La notion de “ lieu ” dans W ou le souvenir d’enfance et dans Dora Bruder : un voyage de la mémoire à travers le lieu quotidien

Lirui Lin

▶ **To cite this version:**

Lirui Lin. La notion de “ lieu ” dans W ou le souvenir d’enfance et dans Dora Bruder : un voyage de la mémoire à travers le lieu quotidien. Littératures. 2019. dumas-02289962

HAL Id: dumas-02289962

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02289962

Submitted on 17 Sep 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La notion de « lieu » dans *W ou le souvenir d'enfance* et dans *Dora Bruder*

Un voyage de la mémoire à travers le lieu quotidien

LIN Lirui

Sous la direction du Professeur Agathe Salha

UFR LLASIC
Département ARTS, LETTRES ET CIVILISATIONS

Mémoire de master 2

Parcours : Comparatisme, imaginaire, socio-anthropologie

Année universitaire 2018-2019

Mémoire présenté pour l'obtention du diplôme Master

à Agathe Salha

à Danielle Héritier

à Ève Gauthier

aux camarades du master

et aux lieux quotidiens

Photographiée au Villard de Lans en 2019

RÉSUMÉ :

Dans *W ou le souvenir d'enfance* et *Dora Bruder*, Georges Perec et Patrick Modiano, deux écrivains issus de la génération d'après-guerre, mènent une enquête sur la mémoire individuelle et la Shoah : les souvenirs d'enfance de Perec, et ceux d'une jeune fille juive nommée Dora Bruder à travers lesquels Modiano parle aussi des histoires de son père. Dans ces deux œuvres, Perec et Modiano utilisent les lieux quotidiens pour raconter la mémoire. Comment ces lieux sont-ils capables de retracer le passé ? Cependant, pour quelle raison ce rappel des souvenirs ne fonctionne-t-il souvent pas ? La réflexion sur la notion de lieu nous amène à comprendre le monde onirique, créé par ces deux auteurs, qui conserve une mémoire à la fois authentique et imaginaire.

Mots-clés :
La mémoire-le lieu
La biographie-l 'autobiographie-la fiction

DÉCLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : ……LIN……

PRENOM : ……Lirui……

DATE : ……le 12 août 2019…… SIGNATURE :

Sommaire

Introduction (p. 7)

1. Deux écritures contemporaines de la mémoire : la remise en question de la mémoire (p. 13)

1.1. La mémoire de l'enfance et de la Seconde Guerre Mondiale (p. 13)

1.2. La distinction entre la mémoire individuelle et la mémoire collective (p. 18)

1.3. La mémoire, le souvenir et l'oubli (p. 27)

2. L'enquête sur la mémoire : le lieu dans *W ou le souvenir d'enfance* et dans *Dora Bruder* (p. 33)

2.1. Le rapport entre le lieu et la mémoire (p. 34)

2.2. La distinction entre le lieu et l'espace (p. 40)

2.3. L'enquête sur la mémoire à partir du lieu : une navette entre le passé et le présent (p. 44)

3. Rapports entre lieu, mémoire et écriture chez Perec et Modiano (p. 52)

3.1. Le lieu pour rechercher la mémoire : la manière différente d'utiliser le lieu et la métonymie du lieu (p. 52)

3.2. La mémoire introuvable : le lieu-le véhicule d'émotion et la représentation de l'amnésie (p. 60)

3.3. Dire l'indicible : le réel et la fiction du lieu (p. 65)

Conclusion (p. 82)

Bibliographie (p. 85)

Table des matières (p. 92)

Introduction

Comment le passé ressurgit-il ? Ou encore, de quelle manière le faire ressurgir ? D'après nos expériences de la vie quotidienne, les organes des sens permettent d'accéder au « temps retrouvé », selon l'expression de Marcel Proust. Par exemple, un souvenir gustatif particulier nous ramène parfois à un passé lointain que nous avons intériorisé.

La photographie, comme élément matériel, nous aide également à nous souvenir. L'an dernier, dans un séminaire intitulé « la photographie dans les écritures contemporaines de la mémoire », nous avons commencé à questionner la photographie et la mémoire dans *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec. Pendant cette période, nous avons suivi un autre séminaire qui interrogeait « les lieux communs ». Cette notion de « lieux communs » n'était pas présentée dans un sens rhétorique : la banalité, les stéréotypes, mais elle faisait l'objet d'une nouvelle définition. Ce séminaire étudiait principalement le lieu matériel pour réfléchir sur la connotation du terme de « commun » et ce qu'est un lieu commun. À la suite de ces deux séminaires, nous avons entrepris l'exploration de la notion de « lieu ». Tandis que nous relisions plusieurs fois *W ou le souvenir d'enfance* pour analyser la relation entre la photographie et la mémoire, nous notions la présence de lieux mentionnés dans ce livre, ce qui pouvait amener à se poser des questions intéressantes : pourquoi l'auteur répète-t-il à plusieurs reprises « la Gare de Lyon » ? Quelle est la signification de l'île fictive « W » ? etc. Ainsi, il m'est venue l'idée de travailler sur le rôle du « lieu » dans les écritures contemporaines de la mémoire. Ces deux termes – le lieu et la mémoire – me rappellent un autre écrivain français : Patrick Modiano, car, premièrement, il s'inspire beaucoup de la période de l'Occupation, la recherche des souvenirs de cette époque devient une source constante de sa création littéraire. Il est important de préciser que cette recherche est souvent actualisée par une enquête sur la mémoire ; deuxièmement, il a écrit plusieurs livres dont le titre est en rapport avec le lieu : *La Place de l'Étoile*, *Les Boulevards de ceinture*, *Rue des Boutiques obscures*, par exemple. De plus, Denis Cosnard, journaliste et auteur de *Dans la peau de Patrick Modiano*, fait beaucoup de remarques sur les recoupements possibles entre Perec

et Modiano. Par exemple, il indique que Georges Perec est un écrivain apprécié par Modiano qui « se sent des affinités »[1] avec lui (Perec). Perec et Modiano mêlent les souvenirs imaginaires et le récit autobiographique dans leur écriture, à l'exemple de *W ou le souvenir d'enfance* de Perec, et de *Livret de famille* de Modiano[2]. Ainsi, en tenant compte du fait que le sujet du « lieu » et de « la mémoire » est présent dans les œuvres de Modiano et qu'il existe des liens potentiels entre Perec et lui, nous envisageons finalement d'ajouter l'une des œuvres de Modiano dans notre mémoire de recherche pour mieux étudier la place du « lieu » dans la littérature de la mémoire : quelles sont les fonctions du « lieu » dans les textes littéraires ? comment le lieu est-il représenté chez Perec et chez Modiano, de manière différente ou similaire ? ...

Nous constatons que *Dora Bruder* de Modiano est l'exemple par excellence pour faire la comparaison avec *W ou le souvenir d'enfance* de Perec. D'abord, ces deux textes mènent une enquête sur le passé dans le contexte de la Shoah, et ces deux auteurs utilisent « le lieu » comme support de la mémoire. Ensuite, c'est le genre autobiographique qui nous permet de rapprocher ces deux œuvres. Chez Perec, nous constatons qu'une partie seulement du texte concerne directement les souvenirs de l'auteur ; tandis que l'autobiographie est présentée dans *Dora Bruder* de manière indirecte : à travers l'histoire d'une jeune fille juive disparue, Modiano s'interroge aussi sur l'histoire de son père sous l'Occupation. Finalement, la dernière raison pour laquelle nous choisissons *Dora Bruder*, c'est que ces deux récits mélangent le réel et la fiction. *W ou le souvenir d'enfance* est composé de deux parties : l'une se rapporte directement à la mémoire de Perec sur son enfance, et se présente comme une autobiographie classique ; mais l'autre commence par la recherche d'un garçon imaginaire qui a disparu dans un naufrage, et le récit décrit tout d'un coup une île fictive qui s'appelle « W » où, pour certaines raisons, les gens idolâtrent le sport. Dans *Dora Bruder*, Modiano se base sur des archives et des traces historiques pour retrouver une jeune fille juive – Dora Bruder - qui s'enfuit de chez ses parents et fait une fugue, avant d'être arrêtée et déportée sous l'Occupation. Pourtant, ces archives et

[1] Denis Cosnard, *Dans la peau de Patrick Modiano*, Paris, Fayard, 2010, p. 139.
[2] Ibid., p. 146.

ces traces ne suffisent pas, pour le narrateur, à accéder à ce qu'il recherche sur cette fille, parce qu'elles comportent des lacunes et qu'il n'est jamais possible de dialoguer réellement avec Dora. Dans ce cas, Modiano insère des éléments d'intrigues imaginaires, sous une forme littéraire, pour mener cette enquête jusqu'au bout. Ainsi, il convient de dire que ces deux œuvres sur la mémoire représentent les histoires de manière à la fois réaliste et fictive.

Ainsi, notre mémoire porte sur le rôle du « lieu » dans *W ou le souvenir d'enfance* et dans *Dora Bruder*. Pour mieux expliquer la question du « lieu » dans ces deux textes sur la mémoire, nous allons commencer par préciser le sens de ces deux termes : le lieu et la mémoire.

D'après le dictionnaire CNRTL, la mémoire est considérée comme un champ mental qui enregistre, conserve et restitue les souvenirs proches ou lointains.[3] Cette explication nous donne non seulement une définition relativement simple du terme de « mémoire », mais encore deux informations importantes : l'une, c'est que la mémoire englobe le souvenir ; l'autre, c'est que la mémoire et le souvenir relèvent, entre autre, de la neurologie. Quant au substantif de « lieu », généralement, ce mot désigne une « portion déterminée de l'espace ».[4] Autrement dit, l'espace est composé par des lieux caractérisés par l'immobilité. Une fois le lieu établi, il devient donc un point fixe et unique : physiquement, chaque lieu a sa propre place. Et le déplacement entre les lieux construit ensuite un espace. Cette compréhension de la définition du « lieu » révèle une distinction entre le lieu et l'espace. Cette différenciation nous permet-elle de mieux appréhender le « lieu » dans ces deux textes étudiés ? Nous l'aborderons précisément dans la deuxième grande partie du mémoire.

En outre, le séminaire sur les « Lieux communs » nous a donné à la fois l'occasion de redécouvrir ce terme de « lieu » et une nouvelle perspective de recherche pour ces deux récits sur la mémoire.

---

[3] Explication du terme (la mémoire) en ligne sur le site : http://www.cnrtl.fr/definition/memoire, consulté le 01 juin 2018.

[4] Explication du terme (le lieu) en ligne sur le site : www.cnrtl.fr/definition/lieu, consulté le 01 juin 2018.

Pendant longtemps le concept de « lieu » a été peu exploré et s'est borné au lieu géographique. En effet, par rapport aux autres termes géographiques, ce terme de « lieu » conserva un statut inférieur durant une grande partie du siècle dernier. Il n'est presque pas employé, du fait que « l'on juge qu'il [le lieu] ne relève pas du langage scientifique. »[5] Et ce mot est considéré par les géographes classiques comme « un synonyme commode et vague de région, de territoire, de site, d'endroit... »[6] Autrement dit, c'est un mot imprécis qui n'a aucune spécificité. De ce fait, le terme de « lieu » est utilisé en géographie mais il n'est pas suffisamment exploré.

Selon Pascal Clerc, les géographes traditionnels et certains auteurs contemporains définissent le terme de « lieu » comme « des portions déterminées et singulières de l'espace auxquelles sont associés des toponymes. »[7] C'est-à-dire que la compréhension de la notion de « lieu » reste encore très fortement liée à la connaissance de la nature. Le lieu est présenté seulement au sens naturel et physique. Cependant, la discipline qu'est la géographie a évolué progressivement du domaine naturaliste (l'environnement physique) vers une réflexion plus en rapport avec l'Homme.

À partir des années 1880, Friedrich Ratzel, géographe allemand, fait des recherches sur les rapports entre les hommes et leur environnement. Paul Claval indique que les études ultérieures sur la notion de géographie culturelle se constituent à partir du travail de Ratzel. En 1906, Otto Schlöter, géographe allemand, « fait du paysage l'objet de la géographie humaine. »[8] Pour la plupart des géographes allemands, comme Schlöter, l'empreinte humaine sur les paysages joue un rôle essentiel dans leurs recherches. En dépit de ces efforts, Paul Claval signale que « La géographie humaine qui s'est mise en place entre 1880 et 1920 reste une histoire naturelle. »[9] La géographie humaine lui

---

[5] Pascal Clerc, « Lieu », texte en ligne sur le site : http://hypergeo.eu/spip.php?article214, consulté le 01 juin 2018.

[6] Nicholas J. Entrikin, « Lieu 2 », texte en ligne sur le site : https://www.espacestemps.net/articles/lieu-2/, consulté le 01 juin 2018.

[7] Pascal Clerc, « Lieu », texte en ligne : http://hypergeo.eu/spip.php?article214, consulté le 01 juin 2018.

[8] Paul Claval, *Géographie culturelle : une nouvelle approche des sociétés et des milieux*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 15.

[9] « Géographie culturelle, culture des géographes », d'après une conférence de Paul Claval à l'École Normale Supérieure de Lyon, Géoconfluences, février 2003, republiée en avril 2018, texte en

apparaît comme « désincarnée ».[10] Néanmoins, c'est la prise de conscience de la diversité dans les recherches géographiques qui change cette situation et incite à une étude de la notion de « lieu ». Paul Claval explique qu'« Il faut qu'elle [la géographie humaine] montre la diversité des lieux : on est las de l'uniformité de la plaine de transport des modèles théoriques, alors que les paysages révèlent mille traits qui changent d'un point à l'autre. »[11] De ce fait, le lieu devient enfin un objet important dans la recherche en géographie humaine.

En 1974, la publication d'un article de Yi-Fu Tuan « Space and place : humanistic perspective » dans la revue *Progresse in geography* exerce une grande influence sur les recherches en géographie qui ont suivi. Par rapport aux démarches des périodes précédentes telles que la méthode naturaliste, ce mouvement se concentre sur l'expérience du sujet dans un lieu, en mobilisant les thèmes du social, du moral et de l'esthétique. Avec le développement de la *humanistic geography*, Nicolas Entrikin formule une réflexion sur la question relative à l'identité et à la représentation, en la projetant dans la connexion entre le lieu et le sujet ou l'agent qui vit dans ce lieu. En ce sens, Pascal Clerc conclut que la conception du lieu de la géographie humaniste va au-delà d'un nom ou d'une localisation et que, par conséquent, le lieu « signifie »[12]. Comme il l'écrit, « Il [le lieu] a un sens (sense of place), une identité, une personnalité. »[13] Le lieu participe à notre vie, à notre pratique quotidienne, car il nous permet d'avoir la possibilité de comprendre ce qu'est l'identité.

Nous constatons ainsi que le « lieu » prend un sens bien riche. Cela nous fait davantage le considérer comme une piste intéressante pour étudier *W ou le souvenir d'enfance* et *Dora Bruder*.

Dans ces deux textes, le « lieu » est utilisé par Perec et Modiano pour faire réapparaître le passé, mais le résultat ne correspond pas vraiment à ce qu'attendent ces

---

ligne sur le site : http://geoconfluences.ens-lyon.fr/informations-scientifiques/dossiers-thematiques/remue-meninges/paul-claval, consulté le 24 février 2019.

[10] Ibid.

[11] Ibid.

[12] Ibid.

[13] Ibid.

deux auteurs (ou peut-être aussi, les lecteurs). En l'occurrence, la notion de « lieu » peut nous aider à bien réfléchir sur des questions complexes relatives au lieu dans ces deux écritures : par exemple, comment établir le lien entre le lieu et la mémoire ? De plus, ces deux auteurs essaient de retrouver des souvenirs individuels de la Seconde Guerre Mondiale, mais en utilisant des procédés littéraires et non en faisant œuvre d'historiens. C'est-à-dire que Perec et Modiano mènent une enquête sur un passé réel – la mémoire dans « les années noires »[14] - par la littérature. Cela nous amène à la question des liens de la réalité et de la fiction (la frontière entre la littérature et l'historiographie ; l'incertitude dans la mémoire). Ainsi, nous nous demandons dans quelle mesure Perec et Modiano créent, à travers la notion de « lieu », un monde imaginaire qui raconte la mémoire de la Seconde Guerre Mondiale.

Pour mieux traiter cette question, nous présenterons d'abord la notion de la mémoire qui englobe plusieurs aspects comme ses liens avec l'oubli et la distinction entre la mémoire collective et la mémoire individuelle, en la mettant en relation avec les deux textes étudiés. Nous expliquerons ensuite comment Perec et Modiano, parce qu'ils manquent de souvenirs sur les années noires de l'Occupation, choisissent de les rechercher à travers le lieu. Cela nous amène à réfléchir sur les rapports du lieu avec l'espace, la mémoire et le temps. Enfin, nous analyserons davantage l'écriture de la mémoire chez Perec et Modiano, par le biais du lieu : nous comparerons l'écriture du lieu chez Perec et Modiano ; les représentations des lieux ; le contraste entre l'amnésie et la description des lieux ; le réel et la fiction dans le lieu.

[14] L'expression est empruntée au titre du livre de Jean Guéhenno : *Journal des années noires : (1940-1944)*, Paris, Folio, 2014.

1. Deux écritures contemporaines de la mémoire : la remise en question de la mémoire

Ces deux œuvres étudiées concernent « la mémoire ». Perec raconte son passé à l'époque de son enfance. Dans *Dora Bruder*, du fait de sa fascination pour son père et pour la recherche d'une jeune fille juive disparue sous l'Occupation, Modiano décrit cette époque qu'il n'a pas vécue en insérant son propre vécu à travers le passé de cette jeune fille Dora, pour parler de la mémoire de son père et de celle de Dora. Obsédés par le passé dans les années 1940, par la littérature, Perec et Modiano font une enquête sur la mémoire de le Seconde Guerre Mondiale. Il est évident que le thème de la « mémoire » joue un rôle primordial dans *W ou le souvenir d'enfance* et dans *Dora Bruder*. Cela nous fait nous questionner quant à ce terme de « mémoire » dans ces deux textes.

1.1. La mémoire de l'enfance et de la Seconde Guerre Mondiale

Le substantif féminin de « mémoire » vient du latin *memoria*. Dès son origine, ce terme concerne quelque chose qui est relatif au passé, mais l'interprétation de ce mot n'est pas si simple.

Nous prenons en compte trois dimensions pour mieux comprendre ce terme de « mémoire » : premièrement, la mémoire ne se rapporte pas seulement au temps du passé, mais elle implique un intervalle dans le temps et une durée. Il existe donc les souvenirs anciens ou récents, ainsi que des lacunes du souvenir et de la mémoire ; deuxièmement, la mémoire se présente comme un phénomène psychologique, parce qu'il s'agit d'un champ mental où l'on enregistre des faits passés ; troisièmement, la mémoire a la capacité de traiter, par trois démarches, ce que l'on aperçoit dans le monde réel : d'abord, ces informations retenues peuvent être enregistrées dans le cerveau, ensuite, on les garde, mais par la suite, elles sont recrées, restituées, c'est-à-dire qu'il est possible de les modifier à notre insu.

En l'occurrence, nous constatons que la mémoire ne reflète pas exactement ce qui

s'est passé en réalité et, résulte d'une communication entre le « moi » intérieur et le monde extérieur. Ainsi, il convient de dire que ce qui est montré dans ces deux écritures de la mémoire étudiées est naturellement frappé d'un sentiment d'incertitude et que les mémoires comportent évidemment des lacunes, voire des faux souvenirs. Le CNRTL affirme que la mémoire désigne une « grande fonction psychique, inséparable de la conscience de soi, indissociable de l'imagination, assurant l'unité du moi et consistant dans la reproduction d'un état de conscience passé avec ce caractère qu'il est reconnu pour tel par le sujet. »[15] A part le sens psychologique, la mémoire comporte également une dimension philosophique, parce qu'il s'agit d'un processus de pensée. À propos de la mémoire, on transforme ce qui est matériel et visible en représentation du monde extérieur par « moi », et ensuite on suit le fils conducteur que l'on a soi-même créé en collectant et en associant les fragments pour donner une continuité à la pensée du souvenir. Dans ce sens, on reconnaît des faits passés qui faisaient partie de la réalité.

Il apparaît ainsi que l'écriture de la mémoire est fortement liée à l'effort de pensée et de recherche. Ce type de texte prend des faits ordinaires et des détails insignifiants dans lesquels il manque apparemment une logique, mais il existe en fait des rapports entre ces indices qui sont considérés à tort comme isolés les uns des autres.

Nous travaillons sur *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec et *Dora Bruder* de Patrick Modiano. Ces deux œuvres sont des écritures contemporaines qui mettent en scène la recherche du souvenir et le travail de la mémoire. En effet, comme l'indique le titre *W ou le souvenir d'enfance*, le « souvenir » montre directement que le texte est en rapport avec la mémoire. En ce qui concerne *Dora Bruder* de Modiano, l'écrivain y mène non seulement une enquête portant sur une jeune fille disparue pendant la Seconde Guerre Mondiale, mais à travers cette recherche il entreprend aussi la reconstitution de son propre passé.

Georges Perec est un survivant de la Seconde Guerre mondiale. A la fin de la guerre, il n'avait que 9 ans. Son père, mobilisé comme soldat pendant la Campagne de France, en mai-juin 1940, est mort de ses blessures juste après avoir été fait prisonnier et sans

[15] Ibid.

avoir eu le temps d'être soigné[16]. La mort de sa mère est mystérieuse : étant définitivement séparé de sa mère à l'âge de 6 ans, Perec saura qu'elle est « décédée, le 11 février 1943, à Drancy (France) »[17], par un décret promulgué le 13 octobre 1958. C'est avec cette histoire cruelle que Perec a grandi. L'histoire de sa famille pendant la Seconde Guerre Mondiale est celle de nombreuses familles juives européennes à l'époque. Ayant été privé de ses souvenirs et des témoins de son enfance, par la disparition prématurée de ses parents, il veut retrouver ses souvenirs d'enfance. Ainsi, la recherche de ses souvenirs d'enfance et la reconstitution de cette histoire partagée par beaucoup de familles commence par l'écriture de sa mémoire.

Perec reconstitue à travers cette œuvre des souvenirs de son enfance, mais aussi l'histoire de la Seconde Guerre Mondiale qui est la source de son enfance malheureuse. « Hitler était déjà au pouvoir et les camps fonctionnaient très bien. […] Ce qui était sûr, c'est qu'avait déjà commencé une histoire qui, pour moi et tous les miens, allait bientôt devenir vitale, c'est-à-dire, le plus souvent, mortelle. »[18] Dès lors, le prologue de sa tragédie est ouvert…

Ayant perdu ses parents, l'orphelin de guerre est envoyé dans plusieurs pensions de famille où il a vécu des injustices. De ce fait, nous percevons la peine, la fragilité et la souffrance chez Perec. Sa douleur profonde apparaît non seulement dans son enfance mais elle est aussi représentée par une cassure au niveau de son écriture. La trame de ce livre est constituée par deux textes alternés : l'un, un récit réaliste, ancré dans le réel historique et qui relate des souvenirs d'enfance de Georges Perec ; l'autre, un récit fictif évoquant la littérature utopique et concernant une île nommée « W ». Notre lecture ne se poursuit pas dans une narration continue de l'enfance de Perec, mais est interrompue

---

[16] Perec précise dans *W ou le souvenir d'enfance* : « Mon père fut fait prisonnier alors qu'il avait été blessé au ventre par un tir de mitrailleuses ou par un éclat d'obus. […] Mon père perdit tout son sang et mourut pour la France avant d'avoir été opéré. », Paris, Gallimard, p. 57.

[17] Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance (1975)*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2017, p. 62. Il faut préciser que Perec ne sait pas exactement comment sa mère est morte : « Nous n'avons jamais pu retrouver de trace de ma mère ni de sa sœur. Il est possible que, déportées en direction d'Auschwitz, elles aient été dirigées sur un autre camp ; il est possible aussi que tout leur convoi ait été gazé en arrivant. […] Ma mère n'a pas de tombe. C'est seulement le 13 octobre 1958 qu'un décret la déclara officiellement décédée, le 11 février 1943, à Drancy (France). » (P. 61-62).

[18] Ibid., p. 35-36.

intentionnellement par l'auteur. Ce traitement de l'écriture de la mémoire manifeste chez Perec la suspension de ses souvenirs. Il fait sentir au lecteur la difficulté à construire ses pensées comme celle pour reconstituer ses souvenirs d'enfance. Il essaye d'assembler son puzzle de mémoire à l'aide de son écriture. Cette discontinuité de la lecture représente celle de la mémoire chez Perec, elle souligne le défaut de cohérence entre les deux histoires dont il se souvient.

Dora Bruder, sorti en 1997, aux éditions Gallimard est un récit écrit par Patrick Modiano. En fait, c'est déjà en 1988 que l'auteur a rencontré, pour la première fois, Dora Bruder, dans un journal, *Paris-Soir*, qui datait du 31 décembre 1941, où est publié un avis de recherche de cette jeune fille juive.

Deux ans après, paraît chez Gallimard son roman *Voyage de noces* dans lequel l'auteur raconte le destin tragique d'une jeune fille qui s'appelle Ingrid Teyrsen sous l'Occupation. En fait, ce personnage renvoie directement à Dora Bruder, parce que Modiano utilise dans ce texte l'avis de recherche, lancé par les parents de Dora, dont il modifié des données : l'âge, la taille, la couleur des vêtements, par exemple. De manière plus évidente, l'écrivain affirme lui-même dans *Dora Bruder* :

> Il me semblait que je ne parviendrais jamais à retrouver la moindre trace de Dora Bruder. Alors le manque que j'éprouvais m'a poussé à l'écriture d'un roman, *Voyage de noces*, un moyen comme un autre pour continuer à concentrer mon attention sur Dora Bruder, [...] pour élucider ou deviner quelque chose d'elle... [19]

À défaut d'informations sur Dora, Modiano invente ce personnage - Ingrid Teyrsen - qui fait référence à Dora Bruder afin de mener une enquête d'identité sur Dora, mais de manière complètement imaginaire. Pourtant, quelques années plus tard, il raconte vraiment le passé de cette jeune fille juive, grâce aux documents fournis par Serge Klarsfeld. Ce dernier est un avocat et historien français, qui recherche les traces des Juifs disparus pendant la guerre et vise à reconstituer la vérité historique de leur destin. Dans l'article « Avec Klarsfeld, contre l'oubli » publié en 1994, Modiano indique que le

[19] Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 1997, p. 53.

Mémorial de la déportation des juifs de France, rédigé par Serge Klarsfeld, lui donne l'occasion de connaître la vie de Dora Bruder, et que cet ouvrage lui permet de mettre en avant le rôle important du mémoriel dans son écriture de la mémoire. La publication de *Dora Bruder* a eu un grand succès. L'existence de cette jeune fille juive, disparue sous l'Occupation, est ainsi sortie du silence.

Si Modiano s'attache tellement à Dora Bruder, d'un côté c'est parce qu'il prend conscience qu'il est important de découvrir ce qui s'est passé pour les personnes qui vivaient pendant la Seconde Guerre Mondiale et de le montrer au public d'aujourd'hui ; de l'autre côté, c'est aussi du fait qu'il existe des points communs entre Dora et lui, car ils étaient tous pensionnaires et ils ont tous deux fait une fugue, et surtout, ils ont en partage la tradition juive à laquelle Modiano appartient au moins par son père. Lorsqu'il cherche à retrouver les traces de cette jeune fugueuse, Modiano se souviens sa fugue de janvier 1960 :

> C'était l'ivresse de trancher [...] : rupture brutale et volontaire avec la discipline qu'on vous impose [...] Désormais, vous n'aurez plus rien à faire avec ces gens-là [le pensionnat, vos maîtres, vos camarades] ; rupture avec vos parents qui n'ont pas su vous aimer et dont vous vous dites qu'il n'y a aucun recours à espérer d'eux ; sentiment de révolte et de solitude porté à son incandescence et qui vous coupe le souffle et vous met en état d'apesanteur. [...] Je pense à Dora Bruder. Je me dis que sa fugue n'était pas aussi simple que la mienne [...] elle [Dora] avait le monde entier contre elle, sans qu'elle sache pourquoi. D'autres rebelles, [...] et dans la même solitude que Dora Bruder, lançaient des grenades sur les Allemands...[20]

D'une part, la fugue de Modiano ressemble à celle de Dora, parce qu'ils partagent leur caractère indisciplinable, rebelle et le sentiment de révolte et de solitude ; d'autre part, bien que leur fugue symbolise une envie de liberté et d'émancipation, ils font une fugue dans des contextes différents : pour Modiano, il s'agit d'une rupture avec l'école et avec sa famille qui ne s'occupe pas de lui, alors que pour Dora Bruder, c'est beaucoup plus grave et dangereux. Pour Modiano, la fugue de Dora représente symboliquement une tentative d'échapper à la traque des Juifs et un geste de révolte contre l'antisémitisme.

[20] Ibid., p. 77-78.

Ainsi, à partir des données historiques, ce livre vise à faire une recherche sur la mémoire de Dora Bruder, jeune fugueuse disparue sous l'Occupation. Au fur et à mesure de la lecture, nous savons qu'elle est en fait probablement arrêtée par la Police des questions juives et déportée finalement à Auschwitz.

Par rapport à *W ou le souvenir d'enfance*, *Dora Bruder* ne présente pas directement la mémoire de l'auteur. Lors de l'enquête sur Dora, des éléments qui aident à reconstituer le passé de cette jeune fille évoquent parallèlement des souvenirs appartenant à Modiano. De ce fait, nous constatons que ce texte est parcouru par trois grands axes : un narrateur comme enquêteur raconte comment il recherche les archives qui permettent de retrouver le passé de Dora ; l'histoire de Dora est montrée sous la forme d'archives et d'hypothèses ; Modiano décrit ses propres souvenirs dont la plupart sont liés à des lieux traversés par lui et potentiellement par Dora, et donc, le narrateur se rapproche progressivement de l'écrivain. Nous allons développer davantage ces trois grands axes dans la troisième grande partie de notre mémoire qui concerne une analyse sur le rapport entre réel et fiction.

En conclusion, ces deux écritures reviennent sur un passé que l'auteur a vécu lors qu'il est très jeune (chez Perec), ou qui se situe avant sa naissance (chez Modiano). Leur mémoire est certainement si floue qu'il est difficile de la reconstituer. Du fait que la mémoire peut reconstituer des faits passés, Perec et Modiano tentent de les retrouver par la littérature. Pourtant, pour ce qui est de la mémoire, il s'agit d'un processus de pensée qui relève de plusieurs questions complexes. Donc, il convient d'indiquer que la recherche du passé faite par ces deux écrivains ne renvoie jamais à un travail facile. En quoi Perec et Modiano comblent-ils des lacunes de la mémoire ? Pourquoi ces deux auteurs peuvent-ils avoir recours à la mémoire des autres et aux faits historiques ? La mémoire qu'ils recherchent est-elle purement personnelle ?

1.2. La distinction entre la mémoire individuelle et la mémoire collective

Une partie de *W ou le souvenir d'enfance* décrit directement l'enfance de Perec, les réminiscences de sa famille et ses journées à l'école, par exemple. Chez Modiano, l'avis de recherche de Dora Bruder est comme le point de départ de cette œuvre dans laquelle

le lecteur retrace son enquête sur la vie d'une jeune fille juive dans les années 40. Ces deux textes portent donc sur des histoires personnelles, mais ce sont des histoires qui s'entremêlent avec celle de la Seconde Guerre Mondiale. L'histoire individuelle est donc encadrée par la grande Histoire. Nous percevons en effet que, pour reconstituer la mémoire individuelle dans les années noires, Perec et Modiano ont recours aux documents officiels concernant l'Histoire de l'époque, notamment Modiano. Et ils redécouvrent également les anciennes photos et les lieux[21] qui sont potentiellement liés au passé qu'ils recherchent. De plus, nous constatons qu'il y a des témoignages faits par les autres personnes qui les aident à restituer leur souvenir (par exemple, la tante de Perec et la cousine de Dora Bruder).

Comment justifier que ces quatre moyens principaux utilisés par Perec et Modiano, qui sont très clairement mis en évidence dans leurs livres, aident à restituer le souvenir ? La photographie, le lieu, le document et le témoignage, en tant que les supports de la mémoire, non seulement offrent directement l'information sur le passé, mais aussi ils ramènent Perec et Modiano à des scènes du passé, en aidant à stimuler l'émergence de souvenirs plus nombreux. Nous définissons le rappel du souvenir chez ces deux écrivains comme un processus de la remémoration. Pourquoi la remémoration, action personnelle, peut-elle s'appuyer sur les données extérieures à soi ? Cela nous amène à l'idée de Maurice Halbwachs que « nos souvenirs demeurent collectifs »[22], mais il est important de souligner que pour Halbwachs, la mémoire se rapporte au concept individuel, tandis que, au niveau de la remémoration, nos souvenirs concernent des expériences interpersonnelles qui sont liées au cadre du groupe (la famille et l'école, par exemple). Ainsi, nous nous demandons comment appréhender la notion de « collectif », quand il s'agit de la mémoire.

En 1925, la notion de mémoire collective est proposée pour la première fois par

[21] Nous allons justifier la raison pour laquelle le lieu peut être le support de la mémoire dans la deuxième grande partie, parce que par rapport au lieu, il est plus compréhensible que la photographie, le document et le témoignage puissent être les points d'appui pour exhumer le passé.

[22] Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 52.

Maurice Halbwachs[23]. Selon lui, « l'individu participerait à deux sortes de mémoires »[24] : la mémoire individuelle et la mémoire collective. D'un côté, l'individu s'immerge dans sa vie privée et il se pourrait qu'il lui vienne des souvenirs qui lui sont propres ; de l'autre côté, à certains moments où un individu agit avec les autres dans un même groupe, cet individu garde sa mémoire individuelle, mais en même temps, en tant que membre de ce groupe, dans sa mémoire individuelle, à part les souvenirs personnels, il existe aussi les souvenirs communs partagés entre ces individus du même groupe. Ce sont ces souvenirs communs auxquels s'intéresse ce groupe qui composent la mémoire de ce groupe – la mémoire collective. Cela montre que la mémoire individuelle se confond, la plupart du temps, avec la mémoire collective, parce que dans ce cas, l'individu et le groupe partagent le même souvenir. Jusqu'ici, il nous semble que la relation entre la mémoire individuelle et la mémoire collective est complexe. Comment l'appréhender dans ces deux œuvres étudiées ? Nous essayons de répondre à cette question, en nous basant sur l'opinion de Pierre Nova, de Maurice Halbwachs et de Marie-Claire Lavabre.

D'après Pierre Nova,

> La mémoire collective est ce qui reste du passé dans le vécu des groupes, ou ce que ces groupes font du passé. Groupes larges à l'échelle d'aires culturelles ou de nations, d'idéologies politiques ou religieuses ; familles plus étroites comme les générations ou les mouvements minoritaires, politiques, ouvriers, féminins.[25]

C'est-à-dire que cette sorte de mémoire se caractérise par une expérience de la collectivité qui porte sur des domaines bien variés, et que la mémoire collective présente des savoirs et des connaissances communs et partagés par un groupe. Nous constatons que premièrement, la mémoire collective implique ici une notion de pluralité, parce qu'il existe plusieurs groupes et que chaque groupe différent constitue une mémoire collective différente. Deuxièmement, les expériences d'un individu sont influencées par le groupe auquel il s'incorpore, donc, sa mémoire est, en quelque sorte, marquée par celle du groupe.

---

[23] Il est sociologue français et mort tragiquement dans le camp de nazi en 1945.

[24] Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, Éditions Albin Michel, 1997, p. 97.

[25] Pierre Nora, « La mémoire collective », IN, *La nouvelle histoire*, sous la direction de Jacques Le Goff, Roger Chartier et Jacques Revel, Retz-CEPL, Paris, 1978, p. 398.

Par exemple, Georges Perec, Dora Bruder et le père de Modiano font partie du même groupe qui se compose des Juifs pourchassés par le pouvoir du nazi durant la Shoah, leurs souvenirs sont sûrement reliés à cette époque. La mémoire de la Seconde Guerre Mondiale devient ainsi un sujet incontournable pour Perec et Modiano.

En même temps, il est nécessaire de rappeler la contribution d'un individu à la mémoire collective, comme nous l'avons mentionné. Au fond, chaque mémoire collective se compose de la mémoire des individus qui sont dans un même groupe. Cela renvoie à l'idée de Maurice Halbwachs : « ...chaque mémoire individuelle est un point de vue sur la mémoire collective... »[26] Et Marie-Claire Lavabre explique que « ...la mémoire est dite collective non pas parce qu'elle est la mémoire du groupe en tant que groupe, mais parce que le collectif, le social, est l'état dans lequel existent les individus. »[27] Concluons ainsi que c'est dans ce cadre collectif que se constitue la mémoire collective qui vient en fait des mémoires des individus. Selon ce point de vue, nous aboutissons à l'idée que la mémoire collective peut venir de la partie commune prélevée sur les mémoires individuelles. Ainsi, par rapport à une mémoire individuelle, la mémoire collective se base sur le plus grand nombre de souvenirs et elle favorise la recherche de la mémoire individuelle. La mémoire collective détient des données plus larges sur la mémoire. C'est comme une enquête policière, plus on possède de preuves, plus on est proche de la vérité. Ici, les mémoires personnelles sont comme les preuves du passé. Généralement, la mémoire collective résulte de ce qui est attesté par plusieurs mémoires individuelles, elle représente donc une mémoire plus stable que la mémoire individuelle. De plus, comme nous l'avons analysé, selon Halbwachs, la mémoire individuelle peut se replacer dans la mémoire collective, avec laquelle elle se confond momentanément[28]. Ce sont les raisons pour lesquelles la recherche de la mémoire individuelle peut s'appuyer sur la mémoire collective. Cela nous rappelle que Maurice Halbwachs identifie deux sortes de mémoire.

---

[26] Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, Éditions Albin Michel, 1997, p. 94.

[27] Marie-Claire Lavabre, « Usages et mésusages de la notion de mémoire », IN *Critique internationale*, vol. 7, 2000, Culture populaire et politique, sous la direction de Denis-Constant Martin. p. 55, l'article en ligne sur le site : https://www.persee.fr/doc/criti_1290-7839_2000_num_7_1_1560, consulté le 06 mars 2019.

[28] Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, Éditions Albin Michel, 1997, p. 98.

> Ainsi, les faits et notions que nous avons le moins de peine à nous rappeler sont du domaine commun [...] les souvenirs qu'il nous est le plus difficile d'évoquer sont ceux qui ne concernent que nous...[29]

D'après lui, il existe ceux dont il est facile de se souvenir et ceux qui sont difficiles à faire réapparaître. S'il est facile de faire réapparaitre la mémoire, c'est parce que cette mémoire fait partie intégrante du domaine commun. Il nous semble que le caractère de la mémoire collective correspond bien à ce genre de mémoire, parce que la mémoire collective vient de la partie commune des mémoires individuelles, et qu'elle sert souvent de référence pour reconstituer la mémoire individuelle. À propos de mémoire difficile à redécouvrir, c'est celle qui est seulement la nôtre et il n'y que nous qui sommes capables de la rappeler et de la connaître. Selon nous, elle (la mémoire dont il est difficile de se rappeler) se rapporte à la partie de la mémoire individuelle qui ne se confond pas avec la mémoire collective et qui concerne le souvenir personnel.

En effet, chez Perec et Modiano, nous constatons qu'il est souvent plus facile de retrouver la mémoire collective, mais non pas la mémoire individuelle[30]. C'est la raison pour laquelle dans ces deux œuvres étudiées, Perec et Modiano montrent, sans aucune peine, au lecteur ce qui s'est passé sous l'Occupation, grâce aux journaux de cette époque et aux documents officiels qui enregistrent, par exemple, la date de naissance de Perec et de Dora Bruder et les données sur le mariage des parents de Dora. Dès qu'il s'agit de mémoire plus personnelle, nous constatons souvent une cassure de leur mémoire et un sentiment de vide chez Perec et Modiano.

Ces deux écritures de la mémoire concernent la mémoire individuelle, puisqu'elles racontent principalement la mémoire de Georges Perec et de Dora Bruder. En même temps, cette mémoire individuelle pourrait représenter également la mémoire collective, puisque, dans les deux livres, l'expérience vécue renvoie à celle de l'ensemble des Juifs sous l'Occupation et que nous pouvons trouver des points communs (l'identité juive, la

[29] Ibid., p. 92.
[30] Ici, la mémoire individuelle ne concerne que le souvenir personnel.

séparation avec la famille, la déportation au camp de concentration...) entre ces personnes à une époque où l'antisémitisme est répandu dans le monde entier, et surtout en Europe. Cela fait référence à ce que nous avons analysé : la mémoire individuelle concerne le domaine personnel mais par ailleurs, elle se confond parfois avec la mémoire collective, parce que cette dernière rassemble la partie commune des mémoires individuelles dans un même cadre collectif. Cette analyse, comme une conclusion de ce que nous avons déjà abordé, nous donne à la fois la définition de la mémoire individuelle et de la mémoire collective, et une piste de réflexion. Pour conclure, la mémoire collective, en se basant sur les mémoires individuelles, deviendrait la conscience commune au groupe, qui exerce ensuite une influence sur les mémoires des individus. Il convient ainsi de dire qu'il existe une interaction entre la mémoire individuelle et la mémoire collective.

La photographie, le lieu, et le document, comme points d'appui gardent les traces du passé. Ce que ces matières montrent représente en quelque sorte la mémoire collective, car, elles peuvent enregistrer les faits passés qui se déroulaient dans un cadre collectif. Et Perec et Modiano font l'enquête sur le passé à l'aide de ces quatre moyens. Leur manière de faire réapparaître le passé renvoie donc à cette idée que la mémoire individuelle peut s'appuyer sur la mémoire collective.

Par exemple, dans *W ou le souvenir d'enfance*, Perec cherche à retrouver ses souvenirs de l'Exode. Il admet que « De l'Exode, je n'ai, personnellement, aucun souvenir, mais une photo en garde la trace. »[31] Sur cette photo qui témoigne du passé de Perec, il est noté : « juin 40 »[32] et, cette date marque rétrospectivement la période de l'Exode. De manière visuelle, cette photo rappelle directement le souvenir de Perec (voire les détails du souvenir) : « Je pilote une petite voiture, rouge dans mon souvenir, ici manifestement claire, avec peut-être quelques enjolivures rouges [...] J'ai une sorte de chandail avec un bouton, à manches courtes ou relevées [...] il y a une grille fermée... »[33]. Ainsi, une partie du souvenir de cette époque est recueillie au travers de cette photo. Ce souvenir est lié à Perec, mais il n'est pas vraiment personnel. Car, ce que montre cette

[31] Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance (1975)*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2017, p. 76.
[32] Ibid.
[33] Ibid., p. 76-77.

photo reflète l'aspect extérieur de Perec à cette époque, mais cela peut probablement être ressenti par ceux qui étaient présents avec Perec dans le même cadre collectif. Ce souvenir reste donc extérieur à la personnalité de Perec, et il doit être considéré comme un souvenir collectif (la partie commune des mémoires individuelles), non pas comme un souvenir personnel. Ainsi, ce souvenir collectif aide Perec à retrouver sa mémoire individuelle dont la partie se confond avec la mémoire collective, non pas la partie personnelle.

En plus, Perec recherche ses souvenirs d'enfance qui sont généralement reliés au groupe. Selon Halbwachs, la recherche de la mémoire enfantine s'appuie souvent sur la mémoire collective. Car, un enfant est trop jeune pour mémoriser son enfance et son évolution est étroitement liée à la famille. Dans ce cadre collectif, les membres de la famille gardent des souvenirs de Perec enfant. Étant donné que la mémoire collective est la partie commune des mémoires individuelles (comme l'écrit Halbwachs, « La mémoire collective est un tableau des ressemblances... »[34]), on a recours à la mémoire collective quand on n'est pas sûr ou que l'on oublie le souvenir individuel. Pour mieux comprendre ces idées-là, nous revenons à l'exemple de l'Exode. À part la photo, en ce qui concerne ses souvenirs de l'Exode, sa tante et une amie de sa grand-mère conservent aussi le souvenir de Perec enfant.

> Elle raconta à ma tante qu'elle me cachait sous un édredon chaque fois qu'il y avait un bombardement, et que les Allemands qui occupèrent le village m'aimaient beaucoup, jouaient avec moi et que 'l'un d'eux passait son temps à me promener sur ses épaules...[35]

Perec parvient à obtenir certains souvenirs de son enfance, au travers de ce que racontent les autres[36]. Chez Modiano, étant donné que son père et Dora Bruder étaient

---

[34] Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 140.

[35] Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance (1975)*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2017, p. 77.

[36] C'est le cas où la mémoire individuelle se confond avec la mémoire collective, parce que l'amie de sa grand-mère et Perec se trouvaient dans un cadre collectif : ils se cachent dans un même village et rencontrent les soldats allemands (ce souvenir représente aussi le domaine personnel de la mémoire individuelle, par exemple, cette amie pensait que les soldats allemands aimaient bien Perec enfant, c'est une constatation personnelle.) , puisque Perec était trop jeune à cette époque, et il avait oublié ce qui s'est passé, mais en tant que personne qui l'accompagne, cette adulte est capable de se souvenir des expériences vécues ensemble. Perec poursuit dans une parenthèse que sa tante lui décrit l'apparence de cette amie et mentionne son métier : « C'était, me dit ma tante,

d'origine juive et ont vécu les rafles sous l'Occupation, leurs expériences similaires les classent dans un même groupe. Il est probable que ces deux personnes aient participé aux mêmes événements et partagé la même mémoire. Il est possible qu'une partie de la mémoire d'Albert Modiano et de celle de Dora Bruder se superpose et devienne ensuite la mémoire collective. En l'occurrence, grâce au souvenir commun partagé entre son père et Dora (en supposant que ce souvenir existe,) Modiano pourrait retrouver, dans la mémoire de son père, celle de Dora. Par exemple, Modiano imagine la rencontre de son père et Dora.

> ...la présence de cette jeune fille dans le panier à salade avec mon père et d'autres inconnus, cette nuit de février, m'est remontée à la mémoire et bientôt je me suis demandé si elle n'était pas Dora Bruder, que l'on venait d'arrêter elle aussi, avant de l'envoyer aux Tourelles.[37]

Ici, Modiano ne connaît de la disparition de Dora en décembre 1941 à son emprisonnement au camp de Drancy en août 1942 que le fait que Dora a été transférée du camp des Tourelles à celui de Drancy. Il tente de savoir quand et pourquoi Dora Bruder est transférée au camp des Tourelles. En février 1942, parce qu'il ne peut présenter ses papiers, le père de Modiano est arrêté dans une rafle aux Champs-Élysées et emmené au siège de la Police des questions juives. Durant le trajet, son père avait remarqué « une jeune fille d'environ dix-huit ans »[38]. Finalement, son père profite d'une opportunité de réussir à s'enfuir et échappe au destin selon lequel il serait interné au camp de concentration. Comme Dora Bruder, le père de Modiano « ne portait pas de numéro de « dossier juif » »[39], son existence est donc légale à cette époque. Et l'auteur indique que le camp des Tourelles enferme les juifs étrangers « en situation « irrégulière ». »[40] Donc, ceux qui sont arrêtés dans cette rafle que son père a rencontrée pourraient être transférés

---

une femme très grosse et très gentille. Elle était piqueuse de pantalons… » (p. 77). Perec a oublié cette dame, cela montre aussi que Perec était trop jeune pour mémoriser ce qui s'est passé à cette époque.

[37] Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 1999, p.63.

[38] Ibid., p. 62.

[39] Ibid., p. 63.

[40] Ibid., p. 60.

au camp des Tourelles. Si la jeune fille que son père a remarquée est Dora, Modiano arrivera à savoir la date et la raison pour laquelle Dora est transférée au camp des Tourelles.

Bien que ce rapprochement entre le père de Modiano et Dora Bruder soit une hypothèse faite par l'auteur, cette supposition est raisonnable, en se basant sur l'idée que la mémoire collective nous aide à restituer la mémoire individuelle.

Pour conclure, les deux œuvres étudiées essaient de redécouvrir une mémoire individuelle. Du fait que la mémoire collective est composée par la partie commune des mémoires individuelles, la mémoire individuelle peut représenter non seulement le domaine personnel, mais aussi le domaine collectif. Cette coïncidence de la mémoire individuelle et la mémoire collective nous amène à nous questionner sur la manière utilisée par Perec et Modiano pour retrouver la mémoire individuelle et le résultat de leur recherche du passé.

La mémoire collective présente les idées communes venant des mémoires individuelles. De ce fait, parce qu'elle s'appuie sur des données plus vastes et plus riches que la mémoire individuelle, la mémoire collective peut facilement être rappelée et, elle représente une mémoire plus solide que la mémoire individuelle. Donc, la recherche de la mémoire individuelle peut avoir recours à la mémoire collective. C'est la raison pour laquelle Perec et Modiano reconstituent le passé, principalement à travers la photographie, le lieu, le document et le témoignage, qui gardent les traces collectives du passé. Non seulement ces quatre moyens donnent directement les informations sur ce qui s'est passé (la fonction d'attestation ou de preuve), mais ils sont aussi considérés comme des repères de la mémoire qui aident à susciter le souvenir du passé. Dans cette partie, nous avons déjà montré certains souvenirs retenus par Perec et Modiano. Néanmoins, nous estimons que, dans ces deux textes étudiés, la mémoire collective aide à restituer la mémoire individuelle, mais ce que ces deux auteurs retrouvent à l'aide de la mémoire collective se rapporte souvent à la partie commune entre la mémoire individuelle et collective, alors qu'il est difficile de retrouver un souvenir purement personnel. En effet, au fur et à mesure de notre analyse, nous nous apercevons que Perec et Modiano n'arrivent pas souvent à

accéder au souvenir personnel, bien qu'ils parviennent à retrouver des souvenirs partagés dans le cadre collectif. Parfois, les souvenirs qu'ils retiennent paraissent confus et le passé qu'ils ont envie d'exhumer reste encore flou. Cela nous amène à la question de l'oubli.

1.3. La mémoire, le souvenir et l'oubli

Dans *W ou le souvenir d'enfance*, Perec recherche son enfance en parcourant ses maigres souvenirs personnels et la mémoire collective[41]. Il affirme qu'il n'a pas de souvenirs d'enfance. En fait, il en a, mais très peu. Pourquoi Perec annonce-t-il qu'il n'a pas de souvenirs d'enfance ? Que cherche-t-il vraiment ? Modiano consacre un livre intitulé *Dora Bruder* pour faire une enquête sur cette jeune fille juive disparue sous l'Occupation. À l'aide des archives fournies par Serge Klarsfeld, Modiano met en scène la vie, attestée et supposée, de Dora. Si ces expériences peuvent être qualifiées à la fois comme « attestées » et « supposées », c'est parce que, d'un côté, certaines archives historiques et officielles confirment des faits passés à propos de Dora, sa date de naissance et le fait qu'elle a fait plusieurs fugues avant de sa disparition, par exemple ; de l'autre côté, il manque beaucoup de données sur cette jeune fille, face à ces lacunes de la mémoire et, pour Modiano, il n'y a plus qu'à faire des hypothèses. Il faut donc souligner que, chez Perec et Modiano, la mémoire reste floue et surtout lacunaire.

Nous constatons dans *W ou le souvenir d'enfance* l'omniprésence des expressions incertaines telles que « je suppose »[42] « je ne sais pas où était cette ville ».[43] Perec doute parfois des souvenirs qu'il a déjà rapportés. Quant à un souvenir selon lequel, après le travail, son père rentre à la maison et lui donne une clé, il en existe plusieurs variantes. Dans une variante, c'était une clé en or ; mais dans une autre, il s'agissait d'une pièce d'or ; dans une autre variante, ce souvenir devient plus précis : l'enfant Perec est sur le pot quand son père rentre chez lui ; enfin, Perec se souvient de cette scène où il a avalé la pièce d'or que son père lui avait donnée et on l'a retrouvée le lendemain dans ses selles.

---

[41] Les souvenirs des autres personnes : la tante Esther de Perec, les documents officiels, par exemple.

[42] Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance (1975)*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2017, p. 76.

[43] Ibid., p. 77

Perec affirme que ces diverses variantes de ce souvenir (son père lui donne une clé), « en se superposant, tendent à le [ce souvenir] rendre de plus en plus illusoire. »[44] C'est-à-dire que Perec n'arrive pas à identifier, parmi toutes ces versions du même événement, laquelle est la plus proche de la vérité. Il manque de preuves pour faire un choix correct, par conséquent, trop d'informations sont considérées comme un fardeau pour sa mémoire, parce que ces souvenirs à l'origine incertaine sont comme une brume de plus en plus épaisse qui obscurcit son passé, ce qui fait qu'il ne voit plus rien. Autrement dit, il se perd dans ces variantes du souvenir, qui sont parfois des « pseudo-précisions »[45], selon l'expression de Perec. Nous constatons également dans la mémoire de Perec un paradoxe. Par exemple, il se rappelle une scène où à l'âge de trois ans, il s'assoit au centre de la pièce et est entouré par toute sa famille. Pourtant, l'image qui lui vient ensuite est que c'est un nouveau-né (lui-même) qui est entouré par sa famille. Perec décrit ensuite ce qu'il a ressenti en étant au milieu de toute sa famille et il souligne que « toute la famille, la totalité, l'intégralité de la famille est là... »[46] Cet encerclement lui donne une sensation de « protection chaleureuse » et d' « amour ». Il est peu probable pour un enfant si jeune de garder des souvenirs si précis. En plus, dans ce souvenir, l'âge de l'enfant reste incertain. Ce sont les raisons pour lesquelles Perec définit ce souvenir comme « pseudo-souvenir »[47].

Modiano, puisqu'il mène une enquête sur une jeune fille disparue sous l'Occupation, émet pour cela des hypothèses (faites par le narrateur de cette œuvre) telles que « Je devine à peu près les horaires... »[48] et « Je suppose que... »[49] Nous pouvons retrouver également l'incapacité de retrouver la vérité du passé : ici, le narrateur n'a pas directement accès à la vérité passé, puisqu'il enquête sur une autre que lui-même, qui a vécu avant sa propre naissance. Par exemple, dans *Dora Bruder*, le narrateur prend contact par téléphone avec une nièce d'Ernest et de Cécile Bruder, qui possèdent des souvenirs de

[44] Ibid., p.27.
[45] Ibid., p. 26.
[46] Ibid.
[47] Ibid., p. 28.
[48] Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 1999 p. 39.
[49] Ibid.

cette famille. Elle indique que Dora et ses parents habitent dans un autre hôtel qui se situe dans la rue des Poissonniers, mais elle affirme qu'elle ne connaît pas « la rue Bachelet ni de Sevran, ni de Freinville ni de l'usine Westinghouse. »[50] Ces lieux sont mentionnés dans les pages précédentes du livre : 1) la rue Bachelet : une attestation de mariage d'Ernest Bruder et de Cécile Burdej marque que c'est un endroit où le père de Dora s'installe, après son arrivée à Paris et que Cécile Burdej y habite également avec ses parents[51] ; 2) Sevran : l'acte de naissance de Dora enregistre que les parents de Dora sont domiciliés ici ; 3) Freinville et l'usine Westinghouse : en suivant cette adresse « Sevran », le narrateur a trouvé l'information selon laquelle les communes de Sevran font partie de Freinville, où se construit l'usine Westinghouse. En plus, à travers ces deux documents officiels, le narrateur apprend que le père de Dora est manœuvre et il suppose qu'« Ernest Bruder [...] était sûrement, en cet hiver de 1926, manœuvre à l'usine de freins Westinghouse. »[52] Cependant, les souvenirs conservés sur les papiers sont confrontés aux souvenirs de la nièce. À défaut d'autres preuves, cette piste, concernant ces lieux qui sont peut-être en rapport avec la famille de Dora, s'arrête ainsi. Le narrateur n'arrive pas à identifier si ces documents officiels sont faux, ou si la nièce a oublié ces lieux, ou bien, les deux ne reflètent pas tous les faits réels. Quoi qu'il en soit, le narrateur ne peut pas l'examiner. Par conséquent, la mémoire de la famille Bruder reste encore floue.

Pourquoi leurs souvenirs restent-ils si flous, même si Perec et Modiano ont recours à la mémoire collective et en particulier, à celle d'autres personnes ? Cela nous fait nous rappeler que dans *Les Formes de l'oubli*, Marc Augé indique que selon Littré[53], le terme de souvenir désigne « l'impression qui demeure en la mémoire, »[54] alors que « l'impression » est définie comme « l'effet plus ou moins prononcé que les objets extérieurs font sur les organes des sens. »[55] En conclusion, le souvenir n'enregistre pas

[50] Ibid., p. 28.
[51] Ibid., p. 26.
[52] Ibid., p. 20.
[53] Marc Augé, *Les formes de l'oubli*, Paris, Payot & Rivages, 2001, p. 24.
[54] Explication du terme (le souvenir) en ligne sur le site : http://littre.reverso.net/dictionnaire-francais/definition/souvenir_[2]/69842, consulté le 01 juin 2018.
[55] Explication du terme (l'impression) en ligne sur le site : http://littre.reverso.net/dictionnaire-francais/definition/impression, consulté le 01 juin 2018.

totalement la réalité mais il renvoie à une mémorisation des sensations. Autrement dit, le souvenir est ce qui est infiniment proche de la réalité, mais sans jamais y parvenir. Car, pendant la transformation du monde extérieur en impression, il y a toujours quelque chose qui se perd, tandis que ce que l'on n'oublie pas devient le souvenir. En ce sens, le souvenir est le produit de l'oubli[56], comme l'affirme Marc Augé. Ainsi, la mémoire, comme un espace, conserve - les expériences et les pratiques extérieures, mais déjà transformées à l'intérieur de notre cerveau par les organes des sens – le souvenir. Cette transformation s'accompagne naturellement de l'oubli. Nous considérons donc l'oubli comme une composante de la mémoire. C'est la raison pour laquelle la mémoire se caractérise par l'incertitude qui rend plus difficile la distinction entre le réel (ce qui s'est passé réellement) et la fiction (ce qui est modifié par le cerveau). De plus, l'oubli est nécessaire pour la mémoire pour que cette dernière ne soit pas trop chargée, du fait que la capacité de mémoire est limitée.

Si l'on aperçoit dans ces deux œuvres étudiées les trous de la mémoire, c'est non seulement parce que l'oubli fait partie de la mémoire, mais aussi parce que la mémoire que recherchent Perec et Modiano se rapporte à des histoires qui se déroulent dans le contexte de la Seconde Guerre Mondiale.

À l'âge de 4 ans, Perec a perdu son père, mort d'une balle perdue le lendemain de l'armistice. Après la séparation avec sa mère à la Gare de Lyon en 1942, Perec n'a jamais eu l'occasion de la retrouver pendant le reste de la vie, parce que cette dernière a été déportée au camp de concentration et elle ne reviendra jamais. Perec a perdu sa mère quand il n'avait que 6 ans. Par conséquent, pour Perec, ses parents ne pouvaient pas l'accompagner pour lui raconter l'histoire de son enfance.

Orphelin de guerre, enfant juif, Perec est envoyé dans différentes pensions de famille, et devient un « fils de personne »[57]. Après avoir perdu ses parents, il eut ensuite des pseudo-cousins, des tantes… mais parfois, ce sont des gens qui « n'avaient pas de visage »[58], envers lesquels Perec avait un sentiment « d'incrédulité, d'hostilité et de

[56] Marc Augé, *Les formes de l'oubli*, Paris, Payot & Rivages, 2001, p. 30.
[57] Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance (1975)*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2017, p. 25.
[58] Ibid, p. 98.

méfiance »[59]. Il existe une confusion dans la vie de Perec enfant, parce que, en habitant dans une famille d'accueil, il appelle les membres de la famille tante ou cousin, mais peu de temps après, il est transféré dans une autre famille. En conséquence, ces expériences familiales discontinues et instables ne lui permettent pas de bien conserver les souvenirs d'enfance, et surtout, elles impliquent le regret de Perec : il ne peut pas vivre avec ses parents et il manque ainsi les souvenirs avec eux. En plus, en raison de ces séparations répétitives, ces personnes que Perec enfant a rencontrées disparaissent les unes après les autres et il est difficile de les retrouver. Perec confirme ainsi que « désormais, il ne viendra à toi que des étrangères ; tu les chercheras et tu les repousseras sans cesse ; elles ne t'appartiendront pas, tu ne leur appartiendras pas, car tu ne sauras que les tenir à part… »[60] En effet, il convient d'indiquer que Perec manque de témoins de son passé. Pour Perec, c'est « son absence de repères : [...] Nulle amarre. Rien ne les [les souvenirs] ancre, rien ne les [les souvenirs] fixe. »[61] Ses fragments de souvenir, très fragiles, s'élèvent de la discontinuité de ses expériences vécues dans les années 40. Ayant perdu ses parents et habité à différents endroits, Perec n'arrivait pas à repérer une continuité dans son enfance et dans ses souvenirs d'enfance. Ce qui rejoint l'idée que la remémoration s'effectue toujours dans un cadre collectif : ici, la disparition de la famille est synonyme d'absence de souvenirs d'enfance.

Par rapport à Perec, Modiano tente de restituer les souvenirs d'une autre : de Dora Bruder, non pas de rechercher ses propres souvenirs. Il n'est pas donc le possesseur originel de la mémoire qu'il recherche. De plus, Modiano et Dora Bruder ne se connaissent pas dans la vie réelle, Modiano n'a naturellement pas de souvenirs de Dora. Il convient ainsi d'indiquer que Modiano n'arrive pas à décrire les sentiments de Dora. Il les devine. On ne peut pas vraiment savoir ce que pensait Dora. Modiano n'a recours qu'aux données extérieures – les témoins, les documents officiels, les photos et les lieux - afin de retrouver le passé de Dora qui est englouti par l'Histoire. Néanmoins, Modiano précise que Dora Bruder fait partie de ce genre des personnes qui « laissent peu de traces

[59] Ibid., p. 141.
[60] Ibid., p. 142.
[61] Ibid., p. 98.

derrière elles. Presque des anonymes. »[62] C'est-à-dire qu'il est difficile pour les générations futures de redécouvrir les histoires de ces personnes disparues. En effet, la grande Histoire synthétise les histoires des individus ordinaires. De ce fait, la singularité de ces dernières est systématiquement ignorée et l'histoire personnelle est progressivement oubliée avec le temps. C'est la raison pour laquelle, bien que le recours à la mémoire collective permette possiblement de retrouver certains souvenirs, Modiano ne parvient pas à restituer la vie de Dora. À défaut de témoins, la mémoire de Dora reste toujours floue. Par exemple, parfois, le narrateur vient de trouver une piste qui pourrait aider à faire réapparaître le passé de Dora, mais cette dernière s'est tout de suite interrompue.

Parallèlement, l'enquête sur la mémoire de cette jeune fille donne parfois l'occasion à Modiano de redécouvrir son passé. La plupart des œuvres écrites par Modiano portent sur la période d'Occupation. Son obsession à propos de cette époque vient en fait de l'envie de découvrir le passé mystérieux de son père afin de mieux le connaître.

Né à l'époque de la Libération, Patrick Modiano passe aussi, comme Georges Perec, une enfance instable et souffrante. Sa mère, comédienne originaire de Belgique, est occupée par les tournées. Son père, d'origine juive, fait du marché noir, par exemple, et après, quitte sa famille définitivement. Modiano vit avec son frère aîné (qui est mort à l'âge de 10 ans) dans d'autres familles. Ainsi, ce manque d'affection familiale dont il souffre pendant son enfance - l'absence de ses parents et la mort de son frère – cause chez lui une profonde blessure. En l'occurrence, Modiano manque de souvenirs de sa famille et essaie de les retrouver. Rechercher la vie de Dora donne l'occasion à Modiano de redécouvrir le passé de son père. En conclusion, Modiano lui-même dispose également de peu de souvenirs de sa famille.

[62] Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, p. 28.

2. L'enquête sur la mémoire : le lieu dans *W ou le souvenir d'enfance* et dans *Dora Bruder*

Dans la partie précédente, nous avons conclu que la mémoire collective aide à la recherche de la mémoire individuelle, mais le résultat est parfois insatisfaisant. Ce sont les souvenirs personnels que Perec et Modiano n'arrivent souvent pas à retrouver, même s'ils parviennent à faire réapparaître certains souvenirs.[63] Car, la mémoire va de pair avec l'oubli et, surtout, l'enfance instable de ces deux écrivains rend leurs souvenirs encore plus flous et fragiles. De plus, il est difficile de reconstituer les histoires des disparus presque anonymes, engloutis par la grande Histoire.

Dans les deux livres étudiés, le thème du « lieu » retient particulièrement notre attention, parce que d'un côté, Perec et Modiano s'intéressent tous deux au « lieu »[64] ; d'un autre côté, il nous semble que sous la plume de Perec et de Modiano, le « lieu », comme la photographie, le document et le témoin, devient aussi un moyen pour faire réapparaître la mémoire. Le « lieu » est considéré comme un repère qui marque le milieu dans lequel ont eu lieu les expériences vécues. Surtout, la recherche de la mémoire individuelle s'appuie souvent sur la mémoire collective, et les lieux représentent les cadres spatiaux de la mémoire [65]. Ainsi, la redécouverte des lieux aide l'enquête sur la mémoire individuelle menée par Perec et Modiano. En ce sens, le « lieu » induit en quelque sorte une relation avec la mémoire. Ainsi, dans cette partie, nous allons réfléchir au lieu dans ces deux écritures contemporaines de la mémoire.

---

[63] Ces souvenirs représentent souvent la superposition de la mémoire collective et de la mémoire individuelle (si la mémoire individuelle se confond avec la mémoire collective, c'est parce que la mémoire collective relève de la partie commune des mémoires individuelles). Donc, ces souvenirs sont à la fois collectifs et individuels.

[64] Georges Perec fait un projet d'écriture à propos des lieux parisiens, des rues et des places par exemple. Dans les œuvres de Patrick Modiano, les lieux sont omniprésents, les noms des rues parisiennes, par exemple.

[65] Selon l'expression de Maurice Halbwachs dans *La Mémoire collective et l'espace*, p. 209. « Il n'est point de mémoire collective qui ne se déroule dans un cadre spatial. »

2.1. Le rapport entre le lieu et la mémoire

Selon la fameuse scène de la Madeleine[66], décrite par Marcel Proust dans *A la recherche du temps perdu*, la dégustation d'un goûter ramène le narrateur à son enfance passée à Combray. C'est un plaisir qui touche fortuitement la mémoire, comme si l'on apercevait une faible lumière dans l'ombre et le chaos à travers une fissure. Cette sensation merveilleuse pousse le narrateur à réveiller, en lui-même, des souvenirs anciens, se reflétant petit à petit dans la tasse de thé, comme les photos qui ressurgissent lentement.

Cette impression gustative, apparue sans prévenir et par hasard, permet au narrateur proustien d'entrouvrir inconsciemment la mémoire. Vu qu'à l'origine, ce n'est pas le narrateur lui-même qui essaie, de sa propre initiative, de retrouver le chemin de sa mémoire, mais que c'est à partir d'un fait habituel - déguster une madeleine – qu'il déclenche, à son insu, la réapparition de la mémoire, on l'appellera désormais « la mémoire involontaire ». Cependant, dans *W ou le souvenir d'enfance* et *Dora Bruder*, ce qui est différent de Proust, c'est que Georges Perec et Patrick Modiano tentent, a priori, de se souvenir en ayant recours à divers moyens. Ils appliquent un procédé inverse à celui de Proust, car chez Perec et Modiano, il s'agit, principalement, d'une exploration volontaire de la mémoire et d'une enquête sur le passé. De plus, par rapport aux souvenirs d'enfance de Proust, le passé que Perec et Modiano font ressurgir concerne souvent la mémoire souffrante.

Cet exemple de « la Madeleine » nous démontre que dans le cadre de la remémoration, un objet relatif au passé que l'on redécouvre pourrait permettre de susciter une impression similaire, en évoquant le souvenir. Nous l'appelons le repère de la mémoire. Ici, nous allons exercer une réflexion sur le lieu comme point d'‘appui pour retrouver les souvenirs.

Pour mettre en lumière le rapport entre le lieu et la mémoire dans ces deux textes étudiés, nous proposons d'abord de remonter à l'Antiquité où émerge la rhétorique traditionnelle. Cette dernière concerne non seulement la communication orale mais aussi la communication écrite. Quand il s'agit du discours oral, les orateurs de cette époque

[66] Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu. I, Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1994.

pratiquent les cinq dispositions de la rhétorique traditionnelle pour mieux convaincre les auditeurs. La *memoria* est le dernier procédé destiné à mémoriser le discours, et l'art mnésique permet à ceux qui sont habiles à parler de mieux apprendre par cœur leur discours afin de le restituer oralement. Quelles sont les techniques mnémoniques utilisées par les orateurs antiques ? Par exemple, Quintilien, rhéteur de l'Empire romain, recourt à une méthode mnésique à travers laquelle nous nous apercevons que le lieu nous met en rapport avec la mémoire.

Quintilien décrit les éléments fondamentaux du travail mémoriel dont le procédé consiste à établir une série de *loci*[67] dans la mémoire, comme le rappelle Frances A. Yates dans *L'art de la mémoire* :

> Pour former une série de lieux dans la mémoire, il faut, dit-il [Quintilien], se rappeler un bâtiment, aussi spacieux et varié que possible, avec l'atrium, la salle de séjour, les chambres à coucher [...] qui décorent les pièces. Les images qui doivent rappeler le discours [...] sont alors placés en imagination dans les lieux qui ont été mémorisés dans le bâtiment. Cela fait, dès qu'il s'agit de raviver la mémoire des faits, on parcourt tous ces lieux tour à tour et on demande à leur gardien, ce qu'on y a déposé.[68]

À travers cet exemple, nous pouvons imaginer que l'orateur de l'Antiquité mémorise son discours en parcourant les lieux de mémoire construits par sa propre imagination. En même temps, Frances A. Yates affirme que « La méthode garantit qu'on se rappelle les différents points dans le bon ordre, puisque l'ordre est déterminé par la succession des lieux dans le bâtiment. »[69] C'est vrai qu'il est important de placer les différents lieux dans le bon ordre, car il s'agit de la construction d'un palais de la mémoire. Les lieux sont comme les pierres pour réaliser ces travaux de construction, s'ils ne sont pas mis en bon ordre, le palais risque de s'écrouler. Une fois l'effondrement survenu, on ne parvient pas à clôturer ce procédé de mémoire.

Les orateurs imaginent d'abord des lieux tels que les chambres et les façades, et « la

---

[67] Du latin *locus*. Il désigne le lieu, l'endroit.

[68] Frances A. Yates, *L'art de la mémoire (1966)*, trad. de l'anglais par D. Arasse, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1975, p. 14-15.

[69] Ibid., p. 15.

longueur et de la complexité du discours à prononcer »[70] décident le nombre de ces lieux. Ensuite,

> Une fois le choix des lieux effectué, le rhéteur doit les [les lieux choisis] parcourir mentalement à maintes reprises, dans l'ordre, puis en sens inverse ; seulement ensuite peut-il découper son discours en *imagines*, qui renvoient soit aux choses à traiter (*memoria rerum*), soit aux mots à reproduire (*memoria verborum*). Ces images, qui doivent être aussi vives que possible, seront déposées une par une dans des *loci* distincts de telle sorte que l'orateur, au moment venu, n'aura plus qu'à parcourir sa topique pour réclamer son dû. [71]

Nous constatons trois choses importantes à travers cette citation : premièrement, le rhéteur transforme ce qu'il faut retenir en image ; deuxièmement, ces images sont conservées dans ces lieux imaginés ; troisièmement, cette méthode de la mémoire antique facilite non seulement la mémorisation du discours, mais aussi la remémoration. Dans cette méthode mnésique de la rhétorique classique, la mémoire, le lieu et l'image sont étroitement liés. Comme l'explique Derek Schilling, selon France A. Yates, « Les premiers traités de rhétorique identifient la mémoire comme une pratique de lieux et d'images. »[72]

Nous apercevons l'explication similaire à propos de cet art mnésique chez Jacques Roubaud. Il explique que l'on crée d'abord les lieux de mémoire par l'imagination : soit n'importe quel lieu, soit des lieux qui nous sont familiers. Ensuite, on s'y promène lentement pour découvrir ce monde mental créé dans le cerveau. Puisque ce monde composé de plusieurs lieux imaginaires qui nous aident à la mémorisation n'existe que dans l'esprit, il est silencieux. Comme l'écrit Roubaud :

> La ville, cette ville est vide, silencieuse, entièrement enfermée dans notre tête, [...] pas un bruit, pas un battement d'ailes, pas une sonnerie de cloches. [...] Ici ou là, à distances régulières, les lieux de mémoire préparés attendent, dans une lumière douce ; vides, [...] C'est là que nous allons, forgerons, orfèvres des souvenirs, fabriquer et disposer les

[70] Ibid.
[71] Ibid.
[72] Derek Schilling, *Mémoires du quotidien : les lieux de Perec*, Presses Universitaires du Septentrion, 2006, p. 145.

images représentantes de ce dont nous voulons nous souvenir.[73]

Roubaud décrit ici le processus mnémonique par le biais du lieu. Cette « ville est vide, silencieuse », parce qu'elle existe seulement dans la représentation mentale. Elle est considérée comme une coquille vide, qui attend d'être remplie par ce que l'on veut y faire entrer. Et les images que l'on évoque pour représenter nos souvenirs sont ensuite intégrées à ces lieux imaginaires. Ces lieux deviennent les entrepôts qui stockent les images (la mémoire) et, on « découvre » les lieux, c'est comme si l'on « voyait » les images. Nous nous demandons quel est le lien entre l'image et le souvenir. Pour le mieux comprendre, nous commençons par la recherche sur l'étymologie du terme d' « image ».

S'agissant des « images », le travail de transformation de la représentation d'informations mémorielles que Roubaud appelle « la traduction », demande non seulement la capacité de l'imagination mais aussi la faculté de mémorisation visuelle. Il convient donc de considérer ce procédé mémoriel comme l'art de la vue. Néanmoins, quant au terme d'« image » qui est utilisé ici pour désigner les souvenirs, il ne se borne pas à la vision. CNRTL[74] explique étymologiquement que le substantif « image » désigne à l'origine l'« apparence visible d'un objet, imitée par le dessin, la peinture, la sculpture »[75]. En 1160, ce mot gagne un sens de la « représentation mentale produite par la mémoire, vision intérieure »[76] et ce terme emprunté au latin *imago* signifie alors une représentation, une imitation. Ce sens de la reproduction et de la ressemblance (que l'on aperçoit dans les définitions du terme d'image) renvoie aussi à l'un des caractères du souvenir, car, d'après ce que nous avons traité, le souvenir est ce que l'on perçoit à l'extérieur et imprimé dans la mémoire, c'est-à-dire, une impression du passé.[77] De ce fait, le souvenir est en quelque sorte similaire à l'images.

Selon Jacque Roubaud, « l'Art de la Mémoire est avant tout un art de la vue »[78]. En

---

[73] Ibid.

[74] Explication du terme (l'image) en ligne sur le site : http://www.cnrtl.fr/etymologie/image, consulté le 01 juin 2018.

[75] Ibid.

[76] Ibid.

[77] Marc Augé, *Les Formes de l'oubli*, Paris, Payot & Rivages, 2001, p.24.

[78] Jacques Roubaud, *L'invention du fils de Leoprepes : poésie et mémoire* (texte de cinq leçons de poétique lues par Jacques Roubaud à la villa Gillet de Lyon), Édition Circé, 1993, p. 21.

suivant cette idée, nous entrons dans un monde en images. Comme il l'explique, « Il faut réduire chaque événement mémorable en éléments, accrocher ces éléments à des images-supports, placer ces images-supports en des lieux appropriés. »[79] Selon, Roubaud, on traduit et convertit le monde (les récits, les films... et tout) comme images. Le souvenir est représenté sous la forme d'image (images). Roubaud prend l'exemple d'une araignée placée sur un petit pan de mur jaune. On veut se souvenir d'une araignée, on s'imagine qu'on le met sur un petit pan de mur jaune. Ici, c'est comme si l'araignée jouait un rôle de théâtre et que ce petit pan de mur jaune devenait un décor. C'est là où le mur (le lieu mental) et l'araignée (l'image) sont arbitrairement associés. Ou encore, une araignée placée sur le sein gauche d'une belle jeune femme nue. Ce contraste, cette bizarrerie assure que cette association (le lieu : le sein gauche et l'image : l'araignée) demeurera fixée dans la mémoire. Cela aide à mémoriser l'araignée.

Ainsi, il convient d'indiquer que ce n'est pas une série de lieux que nous établissons, mais une série d'images, plus exactement d'associations de lieux avec des images. Jusqu'ici, il s'agit toujours des lieux imaginaires, mais les lieux, auxquels nous nous intéressons dans ces deux textes de la mémoire que nous avons étudiés, se rapportent directement aux lieux réels. Néanmoins, nous avons marqué des points communs entre l'art mnésique et ces deux œuvres étudiées.

Premièrement, le lieu peut conserver la mémoire. La fonction de conservation de ces lieux imaginés de la rhétorique classique renvoie également à celle des lieux réels. Dans *Jacques Roubaud : Prose de la mémoire et errance chevaleresque*, Florence Marsal montre que le travail de recensement des multiples métaphores de la mémoire depuis l'Antiquité permet de conclure qu'elles ont toutes en commun le « sème spatial ».[80] Nous prenons l'exemple du musée. Vu que ce dernier est un lieu de conservation qui garde les traces historiques, il est considéré comme une métaphore par excellence de la mémoire. La bibliothèque peut aussi être désignée comme un lieu concret pour exprimer la notion

[79] Ibid.

[80] Florence Marsal, « Chapitre III. La mémoire et ses représentations », Presses universitaires de Rennes, 2010, texte en ligne sur le site : http://books.openedition.org/pur/39169?lang=fr, consulté le 12 avril 2019.

abstraite de la mémoire, parce qu'elle collectionne divers livres et de gigantesques volumes en fonction de l'époque, du domaine, de la thématique... Du fait que les lieux mentionnés dans ces deux œuvres étudiées sont souvent liés à la mémoire que ces deux auteurs tentent de retrouver, ils gardent potentiellement les traces du passé. Le lieu de la géographie humaine ne se limite pas au sens géographique, mais il gagne en plus un sens culturel. Cela nous permet de déchiffrer le lieu. Selon Halbwachs, « Le lieu occupé par un groupe n'est pas comme un tableau noir sur lequel on écrit puis on efface des chiffres et des figures. [...] Mais le lieu a reçu l'empreinte du groupe, et réciproquement. »[81] Le lieu comme archive peut nous raconter le passé : en redécouvrant les lieux vécus, Perec et Modiano tentent de susciter les souvenirs.

Deuxièmement, le lieu est le repère de la mémoire. En ce qui concerne la méthode mnémonique, le lieu devient un outil imaginaire n'existant que dans notre cerveau pour aider à mémoriser ce que nous voulons retenir. C'est-à-dire que les lieux que les orateurs antiques imaginent n'ont pas forcément de lien avec le contenu que ceux-ci s'efforcent de mémoriser, mais plutôt, ils créent un ordre ou un cadre dans ce qu'il faut retenir pour favoriser à la fois la mémorisation et la remémoration[82]. Dans *W ou le souvenir d'enfance* et dans *Dora Bruder*, dans un premier temps, chez Perec et Modiano, il ne s'agit pas d'un exercice de mémorisation, mais d'un processus inverse : une enquête sur passé ; dans un second temps, les lieux mentionnés dans ces deux livres sont réels et, souvent liés au passé que ces deux écrivains essaient de retrouver. Par conséquent, comme la madeleine de Proust, le lieu sert d'auxiliaire de la mémoire, en donnant l'opportunité d'éveiller les souvenirs dormants. Que ce soit les lieux des rhéteurs antiques ou ceux de Perec et de Modiano, ils fonctionnent tous comme repère de la mémoire.

Revenons aux deux textes étudiés. Dans *W ou le souvenir d'enfance*, Perec mentionne un lieu et il ajoute ensuite, ce qui s'y est passé, d'après ce qu'il a mémorisé. Les noms des lieux deviennent le sous-titre dans les parties où Perec tente de rechercher

[81] Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 196.

[82] Les orateurs mémorisent d'abord le discours, ensuite s'en souvient pour le prononcer.

ses souvenirs : « La rue Vilin »[83], « Le boulevard Delessert »[84]. Étant donné que Perec, orphelin de guerre, est envoyé dans plusieurs pensions de famille, ses lieux de vie changent constamment : Villard-de-Lans, la pension dans un home d'enfants voisine des *Frimas*, par exemple. Le lieu est omniprésent dans *Dora Bruder* de Modiano, du fait que l'auteur mentionne beaucoup de noms de lieux tels que « le 41 boulevard Ornano »[85] « le quartier Clignancourt »[86] , ainsi que les lignes du métro parisien. Il reconstitue l'itinéraire de la fuite de Dora Bruder en analysant des lieux concernant cette jeune fille. Sous la plume de Modiano, le lieu devient donc l'indice qui éclaire possiblement l'enquête sur passé, pour faire des hypothèses sur les lacunes de la mémoire.

C'est à travers la recherche sur ces lieux que Perec et Modiano retracent les histoires individuelles du passé. En effet, de la rhétorique traditionnelle à ces deux œuvres étudiées, du lieu imaginaire au lieu réel, le lieu aide, depuis l'Antiquité, à évoquer les souvenirs.

Ici, nous avons justifié que dans ces deux textes, le lieu est en rapport avec la mémoire, mais nous avons indiqué dans l'introduction que le lieu fait partie de l'espace. Pour cela, nous nous demandons comment appréhender le triple rapport du lieu, de l'espace et la mémoire. Il convient ainsi de prendre conscience de la différence entre le lieu et l'espace.

2.2. La distinction entre le lieu et l'espace

Dans l'introduction, nous avons déjà indiqué que la définition du « lieu » implique la relation du contenant et du contenu entre l'espace et le lieu. Ici, nous allons expliquer plus précisément comment distinguer l'espace du lieu, du point de vue de Michel de Certeau.

Le terme de lieu est généralement en rapport avec un lieu concret comme le parc, le supermarché, parfois relativement précis, comme la Gare de Lyon dans *W ou le souvenir d'enfance* de Perec et le Saint-Cœur-de-Marie dans *Dora Bruder* de Modiano. C'est un

[83] Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance (1975)*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2017, p. 71.
[84] Ibid., p. 76.
[85] Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 1999, p.12.
[86] Ibid., p.21.

endroit que l'on arrive à identifier. Selon la conclusion donnée par Michel de Certeau, un lieu est « une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité. »[87] D'après lui, le lieu est ce qui est situé à sa propre place, coexistant sous une forme unique, dans l'ordre, avec les autres (c'est-à-dire que chaque lieu est unique. Les lieux coexistent mais ils ne sont pas pareils, il n'y a pas de lieu en double). De ce fait, généralement, le lieu se caractérise par l'unité, la localisation (repérable) et la stabilité.

En revanche, il apparaît que le terme d'espace est une notion plus vague comparée au lieu. La notion d'espace marque une capacité à contenir. Des éléments font partie d'un espace. Il est possible naturellement que l'on s'y déplace. En effet, Michel de Certeau affirme que « L'espace est un croisement de mobiles. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient. »[88] Il explique que la constitution d'un espace relève des « vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps. »[89] L'espace est plus libre mais par conséquent moins stable que le lieu.

Nous pouvons ainsi conclure que l'espace est construit à partir du lieu dans lequel on ajoute les notions de direction, de vitesse et de temps. Cela implique la relation de transformation entre espaces et lieux. Comme l'indique Michel de Certeau, « Les récits effectuent donc un travail qui, incessamment, transforme des lieux en espaces ou des espaces en lieux. »[90] Il explique que dans les récits, en ce qui concerne le rapport entre espaces et lieux, il existe deux situations possibles.

D'une part, « ...par des objets qui seraient finalement réductibles à *l'être-là* d'un mort, à la loi d'un « lieu » »[91] Par exemple, selon Michel de Certeau, dans certains pays, un lieu – un tombeau – est fondé pour représenter « un corps inerte »[92]. Dans ce cas, un lieu résume toute la vie d'une personne et devient une preuve de l'existence passé d'un mort. Autrement dit, l'« espace » qui conserve les expériences concrètes du passé est réduit par le « lieu » considéré comme objet qui marque simplement l'existence du passé.

---

[87] Michel de Certeau, *L'invention du quotidien : 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 173.
[88] Ibid.
[89] Ibid.
[90] Ibid., p. 174.
[91] Ibid.
[92] Ibid.

Ici, Michel de Certeau prend comme exemple un tombeau qui est considéré comme un lieu pour représenter un corps défunt. Cela paraît reposer sur un processus soustractif : la transformation de l'espace en lieu, car on ‘‘supprime’’ l'histoire antérieure se déroulant dans les « espaces » et tout ce qui appartient au passé devient alors ‘‘simplement’’ un objet (un lieu par exemple) qui remplace tous les passés. Par conséquent, le lieu d'objet (le lieu en tant qu'objet) n'existe que sous la forme du néant, il devient la coquille vide. Il en va de même pour la photographie, cette dernière est aussi une preuve du passé. En effet, l'expression « l'être-là » nous rappelle l'idée qu'exprime Roland Barthes dans *La Chambre Claire* : « ce qui a été ». La photographie garde les traces du passé, transforme le présent en passé. Le moment de l'existence que la caméra enregistre ne peut prouver que l'authenticité de l'existence, parce que le « ça a été » de la photographie permet la capture d'un instant. Ici, le lieu fonctionne également comme un témoin de l'existence du passé. Nous pouvons retrouver cette caractéristique du lieu, preuve du passé, dans *W ou le souvenir d'enfance* et dans *Dora Bruder*. Dans la plupart des cas, Perec décrit ou mentionne seulement un lieu concret, et il explique ensuite que ce lieu peut ou non susciter ses souvenirs. Pour autant, le passé immense - la vie se déroulant dans les espaces (le souvenir) - est réduit à un point (un lieu d'objet) dans lequel ne subsiste que la manifestation du passé. Certes, la plupart des lieux existants sous la plume de Modiano gardent les traces du passé, l'auteur ne met pas particulièrement l'accent sur ce fait. Il souligne les liens entre présent et passé par rapport à une description d'un même lieu, en faisant le lien entre le Paris de l'Occupation et celui d'aujourd'hui. Pour conclure, en suivant cette distinction entre espace et lieu, proposée par Michel de Certeau, le lieu signifie « l'être-là » qui est considéré comme preuve de l'existence du passé. Par rapport à la photo, le lieu n'est pas capable de capter un instant. Donc il ne représente que son état actuel, alors que la photo peut montrer ce qui était à un moment donné (« ça a été »). Pourtant, la photo n'arrive pas à raconter ce qui s'est passé avant et ce qui se passera après, de ce fait, ce qui est représenté sur une photo ne dit pas toujours toute la vérité. Par conséquent, au sens strict, le caractère de « ça a été » prouve que tel ou tel instant a vraiment existé. Donc, c'est par ce témoignage de l'existence du passé que nous

rapprochons le lieu et la photographie.

D'autre part, il s'agit du « réveil des objets inertes (une table, une forêt, un personnage de l'environnement) qui, sortant de leur stabilité, muent le lieu où ils gisaient en l'étrangeté de leur propre espace. »[93] C'est-à-dire de reconnaître et de réveiller les objets inertes et de leur donner une vie en essayant de préciser ce qui est derrière ces objets. C'est comme si le lieu représentait un point fixe, une coquille vide, alors que l'espace devient le contenu du coquillage. Ce procédé de transformation du lieu en espace renvoie aux recherches sur la mémoire, faites par Perec et Modiano, dans les deux œuvres que nous avons étudiées, parce que pour ces deux auteurs, il est question de l'élargissement et du prolongement d'un point déterminé. Le lieu dans ces deux livres étudiés peut être considéré comme l'objet inerte. Chez Perec et Modiano, le processus de la recherche des souvenirs à partir des lieux renvoie à la transformation du lieu en espace. Car, selon Michel de Certeau, « l'espace est un lieu pratiqué. »[94] Comme il l'explique, la rue est géométriquement considérée comme un lieu, mais c'est par des marcheurs qu'elle est transformée en espace. C'est-à-dire que, à la suite des activités humaines (la marche, par exemple) dans un lieu (la rue, par exemple), en gagnant le sens de direction, de vitesse et de temps, ce lieu devient un espace. Donc, plus exactement, lorsque Perec et le narrateur modianien reviennent sur certains lieux pour retrouver le passé, d'abord, ces lieux marquent l'existence du passé et ils sont ensuite transférés, au moins mentalement, en espace pour ressusciter les expériences passées en essayant d'imaginer le cadre spatial du passé.

Ainsi, dans *W ou le souvenir d'enfance* et dans *Dora Bruder*, le processus de recherche de la mémoire à travers le lieu concerne la transformation du lieu en espace : à partir d'un lieu, Perec et Modiano tentent de retrouver dans le cadre spatial les pratiques quotidiennes. Nous constatons ensuite que chez Perec et Modiano, le retour aux lieux auxquels leur vécu se rattache établit le lien entre le présent et le passé. Quels sont les effets évoqués par la relation temporelle d'un même lieu ?

---

[93] Ibid.

[94] Ibid., p. 173.

2.3. L'enquête sur la mémoire à partir du lieu : une navette entre le passé et le présent

Comme nous l'avons expliqué, Perec et Modiano, sont des écrivains de la génération d'après-guerre dont la mémoire individuelle est étroitement liée à la mémoire collective. La Shoah laisse des traces historiques dans leur histoire personnelle. Le lieu nous aide à nous reporter au passé qui se situe dans un cadre collectif, ainsi, Perec et Modiano essaient de faire réapparaître les souvenirs à partir des lieux. Pourtant, cette piste de recherche n'est pas toujours avérée.

Perec affirme que lorsqu'il est revenu à Villard-de-Lans, il n'arrive pas, en dépit de ses efforts, à identifier la pension où il a vécu. Il ne se souvient « ni de son nom ni de son aspect »[95]. À propos de cette pension, deux cas sont possibles : soit il n'arrive « nulle part »[96] à évoquer « un sentiment de familiarité »[97] ; soit au contraire, Perec parvient à s'efforcer d'« extirper »[98] d'un objet qu'il a choisi « la matière d'un souvenir. »[99] Modiano subit également cette « impression d'absence et de vide »[100], chaque fois qu'il s'est trouvé dans un endroit où la famille Bruder avait vécu. Les lieux fréquentés par Ernest, Cécile et Dora Bruder sont considérés par Modiano comme ceux qui gardent l'empreinte – la marque en creux – de cette famille. Chaque fois que Modiano se retrouve dans un endroit qui est potentiellement lié à la famille de Bruder, en essayant de reconstituer sa mémoire, mais par faute d'archives, son enquête sur cette famille doit s'arrêter. De ce fait, il a recours à sa mémoire personnelle : ce sont ces lieux qui lui paraissent vides qui évoquent ses propres souvenirs. Par leur biais, Modiano rapproche son histoire de celle de Dora.

Si ces lieux n'évoquent parfois pas de souvenirs chez ces deux auteurs, c'est parce que, comme nous l'avons expliqué dans la troisième sous-partie de la première grande partie, Perec et Modiano manquent de souvenirs : 1) l'oubli fait partie de la mémoire ; 2)

---

[95] Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance (1975)*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2017, p.173.
[96] Ibid.
[97] Ibid.
[98] Ibid., p.174.
[99] Ibid.
[100] Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 1997, p. 29.

leur enfance est instable ; 3) ils manquent d'archives et de témoins du passé surtout à cause de la guerre ; 4) il faut mentionner que Modiano recherche la mémoire de Dora qui était une inconnue pour lui, donc, il n'a certainement pas de souvenirs d'elle(avant d'avoir lu la fiche de recherche).

Même si dans certains cas le lieu ne parvient pas à ressusciter le passé, il offre une occasion de réveiller le souvenir, en aidant ces deux écrivains à situer le cadre où s'est passé tel ou tel événement. En ce qui concerne le lieu lui-même (non pas les événements qui s'y sont déroulés), Perec et Modiano en gardent des réminiscences, ou parfois au contraire, n'en ont aucune.

Ces lieux font partie de la mémoire que ces deux écrivains recherchent, mais c'est à ce qui s'y est passé que Perec et Modiano s'attachent vraiment. Mentionner ces lieux a pour but de retrouver le passé. Ces lieux sont là comme repères pour ramener les enquêteurs dans le passé, Perec et Modiano entament une aventure temporelle dans ces lieux. Entre passé et présent, leur recherche de la mémoire s'accomplit. Pour l'expliciter, dans ces deux textes étudiés, il vaut mieux distinguer d'abord la mémoire du lieu lui-même de la mémoire sur les expériences vécues dans le lieu.

Dans *W ou le souvenir d'enfance*, nous notons trois circonstances : 1) Perec ne possède aucun souvenir de ce lieu et de ce qui s'y est passé (nous l'avons déjà abordé dans le paragraphe précédent) ; 2) Perec ne reconnaît pas le lieu, mais il garde certains souvenirs flous sur le passé en rapport avec cet endroit ; 3) Perec évoque des réminiscences à la fois sur le lieu et sur ce qui s'y déroule. Dans *Dora Bruder*, étant donné que ce récit est fait autour de l'enquête sur la vie de Dora Bruder, non pas sur celle de Modiano (bien qu'il y ait des parties concernant des souvenirs du narrateur modianien), les lieux mentionnés par Modiano sont forcément en rapport avec cette jeune fille. En l'occurrence, il est logique que Modiano n'ait pas d'expérience personnelle liée à tous ces lieux. C'est la raison pour laquelle il est tout à fait normal qu'il en existe sur lesquels Modiano n'a pas de souvenirs. En plus, il ne sait pas ce qui s'est passé pour Dora, sans l'aide des archives qui gardent des souvenirs d'elle. Pourtant, il est nécessaire de préciser que certains lieux font ressurgir la mémoire de Modiano au cours de la recherche du passé

de Dora. C'est par ces points que nous analysons les lieux de Modiano.

Chez Perec, nous avons déjà expliqué le premier cas : sans souvenir sur un lieu et sur ce qui s'y passé. Pour le deuxième cas : sans souvenir sur un lieu mais il a pourtant une réminiscence de l'événement se déroulant dans cet endroit, à l'exemple de la Gare de Lyon. Il se souvient, à plusieurs reprises, qu'un jour, sa mère l'accompagna à la Gare de Lyon, et le confia à « un convoi de la Croix-Rouge qui partait pour Grenoble, en zone libre. »[101] Perec ne décrit pas l'apparence de cette gare, et essaie de rendre son souvenir plus précis en le retraçant plusieurs fois. Jusqu'ici, la gare de Lyon fonctionne comme repère de la mémoire dans ce texte. Perec ajoute dans les deux chapitres avant la fin du livre : « En sortant de la gare, j'ai demandé comment s'appelait ce monument ; on m'a répondu que ce n'était pas un monument, mais seulement la gare de Lyon. »[102] Après la Libération, recueilli par sa tante Esther et son oncle David, Perec est revenu à Paris. Il n'a pas reconnu la Gare de Lyon, mais il peut encore se rappeler le jour où il a quitté sa mère. Pourquoi ajoute-il, à la fin du livre, qu'il n'arrive pas à reconnaître la gare ? Par rapport à la séparation avec sa mère en 1942 à la Gare de Lyon (le passé), ce retour à Paris donne, par hasard, une occasion à Perec de redécouvrir cette gare (le présent). Pourtant, ce qu'il a perçu est la non-identification de ce lieu. De ce fait, pour Perec, la Gare de Lyon n'existe pas réellement, mais elle devient un symbole de séparation et de souffrance. Ici, le souvenir de Perec est le fait qu'il est transféré en zone libre en se séparant de sa mère, et il conserve le souvenir de la Gare de Lyon qui représente le cadre spatial de la mémoire. C'est l'affection pour sa mère et la douleur de la séparation qui marquent son souvenir. Ainsi, il est naturel qu'il n'arrive pas à identifier ce lieu quand il y revient. Cependant, chaque fois que Perec raconte ce souvenir, il répète toujours le nom de ce lieu : la Gare de Lyon. Donc, c'est un détail, un élément important pour le souvenir, mais en même temps, du fait qu'il mentionne que lorsqu'il revient à cette Gare, il ne la reconnaît pas, nous nous apercevons que ce lieu l'obsède et devient un lieu fantomatique qui n'est pas figuré, comme « la ville silencieuse » de Roubaud, conservant le souvenir. D'un côté, au

[101] Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance (1975)*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2017, p. 80.
[102] Ibid., p. 214.

début du texte, la séparation avec sa mère signifie qu'il s'éloigne totalement de sa famille à cause de la guerre ; d'un autre côté, à la fin du texte, la Seconde Guerre Mondiale est finie et Perec revient à Paris dans la famille paternelle. Ces deux événements se sont passés à la Gare de Lyon. C'est à travers ce lien entre le présent et le passé que nous comprenons que pour Perec, la Gare de Lyon est considérée comme un support affectif. La Gare de Lyon est un endroit réel, mais elle devient plutôt un lieu que Perec imagine pour placer son souvenir.

La troisième circonstance – Perec garde des réminiscences sur le lieu lui-même et sur les expériences qui y sont vécues – nous permet de mieux comprendre ce que nous avons expliqué (chez Perec, l'image d'un souvenir est placée dans un lieu réel mais qui devient en fait un lieu imaginaire).

Dans *W ou le souvenir d'enfance*, le collège Turenne ramène Perec à des souvenirs de l'époque à laquelle il vivait dans cette institution religieuse. Par exemple, il se rappelle de deux sœurs sévères, du Père David envers lequel Perec enfant manifeste « un sentiment proche de la vénération »[103], de la cérémonie du baptême, etc. Jusqu'ici, cet exemple montre que le lieu peut servir d'auxiliaire de la mémoire.

En 1970, Perec revient dans ce collège.

> Le collège Turenne, que l'on appelait aussi le Clocher, était une bâtisse rose, assez grande, de construction sans doute récente, située un peu à l'écart de Villard, à quelque cinq cents mètres au-delà des *Frimas*, ainsi que je le découvris avec stupéfaction quand je revins le visiter en décembre 1970, tellement dans mon souvenir c'était un lieu terriblement éloigné, où nul ne venait jamais, où les nouvelles n'arrivaient pas, où celui qui en avait passé le seuil ne le repassait plus.[104]

D'après Maurice Halbwachs, le passé est reconstruit à partir du présent. Nous pensons que, plus précisément, c'est la remémoration qui s'accomplit en se basant sur le présent. Cela renvoie à la phrase prononcée par Paul Valéry : « la mémoire est l'avenir du passé. » Ici, Perec décrit l'état actuel du collège Turenne (la date – décembre 1970 – est

[103] Ibid., p.129.
[104] Ibid.

relativement récente), et en même temps, il fait resurgir un souvenir (plus lointain par rapport à décembre 1970) lié à ce lieu. Dans son souvenir, le collège Turenne est très différent de ce qu'il voit au présent. En fait, le collège Turenne ne se trouve pas dans un endroit bien éloigné. Perec a tort de le considérer comme un endroit qui coupe les liens avec le monde extérieur. D'où venait, chez Perec, cette impression à propos de ce collège ? Selon Halbwachs, le groupe dont l'enfant fait le plus étroitement partie est la famille. Perec est sorti très tôt de ce cadre familial et se prépare à l'avance à une vie d'adulte sans la protection de sa famille. Il a le souvenir d'avoir ressenti l'absence de sa famille. Nous apercevons certains indices qui manifestent le sentiment de tristesse et de solitude : « Plusieurs fois, [...], j'ai été seul, [...], dans le collège. »[105] Il pourrait se sentir abandonné : « Je ne me souviens pas de l'avoir vue [la grand-mère de Perec] une seule fois pendant toute la durée de mon séjour au collège Turenne (cela ne veut pas dire qu'elle n'est pas venue ; cela veut dire que je ne m'en souviens pas). »[106] Plus encore, il se remémore sa vie au collège Turenne comme quelque chose de pénible. Le contraste entre l'impression qu'il a au présent et ce qu'il a ressenti dans le passé, à propos (de l'état physique) du collège Turenne, rend compte du fait que le collège Turenne devient le symbole de la solitude. Et la redécouverte d'un lieu déjà expérimenté permet à Perec de se reconnaître et d'avoir une occasion de repartir dans la vie.

Dans *Dora Bruder*, puisque le narrateur vise à faire une enquête sur la mémoire de Dora une figure disparue et non pas sur la sienne (la mémoire du narrateur), Modiano n'obtient des souvenirs de la famille Bruder que par les archives venant de l'extérieur. En espérant retrouver les traces de cette jeune fille, le narrateur redécouvre certains lieux qui sont potentiellement en rapport avec Dora Bruder. Ainsi, dans *Dora Bruder*, le lien entre présent et passé d'un lieu reflète celui entre le narrateur et la personne disparue.

> Et au milieu de toutes ces lumières et de cette agitation, j'ai peine à croire que je suis dans la même ville que celle où se trouvaient Dora Bruder et ses parents, et aussi mon père quand il avait vingt ans de moins que moi. J'ai l'impression d'être tout seul à faire le lien entre le Paris de ce temps-là et celui d'aujourd'hui, le seul à me souvenir de tous

[105] Ibid., p. 163.
[106] Ibid., p. 164.

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.[107]

Des dizaines d'années ont passé depuis le jour où Dora a fait une fugue. Paris tel qu'il fut expérimenté par Dora se trouve en période d'Occupation, alors que le Paris où déambule le narrateur modianien est éloigné de la Seconde Guerre Mondiale et de la persécution des Juifs. La distance temporelle fait que le narrateur est conscient qu'il est étranger à cette époque, mais progressivement, son imagination fait se superposer le même lieu – Paris - existant dans deux différentes temporalités.

Partant du lieu où habitait Dora : le « 41 boulevard Ornano »[108], le narrateur entreprend, après presque un demi-siècle depuis la disparition de cette jeune fille, une recherche portant sur son histoire sous l'Occupation. Pourtant, excepté le fait que la famille Bruder a vécu dans ce quartier du boulevard Ornano, le narrateur ne se remémore pas leur vie quotidienne. Donc, au début du premier chapitre du livre, dès lors qu'il cite l'avis de recherche de Dora, sur lequel est indiqué le « 41 boulevard Ornano », Modiano consacre ensuite des paragraphes à la présentation de ses propres expériences vécues dans ce lieu. Ainsi, le regard du lecteur se tourne du lieu passé vers le présent (en comparaison avec le lieu de Dora sous l'Occupation, le lieu du narrateur se situe dans le présent, même s'il s'agit du lieu tel qu'il l'a connu dans les années 60.) Il se souvient des fragments de son passé dans ce quartier : dans son enfance, il accompagnait sa mère au marché aux Puces de Saint-Ouen ; à la porte de Clignancourt, il y avait un photographe qui proposait aux passants de prendre une photo ; le café de ce quartier... Bien que ce soient des souvenirs qui n'ont aucun rapport avec l'histoire de Dora, le narrateur essaie de mettre en rapport son présent avec le passé de Dora. À la fin de ce premier chapitre, le narrateur finit de raconter ses souvenirs désordonnés sur ce quartier en affirmant qu'il est passé devant le 41 boulevard Ornano pendant des mois et des années, mais qu'il l'ignorait complètement. À la fin du premier chapitre, il reprend la phrase[109] dans l'avis de

[107] Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 1997, p. 50-51.
[108] Ibid., p. 7.
[109] C'est la phrase écrite dans l'avis de recherche de Dora Bruder publié dans le journal, *Paris-Soir* : « Adresser toutes indications à M. et Mme Bruder, 41 boulevard Ornano, Paris. » à la page 7 dans

recherche cité tout au début de ce chapitre, et cette fois il ajoute la durée de ses passages dans ce quartier : « De 1965 à 1968. Adresser toutes indications à M. et Mme Bruder, 41 boulevard Ornano, Paris. »[110] De 1965 à 1968, le narrateur (presque Modiano) ne connaissait pas encore la disparition de cette jeune fille, et l'immeuble 41 du boulevard Ornano n'attirait pas son attention. Nous considérons donc cette phrase[111] comme une réponse tardive et rétrospective à l'avis de recherche publié par les parents de Dora, qui implique son regret pour les parents de Dora, parce qu'il ne connaissait pas encore Dora pendant les années 1965-1968 et qu'il ne leur donne aucune information importante sur elle. Pourtant, Modiano ne s'arrête pas là, et il entreprend une enquête sur cette jeune fille disparue. Car, Modiano commence le chapitre suivant en écrivant : « D'hier à aujourd'hui. Avec le recul des années, les perspectives se brouillent pour moi, les hivers se mêlent l'un à l'autre. Celui de 1965 et celui de 1942. »[112] L'effacement de la frontière entre hier et aujourd'hui marque le commencement de l'enquête faite par le narrateur modianien. Et « D'hier à aujourd'hui » fait référence au titre de la rubrique où est publié l'avis de recherche de Dora. Depuis le deuxième chapitre, ce que décrit Modiano nous semble aussi comme une réponse à la fiche de recherche publiée par les parents de Dora. Comme l'écrit Modiano,

> En 1965, je ne savais rien de Dora Bruder. Mais aujourd'hui, trente ans après, il me semble que ces longues attentes dans les cafés du carrefour Ornano, ces itinéraires, toujours les mêmes — je suivais la rue du Mont-Cenis pour rejoindre les hôtels [...] —, et ces impressions fugitives que j'ai gardées : [...] tout cela n'était pas dû simplement au hasard. Peut-être, sans que j'en éprouve encore une claire conscience, étais-je sur la trace de Dora Bruder et de ses parents. Ils étaient là, déjà, en filigrane.
> J'essaye de trouver des indices, les plus lointains dans le temps.[113]

Dora Bruder, Paris, Gallimard, 1999. Et à la fin de ce chapitre, Modiano reprend cette phrase : « ...je suis passé devant lui [l'immeuble du 41] pendant des mois, des années. De 1965 à 1968. Adresser toutes indications à M. et Mme Bruder, 41 boulevard Ornano, Paris. » (P. 9).

[110] Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 1999, p. 9.

[111] La phrase écrite par Modiano dans les derniers lignes du premier chapitre : « De 1965 à 1968. Adresser toutes indications à M. et Mme Bruder, 41 boulevard Ornano, Paris. »

[112] Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 1999, p. 10.

[113] Ibid., p. 10-11.

Quand il a connaissance de la disparition de Dora, le narrateur prend conscience d'être un enquêteur et commence alors à rechercher, dans ses propres souvenirs et les archives de la Seconde Guerre Mondiale, ce qui pourrait être en rapport avec cette jeune fille. De ce fait, il superpose le passé au présent (« Ils étaient là, déjà, en filigrane ») : il parcourt les chemins traversés autrefois par Dora et ses parents, en essayant de s'imprégner de ces lieux afin d'imaginer l'histoire du passé. Il faut préciser que la plupart des lieux mentionnés dans *Dora Bruder* sont des lieux quotidiens, en l'occurrence, par lesquels que Modiano tente de retrouver la vie quotidienne de Dora – une recherche sur la mémoire individuelle.

Ce sont ces lieux qui permettent au narrateur modianien de relier le passé au présent. Par ce lien entre présent et passé, le narrateur exerce l'enquête sur la mémoire de Dora. Toutes ses recherches démarrent à partir de ce lieu : le 41 boulevard Ornano.

La liaison entre le présent et le passé occupe une place importante dans ces deux écritures contemporaines de la mémoire, parce qu'elle favorise chez Perec et Modiano leur enquête sur le passé. Le changement de temporalité provoque souvent le changement inhérent aux lieux. La comparaison entre ces lieux du passé et du présent est souvent liée à la description de ces lieux. Dans cette partie, nous avons déjà abordé la comparaison entre les descriptions des lieux présents et passés. Quelle est la place de la description du lieu dans la littérature ? En fait, il existe une étude sur la géographie dans la littérature depuis la fin du XX^{e} siècle. Et ici, comment appréhender la description du lieu dans les écritures de la mémoire chez Perec et Modiano ? Nous allons prolonger cette réflexion dans la partie suivante.

3. Rapports entre lieu, mémoire et écriture chez Perec et Modiano

W ou le souvenir d'enfance et *Dora Bruder* visent la recherche de la mémoire individuelle. C'est en le parcourant que Perec et Modiano ont recours au lieu qui aide souvent à rappeler le cadre collectif pour remémorer le passé. Au fur et à mesure de notre lecture et de notre réflexion, nous avons explicité comment le lieu, en tant que repère de la mémoire, aide à susciter les souvenirs (les relations entre lieu, espace et mémoire), et nous avons souligné l'importance de la notion de temps dans ces deux écritures. Nous abordons une réflexion plus approfondie sur les descriptions du lieu. Cela nous ramène à nous questionner sur l'écriture du lieu dans ces deux œuvres étudiées.

3.1. Le lieu pour rechercher la mémoire : la manière différente d'utiliser le lieu et la métonymie du lieu

Notre mémoire porte sur une analyse, en rapport avec le lieu, de l'écriture de la mémoire chez Perec et Modiano. Ce lien entre la géographie et la littérature peut remonter à la fin du XX^{e} siècle. En effet, comme l'indique Christine Baron, les études qui rapprochent la géographie de la littérature apparaissent depuis les années 1990. Ces deux disciplines se croisent et s'influencent l'une l'autre. Leur intersection implique le rétablissement et l'enrichissement du rapport Homme – Terre. Cela correspond à l'évolution de la discipline géographique à partir de la fin du XIX^{e} et à l'apparition de la notion de géographie humaine en 1974, qui introduisent une perspective humaine dans l'étude de la géographie. La géographie peut donc être appréhendée par différents domaines tels que la sociologie, l'économie et la littérature. Et la littérature se trouve souvent à la croisée d'épistémologies variées, dont la connaissance géographique fait partie. Comme le conclut Christine Baron, « la littérature comprend une dimension géographique liée à sa vocation représentationnelle, et plus spécifiquement dès lors qu'elle se préoccupe de faire partager au lecteur une expérience du voyage, de la

découverte des espaces, de l'altérité anthropologique.[114] » Ainsi, il s'agit souvent des descriptions des lieux et des paysages, le récit de voyage, par exemple. Cela montre clairement que la géographie est dans la littérature.

Pourtant, il existe une manière moins perceptible d'aborder la géographie dans les textes littéraires : c'est le fait que la dimension géographique y est apparente. Précisément, il s'agit d'une réflexion sur la typographie textuelle. À l'exemple de la poésie spatialiste, selon Christine Baron, « l'enjeu poétique consiste moins à articuler des représentations visuelles de lieux qu'à figurer en lui-même, par des moyens purement textuels, le visible en tant que tel.[115]» C'est-à-dire que l'auteur tient compte de la manière de présenter un texte, par exemple, à travers la ponctuation ou les signes typographiques.

Ces deux moyens d'intégrer la géographie dans la littérature se trouvent également dans *W ou le souvenir d'enfance* et dans *Dora Bruder*. Perec et Modiano y tiennent compte de la typographie textuelle, qui implique une représentation de la géographie dans la littérature. Chez Perec, les chapitres concernant l'île W sont en italique et les parties relatives à ses souvenirs d'enfance sont écrites sous de multiples formes : il met des paragraphes en gras ; il ajoute des notes sur ce dont il se souvient. Dans *Dora Bruder*, Modiano enchâsse l'avis de recherche de Dora, des documents officiels (l'acte de naissance de Dora, par exemple, des lettres écrites au Préfet de Police pour chercher des Juifs disparus sous l'Occupation et une plaque[116]. Il les intègre dans le texte mais sans changer leur forme originale, il nous semble avoir ces documents sous les yeux. Du fait que l'analyse sur la typographie a peu de rapports avec notre recherche sur le lieu dans ces deux œuvres étudiées, nous ne nous attarderons pas sur ce point, mais nous nous concentrerons sur la redécouverte (il s'agit donc de la description) des lieux chez Perec et Modiano.

---

[114] Christine Baron, « Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures », Fabula-LhT, n° 8, « Le Partage des disciplines », mai 2011, l'article en ligne sur le site : http://www.fabula.org/lht/8/baron.html,%20page%20consult%C3%A9e%20le%2009%20f%C3%A9vrier%202019, consulté le 18 mars 2019.

[115] Ibid.

[116] Ce qui est inscrit sur cette plaque : « ZONE MILITAIRE DÉFENSE DE FILMER OU DE PHOTOGRAPHIER » (Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, p. 130). Il est divisé en trois lignes et mis au centre. Cela donne au lecteur l'impression de voir vraiment une plaque devant lui.

Avec l'évolution de la géographie, le lieu est progressivement considéré comme un objet d'étude important pour cette discipline. Et Christine Baron indique que « La représentation – ou la stylisation – d'un lieu par le texte constitue sans doute le lien le plus évident entre géographie et littérature. [117]» Nous abordons ainsi l'analyse relative au rapport entre le lieu et ces deux écritures de la mémoire.

Michel de Certeau mentionne l'analyse, faite par C. Linde et W. Labov, sur les descriptions d'appartements à New York, à travers laquelle ils proposent deux types distincts de narration sur le lieu : l'un, la « carte » et l'autre, le « parcours ». Le type « carte » se rapporte à l'action de voir et ce qu'il représente est comme un tableau, caractérisé par des vecteurs statiques. Par exemple, ce modèle de narration : à côté de la chambre, il y a un escalier. Le type « parcours » organise des mouvements, il est caractérisé par des vecteurs mobiles. Par exemple, on décrit comme ceci : vous traversez une rue de ce quartier et tournez à gauche. Dans ces deux textes étudiés, nous pouvons trouver ces deux formes de descriptions des lieux quotidiens.

Le lieu est omniprésent dans *Dora Bruder* où Modiano mentionne beaucoup de lieux, surtout parisiens : les rues, les boulevards, les quartiers, etc., tandis qu'il y a seulement quelques lieux principaux dans la partie non-utopique de *W ou le souvenir d'enfance* : la Gare de Lyon, la rue Vilin, le boulevard Delessert, la rue des Couronnes, Villard-de-Lans, la villa Frimas et la villa Igloo, des pensions de famille, le Collège Turenne. Dans l'ensemble, Perec décrit très peu ces lieux, mais nous constatons que ses descriptions renvoient principalement au type « carte ».

> ...c'est une petite rue [la rue Vilin] qui part de la rue des Couronnes, et qui monte, en esquissant vaguement la forme d'un S, jusqu'à des escaliers abrupts qui mènent à la rue du Transvaal et à la rue Olivier Metrea [...] L'immeuble du numéro 24 est constitué par une série de petites bâtisses, à un ou deux étages, encadrant une courette plutôt sordide.[118]

---

[117] Christine Baron, « Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures », Fabula-LhT, n° 8, « Le Partage des disciplines », mai 2011, l'article en ligne sur le site : http://www.fabula.org/lht/8/baron.html,%20page%20consult%C3%A9e%20le%2009%20f%C3%A9vrier%202019, consulté le 18 mars 2019.

[118] Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance (1975)*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2017, p. 71-73.

> Ma tante Esther habitait avec sa famille une villa assez écartée tout au sommet de la grande route en pente qui aboutit sur la grand-place de Villard et dont la portion inférieure constitue l'une des deux rues principales [...]. Le long de cette route se trouvaient également, à droite, en contrebas, la ferme des Gardes, où habitaient Marc, [...] sa femme [...], et un peu plus haut, à gauche, une villa...[119]

La première citation consiste en une description de la rue Vilin et d'un immeuble et la deuxième citation décrit les villas où habitaient des proches de Perec. Au fur et à mesure des narrations de Perec, les lieux sont juxtaposés et émergent mentalement sur une carte que l'on imagine : « ...une petite rue [...] qui monte... », « en esquissant vaguement la forme d'un S », « des escaliers abrupts qui mènent... », « la portion inférieure constitue l'une des deux rues principales » « à droite, [...], la ferme des Gardes », « à gauche, une villa... ». Perec met l'accent sur la localisation et la disposition de ces lieux.

Ces deux types de narration existent dans *Dora Bruder*, mais nous nous focalisons sur l'analyse du modèle « parcours ». Car, Michel de Certeau explique qu'au cas où coexistent le type « carte » et le type « parcours », c'est la forme de « parcours » qui « détermine le style entier de la narration.[120] » C'est-à-dire que le type « parcours » occupe la place prédominante quand ces deux types de narrations se présentent simultanément. Par exemple, le narrateur suppose le chemin que suit Dora depuis le pensionnat pour retrouver ses parents le dimanche au 41 boulevard Ornano.

> Je regarde le plan du métro et j'essaye d'imaginer le trajet qu'elle suivait. [...] le plus simple était de prendre le métro à Nation, qui était assez proche du pensionnat. Direction Pont de Sèvres. Changement à Strasbourg-Saint-Denis. Direction Porte de Clignancourt. Elle descendait à Simplon, juste en face du cinéma et de l'hôtel.[121]

Le narrateur modianien imagine « le trajet » de Dora, cela fait clairement référence au type « parcours ». Et même s'il n'y a pas de verbes pour désigner les déplacements entre les lieux, les deux directions et le changement de station impliquent les mouvements dans l'espace. L'imparfait « descendait » fait apparaître comme réel le mouvement de

---

[119] Ibid., p. 108.
[120] Michel de Certeau, *L'invention du quotidien : 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 176.
[121] Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Gallimard, Paris, 1997, p. 45.

Dora imaginé par Modiano. Le type de « carte » est représenté par la description : Simplon est « juste en face du cinéma et de l'hôtel », qui est en fait comme l'explique Michel de Certeau, « un *effet* obtenu par le parcours[122] » (après avoir suivi l'itinéraire, on voit Simplon en face du cinéma et de l'hôtel.) Donc, ici, c'est le type de « parcours » qui joue le rôle essentiel dans ces descriptions.

Un autre passage montre de manière plus évidente que la forme de « parcours » se trouve dans *Dora Bruder*. Le narrateur raconte son expérience lorsqu'il est allé au Palais de Justice pour avoir la permission de consulter la copie intégrale de l'acte de naissance de Dora :

> Au 2 boulevard du Palais, je m'apprêtais à franchir les grandes grilles et la cour principale, quand un planton m'a indiqué une autre entrée, un peu plus bas : celle qui donnait accès à la Sainte-Chapelle. [...] J'ai traversé une cour, je me suis engagé dans un couloir [...] j'ai pénétré dans une salle déserte [...] J'avais beau arpenter cette salle, je ne trouvais pas l'escalier 5. [...] Mais j'ai fini par découvrir l'escalier 5. J'ai monté les étages. Une suite de bureaux.[123]

C'est aussi un exemple qui mélange les deux types de narration sur les lieux, mais ce qui nous attire le plus consiste à suivre les pas du narrateur modianien. Les verbes, tels que « franchir », « traversé », « pénétré », « arpenter » et « monter », donnent au lecteur l'impression de poursuivre le trajet du narrateur et permettent au lecteur de participer avec le narrateur à faire l'enquête sur cette jeune fille.

À travers la distinction entre « carte » et « parcours » dans les narrations des lieux, nous nous rendons compte que les lieux de Perec dans *W ou le souvenir d'enfance* représentent souvent des points fixes, juxtaposés les uns aux autres, qui attendent d'être étendus, explorés, transformés en espaces pour retrouver la mémoire, et que, dans *Dora Bruder*, Modiano tente de relier les lieux, en reconstituant le parcours, afin d'accomplir son enquête sur le passé et de faire ressurgir les expériences du passé (la mémoire), donc, de rendre les fragments de souvenirs cohérents.

---

[122] Michel de Certeau, *L'invention du quotidien : 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 177.
[123] Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Gallimard, Paris, 1997, p. 16 – 18.

En effet, dans *W ou le souvenir d'enfance*, Perec tente de faire réapparaître ses souvenirs du passé à travers les lieux où il a vécu pendant son enfance. Pourtant, comme l'auteur ne possède presque aucun souvenir d'enfance, il n'arrive pas souvent à les exhumer en redécouvrant les lieux et il se trouve dans une situation relativement passive en essayant de reconstituer son passé. Par conséquent, pour Perec, dans son écriture de la mémoire, les lieux sont plutôt isolés les uns par rapport aux autres. Au contraire, Modiano met en relation les lieux en reconstruisant l'itinéraire de Dora pour émettre des suppositions et retracer les déplacements de cette jeune fille disparue. Nous constatons ainsi que cet itinéraire composé par les lieux mentionnés reconstruit le parcours qui induit ensuite une écriture de la mémoire (le narrateur présente ce qu'il a trouvé sur Dora et raconte parfois ce que cela évoque pour lui-même). Ainsi, chez Modiano, l'acte de marcher correspond à l'acte d'écrire. Cela rejoint l'idée de Michel de Certeau : l'espace abstrait dans lequel évolue le récit est construit à partir de marche dans l'espace réel.

Pour conclure, Perec et Modiano utilisent le lieu dans leur œuvre de manière différente.

Parallèlement, ces deux écrivains exercent une réflexion sur la disposition de ces lieux mentionnés dans leur œuvre. À travers cela, nous constatons que ces lieux portent un sens métonymique.

À la différence des lieux omniprésents dans *Dora Bruder*, *W ou le souvenir d'enfance* ne mentionne que quelques lieux qui sont principalement la Gare de Lyon, la rue Vilin, le boulevard Delessert et Villard-de-Lans. Ces lieux de Perec représentent aussi sa manière d'écrire la mémoire. Nous prenons exemple de la Gare de Lyon, de la rue Vilin et de Villard-de-Lans.

Il existe quatre épisodes importants sur la Gare de Lyon qui sont à la page 45, 52, 80, 214. La première et la deuxième fois (p. 45 et p. 52) apparaissent dans le chapitre VIII où se déclenche la narration des souvenirs sur les parents de Perec. Il souligne que son « seul souvenir »[124] de sa mère est lorsqu'elle l'a accompagné à la Gare de Lyon. En fait, plus exactement, c'est son seul souvenir personnel de sa mère. Et quelques pages après,

[124] Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance (1975)*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2017, p. 45.

il reprend ce souvenir dans la partie en gras sur les souvenirs de ses parents. Pourquoi Perec la met-il en gras ? Parce que ces souvenirs sont extrêmement attachés à ses parents qui ont disparu très tôt. En ce sens, la Gare de Lyon est étroitement liée à l'intimité de Perec : comme nous l'avons indiqué, cette gare est un lieu symbolique pour lui. C'est à la fin de cette première partie dont le sous-titre est intitulé « Le départ » que Perec raconte la dernière fois cette histoire en détail. Et dans la deuxième partie, Perec mentionne encore ce lieu (à la page 214), mais il ne le reconnaît pas et ne précise pas ce souvenir intime de sa mère qui est lié à cette gare. Cela implique l'idée que ce lieu est en fait absent et qu'il n'y a que l'amnésie se manifestant.

La rue Vilin désigne le lieu de l'enfance de Perec. Parmi les 12 lieux parisiens décrits par Perec, elle est le seul lieu où s'est installé Perec avant la séparation avec sa mère. À travers l'analyse sur la Gare de Lyon, nous nous apercevons que, dans un certain sens, le traumatisme de Perec est dû à cette séparation, parce que l'absence de l'affection maternelle lui manque et l'obsède. Donc, pour Perec, la rue Vilin porte une grande signification.

Après la séparation avec sa mère à la Gare de Lyon, Perec enfant s'installe à Villard-de-Lans et devient orphelin. Pour Perec, ce lieu se rapporte donc à ses souvenirs d'enfance, mais plus exactement, à ses souvenirs d'orphelin qui en font partie. Donc, la Gare de Lyon est considérée pour Perec comme la ligne de démarcation qui distingue la vie avec sa famille et ses parents de celle d'un être isolé.

Parallèlement, nous constatons que cette œuvre est composée de deux grandes parties, et que les trois épisodes de la Gare de Lyon (avec le souvenir de Perec) et la rue Vilin, en représentant les souvenirs de Perec pas encore orphelin, se situent dans la première grande partie, tandis que Villard-de-Lans gardant les traces de sa vie d'orphelin est mis dans la deuxième grande partie du livre. Ainsi, nous comprenons la raison pour laquelle Perec divise son récit en deux parties distinctes mais en fait étroitement liées : elles racontent tous ses souvenirs d'enfance, mais l'une est avant qu'il devienne l'orphelin, l'autre est après qu'il le soit devenu orphelin. Et encore, cette division produit un effet de lacune qui implique que devenir orphelin provoque chez Perec une blessure profonde et

éternelle. À travers l'analyse de la disposition de ces lieux, le non-dit de Perec se dévoile.

Par rapport à *W ou le souvenir d'enfance*, *Dora Bruder* est un récit construit par les empreintes de pas du narrateur modianien et les lieux apparaissent presque à chaque page. Modiano dispose les lieux presque tout au long du récit. Dans ce cas, nous nous intéressons à deux situations bien distinctes : pour l'une, il s'agit de l'énumération des lieux (le cas principal) ; pour l'autre, c'est la description (parfois très en détail) de certains lieux.

D'un côté, Modiano nomme une série de lieux : « le quartier Clignancourt » « le boulevard Ney » et « le marché aux Puces »[125]. Ou bien, il mentionne les noms propres des rues, des quartiers... Il énumère les lieux et les noms de ces lieux rapidement pour ne pas ralentir et alourdir le récit. De plus, ils parsèment le développement du récit. Selon Michel de Certeau, les noms propres des lieux « font sens »[126]. C'est-à-dire que ces noms impliquent l'impulsion des mouvements. À l'exemple de l'itinéraire d'une personne, les noms propres des lieux « articulent une phrase que ses pieds construisent »[127]. En effet, sous la plume de Modiano, notre regard suivant le récit est en fait le regard qui suit les lieux poussant le développement de l'enquête faite par le narrateur. Cela renvoie aussi au type « parcours » dans *Dora Bruder* que nous avons expliqué. De l'autre côté, comme Perec, Modiano ne décrit en détail que quelques lieux. Il tente de superposer le lieu de l'époque de Dora et de son époque. Au cours de la lecture, nous faisons une comparaison entre les deux descriptions des lieux se trouvant dans deux temporalités différentes. Et à travers cette confrontation, nous apercevons souvent l'érosion du temps sur ces lieux. De plus, les descriptions du lieu permettent d'établir un pont entre Dora et le narrateur modianien : explorer le monde de l'Occupation et libérer les souvenirs de Modiano.

Au fur et à mesure de nos analyses, la description du lieu chez Perec et Modiano devient une manière de raconter la mémoire : décrire le lieu est aussi décrire la mémoire. Comme l'écrit Michel de Certeau, « Le lieu, c'est le palimpseste »[128], nous considérons

[125] Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Gallimard, Paris, 1997, p. 34-35.
[126] Michel de Certeau, *L'invention du quotidien : 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 156.
[127] Ibid., p. 157.
[128] Ibid., p. 295.

la réflexion sur la description du lieu comme un travail de décryptage. Dans cette partie, nous avons expliqué que le lieu est utilisé pour mener une enquête sur le passé et constituer un récit de la recherche de la mémoire. Pourtant, il est difficile chez Perec et Modiano de retrouver les souvenirs par le biais du lieu. Dans la partie suivante, nous aborderons d'autres fonctions du lieu dans les deux textes étudiés : dans certains cas, la description des lieux montre les émotions de Perec et de Modiano ; et parfois, contrairement à l'envie de retrouver la mémoire, même si ces deux auteurs décrivent en détail certains lieux réels, devant lesquels, ils manifestent souvent le sentiment de vide.

3.2. La mémoire introuvable : le lieu-le véhicule d'émotion et la représentation de l'amnésie

Comme nous l'avons expliqué (2. 2.3), au cours de l'enquête sur la mémoire individuelle, Perec et Modiano traversent le temps - le passé et le présent - à travers la redécouverte des lieux. Selon nos analyses, la liaison établie par l'intermédiaire du lieu entre passé et présent nous permet de percevoir que chez Perec, ce qui s'est passé dans un endroit y laisse des traces sentimentales dont Perec prend conscience rétrospectivement, à son insu, ces sentiments font ensuite que ce lieu devient un symbole incarnant l'émotion qui renforce alors l'impression laissée par cet événement passé[129] ; chez Modiano, à partir des lieux parisiens, la superposition du présent et du passé permet la recherche de Dora Bruder disparue sous l'Occupation, et elle ouvre le dialogue entre cette jeune fille juive et le narrateur modianien. Ce changement de temporalité suscite des sentiments personnels chez ces deux écrivains lors de leur redécouverte des lieux.

Nous avons déjà expliqué que la photographie, le document et le témoignage représentent souvent la mémoire collective qui nous aide à retrouver le passé : nous pouvons savoir directement ce qui s'est passé, ou bien, ces trois appuis de la mémoire évoquent pour nous des souvenirs. Le lieu incarne aussi la mémoire collective. On pourrait s'y immerger pour retrouver le passé. Car, généralement, le lieu témoigne de l'empreinte collective du passé, et se caractérise par la stabilité qui assure, dans un certain

[129] L'exemple de la gare de Lyon et du collège Turenne.

sens, la continuité de la mémoire. Cependant, le lieu risque de changer, voire de disparaître avec le temps.

Dans ces deux textes étudiés, les lieux mentionnés font souvent référence aux endroits quotidiens : Villard-de-Lans, les pensions de famille...la porte Clignancourt et les rues parisiennes, par exemple. Par rapport aux monuments grandioses ou porteurs de symboles, ces lieux quotidiens changent plus vite et ils sont moins stables pour garder les traces du passé. Décrire ces lieux en train de disparaître représente, dans un certain sens, une manière de lutter contre l'oubli.

Quand Perec et Modiano décrivent ces lieux, ils comparent souvent le lieu passé avec le lieu actuel.

> La rue Vilin est aujourd'hui aux trois quarts détruite. Plus de la moitié des maisons ont été abattues, laissent place à des terrains vagues où s'entassent des détritus, de vieilles cuisinières et des carcasses de voitures ; la plupart des maisons encore debout n'offrent plus que des façades aveugles. Il y a un an, la maison de mes parents, au numéro 24, et celle de mes grands-parents [...] étaient encore à peu près intactes. On voyait même au numéro 24, [...] une porte de bois condamnée au-dessus de laquelle l'inscription COIFFURE DAMES était encore à peu près lisible.[130]

Ici, Perec montre au lecteur la rue Vilin telle qu'elle est actuellement et celle qu'il a en mémoire. Dans son souvenir récent[131]de cette rue, les maisons de ses parents et de ses grands-parents étaient encore là, mais ce qu'est cette rue maintenant a été presque entièrement démoli : « trois quarts détruits », « des terrains vagues », « de vieilles cuisinières », « la plupart des maisons encore debout n'offrent plus que des façades aveugles ». D'un côté, Perec décrit l'apparence du lieu mais il mentionne peu de souvenirs. Le vieillissement du lieu implique l'absence de la mémoire[132] ; de l'autre côté, à travers cette comparaison entre ce lieu au passé et au présent, nous percevons directement le côté intime de l'auteur : son sentiment de tristesse dû à l'effacement du

[130] Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance (1975)*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2017, p. 71-72.

[131] C'est un souvenir proche, parce que Perec écrit : « Il y a un an… ».

[132] Les ruines ne marquent que l'existence du passé, mais il est difficile pour Perec de se rappeler concrètement ce qui s'est passé concernant sa famille dans ces lieux.

lieu qui devient probablement ensuite celui de la mémoire. Nous trouvons encore une intimité cachée dans le lieu. Elle est manifestée de manière plus discrète. Perec mentionne qu'il y avait un endroit abandonné qui était un salon de coiffure. Apparemment, Perec décrit, sur un ton neutre, une porte sur laquelle est écrit COIFFURE DAMES, mais en fait, cela est source d'émotion. Car, dans les pages précédentes, Perec indique que « Ma mère apprit, je crois, le métier de coiffeuse. [...] Ils [les parents de Perec] s'installèrent rue Vilin ; ils prirent en gérance un petit salon de coiffure. »[133] Donc, Perec relie son souvenir récent à celui plus ancien du passé et cela évoque son affection pour sa famille.

Dans *Dora Bruder*, Modiano s'intéresse aussi au passé et au présent du lieu.

> ...Dora Bruder et ses parents habitaient déjà l'hôtel du boulevard Ornano dans les années 1937 et 1938. Ils occupaient une chambre avec cuisine au cinquième étage, là où un balcon de fer court autour des deux immeubles. Une dizaine de fenêtres, à ce cinquième étage. Deux ou trois donnent sur le boulevard et les autres sur la fin de la rue Hermel et, derrière, sur la rue du Simplon.
> Ce jour de mai 1996 où je suis revenu dans le quartier, les volets rouillés des deux premières fenêtres du cinquième étage qui donnaient rue du Simplon étaient fermés, et devant ces fenêtres, sur le balcon, j'ai remarqué tout un amas d'objets hétéroclites qui semblaient abandonnés là depuis longtemps,[134]

Par rapport à cet hôtel tel qu'il était autrefois, en ce qui concerne son état actuel, Modiano souligne le « vieillissement » de ce lieu : « les volets rouillés », et l'oubli à propos de cet endroit : « les volets [...] étaient fermés, [...] tout un amas d'objets hétéroclites qui semblaient abandonnés là depuis longtemps. » Le passage du temps renforce chez l'auteur le sentiment mélancolique de l'absence de souvenirs relatifs à ces personnes, qui sont alors « Presque des anonymes. »[135] Selon Modiano, ces dernières sont liées à certains lieux de Paris et estime que « Ce que l'on sait d'elles se résume souvent à une simple adresse. »[136] Donc, on ne connaît pas leur propre histoire, mais rien d'autre que l'adresse où elles ont vécu. De plus, ces descriptions en détail de l'hôtel dans

---

[133] Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance (1975)*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2017, p. 52.
[134] Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 1999, p. 13-14.
[135] Ibid., p. 28.
[136] Ibid.

lequel la famille Bruder s'est installée traduisent l'inaccessibilité de leur mémoire. Comme l'explique Modiano, « ...cette précision topographique contraste avec ce que l'on ignorera pour toujours de leur vie — ce blanc, ce bloc d'inconnu et de silence. »[137] Plus Modiano décrit les lieux, plus la mémoire de Dora paraît inconsistante[138]. Cela fait écho aux notes d'un psychanalyste, J.B. Pontalis, consacrées à un certain Pierre G. dont la mère avait disparu dans une chambre à gaz :

> ...parfois pourtant elle [sa mémoire] se fixait et c'est alors qu'elle s'égarait. Elle allait visiter, explorer des lieux, obstinée à les capter, à les saisir comme un photographe à l'affût ou comme un huissier de justice. […] Les chambres de Pierre : plus je les voyais remplies d'objets, plus elles me paraissaient vides ; plus la topographie se faisait précise, plus s'étendait le désert…[139]

Ces analyses renvoient aussi au cas de Perec. Revenons à l'exemple de la description de la rue Vilin. Perec revient en 1946 à cet endroit où il se souvient d'avoir joué et où sa tante, semble-t-il, parlait avec une voisine de ses parents ; en 1961 ou 1962, lorsqu'il a visité cette rue, « un soir d'été »[140], il n'évoque aucun souvenir précis, mais il a « à peine la sensation d'une familiarité possible. »[141] Depuis 1969, pendant 12 ans, Perec entame un projet d'écriture selon lequel il tente de décrire 12 lieux parisiens dont fait partie la rue Vilin. Donc, Perec s'y rend chaque année pour le décrire et témoigne des changements de ce lieu. De plus, au moment de la rédaction de *W ou le souvenir d'enfance*, Perec recommence à parcourir régulièrement cette rue du vingtième arrondissement. Tous ces retours à ce même lieu ont pour but de placer ses réminiscences et d'espérer retrouver d'autres souvenirs en questionnant le lieu. Comme Perec affirme qu'il a « ouvert les enveloppes[142] ''sur place'' de la rue Vilin pour *W ou le souvenir d'enfance*... »[143] C'est-

[137] Ibid.

[138] Il faut indiquer que ce sont les souvenirs sur Dora qui sont difficiles à retrouver, alors que quand le narrateur redécouvre les lieux pour reconstituer le passé de Dora, ces lieux évoquent souvent ses propres souvenirs.

[139] Jean-Bertrand Pontalis, *L'Amour des commencements*, Paris, Gallimard, 1986, p. 66-67.

[140] Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance (1975)*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2017, p. 72.

[141] Ibid.

[142] Perec met les descriptions des lieux (la rue Vilin, par exemple) dans les enveloppes.

[143] Derek Schilling, *Mémoires du quotidien : les lieux de Perec*, Presses Universitaires du Septentrion, 2006, p. 153.

à-dire que pour réaliser ce livre, il a recours à ce qu'il a déjà écrit sur ce lieu. Pourtant, il retrouve malgré tout peu de souvenirs. Perec ne se souvient plus, il ne fait que décrire le lieu.

Dans ces deux œuvres étudiées, nous constatons donc le contraste entre le lieu précis et la mémoire vide. En ce sens, ces lieux décrits se manifestent comme absents, car, en réalité, on voit les lieux, les vestiges, mais en fait, on ne voit rien. Comme l'écrit Modiano, « le béton de la couleur de l'amnésie »[144]. Cela exprime son regret de l'impossibilité de retrouver la mémoire à travers le lieu.

Il apparaît que ces deux écrivains ont beau essayer de restituer la mémoire, Perec pour lui-même et Modiano en parlant de Dora, ceci en décrivant les lieux, mais faute de souvenirs, leur recherche aboutit certainement à un échec.

Pourtant, ce n'est pas vraiment un échec et cela n'est pas totalement inutile. Car, premièrement, comme nous l'avons expliqué, leur redécouverte du lieu leur permet d'établir une relation sentimentale avec le passé.

Deuxièmement, à travers la recherche sur les lieux, ces deux auteurs gardent plus ou moins les traces du passé. Derek Schilling indique que Perec affirme « avoir voulu ''glacer le temps, figer l'histoire'' des lieux en faisant des descriptions ''dénotées'' d'une part et des ''évocation[s]'' de souvenirs de l'autre. »[145] La descriptions des lieux devient donc un moyen d'enregistrer un moment donné de ces lieux et de les conserver. Cela fait référence à la faculté qu'a la photographie de capter un instant. En réalité, le lieu se distingue de la photographie : à travers ce qui est représenté sur les photos, on obtient directement des informations sur le passé, parce que la photographie a la capacité de figer l'instant. Tandis que le lieu lui-même (il n'est pas montré spécialement par une photo par exemple) ne peut pas « reproduire » l'instant dans la réalité, même s'il est relativement stable pour garder les traces du passé, mais celles-ci s'accumulent avec le temps. Et le lieu que l'on redécouvre ne représente donc que son état actuel. En ce sens, ce qu'était le lieu, comme les expériences qui s'y sont déroulées, existe seulement dans le souvenir.

[144] Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Gallimard, Paris, 1997, p. 136.
[145] Ibid.

Pourtant, les descriptions journalistiques des lieux permettent de « garder » possiblement les apparences de ces lieux par les mots et non pas par les images. En ce sens, les yeux, dans un certain sens, se servent de l'appareil photographique. Décrire constamment les lieux, c'est enregistrer le vieillissement de ces lieux qui servent ensuite d'archives pour l'avenir.

Ainsi, le lieu non seulement sert d'appui de la mémoire, mais aussi d'élément important pour l'écriture de Perec et de Modiano : l'écriture du lieu sert de l'écriture palimpseste. Cette idée palimpseste du lieu est représentée plus clairement par la fictionnalisation du lieu réel et la réalité du lieu fictif.

3.3. Dire l'indicible : le réel et la fiction du lieu

Au fur et à mesure de nos explicitations, nous nous apercevons que le lieu – objet visible – escamote les aspects invisibles tels que la signification symbolique et la manifestation des sentiments. En l'occurrence, le lieu dans ces deux œuvres étudiées fait référence à un palimpseste. Autrement dit, le lieu permet à Perec et à Modiano de dire l'indicible. Cela nous amène à réfléchir davantage les rapports entre le lieu et l'écriture de la mémoire.

Le lieu est interprétatif. Selon Michel de Certeau, le lieu est stratifié sous la forme de « strates imbriquées »[146].

> Ce lieu, à sa surface, paraît un collage. En fait, c'est une ubiquité dans l'épaisseur. Un empilement de couches hétérogènes. Chacune, comme une page de livre détériorée, renvoie à un mode différent d'unité territoriale, de répartition socio-économique, de conflits politiques et de symbolisation identificatoire.[147]

On ne voit que l'état actuel d'un lieu qui porte, avec le passage du temps, les empreintes de différents passés. Apparemment, tout ce que montre ce lieu sur lui-même représente, de manière juxtaposée, les traits divers venant des époques différentes. En fait, on peut voir en même temps les effets qui se sont formés après les influences des

[146] Michel de Certeau, *L'invention du quotidien : 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 293.
[147] Ibid., p. 294.

différentes époques sur ce lieu. Il s'agit d'une accumulation verticale, c'est-à-dire que le lieu se superpose avec le temps en couches, en consignant des traces socio-économiques, politiques, culturelles des différentes périodes. Il est possible donc de dévoiler et de dissocier couche après couche chaque histoire d'un même lieu. Ainsi, il convient d'expliquer la raison pour laquelle Perec et Modiano ne cessent d'interroger le lieu dans leur création artistique et littéraire.[148]

L'enquête sur les lieux renvoie en fait à la stratification des souvenirs. Le lieu stratifié est étroitement lié au temps. Ce dernier occupe une place incontournable dans ces deux œuvres concernant l'enquête sur le passé. Laurent Demanze indique qu'« une contrainte temporelle vient en quelque sorte servir de borne à l'enquête.[149] » Car une enquête est menée par « un protocole d'immersion à une durée déterminée »[150] et suit souvent une logique imposée par le temps. Ces enquêteurs rencontrent certainement des lacunes existant dans les archives consultées, qui empêchent la recherche du passé. Pourtant, l'enquête généralement exercée par le biais de la littérature ne se suspend pas, parce que l'enquête se fait « écriture à contrainte »[151]. Selon Laurent Demanze, cette contrainte pousse les enquêteurs-écrivains à essayer de « savoir quelque chose pendant le temps imparti. »[152] Ainsi, il convient de dire que l'enquête mène les enquêteurs-écrivains à l'écriture à contrainte : ils tentent, à travers la littérature, de traiter les protocoles et leur blanc, en les dramatisant, afin de les comprendre, de les expliquer, voire de les vérifier.

Ces deux écritures à propos de l'enquête sur la mémoire, *W ou le souvenir d'enfance* et *Dora Bruder*, renvoient à cette écriture à contrainte que nous avons expliquée. Nous nous demandons donc dans quelle manière l'expression artistique représente une factualité qui ne suffit pas à se présenter. Nous abordons ainsi le réel et la fiction dans ces deux textes étudiés. Nous envisageons de l'expliciter du point de vue du lieu.

Nous considérons Perec comme un écrivain fasciné par le thème de lieu : de 1965 à

---

[148] Perec : projet d'écriture les lieux, film sur le lieu, œuvres concernant les lieux ; Modiano : obsédé par le Paris d'Occupation, beaucoup de livres sur les lieux

[149] Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête*, France, Éditions Corti, 2019, p. 266.

[150] Ibid.

[151] Ibid.

[152] Ibid.

1974, il écrit des textes intitulés « Les lieux d'une fugue », *Les Lieux de la trentaine*, *Lieux*, *Lieux où j'ai dormi* et « Tentative d'épuisement d'un lieu parisien », se rapportant tous directement ou indirectement à ses souvenirs d'enfance. Ses œuvres témoignent ainsi de sa recherche progressive sur le lieu et la mémoire. Revenons au texte étudié, sa création – *W ou le souvenir d'enfance* – s'est progressivement développée au cours de ses explorations et est finalement née en 1975. Nous concluons avec l'analyse faite par Philippe Lejeune sur la construction de *W ou le souvenir d'enfance* selon laquelle la genèse de cette œuvre vient de trois grandes parties : 1) la fiction : l'île W imaginaire introduit un récit d'aventure pour raconter son enfance de manière fantastique. Ensuite, cette île tourne dans un certain sens vers une approche ethnologique (des sciences humaines) : la description en détail de la société W qui représente un système monstrueux ; 2) l'autobiographie : la rédaction de la série « Souvenir d'enfance » dans plusieurs périodes, le premier texte autobiographie sur les parents de Perec en 1959[153] et le commencement de l'écriture de ses souvenirs d'enfance pour ce livre depuis 1970[154], par exemple ; 3) l'intertexte : il concerne le commentaire, l'illustration et le métadiscours. Il ne se destine pas à établir un lien entre les deux séries précédentes (la fiction et l'autobiographie), mais produit un effet ressemblant au jeu sur l'ellipse[155], c'est-à-dire le rapport implicite entre fiction et autobiographie.

Ces trois aspects sont mélangés et composent la version finale de *W ou le souvenir d'enfance*. Ainsi, à première vue, Perec donne au lecteur une impression de discontinuité dans la narration. En fait, il existe un lien cohérent entre les parties divisées du livre. Comment l'auteur relie-t-il la fiction et le réel (l'autobiographie) à travers le lieu ?

Nous constatons que Perec décrit une île utopique qui révèle directement la dimension fictive du texte. D'une part, le récit fictif - la description de cette île – se distingue en apparence du récit autobiographique qui concerne la narration de ses souvenirs d'enfance. Quels sont les rapports entre ces deux récits de nature différente ?

---

[153] Philippe Lejeune, *La mémoire et l'oblique*, Paris, P. O. L, 1991, p. 49.

[154] « L'été 1970 est sans doute le moment de la plus intense activité autobiographique. […] il commence la rédaction de ses souvenirs d'enfance pour *W ou le souvenir d'enfance*… » (Philippe Lejeune, *La mémoire et l'oblique*, Paris, P. O. L, 1991, p. 52).

[155] Philippe Lejeune, *La mémoire et l'oblique*, Paris, P. O. L, 1991, p. 130-131.

De l'autre, L'île W est-elle purement utopique ? Comment représenter les souvenirs impossibles à retrouver ?

W ou le souvenir d'enfance est divisé en deux parties qui sont reliées par une page blanche où apparaissent des points de suspensions dans une parenthèse. Chaque premier chapitre du récit réel dans les deux parties du livre (ils sont respectivement le chapitre II de la première partie et le chapitre XIII de la deuxième partie) annonce ce que Perec va relater dans chaque partie, comme une présentation de chaque partie.

La première partie de *W ou le souvenir d'enfance*

Dans le chapitre II, Perec commence par affirmer qu'il n'a pas de souvenirs d'enfance : ils sont exterminés par « la guerre, les camps »[156]. Il souligne ensuite que l'histoire de « W » inventée, racontée et dessinée à l'âge de 13 ans est du moins une histoire de son enfance[157]. Perec la réinvente et la publie dans *La Quinzaine littéraire* (de 1969 à 1970). En ce sens, la genèse de l'île W est inspirée par la réalité : les souvenirs d'enfance de l'auteur qui sont entraînés contre son gré dans la Seconde Guerre Mondiale. À la fin de ce chapitre, Perec avoue que « j'entreprends de mettre un terme — je veux tout autant dire par là ''tracer les limites'' que ''donner un nom'' — à ce lent déchiffrement. »[158] « Ce lent déchiffrement » désigne l'écriture de « W » qui fait allusion à la recherche des souvenirs d'enfance. L'adjectif « lent » et le subjectif « déchiffrement » montrent la difficulté de cette quête de la mémoire. Et Perec déclare son vœu de redécouvrir son passé des années 1940. Il s'agit d'une redécouverte plus profonde qu'avant, parce que Perec va « tracer les limites », c'est-à-dire une intention de rechercher et de raconter les contraintes : l'érosion du temps, le traumatisme à cause de la Seconde Guerre Mondiale et les souvenirs d'enfance difficiles à exposer. Ainsi, ce chapitre implique que la première partie de l'œuvre met l'accent sur une recherche du passé.

Parallèlement, cette première partie est à la fois composée du récit fantastique considéré comme le prologue de la narration de l'île W, ainsi que du récit réel dans lequel

---

[156] Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance (1975)*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2017, p. 17.
[157] Ibid., p. 17-18.
[158] Ibid., p. 18.

Perec raconte les souvenirs de ses parents et les siens qu'il tente de retrouver. En ce qui concerne le récit fictif de la première partie, Perec met en scène une enquête sur un garçon naufragé, faite par un certain Gaspard Winckler, qui porte un faux nom et qui appartient en fait au garçon qu'il va rechercher. Un jour, un monsieur qui s'occupe d'une Société de secours aux naufragés le retrouve pour lui confier une mission : chercher le garçon dont il porte le nom. Cet enfant a fait un voyage en navire avec Zeppo, Felipe, Angus Pilgrim, Hugh Barton et sa mère Caecilia Winckler. Il est arrivé un naufrage, ces adultes sont morts et le garçon Gaspard Winckler a disparu pour toujours... Dans le récit réel, Perec décrit ses souvenirs de manière scientifique, en ajoutant des notes pour corriger, modifier, amplifier et justifier ce qu'il a déjà retracé sur des papiers. En ce sens, Perec devient enquêteur de ses souvenirs d'enfance.

Il convient ainsi d'indiquer que, dans cette première partie, l'idée d'investigation du récit réel renvoie à celle du récit fantastique. Comme l'affirme Lejeune, « ...dans la première partie, [...], deux narrateurs autodiégétiques nous racontent une quête d'identité. »[159] Ici, ces « deux narrateurs autodiégétiques » désignent respectivement l'explorateur du récit fictif et Perec du récit réel. « Une quête d'identité » qui concerne, d'un côté, la recherche d'un jeune rescapé possible d'un naufrage signifie également l'entrée dans le monde de ce garçon sourd-muet pour connaître ce qui s'est passé autour de lui ; de l'autre côté, Perec tente de reconstituer son passé et celui de sa famille. Cela représente une investigation sur son origine et sur son identité. Nous constatons donc ici, dans la première partie, qu'un lien entre le récit fictif et le récit autobiographique est établi par le même objectif : « une quête d'identité ».

En même temps, nous remarquons la figure de la métonymie dans quelques lieux mentionnés dans ce récit fictif.

Premièrement, Venise nous attire particulièrement.

Pour mieux l'expliquer, il est nécessaire d'abord de rapprocher l'écrivain Perec de ces deux Gaspard Winckler. En effet, Perec renvoie à ces deux personnages du récit fictif : d'une part, Perec – le faux Gaspard : le faux Gaspard est un déserteur, à l'aide d'une

[159] Philippe Lejeune, *La mémoire et l'oblique*, Paris, P. O. L, 1991, p. 63.

organisation d'objecteurs de consciences, il vit dans une petite pension de famille ; pendant la Seconde Guerre Mondiale, grâce à la Croix-Rouge, Perec enfant est envoyé dans différentes pensions de famille en zone libre et vit en cachant son identité juive. Perec enfant - orphelin de guerre - témoigne inconsciemment de l'histoire de la Seconde Guerre Mondiale. Cela fait écho à la parole du narrateur fictif : « je fus témoin, et non acteur. »[160] Il témoigne d'abord indirectement le naufrage, et ensuite, l'île W de ses propres yeux ; ensuite, Perec – le garçon Gaspard : parallèlement, la situation de l'enfant Perec est assimilée à celle du garçon Gaspard. Cet enfant, dont la famille s'était réfugiée en Suisse pendant la guerre, était sourd-muet. Son origine autrichienne pourrait renvoyer à l'identité juive de Perec. En plus, cet enfant, comme Perec, « eût été montré à de nombreux psychiatres »[161] à cause d'un traumatisme enfantin. Et plus précisément, cet enfant disparu pour toujours symbolise les souvenirs d'enfant de Perec qu'il n'est jamais possible de retrouver. À travers des détails et des indices laissés par Perec, nous apercevons qu'il existe une équivalence entre Perec et ces deux « Gaspard ».

Revenons à l'analyse sur Venise. Dans le récit fictif, le narrateur mentionne qu'il a rencontré, à la Giudecca de Venise, un homme qu'il a cru reconnaître[162]. Qui est cet homme ? Nous envisageons qu'il est le vrai Gaspard Winckler en nous basant sur des indices donnés par Perec. Le narrateur poursuit qu' « Il ne pouvait pas y avoir de survivant. Ce que mes yeux avaient vu était réellement arrivé [...] le sable envahit les stades [...] le silence glacial tout à coup. »[163] Le « survivant », « les stades » et « le silence » font référence aux figures importantes dans l'île W. D'après l'étude génétique de *W* faite par Philippe Lejeune, après le naufrage, l'enfant Gaspard est arrivé à l'île W où il se trouve dans une situation paradoxale : il est le maître de cette île mais en même temps, il est le plus misérable de cette société W. En se chargeant de la mission de la recherche de Gaspard enfant, le narrateur, comme explorateur et témoin, entre aussi dans l'île W. Pourtant, tous ces passages sont supprimés par Perec dans la version finale de *W ou le*

[160] Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance (1975)*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2017, p. 14.
[161] Ibid., p. 40.
[162] Ibid., p. 14.
[163] Ibid.

souvenir d'enfance : nous ne savons pas ce qui arrive à cet enfant après son naufrage. En ce sens, ayant échappé au naufrage, mais ce garçon Gaspard est englouti par la société W symbolisant les camps de concentration. Cela implique que pour Perec, la disparition de ses souvenirs d'enfance est dûe à la Seconde Guerre Mondiale. Ainsi, reconnaître à peine cet homme (le vrai Gaspard) à Venise signifie la tendance de remonter dans les souvenirs d'enfance dans cette ville italienne. Cela renvoie exactement à un passage écrit dans le récit autobiographique : « Il y a sept ans, un soir, à Venise, je me souvins tout à coup que cette histoire s'appelait "W" »[164] qui est une histoire de son enfance. Donc, Venise représente pour Perec le lieu significatif où resurgit difficilement la silhouette floue de ses souvenirs d'enfance. Il s'agit d'une remontée difficile dans ses souvenirs d'enfance.

Deuxièmement, nous nous intéressons à « l'Hôtel Berghof au numéro 18 de la Nurmbergstrasse »[165]. Un monsieur Otto Apfelstahl propose au narrateur de se rencontrer dans ce lieu, où ce monsieur lui confie la mission de retrouver Gaspard enfant. Le nom de ce lieu est si précis que nous nous demandons s'il existe vraiment dans la réalité. En fait, cette adresse renvoie à deux lieux réels : Berghof est le nom de « la résidence favorite de Hitler à Berchtesgaden en Bavière[166] » ; le numéro 18 de la Nurmbergstrasse désigne exactement l'adresse de Freud à Vienne[167]. Cet aspect psychologique nous fait nous rappeler que Perec a successivement effectué trois psychothérapies[168] : 1) en 1949, à l'âge de 13 ans, Perec suit avec Françoise Dolto une analyse, au cours de laquelle Perec fait quelques dessins qui inspireront, après des dizaines années, la recréation de l'histoire W ; 2) de 1956 à 1957, Perec effectue une psychothérapie avec Michel de M'Uzan ; 3)

---

[164] Ibid., p. 18.

[165] Ibid., p. 20.

[166] Manet van Montfrans, *Georges Perec : la contrainte du réel*, Amsterdam, Éditions Rodopi B. V., 1999, p. 177, l'extrait en ligne sur le site : https://books.google.fr/books?id=ndSlp0v7DmEC&pg=PA176&lpg=PA176&dq=l%E2%80%99H%C3%B4tel+Berghof+au+num%C3%A9ro+18+de+la+Nurmbergstrasse&source=bl&ots=Pife3I7jHT&sig=ACfU3U3IbxwMsdKfAZTDLKvWGGhpRA9ANQ&hl=zh-CN&sa=X&ved=2ahUKEwiWqpz7I93jAhXXA2MBHY0bAEkQ6AEwAHoECAgQAQ#v=onepage&q=l%E2%80%99H%C3%B4tel%20Berghof%20au%20num%C3%A9ro%2018%20de%20la%20Nurmbergstrasse&f=false, consulté le 11 juin 2019.

[167] Ibid., p. 177.

[168] Yvan, Frédéric. « Figure(s) de l'analyste chez Perec », *Savoirs et clinique*, vol. n°6, no. 1, 2005, p. 141-148, l'article en ligne sur le site : https://www.cairn.info/revue-savoirs-et-cliniques-2005-1-page-141.htm, consulté le 11 juin 2019.

durant l'année 1971-1975, Perec mène un travail analytique avec un psychanalyste, J. -B. Pontalis. C'est principalement pendant ce temps-là que Perec achève les parties autobiographiques : « Souvenirs d'enfance ». En l'occurrence, l'écriture de *W ou le souvenir d'enfance* est certainement liée à son analyse. Comme l'envisage Philippe Lejeune, *W ou le souvenir d'enfance* est une « autobiographie psychanalytique »[169]. Ce sont les raisons pour lesquelles nous estimons que l'entrée dans ce lieu de rendez-vous entre le narrateur et O. Apfelstahl représente au fond, chez Perec, la détermination et l'ambition à écrire sa recherche de ses souvenirs ombrés par la Seconde Guerre Mondiale.

Pour conclure, ce décryptage des lieux insérés dans le récit fictif montre chez Perec la manière subtile de mélanger la fiction et le réel (l'autobiographie) pour dire l'indicible dans la réalité. Autrement dit, dans ce récit fictif, nous pouvons trouver encore des traces autobiographiques cachées dans les lieux masqués/déguisés : ce ne sont pas n'importe quels lieux que Perec a choisis.

La seconde partie de *W ou le souvenir d'enfance*

Le récit fictif de la première partie est comme un prologue au récit fictif de la deuxième partie. L'enquête du garçon naufragé conduit le narrateur à explorer l'île W dont la description compose le récit fictif dans la deuxième partie du livre. Comme la cohérence interne entre fiction et autobiographie dans la première partie, nous pouvons également lire les parties fictives et autobiographiques de la seconde partie en les articulant, à travers l'analyse sur l'aspect réel dans l'île W utopique.

Toute la deuxième partie a principalement rapport aux souvenirs d'enfance de Perec après la séparation avec sa mère à la Gare de Lyon. Le premier chapitre du récit réaliste dans la seconde partie du livre (le chapitre XIII) souligne que ses souvenirs se caractérisent par la fragilité et l'absence de repères : Perec précise que ses souvenirs existent mais de manière isolée et représentent le vide ; à défaut de repères, « les souvenirs sont des morceaux de vie arrachés au vide[170] ». Dans le récit réel de cette seconde partie, il s'agit plutôt chez Perez des réminiscences de souffrances à l'école et dans les pensions

[169] Philippe Lejeune, *La mémoire et l'oblique*, Paris, P. O. L, 1991, p. 65.
[170] Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance (1975)*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2017, p. 98.

de famille, mais Perec consacre souvent des paragraphes à décrire en détail ce qui est extérieur mais qui fait partie de ces souvenirs fragmentaires. Par exemple, quand il se souvient d'une expérience de ski, il présente précisément les outils et les méthodes de ski qui ne se rapportent pas, en fait, au souvenir qu'il a envie d'évoquer. Ses souvenirs sont marqués par l'absence d'un lieu d'ancrage, du fait de sa vie instable pendant cette période. Ainsi, dans cette seconde partie du livre, le récit autobiographique est étroitement lié à la conscience de l'amnésie et il montre un éloignement involontaire de la mémoire familiale : ce dont Perec se rappelle le plus concerne souvent les scènes où il est le seul acteur. Par exemple, il se souvient que dans la nuit de Noël, il est du moins le seul enfant dans le collège[171]. Cela représente sa solitude profonde à cette période. Au contraire, le récit fictif dévoile progressivement la vérité de la disparition des souvenirs d'enfance, parce que, graduellement, l'énigme de l'île W ne paraît plus si indécise : la description pittoresque tourne petit à petit vers la narration d'un système social cauchemardesque faisant référence aux camps de concentration.

Ainsi, la relation entre ces deux récits s'établit : au fur et à mesure de l'éloignement (qui signifie l'amnésie) de sa mémoire familiale et la narration (le développement) de ses souvenirs de solitude dans le récit autobiographique, nous constatons dans le récit fictif que la figure de l'île W devient de plus en plus claire (lucide). À travers le processus narratif contrasté entre ces deux récits, Perec montre comment la disparition de ses souvenirs d'enfance résulte de l'extermination des Juifs pendant la Seconde Guerre Mondiale. En ce sens, en manquant de souvenirs de sa mère après leur séparation, par le biais du phantasme, Perec invente l'histoire dans l'île W pour imaginer et montrer ce qui pourrait probablement arriver à sa mère et être témoigné par elle. Ainsi, il convient de dire que la mémoire vide comme une page blanche devient un lieu créatif pour l'écrivain.

En conclusion, *W ou le souvenir d'enfance* se caractérise par la discontinuité narrative (il existe deux parties dont chacune est composée par deux récits alternatifs : la fiction et l'autobiographie), mais au fond, la cohérence se cache parmi les parties divisées. De plus, en analysant certains lieux, nous envisageons que chez Perec l'écriture fictive

[171] Ibid., p. 163.

est un auxiliaire du récit réel - la partie autobiographique – pour révéler l'indicible et écrire l'impossible : la mémoire absente.

***Dora Bruder* de Modiano**

À travers l'analyse du lieu dans les deux textes étudiés, nous prenons en compte que des lieux mentionnés par Perec et Modiano représentent l'incorporation de l'imagination dans le réel. Chez Perec, le lieu mélange la fiction et l'autobiographie. Dans *Dora Bruder*, c'est en tissant le registre documentaire, la biographie et l'autobiographie que Modiano rend le lieu à la fois fictif et réel. Comme nous l'avons expliqué, la superposition des lieux passés (la mémoire de Dora) et présents (la mémoire de Modiano) construit un espace narratif qui estompe la frontière entre le réel et la fiction.

Nous avons indiqué que l'écriture de Dora Bruder s'appuie fortement sur les archives fournies par Serge Klarsfeld. Ce dernier est en fait le vrai enquêteur dans la vie réelle, en retrouvant les archives précieuses qui reconstituent une grande partie de l'itinéraire de Dora et de sa famille[172]. Dans *Voyage de noces*, Dora Bruder est incarnée par Ingrid Teyrsen qui n'existe que comme personnage totalement fictif, mais ici, à l'aide des registres documentaires, cette jeune fille juive est réelle. De plus, Modiano dramatise lui-même et devient l'enquêteur fictif du récit qu'il compose.

Laurent Demanze indique que « Les récits d'archives consignent des protocoles d'entrées, [...] des topographies de la mémoire, car il s'agit non seulement d'entrer au sein d'institutions mémorielles, mais aussi d'obtenir des autorisations pour les consulter. »[173] Cette citation renvoie à ce que présente Modiano dans *Dora Bruder*. Car, au lieu d'exhiber directement les archives, l'auteur y met en scène la figure d'un enquêteur contemporain qui montre (mais déjà de manière fictive) non seulement les traces du passé mais aussi la démarche documentaire et le parcours de la recherche. Au cours de cette enquête, nous constatons que les lieux mentionnés sont fictionnalisés par l'auteur.

Les lieux, existants réellement, décrits par Modiano se situent principalement aux

[172] Raphaëlle Guidée, « L'écriture contemporaine de la violence extrême : à propos d'un malentendu entre littérature et historiographie », *Fabula / Les colloques*, Littérature et histoire en débats, l'article en ligne sur le site : https://www.fabula.org/colloques/document2086.php, consulté le 11 août 2019.

[173] Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête*, France, Éditions Corti, 2019, p. 147.

12e et 18e arrondissements, dans le nord et à l'est de Paris. Modiano met en scène un portrait de l'enquêteur - un narrateur modianien – dont les découvertes des lieux sont autour de ce qui est, du moins potentiellement, en rapport avec Dora. En l'occurrence, la révélation de la vérité du passé n'est plus le but final. Ce qui compte le plus pour cet enquêteur modianien, c'est le processus de la recherche. Face aux lacunes des archives, le narrateur tente de faire des hypothèses et d'établir les liens supposables mais de manière logique. De ce fait, nous classifions les lieux dans *Dora Bruder* en trois catégories essentielles : 1) les institutions visitées par le narrateur pour retrouver des informations sur Dora, le Palais de justice, par exemple ; 2) les lieux attestés par les archives dans lesquels l'enquêteur retrouve les traces de cette jeune fille juive et de sa famille, comme le domicile familial et Auschwitz ; 3) les lieux traversés par le narrateur, et possiblement ou/et improbablement par Dora, le terrain non loin de chez Dora où Modiano imagine qu'elle joue, par exemple. Le narrateur modianien se plonge donc dans cette enquête en composant une carte et un parcours géographique à partir de ces lieux réels. À la recherche de cette jeune fugueuse, du fait de l'absence de repères et de certitudes dans la mémoire, Modiano est si fasciné par ces lieux qu'il crée un monde onirique pour peindre l'impossible.

La Gare de Lyon

À l'aide des registres simples et survivants de la Préfecture, Modiano montre que Dora fait une fugue à plusieurs reprises et elle est retrouvée en avril 1942 et en juin 1942. Et en août 1942, cette fugueuse est déjà transférée au camp de concentration. À part ces informations, Modiano ne sait pas la durée de ses fugues, ni leur raison, ni ce qui s'est passé pendant ses fugues. Il existe des vides de la mémoire parmi ces marques temporelles.

En ce qui concerne le motif de la fugue, Modiano suppose qu'il est en rapport avec la Gare de Lyon.

> ...c'est la gare aux marchandises, et plus loin, si l'on suit l'avenue Daumesnil, la gare de Lyon. Les voies ferrées de celle-ci passent à quelques centaines de mètres du pensionnat où était enfermée Dora Bruder. [...]
> J'ignore si la proximité de la gare de Lyon avait encouragé Dora à faire une fugue. J'ignore si elle entendait, du dortoir, dans le silence des nuits de black-out, le fracas des

> trains de marchandises ou ceux qui partaient de la gare de Lyon pour la zone libre... Elle connaissait sans doute ces deux mots trompeurs : zone libre.[174]

Pourquoi Dora décide-elle de faire une fugue ? Dora a complètement disparu dans l'Histoire, malgré quelques dates précises qui marquent son existence. Pour trouver la réponse, Modiano observe la topographie aux alentours du pensionnat dans lequel cette jeune fille juive est inscrite et la Gare de Lyon attire son attention. Pourquoi cette gare ? Modiano crée maintes fois l'atmosphère triste et mélancolique d'un après-midi de dimanche. Il se souvient de sa propre expérience solitaire dans le pensionnat et du refus d'y retourner chaque dimanche après-midi. Ce jour de la fugue de Dora était exactement le dimanche où elle doit rentrer à l'école. Ici, nous pouvons encore retrouver la même tristesse à travers les descriptions suivantes : « enfermée », « du dortoir, dans le silence des nuits de black-out ». En tenant compte du contexte historique (le recensement des Juifs), la solitude de Dora dans le pensionnat et son caractère rebelle, Modiano imagine que c'est cette gare permettant d'entrer en zone libre qui pousse Dora à s'enfuir. En ce sens, la gare de Lyon prend un sens métonymique qui désigne un lieu de départ pour arriver à la liberté. C'est aussi à travers cette gare que Modiano ouvre une des possibilités pour expliquer la raison pour laquelle Dora fait une fugue. Ce lieu réel lui inspire une histoire de Dora, disparue totalement dans l'Histoire. Autrement dit, une enquête nourrie par l'imagination à partir d'un lieu.

Le quartier Picpus

Le 9 mai 1940, à l'âge de 14 ans, Dora Bruder est inscrite au Saint-Cœur-de-Marie, un internat religieux, qui se situe au « 60, 62 et 64 rue de Picpus, dans le XII^{e} arrondissement »[175]. Nous retrouvons la description du quartier Picpus : « Ce quartier paisible, qui semble à l'écart de Paris, avec ses souvenirs, ses cimetières secrets et ses avenues silencieuses, est aussi le quartier des départs. »[176] Sous la plume de Modiano, ce quartier représente un lieu silencieux, un peu gris, qui symbolise le départ. Cela donne en quelque sorte une impression triste et mystérieuse à propos de ce lieu. En plus, Modiano

[174] Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 1999, p.73-74.
[175] Ibid., p. 36.
[176] Ibid., p. 73.

relie ce quartier au Petit Picpus, nommé par Victor Hugo dans *Les Misérables*. Cela rend ce quartier Picpus dans la réalité un lieu fictif. Modiano retrace une partie de la trajectoire traversée par Cosette et Jean Valjean, depuis le quartier de la barrière Saint-Jacques jusqu'au Petit Picpus, en suivant un plan. Ce qui intéresse le plus Modiano, c'est leur parcours après l'arrivée sur la rive droite, autrement dit lorsqu'ils sont proches du quartier Picpus. Quand Cosette et Jean Valjean arrivent sur la rive droite, la seule manière pour échapper à l'arrestation est de « suivre la petite rue du Chemin-Vert-Saint-Antoine »[177].

> Et soudain, on éprouve une sensation de vertige, [...], ils [Cosette et Jean Valjean] traversaient les vraies rues du Paris réel, et brusquement ils sont projetés dans le quartier d'un Paris imaginaire que Victor Hugo nomme le Petit Picpus. Cette sensation d'étrangeté est la même que celle qui vous prend lorsque vous marchez en rêve dans un quartier inconnu. Au réveil, vous réalisez peu à peu que les rues de ce quartier étaient décalquées sur celles qui vous sont familières le jour.[178]

Ici, Modiano révèle la confrontation du réel et de l'imagination dans *Les Misérables*. Et nous pouvons retrouver cette idée de la frontière floue entre le réel et l'imagination dans *Dora Bruder* : Modiano superpose le passé et le présent, en suivant souvent la narration alternative de la biographie de Dora et l'autobiographie. En l'occurrence, chez Modiano, le lecteur suit avec la narration de l'auteur, une série de noms de lieux qui évoque souvent un sentiment de vertige, non seulement en raison de la densité d'énumération des lieux, mais aussi du fait de la transformation temporelle inattendue ou de l'insertion de l'imagination. Par exemple, nous trouvons encore une description plus sombre sur une partie du quartier Picpus :

> Sur le plan [un vieux plan parisien], en face du pensionnat, de l'autre côté de la rue de Picpus, se succèdent la congrégation de la Mère de Dieu, puis les Dames de l'Adoration et l'Oratoire de Picpus, avec le cimetière où sont enterrés, dans une fosse commune, plus de mille victimes qui ont été guillotinées pendant les derniers mois de la Terreur. Sur le même trottoir que le pensionnat, et presque mitoyen de celui-ci, le grand terrain des Dames de Sainte-Clotilde. Puis les Dames Diaconesses où je me suis fait soigner, un jour, à dix-huit ans. Je me souviens du jardin des Diaconesses. J'ignorais à l'époque

[177] Ibid., p. 51.
[178] Ibid.

> que cet établissement avait servi pour la rééducation des filles. Un peu comme le Saint-Cœur-de-Marie. [...] Solitude. [...] Les rares détails que j'ai pu réunir sur ces lieux, tels que Dora Bruder les a vus chaque jour [...] le grand jardin longeait donc la rue de la Gare-de-Reuilly, et chacun des trois bâtiments principaux, sur la rue de Picpus, était séparé par une cour. Derrière s'étendaient leurs dépendances autour d'une chapelle...[179]

D'abord, Modiano mentionne à l'indicatif présent une succession de lieux. Puis, il nous amène tout de suite au temps passé : à l'époque de la Révolution Française. En parlant des victimes de la Terreur dans le quartier Picpus, Perec souligne l'ambiance misérable de ce lieu et il suggère que la misère va continuer (du moins jusqu'à l'époque de Dora). Ensuite, il se rappelle son propre souvenir concernant les Dames Diaconesses qui ressemblent un peu au Saint-Cœur-de-Marie, à travers lesquelles Modiano rapproche son sentiment à l'égard de ce genre de l'établissement à celui de Dora : la solitude. En effet, en se souvenant de ses propres souvenirs, Modiano tourne presque toujours autour de ce qui pourrait arriver à Dora. Par conséquent, il imagine les vues de ce quartier (ou bien la mémoire de cette jeune fille juive) que Dora pourrait contempler dans les années 1940, en se basant sur ce qu'il voit à son époque. Modiano souligne ce qu'il remarque sur le quartier Picpus : le réfugié, l'assistance et les institutions religieuses comme le Saint-Cœur-de-Marie lui paraît sombre (« soigner », « Refuge » et « Asile »). C'est une observation subjective qui implique que ce quartier se caractérise par la misère et l'obscurité, et cela représente son regard pathétique envers Dora[180]. Il est important d'indiquer que, à l'époque de Modiano, le Saint-Cœur-de-Marie n'existe plus et Modiano ne possède aucune photo de cette institution disparue. Ainsi, il convient de dire que tout ce qu'il décrit sur ce pensionnat s'appuie sur son imagination et des archives.

En conclusion, Modiano écrit la biographie-fiction de Dora à travers ce quartier Picpus plein de ses imaginations. Il s'agit d'un présent fictionnalisé pour représenter un passé inaccessible.

Revenons aux passages des *Misérables* cités par Modiano. Ce dernier envisage que le quartier Petit Picpus (un lieu imaginaire qui est comme le « quartier inconnu » « en

---

[179] Ibid., p. 40-41.

[180] Chez Modiano, son impression sur ce quartier est principalement influencée par son imagination sur le pensionnat du Saint-Cœur-de-Marie. Il s'agit de la fictionnalisation des lieux.

rêve ») de Victor Hugo est inspiré par le quartier Picpus (un lieu réel qui représente le « quartier familier » quand on est au réveil). En même temps, nous retrouvons ici la « sensation d'étrangeté » de Victor Hugo : un lieu familier mais qui donne une impression inconnue. Car, entre ces deux lieux, il existe des proximités : 1) dans le quartier Petit Picpus, il y a le jardin d'un couvent où se cachent Cossette et Jean Valjean, qui se trouve au 62 de la rue du Petit-Picpus, et c'est « la même adresse que le pensionnat du Saint-Cœur-de-Marie »[181] dans lequel est inscrite Dora. 2) dans ce couvent des *Misérables*, il existe aussi un pensionnat ; 3) comme le quartier Picpus, dans ce Petit Picpus, on retrouve également trois bâtiments distincts ; 4) Hugo révèle aussi l'obscurité du bâtiment de cette institution religieuse qu'il a décrite.

À travers la comparaison entre le quartier Picpus et le Petit Picpus, celui-là devient plus fictif. Car, Modiano conclut que l'écrivain est doué de voyance, comme Victor Hugo, écrivain du 19e siècle, qui est capable d'apercevoir l'obscurité, la mélancolie, la misère, la dimension sombre de ce quartier Picpus existant dans la réalité. C'est comme une confirmation sur ce qu'il (Modiano) ressent de ce quartier. Encore une fois, nous constatons chez Modiano la fictionnalisation du lieu réel : pour son enquête qui n'obtient jamais un résultat satisfaisant, Modiano fictionnalise le lieu réel en créant l'atmosphère qu'il veut faire ressentir à ses lecteurs, ou en donnant l'impression de ce qu'il veut faire voir au lecteur.

Le bilan

Pour Perec et Modiano, leur contrainte d'écriture vient d'une contrainte réelle : l'univers disparu.

Rappelons que le genre « souvenir d'enfance » que Perec recherche est fortement lié à la maternité que Perec n'arrive jamais à retrouver. Donc, Perec le considère comme un « objet de regret »[182], selon l'expression de Lejeune. Ce type de souvenir – un monde où il vit avec ses parents - est contraire à ses expériences réelles vécues : il est successivement confié à différentes personnes et change fréquemment de lieu de domicile.

[181] Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 1999, p. 52.
[182] Philippe Lejeune, *La mémoire et l'oblique*, Paris, P. O. L, 1991, p. 67.

Cette vie instable implique sa nostalgie d'un lieu stable que nous retrouvons dans *Espèces d'espaces* :

> J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables, immuables, enracinés ; des lieux qui seraient des références, des points de départ, des sources : Mon pays natal, le berceau de ma famille, la maison où je serais né, l'arbre que j'aurais vu grandir (que mon père aurait planté le jour de ma naissance), le grenier de mon enfance empli de souvenirs intacts... De tels lieux n'existent pas... [183]

Perec exprime son désir d'avoir des lieux stables où ses parents existent, mais en réalité, il ne possède pas de lieux d'ancrage et ses souvenirs sont flous et lacunaires. « De tels lieux n'existent pas » renvoie à son affirmation dans *W ou le souvenir d'enfance* : ses souvenirs d'enfance n'existent pas. De plus, « Mon pays natal » et « le berceau de ma famille » montrent sa préoccupation de ses ancêtres, de son origine : l'identité juive. Ainsi, du fait de l'absence du monde parental, il fictionnalise les lieux pour retracer la mémoire disparue.

Chez Modiano, il existe également un univers disparu, qui représente le Paris sous l'Occupation. Il recherche la post-mémoire : un monde avant sa naissance mais qui se rapporte à lui. Il ne parvient jamais à faire resurgir les souvenirs personnels de Dora Bruder, et en ce qui concerne les autres souvenirs de cette jeune fille, à défaut d'archives et face au blanc et au vide, Modiano compose et recompose les lieux pour rechercher le passé de Dora. La manière qu'il utilise pour écrire *Dora Bruder* fait écho à son attitude en tant qu'écrivain :

> ...cela [la voyance] fait simplement partie du métier [l'écrivain] : les efforts d'imagination, nécessaires à ce métier, le besoin de fixer son esprit sur des points de détail — et cela de manière obsessionnelle — pour ne pas perdre le fil et se laisser à aller à sa paresse —, toute cette tension, cette gymnastique cérébrale peut sans doute provoquer à la longue de brèves intuitions « concernant des événements passés ou futurs », comme l'écrit le dictionnaire Larousse à la rubrique « Voyance ».[184]

---

[183] Georges Perec, *Espèces d'espaces* (1974), Paris, Galilée, 2000, p. 179.

[184] Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 1999, p. 53.

Dans ce texte étudié, Modiano fait des hypothèses sur la mémoire vide de Dora et suppose les itinéraires que cette jeune fille juive pourrait parcourir. Tout cela montre « ses efforts d'imagination ». Au cours de son enquête sur le passé de cette jeune fugueuse, il projette ses propres souvenirs, souvent à l'occasion de ses découvertes et redécouvertes des lieux. De plus, sa paranoïa dans cette recherche représente son obsession de cette enquête. Ainsi, ne cessant de faire une quête sur le Paris dans les années 1940, à l'aide de son imagination, Modiano tente de revenir au passé qu'il a envie de faire réapparaître et l'une des hypothèses peut être la vérité disparue dans l'Histoire. Par le biais des lieux fictionnalisés, Modiano abolit « la coupure entre le passé et le présent »[185] et résorbe « la césure temporelle entre la communauté des disparus et celle des vivants »[186].

Ainsi, nous constatons que l'enquête menée par la littérature ne vise pas à terminer l'histoire ou à combler le passé. Comme l'écrit Laurent Demanze, la littérature « refuse de conclure »[187] et « se lance dans une démarche sans terme, alors que les sciences exactes ou les sciences sociales s'adossent à l'établissement du fait. »[188] En effet, il n'est jamais possible de restituer à cent pour cent la vérité du passé, mais grâce à cette incomplétude, à l'incertitude et au vide, la recherche de la mémoire continue.

Conclusion

[185] Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête*, France, Éditions Corti, 2019, p. 228.
[186] Ibid.
[187] Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête*, France, Éditions Corti, 2019, p. 253.
[188] Ibid.

Depuis l'Antiquité, il existe déjà un lien entre lieu et mémoire : dans la rhétorique traditionnelle, le lieu imaginaire aide l'orateur à mémoriser un discours. Nous constatons que le lieu réel se rapporte aussi à la mémoire. Dans *W ou le souvenir d'enfance* et dans *Dora Bruder*, écrits respectivement par Perec et Modiano, deux écrivains s'intéressant à la mémoire et au lieu, le lieu réel joue un rôle de fil conducteur dans leur recherche de la mémoire. En l'occurrence, notre travail s'adosse à une analyse qui relie le lieu à la mémoire, à l'exemple de ces deux textes.

W ou le souvenir d'enfance et *Dora Bruder* concernent tous une enquête sur la mémoire individuelle : les souvenirs d'enfance de Perec et l'histoire d'une jeune fille juive disparue sous l'Occupation. Du fait de la fragilité de la mémoire individuelle, leur recherche s'appuie sur la mémoire collective qui est plus riche et plus certaine. Et le lieu est souvent en rapport avec le cadre collectif ou/et individuel dans lequel le passé a eu lieu. De plus, il est possible que l'on puisse trouver heureusement les empreintes du passé conservées par le lieu. Un point – le lieu – introduit ce qui s'y est passé. Plus précisément, comme le propose Michel de Certeau, le lieu se distingue de l'espace : celui-ci est un lieu pratiqué et le passé se déroule dans un cadre spatial, alors que celui-là est considéré comme « l'être-là » qui marque l'existence du passé. « L'être-là » du lieu nous rappelle le « ce qui a été » de la photographie, selon l'expression de Roland Barthes. Ainsi, chez Perec et Modiano, le lieu sert de repère de la mémoire pour restituer la mémoire. À travers le lieu, la recherche de la mémoire se déclenche. Il s'agit donc de l'idée - la transformation du lieu en espace – proposée par Michel de Certeau.

Au fils de cette quête qui a recourt au lieu comme point d'appui de la mémoire, nous avons constaté qu'elle concerne souvent la comparaison entre le lieu du présent et du passé. De ce fait, le temps y occupe une place incontournable : premièrement, le souvenir a rapport à une enquête faite au présent sur le passé. Par conséquent, nous nous apercevons que Perec et Modiano font souvent la navette entre le présent et le passé. À l'écart du temps, ne se limitant pas au sens purement géographique traditionnel, le lieu devient support d'émotion. Deuxièmement, avec le passage du temps, le lieu change.

Sous la plume de Perec et de Modiano, par rapport au lieu de passé, le lieu du présent représente souvent un état délabré et ruiné, voire, il a complètement disparu : le lieu que Perec redécouvre ne correspond pas à l'image du lieu qu'il a gardé dans sa mémoire ; Modiano tente de superposer son lieu et celui de Dora pour imaginer ce que Dora a vu et ressenti, et pour lui, le lieu est l'indice de son enquête. Cela nous amène à la réflexion sur la manière dont Perec et Modiano écrivent le lieu.

Bien qu'ils utilisent tous le lieu dans leur œuvre, ils les décrivent de manière différente. Perec met l'accent sur la disposition des lieux, comme la « carte ». Ces lieux sont isolés, mais nous pouvons les classifier en deux types en fonction de la division du récit en deux grandes parties : la période de non-orphelin et celle d'orphelin. Modiano souligne la description de son trajet, type « parcours », qui montre le processus de la recherche faite par un enquêteur paranoïaque à travers les lieux. Ainsi, chez Modiano, l'itinéraire du narrateur devient la narration textuelle.

L'oubli apparaît à cause de la disparition du lieu. Pourtant, devant les vestiges, Perec et Modiano sentent le vide. Ils décrivent les lieux, mais les souvenirs qu'ils attendent ne sont pas évoqués. Car, 1) la mémoire et l'oubli coexistent. Le souvenir se superpose couche par couche, mais il ne représente jamais ce qu'il était à l'origine ; 2) d'un côté, c'est le manque de témoins ; de l'autre côté, les gens ordinaires sont souvent ignorés par l'Histoire. Une fois qu'ils disparaissent, il est difficile de retrouver les informations suffisantes sur eux ; 3) ce que ces deux auteurs recherchent est l'univers disparu : chez Perec, il s'agit des souvenirs étroitement liés à ses parents et à la maternité ; pour Modiano, c'est la mémoire de Dora Bruder, l'histoire d'avant sa naissance.

Cependant, du point de vue de la littérature, leur enquête n'est pas un échec, malgré le vide. L'érosion du temps et le blanc de la mémoire évoquent les contraintes d'écriture de la mémoire. Perec et Modiano ne cherchent pas à combler le vide, mais en tant qu'enquêteurs, ils se plongent dans cette recherche et se livrent à retracer ce vide. Investi du sens symbolique et métonymique, le lieu renvoie à l'écriture palimpseste : que ce soit des lieux totalement détruits ou des lieux encore existants, par lesquels Perec et Modiano s'expriment. Plus encore, en composant et en recomposant les lieux, Perec et Modiano

parviennent à dire l'indicible. En effet, par le biais du lieu imaginé et fictionnalisé, ces deux écrivains explorent sans cesse les possibles de la mémoire.

Nous notons également la fictionnalisation des lieux dans *Les lieux d'une fugue*, écrit par Georges Perec en 1965. Ce récit à la troisième personne mêle à la fois la fiction et l'autobiographie. Quel est le rapport entre la fugue de Perec et les fugues décrites par Modiano ? Comment les comparer ? À part la fiction, la prose peut être utilisée pour décrire la mémoire, à l'exemple de *Peut-être ou la nuit de dimanche* écrit par Jacques Roubaud. Cela nous amène à réfléchir sur le langage littéraire pour l'écriture de la mémoire.

Bibliographie

Corpus étudiés

MODIANO Patrick, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 1999.

PEREC Georges, *W ou le souvenir d'enfance (1975)*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2017.

Autres textes de l'auteur

PEREC Georges, *Espèces d'espaces* (1974), Paris, Galilée, 2000.

PEREC Georges, « Tentative d'épuisement d'un lieu parisien », texte en ligne sur le site https://desordre.net/textes/bibliotheque/auteurs/perec/saint-sulpice.html.

PEREC Georges, « Approches de quoi », texte en ligne sur le site https://espaces-collaboratifs.grenet.fr/share/page/site/lieux-communs/document-details?nodeRef=workspace://SpacesStore/343601a5-b536-431f-ab6c-289d30a07e98.

Les outils de critique

BLANCKEMAN Bruno, *Lire Patrick Modiano*, Armand Colin, 2014.

COSNARD Denis, *Dans la peau de Patrick Modiano*, Paris, Fayard, 2010.

DUBOSCLARD Joël, *Modiano (Patrick) : Dora Bruder : Analyse littéraire de l'œuvre* (Profil d'une Œuvre t. 292), Format Kindle, Hatier, 2006.

GRANGE Cyril et MOLKOU Elizabeth, *Sur les traces de Dora Bruder : Les déambulations de Patrick Modiano dans le Paris de l'occupation*, IN, *Être Parisien* [en

ligne], Paris, Éditions de la Sorbonne, 2004, texte en ligne sur le site : http://books.openedition.org/psorbonne/1474, consulté le 12 août 2019.

HECK Maryline, « Les affects entre parenthèses : *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec », texte en ligne sur le site : http://www.fabula.org/colloques/document2335.php.

LEJEUNE Philippe, *La mémoire et l'oblique*, Paris, P. O. L, 1991.

« Modiano-Klarsfeld, une correspondance autour de *Dora Bruder* », lettres en ligne sur le site : http://lereseaumodiano.blogspot.fr/2012/01/modiano-klarsfeld-une-correspondance.html.

DECOUT Maxime, « « 53 jours » de Georges Perec : les lieux d'une ruse », *Genesis* [En ligne], 2012, texte en ligne sur le site : http://genesis.revues.org/1079.

DOUZOU Catherine, « Naissance d'un fantôme : *Dora Bruder* de Patrick Modiano », IN, *Protée*, vol 35, N° 3, 2007, texte en ligne sur le site : https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2007-v35-n3-pr1985/017476ar/.

GUIDÉE Raphaëlle, *Mémoires de l'oubli : William Faulkner, Joseph Roth, Georges Perec et W.G. Sebald*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

GUIDÉE Raphaëlle et MELLIER Denis, *Hantologies : les fantômes & la modernité*, Paris, Éditions Kimé, 2009.

LEJEUNE Philippe, « Cent trente-trois lieux de Georges Perec », IN, *Carnets d'écrivains 1 : Hugo, Flaubert, Proust, Valéry, Gide, du Bouchet, Perec*, TEXTES ET MANUSCRITS Collection publiée par Louis HAY, Paris, Éditions du CNRS, 1990.

OBERGÖKER Timo, *Écritures du non-lieu : topographies d'une impossible quête identitaire : Romain Gary, Patrick Modiano et Georges Perec*, Berlin, Frankfurt am Main, 2004.

Sur le lieu et la mémoire

AUGÉ Marc, *Non-lieux*, Paris, Seuil, 1992.

AUGÉ Marc, *Les formes de l'oubli*, Paris, Payot & Rivages, 2001.

AUGÉ Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

BARON Christine, « Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures », Fabula-LhT, N° 8, « Le Partage des disciplines », mai 2011, texte en ligne sur le site : http://www.fabula.org/lht/8/baron.html, consultée le 09 février 2019.

BARTHES Roland, *Roland Barthes*, Paris, Points, 2016.

CALVINO Italo, *Les villes invisibles*, trad. de l'italien par Jean Thibaudeau, Paris, Gallimard, 2013.

CAPONE Carine, « Le souvenir fantomatique », IN, *Revue des parutions*, vol. 15, N° 9, 2014, texte en ligne sur le site : http://www.fabula.org/acta/document8130.php.

CLERC Pascal, « Lieu », article en ligne sur le site : http://hypergeo.eu/spip.php?article214.

COMMENGÉ Béatrice, *Le Paris de Modiano*, Paris, Éditions Alexandrines, 2015, texte en ligne sur le site : http://unr-ra.scholarvox.com.sid2nomade-1.grenet.fr/reader/docid/88831667/page/15.

DASSIE Véronique, « La thésaurisation affective des objets-souvenirs : du chez-soi au musée », texte en ligne sur le site : hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01212187/document.

DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien : 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

ENTRIKIN Nicholas, « Lieu 2 », IN, *EspacesTemps.net*, Livres, 2003, article en ligne sur le site : https://www.espacestemps.net/articles/lieu-2/.

Géographie culturelle, culture des géographes », d'après une conférence de Paul Claval à l'École Normale Supérieure de Lyon, Géoconfluences, février 2003, republiée en avril 2018, texte en ligne sur le site : http://geoconfluences.ens-lyon.fr/informations-scientifiques/dossiers-thematiques/remue-meninges/paul-claval, consulté le 24 février 2019.

HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997.

HÄHNEL-MESNARD Carola, LIÉNARD-YETERIAN Marie, MARINAS Cristina, *Culture et Mémoire : Représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, Les Éditions de l'École polytechnique, 2008. (L'avant-propos en ligne sur le site : https://cecille.univ-lille3.fr/IMG/pdf/Avant_propos_CM.pdf.)

IELPO Rodrigo Silva, « Georges Perec et la construction de l'image entre le parler et le voir », texte en ligne sur le site : http://apebfr.org/passagesdeparis/editione2010/articles/Rodrigo%20IELPO.pdf

JULIEN Anne-Yvonne, *Modiano ou Les intermittences de la mémoire*, Paris, Hermann, 2010.

LAHAIE Christiane, « Entre géographie et littérature : La question du lieu et de la mimèsis », IN,

Cahiers de géographie du Québec, vol. 52, N°147, 2008, texte en ligne sur le site : https://www.erudit.org/fr/revues/cgq/2008-v52-n147-cgq2960/029870ar.pdf.

NORA Pierre, *Les lieux de mémoire* (Tome I, II, III), Paris, Gallimard, 1997.

PAUL Claval, « Causalité et géographie », IN, *Espace géographique*, tome 14, n°2, 1985, p. 109-115, article en ligne sur le site : www.persee.fr/doc/spgeo_0046-2497_1985_num_14_2_4011.

PONTALIS Jean-Bertrand, *Ce temps qui ne passe pas*, Paris, Gallimard, 2001.

POUCEL Jean Jacques, *Jacques Roubaud and the Invention of Memory*, The University of North Carolina Press, 2007.

ROUBAUD Jacques, *Peut-être ou la nuit de dimanche*, Paris, Seuil, 2018.

ROUBAUD Jacques, *L'invention du fils de Leoprepes : poésie et mémoire* (texte de cinq leçons de poétique lues par Jacques Roubaud à la villa Gillet de Lyon), éd. Circé, 1993.

SOUBEYRAN Olivier, « Structures cognitives et blocages de l'évolution de la pensée en géographie humaine », IN, *Cahiers de géographie du Québec*, volume 27, n°72, 1983, p. 367–388, article en ligne sur le site : www.erudit.org/fr/revues/cgq/1983-v27-n72-cgq2645/021618ar/.

WYNNE Gade Daniel, « L'optique culturelle dans la géographie américaine », IN, *Annales de Géographie*, tome 85, n°472, 1976, p. 672-693, article en ligne sur le site : http://www.persee.fr/doc/geo_0003-4010_1976_num_85_472_17520.

YACAVONE Kathrin, « Barthes et Proust : La Recherche comme aventure

photographique », IN, *Littérature Histoire Théorie*, N° 4, 2008, texte en ligne sur le site : http://www.fabula.org/lht/4/Yacavone.html.

YATES Frances, *L'art de la mémoire*, trad. de l'anglais par D. Arase, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1975.

Sur la littérature et l'Histoire : la question de l'imaginaire

BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire (1955)*, Paris, Gallimard, 2014.

BLANCKEMAN Bruno, *Les récits indécidables*, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

DEMANZE Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête*, France, Éditions Corti, 2019.

GUIDÉE Raphaëlle, « L'écriture contemporaine de la violence extrême : à propos d'un malentendu entre littérature et historiographie », Fabula / Les colloques, Littérature et histoire en débats, texte en ligne sur le site : http://www.fabula.org/colloques/document2086.php.

LAHIRE Bernard, *Franz Kafka : éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, Éditions La Découverte, 2010.

Le récit d'enfance et ses modèles, Actes publiés sous la direction de Anne CHEVALIER et Carole DORNIER, Caen, Presses universitaires de Caen, 2003.

PANTER Marie, MOUNIER Pascale, MARTINAT Monica et DEVIGNE Matthieu, *Imagination et Histoire : Enjeux contemporains*, Rennes, PU Rennes, 2014.

SAMSON Véronique, « *De l'effort de guerre au "vaste effort pour ne parler de rien" : retour sur les années gaulliennes* », IN, *Revue des parutions*, vol. 14, N° 1, 2013, texte en ligne sur le site : http://www.fabula.org/acta/document7423.php.

SHERINGHAM Michael, *Traversées du quotidien : Des surréalistes aux postmoderne*, Paris, Presses universitaires de France, 2013.

ZARD Philippe, « Survivre et témoigner », IN, *Revue des parutions*, vol. 8, N° 5, 2007, texte en ligne sur le site : http://www.fabula.org/acta/document3553.php.

Table des matières

RÉSUMÉ : 4

Introduction 7

1. Deux écritures contemporaines de la mémoire : la remise en question de la mémoire 13

1.1. La mémoire de l'enfance et de la Seconde Guerre Mondiale 13

1.2. La distinction entre la mémoire individuelle et la mémoire collective 18

1.3. La mémoire, le souvenir et l'oubli 27

2. L'enquête sur la mémoire : le lieu dans *W ou le souvenir d'enfance* et dans *Dora Bruder* 33

2.1. Le rapport entre le lieu et la mémoire 34

2.2. La distinction entre le lieu et l'espace 40

2.3. L'enquête sur la mémoire à partir du lieu : une navette entre le passé et le présent 44

3. Rapports entre lieu, mémoire et écriture chez Perec et Modiano 52

3.1. Le lieu pour rechercher la mémoire : la manière différente d'utiliser le lieu et la métonymie du lieu 52

3.2. La mémoire introuvable : le lieu-le véhicule d'émotion et la représentation de l'amnésie 60

3.3. Dire l'indicible : le réel et la fiction du lieu 65

La première partie de *W ou le souvenir d'enfance* 68

La seconde partie de *W ou le souvenir d'enfance* 72

***Dora Bruder* de Modiano 74**

Le bilan 79

Conclusion 81

Bibliographie 85