

Hantise et remémoration de la Shoah

*La marque mémorielle dans *Démon* de Thierry Hesse¹*

Evelyne Ledoux-Beaugrand

Résumé

Dans cet article consacré au roman *Démon* de Thierry Hesse (2009), l'auteure examine les liens tissés entre la marque corporelle et la mémoire de la Shoah. Elle montre comment, dans *Démon*, la blessure physique du narrateur se fait le vecteur d'appropriation et de symbolisation d'une mémoire traumatique qu'avait refoulée le père. Indissociable, dans le roman de Hesse, des phénomènes de hantises résultant de ce que la clinique psychanalytique nomme une transmission traumatique, ce processus de remémoration sur fond d'une mémoire familiale endeuillée par la Shoah est appréhendé à la lumière des écrits psychanalytiques de Nicolas Abraham et Maria Torok sur le fantôme.

Abstract

This article presents an analysis of Thierry Hesse's novel *Démon* (2009) in the light of Nicolas Abraham and Maria Torok's psychoanalytic writings on the ghost as the result of a traumatic transmission between two or more generations. The author examines the interactions between a bodily mark and the memory of the Holocaust and shows how the physical injury of *Démon*'s narrator becomes a mean of appropriation and symbolisation of a traumatic memory that was suppressed by the father.

Mots-clés

Démon, Thierry Hesse, mémoire traumatique, Shoah, marque corporelle, fantôme, théories psychanalytiques

1a. Cet article s'inscrit dans un projet de recherche postdoctorale financé par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

Dans un article du *New York Times* intitulé « Proudly Bearing Elders' Scars, Their Skin Says "Never Forget" » (2012), Jodi Rudoren faisait récemment état d'un phénomène grandissant parmi les jeunes Israéliens : des descendants de survivants d'Auschwitz¹, surtout leurs petits-enfants, arborent fièrement un tatouage reproduisant à l'identique le matricule de leurs grands-parents. À la fois inscription filiale et concrétisation d'un processus de remémoration ainsi exposé à la face du monde, le tatouage fait office pour ces descendants de survivants des camps de la mort de memento, au sens premier du terme qui désigne une prière commémorative, comme au sens second d'un aide-mémoire. Non seulement ce memento se veut-il le rappel de l'extermination des juifs d'Europe, mais lui est également accordé un rôle de déclencheur de discours. Dans les propos recueillis par Rudoren s'entend en effet le désir explicite que la vue du tatouage sur l'avant-bras d'une personne de tout évidence trop jeune pour avoir connu la déportation suscite une parole mémorielle sur la Shoah². Abondamment relayé par la presse internationale, ce phénomène a reçu un accueil contrasté, à l'image de la réaction mitigée de ceux-là mêmes dont le matricule est reproduit par leurs descendants³. Quels que soient les avis sur ce phénomène, que tous s'entendent pour qualifier de provoquant, le contre-usage à des fins mémorielles d'une pratique de marquage des corps que les nazis, ainsi que d'autres avant eux, ont mise au service de la déshumanisation⁴, met en lumière le rôle accordé à la marque corporelle face à l'évanescence de la mémoire. C'est sur un autre type d'inscription à même le corps jouant également un rôle-clé dans un processus de remémoration que porte l'analyse du roman *Démon* (2009) de Thierry Hesse. Ni insigne infamant imposé par d'autres, ni délibérément inscrite sur la peau du sujet qui en fait le porte-étendard d'une appartenance familiale et du rôle de gardien de la mémoire de la Shoah dont il s'investi, la marque résulte d'un accident pour Pierre Rotko, narrateur et protagoniste de *Démon* qui semble toutefois avoir inconsciemment appelé de ses vœux la blessure qui le laisse à jamais claudiquant.

Au-delà de sa dimension proprement physique, la marque corporelle laissée par les balles qui ont traversé la jambe de Pierre Rotko lors de son incursion en Tchétchénie peut se lire comme l'indication d'une blessure plus profonde et secrète, d'un traumatisme suivant le sens psychique que recouvre

1b. Auschwitz désigne ici le complexe formé de plusieurs camps, soit le camp principal Auschwitz I ; Auschwitz II, aussi connu sous le nom d'Auschwitz-Birkenau ; et Auschwitz III, soit Monowitz et ses sous-camps. Pour rappel, le tatouage d'un matricule n'a été pratiqué de façon systématique qu'à Auschwitz et seuls les déportés sélectionnés pour le travail en faisaient l'objet. À cet effet, on pourra lire la rubrique en ligne de *Holocaust Encyclopedia* consacrée au tatouage des matricules : <http://www.ushmm.org/wlc/en/article.php?ModuleId=10007056> (Consulté le 6 mai 2013).

2. Les propos d'Eli Sagir rapportés par Rudoren sont à cet égard éloquentes : « "All my generation knows nothing about the Holocaust," said Ms. Sagir, 21, who has had the tattoo for four years. "You talk with people and they think it's like the Exodus from Egypt, ancient history. *I decided to do it to remind my generation: I want to tell them my grandfather's story and the Holocaust story.*" » (s.p., c'est moi qui souligne).

3. Pour certains commentateurs, il s'agit d'une initiative malsaine en ce qu'elle encouragerait un sentiment victimaire qui étend indument la notion de victime du nazisme, donnant lieu à ce que Dominick LaCapra nomme « vicarious victimhood » (699). Elle constituerait même un affront à la mémoire des survivants à qui ce symbole indélébile de la déshumanisation a été brutalement imposé. Pour d'autres, le tatouage est le signe d'un salutaire processus d'appropriation d'une histoire traumatique par les générations d'après qui travaillent ainsi à transformer une marque pour plusieurs honteuse en un signe de remémoration. Les réactions des grands-parents interviewés par Rudoren sont contrastées, certains ont accueilli ce tatouage avec joie, d'autres trouvent l'entreprise répréhensible tout en soulignant qu'ils ne peuvent cependant rien y changer.

4. Je pense évidemment au marquage au fer rouge qui servait à identifier les esclaves en tant que possession du maître, soumis au même titre que le bétail à un douloureux et humiliant *branding*. S'apparentent à ces pratiques d'autres formes de stigmatisation par la marque corporelle, comme celle des prisonniers français du début du dix-neuvième siècle, dont le corps était marqué du signe de la faute qui les avait fait condamner.

désormais ce terme. Or ce traumatisme ne lui appartient pas en propre, il lui a plutôt été « légué » par son père. Dans *Démon*, la blessure physique se fait le vecteur d'appropriation et de symbolisation d'une mémoire traumatique refoulée à la génération précédente. Indissociable, dans le roman de Thierry Hesse, des phénomènes de hantises résultant de ce que la clinique psychanalytique nomme une transmission transgénérationnelle ou encore une transmission traumatique, c'est ce processus de remémoration que veut rendre le recours à l'expression « marque mémorielle ». Sur la base d'une certaine homophonie entre les adjectifs « corporel » et « mémoriel », l'expression convie l'idée d'une marque physique visible, et en ce sens éventuellement déchiffrable, qui rend la remémoration possible. Dans *Démon*, corporéité et remémoration entretiennent des rapports complexes sur fond de la mise en crypte d'une mémoire familiale endeuillée par la Shoah. Ce sont ces liens qui seront examinés ici. Avant de le faire, il apparaît opportun de définir les phénomènes de hantise et de transmission transgénérationnelle sur lesquels s'étaye l'analyse afin de comprendre leur intérêt en regard des effets encore agissant du traumatisme de la Shoah chez les générations d'après.

Indicible deuil : la fabrique du « démon »

Si la définition du fantôme proposée par la psychanalyse puise à même les légendes séculaires et les histoires de revenants qui abondent dans la culture populaire comme dans la littérature et les arts, elle se dégage cependant des connotations paranormales et mystiques généralement associées aux figures spectrales. Dans l'ouvrage *L'écorce et le noyau*, où ils posent les bases de ce qui deviendra par la suite la « clinique de l'impensé généalogique » (Dumas), Nicolas Abraham et Maria Torok⁵ proposent d'appréhender le fantôme comme « un fait métapsychologique », relevant plus précisément du secret de famille : « ce ne sont pas les trépassés qui viennent hanter, mais les lacunes laissées en nous par les secrets des autres » (427), ces autres que sont plus précisément les membres de la famille situés une, voire plusieurs générations en amont du sujet hanté. Indicible car inavouable ou traumatique, le secret, qui se rapporte souvent à une mort passée sous silence, est transmis à la génération suivante sous la forme d'un « objet brut » inassimilable, « empêch[ant] le sujet d'acquiescer ce qui lui est légué » (Granjon s.p.). Abraham et Torok précisent que « *le fantôme qui revient hanter est le témoignage de l'existence d'un mort enterré dans l'autre* » (431, italique des auteurs). Ce mort est en quelque sorte mis en crypte dans la psyché de celui ou celle pour qui le deuil s'avère impossible. À cet égard, il faut préciser que le terme « secret » ne désigne pas tant quelque chose qui aurait été délibérément caché – un fait, un événement, voire un affect – que des paroles qui n'ont pu être énoncées. C'est de cette transmission occulte, dite « transgénérationnelle » ou « traumatique », que prend forme le fantôme. Tissé du fil du non-dit, transmis par le biais des éloquents silences du « *cryptophore* » (Abraham et Torok 253, italique des auteurs), c'est-à-dire celui chez qui le deuil est empêché ou refusé, le fantôme est également un être silencieux : sa présence se manifeste chez celui ou celle qu'il hante non pas en mots, ce qui supposerait déjà la conscience du « fantasmophore⁶ » (Depierre 9) d'être habité par un tel spectre, mais en actes.

5. Certains chapitres de *L'écorce et le noyau* portent la double signature de Torok et Abraham, alors que d'autres ne sont signés que par l'un ou l'autre des co-auteurs. Parce que l'analyse sur la crypte et le fantôme est menée autant par Abraham que par Torok, je fais ici le choix d'attribuer toutes les citations aux deux auteurs.

6. Littéralement « porteur de fantôme », un néologisme que Depierre modèle par analogie au cryptophore – le porteur d'une crypte – d'Abraham et Torok.

Il va sans dire que les manifestations du spectre tel que le définit la psychanalyse n'ont rien à voir avec les apparitions fantomales auxquelles nous ont habitués la littérature et le cinéma. Ici pas de présences vacillantes, d'ombres mouvantes, de bruits incongrus ou de mouvements inexplicables, les signes de la hantise s'inscrivent tout entiers dans le comportement et dans le corps du sujet hanté. Répétitions de mots ou plutôt de certains signifiants sous des formes tronquées ou agglomérées à d'autres, mais aussi récurrences de comportements erratiques et obsessifs sans justifications, pas même inconscientes, actes étranges, délires, et parfois même hallucinations sont quelques-uns des symptômes de la hantise⁷. Le fantôme fonctionne à la façon d'un « *bizarre corps étranger* » (Abraham et Torok 432) qui agite le corps du fantasmophore de l'intérieur. À travers cette possession s'énonce, sous la forme de symptômes corporels, la demande silencieuse du spectre dont la présence non seulement signale « une lacune dans le dicible » (Abraham et Torok 430) mais demande à ce que cette nescience – ce noyau de non-savoir, cette mémoire vide logée dans le sujet – soit transformée en un savoir dicible. En d'autres termes, le fantôme et ses manifestations ont « pour sens d'objectiver la science-nescience » (449) : ils indiquent l'existence d'une mémoire familiale traumatique que le sujet hanté est chargé de réparer en la rendant dicible. Par « science-nescience » s'entend le processus par lequel l'apparition du fantôme porte à la connaissance du fantasmophore son ignorance d'un fait dans la lignée.

Donnant son titre au roman, le démon de Pierre Rotko s'apparente au fantôme de la clinique de l'impensé généalogique⁸. Entre le fantôme tel que formulé par la psychanalyse et la thématique romanesque d'un démon qui pousse Rotko d'abord à courir le monde à titre de grand reporter spécialisé dans les catastrophes humaines et naturelles et à se rendre ensuite dans le Caucase, où il cherche à « accomplir une expérience » afin de « retrouver la vie de Franz et Elena » et ainsi « mettre un point final à l'histoire de [s]on père » (40) brutalement interrompue par son suicide, il y a un pas qu'on peut difficilement franchir sans prendre la mesure de ce qui les distingue. Bien qu'Abraham et Torok se tournent vers la littérature pour étayer leur théorie et font du spectre paternel dans *Hamlet* de Shakespeare la figure paradigmatique de la hantise familiale, s'opère nécessairement un changement de registre entre le phénomène métapsychologique attribuable « au travail dans *l'inconscient* du secret invouable d'un autre » (Abraham et Torok 391) et la *représentation* littéraire d'une transmission traumatique liée au génocide des juifs d'Europe⁹. Une fois reconnu ce déplacement qui amène le spectre de la scène des

7. Un peu à la façon du *dibbouk* Gengis Cohn qui hante son assassin, le SS Schatz, dans *La danse de Gengis Cohn* de Romain Gary, lui faisant poser des actes incongrus et proférer des paroles incompréhensibles à quiconque ignore la présence spectrale de Cohn. Au sens strict où l'entend la psychanalyse, ce *dibbouk* ne tiendrait toutefois pas du fantôme, mais d'une expérience condamnable refoulée par le sujet hanté, en l'occurrence les meurtres de masses commis par Schatz et dont Cohn est au nombre des victimes.

8. Le « démon juif » (Hesse 196) de Rotko présente également des similarités avec le *dibbouk* de la tradition juive, cette âme errante qui se loge dans le corps d'un autre. Notons cependant que le terme n'apparaît nulle part dans *Démon*. La mythologie juive donne plusieurs explications quant à la présence d'un *dibbouk*, mais deux d'entre elles reviennent plus fréquemment : en s'immisçant dans le corps de celui qui l'a fait souffrir de son vivant (comme dans *La danse de Gengis Cohn*), le *dibbouk* chercherait vengeance. D'autres *dibbouks* viendraient hanter des vivants innocents afin que soient reconnues les injustices dont ils ont été l'objet (comme dans *Démon*, où le fantôme tient au silence pesant sur l'extermination des grands-parents paternels). D'un côté comme de l'autre, le démon joue une fonction mémorielle qui a partie liée aux violences et aux injustices du passé.

9. En supposant que dans tout récit fantôme il y a les « véritables » fantômes au sens où l'entend la psychanalyse s'inscriraient dans les incongruités du langage : répétitions de mots, de phrases, de parties de mots, similarités sonores entre des signifiants récurrents, etc. Ce travail de repérage linguistique des fantômes, dont on trouve exemple dans l'essai *Paroles fantomatiques et cryptes textuelles* de Marie-Ange Depierre, se penche sur les processus inconscients qui façonnent l'œuvre.

processus inconscients vers la scène de l'imaginaire, il est possible de considérer le démon de Pierre Rotko comme la métaphorisation d'une mémoire familiale laissée en souffrance.

Composé de soixante chapitres répartis en trois sections, encadrés par un prologue et un épilogue et se refermant par un index des noms, où les personnages fictifs côtoient des figures historiques, *Démon* est un roman ambitieux qui entrecroise plusieurs niveaux de narration. Dans le récit au *je*, où le fils narre son séjour en Tchétchénie et les motivations qui l'ont amené à fouler le sol d'un pays en guerre, est enchâssé le récit également à la première personne du singulier que lui a fait son père, Léon Rotko, dix jours avant son suicide. Avocat parisien, juif d'origine russe, Lev Rotko (qui adopte une version francisée de son prénom lors de son arrivée en France en 1953) raconte pour la première fois à son fils son enfance soviétique dans l'ombre de la menace nazie et la façon dont il a échappé à l'extermination, un sort qu'ont toutefois connu ses parents. Déjà dédoublé par l'enchâssement des voix narratives¹⁰, ce premier niveau du récit est entrecoupé par les chapitres du roman qu'a entrepris d'écrire Rotko durant sa convalescence. Il y retrace l'histoire de ses grands-parents paternels, Franz et Elena Rotko, sur fond d'événements historiques qui ne sont limités ni au contexte particulier de la Shoah, ni au contexte plus général de la Deuxième Guerre mondiale. Au traitement de la vie sous le régime stalinien jusqu'à la mort du « Père des peuples », s'ajoutent des considérations entre autres sur la Seconde guerre de Tchétchénie, le 11 septembre et la prise d'otage du théâtre de Moscou qui, ensemble, tissent la trame d'un discours sur la nécessité d'envisager les mémoires à l'aune de leurs inextricables liens. La narration débute alors que le narrateur est immobilisé à Paris sur un lit d'hôpital : lors de son séjour à Grozny une blessure par balle lui ait laissé « la jambe en morceaux » (364). Pendant que le médecin et l'infirmière travaillent à rapiécer sa jambe mutilée, Pierre Rotko s'emploie à reconstituer par écrit l'histoire de sa famille paternelle, pour une part à partir des fragments transmis par son père et en puisant, d'autre part, dans les livres d'histoire. Son expérience personnelle de la guerre tchétchène et la fiction servent de raccord entre les informations amassées¹¹. La marque mémorielle qu'est la blessure engage le protagoniste de *Démon* à faire sienne une histoire famille qui l'a jusque-là possédé : en concrétisant une « douleur secrète » (14) et en le contraignant à l'immobilisme, elle rend possible la symbolisation et par là l'expulsion du fantôme qui trouve sépulture entre les pages du récit de Rotko.

Formes de la hantise : agir l'indicible

Si le corps réel ne s'appréhende qu'à travers ses fictions, situées « à la frontière de l'imaginaire et des stéréotypes socioculturels » (Reichler 1), qui découpent et rendent signifiant cet objet « lié à l'archaïque, à l'oubli : à la dimension de la perte » (3), l'inverse apparaît également vrai dans *Démon* : les fictions du corps, en l'occurrence les représentations de la corporéité du fils et du père, expriment

10. Par l'enchâssement des récits et des voix narratives est ainsi créé un effet de filiation entre le fils, le père et le grand-père. L'emboîtement des voix du grand-père et du père dans celle du fils métaphorise l'acte d'enfouissement par lequel la mémoire de la mise à mort de l'un (le grand-père) est encryptée dans l'autre (le père) et transmise au fils, à qui est assigné le rôle de fantasmophore.

11. « J'ai déjà expliqué que le récit de mon père n'est qu'un élément de mon histoire. [...] Mais je forme aussi des hypothèses, j'imagine, j'essaie de me mettre à la place de Franz, d'Elena, de mon père, je rêve d'eux ; je me souviens aussi de Mitchourine, des Maïbek, de Zeinap surtout ; je cherche, j'écris, j'invente. Inventer, c'est une bonne méthode pour connaître la vérité. Afin que mon histoire et celle de ma famille deviennent crédibles, j'ai besoin de laisser courir ma mine sur le papier, comme si je composais des fictions. » (Hesse 69-70).

quelque chose de leur posture respective de « fantasmophore » et de « cryptophore » et révèlent les formes prises chez l'un et l'autre par l'indicible deuil de Franz et Elena Rotko. Leur mort violente, recouverte d'un épais silence, n'a pu être symbolisée par leur fils. À l'image de la crypte dont ce deuil impossible l'a constitué porteur, Léon Rotko se présente comme une massivité silencieuse. Physiquement imposant, il se présente pour son fils tel un bloc hermétique, dépourvu de toute aspérité : « mon père était un homme blessé, impénétrable et taciturne » (Hesse 196). Sur lui, le passé semble n'avoir pas laissé de trace. Seuls ses silences indiquent, par la négative, quelque chose de son histoire tragique. Il protège son passé comme s'il était une inestimable perle : « il était rarissime que nous parlions de Franz et Elena. Mon père d'ordinaire l'empêchait. Si leurs noms pénétraient dans une pièce, c'était par effraction. [...] mon père se fermait comme une huître » (28). Jusqu'au jour où il s'ouvre à Pierre, aucun mot ou aucun signe ne viennent révéler ni la judéité du père, ni sa blessure secrète qu'est la perte de ses parents aux mains des nazis et le silence qui est fait sur ce drame : « Mon père n'a jamais su ce qu'il advint de ses parents » (187). Seule la découverte, à la suite d'un voyage dans sa ville natale effectué à l'insu de son fils, qu'il n'y a « *Niet*, doublement *niet*, [...] rien du tout [...] sur ce qui est arrivé aux Juifs. Même pas un musée ridicule, même pas un monument du souvenir, même pas une stèle en ferraille, rien [...] pour tout ceux qu'on a fusillés là-bas au bord de fosses, gazés dans des camions, assassinés en si grande quantité » (448), amène le père à rompre le silence, ne révélant qu'une partie son histoire qui s'avère néanmoins suffisante pour amorcer la levée de la hantise du fils¹².

Le processus d'incorporation venant se substituer à l'introjection lorsqu'il y a refus ou impossibilité de faire le deuil est dépeint par Abraham et Torok comme une « *mis[e] en conserve* » (266) de l'objet perdu. Celui-ci est, sur un mode imaginaire, préservé « vivant » dans la crypte. De fait, le passé palpite encore à l'intérieur de Léon Rotko, bien enclos, gardé comme « en embuscade » (Hesse 320) jusqu'au jour de novembre 2001 où le père sort de son mutisme: « L'histoire que mon père a racontée cet après-midi de novembre, il l'avait, je m'en suis aussitôt aperçu, préparée avec soin. Je crois même que l'exposé, riche en détails et en surprises, de ces différents événements que j'ignorais pour la plupart, avait été au préalable déroulé dans son for intérieur » (31). Non seulement ce passé indicible « sur lequel quarante ans plus tôt il avait posé et vissé un couvercle » (272) est-il encore vif, mais la vie du père semble en dépendre. Après s'être délesté d'une partie de son histoire secrète, le père se met à ressembler aux cadavres gazés dans les camions spéciaux, « *recroquevillés les uns sur les autres, immobiles et pesants comme des sacs de farine. Souvent leur visage était déformé* » (190, je souligne). Son corps mime le sort réservé à ses parents tout en annonçant en quelque sorte son suicide qui survient dix jours plus tard : « Mon père s'était tu à présent. Il était au bout de son histoire. Sur le sofa, *son corps massif s'était replié sur lui-même, son visage amaigri était creusé par la fatigue* » (189, je souligne). Son agitation intérieure est camouflée par la vie rangée, voire immobile qu'il mène depuis l'obtention de la nationalité française, cinq ans après sa fuite de l'U.R.S.S. à la faveur du chaos engendré par la mort de Staline.

Contrairement à l'immobilisme paternel, le mouvement constant caractérise Pierre Rotko. Sa vie semble n'être qu'une fuite, qui plus est une fuite vers les « apocalypses politiques » et « naturelles »

12. « J'ai seulement complété ses souvenirs – en vérifiant des faits, en apportant des éclaircissements ou du sens. *J'ai également appris un certain nombre de choses qu'il souhaitait conserver secrètes* » (Hesse 31, c'est moi qui souligne).

(Hesse 20). Dans sa course perpétuelle vers les catastrophes qu'il documente en prenant le parti des « dominés » (50), lorsqu'il s'agit de drames politiques et en cherchant « des responsables » (423) aux désastres naturels, s'entend la demande du fantôme qui le pousse à mettre en actes un destin familial qui lui faut mettre en mots afin de lever la hantise – ce à quoi il parvient en couchant par écrit l'histoire de la famille Rotko. Car les comportements attribuables à la présence du fantôme se présentent comme les indices de l'indicible événement mis en crypte à la génération précédente. Par sa course effrénée vers les lieux de catastrophes, Pierre Rotko lie ainsi inconsciemment les deux dimensions tues de l'histoire familiale des Rotko : la fuite – celle de son père Lev, amené en lieu sûr par la famille Koubov à qui ses parents l'ont confié, et celle que Franz et Elena n'ont pas pu prendre¹³ – et la catastrophe – qui a englouti ses grands-parents et que son père n'a pas vu, tout comme il n'a pas été en mesure de la nommer avant la scène de la transmission du récit familial qui parcourt tout le roman. Pour le dire ici avec les termes propres à la psychanalyse, Pierre Rotko « *agi[t]* » (Abraham et Torok 433) le destin de la famille Rotko en courant très littéralement à la catastrophe, dans un mouvement qui convie autant la fuite que le regard porté sur une dévastation où « l'homme [est] abandonné » à son sort (Hesse 358).

La marque mémorielle : matérialiser le spectre/la perte

Le séjour à Grozny du narrateur et protagoniste de *Démon* intervient dans l'ordre de la diégèse après les révélations du père, laissant croire que « l'expérience » (40) que cherche à accomplir Rotko en sol tchéchène exorcise son fantôme en lui donnant chair :

Si en décembre 2001 je suis allé dans le Caucase, ce n'était pas pour découvrir de quelle façon avaient été assassinés mon grand-père Franz et sa femme Elena. Avaient-ils été gazés dans des camions spéciaux, comme l'évoquait *Le livre noir*? Saurer, Diamond ou Opel-Blitz? avait demandé mon père, lui qui n'y était jamais allé. Je n'enquêterai pas jusque-là. *J'étais venu pour accomplir une expérience. Me trouver auprès d'eux. Après de moi aussi. Rejoindre les silhouettes fuyantes de mes rêves. J'étais venu pour les toucher, pour les sentir en moi.* (354-355, c'est moi qui souligne)

Ce voyage dans le Caucase qu'il effectue à titre personnel semble cependant avoir encore partie liée au travail du démon et à sa double exigence qui l'amène à fuir vers les désastres. La transmission de la mémoire familiale du père vers le fils demeure en effet incomplète, empêchant ainsi de mettre fin à la hantise. S'il inaugure la symbolisation du traumatisme familial dont le fils a hérité sous la forme d'un nescience, le récit du père reste assimilé à un marqueur corporel : le narrateur imagine en effet le long discours de Léon Rotko comme une forme de dénudement des pieds. L'analogie entre corporéité et non-symbolisable associe les mots du père à l'oubli ou, à tout le moins, à un en-deçà du langage :

De la même façon que mon père n'appelait plus seulement mes grands-parents par leur prénom, mais en disant aussi « mon père », « ma mère », ou encore « ton grand-père », ta « grand-mère », il disait maintenant « juif ». Il le disait sans équivoque, ce qui n'avait rien d'anodin. Quelque chose

13. Il est aussi possible d'analyser cette fuite à la lumière de l'abandon parental. Il s'agirait dès lors de la fuite des parents, loin de l'enfant qui doit sa vie à cet « abandon ». Dans tous les cas, l'histoire familiale s'écrit sur fond de fuites, réussies ou empêchées, vécues comme un sauvetage ou un abandon.

chez lui avait bel et bien changé. À l’instar du père du narrateur dans le roman de Treichel, mon père, rue Dupin, avait pour la première fois enlevé sous mes yeux ses chaussures, puis ses chaussettes. Je voyais à présent ses pieds nus. Je les examinai. Je regardais à quoi ils ressemblaient. (150)

La qualité corporelle accordée au discours de Léon Rotko signale une lacune dans le dire du père qui n’est révélée au fils – ainsi qu’aux lecteurs et lectrices – qu’à la fin du roman. Le secret qu’emporte dans la mort Léon Rotko concerne l’absence de toute trace mémorielle dans sa ville natale¹⁴. Cet inachèvement empêche le traumatisme familial d’accéder pleinement au domaine du symbolique. Il demeure sous une forme partiellement corporelle et, en ce sens, fantomale puisque c’est précisément à un non-dit que le fantôme doit son existence. Les pieds du père figurent la part de la mémoire des Rotko laissée en souffrance par la pendaison de Léon. Lorsque le fils découvre son père pendu, il voit d’abord ses « mocassins flotta[nt] au-dessus du sol » (438). Ainsi recouverts, les pieds de Léon Rotko – et, par extension, la mémoire familiale qu’ils métaphorisent – s’avèrent opaques à la connaissance du fils. Celui-ci est dès lors forcé de mettre fin à l’examen des pieds paternels, qui sont non seulement voilés mais ballants : ils sont détachés du sol qui servait de vecteur de transmission entre le père et le fils, « assis face à face » (31) tout le temps que dure la narration de Léon Rotko.

Tout en échouant à mettre fin à la hantise, la blessure de Rotko fait office de « figuration visuelle du traumatisme et de la transmission¹⁵ » (Hirsch 80) et apparaît en ce sens tel le versant visible et éventuellement lisible du spectre dont est hanté Pierre Rotko. La marque, en ce qu’elle fait saillie sur le corps du fils, participe de la matérialisation du fantôme, un processus qu’Abraham et Torok désignent comme le travail de construction préalable à son élimination¹⁶. La blessure ouvre ainsi la voie à une remémoration consciente venant se substituer à la répétition traumatique (inconsciente) mise en acte à travers la course effrénée du reporter vers les lieux de catastrophe. Non seulement force-t-elle Pierre Rotko à une immobilité totale que même l’absence de désastres naturels ou de crises politiques n’arrive à lui faire tenir¹⁷, mais elle localise le fantôme, le circonscrit à un endroit précis du corps – la jambe – que le lexique corporel déployé dans *Démon* identifie à un avatar de la mémoire – à l’instar des pieds du père –, en plus de devenir le vecteur d’appropriation d’une « douleur secrète » (14) qu’il peut désormais

14. Fait à noter, celui qui brise le silence sur le voyage du père à Stavropol refuse de faire l’impasse sur son passé de déporté et sur la perte de la quasi-totalité de sa famille dans la Shoah. L’opposition à l’oubli que manifeste Paul Weckman s’inscrit plus précisément dans son refus de faire effacer le numéro de matricule qui rappelle son séjour à Auschwitz: « j’en connais qui l’ont fait brûler ou effacer comme si c’était un vulgaire tatouage dont il faudrait se séparer parce qu’on aurait tourné la page [...] Dans la mémoire, qu’est-ce qu’on peut effacer ou brûler? » (443).

15. Ma traduction libre de « visual figuration of trauma and transmission » (80).

16. Abraham et Torok réfèrent surtout à « l’exorcisme du fantôme » (432) et à son éjection comme un même processus qui met fin à la hantise. Mais est aussi mentionnée la nécessité de « “construire” le fantôme » (431), d’assurer une certaine matérialité qui, peut-on supposer, permettrait éventuellement d’offrir une sépulture à ce spectre ainsi matérialisé/localisé.

17. Les mois de transition entre son obsession pour les apocalypses politiques et son goût pour les catastrophes naturelles que le narrateur dit passer « cantonné à [s]on bureau parisien » (48) sont décrits en ce termes : « À Paris [...] je m’étais promené chaque jour selon le même itinéraire. Depuis la station Monge, je rejoignais la rue Cuvier, pénétrais dans le Jardin des Plantes, flânais sous les vieux arbres, poussaï parfois jusqu’à la ménagerie et ses bêtes somnolentes ; ensuite, franchissant les allées, je me glissais dans les galeries du Muséum d’histoire naturelle [...] puis, toujours à pieds, me dirigeais vers la rue Buffon, débouchais sur le quai du pont d’Austerlitz, parcourais le square mitoyen qu’occupe le musée de sculptures en plein air, avant de retourner dans mon appartement ou au journal » (51-52).

identifier et nommer.

D'une sépulture de « Pierre » à une sépulture d'air

Démon s'inscrit sous le signe d'une appropriation de la mémoire familiale dès son prologue : « Pour le moment, je vais écrire l'histoire de famille. Avant, pendant, après la guerre qui a détruit l'Europe et la moitié du monde il y a environ soixante ans. Cette guerre qui m'a conduit en Tchétchénie afin qu'à présent cette histoire m'appartienne » (16) et, ajouterais-je, pour qu'elle cesse ainsi de le « posséder ». Cette appropriation a pour effet de libérer de la présence du fantôme la bancale sépulture de « Pierre » qu'est le corps du protagoniste, dont le prénom évoque déjà, au regard de sa préhistoire familiale, le rôle de fantasmophore qui lui revient¹⁸. En retour une sépulture d'air est offerte à ce fantôme qui trouve ancrage dans le récit officialisant sa mort. La transmission psychique, lorsqu'elle n'est pas entravée par l'indicible deuil dont est issu le fantôme, est « *un travail de liaisons et de transformations* » (Granjon s.p.) permettant au légataire de s'approprier l'héritage qu'on lui transmet. En assignant à chacun une place sur l'axe généalogique, elle lie les générations tout en les séparant. Au contraire, le fantôme procède au télescopage des générations en faisant « vivre » des ancêtres morts dans le fantasmophore. Acquérir l'héritage qu'il a reçu à son insu suppose donc pour le protagoniste de *Démon* de faire « œuvre de sépulture » (Fédida) pour ses grands-parents dont la mort est passée inaperçue : nulle trace physique, pas même dans la ville de Stavropol qui les a vu vivre et mourir, et nulle trace discursive n'assurent son rappel. Si le « verbe latin *sepelio* – dont provient le mot “sépulture” – n'évoque généralement que la pratique culturelle de l'ensevelissement des morts » (Fédida 118) par laquelle est créé « un lieu de recueillement » (118), l'œuvre de sépulture n'est pas qu'un lieu physique, stèle funéraire ou croix indiquant l'emplacement d'une dépouille, mais relève tout autant sinon plus encore de l'épithaphe comme discours par lequel sont déclarées l'existence passée ainsi que la mort d'une personne. Souvent associée à la matérialité de la pierre tombale, la sépulture est aussi et surtout un fait de discours. Faire œuvre de sépulture consiste en somme à officialiser la mort et à mettre en lumière une disparition.

Quelques passages autoréflexifs inscrivent dans un rapport d'identité ou, à tout le moins, de continuité le roman *Démon* et le carnet où Rotko consigne ses réflexions ainsi que les informations collectées sur ses grands-parents et son père; ensemble ils tiennent lieu de tombeau pour Franz et Elena Rotko. Sans s'en détacher complètement, le récit devenu sépulture d'air se substitue au corps-tombeau du fils :

18. Les dernières pages du dernier chapitre renforcent l'idée qu'à Pierre a été inconsciemment confié le rôle de pallier l'absence de traces mémorielles en faisant à son insu de son corps le tombeau des disparus. Dans les treize pages où est narrée sa rencontre avec Paul Weckman, qui lui révèle de ce que le père avait gardé pour lui (à savoir son voyage à Stavropol et l'oblitération dont y fait l'objet la mémoire de l'extermination des juifs), Pierre est interpellé pas moins de vingt-et-une fois par Weckman. Le discours de ce dernier se termine par une longue tirade dans laquelle la réitération du prénom Pierre évoque la matérialité de la pierre et fait contrepoids à l'absence de monument à la mémoire des juifs exterminés : « j'ai vu ça dans un guide, Pierre, une sculpture qui a tellement choqué les Moscovites [...] qu'ils se sont empressés de la planquer, mais c'est à Moscou Pierre, [...] en revanche, à Stavropol [...] votre père et moi n'avons rien vu, rien de rien, comme si le bronze et le granit qu'ils ont chez eux, ils les avaient entièrement consommés avec Pouchkine et Lermontov [...], mais pour les Juifs, Pierre, je vous le dis, pour les Juifs, il n'y a rien là-bas, rien du tout, rien pour vos grands-parents, rien pour Franz et Elena, rien » (448).

Depuis bientôt un an, ce carnet ne me quitte plus. J’y retrouve une part de mon passé. Ce que j’ai toujours voulu connaître des miens, et en particulier de Franz et Elena – non pas les détails, la marque du camion ou je ne sais quoi encore, mais un sentiment intérieur, subjectif, et en même temps si vrai, si plein de sens –, s’est déposé dans ce carnet. Lorsque je change de veste, le carnet change de poche. *C’est ma mémoire, mon pacemaker, il règle mon pas.* (427-428)

Avatar du corps et de la mémoire, ce carnet règle certes le pas de Pierre Rotko, lui donne le rythme, mais il ne le fait cependant plus sur le mode de la hantise. En tant que forme symbolisée d’une mémoire familiale traumatique, aboutissement d’un processus d’appropriation et de translittération allant du corps du fantasmophore à l’objet-livre, où est recueilli le discours qui déclare la vie et la mort de Franz et Elena Rotko, le carnet déplace l’enjeu corporel. Des pieds – avec lesquels Pierre Rotko court vers les catastrophes –, la mémoire transite vers la main. Ce déplacement indique la transformation à l’œuvre dans l’appropriation :

Le récit qui va suivre s’en inspire [de l’histoire racontée par le père quelques jours avant son suicide]. Il est aussi de ma main. Je ne me suis pas bornée à calquer ses paroles. En divers endroits, j’ai réalisé des changements, tenté d’imaginer les épisodes qu’il avait oubliés, ou peut-être écartés. Mais je ne pense pas l’avoir trahi. (31)

Le fils s’approprie la mémoire de sa famille paternelle, l’incorpore pour finalement la mettre en récit sans que son parcours ne ressortisse de ce que Gary Weissman désigne, de façon très critique, comme un « fantasme d’être témoin¹⁹ », voire un fantasme d’être victime. Car l’appropriation du legs familial suppose une transformation que *Démon* illustre par le déplacement géographique qui amène le fils sur un autre territoire que celui qui a vu l’assassinat de ses grands-parents, évitant à Pierre de simplement mettre ses pas dans les pas de son père et de ses grands-parents. Justifié par le fait « que la force des uns et la faiblesse des autres, comme dans l’histoire des Juifs, sont tellement inégales là-bas, [que Pierre Rotko] ne dout[e] plus que les Tchétchènes fussent les Juifs d’aujourd’hui » (Hesse 355), le choix de Grozny inscrit une différence générationnelle entre le père et le fils, un hiatus protégeant/rétablissant l’altérité de Pierre.

A contrario de la transmission transgénérationnelle et des phénomènes de mise en crypte et de hantise qu’elle génère en raison d’un legs inassimilable, une transmission « réussie » ressort de l’appropriation et de la transformation. L’héritier de toute mémoire, et en particulier d’une mémoire familiale traumatique, doit se faire « acquéreur, voire créateur de ce qui lui a été transmis » (Granjon s.p.) et pour le narrateur et protagoniste de *Démon*, l’acquisition de l’histoire de sa famille paternelle est tributaire de l’inscription corporelle qui la matérialise. La marque mémorielle laissée sur la jambe de Pierre Rotko par son expérience de la guerre tchéchène et celle que certains descendants de survivants d’Auschwitz choisissent de se faire tatouer sur l’avant-bras ne sont évidemment pas de même nature. Si l’une appartient à la fiction et relève, dans ce contexte, de l’accident et que l’autre s’avère réelle et intentionnelle, ces marques ont cependant en commun de rendre visible une filiation à des ancêtres

19. Ma traduction libre du titre et du concept-clé de l’essai de Weissman : *Fantasies of Witnessing*.

éprouvés par les politiques de persécution et d'extermination nazies et de chercher à pérenniser une mémoire à travers le discours que suscitent les inscriptions corporelles. La mémoire a ainsi peut-être « peu à voir avec les lieux, les places, avec des musées ridicules ou de minables jardinets » (Hesse 457) comme l'affirme le narrateur de *Démon* et tout à faire avec une parole vivante, liant inextricablement corps et langage, afin de transformer les legs venus du passé et les faire entrer en résonance avec le présent.

Bibliographie

- Abraham, Nicolas, et Maria Torok. *L'écorce et le noyau*. Paris : Flammarion, 1987.
- Depierre, Marie-Ange. *Paroles fantomatiques et cryptes textuelles*. Seyssel : Champ Vallon, coll. « L'or d'Atalante », 1993.
- Dumas, Didier. *L'ange et le fantôme. Introduction à la clinique de l'impensé généalogique*. Paris : Minuit, 1985.
- Fédida, Pierre. « Morts inaperçues ». *Des bienfaits de la dépression. Éloge de la psychothérapie*. Paris : Odile Jacob, 2001. 97-110..
- Gary, Romain. *La danse de Gengis Cohn*. Paris: Gallimard, 1967.
- Granjon, Evelyn. « L'élaboration du temps généalogique dans l'espace de la cure de thérapie familiale psychanalytique ». En ligne, *Psicoanalysis & Intersubjetividad* 2 (2007.) <http://www.intersubjetividad.com.ar/website/articulop.asp?id=169&idioma=2&idd=2>. Consulté le 6 mai 2013. Initialement publié dans *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, 22 (1994) : 61-80.
- Hesse, Thierry. *Démon*. Paris : Éditions de l'Olivier, 2009.
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory : Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York : Columbia University Press, 2012.
- LaCapra, Dominick. « Trauma, Absence, Loss ». *Critical Inquiry* 25.4 (1999.): 696-727.
- Mijolla, Alain de. *Les visiteurs du moi*. Paris: Les Belles Lettres, 2003.
- Reichler, Claude. « Introduction ». *Le corps et ses fictions*. Paris : Minuit, 1983. 1-5.
- Rudoren, Jodi. « Proudly Bearing Elders' Scars, Their Skin Says "Never Forget" ». *The New York Times*, 30 septembre 2012.. En ligne, consulté le 13 février 2013, http://www.nytimes.com/2012/10/01/world/middleeast/with-tattoos-young-israelis-bear-holocaust-scars-of-relatives.html?pagewanted=1&_r=3&smid=tw-nytimes&partner=rss&emc=rss&
- Weissman, Gary. *Fantasies of Witnessing: Postwar Efforts to Experience the Holocaust*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2004.

Evelyne Ledoux-Beaugrand a obtenu un doctorat en littératures de langue française de l'Université de Montréal en 2010. Chercheure postdoctorale au Centre for Literature and Trauma de l'Université de Gand, elle s'intéresse aux usages et aux appropriations de la mémoire de la Shoah dans la littérature de l'extrême contemporain. Des articles issus de ce projet paraîtront prochainement, entre autres dans *Études françaises* et *French Forum*. Elle est également l'auteure d'articles sur les écrits de femmes, dont les plus récents ont été publiés dans *Temps zéro*, *Globe* et *Women in French Studies*, et d'un ouvrage, *Imaginaires de la filiation. Héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes* (Éditions XYZ, 2013).

evelynelbeaugrand@me.com