie Ernaux » dans *French Forum*, vol. 25, no. 1, 2000, p. 111.

⁷⁸ Rachel Bouvet, « Du parcours nomade à l'errance : une figure de l'entre-deux » dans Rachel Bouvet, André Carpentier et Daniel Chartier (dir.), *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs : les modalités du parcours dans la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 35.

porter. Bien qu'il y ait une volonté de se reconstruire, de se tourner vers le futur, l'héritage juif empêche un regard trop optimiste vers l'avenir. Cet héritage juif, dimension constitutive de l'identité des narrateurs dans les œuvres à l'étude, conditionne le rapport et la sensibilité à la ville marquée (ou non) par le tragique de la Shoah.

La mémoire héritée : le témoignage

*Ein Schritt und noch einer
ein dritter, des Spur
dein Schatten nicht tilgt :*

*die Narbe der Zeit
tut sich auf
und setzt das Land unter Blut –*

Paul Celan, « Abend der Worte »⁷⁹

Le sujet qui déambule dans la ville est porteur d'histoire, de mémoires, de parcours antérieurs et de bagages identitaires qui le confortent comme ils le confrontent, paramètres qui contribuent à rendre son expérience forcément unique. Il transforme cette expérience ; au sens concret où il donne une forme autre, celle du récit, à ce qu'il a vécu, mais aussi au sens où il la modifie, la fait devenir autre par le biais de l'écriture. Pour Robin et Modiano, l'héritage juif comme paramètre conditionnant un rapport particulier au monde entraîne une réflexion sur la mémoire en contexte urbain. Les textes réfléchissent donc les traditions et rôles du témoignage et de l'écriture dans la transmission de la mémoire juive, lourde à porter mais intrinsèque à l'identité des narrateurs et personnages. Tout en s'inscrivant dans un continuum et dans une filiation qu'ils revendiquent avec les figures de témoin et d'écrivain, les auteurs soulèvent des doutes renvoyant à l'histoire sociale de leur époque, celle des transformations post-Shoah.

⁷⁹ « Un pas, un autre, / un troisième dont ton ombre / n'efface pas l'empreinte: // la cicatrice du temps / s'ouvre / et couvre le pays de sang - » (Paul Celan, « Soir des mots » dans *De seuil en seuil*, traduit de l'allemand par V. Briet, Paris, Christian Bourgeois, 1991, pp. 74-75.)

La figure du témoin

La mémoire de la Shoah sera particulière. Sans se dérober aux questions habituelles dans le débat actuel sur la mémoire et l'histoire, souvent polarisantes (individu/collectivité, particularisme/universalisme...), la mémoire survivante en brouille les critères. Elle n'oppose plus ni la vie et la mort, ni le passé et le présent, ni le témoin et celui qui vient après.

Alexis Nouss, « Mémoire et survie : une lecture de Paul Celan »⁸⁰

Chacun est appelé à endosser le rôle de témoin aussitôt qu'il assiste ou qu'il prend part à un événement dont il fera le récit. Le mouvement de la ville est propice à l'implication des usagers, ce qui fait des narrateurs et personnages des témoins constants de l'activité urbaine. La figure du témoin, complexe et multidimensionnelle, est autrement problématisée par un axe central de la réflexion mémorielle contemporaine, c'est-à-dire par la Shoah. En effet, la tradition testimoniale aura été ébranlée par cet événement, et les auteurs à l'étude, puisqu'ils thématisent la mémoire juive en tant que préoccupation littéraire, œuvrent dans le sillon de ce qui a été dit de la Shoah, de ce dont on a témoigné ou non avant eux. Modiano et Robin, par leur travail, supposent que peut rendre compte d'un événement, ne serait-ce que partiellement, celui qui ne l'a pas directement vécu.

L'étymologie latine du mot témoin prend deux directions, tel que le montrait Émile Benveniste dans *Vocabulaire des institutions indo-européennes*. D'abord, le témoin *testis* est celui qui assiste en tiers (*terstis*). Parallèlement, il est associé à la survivance (*superstes*), c'est-à-dire qu'il est « celui qui, ayant été présent et ayant survécu, joue le rôle de témoin.⁸¹ » Ce double rôle sous-entend déjà un rapport problématique à l'événement : le témoin doit rendre compte d'un instant dont il a fait

⁸⁰ Alexis Nouss, « Mémoire et survie : une lecture de Paul Celan » dans *Études françaises*, Presses de l'Université de Montréal, vol. 34, no. 1, 1998, p. 103.

⁸¹ Cité dans Jacques Derrida, « Poétique et politique du témoignage » dans Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud (dir.), *Cahier de L'Herne : Derrida*, Paris, Éditions de l'Herne, 2004, p. 526.

l'expérience. Cet instant s'est nécessairement déroulé dans un temps qui n'est plus, dans un présent différent de celui de l'énonciation, ce qui implique quantité de décalages.

Le décalage temporel entre l'expérience et le récit de cette expérience, devenue partiellement autre par la distance, installe une oscillation entre la possibilité de raconter et l'impossibilité de rendre le même par le récit. Giorgio Agamben résume : « Le témoignage est une puissance qui accède à la réalité à travers son impuissance de dire, et une impossibilité qui accède à l'existence à travers une possibilité de parler.⁸² » À la base de toute réflexion sur le témoignage s'impose cette tension entre l'expérience et son expression langagière.

Jacques Derrida explore les limites du témoignage en ce qu'elles engagent une réflexion sur la fiction. Pour le philosophe, le témoignage se pense essentiellement à travers le prisme de la littérature, tel qu'il l'exprime dans ses essais *Demeure - Maurice Blanchot*⁸³ à partir de la nouvelle *L'instant de ma mort* de Blanchot et « Poétique et politique du témoignage »⁸⁴, initié par le poème « Aschenglorie » de Paul Celan. Derrida s'inspire de la plus ou moins grande distance temporelle entre le témoin qui voit et celui qui raconte pour pousser la réflexion plus loin, supposant le dédoublement de la figure testimoniale et dès lors, son impossible unité : « le témoin même témoigne pour le témoin, puisqu'il y a une distance temporelle entre le sujet qui expérimente et celui qui raconte.⁸⁵ » Néanmoins, personne ne saurait raconter comme le fait le témoin, puisqu'il parle en tant que seule personne ayant son point de vue sur l'événement. Paul Celan écrit « *Niemand / zeugt für den / Zeugen* »⁸⁶, des vers sur lesquels revient Derrida comme à un leitmotiv, comme s'il lui importait de se rappeler constamment cette limite infranchissable, inhérente à tout témoignage. La mémoire se construit de ces événements toujours passés qui remontent à la surface dans un temps autre et se voient modifiés,

⁸² Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, *op. cit.*, p. 159.

⁸³ Jacques Derrida, *Demeure - Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, « Incises », 1998, 143 p.

⁸⁴ Jacques Derrida, « Poétique et politique du témoignage », *op. cit.*, pp. 521-539.

⁸⁵ Jacques Derrida, *Demeure, Demeure - Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 83.

⁸⁶ « Nul / ne témoigne / pour le témoin. » (Paul Celan, « Aschenglorie » dans *Strette*, traduit de l'allemand par A. du Bouchet, Paris, Mercure de France, 1971, p. 71.) Dans son essai, Derrida insiste sur les hésitations de sens que le terme *für* introduit. Il peut en effet être compris comme « en faveur de », « à la place de » ou encore « devant » (dans « Poétique et politique du témoignage », *op. cit.*, p. 533.)

réinterprétés, conditionnés par ce temps autre. Comme le souligne Alexis Nouss dans une analyse de la poétique de Celan :

La mémoire suppose le temps, un dispositif fabriquant et soutenant une tension avant-après (il faut que quelque chose se soit produit avant pour que je m'en souviens après), même si c'est pour le subvertir, le corrompre ou le dissocier : le souvenir, ramenant le passé au présent, mêle les catégories.⁸⁷

Le témoin qui fait l'expérience et celui qui raconte partagent cet « avoir-été présent » depuis deux temporalités différentes. Or la mémoire est instable, d'où l'indéniable distinction entre le témoignage et la preuve, distinction que la doxa, inspirée par le discours juridique, tend justement à amoindrir. Témoignage et preuve ne peuvent jouer sur le même terrain. C'est ce que remarque Alain Goldschläger :

[...] le témoignage affiche son appartenance partielle à deux modes d'écriture, deux approches qui reflètent sa prétention à un statut littéraire (dans le rendu scriptural) et à un statut scientifique (dans la transcription d'une réalité vérifiable). [...] Le témoignage se situe alors dans un milieu narratologique et lexical caractérisé par l'affirmation de ne pouvoir dire le réel et par l'insistance sur le fait que ce qui est dit ne peut pas être issu de l'imagination.⁸⁸

La preuve suppose un pacte de vérité, et si mensonge il y a, celui-ci brise le pacte. Le témoignage est quant à lui pénétré par l'incertitude et par le mensonge, volontaire ou non. Dans la réflexion contemporaine, le témoignage continue de se fonder sur la fonction référentielle. Toutefois, l'objective vérité de l'événement, impossible à atteindre, n'est plus l'enjeu central de l'analyse, qui donne plutôt une place prépondérante à l'énonciation et au processus de mise en récit. Si jamais le témoignage ne pourra être preuve, toujours sera-t-il, d'une façon ou d'une autre, parasité par la fiction.

⁸⁷ Alexis Nouss, « Mémoire et survie : une lecture de Paul Celan », *op. cit.*, p. 91.

⁸⁸ Cité dans Gabriella Lodi, *Écrire au bord de la guerre : Natalia Ginzburg, Marguerite Duras, Régine Robin*, *op. cit.*, p. 24.

Entre le vrai et le faux : appel à la fiction

La fiction ne peut être évacuée complètement du témoignage, ne serait-ce que par la transformation de l'expérience en récit. Même un texte littéraire déconstruit comme *La Québécoise* revendique de l'être exige une organisation langagière qui fait récit, entendu comme la narration d'une suite d'événements. Or, il aura été dit et répété que la Shoah est indicible, inénarrable, impossible à mettre en mots.⁸⁹ Ou encore que tout témoin réel de la Shoah serait disparu dans la machine infernale d'extermination, que déjà la voix des rescapés ne serait que voix de remplacement, comme peuvent le laisser entendre les vers de Celan dans « Aschenglorie ». Une tension majeure se noue dans le rapport de la littérature avec le réel. En effet, à l'impossibilité de raconter s'ajoute l'impossibilité d'entendre,⁹⁰ de comprendre ou même d'imaginer ; le réel dépasse la fiction.

Or, le silence est tout aussi impensable qu'une parole authentique, capable de transmettre l'essence de la Shoah. Pour Agamben, « Dire qu'Auschwitz est "indicible" ou "incompréhensible", cela revient à *euphéméin*, à l'adorer en silence comme on fait d'un dieu ; cela signifie donc, malgré les bonnes intentions, contribuer à sa gloire.⁹¹ » L'écriture, qui plus est la création témoignant de la Shoah, fait face à des questions jusqu'alors peu envisagées à une si grande échelle.⁹² Malgré ses limites, il semble que la fiction apparaisse tout de même comme une porte de sortie, permettant de « [...]

⁸⁹ Notamment par Adorno avec sa déclaration devenue célèbre : « écrire un poème après Auschwitz est barbare » (dans Theodor W. Adorno, *Prismes : critique de la culture et société*, traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, 1986, p. 26), sur laquelle il reviendra à plusieurs reprises pour se justifier et répondre aux nombreuses interprétations qu'il juge erronées. Ora Avni déplace la question d'intéressante façon : « Tout compte fait, l'aphorisme d'Adorno aura lancé la discussion sur une fausse piste. Si question sur l'expression il y a, cette question n'engage pas la poésie mais, au contraire, le discours de la raison. Après Auschwitz, peut-on encore "dissenter", peut-on encore parler au nom de la vérité, du savoir, de la connaissance, de la cohérence, de la culture, de la transparence de la communication, bref de toutes les catégories qui, épaves d'une ère engloutie par l'histoire, ont échoué sur les barbelés des camps de mort ? » (dans Ora Avni, *D'un passé l'autre : aux portes de l'histoire avec Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 1997, p. 18.)

⁹⁰ L'impossibilité se manifeste entre autres sous forme de refus. Les témoignages des survivants, pourtant existants, ne trouvent pas d'oreille attentive au sortir de la Deuxième Guerre mondiale, mais seulement plusieurs années plus tard, tel que le souligne notamment Ora Avni.

⁹¹ Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit., p. 35.

⁹² Pour un résumé de l'historicité et des écoles de pensées sur la création, particulièrement la littérature, inspirée de la Shoah, voir Myriam Ruzniewski-Dahan, *Romanciers de la Shoah, si l'écho de leur voix faiblit*, Paris, L'Harmattan, 1999, 233 p.

s'éloigner progressivement de la préoccupation de "vérité" des faits pour tenter d'en répercuter les conséquences.⁹³ » Tout en maintenant le contrat éthique de ne pas trahir la mémoire des morts, la fiction se voit plus ou moins implicitement confier le défi de réinvestir le langage, dans toutes ses limites, sur le terrain littéraire. Quelques décennies après les événements de 1939-1945, l'aspect *terstis* du témoignage sur la Shoah tend à s'effacer, conséquence de la distance temporelle entraînant l'extinction progressive des survivants des camps, pour laisser place à la survivance, au *superstes*. Robin, elle aussi à partir des poèmes de Celan,⁹⁴ remarque :

Le témoin n'est pas tant celui qui voit (le mot *Auge* (œil) et le regard subissent une dévalorisation de poème en poème) que celui qui "accueille une vision". Si l'"engendrement testimonial"⁹⁵ remplace l'enchaînement historique, qu'est-ce que témoigner ?⁹⁶

Elle met en évidence la complexité de l'acte de témoignage, mais aussi son potentiel créatif, qui passe entre autres par l'insertion de la fiction.⁹⁷ C'est la voie qu'emprunte et que revendique l'un des premiers Jorge Semprun, écrivain et prisonnier politique survivant du camp de Buchenwald. Dans son roman *L'Écriture ou la vie*, où il raconte son cheminement depuis sa sortie du camp en mêlant fiction et faits authentiques, il se prononce pour une inclusion de la fiction dans le témoignage. Pour lui, ce n'est que par ce moyen que la réalité peut devenir une vérité pour le lecteur. Il pose le problème ainsi :

[...] un doute me vient sur la possibilité de raconter. Non pas que l'expérience vécue soit indicible. Elle a été invivable, ce qui est tout autre chose, on le comprendra aisément. Autre chose qui ne concerne pas la forme d'un récit

⁹³ *Ibid.*, p. 18.

⁹⁴ Paul Celan est né en 1920 à Czernowitz en Roumanie. Ses parents sont déportés dans un camp en 1942 et y meurent tous deux. Sa poésie en langue allemande traite, entre autres et de façon magnifique, de la perte. Celan se suicide le 20 avril 1970 en se jetant dans la Seine.

⁹⁵ En allemand, la langue d'écriture de Celan, le verbe *zeugen* (témoigner) a aussi le sens de procréer, engendrer.

⁹⁶ Régine Robin, *La mémoire saturée*, *op. cit.*, p. 272.

⁹⁷ Le brouillage des frontières entre témoignage et fiction rend manifeste l'introduction de la fiction dans le témoignage. Or, il existe aussi des cas où un ouvrage à prime abord fictionnel revendique du statut de témoignage au sens pratiquement légal du terme : voir la controverse autour de *Fragments* de Benjamin Wilkomirski (commentée par Robin dans *La mémoire saturée*, pp. 226-242) ou encore le récent scandale autour de Monique De Wael, dite Misha Defonseca, et de sa fausse aventure sur les routes de la Belgique à la Russie relatée dans *Survivre avec les loups*.

possible, mais sa substance. Non pas son articulation, mais sa densité. Ne parviendront à cette substance, à cette densité transparente que ceux qui sauront faire de leur témoignage un objet artistique, un espace de création.⁹⁸

Si la fiction lui est nécessaire, il se refuse toutefois à l'esthétique de la représentation. En effet, il est clair pour lui que décrire la vie concentrationnaire pour en montrer les horreurs, la cruauté des traitements et les conditions de vie inhumaines ne permet pas de se rapprocher de la « substance » de l'expérience des camps. Dans *L'écriture ou la vie*, le narrateur habite en pension dans une famille de survivants des camps, où son hôte éprouve le besoin de se rappeler les faits, de n'oublier aucun détail de ces années terribles. Le narrateur remarque qu'il ne se retrouve pas dans ce qu'il entend, malgré la similitude de son expérience.

[...] il n'y avait aucune vision d'ensemble, tout était placé sous le même éclairage. C'était un témoignage à l'état brut, en somme : des images en vrac. Un déballage de faits, d'impressions, de commentaires oiseux. [...] Sa sincérité indiscutable n'était plus que de la rhétorique, sa véracité n'était même plus vraisemblable.⁹⁹

Une nuit, suite à de longues heures d'écoute des récits de son hôte, le narrateur rêve à la neige, comme il avait l'habitude de le faire auparavant, associant ce symbole à l'éblouissement ressenti à sa sortie du camp. Cette neige devient le point de départ du premier récit qu'il arrive à écrire sur son expérience de la Shoah. La fable symbolique renvoie à la position de Semprun : ce que la fiction arrive à transmettre, sa vérité, se trouve au-delà des faits vérifiables, davantage dans le pouvoir d'évocation d'un récit travaillé.

Semprun reconnaît des limites à la fiction, notamment son incapacité à rendre les sensations purement physiques : « Un jour prochain, pourtant, personne n'aura plus le souvenir réel de cette odeur [la chair brûlée dans le four crématoire] : ce ne sera plus qu'une phrase, une référence littéraire, une idée d'odeur. Inodore, donc.¹⁰⁰ » Il rappelle à plusieurs reprises l'inadéquation entre l'écriture et la vie, plus grande encore que

⁹⁸ Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, « Folio », 1994, pp. 25-26.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 310.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 375.

l'inéquation entre l'écriture et la mort, titre provisoire de son roman. Par ailleurs, au-delà de ces obstacles, Semprun voit dans la fiction la capacité de créer ce lien que la mort brise. L'enjeu est donc pour lui de transmettre une expérience de l'événement sans avoir à le rendre compréhensible pour autant.

Postmémoire

Einmal hatte ich einen Traum. Da war ich mit all den anderen in Auschwitz. Und in dem Traum dachte ich: Eendlich habe ich meinen Platz im Leben gefunden.

Barbara Honigmann, « Roman von einem Kinde »¹⁰¹

L'écart temporel déjà inhérent au fait de témoigner et l'intrusion de la fiction dans l'économie même du témoignage prennent un sens encore plus large quand est remise en question la nécessité pour le témoin d'avoir assisté à l'événement pour en rendre compte. Robin et Modiano appartiennent, avec les nuances apportées en introduction, à la génération juive post-Shoah sur laquelle Marianne Hirsch base son concept de *postmemory*.¹⁰² La spécialiste de littérature juive contemporaine estime que la mémoire d'un événement traumatique serait transmise de génération en génération, malgré l'absence du vécu effectif de cet événement chez les héritiers :

Postmemory most specifically describes the relationship of children of survivors of cultural or collective trauma to the experiences of their parents, experiences that they "remember" only as the narratives and images with which they grew up, but that are so powerful, so monumental, as to constitute memories in their own right.¹⁰³

¹⁰¹ « Une fois, j'ai fait un rêve. J'étais avec tous les autres à Auschwitz. Dans mon rêve, j'ai pensé : Enfin, j'ai trouvé ma place dans la vie. » traduction libre de Barbara Honigmann, *Roman von einem Kinde : 6 Erzählungen*, Darmstadt, Luchterhand, 1987, p. 28.

¹⁰² Le terme employé par Hirsch sera ici traduit de façon littérale par « postmémoire », tel que le fait Robin dans *La mémoire saturée*. Par ailleurs, le terme dérivé de « post-témoin », qui désigne sans équivoque le porteur de postmémoire, n'a pas été employé par la théoricienne.

¹⁰³ Marianne Hirsch, « Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory » dans *Yale Journal of Criticism: Interpretation in the Humanities*, vol. 14, no. 1, printemps 2001, p. 9.

Le concept de Hirsch suppose le passage obligé par une médiation; les descendants n'ont pas accès à la catastrophe de façon directe mais par l'intermédiaire de l'héritage familial, ou plus largement de l'héritage culturel et social. Le traumatisme de la Shoah est à fois présent parce qu'hérité, et inaccessible en ce qu'il appartient à un passé autre. En ce sens, la photographie serait un médium particulièrement emblématique du processus postmémoriel puisque l'image renvoie au « ça-a-été » qui intéresse Barthes dans *La chambre claire*, la photographie répétant « mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement.¹⁰⁴ » Elle implique effectivement la réalité de l'instant conjointement à sa perte ; elle fige un instant disparu, qui ne peut être saisi qu'*a posteriori* par les observateurs de la photo privés du référent.¹⁰⁵ Modiano relève d'ailleurs cette impression de l'avoir-été quand il se trouve en possession des quelques photos de Dora Bruder¹⁰⁶ : « Des photos comme il en existe dans toutes les familles. Le temps de la photo, ils étaient protégés quelques secondes et ces secondes sont devenues une éternité. » (DB, p.92) De même, Modiano évoque la réception postérieure des requêtes que les familles transmettaient en vain aux autorités de l'Occupation, faisant des lecteurs contemporains les destinataires de lettres qui n'ont pu en trouver avant. Les préoccupations de destination et de sauvegarde de la mémoire se retrouvent chez Modiano comme chez Robin, qui cherchent dans l'écriture des manières de réactiver ce qui risque de s'effacer ou de perdre son caractère exceptionnel. Les post-témoins partagent la volonté de faire du témoignage un processus plutôt qu'un objet fixé dans le temps, volonté dont résultent une dynamisation de la mémoire et une résistance à la simple distanciation temporelle.¹⁰⁷ Sur cet aspect, la postmémoire est donc étroitement

¹⁰⁴ Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, 1980, p. 15.

¹⁰⁵ La photographie semble par contre, toujours selon Hirsch, perdre sa puissance à mesure que son aura de mystère se dissipe. En effet, elle questionne la capacité de certains clichés des camps de concentration, énormément reproduits, à provoquer encore le choc chez les spectateurs risquant d'être peu à peu désensibilisés.

¹⁰⁶ Pour une étude complète sur la place de la photographie dans des œuvres choisies de Patrick Modiano, dont *Dora Bruder*, voir Stéphanie Labonté, *Usages de la photographie chez Patrick Modiano*, op. cit., 145 p.

¹⁰⁷ En cela, l'exemple de prédilection de Hirsch est sans contredit Art Spiegelman, auteur de la saisissante bande dessinée *Maus* (Art Spiegelman, *Maus : A Survivor's Tale*, traduit de l'anglais par Judith Eretl, Paris, Flammarion, 1992, 159 p.) Le narrateur, Art, cherche à raconter l'histoire de son père, survivant des camps de concentration. Il tente de recueillir auprès de celui-ci, qu'il présente sans concession comme un vieil homme désagréable, le récit de son expérience, mêlant ainsi le temps du récit et celui de l'énonciation.

liée au contre-monument, qui s'éloigne aussi du rapport direct à l'événement pour faire appel aux affects des récepteurs confrontés à une mémoire déstabilisante :

[...] the postmemorial generation--in displacing and recontextualizing these well-known images in their artistic work--has been able to make repetition not an instrument of fixity or paralysis or simple retraumatization (as it often is for survivors of trauma), but a *mostly* helpful vehicle of working through a traumatic past.¹⁰⁸

Il apparaît néanmoins pour Hirsch que l'un des obstacles rencontrés par les post-témoins est celui de la légitimité. En effet, aussi forte soit l'impression de réalité, notamment dans une photographie, aussi essentielle reste la distance effective avec l'événement. S'ils sont affectés par le traumatisme subi par la génération précédente, les descendants n'en seront jamais les victimes ni les témoins au premier degré.

La postmémoire en action ; l'exemple du Shtetl dans La Québécoise

Chacun des scénarios imaginés dans *La Québécoise* actualise plus spécifiquement une zone de la mémoire affective du personnage et par extension, de la narratrice. L'accent est davantage mis sur la scission avec l'environnement intellectuel parisien dans le scénario « Outremont » et sur la diversité culturelle et l'appartenance aux milieux militants de gauche dans « Autour du Marché Jean-Talon ». La composante identitaire juive est quant à elle mise au premier plan dans « Snowdon ». L'enclave juive dans l'immensité montréalaise rappelle la narratrice à ses origines familiales est-européennes et au Shtetl fantasmé et perdu, « [l]a nostalgie du Shtetl son vrai pays qu'elle n'aurait jamais connu. » (Q. p. 102)

En yiddish, le Shtetl définit le village juif ashkénaze au fort esprit communautaire datant d'avant la Deuxième Guerre mondiale, tel que celui de Kaluszyn en Pologne, d'où sont originaires les parents de Robin. Or, pour la Québécoise, le Shtetl n'aura existé que de façon médiatisée, dans les paroles des membres de sa famille ou

¹⁰⁸ Marianne Hirsch, « Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory », *op. cit.*, p. 9. (l'auteure souligne.)

dans la littérature juive.¹⁰⁹ Elle inscrit cette médiation entre elle et le Shtetl de façon formelle, en évoquant surtout le village à travers la voix du personnage de son roman, Mortre Himmelfarb. Le vieil homme raconte l'errance sans issue de Natacha, sa femme décédée, une fois déracinée de l'Europe de l'est : « Perdue sur la Main, sur Saint-Urbain ou sur la rue Roy, elle s'obstinait encore à demander la rue Novolipie, la rue Gésia, la rue Leszno, la rue Franciskana. Elle confondait les lieux, les époques, les langues et les gens. » (Q, p. 68) La littérature juive post-Shoah tend à employer le Shtetl comme symbole du calme avant la tempête. Maintenant cette connotation positive, la narratrice se garde toutefois de tomber dans une fétichisation superficielle de cette vie d'avant, tendance que Robin tente aussi d'écarter de sa pratique théorique. À propos de l'intérêt grandissant pour les produits culturels prétendant à l'authenticité du village juif d'antan, elle note dans *La mémoire saturée* : « Le shtetl d'autrefois n'a jamais ressemblé à cela. C'est une image nostalgique et complètement folklorisée qui en est ainsi donnée. Le *revival*, c'est l'illusion de l'absence de tragique.¹¹⁰ » Comme le remarque Hirsch,

“Home” is always elsewhere, even for those who return to Vienna, Berlin, Paris, or Cracow, because the cities to which they can return are no longer those in which their parents had lived as Jews before the genocide, but are instead the cities where the genocide happened and from which they and their memory have been expelled.¹¹¹

Robin opte plutôt pour une mise en abyme de sa propre pratique, inscrite de façon fictionnelle dans la position de la protagoniste : « Elle aurait une passion pour le théâtre juif, rêvant de monter des pièces de Goldfaden ou de revenir à la tradition de Michoels – ou d'adapter à l'américaine le vieux folklore, de le rénover, de le re-produire sans le répéter. » (Q, p.29)

¹⁰⁹ Robin fait de nombreuses allusions à des hommes de théâtre et écrivains juifs, dont Kafka à plusieurs égards. De plus, elle reproduit intégralement des passages de Mordecai Richler (p.24), d'Isaac Babel (pp. 31-32, voir aussi, dans le chapitre 2, la section « Les quartiers comme recherche d'un chez-soi »). Elle évoque spécifiquement la nostalgie du Shtetl par des poèmes de David Hofstein, (p. 102), Moishé Kulbach (pp. 137-138, pp. 156-157 et p. 184) et Gladstein (p. 190).

¹¹⁰ Régine Robin, *La mémoire saturée*, *op. cit.*, p. 344.

¹¹¹ Marianne Hirsch, « Past Lives: Postmemories in Exile » dans *Poetics Today*, vol. 17, no. 4, hiver 1996, p. 662.

Le Shtetl, espace épargné dans la transmission de l'héritage juif, est réinscrit en mode mineur dans le texte, par le biais des intérieurs des résidences de la protagoniste, bien qu'on ne se laisse pas leurrer par « une maison avec un escalier de pin ancien comme l'illusion de l'enracinement. » (Q, pp. 97-98) Dans les trois chapitres, les aménagements intérieurs sont décrits avec précision, dans une tradition réaliste (à l'exception du temps de verbe dominant) et personnalisés avec soin, chaque chose y semble à sa place.¹¹² Cet ordre s'accompagne d'une sorte de bonheur coupable avoué par la narratrice, rendue à l'évidence qu'il existe une satisfaction, une sensation de sérénité dans l'adoption d'un chez-soi sédentaire, autant dans l'espace que dans le récit. De la même manière, le personnage de Mortre revient à plusieurs reprises, de façon presque identique, sur le confort de son minuscule appartement en regard de la froideur extérieure : « Rester devant le bureau de pin, juste sous la fenêtre d'angle. Un bon café très chaud. Le dimanche matin, un bon café avec des grosses tartines de cream cheese et de saumon fumé ou de poisson blanc. Dehors la neige. » (Q, p. 159). D'ailleurs, le climat hostile de Montréal agira comme une métaphore de la menace extérieure et étrangère tout au long du roman.

Marie-Lyne Piccione souligne : « A la fois antonyme et antidote, la maison apparaît, en effet, comme le seul rempart contre une rue dont elle a inversé tous les attributs : aussi close que la rue est ouverte, aussi sûre qu'elle est dangereuse, aussi familière qu'elle est étrangère.¹¹³ » Ainsi s'affrontent l'intériorité (le Même) et l'extériorité (l'Autre) sur le terrain urbain. La mise en relation (on ne peut parler d'opposition au sens strict puisque la narratrice conviendra qu'un peu de l'esprit du Shtetl survit à Montréal) du village fantasmé et de la « ville schizophrène » souligne la tension ; l'un se pose comme un tout évocateur, chargé d'émotions tandis que le second, brisé et impur, apparaît comme étranger. Devant la menace, narratrice et personnages cherchent refuge dans le peu d'espace préservé dans la ville, le chez-soi, aussi provisoire

¹¹² Il est intéressant de noter que les habitations chez Modiano, souvent des chambres d'hôtels, sont au contraire associées à la symbolique négative du passage, de l'absence d'intimité et de la dépersonnalisation.

¹¹³ Marie-Lyne Piccione, « L'incontournable étrangeté des rues dans *La Québécoise* de Régine Robin » dans Marie-Lyne Piccione et Bernadette Rigal-Cellard (dir.), *Stratégies du mouvement et du franchissement, La rue et le pont au Canada*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2008, p. 14.

soit-il. Ils intègrent aussi cet espace privilégié à l'intérieur d'eux-mêmes : « Le ghetto aussi en elle-même pour se recroqueviller, se faire toute petite comme un chat, une boule, comme cette âme volant de monde en monde à la recherche de ses habits, de ses costumes, de ses masques. » (Q, p. 67)

Robin met donc de l'avant la position d'héritière de sa narratrice et les effets qui en découlent. Ce faisant, elle explore d'autres moyens d'exprimer l'impact de la Shoah, de jouer avec une mémoire héritée – ou fantasmée – du Shtetl et ainsi, de transmettre le témoignage de sa postmémoire.

L'écriture comme voie de transmission

◆ *Écrire, [...] être en rapport avec ce dont on ne peut se souvenir, témoin du non-éprouvé, répondant non seulement au vide dans le sujet, mais au sujet comme vide, sa disparition dans l'imminence d'une mort qui a déjà eu lieu hors de tout lieu.*

Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*¹¹⁴

Considérant les problématiques liées au témoignage, c'est-à-dire cette inévitable inadéquation entre celui qui a vécu l'expérience et celui qui la raconte, l'impossibilité de parler pour soi comme pour quelqu'un d'autre, auxquelles s'ajoute le parasitage du témoignage par la fiction, les post-témoins se réapproprient les codes du genre pour les interpréter depuis leur point de vue particulier sur la Shoah. Selon Fransiska Louwagie, chez les « témoins tardifs », une « prise de conscience pointe déjà vers la dimension éthique de l'ethos testimonial, qui consiste entre autres à maintenir une distance par rapport aux témoins premiers et donc à respecter l'autre en tant que distinct du même.¹¹⁵ » C'est là que se joue la question éthique de même que le constat de légitimité, c'est-à-dire dans la conscience d'une responsabilité dans la transmission de la mémoire

¹¹⁴ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 186.

¹¹⁵ Fransiska Louwagie, « “Métastases” d'Auschwitz. Modalités et limites d'une tradition testimoniale » dans Annelise Schulte Nordholt (éd.), *Témoignages de l'après-Auschwitz dans la littérature juive-française d'aujourd'hui : enfants de survivants et survivants-enfants*, Amsterdam, Rodopi, « Faux titre », 2008, p. 177.

menacée par l'extinction des témoins de premier degré. Le mandat n'est pas celui de décrire les événements, mais de participer, d'une certaine façon, à un exercice de deuil aux multiples dimensions. L'écriture est un terrain propice, permettant de performer les dédales mémoriels, le morcellement identitaire et l'aliénation urbaine dans la forme, précieuse possibilité dont se munissent les deux auteurs, qui prennent soin d'inscrire leur voix dans une lignée (bien que le motif de la ligne exprime la tension entre la continuité et son impossibilité dans les deux romans.) Par ailleurs, en jouant avec les codes, ils privilégient une voie subjective, inhérente à leur spécificité narrative, comme voie de transmission de leurs mémoires.

La posture de l'écrivain est maintes fois réfléchi par le travail de Modiano comme de Robin. Tous deux mettent en scène des narrateurs écrivains (que Robin double d'un personnage romancier), un procédé réflexif pour lequel ils optent aussi dans d'autres fictions.¹¹⁶ L'écrivain est explicitement présent dans le texte afin de permettre à l'auteur de mettre en scène ses visions de l'écriture et de se prononcer, par le biais de la fiction, sur son propre rôle. Il est assez clair que la transmission est partie prenante du mandat de l'écriture, même si cette même écriture performe ses propres limites. Robin explique :

[...] l'écriture désinstalle, démarternise, déterritorialise, arrache à l'enracinement, creuse un écart, rend visible la perte, la castration symbolique, le manque. [...] l'acte d'écrire, l'impossibilité d'écrire dans l'écriture même est la tentative toujours déçue et toujours recommencée de déjouer la perte, l'apprivoiser, la mettre à distance; la tentative de saturer, de suturer tout en sachant que l'on ne peut y arriver.

Écrire c'est toujours jouer, déjouer la mort, la filiation, le roman familial, l'Histoire.¹¹⁷

Comme le soulignait Marie-Hélène Ferland à propos de *L'immense fatigue des pierres*, on peut voir dans les œuvres à l'étude une sépulture, « [u]ne forme de mémorial

¹¹⁶ Pour Modiano, on pense entre autres à *Quartier perdu* tandis que chez Robin, bon nombre de nouvelles, autant dans *L'immense fatigue des pierres* que dans *Cybermigrances : traversées fugitives* reprennent ce motif.

¹¹⁷ Régine Robin, « Postface : Toutes mes vies » dans Caroline Désy et al., *Une oeuvre indisciplinaire: mémoire, texte et identité chez Régine Robin*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2007, p. 256.

qui prend l'allure d'un contre-monument, lequel n'est pas une narration de l'horreur mais une installation de l'absence qui permet une remémoration individuelle et collective des conséquences de l'Holocauste.¹¹⁸ » En plus de rendre cet hommage, qui fait écho à Lanzmann et à sa volonté de mourir avec les morts afin qu'ils ne soient pas seuls, l'écrivain réactive les mémoires, même imparfaites, afin qu'elles ne s'éteignent.

Pratiques de la ville

L'héritier témoigne et met son expérience en récit selon son point de vue spécifique. Les questionnements qui l'habitent quant à la mémoire et à sa transmission, s'ils sont vivement liés au texte et à l'écriture, le sont tout autant au lieu, celui où il se trouve, celui qu'il fantasme ou encore celui où il ne pourra plus jamais être. Il convient donc de penser ces espaces, celui de la ville et celui du texte, comme complémentaires et en constant dialogue, ce que fait avec nuance Michel De Certeau dans *L'invention du quotidien*.¹¹⁹

De Certeau lie l'univers littéraire et la ville autour de concepts opératoires parallèles aux deux espaces. Le théoricien étudie les pratiques quotidiennes humaines dans un milieu donné, d'où son intérêt pour l'appropriation de la ville par son usager. Il prend, dès le début du sous-chapitre « Du concept de ville aux pratiques urbaines », une distance fondamentale avec un certain point de vue urbanistique utopique. Il se refuse à appréhender la ville dans une perspective surplombante, comme s'il s'agissait d'une totalité policée et ordonnée à la manière du modèle panoptique de Bentham critiqué par Michel Foucault dans *Surveiller et punir*.¹²⁰ De Certeau reproche au discours urbanistique un parti pris pour l'organisation refoulant le parasite, pour un temps synchronique faisant fi des traditions et pour l'anonymat du sujet dont la singularité est mise à l'écart. Il milite plutôt pour une conception de la ville à l'échelle de son usager, celui qui défie les lois urbaines en créant ses propres parcours. Cet usager contredit la toute puissance du point de vue spatialement surélevé sur la ville en inscrivant sa

¹¹⁸ *Disparition et mémoire : une lecture de L'Immense fatigue des pierres*, *op. cit.*, p. iii.

¹¹⁹ Michel de Certeau, « Pratiques de l'espace », *op. cit.*, pp. 139-190.

¹²⁰ Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, 318 p.

subjectivité par son comportement en ville. Il développe un rapport à la fois synchronique et diachronique à la ville, au sens où sa compréhension du mouvement urbain met en lien le passé et le présent, le sien et celui de la ville. Un usager conscient tel qu'on peut en trouver dans les récits de Modiano et Robin déjoue la gouvernance urbaine en détournant l'usage de certains espaces peu valorisés afin de les réinvestir d'un sens autrement écarté.¹²¹ Le marcheur est créateur car il actualise les possibilités de la ville, il sélectionne et trie, crée un décalage entre les usages prévus et l'usage qu'il fait de l'espace urbain.

« Si le délinquant n'existe qu'en se déplaçant, s'il a pour spécificité de vivre non en marge mais dans les interstices des codes qu'il déjoue et déplace, s'il se caractérise par le privilège du *parcours* sur l'*état*, le récit est délinquant.¹²² » Pour Michel De Certeau, la ville s'apparente à un texte en ce qu'elle mobilise un investissement similaire de l'usager, qui agit sur son espace sans nécessairement en connaître toutes les avenues. Il estime que « [l]a marche semble donc trouver une première définition comme espace d'énonciation¹²³ », mettant en parallèle les deux types de performances. L'activité d'écriture et l'itinéraire dans la ville s'enrichissent l'un et l'autre ; le langage et l'espace urbain peuvent être rapprochés par l'étendue des possibilités qu'ils offrent, tandis que la prise de parole et le parcours en deviennent des appropriations singulières. La compréhension urbaine de De Certeau fournit des outils d'analyse littéraire concrets qui jouent souvent sur les tensions entre deux éléments en apparence contradictoire. Par exemple, il rappelle, d'après Augoyard, que deux figures cheminatoires qualifient les pratiques de l'espace par la création de fragments : la synecdoque et l'asyndète. « L'une

¹²¹ D'ailleurs, plusieurs œuvres littéraires s'intéressent spécifiquement aux lieux abandonnés, peu attrayants ou banalement utilitaires de la ville afin de les proposer sous de nouveaux angles d'approche. Déjà, c'était l'apanage des Surréalistes. Dans la littérature plus récente, on peut penser à certains poèmes de Jacques Réda sur la zone séparant Paris des banlieues dans *Les ruines de Paris*, Paris, Gallimard, « Le Chemin », 1977, 187 p. et on retient particulièrement le travail de François Maspéro, qui explore la ligne B du RER à Paris dans *Les passagers du Roissy-Express*, avec photographies d'Anaïk Frantz, Paris, Seuil, 1990, 328 p. Max Silverman remarque que Maspéro « reveals a dark history (or histories) beneath the surface of contemporary life. In the section 'dealing with Drancy' (Chapter 7), overlapping layers of histories and memories emerge in the course of the narrative [...] which challenge[s] the compartmentalization of French metropolitan history, colonial history and the history of European genocide. » (Max Silverman, « Interconnected Histories: Holocaust and Empire in the Cultural Imaginary » dans *French Studies: A Quarterly Review*, vol. 62, no. 4, octobre 2008, p. 421.)

¹²² Michel de Certeau, « Pratiques de l'espace », *op. cit.*, p. 190. (l'auteur souligne.)

¹²³ *Ibid.*, p. 148.

dilate un élément d'espace pour lui faire jouer le rôle d'un "plus" (une totalité) [...] L'autre, par élision, crée du "moins", ouvre des absences dans le continuum spatial, et n'en retient que des morceaux choisis, voire des reliques.¹²⁴ » Ces figures reviendront chez les deux auteurs, et malgré leur opposition, travailleront de pair dans la monstration des limites mémorielles.

Le rapport au nom propre des rues, des quartiers, des stations de métro est significatif chez Modiano et Robin.¹²⁵ De Certeau relève que :

[...] les noms propres creusent des réserves de significations cachées et familières. Ils "font sens"; autrement dit, ils impulsent des mouvements, à la façon de vocations et d'appels qui tournent ou détournent l'itinéraire en lui donnant des sens (ou directions) jusque-là imprévisibles.¹²⁶

Modiano crée une aura de mystère autour d'un lieu par la simple évocation du nom des bâtiments : « Bon-Pasteur d'Angers. Refuge de Darnetal. Asile Sainte-Madeleine de Limoges. Solitude-de-Nazareth. Solitude. » (DB, p. 41) Il est question de centres de rééducation, « [c]es endroits, où l'on vous enfermait sans que vous sachiez très bien si vous en sortiriez un jour. » (*Idem*) La suite de noms propres aux connotations catholiques se voudrait rassurante alors qu'elle provoque un malaise chez le lecteur. Le dernier nom, dont Modiano note lui-même la forte symbolique en répétant le mot « Solitude », souligne l'effet créé par ces refuges dont on devait se méfier malgré leur apparente bonne foi religieuse. Chez Robin, le quartier latin, qui existe à Montréal comme à Paris, insuffle un vent de nostalgie au constat de l'inadéquation entre la ville sans mémoire et celle des souvenirs :

Le village. Un quartier latin près de l'Université du Québec. Des noms familiers. Quartier latin, Saint-Denis et pourtant. Elle se sentirait au fond de ces cafés beaucoup plus dépaysée que sur la Main. Le langage, les noms propres seraient des pièges. Elle le sentirait. (Q, p. 148)

¹²⁴ *Ibid.*, p. 152.

¹²⁵ Le nom propre sera aussi largement abordé dans une optique d'instabilité identitaire par les deux auteurs.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 156.

Le lien étroit entre ville et texte introduit non seulement une parenté symbolique mais aussi une parenté poétique, imprégnée alors de sensibilité et de mémoire. L'inévitable médiation par le récit entraîne une importante artialisation de la ville. Le risque d'uniformité qui élimine les traces du passé rend primordial l'expérience sensible et mémorielle de la ville, sur laquelle insiste Robin, dans une optique de résistance qui fait écho à De Certeau, mais qui place la délinquance du côté de la ville elle-même plutôt que de son usager : « J'arpente des villes qui ne se superposent pas tout à fait à leur plan, à leur forme, à leur rythme, à leur dynamique sociale, des villes qui résistent toujours aux significations qu'on leur donne.¹²⁷ »

Conclusions

S'il apparaît primordial à Benjamin de mettre en évidence l'évolution de la ville pour prendre le pouls de son état actuel, les événements liés à la Shoah s'avèrent déterminants pour la compréhension de la déambulation urbaine mise en texte dans les récits étudiés. La mémoire juive occupe une place centrale chez Modiano et Robin, et se trouve sans cesse réactualisée par les signes urbains.

C'est à partir des concepts proposés par De Certeau et Benjamin que le sujet littéraire sera considéré comme un acteur de la ville. Le sémioticien prend conscience des signes de la ville, qu'il transforme en récit (même minimal, par la prise de notes) tandis que l'usager présenté par De Certeau est celui qui établit sa subjectivité par ses parcours dans la ville. S'ils tiennent du flâneur, les personnages et narrateurs de Modiano et Robin se trouvent dans un rapport à la ville d'autant plus complexe qu'ils y prennent part en fonction de leurs références individuelles, pour reprendre une caractéristique de la surmodernité soulignée par Augé. Le sujet sélectionne donc les signes urbains qui font sens (ou non-sens) pour rendre compte de sa mémoire propre, mais aussi de celle de la ville même.

¹²⁷ Régine Robin, *Mégapolis, les derniers pas du flâneur*, op. cit., p. 82.

Comme le note Stierle, « Au fur et à mesure que s'accroît la conscience de la ville, augmente le poids de l'absent¹²⁸ », d'où l'importance de tenir compte de la dimension de transmission qui conditionne le rapport du sujet à la ville. Les chapitres suivants, consacrés aux interactions spécifiques des sujets avec l'espace urbain dans les récits respectifs de Patrick Modiano et de Régine Robin, chercheront donc à montrer comment la mémoire juive héritée se problématise comme enjeu du témoignage et s'inscrit dans le palimpseste urbain.

¹²⁸ Karlheinz Stierle, *La capitale des signes, Paris et son discours*, op. cit., p. 23.

DEUXIÈME CHAPITRE

Traces du passé : Paris dans *Dora Bruder*

Cet après-midi-là, sans savoir pourquoi, j'avais l'impression de marcher sur les traces de quelqu'un. (DB, p. 49)

Dora Bruder est motivé par l'avis que lit le narrateur, double de Modiano lui-même, dans un journal daté de 1941, avis dans lequel une jeune fille juive en fugue est recherchée par sa famille. L'adresse de l'appartement où toutes informations devaient être acheminées interpelle le narrateur, qui a déjà fréquenté le quartier. De là naît son désir de retracer Dora Bruder, revisitant du même coup son propre passé. Reléguant au second plan les aspects ludiques et parodiques souvent présents dans l'univers modianien, le récit rend compte des démarches entreprises en mêlant topographie parisienne, documents d'archives et réflexions de l'écrivain.

Dans l'ensemble de sa production romanesque, l'auteur de *Dora Bruder* s'emploie à créer des atmosphères diffuses¹²⁹ ou des scénarios à clé¹³⁰ qui visent à impliquer le lecteur. Ce dernier est encore une fois sollicité par le récit, entraîné dans les déambulations d'un narrateur-écrivain sensible aux signes, notamment linguistiques, disséminés dans la ville. Dans ce roman, tout concorde pour mettre l'oubli en évidence et ce faisant, lutter contre cet oubli.

Paris en constant deuil

Le Paris de Modiano, étendu sur quelques décennies par les différentes temporalités convoquées, se démarque d'abord par son aspect désert. Le qualificatif même est utilisé de façon répétitive pour décrire les rues, les quartiers et l'ensemble de

¹²⁹ Un des exemples les plus convaincants serait sans doute *Fleurs de ruine*.

¹³⁰ Le premier roman de Modiano, *La place de l'étoile*, dont le titre est déjà polysémique, raconte le délire hallucinatoire du héros juif Raphaël Schlemilovitch dans lequel apparaissent de façon plus ou moins voilée bon nombre de collaborateurs français de l'Occupation.

la ville.¹³¹ Le narrateur se peint lui-même souvent dans une position d'attente et de passivité, sans mentionner la raison de cette attente, ce qui ajoute à l'atmosphère fantomatique qui plane sur le récit. Il offre une explication à l'état désertique de Paris à la fin du roman, alors qu'il suppose la ville en silence en hommage à Dora. Il insinue que la ville actualisée par le récit porte toujours le deuil :

La ville était déserte, comme pour marquer l'absence de Dora. [...] Depuis, le Paris où j'ai tenté de retrouver sa trace est demeuré aussi désert et silencieux que ce jour-là. Je marche à travers les rues vides. Pour moi elles le restent, même le soir, à l'heure des embouteillages [...] (DB, p. 144)

L'extrait porte toutefois à croire que c'est le marcheur qui est en deuil et que ce sentiment se reflète dans sa perception de la ville. Comme il mentionne les embouteillages, le narrateur signale la présence de la foule. Contribuant à l'impression d'abandon, cette foule est inévitablement anonyme, se déplaçant dans l'espace urbain sans en prendre conscience. Il évoque notamment des passants pris dans un flot, qui ne s'arrêtent pas. Un souvenir d'enfance du narrateur isole un photographe installé à la porte de Clignancourt pendant l'hiver, personnage immobile qui tente d'atteindre les passants en constant mouvement. Ceux-ci repoussent par deux fois la fixité : ils refusent d'abord d'interrompre le flot de leurs pas, puis de se laisser figer sur une photo dont la stabilité traverse le temps. Le narrateur s'attarde aux gares, autre lieu où la foule transite. Les voies ferrées du quartier de la Chapelle lui apparaissent comme des lignes de fuite, tout comme les boulevards dans *Fleurs de ruine* : « On n'avait pas encore creusé la tranchée du périphérique qui vous donne une sensation d'encerclement. Les portes de Paris, en ce temps-là, étaient toutes des lignes de fuite, la ville peu à peu desserrait son étreinte pour se perdre dans les terrains vagues.¹³² »

Le point de vue d'observateur dont se dote le narrateur le place en retrait des mouvements de foule. Par là, il marque bien le sentiment d'élection qui l'habite, lui qui n'appartient pas à ces passants incapables de voir mais plutôt à la lignée des flâneurs,

¹³¹ Cette impression revient dans d'autres œuvres modianiennes. À titre d'exemple : « J'ai traversé l'Esplanade et contourné les Invalides pour atteindre une zone qui me semble, avec le recul des années, encore plus déserte que le boulevard Soult, dimanche dernier. » dans *Voyages de noces*, *op cit*, p. 111.

¹³² Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, *op. cit.*, p. 226.

sensibles aux signes de la ville. Par contre, comme le remarque Kawakami, par rapport à Baudelaire, il y a « [...] difference of focus: Modiano looks to the past of Paris seeking to people the present with its ghosts, while Baudelaire is concerned with his present: when he does talk about ghosts, they tend to be dispossessed members of the present [...]»¹³³ » Modiano marque souvent le lien identitaire de ses narrateurs et personnages à leur ville : « Je me confondais avec cette ville, j'étais le feuillage des arbres, les reflets de la pluie sur les trottoirs, le bourdonnement des voix, une poussière parmi les millions de poussières des rues.¹³⁴ » De même, il dénonce dans *Dora Bruder* : « On avait imposé des étoiles jaunes à des enfants [...] qui étaient si parisiens qu'ils se confondaient avec les façades des immeubles, les trottoirs, les infinies nuances de gris qui n'existent qu'à Paris. » (DB, pp. 138-139), accentuant encore une fois l'amalgame entre le sujet et sa ville. À partir de là s'impose la forte connotation négative associée à toute destruction, qui devient par parallélisme une sorte d'amputation d'une partie de soi.

À quelques reprises dans le roman, le narrateur se trouve devant le spectacle de cette destruction urbaine. L'idéal urbanistique de la ville policée chercherait, selon De Certeau, « la substitution d'un non-temps, ou d'un système synchronique, aux résistances insaisissables et têtues des traditions.¹³⁵ » Substituer un non-temps, donc, aux strates temporelles qui sont ainsi anéanties : la destruction appelle le renouvellement, et ce sont des bâtiments sans âme qui remplacent les vestiges du passé. Siegfried Kracauer notait dans *Rues de Berlin et d'ailleurs*:

En réalité, la pâtisserie n'a pas seulement remplacé l'ancien salon de thé, mais elle l'a complètement refoulé, au point qu'il semble ne jamais avoir existé. Le présent exclusif du nouveau magasin a plongé l'ancien dans un oubli dont aucune puissance ne peut plus le sauver; il s'agirait donc du hasard sur lequel la vie quotidienne s'empresse de se refermer.¹³⁶

¹³³ Akane Kawakami, « Flowers of evil, flowers of ruin: walking in Paris with Baudelaire and Modiano » dans John Ernest Flower (dir.), *Modiano*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2007, p. 269.

¹³⁴ Patrick Modiano, *Quartier perdu*, *op. cit.*, p. 121.

¹³⁵ Michel de Certeau, « Pratiques de l'espace », *op. cit.*, p. 153.

¹³⁶ Siegfried Kracauer, *Rues de Berlin et d'ailleurs*, Paris, Le Promeneur, 1995, pp. 27-28, cité dans Régine Robin, *Berlin chantiers : essai sur les passés fragiles*, *op. cit.*, p. 130.

Modiano lie clairement la destruction urbaine et les terrains vagues à un sentiment de vide intérieur. À propos du quartier de La Plaine, il remarque « On aurait dit que le quartier avait subi un bombardement, et l'impression de vide était encore plus forte à cause de l'échappée de cette rue vers la Seine. » (DB, p. 133) La violente métaphore du bombardement revient dans *Fleurs de ruine* : « Maintenant, le quartier m'est devenu indifférent, comme s'il avait été reconstruit pierre par pierre après un bombardement, mais qu'il avait perdu son âme.¹³⁷ » Dans le cadre de sa quête, le narrateur de *Dora Bruder* note : « 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 promenée là, dans cette zone [...]» (DB, p. 35) Les références sémantiques à la guerre et à la perte évoquent la période de 1939-1945 et plus spécifiquement la disparition rapide des Juifs d'Europe lors de la Shoah, population qui s'est vue détruite et rasée net en quelques années.

Selon le narrateur, plus encore que le besoin de supprimer les évidences, c'est la volonté d'oubli qui anime le geste de destruction. Suite à la guerre, on détruit systématiquement des quartiers pour y reconstruire des rangées de bâtiments sans âme, au « béton couleur de l'amnésie. » (DB, p. 136) La logique semble implacable : la destruction urbaine anéantit la mémoire des lieux ; s'il ne reste plus rien des bâtiments, il ne reste du même coup plus rien des drames qui s'y produisirent. Au contraire, devant une caserne servant de point de rassemblement lors de l'Occupation, le narrateur souligne : « nous avons peine à croire que ce bâtiment dont nous longeons les façades n'a pas changé depuis les années quarante. Nous nous persuadons que ce ne sont pas les mêmes pierres, les mêmes couloirs. » (DB, p. 83) Le *nous* renvoie à la conscience collective qui vit mal avec son passé et qui ne souhaite pas en voir les réminiscences au quotidien. De même, la station de métro Grenelle, point de non-retour pour de nombreux Juifs pris dans la Rafle du Vélodrome d'hiver et cul-de-sac des parcours parisiens de Robin, est aussi un lieu de transit de milliers de personnes pour qui la gare n'est pas nécessairement sémantisée, à la manière du non-lieu dont parle Augé.

¹³⁷ Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, *op. cit.*, p. 182.

La mise en texte de *Dora Bruder*

La position de l'écrivain

J'ai l'impression d'être tout seul à faire le lien entre le Paris de ce temps-là et celui d'aujourd'hui, le seul à me souvenir de tous ces détails. Par moments, le lien s'amenuise et risque de se rompre, d'autres soirs la ville d'hier m'apparaît en reflets furtifs derrière celle d'aujourd'hui. (DB, pp. 50-51)

C'est depuis sa position d'écrivain que Modiano, dans la continuité de Semprun, revendique l'aspect fictionnel de son récit pour arriver à une forme de transmission. L'ambiguïté générique de *Dora Bruder* lui confère un caractère exceptionnel dans le travail de Modiano et fait dire à Frédéric Boutin qu'il s'agit de l'aboutissement du devenir-écrivain présent dans toutes les œuvres de l'auteur.¹³⁸ La fiction permet d'arriver à une vérité ou à un événement, une rencontre unique : « Je me rends compte aujourd'hui qu'il m'a fallu écrire deux cents pages [le roman *Voyages de noces*] pour capter, inconsciemment, un vague reflet de la réalité. » (DB, p. 54) Le narrateur note alors, commentant le passage sur la fugue des protagonistes dans *Voyage de noces* : « [v]oilà le seul moment du livre où, sans le savoir, je me suis rapproché d'elle [Dora], dans l'espace et le temps. » (*Idem*) Les deux citations marquent l'aspect inattendu d'une telle rencontre, malgré sa volonté immense de la provoquer. Modiano prend donc le détour par un autre roman pour se rapprocher de Dora. L'héroïne dont la vie est racontée dans *Voyage de noces*, Ingrid Teyrsen, partage plusieurs caractéristiques avec Dora ; physiquement d'abord,¹³⁹ mais aussi par sa fuite - elle quitte Paris pour la zone libre avec son copain Rigaud. L'angle de narration est toutefois différent : dans *Voyage de noces*, les détails abondent, tirés du témoignage d'Ingrid. Le narrateur donne donc des précisions qui relèvent presque de l'omniscience : « La fenêtre de leur chambre, à l'arrière de l'hôtel, ouvrait sur une rue qui descendait en pente douce vers la plage. De leur balcon, ils dominaient la pinède et souvent ils voyaient le fiacre prendre le tournant

¹³⁸ Frédéric Boutin, *Du devenir-écrivain du narrateur modianien au devenir-archives du roman Dora Bruder*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Chicoutimi, 2000, p. 22.

¹³⁹ Un avis de recherche, calqué sur celui de Dora trouvé dans le *Paris-Soir*, a aussi été émis pour retrouver Ingrid : « On recherche une jeune fille, Ingrid Teyrsen, seize ans, 1,60 m, visage ovale, yeux gris [...] » dans Patrick Modiano, *Voyages de noces*, *op. cit.*, p. 153.

de la route du Cap.¹⁴⁰ » Comme on est clairement dans le registre romanesque et que le personnage d'Ingrid est lui-même fictif, le souci d'exactitude biographique n'est pas autant ancré dans le réel, et les apports fictionnels sont en quelque sorte considérés comme allant de soi. Le narrateur dit lui-même : « Oui, c'était bien ce que m'avait raconté Ingrid. Mais souvent, l'on rêve aux lieux et aux situations dont quelqu'un vous a parlé et s'y ajoutent d'autres détails.¹⁴¹ »

Il reste que, dans l'univers diégétique, Ingrid réussit, du moins partiellement, là où Dora échoue. La protagoniste de *Voyage de nocces* survit à la sombre période de l'Occupation grâce à sa fuite en zone libre, tandis que pour Dora, la zone libre ne constituera rien de plus que « deux mots trompeurs ». (DB, p. 74) Pourtant, Ingrid finira par se suicider, rongée par les remords d'avoir laissé son propre père périr à Paris, d'où l'entrefilet dans un journal qui lancera le narrateur sur sa trace plusieurs décennies après leur première rencontre. Quant à Dora, on le sait, sa fugue ne saura la sauver : elle sera déportée d'abord à Drancy le 22 juin 1942, puis à Auschwitz le 18 septembre 1942, où elle perdra la vie.

Grâce au détour par l'univers complètement fictionnel, Modiano met en abyme un procédé qu'il utilise dans *Dora Bruder* : il a recours à une fictionnalité inévitable pour rendre compte d'éléments apparaissant en toute cohérence avec ce qui pourrait éventuellement être une transcription libre de documents d'archives. Par exemple, arrivée aux Tourelles, Dora a « vu par les fenêtres fermées, comme toutes ses camarades d'internement, partir les soixante-six femmes. » (DB, p. 115) Ce genre de détail, le narrateur ne peut y avoir accès sans recourir à la fiction. En même temps qu'il insiste sur les blancs et les manques qui briment sa quête, il est amené à compléter certains passages par la fiction pour rendre l'atmosphère voulue. Akane Kawakami différencie encore une fois le narrateur de Modiano du flâneur baudelairien, par « his built-in awareness of his chosen medium and genre¹⁴² », qui renvoie à la conscience de

¹⁴⁰ Patrick Modiano, *Voyage de nocces*, *op. cit.*, p. 56.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 107.

¹⁴² Akane Kawakami, « Flowers of evil, flowers of ruin: walking in Paris with Baudelaire and Modiano », *op. cit.*, p. 266.

l'écrivain et au questionnement sur la possibilité de préserver de l'oubli par l'acte même d'écrire. Le narrateur parle justement de l'intuition de l'écrivain :

Comme beaucoup d'autres avant moi, je crois aux coïncidences et quelquefois à un don de voyance chez les romanciers [...] les efforts d'imagination, nécessaires à ce métier, le besoin de fixer son esprit sur des points de détails – et cela de manière obsessionnelle – [...] toute cette tension, cette gymnastique cérébrale peut sans doute provoquer à la longue de brèves intuitions [...] (DB, pp. 52-53)

Cette capacité particulière le place dans une filiation avec Victor Hugo, dont le narrateur admire l'intuition. Il retient un passage en particulier dans *Les Misérables*¹⁴³, significatif en raison du vertige qu'il éprouve à sa relecture. Le passage en question, résolument lié à l'espace urbain, raconte la fuite de Cosette et Jean Valjean à travers les dédales parisiens. Hugo se détache volontairement de la carte du Paris réel du XIX^e siècle, déplaçant l'action vers un quartier partiellement imaginaire, de sorte que la fiction s'infiltré dans le parcours des fugitifs. Or, la sensation de vertige, elle, est bien réelle. L'amalgame de la référence contextuelle vérifiable (pour ne pas dire réelle) et de la fiction crée cet aura de mystère qui atteint Modiano de plein fouet. La coïncidence de l'arrêt de Cosette et Jean Valjean où se trouvait le pensionnat fréquenté par Dora surprend en même temps qu'elle conforte le narrateur dans sa conviction de l'intuition spécifique et de la communauté invisible qui rassemblent les écrivains.

Le narrateur revendique directement sa filiation littéraire : « Beaucoup d'amis que je n'ai pas connus ont disparu en 1945, l'année de ma naissance. » (DB, p. 98) Au cours du roman, plusieurs auteurs victimes de la guerre sont mentionnés¹⁴⁴ et liés d'une façon ou d'une autre au narrateur, qui leur rend hommage en racontant leur destin brisé, soulignant qu'ils « avaient épuisé toutes les peines, pour nous permettre de n'éprouver que de petits chagrins. » (DB, p. 99) Une autre filiation littéraire, aussi présente chez Robin, s'inscrit en filigrane dans le texte. En effet, Modiano partage avec Georges Perec,

¹⁴³ Victor Hugo, *Les Misérables*, édition établie et annotée par Maurice Allem, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » no. 85, 2001 [1862], 1781 p.

¹⁴⁴ Entre les pages 92 et 100, il est question de Friedo Lampe, Felix Hartlaub, Roger Gilbert-Lecompte, Albert Sciaky et Robert Desnos.

écrivain français de sa génération, entre autres, des thèmes de prédilection et une propension à l'autoréférentialité. Alan Morris suggère même de nombreux parallèles biographiques entre la famille Bruder et la famille Perec, dont Modiano aurait forcément eu conscience.¹⁴⁵

En plus de rendre hommage à ses prédécesseurs, le narrateur pourrait chercher à partiellement remplacer sa filiation familiale réelle et problématique. La relation paternelle, sobrement mise en scène dans *Dora Bruder*, est marquée par l'incompréhension et le non-dit. Les soupçons du narrateur quant aux comportements de son père, Juif resté sain et sauf pendant toute la durée de l'Occupation (et ce malgré qu'il fût appréhendé par les autorités) instaurent une volonté de dissociation qui est aussi celle de l'auteur. S'il lui faut revenir sur la période de l'Occupation à Paris, il choisit plutôt de mettre en évidence les liens qui l'unissent à une innocente victime, Dora Bruder.

Dora

Le roman se propose de lier les itinéraires et parcours du narrateur, à divers moments de sa vie, et de Dora, l'objet de sa quête. La jeune fille, dont l'existence réelle est confirmée par le mémorial de Serge Klarsfeld,¹⁴⁶ est prise en charge par le narrateur, puisqu'il s'estime le seul capable de rendre compte de sa vie par le médium du récit. Déjà, l'existence de Dora est médiatisée par le support journalistique, le premier contact du narrateur avec la jeune fille ayant lieu lors de la lecture de l'avis de recherche : « On recherche une jeune fille, Dora Bruder, 15 ans, 1m 55, visage ovale, yeux gris-marron,

¹⁴⁵ À titre d'exemple : « Can he have been totally unaware that Mme Cyrla Perec was normally called Cécile and happened to be deported in the same convoy (number 47, 11 February 1943) as Mme Cécile Bruder? » dans Alan Morris, « Avec Klarsfeld, contre l'oubli », *op. cit.*, p. 277.

¹⁴⁶ Serge Klarsfeld, véritable militant de la mémoire juive, dresse la liste de 80 000 victimes de la Shoah en France, avec le nom, la date et le lieu de naissance de chacun, qu'il regroupe en 1978 dans *Le Mémorial de la déportation des Juifs de France*. Il poursuivra son travail avec *Le Mémorial des enfants juifs déportés de France*, où apparaît Dora Bruder dans la seconde édition (mars 1995). Dans *Dora Bruder*, Modiano ne fait pas directement référence à l'œuvre de Klarsfeld, bien qu'il ait eu recours aux informations trouvées dans le *Mémorial*, comme en fait foi cette citation : « j'avais lu son nom, BRUDER DORA – sans autre mention, ni date ni lieu de naissance – au-dessus de celui de son père BRUDER ERNEST, 21.5.99. Vienne. Apatride, dans la liste de ceux qui faisaient partie du convoi du 18 septembre 1942 pour Auschwitz. » (DB, pp. 53-54) Par ailleurs, Modiano rendra hommage au travail de Klarsfeld dans plusieurs lettres privées entre les deux hommes et dans une lettre ouverte dont Alan Morris reprend le titre, « Avec Klarsfeld contre l'oubli » dans *Libération*, 2 novembre 1994.

manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu marine, chaussures sport marron. Adresser toutes indications à M. et Mme Bruder, 41 boulevard Ornano, Paris. » (DB, p. 7) Stéphanie Labonté, qui s'intéresse à la photographie et au visible dans l'œuvre modianienne, remarque que la description physique de la jeune fille est suffisamment générale pour s'appliquer à plusieurs adolescentes.¹⁴⁷ Deux tendances travaillent donc de pair : la volonté d'individuation, où il est question de s'attarder à une jeune fille en particulier plutôt qu'à la masse de victimes dont le nombre impressionnant distancie de l'échelle humaine, et la portée universelle de l'exemple choisi, qui fait de la victime un symbole de toutes celles qui lui ressemblent, de près ou de loin. La répétition de la description initiale au cours du récit, comme l'une des seules preuves de l'existence de Dora qui ne soit un papier administratif, met l'accent sur le piétinement d'une enquête où les mêmes éléments sont sans cesse ressassés. La fixité de la description agit à la manière d'une photo qui aurait protégé Dora, lui conférant une part d'éternité tout en rappelant la disparition de la jeune fille, dont l'image se fige trop tôt.

Peu d'informations survivent à Dora; quelques rapports des autorités de son époque et son acte de naissance, difficilement acquis par le narrateur. Son nom, marqueur par excellence de l'identité propre, reste peut-être ce qui lui est le plus unique et significatif. Dora est le prénom fictif de l'une des patientes les plus célèbres de Freud, dont il traite dans « Dora : fragment d'une analyse d'hystérie »¹⁴⁸. Pour préserver l'anonymat de sa patiente et en faire un cas de figure, Freud mentionne : « je cherchai un nom pour une personne *qui n'avait pas le droit de garder le sien propre*, aucun autre ne me vint à l'esprit que "Dora".¹⁴⁹ » Dora Bruder agit elle aussi comme cas de figure dans la fiction de Modiano.

Nombre de parallèles peuvent être établis entre les deux jeunes filles, toutes deux adolescentes alors qu'elles deviennent l'objet d'un récit, l'étude de cas de Freud ou la quête du narrateur de Modiano. À l'interruption prématurée de l'analyse, laissant Freud

¹⁴⁷ Stéphanie Labonté, *Usages de la photographie chez Patrick Modiano, op. cit.*, 145 p.

¹⁴⁸ Sigmund Freud, « Dora : fragment d'une analyse d'hystérie » dans *Cinq psychanalyses*, traduit de l'allemand par Françoise Kahn et François Robert, Paris, Presses universitaires de France, 2008, [1954], pp. 108-141.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 9. (l'auteur souligne.)

devant des éléments trop lacunaires pour compléter son diagnostic, répond la disparition précoce de Dora Bruder, dont les minces traces confrontent le narrateur au manque. De plus, l'un des symptômes les plus significatifs de la patiente Dora se révèle son aphonie, c'est-à-dire son incapacité à parler. De la même façon, Dora Bruder ne peut s'inscrire dans l'énonciation et faire elle-même le récit de sa vie. Enfin, Modiano appuie le lien avec la Dora de Freud par l'allusion à un mauvais rêve où il est question de gare : « J'étais pris de cette panique et de ce vertige que l'on ressent dans les mauvais rêves, lorsqu'on ne parvient pas à rejoindre une gare et que l'heure avance et que l'on va manquer le train. » (DB, pp. 16-17) qui fait clairement écho au deuxième rêve que Dora rapporte à son thérapeute : « Je vais alors à la gare et demande près de cent fois : Où est la gare ? [...] Je vois la gare devant moi et ne peux pas l'atteindre. Il y a, en même temps, le sentiment d'angoisse habituel quand en rêve on n'avance pas.¹⁵⁰ » Quant au patronyme Bruder, frère en allemand, il agit comme une condamnation de la France qui, sous l'Occupation, oublie les dimensions d'égalité et de fraternité de sa devise ou encore, comme une référence directe au frère de Modiano, Rudy, mort à l'âge de 12 ans, et dont la présence fantomatique traverse les récits de l'auteur.¹⁵¹

Le personnage de Dora est conditionnel à l'appréhension de la ville telle qu'elle apparaît dans le récit, puisque la notice déclenche la quête du narrateur et oriente ses déplacements. Comme Dora qui est à la fois la victime singulière et la représentante de toutes les autres, les rues de Paris permettent d'évoquer l'expérience personnelle et intime autant qu'elles peuvent renvoyer plus globalement à une époque révolue, celle de l'Occupation, que la France aimerait bien effacer de son passé.

Déplacements

Les déplacements dans la ville sont à l'origine de l'obsession du narrateur pour Dora Bruder ; c'est parce qu'il a fréquenté les mêmes endroits qu'elle à une époque

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 113.

¹⁵¹ Voir à ce sujet Béatrice Dammame-Gilbert, « Secrets, fantômes et troubles de la transmission du passé dans la pratique de Patrick Modiano », dans John Ernest Flower (dir.), *Modiano*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2007, pp. 109-130.

différente qu'il se sent concerné par cet avis de recherche en particulier. Le processus de remémoration conduit le narrateur à interpréter des signes qui lui avaient autrefois échappés. Au temps de la narration, Modiano dit que l'immeuble 41 – l'adresse des Bruder – « n'avait jamais attiré [s]on attention, et pourtant [il est] passé devant lui pendant des mois, des années. » (DB, p. 9) La volonté de mémoire injecte donc un sens nouveau à des trajets préalablement perçus comme anodins. Comme le récit flirte allègrement avec l'autobiographie, le lecteur peut s'attendre, dans une certaine mesure, à une exactitude référentielle. Ainsi, Bertrand de Saint-Vincent¹⁵² compare la topographie du roman à celle, effective, de l'expérience parisienne. Il note bon nombre d'incongruités dans *Dora Bruder*. Il semble ici que la démarche de Modiano se rapproche davantage de celle d'Hugo dans le passage cité des *Misérables*, c'est-à-dire qu'il ancre partiellement son rapport à la ville dans la réalité, mais que la vérité du récit relève davantage d'un travail fictionnel et scriptural capable de signifier que d'un calque exact du plan de la ville.

La relation entre le narrateur et la ville s'effectue sur le mode de la description. Le narrateur ne dynamise pas nécessairement les différents lieux qu'il fréquente, mais constate plutôt le passage du temps par la mise en relation de descriptions, aussi sommaires soient-elles, d'un même endroit à deux moments différents : « J'ai appris plus tard que l'Ornano 43 était un très ancien cinéma. On l'avait reconstruit au cours des années trente, en lui donnant une allure de paquebot. Je suis retourné dans ces parages au mois de mai 1996. Un magasin a remplacé le cinéma. » (DB, p. 11) Toujours conscient de sa position d'écrivain, Modiano s'attarde spécifiquement aux signes textuels de la ville. Par exemple, il relève la double personnalité du quartier où Dora aurait amorcé sa fugue. Il appose le nom des rues aux connotations rassurantes, aux gares, dont l'aspect sombre est lié aux départs malheureux :

Quartier dont les rues portent encore des noms campagnards : les Meuniers, la Brèche-aux-Loups, le sentier des Merisiers. Mais au bout de la petite rue ombragée [...] c'est la gare aux marchandises, et plus loin, si l'on suit

¹⁵² Bertrand De Saint Vincent, « Patrick Modiano joue au détective » dans *Le Figaro Magazine*, 28 mars 1997, pp. 122-123.

l'avenue Daumesnil, la gare de Lyon. [...] 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. (DB, p. 73)

Les noms des rues ne semblent jamais mentionnés au hasard : le narrateur déambule sur la rue des Archives et la rue des Filles-du-Calvaire, deux noms qui évoquent étrangement l'enquête menée. De même, sur la route de Drancy, malgré la volonté d'effacer toutes traces des activités qui s'y déroulèrent, subsiste le mot DUREMORT sur un hangar. Toujours attentif au langage, le narrateur souligne combien l'affiche mentionnant l'interdiction de filmer ou de photographier la zone militaire autour des Tourelles est forte de sens. « Je me suis dit que plus personne ne se souvenait de rien. Derrière le mur s'étendait un *no man's land*, une zone de vide et d'oubli. » (DB, p. 131). Si l'espace est aujourd'hui considéré comme un *no man's land* abandonné et inhospitalier, il se trouve que, du temps où elle était utilisée, la caserne des Tourelles, étape préalable au camp de concentration, se rapprochait du *no man's land* au sens littéral, c'est-à-dire le lieu d'aucun homme, où le vide et l'oubli remplacent l'humanité. Le terme *no man's land* fait écho à son utilisation dans *La Québécoise*, où il pourrait aussi se définir comme « une zone de vide et d'oubli », mais dont la connotation n'est pas aussi univoque. Pour Robin, cet aspect vide, en même temps qu'il ne permet pas d'attachement mémoriel, appelle à la construction identitaire au présent. Il devient par là salvateur pour qui porte un trop lourd poids mémoriel.¹⁵³

Comme on l'a dit, la gare est aussi convoquée à plusieurs reprises dans *Dora Bruder*. Elle est évidemment fortement évocatrice du départ en train pour les camps de concentration, mais elle est aussi considérée en tant que lieu de dispersion de la foule, « un carrefour où chacun partait de son côté, aux quatre points cardinaux. » (DB, p. 29) Le narrateur éprouve une sensation étrange à l'approche des voies ferrées, comme s'il avait « pénétré dans la zone la plus obscure de Paris. » (*Idem*) Synonyme des départs, la gare est paradoxalement un lieu où la présence de Dora se fait la plus tangible : « Je ne peux m'empêcher de penser à elle et de sentir un écho de sa présence dans certains quartiers. L'autre soir, c'était près de la gare du Nord. » (DB, p. 144) De plus, une

¹⁵³ Il en sera question plus en détail dans la section « Montréal, ville diasporique » du chapitre 3.

intuition du narrateur le pousse à croire qu'au moment de sa fugue, Dora aurait emprunté la rue Gare-de-Reuilly pour s'éloigner, intuition inspirée du fait « que le mot “gare” évoque la fugue. » (DB, p. 129)

Dans *Dora Bruder*, la fugue se présente comme l'une des plus fortes impulsions de déplacement, modifiant parfois complètement les trajectoires de vie des personnages. Il s'agit davantage d'une figure temporelle, puisque dans la perception du narrateur, elle a la faculté d'interrompre le cours du temps. En plus de la coïncidence entre les quartiers que Dora et le narrateur ont fréquentés, la fugue est un élément-clé du parallélisme qu'il dresse entre leurs deux vies. Ils se trouvent d'ailleurs tous deux contraints à la rigide discipline du pensionnat au moment où ils optent pour la fuite. Le narrateur souligne, à juste titre, la gravité moindre de sa fugue en regard de celle de Dora : « [...] le seul point commun avec la fugue de Dora, c'était la saison : l'hiver. Hiver paisible, hiver de routine, sans commune mesure avec celui d'il y avait dix-huit ans » (DB, p. 57) mais il rapproche tout de même ces événements, accentuant la solitude et l'impression d'emprisonnement dans un cas comme dans l'autre.

Pour Nelly Wolf, la propension à la fuite traverse l'œuvre de Modiano, selon deux catégories principales. La fugue de Dora appartient à la première catégorie, « la fuite de survie, dont l'évocation est liée à la mémoire de la Shoah.¹⁵⁴ » La jeune fille, dont l'identité juive n'avait pas été déclarée par son père à l'occasion de l'ordonnance de recensement et dont tout porte à croire qu'elle fut cachée au pensionnat catholique Saint-Cœur-de-Marie, aurait vraisemblablement mis sa vie en danger en fuguant, attirant l'attention des autorités sur elle. La deuxième catégorie de fuite est quant à elle davantage liée aux conditions psychiques et existentielles des narrateurs et personnages. La fugue du narrateur a plus à voir avec la disparition volontaire, recherche de ce « sentiment illusoire que le cours du temps est suspendu, et qu'il suffit de se laisser glisser par cette brèche pour échapper à l'étau qui va se refermer sur vous. » (DB, p. 59) Cette articulation entre la fugue et la suspension du temps est connotée de façon

¹⁵⁴ Nelly Wolf, « Figures de la fuite chez Patrick Modiano » dans John Ernest Flower (dir.), *Modiano*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2007, p. 212.

largement positive. C'est l'impression que le temps s'arrête qui est recherchée, même si le narrateur la sait irréaliste et éphémère. Il explique comme suit les émotions qui l'habitent lors de sa fugue:

[...] sentiment de révolte et de solitude porté à son incandescence et qui vous coupe le souffle et vous met en état d'apesanteur. Sans doute l'une des rares occasions de ma vie où j'ai été vraiment moi-même et où j'ai marché à mon pas.

Cette extase ne peut durer longtemps. Elle n'a aucun avenir. Vous êtes très vite brisé net dans votre élan. [...]

Vous éprouvez quand même un bref sentiment d'éternité. Vous n'avez pas seulement tranché les liens avec le monde, mais aussi avec le temps. (DB, pp. 77-78)

Derrida explique, toujours à partir de la nouvelle *L'instant de ma mort* de Maurice Blanchot, dans laquelle toute la vie du narrateur-personnage converge en un instant-clé, que les deux temps, « celui de l'objectivité et celui du phantasme ou du simulacre fictionnel, qui est aussi celui de l'expérience testimoniale, demeurent absolument incommensurables.¹⁵⁵ » Le temps qui passe, objectif, est une sorte d'ennemi au sens où il est cause d'oubli et de détérioration constante. Fuir permettait de s'exclure du temps tragique du monde et de l'histoire, même pour un bref instant.

Insinuation du doute : le jeu des temporalités

Le temps est justement matière aux expérimentations textuelles chez Modiano, qui cherche à brouiller les pistes identitaires et à complexifier toute trajectoire qui menacerait d'être trop lisse. Le ton est donné dès l'incipit, où le narrateur consulte la rubrique « D'hier à aujourd'hui » dans le *Paris-Soir*, titre soulignant déjà l'extension temporelle. Plus simplement construit que le récit de Robin, *Dora Bruder* rend compte des activités du narrateur qui, dans un temps situable au début des années 1990, tente de retracer Dora disparue en 1941 et d'en rendre compte au présent de la narration. Les événements racontés couvrent un large spectre temporel, s'étendant de la jeunesse des parents de Dora avant leur immigration française jusqu'aux démarches du narrateur adulte pour retrouver leur trace. Akane Kawakami remarque: « It is as if the different

¹⁵⁵ Jacques Derrida, *Demeure - Maurice Blanchot, op. cit.*, p. 77.

chronological levels are situated on a single plane, on which they enjoy an unhierarchical and interdependent existence.¹⁵⁶ » Il reste toutefois que, comme l'avait mentionné elle-même Kawakami, le regard du narrateur est orienté vers le passé, l'Occupation s'avérant conditionnelle à toute exploration de la trace de Dora au présent.

De même, le contenu du témoignage partagé par le narrateur se divise en plusieurs temps qui n'appartiennent pas tous de la même manière au *je*. Comme l'exprimaient les diverses réflexions sur le témoignage, une distance temporelle divise inévitablement celui qui vit un événement de celui qui le raconte. Cette distance est mise en évidence dans *Quartier perdu*, où le narrateur revient dans une ville qu'il a quitté depuis longtemps : « Reprendre pied dans le Paris d'autrefois. Visiter les ruines et tenter d'y découvrir une trace de soi. Essayer de résoudre toutes les questions qui sont demeurées en suspens.¹⁵⁷ » S'ajoute dans *Dora Bruder* un brouillage identitaire qui crée un constant frôlement entre le vécu de Dora et celui du narrateur. Celui-ci se réfère à sa jeunesse parisienne, mettant en scène le personnage *je* sur lequel est jeté un regard décalé dans le temps. Il évoque aussi le temps de Paris sous l'Occupation, à travers les histoires reconstituées de Dora et de son propre père. « Les perspectives se brouillent pour moi, les hivers se mêlent l'un à l'autre. Celui de 1965 et celui de 1942. » (DB, p.10) Le narrateur n'a aucune expérience propre de cet hiver dont il porte pourtant en lui la trace. La façon dont il parle de Dora à travers lui, et de lui à travers Dora, fait clairement résonner le concept de postmémoire de Hirsch, où un travail créatif permet de mettre en évidence les effets d'une mémoire qu'on se figure : « Postmemory is a powerful form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through representation, projection, and creation--often based on silence rather than speech, on the invisible rather than the visible.¹⁵⁸ » Grâce à des manipulations temporelles, le narrateur arrive à être à la fois le témoin comme tiers, comme autre, et le témoin comme présence, du moins dans la narration. Au niveau du récit, la limite entre l'histoire de Dora, l'histoire familiale du narrateur et ses

¹⁵⁶ Akane Kawakami, *A self-conscious art : Patrick Modiano's postmodern fictions*, op. cit., p. 25.

¹⁵⁷ Patrick Modiano, *Quartier perdu*, op. cit., p. 29.

¹⁵⁸ Marianne Hirsh, « Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory », op. cit., p. 9.

propres aventures décalées dans le temps devient indéterminable. Les parcours personnels se recourent, se répètent, s'incluent et s'excluent.

Réflexion sur l'archive

Les qualités de l'écrivain, sa capacité d'évocation par la fiction et son intuition comme forme de voyance lui permettent de combler partiellement son manque d'expérience propre de l'événement de la Shoah. Les dates fixées de certaines ordonnances (celle du port de l'étoile jaune, celle du couvre-feu dans certains quartiers de Paris) ponctuent la reconstitution biographique de Dora Bruder de quelques balises. Chez le narrateur, il y a pourtant, parallèlement, un besoin de preuves au sens fort, presque juridique. Ce sont les archives, qui, par leur factualité, font office de point de repère temporel stable. La jeune fille y est médiatisée, et il n'est jamais question d'une prise de parole directe de Dora mais bien de discours administratifs descriptifs dont elle fait l'objet. Grâce à l'analyse de ces documents, le narrateur produit un discours équivoque sur l'archive en tant que telle.¹⁵⁹

Dans *Temps et récit*, Paul Ricœur définit l'essence de l'archive par quelques constantes. Il s'agit toujours d'un document, donc d'un objet tangible, qui est directement lié à une institution (produit par / pour elle) et qui a pour but de conserver, de préserver. À partir de là se profile une inévitable prise de position idéologique liée à la discrimination de certains documents, détruits, au profit d'autres, conservés. Ainsi, les archives entretiennent un rapport privilégié avec l'histoire en tant que récit : « Si l'histoire est un récit vrai, les documents constituent son ultime moyen de preuve ; celle-ci nourrit la prétention de l'histoire à être basée sur des faits.¹⁶⁰ » Les orientations archivistiques sont donc garantes d'une certaine vision de l'histoire, basée sur un récit dominant faisant office de vérité. L'introduction de documents d'archive encourage la

¹⁵⁹ Encore une fois, ce n'est pas tant l'exactitude des informations archivistiques rapportées qui s'avère intéressante, mais plutôt le dispositif littéraire mis en place (retranscription dite intégrale, référence en note de bas de page, etc.) L'efficacité de ce dispositif se vérifie dans quelques essais critiques suivant de peu la publication de *Dora Bruder*, où on parle d'un changement radical de genre et d'une biographie au sens strict, de laquelle toute dimension fictionnelle ou romanesque aurait été exclue.

¹⁶⁰ Paul Ricœur, *Temps et récit*, tome III, Paris, Seuil, 1985, p. 172.

réflexion sur la construction d'un récit historique et sur la mémoire collective d'un événement sombre comme l'Occupation.

À l'intérieur de la diégèse, l'archive agit comme donnée référentielle par excellence, renvoyant directement au réel et brouillant la frontière fictionnelle. Les documents administratifs contiennent des données factuelles, qui peuvent être considérées comme des preuves. Les informations répertoriées déforment pourtant déjà la réalité : « 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. » (DB, pp. 37-38) S'il est conservé, le document perd son utilité première pour devenir un témoignage du passé, propre à l'interprétation de celui qui le reçoit dans un autre temps. Comme le remarque Robin, deux forces contradictoires sont à l'œuvre dans la temporalité de l'archive : « mouvement de la vie et du temps qui emporte tout vers la mort, et mouvement inverse de l'archiviste, [...] qui, patiemment, recherche, retrouve, restitue, classe, et qui, nouveau diable boiteux, insinue son regard dans les creux d'un immeuble pour en fabriquer un moulage [...] »¹⁶¹ » L'action de consulter les archives est comparée par le narrateur de *Dora Bruder* à la mise en lumière de ce qui était effacé. Il s'agit de rendre présentes ces informations jusqu'alors perdues, mais aussi de faire signifier les documents en dehors de leur fonction initiale, avec le recul temporel et idéologique. Par exemple, les autorités « qui sont chargées de vous chercher et de vous retrouver [et qui] établissent des fiches pour mieux vous faire disparaître ensuite – définitivement » (DB, p. 82) laissent des archives précieuses, qui attestent l'existence de personnes par la suite effacées, que seul un regard décalé dans le temps peut (partiellement) réanimer.

Il est clair que le narrateur dénonce le rôle qu'une administration caractérisée par son extrême souci documentaire a pu jouer pendant l'Occupation. Les documents devenus archives avaient d'abord participé activement à l'anéantissement de la population juive en la classant pour mieux gérer son élimination. Le complexe processus menant à l'obtention des dossiers d'archives est plusieurs fois mis en évidence dans le

¹⁶¹ Régine Robin, *La mémoire saturée*, op. cit., p. 89.

roman. Les documents semblent appartenir à un autre monde, difficilement pénétrable, sauf au bout d'interminables démarches. Les gardiens, ceux qui sont en charge des archives, captivent l'imaginaire du narrateur. Il baptise un certain type d'entre eux « les sentinelles de l'oubli », qu'il dit « chargées de garder un secret honteux, et d'interdire à ceux qui le voulaient de retrouver la moindre trace de l'existence de quelqu'un » (DB, p. 16), les rendant en quelque sorte complices tardifs des autorités de l'Occupation.

À propos de certaines informations précises qu'il détient sur les Bruder, le narrateur remarque : « Et cette précision topographique contraste avec ce que l'on ignorera pour toujours de leur vie – ce blanc, ce bloc d'inconnu et de silence. » (DB, p. 28), ce qui a pour effet de mettre en évidence l'aspect très factuel, et par là déshumanisant, de l'archive. De même, le discours administratif rend les événements avec une froideur qui les coupe de leur réelle violence. En fait foi « l'endroit où était envoyée cette jeune fille [...] désigné par la Préfecture de police sous le vocable rassurant : “Hébergement. Centre de séjour surveillé.” » (DB, p. 115), un euphémisme qui masque la gravité du transfert vers la caserne des Tourelles, étape intermédiaire avant le camp de concentration.

Les archives comblent un besoin de datations, de balises historiques mais n'offrent qu'une perspective administrative sur la vie de Dora. D'autres pistes, plus ancrées dans la concrétude et la sensualité de l'expérience, permettent aussi une certaine prise sur le réel de la jeune fille. C'est le cas de l'étude du temps météorologique. Si les époques temporelles se croisent et se mêlent, le climat à un endroit et un moment précis agit comme une source de certitude pour le narrateur. S'il peut s'assurer qu'il neigeait tel jour de décembre 1941, cet élément le rapproche de l'expérience de Dora. Stéphanie Labonté note, à propos de l'une des descriptions météorologique du roman (DB, pp. 89-90), qui s'effectue à l'imparfait de l'indicatif :

S'il est plutôt commun de décrire la température en employant l'imparfait, à aspect imperfectif, c'est-à-dire dont le procès est en cours et dont on n'envisage pas le terme, il est singulier de le faire en décrivant des intempéries qui se sont produites il y a une cinquantaine d'années et qui sont, bel et bien, terminées. Dès lors, le choix de l'imparfait suspend le temps décrit dans

la perpétuation, comme si, en l'absence d'informations concrètes sur les allées et venues de Dora durant cette période, on ne pouvait la considérer comme résolument passée et qu'il faille la laisser ouverte, si l'on peut dire, afin que Dora puisse y revenir.¹⁶²

Contrairement à la sécheresse administrative de l'archive, qui propose une version du passé définie et close, l'étude des variations climatiques permet une plus grande ouverture sur le présent, et par là, un contact plus familier et humain avec Dora.¹⁶³ Plus près de la chronique que du récit historique, la mention météorologique¹⁶⁴ donne l'impression, par son apparente banalité, d'être perçue et focalisée par Dora elle-même, dont la température de décembre 1941 affecte concrètement le quotidien.

Les motifs de la mémoire

Dans *Dora Bruder*, l'exploration de la ville de Paris est intrinsèquement liée à la mémoire, comme si l'une n'allait pas sans l'autre. « [Le narrateur] lutte à armes inégales contre l'oubli. Le combat du romancier est celui du chercheur d'or, recueillant quelques pépites dans une gangue de boue et de résidus.¹⁶⁵ » Il s'agit de repérer des signes permettant d'accéder à quelques éléments liés à la vie de la famille Bruder. Les mouvements mémoriels se resserrent autour de motifs-clés, la trace et le fil, qui permettent au narrateur d'organiser sa réflexion et de joindre le souci de transmission au travail d'écriture.

La trace participe du processus mémoriel en ce qu'elle marque à la fois la présence du passé, mais aussi la perte de ce passé.

D'une part, la trace est visible ici et maintenant, comme vestige, comme marque. D'autre part, il y a trace parce qu'auparavant un homme, un animal est passé par

¹⁶² Stéphanie Labonté, *Usages de la photographie chez Patrick Modiano*, *op. cit.*, p. 19.

¹⁶³ Chez Robin, au contraire, le temps météorologique est source d'angoisse. Le radical écart entre les températures de Montréal et celles de Paris souligne le décalage et marque l'étrangeté plutôt que de conforter et d'offrir une stabilité.

¹⁶⁴ Par ailleurs erronée, si on se fit à l'article de Bertrand de Saint-Vincent (« Patrick Modiano joue au détective », *op. cit.*, p. 23.)

¹⁶⁵ Annie Demeyère, *Portraits de l'artiste dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 2002, p. 196.

là; une chose a agi. [...] le vestige, la marque *indiquent* le passé du passage, l'antériorité de la rayure, de l'entaille sans *montrer*, sans faire apparaître, *ce qui* est passé par là.¹⁶⁶

Le narrateur arrive, justement, à trouver quelques traces de Dora et de sa famille dans les archives, mais aussi en revisitant des endroits fréquentés par les Bruder : « 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. » (DB, p.28) Le motif est intéressant; il s'agit d'une trace, assurément, mais d'une trace qui peut exister positivement ou négativement, comme un surplus ou comme un manque. « J'ai ressenti une impression d'absence et de vide, chaque fois que je me suis trouvé dans un endroit où ils [Dora et ses parents] avaient vécu. » (DB, p.29). L'utilisation de l'asyndète, qui, « par élision, crée du "moins", ouvre des absences dans le continuum spatial, et n'en retient que des morceaux choisis, voire des reliques¹⁶⁷ », insiste sur le manque qui s'inscrit dans l'espace urbain, manque auquel répond le travail d'écriture en ellipse.

L'impression en creux marque le corps et le corpus, c'est par là que l'absence se dit. En apparence, c'est au nom d'une volonté totalisante que le narrateur cherche à assembler assez d'informations sur Dora Bruder pour lui redonner corps (et par extension, vie.) Pourtant, c'est en tant que figure de vide que Dora devient le lieu de toutes les projections possibles. À propos de l'écriture de Celan, Alexis Nouss suggère qu'il s'agit « [n]on pas [d]'absence de lumière mais [de] la lumière de l'absence qui permet, par-delà le silence et la mort, l'écriture du poème et la mémoire du survivant.¹⁶⁸ », ce qui s'applique aussi avec justesse à l'hommage que Modiano rend à Dora Bruder.

Le motif du fil traverse aussi *Dora Bruder*. D'abord, la ligne temporelle est constamment fragmentée par le narrateur, qui convoque par bribes plusieurs moments de sa propre vie. « Et si le passé et le présent se mêlaient ? Pourquoi n'y aurait-il pas, à travers les péripéties en apparence les plus diverses d'une vie, une unité secrète, un

¹⁶⁶ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, op. cit., p. 175. (l'auteur souligne.)

¹⁶⁷ Michel de Certeau, « Pratiques de l'espace », op. cit., p. 152.

¹⁶⁸ Alexis Nouss, « Mémoire et survie : une lecture de Paul Celan », op. cit., p. 102.

parfum dominant ?¹⁶⁹ » Plus que temporellement, c'est aussi historiquement que le fil est brisé. Sa brusque rupture évoque le drame de la Shoah. Dans le récit, la fugue de Dora, une première disparition en mode mineur et individuel, répond à la perte incompréhensible des camps. Comme le souligne encore Alexis Nouss : « L'horreur de "ce qui s'est passé" (formule qu'utilisait Celan) est telle que l'esprit ne peut plus concevoir qu'il y eut un avant normal, qu'il y eut simplement de l'avant. La ligne est brisée.¹⁷⁰ » En tentant de rapiécer le tissu temporel entre 1941 et les années 1990, le narrateur tente aussi de reprendre ce fil coupé, qui se dérobe, afin que la mémoire de cet événement indicible, elle, ne se perde pas.

« Peut-être sans que j'en éprouve encore une claire conscience, étais-je sur la trace de Dora Bruder et de ses parents. Ils étaient là, déjà, en filigrane. » (DB, pp.10-11) Dans « filigrane » s'entend ce fil que le narrateur tire pour réinvestir ces histoires restées en arrière-plan, ces destinées en attente, auxquelles il impose une réinjection de sens. Le rôle du romancier est aussi de « ne pas perdre le fil » (DB, p.53) en s'attardant aux détails. Il est donc question de broder : le narrateur se dote du mandat de refaire le tissu mémoriel par petits points, menus détails, mais aussi de broder au sens d'ajouter, de remplir les vides. De créer à partir des archives, à partir des détails qu'il réussit à filer. Au moment de sa fugue, le narrateur parle de « trancher tous les liens » (DB, p.77) et du plaisir que cette action lui procure. Il souligne l'extase d'être soi-même, une fois délié du passé et de l'avenir, en quelque sorte dans l'instant. Pourtant, cet instant n'est pas viable : « vous êtes très vite brisé net dans votre élan. » (DB, p. 78). Il apparaît donc qu'il soit impossible de se débarrasser des liens avec le monde, des liens temporels avec le passé et ainsi, de la responsabilité qui y en découle.

¹⁶⁹ Patrick Modiano, *Quartier perdu*, *op. cit.*, p. 87.

¹⁷⁰ Alexis Nouss, « Mémoire et survie : une lecture de Paul Celan », *op. cit.*, p. 90.

Vers la transmission d'une responsabilité

Ceux à qui elles [les lettres gardées dans les archives] étaient adressées n'ont pas voulu en tenir compte et maintenant, c'est nous, qui n'étions pas encore nés à cette époque, qui en sommes les destinataires et les gardiens.
(DB, p. 84)

Contrairement à la Québécoise dans le roman de Robin, le narrateur de Modiano n'affirme ni ne problématise sa judéité ou son héritage juif de façon directe et répétée. Les allusions y sont relativement subtiles, se donnent à décoder. Par exemple, ce que le narrateur nomme lui-même un indice, la cigarette offerte par le vieux Juif polonais qui vend des valises au marché aux Puces de Clignancourt, devient un symbole du bagage transmis. La presque totalité des références à la judéité se rapporte à la période de l'Occupation et à la Shoah de façon plus générale. Si le narrateur souligne maintes fois l'importance de se souvenir, il parle surtout du massacre des Juifs et peu d'une mémoire plus large où il serait question de tradition, de coutume.

Au sens strict, la judéité de Modiano est héritée de son père. On a souvent suggéré que l'obsession modianienne pour la période de l'Occupation et ses personnages intrigants ferait directement référence aux comportements de son père à cette époque. La postmémoire se présente ici sous un autre angle : le fils arrive mal à faire la paix avec la culpabilité qu'il impute à son père, culpabilité qui n'est pas la sienne mais qu'il intègre tout de même dans une certaine mesure, comme en fait foi cet extrait de *Voyage de noces* : « J'éprouve un sentiment de culpabilité dont l'objet demeure vague : un crime auquel j'ai participé en qualité de complice ou de témoin, je ne pourrais pas vraiment le dire. Et j'espère que cette ambiguïté m'évitera le châtement.¹⁷¹ » Plus loin, il dit : « Peu importants les circonstances et le décor. Ce sentiment de vide et de remords vous submerge, un jour. Puis, comme une marée il se retire et disparaît. Mais il finit par revenir en force et elle [Ingrid] ne pouvait pas s'en débarrasser. Moi non plus.¹⁷² » Outre le remords, c'est le sentiment de responsabilité qui est plus généralement

¹⁷¹ Patrick Modiano, *Voyage de noces*, op. cit., p. 112.

¹⁷² *Ibid.*, p. 157.

mis de l'avant dans *Dora Bruder* : « Si je n'étais pas là pour l'écrire, il n'y aurait plus aucune trace de la présence de cette inconnue [...] » (DB, p. 65)

Cette responsabilité dont le narrateur s'investit lui-même n'est pas sans danger : « L'acte de raconter devient lui-même profondément ambivalent, car rechercher les traces de ceux qui sont en fuite, c'est accomplir aussi bien le geste qui persécute que celui qui sauve de l'anéantissement.¹⁷³ » En même temps qu'il veut éviter que Dora ne sombre dans l'oubli, le narrateur doit s'assurer de ne pas reproduire les méthodes des autorités menaçantes qui cherchent à tout savoir pour mieux contrôler. Peut-être est-ce pourquoi Modiano, marquant son respect en toute subtilité, ne dévoile pas toutes les informations qu'il détient ou laisse volontairement des détails incorrects ou ambigus.¹⁷⁴

La responsabilité est réellement transmise, ou du moins partagée, à même le récit. D'abord, le narrateur explicite clairement sa volonté : « En écrivant ce livre, je lance des appels, comme des signaux de phare dont je doute malheureusement qu'ils puissent éclairer la nuit. Mais j'espère toujours. » (DB, p. 42) S'il en lance, le narrateur répond lui aussi aux appels, celui de la notice du journal et ceux des lettres qui n'avaient trouvé de destinataire. Par la reproduction des lettres dans le récit littéraire, Modiano fait de ses lecteurs les nouveaux destinataires de celles-ci. Quant à la quête qui restera heureusement toujours incomplète, elle appelle effectivement à être poursuivie. Dans une perspective paratextuelle, la réédition du récit en 1999 participe déjà de ce principe, tout comme l'entreprise de Bertrand de Saint-Vincent qui, en se lançant sur les traces de Modiano, se lance forcément sur celles de Dora Bruder.

Si l'existence actualisée de Dora dépend de l'intervention du narrateur en tant que témoin et écrivain, ce dernier est lui-même dépendant du lecteur pour que la mission qu'il se donne prenne tout son sens. L'adhésion du lecteur rend tangibles les projets de l'écrivain, comme l'indique le narrateur dans l'espace diégétique, en affichant l'objectif de son premier roman, qui est non sans rappeler ceux des écrivains du courant rétro :

¹⁷³ Nelly Wolf, « Figures de la fuite chez Patrick Modiano », *op. cit.*, p. 216.

¹⁷⁴ D'après Alan Morris, « Avec Klarsfeld, contre l'oubli », *op. cit.*, p. 285.

« [...] j'avais commencé un livre - mon premier livre - où je prenais à mon compte le malaise qu'il [son père] avait éprouvé pendant l'Occupation. » (DB, p. 70) La transmission du malaise identitaire qui se joue dans *La place de l'étoile* ne peut être effective que si elle arrive jusqu'au lecteur. Dans l'univers textuel de *Dora Bruder*, des adresses au lecteur intègrent celui-ci d'abord à l'atmosphère trouble dépeinte, puis à la quête. Le narrateur dit, par exemple : « Quelquefois, des hommes, dont on ne savait pas si c'étaient de vrais chevaliers ou des forains, passaient avec quelques chèvres et vendaient un grand verre de lait pour dix sous. La mousse vous faisait une moustache blanche. » (DB, p. 34) ou encore « Peut-être l'un de ces dimanches doux et ensoleillés d'hiver où vous éprouvez un sentiment de vacance et d'éternité. » (DB, p. 59) Il joue sur l'ambiguïté entre le *vous* général, impersonnel, et un *vous* presque complice, directement adressé au lecteur. Boutin remarque que grâce au *vous*, « [...] le lecteur est amené ici à jouer les deux mêmes rôles d'acteur (dans le souvenir) et de témoin (de ce passé évoqué).¹⁷⁵ » C'est donc non seulement le destin de Dora qui est transmis, mais surtout le rôle de témoin.

Conclusions

Dans *Dora Bruder*, la ville, seul espace où des traces de la jeune fille pourraient toujours se trouver, ne s'avère pas toujours une alliée, participant à l'oubli du passé qui est dans l'air du temps. En effet, les transformations de la ville visent à détruire toute trace du passé pour construire de nouveaux complexes exempts de mémoire. Les difficultés rencontrées et l'évidence du manque de trace désignent le vide, l'espace laissé blanc et en font le réel objet du roman. Les dernières phrases du narrateur confirment cette idée :

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,

¹⁷⁵ Frédéric Boutin, *Du devenir-écrivain du narrateur modianien au devenir-archives du roman Dora Bruder*, op. cit., p. 86.

l'Histoire, le temps – tout ce qui vous souille et vous détruit – n'auront pas pu lui voler. (DB, p. 144)

Sans pouvoir ni vouloir se soustraire à l'horreur des événements, *Dora Bruder* se donne comme alternative à un récit trop policé racontant le passé. Si l'histoire de Dora avait son pendant complètement fictionnel dans *Voyage de nocces*, la prise de parole par procuration aura en quelque sorte lieu, elle, dans l'œuvre subséquente de Modiano, *Des inconnues*,¹⁷⁶ où trois narratrices féminines se racontent pour la première fois au *je*. « C'est ainsi que nous déambulons toujours dans les mêmes endroits à des moments différents et malgré la distance des années, nous finissons par nous rencontrer.¹⁷⁷ »

¹⁷⁶ Patrick Modiano, *Des inconnues*, Paris, Gallimard, 1999, 155 p.

¹⁷⁷ Patrick Modiano, *Voyage de nocces*, *op. cit.*, p. 115.

TROISIÈME CHAPITRE

Ville-mémoire, ville-oubli : Paris et Montréal dans *La Québécoite*

Les villes se cherchent et se répondent dans la nuit. Parfois, elles se ressemblent. Paris ou Budapest. / Budapest ou Paris. Ou Montréal. Quelle importance ! Quelque part dans l'imaginaire de la ville ! (Q, p. 186)

Dans *La Québécoite*, l'héroïne est principalement partagée entre deux villes : Paris, où elle a grandi et vécu, et Montréal, ville de sa récente immigration. Ces deux villes se disputent l'espace textuel de façon particulière, dans un va-et-vient constant entre le passé et le présent, va-et-vient souvent provoqué par des signes urbains montréalais sur lesquels se surimprime un souvenir parisien.

À mesure que le récit avance, le statut de Montréal est appelé à évoluer, non pour remplacer Paris mais pour lui devenir de plus en plus semblable : une ville à la fois fantasmée et réelle, à laquelle s'associent souvenirs et sensations, une ville qui maintient une part d'étrangeté aux yeux de la protagoniste en même temps que celle-ci refuse de l'habiter complètement. Le rapport complexe à l'espace urbain s'inscrit au cœur d'une réflexion à la portée plus large, soit l'impossibilité du récit.

Paris, ville des souvenirs

Chronologiquement, et bien que le roman se refuse à la chronologie classique, la ville de Paris est antérieure à Montréal dans l'expérience de la protagoniste. D'entrée de jeu donc, Paris n'est plus la ville du présent mais bien celle du passé récent. L'identité liée au sol, la question des racines territoriales est toutefois encore antérieure à Paris ; elle renvoie aux générations précédentes, à l'Europe de l'est, au Shtetl, et éventuellement à l'errance du peuple juif au cours de l'histoire. Paris ne peut donc pas complètement être considéré comme l'origine, lieu plein et mythique à la fois rêvé et redouté par la narratrice. Sur le plan de la mémoire familiale, le lien à l'origine,

représenté par la filiation maternelle, est quant à lui drastiquement interrompu. Le manque lié à l'absence de la mère et au brouillage de l'origine occupera aussi Robin de différentes façons dans les nouvelles de *L'immense fatigue des pierres*. « Mère perdue sur le World Wide Web » raconte l'odyssée du narrateur à la recherche de sa mère, vraisemblablement vivante alors qu'il la croyait morte dans un camp de concentration. Il se retrouve à Montréal, où la mère reste toujours absente dans les faits, mais présente dans l'atmosphère urbaine. Le narrateur dit chercher « cette mère absente, introuvable mais qui continuait d'habiter cette ville en creux¹⁷⁸ », ce qui rappelle sans équivoque l'empreinte en creux qui bouleverse Modiano au courant de sa recherche : « Empreinte : marque en creux ou en relief. Pour Ernest et Cécile Bruder, pour Dora, je dirai : en creux. » (DB, pp. 28-29)

En plus du décalage temporel inhérent à toute mise en récit d'une expérience passée s'ajoute un décalage spatial dû à l'immigration, qui fournit aux souvenirs un nouvel espace de déploiement. D'emblée, il apparaît clairement que Montréal ne peut soutenir la comparaison. Marie-Lyne Piccione explique : « Pour contrer les leurres d'un réel en perdition, la narratrice fait appel au passé dont le surgissement marque la défaite définitive d'un espace discrédité.¹⁷⁹ » En effet, l'installation montréalaise et l'appropriation de la ville par les parcours dans les rues se voient sans cesse interrompus par la remémoration de souvenirs parisiens. La proximité émotionnelle avec Paris touche à son paroxysme par l'assimilation identitaire du *tu* réflexif à la ville. La question de l'identité n'est jamais simplement réglée chez Robin, pas plus que l'appartenance à un lieu défini; aussi n'est-il pas surprenant qu'un coin de rue disparu provoque une capacité d'identification *a posteriori*. Le verbe « être », comme le mode indicatif, marque une effectivité rare dans le discours de *La Québécoise*.

Je me souviens d'un coin de rue aujourd'hui disparu. Toits inégaux, cheminées délabrées, gouttières de zinc, labyrinthes découpant le ciel bas. Des déchirures violentes. [...] La porosité des lieux t'habitait. Ils étaient en toi. Ta seule identité.

¹⁷⁸ Régine Robin, *L'immense fatigue des pierres*, Montréal, XYZ, « Étoiles variables », 1996, p. 122.

¹⁷⁹ Marie-Lyne Piccione, « L'incontournable étrangeté des rues dans *La Québécoise* de Régine Robin », *op. cit.*, p. 17.

Tu avais été ce morceau de Belleville au coin de la rue Piat et de la rue Vilin.¹⁸⁰
(Q, p. 58)

Pour la narratrice, « [l]’oubli commence par le goût des aliments, après la couleur du ciel, le son des voix, l’odeur des rues » (Q, p. 82), ce qui explique l’importance capitale d’évoquer Paris avec toute la sensualité qui lui est inhérente. Les odeurs, des goûts associés aux lieux animent le regard subjectif et singulier sur le monde, à l’opposé de l’apparente neutralité qui caractérise certaines évocations montréalaises du roman. La description de la vie parisienne, pratiquement pittoresque, introduit les personnages typés qui marquent le parcours de la Québécoise ; le boucher qui postillonne en prenant les commandes, les clochards du quartier, les propriétaires des cafés et bistros, etc.

Malgré son attachement évident à Paris, la perception qu’en suggère Modiano dans *Dora Bruder* se rapproche étrangement plus de celle de Montréal dans *La Québécoise* : ville déserte, fantomatique. De Montréal, on connaîtra peu de personnages à l’exception de l’entourage proche de la protagoniste, ce qui accentue le contraste avec Paris. Seuls les habitués de l’antiquaire du troisième scénario arriveront à se tailler une place singulière dans le récit grâce à leurs particularités qui les tirent de la masse générique de la ville. Shlome Raïssin, le juif errant nouveau genre ou encore Malcom Burne, spécialiste des réussites, ne sont pas sans rappeler les personnages typiquement juifs montréalais qui apparaissent chez Mordecai Richler, auquel Robin se réfère en reproduisant son récit familial d’immigration à Montréal (Q, p. 24).

La ville de Montréal est caractérisée par son intense froid : « [...] pour quelques arpents de neige – on t’avait prévenue. Ce n’est pas un pays, mais l’hiver. » (Q, p.60). La narratrice amalgame ici les références littéraires française et québécoise, de Voltaire à Vigneault (en prenant bien soin de retirer « Mon pays » du vers original¹⁸¹), le fait

¹⁸⁰ En plus d’évoquer l’adéquation entre la ville et l’identité, cet extrait inscrit la filiation littéraire de Robin avec Georges Perec en faisant référence à « La rue Vilin » (dans Georges Perec, *L’infra-ordinaire*, Paris, Seuil, « La librairie du XXe siècle », 1989, p. 15.)

¹⁸¹ « Mon pays ce n’est pas un pays, c’est l’hiver », premier vers de la chanson *Mon Pays*, composée par Gilles Vigneault en 1965.

historique du difficile établissement colonial au Canada et ses propres limites face à la froideur du Québec, au sens propre comme symbolique. Le bleu du Québec est aussi souligné à plusieurs reprises, comme si la couleur et le froid aveuglaient, gelaient toute autre perception du lieu. Métaphoriquement, sa voix à elle n'est pas tout à fait bleue, mais plutôt mauve, une nuance acquise par le mélange de couleurs primaires, pures.

--- c'était un pays bleu. Certains jours la neige même tournait au bleu. Tous les yeux dans la rue étaient bleus. Le ciel bien sûr mais aussi les langues de soleil sur les façades vitrées – les habits des passants, leur visage même bleui de froid. La campagne se transformait en un immense diamant bleu de ville polaire. Le bleu c'était aussi les plis du drapeau québécois claquant au vent glacé. [...] Tout était bleu. La parole immigrante comme un cri, comme la métaphore mauve de la mort, aphone d'avoir trop crié. (Q, pp. 54-55)

Au quotidien, la Québécoise tente de continuer d'habiter Paris, qu'elle superpose à sa réalité montréalaise par le biais d'un rituel, qui, à peu de détails près, se reproduit dans chacun des scénarios : assise dans un café ou un bistro, elle fume des cigarettes de la marque française *gauloises*, accompagnant sa lecture des quotidiens français, surtout *Le Monde* et *Le Nouvel Observateur*, des habitudes que Robin reprend dans la nouvelle « Les bistrotts ». Des journaux, la Québécoise apprécie spécialement les sections météorologique et nécrologique ainsi que les petites annonces, ce qui met d'autant plus l'accent sur la recherche de quotidienneté, « comme si les ponts n'étaient pas coupés entre elle et le parisianisme, comme si le dialogue imaginaire était encore possible. » (Q, p. 62) L'illusion n'est pourtant pas efficace, elle expérimente malgré elle l'impression d'*Entfremdung*, ce processus durant lequel ce qui nous a été proche est devenu étranger,¹⁸² lors de chacun des retours dans la ville-lumière.

En effet, dès son arrivée, le Paris qu'elle connaît se déchire et lui apparaît toujours autre. L'idéalisation salvatrice pour la protagoniste coincée dans l'hiver glacial et l'étrangeté de Montréal est brisée par le Paris effectif. Elle aurait dû s'y attendre : « Imaginaire d'une ville lointaine – faux retours. » (Q, p. 21), mais elle s'est vue prise

¹⁸² Milan Kundera explique le concept d'*Entfremdung* dans *Les testaments trahis*, cité par Carl Perrault dans *Tensions entre repli et ouverture chez Mordecai Richler et Régine Robin*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2002, p. 45.

dans la dynamique par excellence de l'errance, c'est-à-dire la tendance à se référer de façon méliorative à l'ailleurs, dans un cycle infini qui permet de ne jamais se fixer. Piccione y voit la mise en scène du « choc permanent de paysages antagonistes où les présents ont toujours tort.¹⁸³ » Le roman se conclut ainsi : « ... à propos, il paraît que la place du Québec est à Saint-Germain-des-Prés. » (Q, p. 206), relaçant la dynamique mémorielle en inversant l'ici et l'ailleurs. En outre, comme le remarque Mary Jean Green, le statut de Paris en tant que référent perdra son lustre dans la fiction subséquente de Robin : « Oddly enough, in this collection [les nouvelles du recueil *L'immense fatigue des pierres*], Paris loses its privileged central position and becomes another point of transit, even a site of exile and oppression.¹⁸⁴ » L'aspect oppressif de Paris, lourdement lié aux souvenirs de la Shoah, s'inscrit déjà avec insistance dans *La Québécoise*, malgré la volonté affichée de la narratrice de supprimer cette part de souvenir.¹⁸⁵

Montréal, ville diasporique

La Québécoise partage les caractéristiques du texte diasporique, tel que le définit l'ethnologue James Clifford dans *Travel and Translation in the Late Twentieth Century*,¹⁸⁶ soit un texte centré sur les mythes et mémoires de la dispersion, l'aliénation face au pays d'accueil et le désir, même mitigé, d'un retour éventuel. Le roman va plus loin et propose une réflexion sur l'appartenance territoriale, l'impossibilité de l'origine et l'inadéquation entre le sujet et son espace. Pour l'héroïne, si un lieu devait symboliser l'identité juive, ce serait le Shtetl, lieu fantasmé de son héritage mémoriel, plutôt que point de départ de l'itinéraire diasporique. Peut-être encore plus qu'à un lieu, l'origine serait associée à un temps autre, celui qui précède la Shoah. Or, l'espace et le temps antérieurs à l'exil montréalais se trouvent être, par défaut, le Paris de l'après-guerre. La

¹⁸³ Marie-Lyne Piccione, « L'incontournable étrangeté des rues dans *La Québécoise* de Régine Robin », *op. cit.*, p. 13.

¹⁸⁴ Mary Jean Green, « Why Montreal ? Régine Robin's rewriting of the city in *L'Immense fatigue des pierres* » dans *Quebec Studies*, no. 39, 2005, p. 5.

¹⁸⁵ Le rapport à la significative station de métro Grenelle sera développé plus longuement dans la section « Transport en commun » de ce chapitre.

¹⁸⁶ Cité par Mary Jean Green dans « Why Montreal ? Régine Robin's rewriting of the city in *L'Immense fatigue des pierres* », *op. cit.*, p. 8.

ville, on le sait, n'arrive pas à constituer un refuge sécuritaire en raison de la perte de la mère qui y a eu lieu.

La trajectoire migratoire vers Montréal évoque la diaspora juive et l'impression de constante errance. La ville devient le lieu d'exil où la Québécoise, juive parisienne, arrive trois fois plutôt qu'une et tombe chaque fois amoureuse. Selon Sherry Simon, « Robin note et exploite les traits qui font de Montréal une ville emblématique de la modernité¹⁸⁷ », la liant à des villes multilingues comme Trieste ou Prague, aux histoires doubles, où se déploient à la fois nationalisme et pluriculturalisme. D'entrée de jeu, une impression cacophonique de la ville est rendue par la reproduction de bribes de conversations entendues dans des lieux publics. La ville d'accueil annonce son aspect éclaté, pas du tout uniforme dont Robin exposera à la fois les possibilités et les tares. Comme le remarque encore Simon,

Montréal dans *La Québécoise* n'est pas qu'une toile de fond, une surface « en apparence solide » qui permettrait à un individu en mal d'identité de se doter d'un contour reconnaissable. C'est une ville définie au contraire par sa faiblesse identitaire – une faiblesse à la fois troublante et utile.¹⁸⁸

En effet, pour la protagoniste, Montréal est vide de cette mémoire significative puisqu'elle n'y a aucune racine, aucun souvenir attaché au lieu. Elle connaît bien entendu quelques épisodes ou faits historiques de son pays d'accueil, sur lesquels elle pose un regard critique sans toutefois se sentir émotionnellement concernée. « Coupée de son Histoire, projetée dans une autre. Le manque. » (Q, p. 118) Les signes qui s'additionnent sous la plume de la narratrice semblent dépourvus de signifiés (ou peut-être, à la manière des signes graphiques recueillis par Benjamin dans *Le livre des passages* ou des listes et informations disparates recueillies par Perec, voués à être mis en relation par un éventuel lecteur.)

¹⁸⁷ Sherry Simon, « La ville et ses langues », *op. cit.*, p. 101.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 99.

Dans une certaine mesure, cet univers instable, décousu, offre une sorte de réconfort puisque le déracinement devient le lot de tous.¹⁸⁹ L'américanité est fortement associée à la consommation excessive, mais aussi à la possible construction de soi, tandis que la saturation historique européenne accentue la difficulté de toute tentative de se délier d'un passé trop lourd. Pour Anthony Purdy,¹⁹⁰ Robin ne revisite pas le rapport Durham en supposant une absence de culture propre au Québec, mais exalte plutôt la marge de manœuvre qu'elle y ressent. Dans la nouvelle-titre du recueil *L'immense fatigue des pierres*, la mère parle ainsi de Montréal à sa fille :

Oui, on serait bien à Montréal parce qu'on aurait enfin compris que ce lieu inabouti est riche de tous ses manques et de son aspect urbain broc-breloque, inabouti dans son cosmopolitisme du pauvre... L'hybridité comme nouvelle identité, comme seule forme de mémoire collective.¹⁹¹

Dans *La Québécoise*, c'est plutôt New York qui joue le rôle de ville cosmopolite par excellence. Le premier mari de la narratrice explique son adoration pour la métropole américaine : « J'ai une passion pour cette ville océan où chacun se sent chez soi et nulle part à la fois – c'est comme un gigantesque no man's land, un campement pour exilés, pour personnes déplacées. » (Q, p. 35) New York devient aussi l'hôte d'une généalogie imaginaire de la narratrice, attirée par le *no man's land* puisqu'il n'est à personne et à tout le monde à la fois. Robin reprend l'idée dans la nouvelle à contraintes « Les bistros » où la construction conditionnelle suggérant la venue des parents en Amérique est toujours suivie d'un mariage avec un joueur de baseball, figure nord-américaine par excellence. « [P]enser que si mes parents étaient arrivés en Amérique en 1932 au lieu de venir en France, j'aurais sans doute épousé un pitcher des Milwaukee Brewers...¹⁹² » rythme le récit, avec de légères variations chaque fois. Les villes du

¹⁸⁹ Il est intéressant de noter que Paris joue ce rôle aux yeux de Walter Benjamin, qui dit de la capitale française qu'elle est « la patrie des sans-patrie d'Europe. » (dans Hannah Arendt, *Walter Benjamin 1892-1940*, traduit de l'anglais par Agnès Oppenheimer-Faure et Patrick Lévy, Paris, Allia, 2007, 114 p.)

¹⁹⁰ Anthony Purdy, « Toward an anthropology of place in migrant writing : place, non-place and "other spaces" in fiction by Régine Robin » dans *Quebec Studies*, no. 39, 2005, p. 21.

¹⁹¹ Régine Robin, *L'immense fatigue des pierres*, op. cit., p. 41.

¹⁹² Régine Robin, *Cybermigrations : traversées fugitives*, Montréal, VLB Éditeur, « Le soi et l'autre », 2004, p.145.

Nouveau-Monde s'avèrent donc à la fois problématiques et nécessaires à l'écriture éclatée, non-linéaire et au conditionnel du roman.

Les quartiers comme recherche d'un chez-soi

Chacun des scénarios qui constituent le récit met en scène un quartier de Montréal, auquel sont associées des caractéristiques spécifiques (classe sociale homogène, composition ethnique, spécialités culinaires, apparence des rues et des maisons, etc.). Ce découpage crée des microcosmes relativement imperméables qui s'assemblent pour former une ville à la manière du fameux *patchwork*.

Ce mot problématique devient volontairement très ambigu et provocateur chez l'écrivaine : exaltation du fragmentaire, de l'hybridité, du métissage et en même temps dénonciation de la division, de la ghettoïsation, du renfermement ethnique, des Québécois comme des immigrants.¹⁹³

Le premier scénario, « Snowdon », est celui qui fait le plus clairement référence à l'héritage juif en raison de la concentration d'immigrants de la Diaspora s'y étant établis. Les délices est-européens abondent et les traditions continuent d'être pratiquées. C'est aussi le quartier habité par Mime Yente, la tante de la Québécoise, plus important pôle de la transmission culturelle dans le roman. Comme le remarque Simon Harel,¹⁹⁴ le parcours de vie de la tante propose une perspective plus large sur des événements marquants pour la communauté juive au XX^e siècle. Il est question des batailles entre les armées russe et ukrainienne, de la vague d'immigration est-européenne vers Londres, des milieux syndicaux, du procès Schwartzbard à Paris, de la bataille de Cable Street du 4 octobre 1936 et de la fuite en Amérique à l'orée de la guerre. Sur le plan plus personnel, le samovar de Jitomir de Mime Yente, symbole de la tradition juive qui persiste contre vents et marées, traverse les scénarios à la manière d'un leitmotiv, d'une prière qu'il importe de répéter afin de ne pas l'oublier. Mime Yente affirme de façon univoque le besoin de se rappeler, qui repose selon elle sur la transmission des

¹⁹³ Gabriella Lodi, *Écrire au bord de la guerre : Natalia Ginzburg, Marguerite Duras, Régine Robin*, op. cit., p. 260.

¹⁹⁴ Simon Harel, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, op. cit., 250 p.

traditions. « Écoute, c'est une façon de se souvenir qu'on est juif. N'oublie jamais. » (Q, p. 136), dit-elle à sa nièce agacée par un rituel. Selon Mary Jean Green, la vieille tante habite réellement son quartier au sens où De Certeau l'entend :

Mime Yente, the sole character to have both made a home and made herself at home in Montreal, is one of the most positive figures in the novel, a woman capable of keeping memory alive while at the same time transforming her immediate environment through what Michel de Certeau would call an active practice of "dwelling" (*habiter*).¹⁹⁵

Or, si Mime Yente arrive à s'installer à Montréal, c'est qu'elle en fait une ville-écran sur laquelle elle projette les lieux de son passé.¹⁹⁶ Comme le remarque Nadia Khouri, « le groupe ethnique ne peut penser la transcendance de sa particularité en même temps qu'il la pose comme son modèle central de référence¹⁹⁷ », d'où la mise en évidence de la sécularité des quartiers qui pourrait les rapprocher du modèle du ghetto. L'amoureux paraguayen de la Québécoise ne manque pas de le remarquer alors qu'ils traversent les quartiers qui séparent leur domicile de celui de Mime Yente, dans le troisième scénario : « On quitte un ghetto pour un autre, murmurerait-il ironiquement, chez les Juifs, puis chez les Italiens, en passant par chez les riches. Que de ghettos. » (Q, p. 190)

C'est donc surtout, mais pas uniquement, dans le premier scénario que l'héritage juif s'inscrit de façon directe dans le texte. Les deuxième et troisième scénarios peuvent être considérés comme des alternatives à une tentative de reproduction de la culture d'origine dans un nouveau milieu. D'autres stratégies sont mises en œuvre pour penser l'héritage juif, impossible à nier. Robin se sert aussi de l'emploi de son personnage féminin, qui enseigne la littérature juive dans une université anglophone, pour introduire des extraits de provenance variée, participant d'une pluralité de voix littéraires pour penser l'expérience de la judéité. Elle met ainsi en texte plusieurs postures possibles,

¹⁹⁵ Mary Jean Green, « Why Montreal ? Régine Robin's rewriting of the city in *L'Immense fatigue des pierres* », *op. cit.*, pp. 6-7.

¹⁹⁶ Gabriella Lodi, *Écrire au bord de la guerre : Natalia Ginzburg, Marguerite Duras, Régine Robin*, *op. cit.*, p. 260.

¹⁹⁷ Nadia Khouri, *Discours et mythes de l'ethnicité*, Québec, Association Canadienne-française pour l'avancement des sciences, 1992, p. 4.

plusieurs questionnements, notamment autour de la filiation familiale ou de l'histoire collective. Il est clair que la volonté de se souvenir de la Shoah et plus largement de la culture juive transcende toutes ces attitudes face à la judéité. La transcription intégrale de prières, de légendes ou de poésie juive participe de ce processus sur le plan de la réception, puisque le lecteur accueille ces manifestations de la culture juive. Une place spéciale est accordée à Ghedali, personnage éponyme de la nouvelle tirée de *Cavalerie Rouge* d'Isaac Babel,¹⁹⁸ où le narrateur en quête identitaire rencontre le juif Ghedali qui voudrait voir se combiner révolution et judaïsme. Isaac Babel, concerné par ces questions, militera lui-même pour la révolution communiste qui finira par le tuer. Tout à fait consciente de la dureté de l'histoire et des revirements politiques, Robin privilégie tout de même un espace dans la mémoire émotionnelle de sa narratrice pour le militantisme de gauche comme pour la judéité, et tente de les réactiver dans la nouvelle vie montréalaise. Par ailleurs, les nombreuses mentions de Babel jouent sur la polysémie du terme en renvoyant du même coup à la confusion des langues de la Tour de Babel, à laquelle répondent les décalages et incompréhensions expérimentés à Montréal.

Tentatives d'intégration

Clairement, un mouvement de pendule s'active constamment entre deux attitudes de la Québécoise face à sa société d'accueil. D'un côté, elle cherche à s'y intégrer (ce qui est particulièrement le cas dans le scénario « Outremont ») non seulement physiquement, en aménageant son chez-soi, mais aussi en prenant part à la vie citoyenne et politique de son nouveau pays. Elle tente d'établir des liens entre sa mémoire affective individuelle et les événements collectifs de la terre d'accueil. Elle se voit toutefois forcée de constater que le FLQ, ce n'est pas le PC, et le PC canadien est encore moins son PC français. Elle met aussi à profit le *melting pot* montréalais pour retrouver certaines caractéristiques culturelles des lieux de son passé, soit Paris et indirectement, l'Europe de l'est. Dans le troisième scénario, « Autour du marché Jean-Talon », elle va jusqu'à faire de son entourage multiethnique un pays : « Ils [ses amis immigrants]

¹⁹⁸ Isaac Babel, *Cavalerie rouge*, traduit du russe par Irène Markowicz et Cécile Téroüanne, Paris, Actes Sud Leméac, 387 p.

seraient son vrai pays. Les exilés, de nulle part, sans attente, parlant toutes les langues et affrontant tous les défis historiques. Leurs paysages par moments tricoteront un patchwork bigarré. » (Q, p. 143) Il est intéressant de noter que toute autre allusion au pays associée à un pronom possessif autoréflexif renvoie au passé perdu : à la mère, à la langue yiddish qui meurt, au Shtetl révolu. Or ici, le patchwork, une caractéristique propre à Montréal, dont les connotations positives comme négatives sont explicitement détaillées dans le roman, est à l'origine du sentiment d'appartenance qui fait si souvent défaut.

Mais tout n'est pas rose au pays bleu qu'est le Québec, et l'installation reste toujours précaire. Le retour de la pendule ramène constamment la Québécoise à son étrangeté, le combat n'est « pas tout à fait le sien, pas tout à fait un autre » (Q. p. 133) Le titre du roman, et par extension la désignation du personnage principal privé d'un nom propre, indique déjà le complexe rapport identitaire au pays d'accueil. Une seule lettre sépare Québécoise de Québécois, elle est donc à un minuscule signe graphique de l'adéquation entre territoire et identité nationale. Pourtant, le mot valise créé par cette modification infime prend un sens capital : coite, elle n'a pas voix au chapitre, sa parole immigrante n'est pas entendue, sa différence, pas acceptée. L'assimilation n'est toutefois pas une option envisageable :

La peur de l'homogénéité
de l'unanimité
du Nous excluant tous les autres
du pur laine
elle l'immigrante (*Idem.*)

Plusieurs fois elle aura tenté de « prendre à bras-le-corps cette ville impossible » (Q, p. 173), mais à chaque tentative, elle aura fini par « déposer les armes. Exclue. Seule dans cette ville-collage, cette ville-livre, cette ville-Histoire » (Q. p. 144), se référant au vocabulaire militaire de l'affrontement pour avouer sa défaite à se saisir d'un passé, d'une origine qui n'est pas la sienne et à laquelle elle ne sera jamais attachée par le lien inimitable de la mémoire affective. Le constat d'échec, ne serait-ce que partiel, est

inévitable à chaque fin de scénario, alors qu'elle retourne à Paris, comme si finalement, les jeux étaient toujours déjà faits.

La Québécoite dans la ville

Ses déambulations ressemblent à des fuites lentes entre deux rafles. Elle ne saurait jamais où la porteraient ses pas. Désormais le temps de l'entre-deux. Entre deux villes, entre deux langues, entre deux villes, deux villes dans une ville. (Q, p. 63)

Montréal comme Paris ne sont pas des objets fixes dans le récit, et leur activation relève des parcours de l'usagère. En effet, les villes sont traversées par les itinéraires et pérégrinations de la protagoniste et rendues dynamiques par ce processus. Dès lors, un rapport ambivalent se développe face à l'inscription dans la ville. Aux volontés tour à tour de tout saisir ou de ne laisser aucune empreinte, la ville répond par l'impossibilité de l'une comme de l'autre. Les sensations s'inscrivent d'elles-mêmes, les couleurs et la texture de l'hiver québécois notamment. Il est aussi irréaliste de penser saisir complètement la ville : « Impossible de faire le tour de cette ville, de l'assimiler, de se l'incorporer. Impossible simplement de s'arrêter quelque part, de poser son balluchon. » (Q, p. 173)

La relation du sujet à la ville est vécue comme cette constante alternance entre affinité et distanciation. Dès les premières pages, il est question du contact un peu hésitant, structurant le roman : « La rencontre avec une ville. Tu te perdais souvent, revenant mille fois au même endroit » (Q, p. 17), contact qui se développera jusqu'aux dernières mentions de Montréal, dans l'urgence : « ne plus rencontrer Montréal que par traces, signes, symboles [...] (Q. p. 203)

Si la protagoniste arrive avec son bagage parisien, la rencontre est aussi conditionnée par la ville de Montréal même. Selon Mikel Dufrenne, la ville « secrète elle-même l'imaginaire dont elle s'auréole et par lequel elle se signifie.¹⁹⁹ » Le pays

¹⁹⁹ Mikel Dufrenne, « Préface », *op. cit.*, p. 3.

d'accueil a aussi ses exigences, et il appelle à un investissement engageant le corps, les sens, les émotions : « Tu auras été pénétrée par ce pays, par sa lumière, sucée par sa langue qui n'était pas tout à fait la tienne, ni tout à fait une autre, fouettée par ses vents du Nord et ses poudreries. » (Q, p. 52) L'héroïne et la ville agissent comme deux forces presque polarisantes qui tentent de s'apprivoiser. Montréal, ou plus généralement le Québec, met cartes sur tables, d'où le fameux « Love it or maple leave it » qui ponctue le roman. Robin joue sur la double identité langagière de Montréal et sur le symbole par excellence du Canada, la feuille d'érable, pour évoquer la peur de l'étranger qui plane dans l'air. En effet, l'adage suppose qu'il n'y ait que deux possibilités : aimer le Québec sans questionnement ou partir, aller voir ailleurs. La présence de l'anglais dans l'espace urbain accentue l'impression d'étrangeté déjà présente dans le français pas tout à fait le même ni tout à fait autre, suscitant les malentendus et incompréhensions : « Je ne comprenais pas le pourquoi des ventes sales, sinon qu'elles n'étaient pas le contraire des ventes propres. » (Q, p. 54) À l'intérieur même de ses signes graphiques, Montréal marque ses contradictions : elle accueille et repousse à la fois, veut d'un autre qui n'est pas autre. Quand l'ouverture n'est pas là, l'opacité apparaît encore plus forte et le rejet, encore plus inévitable : « Smoked meet – une rencontre fumée comme il y a des rencontres rassies ou des rencontres bleues – c'était un pays bleu » (*Idem*)

Pour la narratrice, l'épineuse question du nationalisme corrobore le rapport problématique à l'autre.²⁰⁰ La juive européenne, enfant des victimes de la Shoah et obsédée par les dérives des politiques nationales-socialistes, ne peut que ressentir un malaise face à cette volonté de définir une identité québécoise « pure laine ». Elle indique à plusieurs reprises son inquiétude par un lexique directement lié aux événements de la Shoah, renvoyant au manque d'ouverture ressenti face à l'identité québécoise aux frontières trop définies. Elle demande d'abord, lors de la première référence à la judéité du texte : « Porter à nouveau l'étoile ? » (Q, p. 19) comme si on cherchait à stigmatiser sa différence identitaire, puis elle mentionne « bégayante, gauche, de gauche, mal fichue, *fichée*. » (Q, p. 63, je souligne) ou encore « ses

²⁰⁰ La question nationale n'est que brièvement traitée ici, afin de montrer l'inquiétude de l'auteure face à une trop grande stigmatisation de l'autre. Les études de *La Québécoise* dans le contexte de la littérature migrante se sont déjà longuement attachées au nationalisme et/ou à l'identité québécoise dans le texte.

déambulations ressemblent à des fuites lentes entre deux *rafles*. Elle ne saurait jamais où la porteraient ses pas » (*Idem*, je souligne). Elle explicite clairement son trouble :

Car il pourrait aussi y avoir une façon québécoise de faire
la chasse aux sorcières
car il pourrait aussi y avoir une façon québécoise
d'être xénophobe
et antisémite. (Q, p. 133)

Robin utilise donc la mémoire traumatique juive comme mise en garde envers une société qui, séparée par l'océan Atlantique, n'a pas connu la Seconde Guerre mondiale sur son propre sol.

Itinéraires

Les promenades à pied

S'il y a une dimension de fuite dans les promenades de la Québécoise, il y a certainement, aussi, un parti pris pour la flânerie, voire l'errance, qui s'annonce dès l'incipit du roman. En effet, la paronomase en trois temps « Ni chronologie, ni logique, ni logis » (Q. p. 15) joue sur la proximité linguistique tout en évoquant à la fois la non-habitation (ni logis), la non-maitrise de l'ordre (ni logique) et la temporalité non-linéaire (ni chronologie).²⁰¹ Selon Sherry Simon, « Robin adjusts her modes of writing to the rhythm and sensibility of the city. Her language is lively and spontaneous, combining erudition with the disjointed liberties of free association.²⁰² » À l'intérieur des scénarios, qui sont déjà des trajectoires (de vie) possibles, se dessinent itinéraires non-linéaires et découvertes éclatées de la ville. La proximité soulignée par De Certeau entre l'investissement de la page et de la ville est souvent rappelée, établissant des parallèles formels entre les deux actions. Par exemple, quand il est question de « repérer des passages connus » (Q, p. 153) le double sens du mot « passage », géographique et

²⁰¹ Cette négation en trois temps fait écho à celle de Perec, en quatre temps, dans le « prière d'insérer » d'*Espèces d'espaces* : « L'espace de notre vie n'est ni continu, ni infini, ni homogène, ni isotope » (Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000 [1974], 124 p.)

²⁰² Sherry Simon, « The bridge of reversals: translation and cosmopolitanism in Montreal » dans *International Journal of Francophone Studies*, vol. 9, numéro 3, 2006, p. 389.

littéraire, se laisse entendre, tout comme la nécessité de trouver du familier dans l'étrangeté, un enjeu de la déambulation dans la ville comme de l'acte d'écriture.

Les lieux surélevés, surplombant l'espace urbain, sont souvent considérés comme lieu d'élection par le héros romanesque, le célèbre *excipit* du Père Goriot en faisait foi de manière exemplaire.²⁰³ Le Mont-Royal, emblématique de Montréal, a son importance dans la littérature québécoise. Le premier roman qui fait de Montréal un élément structural, *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy,²⁰⁴ confère au Mont-Royal la fonction de frontière, de démarcation entre les classes sociales : il divise les quartiers pauvres, au ras du fleuve, des riches quartiers surélevés. Dans *La Québécoise*, le Mont-Royal revêt un aspect presque fantasmatique, où distance spatiale et lien avec le réel sont amoindris :

La visite hebdomadaire au cimetière a quelque chose d'irréel surtout en hiver. La montagne semble flotter dans l'air comme un rocher de Magritte. Les multiples stèles des tombes sont comme les mille dents d'un monstre sous la violence du vent – au loin, la ligne des Laurentides est une Méditerranée silencieuse. (Q, p. 49)

Par ailleurs, le symbolisme du mont est réinvesti pour devenir une mise en abyme de la ville même. En effet, pour la Québécoise, il s'agit d'un lieu qu'elle tente de s'approprier et parallèlement, d'un symbole identitaire québécois, opaque à l'autre. Un peu dans l'optique de l'autorité urbanistique décrite par De Certeau, la Québécoise s'arrête précisément à cet endroit de la montagne « où la vue permet d'embrasser toute la ville. » (Q, p. 62) Cette perspective donne l'impression de pouvoir saisir la ville dans sa totalité sans nécessairement avoir à s'attacher au sol à celle qui, plus souvent qu'à son tour, sent que Montréal se refuse à toute emprise. À d'autres moments, elle fait référence au Mont-Royal comme à un pilier de résistance de la ville : « Ce pays déployait devant

²⁰³ « Rastignac, resté seul, fit quelques pas vers le haut du cimetière et vit Paris tortueusement couché le long des deux rives de la Seine, où commençaient à briller les lumières. Ses yeux s'attachèrent presque avidement entre la colonne de la place Vendôme et le dôme des Invalides, là où vivait ce beau monde dans lequel il avait voulu pénétrer. Il lança sur cette ruche bourdonnante un regard qui semblait par avance en pomper le miel, et dit ces mots grandioses : - A nous deux maintenant ! » dans Honoré De Balzac, *Le père Goriot*, introduction, notes et dossier de Stéphane Vachon, Paris, Librairie générale française, « Livre de poche », 1995, p. 354.

²⁰⁴ Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, Édition du centenaire, texte définitif, Montréal, Boréal, 2009 [1945], 463 p.

moi ses automnes. [...] La montagne en feu, fauve comme le désir. La montagne sauvage. » (Q, p. 134) Activant le Québec en tant que sujet par le verbe « déployer », Robin souligne l'indépendance de l'espace par rapport au sujet *je*. Le déictique « devant moi » marque la distinction entre l'instance énonciative et le pays. Ainsi est rappelée la complexité des relations entre l'usager et l'espace urbain, qui, comme le soulignait Sherry Simon, n'est pas qu'une toile de fond ou une surface.

Les transports en commun

Dans l'essai *Un ethnologue dans le métro*,²⁰⁵ Marc Augé souligne l'interaction entre deux pratiques de la ville à l'intérieur des transports en commun, soient les pratiques collectives et individuelles. En effet, malgré la fixité des trajets et leur ordre préétabli, l'usager est libre de choisir son itinéraire, de monter et de descendre quand bon lui semble. Suivre le trajet dans son entièreté devient aussi une prise de position; la traversée montréalaise d'ouest en est à bord de l'autobus 24 – Sherbrooke répond à une volonté totalisante de la narratrice, qui transcende les frontières invisibles entre les quartiers pour saisir la ville dans une perspective plus globale. Le motif des lignes de transports en commun empruntées d'une extrémité à l'autre revient dans la fiction de Robin, notamment dans la nouvelle à contrainte « L'autobus Montparnasse-Bastille, Paris »²⁰⁶, où la narratrice assise dans l'autobus 91 se rappelle des souvenirs associés à chacun des arrêts, du point de départ jusqu'au terminus.

Les noms des stations de métro renvoient souvent à des événements ou à des personnages historiques appartenant à la mémoire collective, tandis que l'usager associe à ces stations ses propres souvenirs, si bien qu'il détourne le nom propre de son évocation première. De Certeau constatait déjà « [la] riche indétermination moyennant une raréfaction sémantique, [valant aux mots] la fonction d'articuler une géographie seconde, poétique, sur la géographie du sens littéral, interdit ou permis.²⁰⁷ » Robin dit elle-même que « [...] c'est sans doute dans le métro de Paris que la poésie de la

²⁰⁵ Marc Augé, *Un ethnologue dans le métro*, Paris, Hachette, « Textes du XXe siècle », 1986, 125 p.

²⁰⁶ Régine Robin, *Cybermigrances : traversées fugitives*, *op. cit.*, pp. 133-144.

²⁰⁷ Michel de Certeau, « Pratiques de l'espace », *op. cit.*, p. 158.

traversée des villes se laisse le mieux appréhender²⁰⁸ » tandis qu'Augé compare la carte du métro de Paris à une carte de Tendre pour ses usagers, se référant aux différentes étapes de la géographie émotionnelle imaginée au XVII^e siècle par Madame de Scudéry. Les allusions parisiennes de Robin exemplifient à merveille l'appropriation symbolique par l'injection de sens personnel dans des lieux publics dont la nomination renvoie à l'histoire collective.

Le récit de Robin tend vers une compulsion de la liste grâce à laquelle il est facile de compiler plusieurs informations en peu de mots. Les arrêts des métros et autobus n'y échappent pas. Il est intéressant de noter que la liste des stations de métro de la ligne verte de Montréal (Q, p.53) présente de légères incongruités. En effet, les noms y figurent tous sans caractérisation, mais les stations ne suivent pas l'ordre effectif et alternent entre l'est et l'ouest de la ville. Avec subtilité, Robin inscrit donc ici la fameuse « inquiétante étrangeté que crée le choc culturel²⁰⁹ » qu'elle évoque à propos de Montréal, cette impression à la fois d'identité et d'altérité inspirée de l'*Unheimlich* de Freud.

La plupart des stations de métro de la capitale française servent quant à elles, comme dans la nouvelle « L'autobus Montparnasse-Bastille, Paris », de porte d'entrée au personnage pour revisiter ses souvenirs parisiens. À chaque station sont associés des moments, des lieux, des personnes. Si la plupart des souvenirs renvoient à une vie relativement heureuse, une station pose problème en ce qu'elle a d'invisageable :

²⁰⁸ Régine Robin, *Mégapolis, les derniers pas du flâneur*, op. cit., p. 66.

²⁰⁹ Régine Robin, « Postface : De nouveaux jardins aux sentiers qui bifurquent » dans *La Québécoite*, Montréal, XYZ, mai 1993, p. 207.

APRÈS GRENELLE – JE NE SAIS PLUS
 LA LIGNE SE PERD
 DANS MA MÉMOIRE

Les juifs
 doivent
 prendre
 le
 dernier
 wagon.

Il faisait beau ce 16 juillet 1942
 autour de la rue du DR FINLAY
 de la rue NOCARD
 de la rue NELATON

AUTOUR DE GRENELLE. XVe arrondissement.

WURDEN VERGAST
 L'opération d'appelait
 VENT PRINTANIER
 SA MÈRE – JAMAIS REVENUE (Q, p. 73)

Par une synecdoque, Robin prend la station Grenelle pour l'événement qui s'y déroule, soit la rafle du Vélodrome d'hiver, arrestation massive précédant la déportation des juifs dans les camps de concentration d'Europe. Il s'agit d'un événement tragique pour la France, et d'une coupure irréparable dans la filiation de la narratrice / protagoniste, puisqu'elle y perd sa mère, déportée depuis le Vélodrome vers la mort. Elle accorde une importance capitale à cette opération pour signifier le tragique de toutes les déportations juives, ainsi que la coupure inévitable dans toute tentative de continuité, le nœud symbolisé par ces trois lignes de métro parisiennes qui ne peuvent se poursuivre au-delà de Grenelle, terminus de l'histoire. Il est donc clair que dans l'énonciation, la pratique individuelle du transport collectif prend le dessus sur le trajet préétabli et devient une sorte de cri de douleur face à la perte personnelle et collective ayant eu lieu à proximité de cette station de métro où des milliers de Français transitent chaque jour, poursuivent leur route sans s'arrêter outre mesure. La narratrice s'exclut de cette foule pour prendre le pouls symbolique du lieu, à la manière du flâneur de Baudelaire qui n'appartient pas tout à fait au mouvement environnant mais qui ne lui est pas tout à fait extérieur non plus.

Obsession du détail

Tout noter. Ne rien oublier. L'urgence. Tout emmagasiner, comme si tu devais te retrouver tel Robinson sur son île et ne plus rencontrer Montréal que par traces, signes, symboles, fragments sans signification, morceaux, débris, tessons hors d'usage. [...] Angoisse de la trace à garder. [...] Se fabriquer à l'avance tous ces souvenirs. (Q, p. 203)

L'obsession du détail s'inscrit dans l'optique de Benjamin et de la sémiotique de la ville : « le détail est toujours révélateur, le petit est une monade où se reflètent les grands événements et les perspectives les plus générales, avec une profondeur nouvelle.²¹⁰ » Augé identifie l'effet de dépaysement comme l'une des causes de cette tentative excessive de saisir l'espace, puisqu'il « introdui[t] entre le voyageur-spectateur et l'espace du paysage qu'il parcourt ou contemple une rupture qui l'empêche d'y voir un lieu, de s'y retrouver pleinement, même s'il essaie de combler ce vide par les informations multiples.²¹¹ » On entend par ailleurs des échos perecquiens, notamment du roman *Les choses*,²¹² dans l'importance accordée à la description du style de vie des personnages jusqu'au menu détail, à la manière de l'étude sociologique.

La multiplication des listes dans *La Québécoite* frappe l'attention du lecteur. Madeleine Frédéric en fournit une analyse maintes fois reprise en repérant un certain classement dans ce qui se donne comme aléatoire.²¹³ Elle extrait d'abord les énumérations « à catégorisation nulle », une sorte d'inventaire qui relèverait du hasard des trajectoires et qui supposerait une narratrice passive, n'intervenant sur les éléments de la liste qu'en les juxtaposant. Ce type d'énumération serait fréquemment employé pour évoquer Montréal. Pour Frédéric, les énumérations peu caractérisées transmettent l'idée de la société consumériste associée à l'Amérique du Nord, puis éventuellement au

²¹⁰ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, op. cit., p. 14.

²¹¹ Marc Augé, « Des lieux aux non-lieux », op. cit., p. 108.

²¹² Georges Perec, *Les choses : une histoire des années soixante*, Paris, Juillard, « Lettres nouvelles », 1965, 133 p.

²¹³ Madeleine Frédéric, « L'écriture mutante dans *La Québécoite* de Régine Robin » dans *Voix et images*, no. 48, printemps 1991, pp. 493-502.

Paris du présent, sorte de gifle au visage de la Québécoise qui y retourne à chaque fin de scénario.

Les énumérations du second type « reposent quant à elles sur une caractérisation nettement plus fournie [...] Elles sont réservées de manière privilégiée à l'évocation du Paris d'autrefois, qui refait surface malgré elle dans la mémoire de la narratrice.²¹⁴ » Ces énumérations sont rendues fortement émotionnelles par l'impulsion de la mémoire involontaire tel que la conceptualisait Proust dans *À la recherche du temps perdu*²¹⁵, mémoire qui envahit le sujet par sa puissance affective, mais qui est vouée à glisser et à fuir. Certains événements clairement associés à Montréal agissent comme la fameuse madeleine en renvoyant instantanément à des souvenirs antérieurs. Les rencontres amoureuses de la Québécoise se calquent sur celles du passé ; le mari politicien lui rappelle son idylle avec un homme républicain, métro Raspail; son amoureux paraguayen la renvoie à Janos, son premier amour hongrois, métro République. À mesure que le récit progresse, certaines évocations de Montréal s'apparentent davantage à la seconde catégorie d'énumérations puisque les éléments significatifs qui rattachent la Québécoise à son passé trouvent de nouvelles configurations dans le Québec qu'elle apprivoise et qui devient de moins en moins schizophrène, comme le suggéraient les énumérations à catégorisation nulle.

Il reste que les listes de la première catégorie ne sont pas moins significatives, malgré leur apparente simplicité. Certaines suites de mots, comme celle des stations de métro mentionnée plus haut, jouent sur l'ordre, ce qui suppose une prise de position contredisant la dite passivité de la narratrice devant des éléments de la liste qui s'imposeraient à elle. La liste donne l'impression de classer alors qu'elle résiste plutôt à la mise en récit de l'hétérogène. Rappelant la filiation avec Benjamin ou Perec, les énumérations exigent du lecteur un effort de mise en commun, puisque le sens ne se donne pas comme tel. L'obsession du détail permet cette réflexion chère à Robin, c'est-

²¹⁴ *Ibid.*, p. 496.

²¹⁵ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, édité par Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1987, 527 p.

à-dire la remise en question des possibilités du récit contemporain, autant dans une perspective strictement littéraire que dans une perspective plus largement historique.

Le récit ébranlé

*Écrire – avec les six millions de lettres de
l’alphabet juif* (Q, p.19)

Chez Robin, les impossibilités sont mises en évidence. Celle de s’installer, d’acquérir une identité stable mais aussi celle de la continuité, avec la ligne qui se brise inévitablement, ou d’une totalité, avec les listes jamais exhaustives. Ce sont les limites du récit qui sont ainsi questionnées, ancrage et encrage étant tous deux à la fois recherchés et inaccessibles. Dans l’ensemble de sa pratique, Robin remet directement le récit en question, plus particulièrement l’histoire, qui se veut traditionnellement désincarnée, objective et linéaire. L’échec de tout récit totalisant, mis en évidence par Jean-François Lyotard, est devenu l’un des postulats de la conception postmoderne de l’histoire à laquelle Robin adhère. Selon Pierre Ouellet, Robin s’inspire beaucoup de la « conscience intime du temps » de Husserl :

[...] qui nous fait voir le présent ou la présence comme une attention au moment (à *ce qui est*), mais traversée par une tension rétentionnelle vers le passé où il disparaît et une tension protentionnelle vers l’avenir où il apparaît, le temps phénoménal n’ayant d’existence que vécu ou éprouvé par la conscience intime d’un sujet vivant qui le ressent comme une tension permanente [...]²¹⁶

Les échos de Walter Benjamin se font aussi entendre, lui pour qui il est central de raviver le passé dans le présent tout en se distanciant de la rigidité du récit historique traditionnel. Pour Robin, par ailleurs historienne de formation, « [l]’histoire saute, caracole, se tord de rire et de désespérance. » (Q, p. 44), elle est hors de la simple chronologie et transcende les catégories de passé, présent et avenir. Comme la ligne de métro qui se brise inévitablement à la station Grenelle, le récit historique contemporain est fracturé par l’événement de la Shoah.

²¹⁶ Pierre Ouellet, « Mémoire interne » dans Caroline Désy et al., *Une œuvre indisciplinaire: mémoire, texte et identité chez Régine Robin*, Québec, Presses de l’Université Laval, 2007, p. 236. (l’auteur souligne.)

« C'était pourtant si simple de commencer par le commencement, de suivre une intrigue, de la dénouer, de parler d'un hors-lieu, d'un non-lieu, d'une absence de lieu » (Q, p.18) dit-elle, parodiant subtilement la Genèse en reprenant ses premiers mots, critiquant plus généralement tout récit idéologique trop lisse. Pas si facile, semble-t-il, puisque ce schéma narratif, élément classique du genre romanesque, n'est pas intégré de façon convenue dans *La Québécoise*. Or, malgré son apparente cacophonie, le récit littéraire est tout de même structuré par une continuité narrative qui propose à la fois constance et progression. En effet, la Québécoise arrive toujours à Montréal avec le même bagage mémoriel tandis qu'une évolution semble s'effectuer d'un scénario à l'autre. De plus, sans aller jusqu'à parler d'un principe dialectique, il est possible d'observer une attitude évolutive face à la culture d'accueil : « Snowdon » propose une tentative ratée d'appropriation de la différence, « Outremont » une volonté d'assimilation vouée à l'échec et « Autour du marché Jean-Talon », un dépassement de cette opposition vers l'émergence d'une identité migrante et plurielle. Aussi, certains éléments proposés dans un chapitre sont repris dans le suivant tels que la maison luxueuse habitée par la Québécoise à Outremont, qui rappelle celles sur lesquelles fantasmaient la protagoniste et son amoureux dans « Snowdon ». Robin revendique clairement sa filiation littéraire par les parallèles thématiques tracés entre son roman et les épigraphes choisis, de Jabès, Kafka, Blanchot et Döblin. Elle marque, à un autre niveau, son inscription dans la continuité. Cependant, nombre d'obstacles viennent parasiter toute fluidité de la diégèse.

Robin crée la confusion identitaire en jouant sur les niveaux narratifs qui se multiplient à la manière de poupées russes. La voix de la narratrice est à l'origine d'un récit en trois mouvements comme autant de tentatives du personnage, la Québécoise, d'immigrer à Montréal. À l'intérieur des récits d'installation, la Québécoise essaie d'écrire un roman mettant en scène un vieux professeur juif, Mortre Himmelfarb, sa femme décédée avec laquelle il dialogue toujours ainsi que bon nombre de récits à prétention historique avec lesquels jongle le vieux professeur. Cette mise en abyme de l'acte d'écriture confirme l'impossibilité d'une transmission historique objective et détachée de soi. En effet, Himmelfarb tente en vain de mettre sur pied un cours sur les

faux prophètes. Le récit de vie de son principal objet d'étude, le prophète juif converti à l'islam Sabbatai Zevi, ajoute humour et ironie à la complexité identitaire, au travestissement et à la fascination créée par le récit (de soi) falsifié. Le professeur se trouve confronté à une multiplication d'informations factuelles, d'anecdotes, de légendes qui se confondent et se répondent, auxquelles se mêlent ses propres souvenirs, sans qu'une ligne directrice puisse s'extraire ni qu'un plan de cours puisse se dessiner avant que le vieil homme ne trouve la mort sur sa table de travail.

Les niveaux narratifs s'entremêlent quand la narratrice commente les pérégrinations de la Québécoise, double d'elle-même qu'elle invente dans l'énonciation mais qui semble se détacher progressivement de sa conceptrice. En effet, en apparence contre le gré de l'instance narrative, la Québécoise s'installe, fatiguée de courir sans fin entre les villes imaginaires, les mémoires, les langues, les vies hypothétiques. Puis, aussitôt, elle s'échappe, prend la narratrice au piège : « Impossible à fixer dans cette géographie urbaine, dans cet espace mouvant. Dès qu'elle est installée, intégrée, elle s'enfuit, déménage, et m'oblige à casser le récit alors que je commençais à m'y installer moi-même. » (Q, p. 138) En même temps que la réflexion sur le processus créatif et les dispositifs textuels est mise à jour par le métadiscours, un brouillage de l'instance performant certains énoncés se produit. Aucune ponctuation particulière ne permet de savoir à quel moment précis la narratrice intervient et à quel moment il s'agit plutôt de son personnage qui prend la parole au sein du discours où s'alternent le *je*, le *elle* et le *tu*. Ces façons variées de renvoyer à soi avec plus ou moins de distance rendent compte d'un rapport au même et à l'autre qui se joue déjà à l'intérieur de l'instance énonciative, mais aussi de la possibilité de l'errance, de l'indéfinition et du mouvement à même l'espace textuel.

De plus, Robin opte pour l'utilisation du mode conditionnel dans chacun des scénarios, celui-ci n'indiquant pas l'effectivité des propos, mais bien leur potentialité. Elle propose donc une façon autre de saisir le récit : en dehors de la linéarité mais dans un foisonnement de possibles. Robin reprend ce principe dans certaines nouvelles de *L'immense fatigue des pierres*, où les narrateurs envisagent des projets d'écriture, de

film, de performance sans que ceux-ci ne deviennent effectifs. Le lecteur est amené à penser ces projets, à se les figurer, ce qui leur donne corps dans l'imaginaire. L'obsession des listes, notamment celle des slogans,²¹⁷ participe aussi de la pluralité des voix, de la citation, du fragmentaire inhérent à tout récit, tout comme le remplissage discontinu d'un agenda dans la nouvelle *L'agenda*.²¹⁸ Il devient par là évident que toute fixité d'une voix unique serait invraisemblable, que le récit ne peut faire sens que dans un constant mouvement, dans l'apport de nouveaux éléments qui le redéfinissent. Par ailleurs, le mode conditionnel participe aussi du processus de distanciation de la narratrice avec la fiction, pour qui « tout cela n'est pas crédible » (Q, p. 148), « tout cela » se référant à l'univers qu'elle crée pour son personnage. Robin rappelle par ce procédé la volonté de créer une mémoire affective, mais aussi celle de se distancier de celle-ci, inévitablement puissante et envahissante.

Conclusions

L'investissement de l'espace urbain, autant dans sa dimension mémorielle qu'au cours des itinéraires multiples, traduit une volonté de penser le mouvement, celui de la mémoire et celui du récit. Comme le note Sansot, « le véritable lieu urbain est celui qui nous modifie, nous ne serons plus en le quittant celui que nous étions en y pénétrant.²¹⁹ »

Il y a donc un parti-pris pour la constante transformation et un refus du récit historique qui se fixerait de façon définitive. Cette perspective fait écho à une légende racontée par Mime Yente à propos d'un rituel juif de plus en plus oublié avec les générations. Au bout d'un moment, « [...] on avait perdu et l'emplacement dans le bois, et la façon de faire du feu, et la chanson, mais on connaissait l'histoire et le récit tenait lieu d'action plus exactement le récit était un acte. La mémoire chez nous est un acte. »

²¹⁷ Aux pages 116 à 118 se juxtaposent pêle-mêle, dans plusieurs langues, une panoplie de slogans militants de gauche, qui rappellent à la Québécoise ses années de mobilisation politique à Paris.

²¹⁸ Cette nouvelle raconte la tentative infructueuse d'une femme cherchant à reconstituer le récit de vie de sa mère récemment décédée à l'aide des notes trouvées dans l'agenda de celle-ci. Malgré la chronologie des dates, les notes ne mènent qu'à des hypothèses de récit et à une confusion certaine. La femme abandonnera son projet. Pour une analyse plus détaillée des questions mémorielles soulevées dans le recueil de nouvelles *L'immense fatigue des pierres*, voir le mémoire de Marie-Hélène Ferland, *Disparition et mémoire : une lecture de L'Immense fatigue des pierres*, *op. cit.*, 101 p.

²¹⁹ Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 32.

(Q, p. 137) La mémoire affective devient la preuve de l'existence du temps présent comme point de tension entre les temporalités et de la conscience intime du sujet qui ressent cette tension.

De plusieurs façons s'inscrit l'impossibilité, ou du moins la forte limitation, à l'intérieur des récits de Modiano et Robin. La mise en relation des deux romans, autour des notions de mémoire vivante et de dérobement, permettra de rendre compte des stratégies mises en œuvre pour dire l'absence dans les textes, et ce faisant, prendre la ville à partie.

QUATRIÈME CHAPITRE

Synthèse : le déroboement, ou le besoin de rendre l'absence

« Marcher, c'est manquer de lieu. C'est le procès indéfini d'être absent et en quête d'un propre. L'errance que multiplie et rassemble la ville en fait une immense expérience sociale de la privation de lieu – une expérience, il est vrai, effritée en déportations innombrables et infimes [...] »

Michel de Certeau, « Pratiques de l'espace »²²⁰

Comme les analyses de *Dora Bruder* et de *La Québécoise* ont pu le montrer, la ville ne permet pas de consolider ni la mémoire ni l'identité. Les narrateurs et personnages entretiennent des rapports sémiotiques complexes avec leur environnement, rapports qui prennent des formes diverses allant du sentiment de vide intérieur à l'euphorie du trop plein. Cette polarisation fait écho aux figures cheminatoires développées par De Certeau, mais aussi à toute activité mémorielle personnelle ou collective. Robin explique : « Je pense pour ma part qu'il n'y a pas de mémoire juste, ni d'entière réconciliation avec le passé. Il y a toujours du "trop peu" ou du "trop", en fonction des conjonctures et des remaniements affectant les grands récits du passé.²²¹ » Pour les héritiers de la mémoire juive, il semble nécessaire de souligner, à la fois par le « trop peu » et par le « trop », l'absence. La ville s'avère un terrain propice à la mise en évidence du déroboement, fondamental aux textes et à l'idée selon laquelle l'espace urbain est aussi vecteur de perte.

L'immensité de cette perte est évidemment de très près associée au drame de la Shoah. À divers degrés, la Shoah est effectivement réinscrite dans les textes, à coup de références directes, d'allusions, d'impossibilités. Elle marque la disparition accélérée de générations de prédécesseurs mais aussi l'impossibilité de la sépulture, la mort reste en quelque sorte sans trace. Symboliquement, la Shoah demeure à la fois le centre de

²²⁰ Michel de Certeau, « Pratiques de l'espace », *op. cit.*, p. 155.

²²¹ Régine Robin, *La mémoire saturée*, *op. cit.*, p. 34.

convergence de la pensée contemporaine et le point où tous les itinéraires s'interrompent devant un gouffre de néant. Les textes sont sensibles à ce double mouvement, en évoquant la Shoah sur laquelle on ne peut faire l'impasse, mais aussi en donnant une place importante au manque sous plusieurs formes. Les auteurs investissent la ville comme univers diégétique, mais l'utilisent aussi comme alliée dans le mouvement discontinu de transmission.

Échec des projets

Le dérochement se manifeste entre autres par l'échec des projets initiaux proposés par les récits. Au premier degré de lecture, il apparaît que les quêtes prises en charge par les narrateurs ne trouvent pas d'issue positive. Le dénouement ne mène qu'au constat d'un échec, partiel ou total, à la manière des enquêtes irrésolues qui caractérisent, pour Christina Horvath, le roman urbain contemporain. La Québécoise cherche un chez-soi habitable, un endroit où laisser pousser ses racines, mais rentre bredouille à Paris suite à chacune de ses tentatives infructueuses de s'établir à Montréal. À la déclaration « Un jour elle aurait décidé de partir » qui se répète trois fois, « Mime Yente n'aurait même pas essayé de la retenir. » (Q, p. 89), puis « Mime Yente n'aurait même pas envisagé de la retenir » (Q, p. 167) et enfin « Mime Yente haussant les épaules n'aurait pas cherché à la retenir, ni lui au fond de la boutique [...] Ni personne. » (Q, p. 206) Le détachement toujours plus grand de Mime Yente face au départ de sa nièce est proportionnel à la prise de distance de la Québécoise face à ses origines juives, qui se fait plus visible à chacun des scénarios. De son côté, le narrateur de Modiano cherche à réhabiliter l'histoire dans les lieux, à redonner aux bâtiments et aux espaces urbains leur profondeur mémorielle par le biais de l'histoire de Dora. Il ne pourra jamais vraiment retrouver la jeune fille. Comme le souligne Catherine Douzou,²²² la structure générale de *Dora Bruder* rappelle le mythe d'Orphée ; le narrateur, malgré la force de son écriture, n'arrive pas à ramener Dora dans le monde des vivants et doit se résigner à sa perte.

²²² Catherine Douzou, « Naissance d'un fantôme. *Dora Bruder* de Patrick Modiano » dans *Protée*, vol 35, no. 3, hiver 2007-2008, pp. 23-32.

Ces échecs consciemment mis en évidence par les auteurs se répètent à plus petite échelle dans les textes, le motif de la rupture y étant constamment réitéré. Robin interrompt abruptement les trajectoires d'immigration à Montréal, mais aussi, plus généralement, l'ensemble des parcours dans la ville de la Québécoise, où sont sans cesse intercalés des souvenirs parisiens ou d'autres éléments hétéroclites, dont la liste est l'exemple par excellence. De même, la vie de Mortre Himmelfarb, le personnage du roman qu'écrivait la Québécoise, est elle aussi interrompue alors qu'il tente de monter un cours sur Zevi, prophète dont le parcours est lui-même marqué par des ruptures drastiques. Les trajectoires de vie sont tout autant brisées chez Modiano; brutalement, par la mort tragique des Bruder lors de la Shoah, mais aussi plus insidieusement, alors que le narrateur tente de tisser des liens entre les minces informations qu'il connaît, insuffisantes pour rendre compte d'une vie. Il doit laisser d'énormes blancs dans ses récits de vie, « [à] moins que la ligne d'une vie, une fois parvenue à son terme, ne s'épure pas d'elle-même de tous ses éléments inutiles et décoratifs. Alors, il ne reste plus que l'essentiel : les blancs, les silences et les points d'orgue²²³ » souligne-t-il dans *Voyages de noces*. Il justifie en quelque sorte dans la fiction les choix (qui n'en sont pas nécessairement, vu le peu d'informations dont il dispose) qu'il fera en écrivant *Dora Bruder*.

La rupture est aussi la sensation par excellence ressentie lors de la fugue puisqu'elle marque le passage dans une temporalité autre, celle du statisme. Le temps n'avance plus, l'histoire ne peut plus s'écrire. Or, la fugue est envisagée avec un certain fatalisme par le narrateur de Modiano, c'est-à-dire comme un moment de grâce qui ne peut pas durer, les aléas de la réalité reprenant toujours le dessus. Il est intéressant de noter que le statisme en tant qu'interruption de l'errance constante est aussi recherché, sur un autre mode, dans *La Québécoise*. Le roman de Robin, par son processus dynamique, refuse toutefois ce statisme en même temps qu'il le pose comme idéal, comme objet même de la quête entreprise par l'héroïne.

²²³ Patrick Modiano, *Voyage de noces*, *op. cit.*, pp. 71-72. Dans ce roman, justement, le motif de la ligne devient une métaphore de la rupture de la communication : ligne occupée, ligne coupée, numéro de téléphone invalide, etc. (voir Béatrice Dammame-Gilbert, « Secrets, fantômes et troubles de la transmission du passé dans la pratique de Patrick Modiano », *op. cit.*, pp. 109-130.)

Découps et liaisons urbaines

D'un point de vue plus spatial, le dérobement est aussi inscrit dans la géographie réelle et imaginaire des villes. Les quartiers interviennent dans le rapport aux souvenirs développé dans chacune des œuvres. Ils contribuent déjà à marquer la coupure en ce qu'ils se définissent comme parties de la ville ayant des caractéristiques propres et une certaine unité par rapport à l'ensemble. Si les quartiers sont plus clairement évoqués et surtout clairement définis par leur spécificité et leur interdépendance dans *La Québécoise*, ils ont aussi une place déterminante dans *Dora Bruder*. En effet, tel que mentionné dans le deuxième chapitre, l'impulsion de la quête est elle-même provoquée par la présence du boulevard Ornano dans l'avis de recherche de la jeune fille, nom qui a pour effet de ramener le narrateur vers ses propres souvenirs d'enfance dans le quartier de la porte de Clignancourt.

Certains quartiers apparaissent hospitaliers et propices au développement du sentiment d'appartenance.²²⁴ Un parallèle peut être tracé entre ce quartier de Clignancourt de jadis chez Modiano et le « petit village [d]u Panthéon aux Gobelins, de la rue de l'Arbalète à la rue Cujas » (Q, p. 56) chez Robin. Le quartier où la Québécoise ne fera plus toutes ces activités du quotidien qui lui manquent, et celui qui, chez Modiano, « [...] par moments, ressemblait à un village. Le soir, les voisins disposaient des chaises sur les trottoirs et bavardaient entre eux » (DB, p. 34) partagent une apparence pratiquement idyllique en raison de leur appartenance au passé. L'aspect révolu est créé chez Robin par la distance spatiale et chez Modiano, par la distance temporelle, l'évocation si réconfortante du quartier se référant au temps où Dora y était enfant. L'effective division géographique de l'espace urbain créée par le quartier se transpose en une division abstraite de l'espace mémoriel, certains quartiers agissant

²²⁴ Ce n'est évidemment pas du tout le cas de tous les quartiers. Certains se démarquent plutôt par leur étrangeté : « Les mots défaits de l'étranger, les cantilènes archaïques de l'ailleurs. Le long des rues qui se ressemblent, Sherbrooke entre REGENT et la pointe ouest un vendredi après-midi. » (Q, p. 64) note la narratrice avant d'entamer une liste hétéroclite de noms de boutiques aux sonorités anglophones. Chez Modiano, le quartier où se trouve le pensionnat de Dora est loin d'être rassurant : il se trouve à proximité d'un cimetière « où sont enterrés, dans une fosse commune, plus de milles victimes qui ont été guillotonnées pendant les derniers mois de la Terreur. » (DB, p. 40) et une ancienne pensionnaire ne se souvient que du fait que tout y était noir. (DB, p. 44)

comme les zones préservées de la mémoire, intouchables et appartenant à un passé fini. L'intégration de la sensualité aux descriptions prend des avenues différentes chez les deux auteurs mais tend, dans un cas comme dans l'autre, à apaiser les mémoires écorchées en se concentrant sur l'expérience concrète et présente du monde. Par exemple, les connotations positives associées au temps météorologique dans *Dora Bruder* ou aux intérieurs de maisons dans *La Québécoise* créent une impression de réel et deviennent par là rassurantes. Étonnamment, les attributs sont complètement inversés dans l'autre roman, l'hiver agissant comme force paralysante chez Robin, et les lieux d'habitation comme des étapes préalables au drame de la Shoah chez Modiano.

Dans *Dora Bruder*, le pittoresque de la vie parisienne avant la Shoah est tout autant révélateur : il s'oppose, par le biais de la destinée personnelle de Dora, au drame qui suivra. La vie du quartier Clignancourt, lieu de convivialité s'apparentant au village, se voit défigurer de façon irréversible par les événements. La présence du premier terrain vague qui frappe l'imaginaire du narrateur adolescent, là où jadis, « [...] entre les blocs d'immeubles du boulevard Ney et le marché aux Pucés s'étendait tout un quartier de baraques, de hangars, d'acacias et de maisons basses que l'on a détruit. » (DB, p. 35) y inscrit symboliquement des cicatrices de la guerre dans le tissu urbain. Dans *La Québécoise*, la coprésence de Montréal²²⁵ crée un effet déformant, à la fois sur la ville de Paris et sur Montréal même. On l'a vu, la comparaison compulsive de la Québécoise la pousse à considérer Montréal à travers le prisme de Paris pour en faire une sorte de non-Paris. La narratrice parle ainsi de l'Amérique : « Pas un pays. Des imaginaires, des nostalgies. Des remake, des ersatz. Être au bord, à la porte, au seuil et personne pour vous dire d'entrer » (Q, p. 66) pour ensuite montrer qu'apparemment, même les mécanismes narratifs du roman ne permettent pas l'installation du personnage à Montréal. « Pourtant, j'avais essayé. Une autre vie, un autre quartier, d'autres réseaux sociaux, une nouvelle aventure, au sein de la bourgeoisie québécoise dans les hauts

²²⁵ Les deux récits, on l'a vu, se différencient entre autres, par la coprésence de deux villes chez Robin, tandis qu'il est presque uniquement question de Paris dans *Dora Bruder*. Un autre roman de Modiano, *Quartier perdu* fait plus explicitement référence à deux espaces en compétition. Pourtant, contrairement à la Québécoise, le personnage principal du roman de Modiano, Jean Dekker (devenu Ambrose Guise), bloque son rapport affectif, aussi mélancolique soit-il, à la ville de son enfance. Il exprime plutôt une sorte de déni, de rejet du passé qui finira évidemment par le rattraper.

d'Outremont, dans une belle maison cette fois. » (Q, p. 97) Des éléments du paysage urbain aussi banaux qu'un jardin suffisent à déplacer la Québécoise dans son passé. Au cours de la description de sa belle demeure d'Outremont, justement, le flot s'interrompt abruptement pour évoquer Paris.

Quel beau jardin ! Sur la façade de la maison donnant sur le jardin, la vigne vierge tournerait au rouge à l'automne et accompagnerait en contrepoint l'écarlate de l'érable en bas de la pente.

Chevaleret. Place d'Italie avant l'éventrement du quartier. Les petits bistrots autour de la place, l'entrée d'un magasin, la rue Bobillot où la petite allait faire de la poterie le jeudi je crois. Il y a si longtemps. L'atelier était au fond d'une cour. C'était encore le Paris des artisans. [...] Au fond de la cour il y avait un jardin avec de la menthe et de la marjolaine. (Q, p. 101)

L'inconfort ressenti à Montréal tend, d'un côté, à embellir les souvenirs parisiens, mais aussi à remettre en question toutes les apparentes certitudes qui sont associées à la capitale française. La narratrice de *La Québécoise* devient critique quant à son propre sentiment d'appartenance *a posteriori* quand elle se demande : « Étais-tu moins seule dans cette foule animée du samedi soir se pressant à la Contrescarpe. » (Q, p. 55) L'absence de ponctuation interrogative à la fin de la phrase, qui débute visiblement comme une question, tend à en faire une affirmation à laquelle il est pratiquement impossible de répondre par la négative.

Pour tisser des liens entre les différents quartiers, voire entre les différentes villes, les déplacements jouent un rôle capital. Que ce soit au niveau du récit (déplacement de l'action entre deux espaces ou deux temps) ou de l'histoire (déplacement des narrateurs entre diverses parties de la ville), ils occupent une fonction certes liante, mais ne sont pas pour autant rassurants. Les déplacements ne sont pratiquement jamais linéaires ; il s'agit d'allers-retours, de fuite, de cul-de-sac, de retour à la case départ. Le mouvement souligne à nouveau combien il est impossible pour le récit de partir d'une origine et de se diriger sans détour vers une fin comme le supposerait une vision téléologique du monde, vision souvent imputée au récit historique.

Les transports en commun agissent comme repères découpant la ville selon des trajets définis. Leur spécificité est d'autant plus soulignée par le fait qu'ils regorgent de signes textuels nécessaires à leur utilisation, signes qui, par la simple transcription, lient la topographie urbaine au texte littéraire. Les deux récits sémantisent les trajets dans la ville, exemplifiant tout à fait l'idée de De Certeau selon laquelle le trajet est réinvesti de sens personnel par l'utilisateur, contre-pied à la dimension historique qui s'inscrit souvent dans la nomination. Parallèlement, la fonction de balise associée au transport en commun en raison de l'aspect relativement fixe des trajets et des stations sur le plan de la ville est conservée dans les deux récits. « Je regarde le plan du métro et j'essaie d'imaginer le trajet qu'elle suivait » (DB, p. 45), affirme le narrateur du roman de Modiano alors qu'il tente de déduire de nouvelles pistes d'information sur Dora. Bien entendu, celles-ci ne font pas office de preuve de la même manière que les archives, mais se trouvent davantage du côté de l'expérience (probable), plus près des sens. Chez Robin, la ligne 24 – Sherbrooke, qui traverse la ville de Montréal d'ouest en est, offre une perspective sociale critique sur la découpe urbaine, elle aussi marquée par l'expérience plutôt que par un quelconque savoir théorique. Évidemment, l'enjeu principal lié au transport se trouve du côté des lignes du plan parisien convergeant vers la station Grenelle, point de tension du récit en ce qu'il évoque la brisure (de la ligne, du récit lisse, de l'histoire) par la référence historique à la Rafle du Vélodrome d'hiver. À la station Grenelle comme point de non-retour, comme cassure de la continuité répondent les « lignes de fuite » empruntées par ces trains qui reviennent toujours vides des camps dans *Dora Bruder*.

Mémoire commémorative

Les références à la Shoah, notamment par la convocation de témoins qui ne sont plus qu'êtres de souvenirs et de papiers, confirme l'importance de rappeler les événements mais aussi, dans une certaine mesure, de marquer la médiation entre les narrateurs et ces événements, dimension éthique nécessaire au processus de postmémoire. Le texte même participe à l'acte de réitération de la mémoire ; l'objet-livre devient lieu de passage puisqu'à son tour, le témoignage écrit des narrateurs est

reçu et éventuellement relayé par les lecteurs. Parallèlement, la ville rend compte, elle aussi, d'une volonté de transmission. « Les lieux sont des histoires fragmentaires et repliées, des passés volés à la lisibilité par autrui, des temps empilés qui peuvent se déplier mais qui sont là plutôt comme des récits en attente [...]»²²⁶ »

Typiquement, des lieux de mémoire sont érigés isolément les uns des autres, à même le tissu urbain ; symbolisme (statue, monument, œuvre d'art) et didactisme (plaque commémorative, explication historique) s'allient pour rappeler un événement. Selon Pierre Nora, « le lieu de mémoire est un lieu double ; un lieu d'excès clos sur lui-même, fermé sur son identité et ramassé sur son nom, mais constamment ouvert sur l'étendue de ses significations.²²⁷ » Or, la fixation de la mémoire sur un objet immuable tend à donner une image volontairement globalisante, où la compréhension et l'interprétation personnelles sont mises de côté, tel que le soulignent de plusieurs façons les textes théoriques et les œuvres littéraires elles-mêmes : « Cérémonies solennelles, inaugurations, minutes de silence, levées des couleurs, monuments aux morts. Le mot nu ment aux morts. » (Q, p. 66) Marc Augé déplore que, par la création de lieux de mémoire aussi clairement définis, le reste de l'espace urbain se voit privé de son rapport mémoriel au passé, ce qui se confirme par la prolifération de non-lieux dépourvus de toute relation historique au monde.²²⁸ Les textes littéraires interviennent sur l'espace urbain, en rendant compte de strates enfouies, d'empreintes comme « marque[s] en creux » de la ville pour les activer dans le présent de la lecture. Par exemple, certains lieux français évocateurs de la Shoah sont rappelés dans les textes. Gabriella Lodi note à ce sujet :

[...] la destruction du Vélodrome d'Hiver et du camp de Drancy fait en sorte que ces endroits ne peuvent plus être représentés sur une carte. Malgré ou à cause de cette tentative d'oubli volontaire, la mémoire ressurgit de façon exacerbée et d'autant plus blessante.²²⁹

²²⁶ Michel de Certeau, « Pratiques de l'espace », *op.cit.*, p. 163.

²²⁷ Pierre Nora, « Entre Mémoire et Histoire – La problématique des lieux », *op. cit.*, p. XLI.

²²⁸ Marc Augé, « Des lieux aux non-lieux », *op. cit.*, pp. 97-144.

²²⁹ Gabriella Lodi, *Écrire au bord de la guerre : Natalia Ginzburg, Marguerite Duras, Régine Robin*, *op. cit.*, p. 270.

Par le déplacement entre les époques, *Dora Bruder* rend très clairement compte des effets du temps sur le paysage urbain. Le narrateur met en parallèle l'état de la ville pendant l'Occupation et son état au moment de la rédaction. Ainsi, là où se trouvait jadis le camp de Drancy,

[o]n a construit une autoroute, rasé des pavillons, bouleversé le paysage de cette banlieue nord-est pour la rendre, comme l'ancien îlot 16, aussi neutre et grise que possible. Mais sur le trajet vers l'aéroport, des plaques indicatrices bleues portent encore des noms anciens : DRANCY ou ROMAINVILLE. (DB, pp. 141-142)

L'apparente neutralité nouvelle des lieux ne suffit pas à effacer de son passé la mémoire de l'Occupation. Le constat du resurgissement de la mémoire en réponse à une volonté de l'écarter pourrait aussi s'appliquer à Montréal ; l'inexistence de lieux-trauma amplifie le manque et le pressant besoin mémoriel de la Québécoise. Le texte ne se contente donc pas de noter les signes visibles de la ville, mais il va plus loin en faisant une sorte de sémiotique des vides, des blancs et dans ce cas, d'un présent trop récent pour être marqué du passé.

Devant l'absence partielle ou totale d'inscription physique du passé, la remémoration devient nécessaire. Cette « [...] activité narratrice, esthétique ou politique capable de sauver le passé non advenu, en attente, sans succomber à la tentation de "boucher les trous", de combler les manques²³⁰ » dépend du sujet, puisqu'il injecte un sens nouveau aux événements ou informations qu'il réinvestit au présent en effectuant « la synthèse entre l'empreinte laissée ici et maintenant et l'événement révolu.²³¹ » C'est exactement dans cette démarche que le narrateur de Modiano s'intéresse aux archives ; il donne un sens autre aux documents administratifs en les recopiant, sens qui va au-delà de celui qu'ils avaient au moment où ils furent produits. Il ne s'agit pas de combler le manque et le vide par l'explication, mais plutôt de fournir un espace de réflexion mémoriel appelé à se modifier selon l'expérience, la participation ou les interprétations des récepteurs. Malgré la fixité du texte, les récits se rapprochent des contre-monuments par leur rejet de la représentation comme moyen de transmission. On

²³⁰ Régine Robin, *Berlin chantiers : essai sur les passés fragiles*, op. cit., p. 30.

²³¹ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, op. cit., p. 182.

entend aussi résonner les propos de Jorge Semprun quand il met de côté la brute transcription de souvenirs pour parler de la Shoah. Il compte plutôt sur la puissance de l'acte créateur comme moyen de transmission de l'expérience.²³²

Identité

Sur le plan personnel, l'instabilité identitaire influence aussi le processus mémoriel. De Certeau parle de la limite entre soi et l'autre : « Paradoxe de la frontière : créés par des contacts, les points de différenciation entre deux corps sont aussi des points communs. La jonction et la disjonction y sont indissociables.²³³ » Les problématiques identitaires sont fondamentales au rapport au monde dans les œuvres étudiées. Chez Modiano, la proximité insinuée entre Dora Bruder, le père du narrateur et le narrateur lui-même brouille partiellement les frontières de l'expérience personnelle. Une des manières privilégiées pour lier les personnages consistent à montrer la concordance (probable) de leurs itinéraires, de façon réelle ou purement spéculative. Même si le narrateur est forcé d'admettre plus tard que la coïncidence n'a pas eu lieu, il prend l'espace urbain à partie en introduisant la possibilité que son père et Dora aient pu partager un trajet de « panier à salade ». Cette simple hypothèse suffit à lier deux personnes qui ont pourtant peu en commun autour d'un élément-clé du récit, soit leur judéité et l'arrestation qu'elle leur vaut dans le contexte de l'Occupation : « Peut-être ai-je voulu qu'ils se croisent, mon père et elle, en cet hiver 1942. Si différents qu'ils aient été, l'un et l'autre, on les avait classés, cet hiver-là, dans la même catégorie de réprouvés. » (DB, p. 63)

La stratégie narrative, que le narrateur utilise également pour se lier lui-même à Dora, a aussi pour effet d'amoindrir l'espace temporel favorisant le passage d'une époque à l'autre. Chez Modiano, si cette alternance entre les temporalités est source de développements narratifs et de rapprochements entre les personnages, elle est toujours empreinte d'un très grand respect pour les épreuves et les difficultés d'envergure tout à

²³² Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie*, *op. cit.*, pp. 25-26.

²³³ Michel de Certeau, « Pratiques de l'espace », *op. cit.*, p. 186.

fait autre vécu par Dora pendant l'Occupation. L'hommage que Modiano rend aux victimes de la Shoah en général et à Dora en particulier est en outre maintes fois réitéré par les sensations étranges et le vertige qui habitent son narrateur alors qu'il déambule dans Paris, et cela même avant qu'il ait pris connaissance de l'existence de Dora. « Je ne connaissais pas encore l'existence de Dora Bruder. Peut-être – mais j'en suis sûr – s'est-elle promenée là, dans cette zone qui m'évoque les rendez-vous d'amour secrets, les pauvres bonheurs perdus. » (DB, p. 35) Ce vide, cette absence de comparant tangible, empêche une complète identification du narrateur avec la jeune fille et insiste sur le tragique de sa disparition.

Le nom propre, constituant identitaire par excellence, est lui aussi significatif par sa présence qui ne relève jamais complètement du hasard. Le narrateur de Modiano s'attarde souvent au sens caché qu'un nom propre, en apparence banal, laisse entendre. Du nom symbolique de son héroïne aux noms des rues dans les quartiers qu'il arpente, tout semble s'imposer à lui comme des signes. Devant la destruction urbaine et l'effacement des preuves, les noms agissent comme seules traces restantes, au sens où l'entend Paul Ricœur. En tant que signes graphiques, ils ont le pouvoir d'évoquer le passé, de le rappeler, mais demandent un engagement du sujet pour être décodés et compris, comme c'est aussi le cas pour le texte littéraire.

Chez Robin, plutôt que la porosité identitaire, c'est la différence en ce qu'elle a de tranchant qui est mise en évidence. « Quelle angoisse certains après-midi – Québécoité – québécoïté – je suis autre. » (Q, p. 53) La Québécoïte n'arrive pas à assimiler en elle les traits identitaires québécoï, l'éducation à la fois catholique et fortement consumériste, l'accent « pur laine », le militantisme à ses yeux trop modéré. L'instabilité identitaire se joue au niveau interne ; il a déjà été question du brouillage de l'énonciation et de l'alternance entre les diverses personnes grammaticales. « Entre Elle, je et tu confondus pas d'ordre. » (Q, p. 88) Plus encore, la Québécoïte n'a pas de nom propre. Elle se trouve placée devant « La perte du nom, de la mère et du lieu » (Q. p. 63), c'est-

à-dire de tous les constituants identitaires en même temps.²³⁴ Ainsi, coupée de son lien maternel et territorial, – « la mer traversée et la mère perdue. Le seul lien, le seul pays, ma mère. » (Q, p. 83) – la Québécoise est prise dans ce *melting pot* américanisé, devenue elle-même un élément hétéroclite parmi tant d'autres. La Shoah s'inscrit dans la disparition de la mère lors de la Rafle du Vélodrome d'hiver mais aussi dans le parallèle tracé entre les manques dont souffre la Québécoise et ceux imposés aux victimes de la Shoah. En mode mineur, l'absence du nom propre renvoie à la perte de singularité dont souffrent les déportés juifs, eux aussi arrachés de leur sol, séparés de leur famille et devenus anonymes.

Au désert répond le chaos : la perte est à mettre en parallèle avec la surabondance de l'onomastique dans le récit. La nouvelle ville offre un éventail de noms nouveaux, de mots étrangers. La Québécoise relève la coprésence rivale de l'anglais et du français dans la ville, tout comme les différences entre le français du Québec et son propre français parisien. « De simples mots ne cachant pas leur polysémie, à désespérer de tout. » (Q, p. 54) Si tous ces éléments éclectiques arrivent à étourdir la Québécoise, ils ne la délivrent pas nécessairement de son passé et de ses manques. L'issue des micro-récits laisse croire qu'entre un pays à la fois rassurant et éprouvant et un *no man's land* invitant mais dépourvu d'attache, le choix reste inévitable.

Genre et forme

Le dérobement et la brisure se transmettent de façon remarquable par les éléments génériques et formels des deux textes. Comme on l'a précédemment exposé, la mémoire transmise sous forme de témoignage ne peut être considérée comme une preuve. Il y a donc une oscillation générique qui ne se restreint pas à l'économie interne du texte littéraire mais qui s'étend à la réception. L'œuvre littéraire se refuse à la classification, aux fameuses « catégories bizarres [...] qui ne correspondent pas à ce que

²³⁴ Le drame de la perte familiale est repris dans une série de « biofictions » où Robin entend rendre hommage aux 51 membres de sa famille tués sous le régime nazi en leur inventant un avenir qui n'a pas été le leur et en soulignant leur absence par des pierres tombales sans nom, des monuments à l'absence. (dans *L'immense fatigue des pierres*, *op. cit.*, 189 p.)

vous êtes réellement. » (DB, pp. 37-38) L'exergue d'Edmond Jabès dans *La Québécoite* radicalise cette idée :

C'est pourquoi j'ai rêvé d'une œuvre qui n'entrerait dans aucune catégorie, qui n'appartiendrait à aucun genre, mais qui les contiendrait tous; [...] une œuvre qui ne répondrait à aucun Nom, qui les aurait endossés tous; [...] un livre enfin qui ne se livrerait que par fragments dont chacun serait le commencement d'un livre. (Jabès, *Le Livre d'Aely*, cité dans Q, p. 11)

Le refus de catégorisation se traduit aussi par l'introduction d'éléments hybrides, interrompant la fluidité du texte. Chez Modiano, ces interruptions sont motivées par l'enquête que le narrateur dit mener. Il s'agit de documents trouvés dans les archives, sorte de pièces à conviction qui prouvent la culpabilité « [d]es bourreaux, [d]es ordonnances, [d]es autorités dites d'occupation, [du] Dépôt, [d]es casernes, [d]es camps, [de] l'Histoire [et du] temps » (DB, p. 145) Par l'insistance sur l'illusion référentielle est remotivée la tension générique avec les genres autobiographiques, entre le réel et la fiction, sans que cette tension ne se résolve vraiment.

Chez Robin, la brisure diégétique est plus assumée; l'intertextualité est à plusieurs reprises clairement marquée de façon graphique (changement de police ou de taille de la typographie, introduction de tableaux ou de grilles), ce qui reconduit le mandat de rompre le récit dit principal. La narratrice mentionne à la fois son droit et son obligation à ne pas s'en tenir à un récit lisse. Droit, on l'a vu, puisqu'elle revendique l'alliance formelle entre le désir d'écriture et l'éclatement : « Rien qu'un désir d'écriture et cette prolifération d'existence. Fixer cette porosité du probable, cette micromémoire de l'étrangeté. Étaler tous les signes de la différence. » (Q, p. 15) Elle postule qu'il n'y a de meilleure manière de rendre le foisonnement du réel qu'une écriture qui tient compte de la polyphonie, des possibilités advenues et non advenues, de la différence, voire de la différence telle que pensée par Derrida.²³⁵ Obligation du récit éclaté, aussi, en ce que la Shoah déstabilise l'idée même de récit, mettant en question la possibilité d'un narrateur capable d'en assumer la pleine responsabilité.

²³⁵ Le néologisme « différance » inclut le sens de la « différenciation », auquel s'ajoutent le procès du sens qui reste toujours « différé » et le « différend » comme polémique ou mécontente. (dans Jacques Derrida, « La différance » dans *Marges - de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, pp. 1-29.)

Dora Bruder comme *La Québécoise* participent d'un mouvement semblable où le général et le particulier sont en constante alternance, mais cherchent tous deux à mettre en évidence le dérobement et la brisure. L'échec des quêtes entreprises et les complexes questions identitaires abordées entraînent les textes dans des dédales qui s'éloignent de toute plénitude du récit même ou de celui qui le raconte. La ville est aussi centrale à ces réflexions en ce qu'elle agit comme facteur d'isolement et comme espace de brouillage mémoriel. Les aspects commémoratifs de l'espace urbain comme du texte ainsi que les questionnements formels offrent aussi l'occasion de mettre les processus conventionnels de la communication à l'épreuve.

CONCLUSION

[...] le devoir de mémoire semble ainsi commander d'une part une revendication identitaire : le génocide est désormais constitutif de l'être juif ; d'autre part il s'inscrit dans une expérience narratologique : la déconstruction du récit répond à l'évocation du vertige autant qu'à l'esthétique de la parole retrouvée.

Samuel Khalifa, « Chroniques de l'oubli : *La Place de l'Étoile* et *Dora Bruder* de Patrick Modiano »²³⁶

Les dynamiques à l'œuvre entre le sujet faisant l'expérience de la ville et cette ville se dévoilent à travers l'attention portée aux signes en eux-mêmes. Walter Benjamin prend un espace donné (la ville de Paris) à un moment donné (la modernité récente du XIX^e siècle) et cherche, par l'observation sémiotique de la ville, à faire signifier des éléments du paysage urbain. Cette attention aux détails et la microlecture de l'urbanité ne sont pas repliées sur elles-mêmes mais deviennent plutôt le prisme à travers lequel peuvent être interprétées les époques antécédentes. La ville postmoderne telle qu'elle apparaît dans les récits de Modiano et Robin peut être mise en relation avec la ville moderne dont il est question chez Benjamin et dans les poèmes de Baudelaire.

De même, la figure emblématique du flâneur change avec le temps. Chez les narrateurs de Modiano et de Robin, au regard aiguisé mais nonchalant du flâneur baudelairien s'ajoute la mélancolie, élément caractéristique de la postmodernité. Simon Harel différencie cette mélancolie de la nostalgie, qui « caractériserait une forme plus traditionnelle de remémoration qui prétendrait constituer une mémoire pleine, achevée.²³⁷ » La mélancolie participe plutôt du mouvement de remise en question du récit par son rejet du scénario illustratif et de la mémoire unifiante. De façon générale, une critique de tout processus téléologique se développe. En effet, dans la ville comme dans la littérature contemporaine se modifie le rapport à l'histoire et au passé, suite,

²³⁶ Samuel Khalifa, « Chroniques de l'oubli: *La Place de l'Etoile* et *Dora Bruder* de Patrick Modiano », *op. cit.*, p. 99.

²³⁷ Simon Harel, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, *op. cit.*, p. 155.

notamment, aux événements de la Deuxième Guerre mondiale. Le récit est remis en question; l'histoire dans sa capacité à rendre compte de l'essence d'un événement, la littérature comme moyen de dire une réalité au-delà de la fiction.

La perte de repères collectifs, le relâchement des liens historiques, relationnels et identitaires au sol²³⁸ entraînent une plus forte concentration sur l'individu. Le temps postmoderne est celui de l'instant : le passé est à la fois généralement occulté et ponctuellement rappelé avec acuité, notamment par la mémoire personnelle. Cette mémoire propose une vision alternative des événements constitutifs du récit historique. Parmi les mémoires mises en scène dans les textes étudiés se démarque l'héritage juif, fortement imprégné des événements traumatiques de la Shoah, malgré que les narrateurs, comme les auteurs d'ailleurs, n'aient pas été les témoins directs de ces événements. Le témoignage est déjà problématique en ce qu'il implique une division entre celui qui vit l'expérience et celui qui la raconte; il se complexifie davantage quand celui qui raconte n'a pas vécu l'événement dont il témoigne. Du concept de postmémoire développé par Marianne Hirsch, qui s'élabore justement autour de ces témoins de deuxième génération et des processus créatifs dont ils se dotent afin de transmettre leur héritage, on retient spécifiquement l'importance du sentiment de responsabilité, d'où le constant travail sur la transmission.

De plusieurs façons, les œuvres étudiées s'inscrivent dans des mouvements de transmission intra- et extradiégétiques. Ils introduisent certains éléments liés à la judéité (événements historiques, auteurs juifs, légendes, mesures prises contre les Juifs pendant l'Occupation, etc.) qui ont pour effet de reconduire des faits, de les donner à lire. Symboliquement, les deux récits développent des voies de transmission qui dépassent les frontières textuelles, en jouant ouvertement avec la fonction référentielle pour stimuler une réaction résolument ancrée dans le réel de la part des lecteurs. L'immense travail autour du vide crée un effet d'incomplétude qui justifie à la fois le besoin de témoigner et les limites inhérentes au témoignage. Pour reprendre les mots de Samuel

²³⁸ D'après Marc Augé, « Des lieux aux non-lieux », *op. cit.*, pp. 97-144.

Khalifa placés en exergue de cette conclusion, l'évocation du vertige et l'esthétique de la parole retrouvée s'entremêlent dans les récits et se renforcent l'un et l'autre.

C'est à partir de ces éléments que la relation établie par Michel De Certeau entre la marche et l'écriture devient capitale. L'espace urbain s'avère le lieu privilégié de l'expression de la postmémoire puisqu'il accueille en même temps qu'il performe les enjeux mémoriaux contemporains. La ville se donne comme espace de mémoire et d'oubli, et les mouvements du marcheur qui foule les rues pour en repérer les signes et les investir de sens s'inscrivent dans le processus de transmission. La matérialité de la ville met plus concrètement en évidence les possibilités et les limites de la transmission mémorielle; les traces des événements passés y sont clairement visibles, mais aussi facilement effacées. Les ruines, état souvent temporaire des restes de bâtiments détruits, deviennent l'un des vecteurs les plus puissants de cette rupture entre présence et absence. Claudia Bouliane explique : « La ruine, première étape du renouvellement, stade intermédiaire à la durée indéterminée, est crainte et désirée, toujours déjà advenue et toujours encore menaçante. Elle canalise les tensions entre la nécessité de conservation et l'urgence de transformation.²³⁹ » La puissance évocatrice de la trace est saisissante, en ce qu'elle arrive en même temps, justement, à rappeler le passé et à signifier le manque au présent, d'où la sensation de vide devant le spectacle de la destruction, rappelée à plusieurs reprises dans *Dora Bruder*. Le geste de l'observateur, pour déchiffrer les signes visibles mais surtout pour créer une trace rendue indisponible par la destruction urbaine, s'avère nécessaire.

Par sa matérialité, la ville propulse le mouvement mémoriel, capable de prendre toute sa signification grâce à l'introduction de la fiction, de l'imaginaire dans le texte. Ce processus est particulièrement clair quand les signes de l'urbanité montréalaise provoquent un retour vers le passé parisien de la Québécoise, occasion de divagation dans plusieurs directions qui s'éloignent de la trame narrative principale. Comme le supposait De Certeau, l'écriture et la marche se répondent. Elles renvoient toutes deux à

²³⁹ Claudia Bouliane, *Décombres de l'avenir et projets rudéraux : les métamorphoses de Paris chez Verne, Hugo et Zola*, op. cit., p. 156.

une performativité du moment, à la manière du *Jetztzeit* de Benjamin, succession d'éléments du passé actualisée par une mémoire et un travail au présent. Là où les signes urbains rencontrent une limite quant à leur capacité à témoigner du passé, limite souvent exacerbée par un désir urbanistique de revitalisation de l'espace, l'écriture arrive à s'inspirer d'éléments intangibles pour mettre en texte ces fameuses strates du temps devenues invisibles dans la ville. Le geste d'écriture même prend le relais en rendant compte de ce qui risque de disparaître dans l'espace urbain, créant ainsi une nouvelle trace, qui, à défaut d'être une empreinte à même la ville, jouit d'une certaine durabilité nécessaire au geste de transmission.

En somme, les narrateurs et personnages des récits, tout comme les auteurs d'ailleurs, entretiennent un rapport à la Shoah qui est pénétré par leur héritage juif et qui marque de façon décisive leur activité d'écriture. Ils transportent avec eux leur lourd bagage à travers les divers temps et divers espaces qu'ils parcourent. La ville contribue à raviver cette mémoire douloureuse par des signes visibles (la station Grenelle, le *no man's land* des Tourelles) et invisibles (les rues sans mémoire de Montréal, les quartiers complètement reconstruits de Paris), des marques en relief et en creux, comme les deux types d'empreintes dont parle Modiano. (DB, p. 29) Elle contribue aussi à insinuer le doute, à provoquer l'angoisse devant le vide. Dans les textes étudiés, la ville est si étroitement liée à la mémoire juive dans ses actualisations et ses surplus comme dans ses dérobements et ses manques, qu'elle est consubstantielle à l'expérience mémorielle de ces post-témoins.

Le travail sur l'abondance de détails pour souligner le manque à même l'espace urbain n'est pas sans rappeler un autre post-témoin, Georges Perec, dont la forte influence sur le travail de Modiano comme sur celui de Robin a été mentionné en cours de recherche. L'esprit de Perec est perceptible à la fois dans les menus détails (l'allusion à la rue Vilin, la reprise d'un motif formel ou les allusions bibliographiques) et dans les enjeux fondamentaux des textes. Lui aussi descendant de parents juifs décédés pendant la Shoah, Perec exprime des questionnements similaires sur les possibilités de la littérature après de tels événements. Par le travail de la contrainte, il repousse les limites

du récit, le réduisant souvent à sa plus simple expression. Il montre très efficacement comment l'apparente tentative de complétude et de totalisation (dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*,²⁴⁰ notamment) met en évidence le manque et le vide,²⁴¹ idée que reprend partiellement Robin dans *La Québécoise*. Perec se fait fin observateur de la ville, dont il isole un lieu fini (une place, une rue, un intérieur) pour en observer les mouvements et les transformations. Modiano prête lui aussi la plus grande attention au renouvellement urbain, dont la perte est le corollaire. Le narrateur de *Dora Bruder* rappelle ceux de Perec par son observation précise des signes scripturaux de la ville, où il voit davantage que des marques du hasard, à la manière de la forme en S de la rue Vilin perçue comme un rappel douloureux du sigle SS des nazis par Perec dans l'œuvre qu'il consacre à la rue où il a grandi en contexte d'Occupation.²⁴²

La réflexion de Modiano sur le surplus et le vide n'est quant à elle pas étrangère à Robin, qui consacre quelques pages de l'essai *La mémoire saturée* à l'auteur français et à son travail sur la mémoire dans *Dora Bruder* spécifiquement. Elle s'intéresse à la tension entre les repères recherchés dans le cadre de la quête et la force de l'évanescence. Cette tension est perçue avec acuité par le narrateur lui-même, qui, en se soumettant à la fatalité de la perte, questionne le rôle de l'écrivain mais également ses limites. Robin souligne aussi combien le déplacement de la réflexion en dehors du terrain de l'histoire permet de penser autrement le passé : « Les questions que se pose un romancier et qui échapperaient à l'historien comme étant non-pertinentes nous font toucher la matérialité du temps perdu.²⁴³ » L'idée de matérialité prend un sens particulier dans *Dora Bruder*, puisque pratiquement aucune trace tangible de Dora n'a survécu au temps. C'est par le travail narratif, notamment par les allusions aux trajets de Dora dans la ville ou au temps météorologique, que le narrateur peut marquer l'existence de Dora et lui donner une certaine consistance. En même temps qu'il redonne corps (et vie) à la

²⁴⁰ Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgeois, 2008 [1975], 59

p.
²⁴¹ Pour une analyse plus détaillée des stratégies utilisées par Perec pour s'approcher de la totalité, voir la partie essayistique du mémoire de Vincent Gélinas-Lemaire, *Constructions et déconstructions de la totalité chez Perec, Bon et Ponge*. (mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2010, pp. 63-93.)

²⁴² Georges Perec, *L'infra-ordinaire*, op. cit., 121 p.

²⁴³ Régine Robin, *La mémoire saturée*, op. cit., p. 98.

jeune fille par les références à sa quotidienneté, à ses perceptions ou ses sens, il souligne encore plus cruellement sa disparition et l'impossibilité de retourner en arrière.

Postmémoire et imaginaires des villes

Le processus de transmission, bien que toujours lacunaire, permet aux textes de s'orienter partiellement vers l'avenir. Les œuvres à l'étude explorent certes les limites, mais aussi les possibilités de la littérature post-Shoah. C'est ainsi que le texte devient le point de rencontre entre des espaces et des temps qui ne sauraient cohabiter avec autant de liberté dans le récit historique. Il devient aussi, pour Modiano et Robin, un espace de création (davantage que de représentation) où une réflexion sur la mémoire peut s'effectuer. Marianne Hirsch suggère : « [...] that the aesthetics of postmemory is a diasporic aesthetics of temporal and spatial exile that needs simultaneously to rebuild and to mourn²⁴⁴ », hypothèse qui rapproche les mouvements de la mémoire humaine de ceux de la ville. L'espace urbain permet la rencontre entre différentes époques mais se fait aussi l'hôte d'un constant mouvement où la création appelle la destruction, et vice-versa.

Dans le contexte contemporain où le rapport au récit historique comme source de vérité se modifie, les mémoires personnelles occupent d'autant plus d'espace public qu'elles deviennent des alternatives au récit principal. Déjà, chez un sujet, plusieurs mémoires et identités interviennent dans son rapport au monde. Ce sont donc aussi les enquêteur, immigrante, écrivain, communiste, fugueur, amoureuse, etc. qui parlent dans les récits de Modiano et Robin. À la ville réelle s'ajoute, par le biais de la mise en récit, l'imaginaire et le fantasme de la ville, la fiction de la ville. Robin mentionne d'ailleurs dans *Mégapolis* son inquiétude quant à la perte éventuelle de la relation organique à l'espace, qui créerait un imaginaire générique, imaginaire de synthèse de la ville.

La Shoah continue de hanter les mémoires, non seulement chez Robin et Modiano, mais chez plusieurs héritiers de cette cicatrice profonde. Si la postmémoire,

²⁴⁴ Marianne Hirsch, « Past Lives: Postmemories in Exile », *op. cit.*, p. 664.

avec toutes les relations au territoire qu'elle implique, est transmise de façon accrue par des auteurs français comme Georges Perec ou Henry Raczymow, elle fait aussi souvent l'objet d'un déplacement spatial dû à un large mouvement d'immigration des héritiers juifs, comme c'est le cas dans *La Québécoite*. L'écrivaine Barbara Honigmann s'avère un exemple intéressant de scission territoriale. L'auteure est-allemande d'origine juive née en 1949 à Berlin et immigrée en France fait interagir de près les thématiques de la judéité, de l'immigration et de l'engagement politique, ce qui rapproche son travail de celui de Robin. Elle fait aussi face à des déchirements profonds quant à sa langue d'écriture, puisque comme pour Paul Celan, la langue des bourreaux est aussi sa langue maternelle. Plusieurs fils et filles des victimes de la Shoah ne connaissent pas les lieux-traumas ; c'est ainsi qu'une vivante littérature de deuxième génération se développe aux États-Unis avec, entre autres, Art Spiegelman et les bandes dessinées *Maus*²⁴⁵. Marianne Hirsch, elle-même héritière de cette mémoire juive, mentionne que même le retour effectif sur les lieux des ancêtres ne permet pas d'y trouver son origine. Le Shtetl d'autrefois laisse place à un lieu-trauma où « ça » est arrivé, comme le dit Robin,²⁴⁶ un lieu d'ou les ancêtres ont été chassés, effacés.

Si la Shoah possède un statut particulier dans l'imaginaire social occidental, plusieurs autres événements traumatiques peuvent engager un processus postmémoriel. On pense à d'autres génocides (arménien, rwandais) ou encore aux guerres civiles (Bosnie, Liban), pour ne nommer que quelques exemples. Il serait sans doute pertinent d'étudier les manifestations artistiques produites par d'autres héritiers d'une mémoire insoutenable. La relation à la ville n'est peut-être pas aussi déterminante dans des littératures issues de régions moins urbanisées ou dans lesquelles un personnage comme le flâneur ne s'inscrit pas dans la tradition littéraire, faisant place à une toute autre problématisation du lieu. Dans les cas étudiés, la ville dans sa spécificité (les caractéristiques de Paris, par ailleurs perçues différemment dans les deux romans, ainsi que celles de Montréal dans *La Québécoite*, ont été mises en évidence) comme dans son sens plus abstrait stimule l'imaginaire littéraire des écrivains héritiers de la mémoire

²⁴⁵ Art Spiegelman, *Maus : A Survivor's Tale*, op. cit., 159 p.

²⁴⁶ Régine Robin, *Berlin chantiers : essai sur les passés fragiles*, op. cit., p. 349.

juive. Or, la transmission peut être autrement approchée pour faire du texte un espace de réflexion sur la mémoire. C'est donc ainsi que Robin résume ce rôle qui revient, d'une façon ou d'une autre, aux écrivains chargés de transmettre leur héritage mémoriel : « Il nous faut donc tout dévoyer, tout nous approprier et nous désapproprier. L'écrivain est un voleur de mythes, de mots, d'images, un passeur de mémoire fictionnalisée. L'écrivain est un être qui dérange, il est une conscience qui problématise l'Histoire.²⁴⁷ »

²⁴⁷ Régine Robin, « Postface : De nouveaux jardins aux sentiers qui bifurquent », *op. cit.*, p. 221.

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus primaire

1.1 Textes étudiés

- MODIANO, Patrick, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, « Folio », 1999 [1997], 146 p.
ROBIN, Régine, *La Québécoise*, Montréal, XYZ, « Romanichels poche », 1993 [1983], 200 p.

1.2 Autres textes et documents considérés

- AUSTER, Paul, *The New York trilogy: City of Glass; Ghosts; The Locked Room*, New York / Toronto, Penguin Books, 1990, 371 p.
BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal* et *Le Spleen de Paris*, choix de poèmes, Paris, Beauchemin, « Parcours d'une œuvre », 2000 [1857], 255 p.
BABEL, Isaac, *Cavalerie rouge*, traduit du russe par Irène Markowicz et Cécile Téroouanne, Paris, Actes Sud - Leméac, 387 p.
BALZAC, Honoré de, *Le père Goriot*, introduction, notes et dossier de Stéphane Vachon, Paris, Librairie générale française, « Livre de poche », 1995, 443 p.
CELAN, Paul, « Aschenglorie » dans *Strette*, traduit de l'allemand par A. du Bouchet, Paris, Mercure de France, 1971, p. 71.
CELAN, Paul, « Soir des mots » dans *De seuil en seuil*, traduit de l'allemand par V. Briet, Paris, Christian Bourgeois, 1991, pp. 74-75.
DERRIDA, Jacques, « La différance » dans *Marges - de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, pp. 1-29.
GERZ, Jochen, *Rede an die Jury des Denkmals für die ermordeten Juden Europas*, discours du 14 novembre 1997, en ligne sur le site officiel de l'artiste : <http://www.gerz.fr/index.html>, consulté le 23 février 2011.
HONIGMANN, Barbara, *Roman von einem Kinde : 6 Erzählungen*, Darmstadt, Luchterhand, 1987, 116 p.
HUGO, Victor, *Les Misérables*, édition établie et annotée par Maurice Allemant, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » no. 85, 2001 [1862], 1781 p.
LANZMANN, Claude, *Shoah*, [enregistrement vidéo], co-production les Films Aleph, Historia Films avec la participation du Ministère de la culture de France, France, 1985, environ 566 minutes.
LEVI, Primo, *Si c'est un homme*, traduit de l'allemand par Martine Schruoffeneger, Paris, Julliard, 1987, 264 p.
MASPERO, François *Les passagers du Roissy-Express*, avec photographies d'Anaïk Frantz, Paris, Seuil, 1990, 328 p.
MODIANO, Patrick, « Avec Klarsfeld contre l'oubli » dans *Libération*, 2 novembre 1994.
MODIANO, Patrick, *Des inconnues*, Paris, Gallimard, 1999, 155 p.

- MODIANO, Patrick, *Fleurs de ruine*, dans *Remise de peine; Fleurs de ruine ; Chien de printemps*, Paris, Seuil, 1991, pp. 113-226.
- MODIANO, Patrick, *La place de l'étoile* Paris, Gallimard, « Folio », 1968, 214 p.
- MODIANO, Patrick, *Quartier perdu*, Paris, Gallimard, « Folio », 1984, 184 p.
- MODIANO, Patrick, *Voyage de noces*, Paris, Gallimard, 1990, 156 p.
- PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000 [1974], 124 p.
- PEREC, Georges, *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, « La librairie du XXe siècle », 1989, 121 p.
- PEREC, Georges, *Les choses : une histoire des années soixante*, Paris, Juillard, « Lettres nouvelles », 1965, 133 p.
- PEREC, Georges, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgeois, 2008 [1975], 59 p.
- PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann*, édition établie par Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1987, 527 p.
- RÉDA, Jacques, *Les ruines de Paris*, Paris, Gallimard, « Le Chemin », 1977, 187 p.
- ROBIN, Régine, *Cybermigrances : traversées fugitives*, Montréal, VLB Éditeur, « Le soi et l'autre », 2004, 244 p.
- ROBIN, Régine, *L'immense fatigue des pierres*, Montréal, XYZ, « Étoiles variables », 1996, 189 p.
- ROBIN, Régine, « Postface : Toutes mes vies » dans Caroline Désy et al., *Une oeuvre indisciplinaire: mémoire, texte et identité chez Régine Robin*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2007, pp. 241-273.
- ROY, Gabrielle, *Bonheur d'occasion*, édition du centenaire, texte définitif, Montréal, Boréal, 2009 [1945], 463 p.
- SEMPRUN, Jorge, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, « Folio », 1994, 396 p.
- SPIEGELMAN, Art, *Maus : A Survivor's Tale*, traduit de l'anglais par Judith Eretl, Paris, Flammarion, 1992, 159 p.

II. Bibliographie secondaire

2.1 Ouvrages généraux

- ADORNO, Theodor W., *Dialectique négative*, postface de Hans-Günter Holl, traduit de l'allemand par le groupe de traduction du Collège de philosophie, Paris, Payot, 1978, 340 p.
- ADORNO, Theodor W., *Prismes : critique de la culture et société*, traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, 1986, 247 p.
- ADORNO, Theodor W. et Walter BENJAMIN, *Correspondance Adorno-Benjamin, 1928-1940*, édition établie par Henri Lonitz, traduit de l'allemand par Philippe Ivernel, Paris, La Fabrique, 2002, 412 p.
- BARTHES, Roland, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, 1980, 192 p.
- Encyclopaedia Universalis 2008, en ligne : <http://www.universalis-edu.com/index.php>, consulté le 15 février 2011.

- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, 318 p.
- FREUD, Sigmund, « Dora : fragment d'une analyse d'hystérie » dans *Cinq psychanalyses*, traduit de l'allemand par Françoise Kahn et François Robert, Paris, Presses universitaires de France, 2008 [1954], pp. 8-141.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, 467 p.
- KHOURI, Nadia, *Discours et mythes de l'ethnicité*, Québec, Association Canadienne-française pour l'avancement des sciences (ACFAS), 1992, 231 p.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, « Points – Essais », 1996 [1975], 381 p.
- Office québécois de la langue française, *Le grand dictionnaire terminologique*, en ligne : <http://www.granddictionnaire.com>, mise à jour du 10 janvier 2011.

2.2 Sur l'espace urbain

- ARENDRT, Hannah, *Walter Benjamin 1892-1940*, traduit de l'anglais par Agnès Oppenheimer-Faure et Patrick Lévy, Paris, Allia, 2007, 114 p.
- AUGÉ, Marc, « Des lieux aux non-lieux » dans *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, « La librairie du XXIe siècle », 1992, pp. 97-144.
- AUGÉ, Marc, *Un ethnologue dans le métro*, Paris, Hachette, « Textes du XXe siècle », 1986, 124 p.
- BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Payot, 1982, 286 p.
- BENJAMIN, Walter, *Le livre des passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, Éditions du Cerf, « Passages », 1989 [manuscrit 1940], 974 p.
- BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle : exposé*, Paris, Allia, 2003, 50 p.
- BOULIANE, Claudia, *Décombres de l'avenir et projets rudéraux : les métamorphoses de Paris chez Verne, Hugo et Zola*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2009, 167 p.
- BOUVET, Rachel, « Du parcours nomade à l'errance : une figure de l'entre-deux » dans Rachel Bouvet, André Carpentier et Daniel Chartier (dir.), *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs : les modalités du parcours dans la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2006, pp. 35-50.
- CALLE, Sophie, *Souvenirs de Berlin-Est*, Arles, Actes Sud, 1999, 68 p.
- CARPENTIER, André, « Huit remarques sur l'écrivain en déambulateur urbain » dans Rachel Bouvet, André Carpentier et Daniel Chartier (dir.), *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs : les modalités du parcours dans la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2006, pp. 189-206.
- Congrès pour le Nouvel urbanisme, *Les principes du Nouvel urbanisme*, traduit de l'anglais par Jean-Maurice Moulène, en ligne : <http://www.cnu.org/files/Charte-francais.pdf>, consulté le 15 février 2011.
- DE CERTEAU, Michel, « Pratiques de l'espace » dans *L'Invention du quotidien 1 : Arts de faire*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1980, pp. 139-190.

- DUFRENNE, Mikel, « Préface » dans Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, Paris, Klincksieck, 1971, pp. 3-5.
- HORVATH, Christina, « Le langage de la ville : l'intertextualité urbaine dans le roman postmoderne » dans Yves Clavaron et Bernard Dieterle, *La mémoire des villes*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Centre d'Études Comparatistes, 2003, pp. 345-355.
- HORVATH, Christina, *Le roman urbain contemporain en France*, Paris, Sorbonne nouvelle, 2007, 260 p.
- KRACAUER, Sigfried, *Rues de Berlin et d'ailleurs*, Paris, Le Promeneur, 1995, 183 p.
- MITTERAND, Henri, « Le lieu et le sens : l'espace parisien dans *Ferragus*, de Balzac » dans *Le discours du roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1986, pp. 189-212.
- ROBIN, Régine, *Berlin chantiers : essai sur les passés fragiles*, Paris, Stock, « Un ordre d'idées », 2001, 446 p.
- ROBIN, Régine, *Mégapolis, les derniers pas du flâneur*, Paris, Stock, « Un ordre d'idées », 2009, 397 p.
- STIERLE, Karlheinz, *La capitale des signes, Paris et son discours*, préface de Jean Starobinski, traduit de l'allemand par Marianne Rocher-Jacquín, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, 630 p.
- SANSOT, Pierre, *Poétique de la ville*, Paris, Klincksieck, 1971, 422 p.

2.3 Sur la mémoire et la judéité

- AGAMBEN, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, traduit de l'italien par Pierre Alferi, Paris, Payot et Rivages, « Petite bibliothèque », 2003, 193 p.
- ANDRIEU, Claire, « La commémoration des dernières guerres françaises : l'élaboration de politiques symboliques, 1945-2003 » dans Claire Andrieu, Marie-Claire Lavabre et Danielle Tartakowski (dir.), *Politiques du passé. Usages politiques du passé dans la France contemporaine*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2006, pp. 39-46.
- BLANCHOT, Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, 219 p.
- CHIRAC, Jacques, « Allocution du dimanche 16 juillet 1995 » dans *Discours et messages de Jacques Chirac, Maire de Paris, Premier Ministre, Président de la République: en hommage aux juifs de France victimes de la collaboration de l'État français de Vichy avec l'occupant allemand*, Paris, Les Fils et Filles des Déportés juifs de France, 1998, pp. 21-28.
- DERRIDA, Jacques, *Demeure - Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, « Incises », 1998, 143 p.
- DERRIDA, Jacques, « Une certaine possibilité impossible de dire l'événement » dans Jacques Derrida, Alexis Nouss et Gad Soussana, *Dire l'événement, est-ce possible ? Séminaire de Montréal pour Jacques Derrida*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 79-112.
- DERRIDA, Jacques, « Poétique et politique du témoignage » dans Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud (dir.), *Cahier de L'Herne : Derrida*, Paris, Éditions de l'Herne, 2004, pp. 521-539.

- DOSSE, François, « Paul Ricœur : un abandon du devoir de mémoire ? » dans Jean-François Chiantaretto et Régine Robin (dir.), *Témoignage et écriture de l'histoire, Décade de Cerisy, 21-31 juillet 2001*, Paris, L'Harmattan, 2003, pp. 67-88.
- Fédération CJA (Combined Jewish Appeal), *La vie juive à Montréal*, en ligne : <http://www.federationcja.org/fr/montreal-juif/>, consulté le 25 février 2011.
- GÉLINAS-LEMAIRE, Vincent, *Constructions et déconstructions de la totalité chez Perec, Bon et Ponge*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2010, pp. 63-93.
- HIRSCH, Marianne, « Past Lives: Postmemories in Exile » dans *Poetics Today*, vol. 17, no. 4, hiver 1996, pp. 659-686.
- HIRSCH, Marianne, « Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory » dans *Yale Journal of Criticism: Interpretation in the Humanities*, vol. 14, no. 1, printemps 2001, pp. 5-37.
- LOUWAGIE, Fransiska, « “Métastases” d’Auschwitz. Modalités et limites d’une tradition testimoniale » dans Annelise Schulte Nordholt (éd.), *Témoignages de l’après-Auschwitz dans la littérature juive-française d’aujourd’hui : enfants de survivants et survivants-enfants*, Amsterdam, Rodopi, « Faux titre », 2008, pp. 171-185.
- MOLKOU, Élisabeth, *Contribution d’écrivains juifs à la problématique de l’autofiction*, thèse de doctorat, McGill University, 2000, 279 p.
- NARDOU-LAFARGE, Élisabeth, « Présentation » dans *Études françaises - Guerres textes mémoire*, Presses de l’Université de Montréal, vol. 34, no. 1, 1998, pp. 3-7.
- NORA, Pierre (dir.), « Entre Mémoire et Histoire – La problématique des lieux » dans *Les lieux de mémoire, I - La République*, Paris, Gallimard, 1984, pp. XVII-XLII.
- NOUSS, Alexis, « Mémoire et survie : une lecture de Paul Celan » dans *Études françaises*, vol. 34, no. 1, 1998, pp. 87-104.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, tome III, Paris, Seuil, 1985, 427 p.
- ROBIN, Régine, *La mémoire saturée*, Paris, Stock, « Un ordre d’idées », 2003, 524 p.
- ROUSSO, Henry, *Le syndrome de Vichy*, Paris, Seuil, 1987, 378 p.
- RUSZNIEWSKI-DAHAN, Myriam, *Romanciers de la Shoah, si l’écho de leur voix faiblit*, Paris, L'Harmattan, 1999, 233 p.

2.4 Sur l’œuvre de Patrick Modiano

- AVNI, Ora, *D’un passé l’autre : aux portes de l’histoire avec Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 1997, 159 p.
- BOUTIN, Frédéric, *Du devenir-écrivain du narrateur modianien au devenir-archives du roman Dora Bruder*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Chicoutimi, 2000, 132 p.
- DAMAMME-GILBERT, Beatrice, « Secrets, fantômes et troubles de la transmission du passé dans la pratique de Patrick Modiano » dans John Ernest Flower (dir.), *Modiano*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2007, pp.109-130.
- DEMEYÈRE, Annie, *Portraits de l’artiste dans l’œuvre de Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 2002, 271 p.

- DOUZOU, Catherine, « Naissance d'un fantôme. *Dora Bruder* de Patrick Modiano » dans *Protée*, vol 35, no. 3, hiver 2007-2008, pp. 23-32.
- KAWAKAMI, Akane, *A self-conscious art : Patrick Modiano's postmodern fictions*, Liverpool, Liverpool University Press, 2000, 166 p.
- KAWAKAMI, Akane « Flowers of evil, flowers of ruin: walking in Paris with Baudelaire and Modiano » dans John Ernest Flower (dir.), *Modiano*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2007, pp. 257-269.
- KHALIFA, Samuel, « Chroniques de l'oubli: *La Place de l'Etoile* et *Dora Bruder* de Patrick Modiano » dans Buford Norman (éd.), *The Documentary Impulse in French Literature*, Amsterdam, Rodopi, 2001, pp. 97-112.
- LABONTÉ, Stéphanie, *Usages de la photographie chez Patrick Modiano*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2008, 145 p.
- MORRIS, Alan, « Avec Klarsfeld, contre l'oubli » dans *Journal of European Studies*, vol 36, no. 3, 2006, pp. 269-293.
- ROUX, Baptiste, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan, 1999, 334 p.
- SAINT VINCENT, Bertrand de, « Patrick Modiano joue au détective » dans *Le Figaro Magazine*, 28 mars 1997, pp. 122-123.
- SCHULTE NORDHOLT, Annelise, « Perec, Modiano, Raczymow et les lieux comme ancrages de la postmémoire » dans John Ernest Flower (dir.), *Modiano*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2007, pp. 243-256.
- SILVERMAN, Max, « Interconnected Histories: Holocaust and Empire in the Cultural Imaginary » dans *French Studies: A Quarterly Review*, vol. 62, no. 4, octobre 2008, pp. 417-428.
- WAREHIME, Marja, « Paris and the Autobiography of a flâneur : Patrick Modiano and Annie Ernaux » dans *French Forum*, vol. 25, no. 1, 2000, pp. 97-113.
- WOLF, Nelly, « Figures de la fuite chez Patrick Modiano » dans John Ernest Flower (dir.), *Modiano*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2007, pp. 211-222.

2.5 Sur l'œuvre de Régine Robin

- ERTLER, Klaus-Dieter, « La mémoire fragmentée de l'Europe centrale: Régine Robin et la déconstruction fictionnalisée du nationalisme québécois » dans Yves Bridel et al., *L'Europe et les Francophonies: Langue, littérature, histoire, image*, Bruxelles, Presses universitaires européennes, 2005, pp. 309-318.
- FERLAND, Marie-Hélène, *Disparition et mémoire : une lecture de L'Immense fatigue des pierres*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2003, 101 p.
- FRÉDÉRIC, Madeleine, « L'écriture mutante dans *La Québécoise* de Régine Robin » dans *Voix et images*, no. 48, printemps 1991, pp. 493-502.
- GREEN, Mary Jean, « Why Montreal ? Régine Robin's rewriting of the city in *L'Immense fatigue des pierres* » dans *Quebec Studies*, no. 39, 2005, pp. 5-12.
- HAREL, Simon, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ, 2006, 250 p.
- LODI, Gabriella, *Écrire au bord de la guerre : Natalia Ginzburg, Marguerite Duras, Régine Robin*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2006, 338 p.

- NEPVEU, Pierre, *L'écologie du réel, naissance et mort de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988, 241 p.
- OUELLET, Pierre, « Mémoire interne » dans Caroline Désy et al., *Une œuvre indisciplinaire: mémoire, texte et identité chez Régine Robin*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2007, pp. 233-239.
- PERRAULT, Carl, *Tensions entre repli et ouverture chez Mordecai Richler et Régine Robin*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2002, 93 p.
- PICCIONE, Marie-Lyne, « L'incontournable étrangeté des rues dans *La Québécoise* de Régine Robin » dans Marie-Lyne Piccione et Bernadette Rigal-Cellard (dir.), *Stratégies du mouvement et du franchissement, La rue et le pont au Canada*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2008, pp. 13-17.
- PURDY, Anthony, « Toward an anthropology of place in migrant writing : place, non-place and "other spaces" in fiction by Regine Robin » dans *Quebec Studies*, no. 39, 2005, pp. 17-34.
- SIMON, Sherry, « The bridge of reversals : translation and cosmopolitanism in Montreal » dans *International Journal of Francophone Studies*, vol. 9, no. 3, 2006, pp. 381-394.
- SIMON, Sherry, « La ville et ses langues » dans Caroline Désy et al., *Une œuvre indisciplinaire : mémoire, texte et identité chez Régine Robin*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2007, pp. 97-108.