

**UCLA**

**Paroles gelées**

**Title**

Retracer le passé : Rupture et Récupération de la mémoire familiale chez Modiano, Sebbar et Sansal.

**Permalink**

<https://escholarship.org/uc/item/75b7d9g5>

**Journal**

Paroles gelées, 29(0)

**ISSN**

1094-7264

**Author**

Charrat, Priscilla

**Publication Date**

2015

**DOI**

10.5070/PG7290024386

**Copyright Information**

Copyright 2015 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

# Retracer le passé: rupture et récupération de la mémoire familiale chez Modiano, Sebbar et Sansal

Priscilla Charrat

University of Illinois at Urbana-Champaign

Au cœur des études mémorielles, la postmémoire conceptualisée par Marianne Hirsch se définit comme la relation qu'entretient la génération venant après celle des témoins avec le traumatisme culturel et collectif vécu par les générations précédentes. Cette postgénération «se souvient» par conséquent d'évènements qu'elle n'a vécus qu'à travers les récits, images, et comportements de ceux auprès de qui elle a grandi (106). Il s'agit donc de se remémorer un évènement qui n'a été vécu que par ses parents, grands-parents ou ancêtres, mais qui a encore des conséquences sur les générations plus jeunes. Dans le roman de Modiano, le narrateur de *Dora Bruder* s'interroge sur ses propres liens familiaux avec le régime de Vichy, tout en enquêtant sur la fugue de Dora, une jeune fille juive, pendant la Seconde Guerre mondiale. Dans *La Seine était rouge* de Leïla Sebbar, des adolescents se penchent sur la participation de leurs familles respectives à la manifestation pacifique d'Algériens à Paris en 1961 contre le couvre-feu qui leur est alors imposé, manifestation qui sera violemment réprimée par la police française. Dans *Le village de l'Allemand ou le Journal des frères Schiller* de Boualem Sansal, Malrich examine son histoire familiale, et découvre le passé nazi de son père Hans Schiller à travers le journal de son frère Rachel (surnom de Rachid-Helmut) suicidé, après la mort de leurs parents lors d'un attentat islamiste en Algérie. Alors que le concept de la postmémoire s'articule, selon Hirsch, à travers la transmission mémorielle dans le cadre familial, ces romans nous amènent à nous interroger sur ce qui se passe lorsque les mémoires familiales *ne sont pas* verbalisées au sein des familles. Afin d'examiner comment le silence s'impose et comment les mémoires peuvent être néanmoins récupérées, il convient de s'attarder sur les différents types de silence, avant de faire le point sur l'aliénation subie envers la langue, pour enfin proposer des moyens détournés pour récupérer la postmémoire, tout d'abord à travers des prothèses mémorielles, puis à travers

des lieux. A travers cette démonstration, cet article soulignera comment les trois romans montrent la postmémoire sous un nouveau jour en remettant en cause la transmission directe du modèle typique de la postmémoire au sein de la famille.

### I. SILENCE POSTMÉMORIEL

*Dora Bruder*, *Le Village de l'Allemand*, et *La Seine était rouge* : trois romans marqués par des fragmentations à la fois structurelles (de par la multiplicité des narrateurs chez Sebbar et Sansal), rhétoriques (de par l'utilisation d'ellipses), et thématiques à travers les évocations explicites d'une incapacité à dire ou à témoigner. Le lien entre silence et symptôme traumatique est exprimé chez Sebbar par le personnage de Mina : « Je ne veux plus dire et redire. C'est comme la folie » (14). Cette incapacité à transmettre verbalement l'expérience traumatique des personnages à la génération suivante se retrouve chez les trois auteurs, ce qui rompt la linéarité de la transmission mémorielle au sein de la famille des personnages. Parfois, la distance temporelle est la cause de cette rupture puisque « quand on raconte, on oublie, tout vient dans le désordre » (Sebbar 86). Dans d'autres cas, la mort rend impossible la transmission directe : dans le roman de Modiano, la voix d'Ernest Bruder—le père de la jeune Dora sur laquelle le narrateur enquête—n'apparaît qu'*in absentia*, son témoignage n'étant représenté que par des documents officiels sans émotion : « Je suppose qu'il n'en a parlé à personne [. . .] la seule fois où j'ai vu mentionner sa blessure, c'était bien dans l'une des fiches de police » (25). La mort a pareillement séparé les frères Schiller après le suicide de l'aîné Rachel, et la communication s'effectue d'outre-tombe à travers la lecture que fait le jeune Malrich du journal de son frère décédé (Sansal). Le silence se retrouve également entre parents et enfants, comme lorsque le narrateur de *Dora Bruder* et son père n'ont « pas échangé un seul mot pendant tout le trajet » dans la voiture de police (Modiano 72). Cependant, ce silence imprègne aussi d'autres liens familiaux, se retrouvant dans les liens fraternels chez Sebbar : « Mes frères, je sais pas, on n'en parle pas » (25) ; et chez Sansal : « C'est là qu'il [Rachel] aurait décidé de rien me dire sur la tuerie, sur la mort de nos parents » (47).

Dans « The Canon and the Archive », Aleida Assman établit une distinction entre l'oubli « actif »—caractérisé par le caractère intentionnel de l'effacement de la mémoire—et l'oubli « passif », c'est-à-dire involontaire, qui peut être le simple résultat du passage du temps. Dans les romans qui nous intéressent ici, le désir de certains personnages de ne rien dire ou de ne rien entendre à propos des événements, comme si le silence

pouvait les effacer, constitue un oubli actif. Le personnage de Louis créé par Sebbar souligne cette rétention d'information volontaire, s'indignant que « si je pose des questions, vous voulez pas répondre » (18). De même, dans le roman de Sansal, Malrich décrit ainsi sa rancœur : « Quand je pense qu'il [Rachel] m'a caché l'assassinat de nos parents, je lui en veux à mort » (49). Tout comme le texte de Sebbar, la narration de Sansal rend explicites les différents niveaux d'oubli actif en jeu : « Papa ne nous a rien dit et à son tour Rachel ne m'a rien dit, et les autorités ne nous ont rien appris » rapporte ainsi Malrich (215). On se doit également de constater que le silence se trouve non seulement du côté de la production de parole, mais aussi du côté de sa réception, comme l'énonce clairement le roman de Sebbar : « Qui veut entendre parler de cette histoire, de ce jour du 17 octobre 1961? Qui? Ni les Français, ni les Algériens, ni les immigrés, ni les nationaux. . . » (89).

Dans son article « Seven Types of Forgetting », Paul Connerton définit un type d'oubli lié au silence de l'humiliation qui se caractérise par l'imposition d'un tabou (68). Dans le roman de Sansal, le silence coupable est interprété par Malrich comme la continuation du crime nazi paternel, puisque le père « a dissimulé, il s'est renié au bout du compte, et par là il a laissé le crime impuni, il l'a protégé de son silence. Il l'a consacré » (111). Cette question de la culpabilité paternelle aborde la postmémoire par le côté opposé de celui théorisé par Hirsch (c'est-à-dire du côté de la responsabilité postmémorielle, plutôt que de celui de la postmémoire de la victime que décrit Hirsch), ce qui amène les deux frères à être hantés par les crimes de leur père et par leur propre relation avec ces crimes. Malrich se demande ainsi si nous sommes « coupables des crimes de nos pères, des crimes de nos frères et de nos enfants ? » (60). En réponse à ce silence reflétant un tabou, le temps apparaît à la fois comme libérateur de vérité (Sebbar, Modiano) et comme potentiellement problématique, comme le souligne Sansal : « les discours sur les discours, les papiers bouffés aux mites [ . . . ] les victimes meurent toujours deux fois » (125). Cette idée d'une langue écrite, ou orale, qui n'aboutit à aucune transmission se retrouve dans le thème de l'aliénation envers la langue natale.

## 2. ALIÉNATION ENVERS LA LANGUE NATALE

Si le silence est parfois ce qui vient rompre la transmission de la postmémoire, on se doit de se pencher sur les instances où le langage est proféré, mais où la communication ne passe pas. Chez Sebbar comme chez Sansal, l'aliénation envers la langue (l'arabe algérien) qui devrait être une langue

maternelle, mais qui n'est pas maîtrisée, et le manque de compréhension entre parents et enfants qui s'ensuit, s'inscrivent à la fois comme métaphore littéraire afin de décrire l'impossibilité de transmettre certains aspects traumatiques du passé et comme réalité sociale. Par souci de concision, cet article ne s'attardera pas sur les nombreuses instances où cette incapacité à communiquer est liée au manque de maîtrise de la langue arabe par la jeune génération, mais démontrera plutôt comment cette incapacité se retrouve même lorsque les personnages ont une langue commune, à savoir le français.

Ainsi, même lorsqu'ils maîtrisent une langue commune, la communication entre les personnages se trouve entravée par un manque de référents culturels ou contextuels communs. Dans *La Seine était rouge*, le manque de compréhension du contexte politique rend la conversation entre ses parents opaque à Noria, et lorsque ceux-ci évoquent la manifestation pacifique du 17 octobre 1961, ces mots la laissent perplexe : « Sur la carte du monde, j'avais lu sur le bleu: PACIFIQUE. J'ai pas posé de questions » (Sebbar 45). Les frères Schiller manquent également de références socio-culturelles communes ; Malrich avoue ainsi qu'il a eu « du mal à lire le journal de Rachel. Son français n'est pas le mien [...] pour comprendre il faut des connaissances, et moi j'en avais pas » (Sansal 55). Le problème est alors double : tant dans la forme que dans le fond, dans le lexique que dans le contenu. Cette impossibilité à communiquer crée ce que Diana Taylor appelle un « percepticide » (28), c'est-à-dire une incapacité à voir certains éléments. Parce qu'ils n'ont pas accès à leur propre langue à tous ses niveaux de références, les personnages de la jeune génération sont exclus de la transmission de certaines communautés mémorielles. Les autres membres de leur famille, qui ont accès à ces informations, constituent donc un groupe dont la jeune génération se sent exclue. Il est important, cependant, de noter que ce percepticide n'est pas toujours une dissimulation consciente de la part de l'énonciateur et peut être le résultat de secrets volontairement cachés, ou d'un décalage involontaire dans le discours entre l'énonciateur et le destinataire. Cette prévalence du silence dans les trois romans nous amène à nous interroger sur la possibilité même d'un phénomène de postmémoire lorsque la communication est rompue. Mais il serait prématuré de conclure que le silence rend la postmémoire impossible, et les trois textes sont fortement marqués par la quête personnelle de sa récupération.

### 3. RE-MÉDIATION DE LA POSTMÉMOIRE

Les trois romans soulignent les ruptures dans la transmission de la post-mémoire au sein de la famille. Cependant, cela ne signifie pas que la possibilité même de la postmémoire s'en trouve annulée. En effet, des moyens indirects sont mis en œuvre afin de récupérer la postmémoire dans un contexte qui ne permet pas la transmission mémorielle de manière directe. C'est-à-dire que la transmission postmémorielle doit passer par la médiation. Hirsch souligne que la postmémoire utilise la médiation (106), en particulier l'usage de photographies, mais cette médiation s'accompagne d'une transmission verbale de la mémoire lors de récits qui complètent ces photographies. Bien que le concept de mémoire prosthétique élaboré par Alison Landsberg se concentre sur la transmission de la mémoire en dehors du contexte familial, ce concept de mémoire prosthétique semble particulièrement utile lorsque l'on considère la rupture de la transmission postmémorielle chez Modiano, Sansal, et Sebbar. Landsberg décrit la mémoire prosthétique comme émergeant à l'interface entre une personne et une narration historique sur un lieu d'expérience (cinéma, musée etc.). Cette personne—à travers le film qu'elle regarde ou l'exposition qu'elle visite par exemple—se sent alors affectivement impliquée dans des événements qu'elle n'a pas vécus, mais dont elle va porter et partager la mémoire (2). Bien que les romans évoqués dans cet article se déroulent dans un environnement familial, la rupture de la communication au sein de la famille amène les personnages à interagir avec les événements qui les intéressent à travers divers media mais, contrairement au scénario typique de la postmémoire, sans l'accompagnement d'une transmission mémorielle orale au sein de la famille. La photographie, et ce n'est sans doute pas une surprise pour qui connaît le travail de Hirsch, est présente dans les trois romans. Hirsch insiste sur le fait qu'une photographie en elle-même ne raconte pas d'histoire à moins d'avoir d'autres éléments permettant de la décrypter (*Maus*, 4-5), mais une signification nouvelle peut être inscrite sur la photographie originale, ou formée à partir d'elle. La mise en relation des concepts de postmémoire (Hirsch) et de mémoire prosthétique (Landsberg) nous permet par conséquent de proposer une remédiation possible de la postmémoire. Rachel Schiller marche, physiquement, sur les pas de son père lorsqu'il pose pour «une réplique exacte de [la photographie] originale [de Hans Schiller en Egypte]. Au dos, j'ai écrit 'Helmut Schiller, fils de Hans Schiller. Gizeh, 11 avril 1996'» (Sansal 248). Rachel réécrit le lien filial, afin de mieux porter la responsabilité paternelle sur ses propres épaules.

Le cinéma et la télévision constituent également des moyens prosthétiques de récupérer la postmémoire. Malrich s'informe sur l'Algérie à travers les informations télévisées (Sansal). Le narrateur de Modiano cherche à partager des émotions avec Dora en regardant un film qu'elle aurait sans doute vu. Le roman de Sebbar se focalise en partie sur la volonté de Louis de filmer un documentaire pour pallier le manque d'informations reçues par la jeune génération. Ce documentaire permet la transmission de la postmémoire de manière indirecte et agit comme un intermédiaire entre Amel et sa mère : «T'as vu le film de Louis, comme moi. Ma mère a parlé de la République, elle devait y être, avec Lalla. Je lui demanderai. Elle pourra plus me dire 'Un autre jour'. Elle a parlé à Louis, et à moi, elle a rien dit» (54).

Par ailleurs, le roman de Sansal inclut l'interaction des personnages avec des objets comme moyen de mise en contact avec certaines mémoires. Malrich souligne ce mécanisme lui-même : «J'avais lu et relu le journal de Rachel, et j'ai compris bien des choses, mais de toucher avec mes mains ce livret, ces médailles, de voir avec mes yeux ces noms, ces papiers, ces cachets, ça m'a fichu un coup» (Sansal 57). Comme le propose Alison Landsberg, la mémoire prosthétique constitue un phénomène sensoriel perçu de manière corporelle (8). Cette expérience sensorielle nous amène à la discussion des lieux de mémoire, tout d'abord en revenant sur l'analyse fondatrice qu'en fait Pierre Nora, avant de parler du lieu comme expérience.

#### 4. LIEUX DE MÉMOIRE ET LIEUX PROSTHÉTIQUES.

Lauréat du prix Nobel de littérature en 2014, Modiano fut récompensé pour son «art de la mémoire avec lequel il a évoqué les destinées humaines les plus insaisissables» (Nobel). Le roman de Modiano, *Dora Bruder*, a souvent été qualifié de roman balade et, en effet, des noms de lieux spécifiques sont mentionnés vingt-et-une fois dans les trois premières pages du roman. De même, le roman de Sansal insiste d'emblée sur l'importance du lieu : «il y a deux années de cela [Rachel] s'est mis à courir entre la France, l'Algérie, l'Allemagne, l'Autriche, la Pologne, la Turquie, l'Égypte» (11). Étant donnée la prévalence des lieux dans les trois romans, il serait difficile de ne pas s'attarder un moment sur le concept de lieux de mémoire élaboré par l'historien Pierre Nora. Le point de départ de Nora est qu'il y a des lieux de mémoire car il n'y a plus de milieux de mémoire (7). Le projet multivolume qu'il dirige de 1984 à 1992 regroupe ainsi un nombre important de lieux de mémoire topographiques ou non (par exemple la Vendée, mais aussi l'église, la Marseillaise, ou encore la poule au pot). Il

est à noter que le projet fondateur de Nora a suscité nombre de critiques positives, mais également négatives dues à son insistance sur une conception de la nation parfois jugée trop conservatrice et à une sélection de lieux de mémoire appartenant très majoritairement à la France métropolitaine. Bien que cette dernière critique puisse paraître significative dans le contexte postcolonial franco-algérien du roman de Sebbar, nous verrons que ses personnages étendent l'héritage mémoriel des lieux au-delà du cadre de la nation française.

L'argument de Nora reste séduisant si l'on considère la rupture de communication déjà évoquée. Avant même le voyage physique, concret, les personnages des trois romans créent des liens avec le passé en scrutant des cartes géographiques. Cependant, tout comme les photographies, les lieux ne contiennent pas de vérité inhérente, et ne transmettent pas de savoir en soi. Le narrateur de Modiano souligne que «cette précision topographique contraste avec ce que l'on ignorera pour toujours de [la] vie» des témoins historiques (28), alors que dans le roman de Sansal «A Istanbul, [Rachel] n'est tout simplement pas sorti de l'hôtel» (229). Nora insiste sur le fait que les «*Lieux de mémoire* n'existent que grâce à leur capacité de métamorphose, ce qui permet au sens du lieu d'être recyclé» (19). Dans le roman de Sebbar, Omer utilise l'art urbain du graffiti afin de réinvestir les lieux de mémoire officiels, et d'y inscrire une nouvelle signification. La plaque commémorative apposée sur l'un des murs de la prison de la santé porte les mots : «EN CETTE PRISON/ LE 11 NOVEMBRE 1940/ FURENT INCARCERES/ DES ETUDIANTS/ QUI A L'APPEL DU GENERAL DE GAULLE/ SE DRESSERENT LES PREMIERS/ CONTRE L'OCCUPANT» (20). Omer ajoute avec de la peinture rouge l'inscription suivante : «1945-1962/ DANS CETTE PRISON/ FURENT GUILLOTINNES/ DES RESISTANTS ALGERIENS/ QUI SE DRESSERENT/ CONTRE L'OCCUPANT FRANCAIS» (21-22). Un réinvestissement du lieu similaire est effectué à la station de métro Concorde. Ces graffitis créent une superposition de strates temporelles que l'on retrouve également chez Modiano. En effet, il y a une distance temporelle entre la fugue du narrateur en 1965 et celle de Dora en 1942, mais il y a également une distance entre le moment de la narration (lorsque le narrateur se remémore sa fugue) et le moment où le lecteur lit, créant ainsi une superposition de quatre strates temporelles.

Les personnages donnent une nouvelle signification aux lieux de mémoire à travers leur réinscription, mais également en interagissant avec eux, en se créant une expérience avec ces lieux. Dans les trois romans, les

personnages marchent à travers les lieux de mémoire, non pas pour en retirer une vérité intrinsèque ou des informations concrètes, mais plutôt pour partager une expérience avec les membres de leur famille ou les personnes disparues, et récupérer la postmémoire à travers l'expérience du lieu. Omer et Amel se promènent dans la ville, et retracent l'itinéraire de la manifestation de 1961. Le narrateur de Modiano éprouve un sentiment croissant de rapprochement avec Dora et avec son propre père à travers leurs expériences communes de certains lieux. Ailleurs, Rachel retrace les voyages de son père afin de partager l'expérience de Hans Schiller (Sansal). Ces voyages seront également effectués après lui par son jeune frère Malrich, créant de nouveau une superposition de strates temporelles. Rachel insiste sur le fait que l'importance du voyage réside dans l'expérience qu'il permet : « Ce voyage était-il nécessaire ? Sur un plan technique, sûrement que non. Ce qu'il y avait à savoir, je le savais. Ce que je voulais, c'était être là où mon père est passé » (187). Le lieu de mémoire ne contient donc pas de vérité inhérente, mais agit comme l'une des prothèses possibles afin de récupérer la postmémoire lorsque la transmission orale directe et impossible au sein de la famille. Ces voyages servent à créer un lien affectif entre les personnages de la jeune génération et leur histoire familiale dont ils se sentaient précédemment écartés.

Le silence postmémoriel et la rupture de la communication entre les générations ont mené à une remédiation nécessaire de la mémoire pour certains personnages, ainsi qu'à une reformulation de concepts clés, tels ceux de lieux de mémoire et de postmémoire. Les romans de Sebbar et de Modiano semblent proposer une nouvelle interprétation de la mémoire en mettant en dialogue les concepts de postmémoire et de mémoire prothétique. Dans le roman de Sebbar, les personnages de la jeune génération ont trouvé des moyens de réinvestir la mémoire et de transformer la mémoire traumatique en projets productifs (films, voyages etc.). Le narrateur de Modiano semble quant à lui s'être fait à l'idée que certaines informations ne pourront jamais être retrouvées. Le plaidoyer final de Sansal pour une transmission orale directe semble plus problématique puisque, comme nous l'avons montré, l'information pure—que ce soit sous la forme de lieux de mémoire, de photographies, de films ou de textes—sans commentaires supplémentaires est insuffisante pour transmettre la mémoire de manière efficace dans le cadre de la postmémoire. Sansal conclut son texte en prônant la transmission orale en dehors du contexte familial, mais n'offre pas de solutions lorsque la transmission orale directe est impossible. Mais peut-être est-ce alors notre rôle, à nous lecteurs, de considérer ces romans

comme des prothèses mémorielles qui nous invitent à nous souvenir d'évènements que nous n'avons vécus qu'à travers la fiction, mais dont la portée reste avec nous bien au-delà de l'univers fictif.

### Note

L'auteure souhaite remercier Marcus Keller, Jean-Philippe Mathy, et Michael Rothberg de Université de l'Illinois à Urbana-Champaign et Stef Craps de l'Université de Ghent pour leurs précieux conseils.

### Œuvres Citées

- Assmann, Aleida. «Canon and Archive.» *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Ed. Astrid Erll and Ansgar Nünning. Berlin and New York: De Gruyter, 2008. 97-107. Print.
- Connerton, Paul. «Seven Types of Forgetting.» *Memory Studies* 1.1 (2008): 59-71. Print.
- Hirsch, Marianne. «The Generation of Postmemory.» *Poetics Today* 29.1 (2008): 103-28. Print.
- Landsberg, Alison. *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia UP, 2004. Print.
- Modiano, Patrick. *Dora Bruder*. Paris: Gallimard, 1999. Print.
- Nora, Pierre. «Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire.» *Representations* 26. Special Issue: Memory and Counter-Memory (1989): 7-24. Print.
- «Patrick Modiano - Facts». *Nobelprize.org*. Nobel Media AB 2014. Web. 26 Oct 2014. <[http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2014/modiano-facts.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2014/modiano-facts.html)>
- Sansal, Boualem. *Le Village de L'Allemand, ou, le journal des frères Schiller*. Paris: Gallimard, 2008. Print.
- Sebbar, Leïla. *La Seine était rouge*. Arles: Actes Sud, 2009. Print.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke UP, 2003. Print.

