

Convention de recherche 2018-2019

## Lieux et non-lieux de mémoire : l'effacement des traces dans *The Lost: A Search for Six of Six Million* de Daniel Mendelsohn

### Résumé

Le présent article se propose d'aborder la question des lieux et non-lieux de mémoire, dans *The Lost: A Search for Six of Six Million* de Daniel Mendelsohn. Cette étude s'attache plus particulièrement à analyser, à travers le texte et la photographie, l'expérience postmémorielle du « retour » sur les lieux ancestraux et les sites de massacre, tout en mettant en lumière la confrontation de l'auteur-narrateur avec la lacune et l'effacement des traces. L'œuvre pose donc la question de savoir comment témoigner de l'événement lorsqu'il ne subsiste plus aucune trace du lieu, mais interroge également la façon dont l'écriture se fait, en dernière instance, travail de mémoire et de deuil.

This article means to discuss the question of places and non-places of memory in Daniel Mendelsohn's *The Lost: A Search for Six of Six Million*. This study intends more particularly to analyse, through text and photography, the postmemory experience of the "return" to ancestral places and killing sites, while highlighting the author-narrator's confrontation with lacuna and the erasure of traces. The work therefore raises the question of how to bear witness to the event when no trace of the place remains, but also questions the way in which writing itself is ultimately a work of memory and mourning.

### Mots-clés

Daniel Mendelsohn, Shoah, témoignage, post-mémoire, trauma, (non-)lieux de mémoire, traces, effacement, photographie, deuil.

[L]a mémoire s'accroche à des lieux comme l'histoire à des événements.  
Pierre Nora (1997, p. 41)

In the beginning was Auschwitz.  
Melvin Jules Bukiet (2002, p. 13)

## Introduction

Alors que les événements de la Shoah s'effacent peu à peu de la mémoire vive, les lieux où « cela s'est passé » revêtent une importance particulière dans la transmission de l'héritage du passé. Car le lieu porte en lui les traces matérielles de l'événement, il est à lui seul le témoignage de l'histoire. Ces dernières décennies ont vu l'émergence de voyages « de retour » par les générations d'après, qui partent sur les traces de leurs ancêtres, en quête de leurs racines et d'une vérité testimoniale souvent dissimulée. Le retour sur les endroits ancestraux, qui prend fréquemment la forme de pèlerinage, est investi d'une dimension sacrée et mythique pour ceux qui sont nés après et reviennent sur des lieux qui leur sont étrangers, mais avec lesquels ils entretiennent un rapport personnel fort, ces sites de mémoire étant aussi ceux de la perte, de la souffrance et du trauma familial<sup>1</sup>. L'expérience de ces « héritiers » est désormais connue sous le nom de « postmémoire » (« postmemory »), une notion forgée par Marianne Hirsch pour désigner les traces laissées par les traumatismes sur les générations qui succèdent à celles des survivants d'un génocide ou d'une guerre<sup>2</sup>. Cette mémoire lacunaire, indirecte et tardive, au cœur de laquelle se loge le savoir manquant de la Shoah, a plus précisément été qualifiée de « mémoire trouée » par l'écrivain Henri Raczymow, et de « mémoire absente » par la chercheuse Ellen S. Fine<sup>3</sup>. Ce phénomène – le désir de revenir à ses origines et de se rendre sur les sites de traumatismes – se donne ainsi, pour ces derniers, comme un « fantasme de retour », une formule utilisée par Marianne Hirsch (« a fantasy of return ») en référence à la notion même de diaspora, qui implique un attachement à un pays d'origine et un souhait d'y retourner (Hirsch & Miller, 2011, p. 3). Anny Dayan-Rosenman explique à son tour que « [l]e terme de *retour* souligne ici le lien imaginaire et fantasmatique avec *le pays de Là-Bas*. Les héritiers de cette histoire y font l'expérience de l'impossible de la rencontre entre passé et présent. » (Jurgenson & Prstojevic, 2012, p. 47-48) Si, pour les membres des générations d'après, ce retour ne peut donc être qu'un « faux retour », il demeure paradoxalement habité par la nostalgie d'un lieu qu'ils n'ont jamais connu et qu'ils ont reconstruit dans leur imaginaire<sup>4</sup>.

Le récit de Daniel Mendelsohn, *The Lost: A Search for Six of Six Million*, qui compte parmi les principaux « mémoires de retour » ou récits d'enquête, tous genres confondus, ayant paru

---

<sup>1</sup> Ces pèlerinages s'inscrivent à cet égard dans le phénomène plus vaste du tourisme mémoriel, qui a pris de l'ampleur au cours du XX<sup>e</sup> siècle. Sur cette question, voir notamment l'ouvrage collectif de Delphine Bechtel et Luba Jurgenson, *Le Tourisme mémoriel en Europe centrale et orientale*, Paris, Pétra, 2013.

<sup>2</sup> Voici, plus précisément, l'une des définitions que la chercheuse et universitaire américaine donne de cette notion : « "Postmemory" describes the relationship that the "generation after" bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before – to experiences they "remember" only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to *seem* to constitute memories in their own right. Postmemory's connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection, and creation. » (Hirsch, 2012, p. 5) Dans la lignée de Marianne Hirsch, qui a préalablement employé cette notion pour qualifier spécifiquement l'expérience des enfants de survivants, et a par la suite interrogé les mécanismes par lesquels la postmémoire s'étend à des descendants plus distants, nous appliquerons le concept de postmémoire aux écrits de la troisième génération.

<sup>3</sup> Ces expressions ont été forgées en référence à la deuxième génération plus particulièrement, mais nous les étendrons là encore à la troisième génération. Voir Raczymow, « La mémoire trouée » (1986) et Fine, « The Absent Memory: The Act of Writing in Post-Holocaust French Literature » (1988).

<sup>4</sup> Ce paradoxe se trouve au cœur même de la notion de « nostalgie », dont Svetlana Boym nous rappelle l'étymologie, dans *The Future of Nostalgia* : « [n]ostalgia (from *nostos* – return home, and *algia* – longing) is a longing for a home that no longer exists or has never existed. Nostalgia is a sentiment of loss and displacement, but it is also a romance with one's own fantasy. » (Boym, 2001, xiii)

ces dernières années<sup>5</sup>, et qui sera au cœur de notre étude, met en scène de tels retours. Publié en 2006, *The Lost* est un récit hétérogène, qui mêle différents genres et matériaux textuels et visuels, la plupart des critiques l'ayant en effet situé au croisement du mémoire, du témoignage, de l'autobiographie, de l'enquête journalistique, du roman policier, de l'épopée, du mythe grec, et de l'exégèse des textes bibliques, notamment<sup>6</sup>. Le récit premier, qui se compose de cinq parties, dont les quatre premières se subdivisent en divers chapitres en nombre inégal, est constitué de l'enquête menée par Mendelsohn sur une période de cinq ans, entre 2000 et 2005, sur les traces des disparus : il y relate rétrospectivement ses découvertes, ses voyages aux quatre coins du monde à la recherche des derniers témoins-survivants de Bolechow, ses entretiens avec ceux-ci, ses diverses rencontres, les rebondissements de son périple, les hasards, ses déceptions et ses tâtonnements. S'il est ouvertement autobiographique, *The Lost* emprunte donc les caractéristiques d'autres genres, et notamment celui de l'épopée, non seulement parce que la quête de l'auteur-narrateur prend les allures d'une véritable « odyssee », celui-ci parcourant le monde tel un Ulysse des temps modernes, mais parce qu'il relate, au travers de ses entretiens avec les rescapés, des expériences de survie, lesquelles peuvent être à elles seules considérées comme des épopées à part entière, aussi sombres soient-elles. Il n'est à cet égard pas anodin que Mendelsohn, spécialiste de lettres classiques, ait placé son récit sous le signe d'Homère et de l'*Odyssee*, dont la narration circulaire et digressive constitue un modèle d'écriture pour *The Lost*. Ce récit-cadre est entrecoupé par les commentaires réflexifs de l'auteur sur les exégèses bibliques qui scandent le récit et constituent ce que l'on pourrait qualifier de second niveau narratif. Mendelsohn y scrute à la loupe les interprétations des exégètes, tout en juxtaposant les mythes du passé et les récits du présent. Sur ces deux récits complémentaires, viennent se greffer divers types d'archives, dont principalement des photographies, qui représentent à elles seules un niveau narratif et temporel supplémentaire<sup>7</sup>. Ces images photographiques, toutes dépourvues de légendes, sont de deux types : une première série montre des clichés appartenant au passé familial de l'auteur, retrouvés dans les archives de famille et constituant des pièces essentielles de sa quête. Ces photographies alternent avec celles prises par son frère Matt, photographe professionnel, dont la plupart représentent les témoins qu'ils rencontrèrent au cours de leur périple, tandis que d'autres montrent certains lieux qu'ils visitèrent. Ces deux séries d'images photographiques, entrelacées au sein du récit, sont toutes en noir et blanc, comme pour rappeler l'absence des disparus – « a strange, gray absence » (Mendelsohn, 2007, p. 26) – celles prises par Matt étant, pour la majorité d'entre elles, encadrées par un liseré noir, qui semble fermer l'image et renforcer la tonalité de deuil dominante du récit.

Il s'agira ainsi, dans cet article, d'examiner la mise en scène des lieux et « non-lieux » de mémoire dans *The Lost*, en considérant tant le texte que la photographie, ce qui nous conduira à interroger l'expérience postmémorielle, chez l'auteur-narrateur, de la rencontre entre passé et présent, à travers laquelle se noue une dialectique de la mémoire et de l'effacement. L'expression de « lieu de mémoire », rendue célèbre par Pierre Nora, dans son étude magistrale du même nom, est désormais d'usage courant. Si le concept de « non-lieu » a quant à lui été forgé par Marc Augé, dans le cadre d'une anthropologie de ce qu'il appelle « la

---

<sup>5</sup> Parmi eux, on citera notamment le récit d'enquête d'Ivan Jablonka, *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus* (2012) qui, en tant que récit autobiographique de troisième génération, s'inscrit à divers égards dans la démarche de Mendelsohn.

<sup>6</sup> Paule Lévy a en effet observé que *The Lost* était « [à] juste titre jugé "inclassable" par la critique, tant sur le plan thématique que sur le plan générique. » (Lévy, 2012, p. 169)

<sup>7</sup> Pour une analyse des photographies dans *The Lost*, voir l'article éclairant de Paule Lévy, intitulé « Storytelling, Photography, and Mourning in Daniel Mendelsohn's *The Lost* », in Victoria Aarons (dir.), *Third-Generation Holocaust Narratives: Memory in Memoir and Fiction*, Lanham, Boulder, New York and London, Lexington Books, 2016, p. 57-72.

surmodernité »<sup>8</sup>, dans le contexte de la Shoah, ce terme met l'accent sur le lien entre un lieu et une mémoire qui se vit par la négative, à savoir par l'oubli, le refoulement, l'absence et le vide. En effet, comme le rappelle Georges Bensoussan, dans l'introduction au numéro de la *Revue d'histoire de la Shoah* précisément intitulé « Génocides. Lieux (et non-lieux) de mémoire », l'un des points communs aux génocides est que ceux qui les ont commis ont tout fait pour qu'il ne reste plus aucune trace de leurs crimes (Bensoussan, 2004, p. 5). Ces non-lieux désignent en d'autres termes tous les sites liés au génocide, de la cache aux sites de massacre, qui sont autant de « lieux muets », dont « l'historiographie est restée parcellaire. » (Grynberg, 2002, p. 43)

Comment, dès lors, se souvenir, lorsqu'il ne reste plus aucune trace de la trace ? Cette question se pose avec une acuité toute particulière pour les générations d'après qui, non seulement n'ont aucune « mémoire » de l'événement, mais ne peuvent prendre la trace pour témoin quand tout a disparu. Selon Gérard Wajcman, cela constitue « [u]n problème de mémoire du siècle » :

Peut-être le XX<sup>e</sup> siècle a-t-il inventé le concept de « crime parfait », pas celui qui reste impuni – aussi vieux que le crime lui-même –, mais celui dont nul ne saura jamais qu'il a même eu lieu. Un acte blanc, entièrement sans mémoire. Oubli supérieur. L'Oubli absolu. Forger une mémoire qui ne dit pas « je ne me souviens plus », mais impeccable, sans tache, sans ombre, qui se souvient au contraire sans cesse de tout : que « rien n'a jamais eu lieu. » « Là il n'y eut jamais rien. » Invention de la mémoire vierge. Sans trace. Mémoire blanche, « initialisée ». Ou mémoire intégrale. Sans perte ou défaut. C'est la même chose. Une mémoire qui n'oublie pas. Où rien n'est jamais advenu (Wajcman, 1998, p. 20-21).

Cette problématique est au cœur du récit de Daniel Mendelsohn, qui pose précisément la question de savoir comment témoigner de l'événement lorsqu'il ne subsiste plus aucune trace du lieu. Prenant appui sur cette réflexion de Wajcman, cette étude portera tout d'abord sur les errances mémorielles de Mendelsohn et sur la représentation des (non-)lieux en déshérence dans le récit. On se penchera ensuite sur la mise en scène de la découverte du « *kestit* » ou du « trou noir », qui joue un rôle clé dans la diégèse, avant d'analyser la fin du récit et d'interroger la fonction éthique de l'écriture comme travail de mémoire et de deuil.

## I. Des errances mémorielles aux (non-)lieux en déshérence

L'enquête de Mendelsohn trouve ses origines dans l'effacement des traces des disparus : « For in my mind, the word *lost* referred not only to the fact that they'd been killed, but to their relation to the rest of history and memory: hopelessly remote, irretrievable [...] I realized I could be wrong, that traces of those six might still remain in the world, somewhere. » (Mendelsohn, 2007, p. 73)<sup>9</sup> La quête débute donc sur cet « espoir », exprimé par l'auteur-narrateur à la fin de la première partie, intitulée « Bereishit, or, *Beginnings* (1967-2000) », de retrouver les traces des disparus et de lever le voile sur cet « impensé généalogique » (Dumas, 1985), en décidant de *retourner* sur le lieu de ses origines : « To discover if, even at this

---

<sup>8</sup> Marc Augé désigne le non-lieu comme « un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire ni comme relationnel ni comme historique », contrairement au lieu anthropologique. Les non-lieux sont des « espaces d'anonymat », qui voient chaque jour circuler un nombre plus important d'individus. L'auteur prend notamment comme exemple « les points de transit et les occupations provisoires », tels que les camps de réfugiés, ou encore les moyens de transport eux-mêmes (voir Augé, 1992, p. 100).

<sup>9</sup> Cette quête de la trace comme signe d'une origine perdue, mais aussi d'une survivance, d'un reste, est aussi celle qui anime le récit autobiographique de Marianne Rubinstein, *C'est maintenant du passé*, où elle affirme explicitement que sa lecture de *The Lost* a participé de l'impulsion de sa propre recherche (Rubinstein, 2009, p. 28-29).

impossibly late date, there might still be other clues, other facts and details as valuable as the ones I had allowed to slip away [...] And so, [...] I went back. This was the beginning. » (Mendelsohn, 2007, p. 74) À l'archive comme laboratoire du terrain, se substitue ainsi l'exploration du terrain comme laboratoire géographique et mémoriel, où règne l'incertitude. Car si « [l']espace est un doute », s'il faut « en [faire] la conquête », pour reprendre les termes de Georges Perec, dans *Espèces d'espaces* (1974, p. 140), il en va d'autant plus pour les membres des générations d'après qui sont en quête de souvenirs, mais dont la mémoire est « absente ».

Le phénomène de retour, dont nous avons souligné le caractère paradoxal pour les descendants, est signifié dès le début du récit de son premier voyage à Bolechow, qui ouvre la seconde partie de l'œuvre : « After six months of planning, we had finally arrived. Or, I suppose, returned. » (Mendelsohn, 2007, p. 80)<sup>10</sup> Pourtant, cette familiarité se transformera en « inquiétante étrangeté »<sup>11</sup> dès l'arrivée de Mendelsohn, ainsi que de ses frères Matt et Andrew, et de sa sœur Jennifer (qui l'accompagnent lors de ce voyage initial) sur les terres de leurs pères, et en particulier au cours de leur visite du cimetière de Bolechow où les membres de leur famille reposent depuis des décennies. D'emblée, l'auteur-narrateur fait acte de son absence d'espoir de retrouver leurs tombes, non seulement par leur nombre, mais parce que leurs épitaphes ont été effacées :

We had no hope of finding specific graves. The headstones, we knew, would all be in Hebrew, eroded, and difficult to decipher; and besides, we knew that in these old Jewish cemeteries, family names were rarely used, since the custom was still the biblical one: here lies so-and-so, son or daughter of so-and-so. And we knew, too, from an earlier visit Alex had made, that there were hundreds and hundreds of them. Another haystack; more needles. Still, we went (Mendelsohn, 2007, p. 133).

Si « le cimetière est bien un lieu hautement hétérotopique », comme l'a énoncé Michel Foucault, dans son essai intitulé « Des espaces autres »<sup>12</sup>, l'impossible déchiffrement des signes scripturaires figurant sur les stèles de ce cimetière en ruine renvoie ici à l'effacement des traces mémorielles de l'individu, tel que programmé par l'entreprise nazie. Aussi l'expérience du lieu, pour ceux qui viennent après, ne peut-elle être qu'une expérience de la trace, de l'empreinte. C'est par le plus grand des hasards, comme très souvent au cours de l'enquête, qu'ils retrouvent la tombe d'une aïeule, Sima Jäger, identifiée par l'auteur-narrateur

---

<sup>10</sup> Ce sentiment étrange d'appartenance, ou de familiarité avec le lieu d'origine fantasmatique a été formulé par l'auteur lui-même, dans un entretien mené par Nancy K. Miller : « I grew up hearing about Bolechow since I was three years old. It felt like a very real place, so I really did feel like I was going back, and in fact – perhaps controversially – when I was in Poland and western Ukraine for the first time, I really did feel like I had come back. It felt familiar. » (Hirsch & Miller, 2011, p. 112)

<sup>11</sup> Nous faisons ici référence à l'*Unheimliche* freudien, concept que le père de la psychanalyse développe dans son essai « L'Inquiétante étrangeté (Das Unheimliche) » (1919) (voir *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, 1985, p. 211-263). Dans ce contexte précis, on pourrait plutôt employer l'expression d'« inquiétant familial », qui est l'une des traductions récentes du titre de ce même essai de Freud « Das Unheimliche » (voir *L'Inquiétant familial* suivi de *Le Marchand de sable* [E.T.A. Hoffmann], Paris, Payot & Rivages, 2011).

<sup>12</sup> Rappelons que dans cet essai, Michel Foucault définit les hétérotopies comme « des lieux réels [...], sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles [...] tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. » (Foucault, 1984, p. 755-56) Le cimetière est à cet égard caractéristique des hétérotopies et il « commence avec cette étrange hétérochronie [le pendant temporel de l'hétérotopie] qu'est, pour un individu, la perte de la vie, et cette quasi-éternité où il ne cesse pas de se dissoudre et de s'effacer. » (Foucault, 1984, p. 759)

comme étant la grand-tante de son grand-père (Mendelsohn, 2007, p. 133) – une découverte semblant relever de l’utopie<sup>13</sup>.

L’inquiétante étrangeté du lieu est mise en image à travers deux photographies du cimetière de Bolechow, prises par Matt à l’issue de leur « itinérance » mémorielle au sein de celui-ci, et qui se font miroir sur deux pages voisines de l’œuvre (Mendelsohn, 2007, p. 134-135).



© Matt Mendelsohn

Figure 1. Daniel Mendelsohn, *The Lost*, 2007, p. 134



© Matt Mendelsohn

Figure 2. Daniel Mendelsohn, *The Lost*, 2007, p. 135

Le premier instantané montre des enfants ukrainiens jouant autour d’une stèle, sur laquelle l’un d’entre eux s’est hissé [Fig. 1]. Ce cliché matérialise cette alliance à la fois poétique et esthétique de la vie et de la mort, les enfants aux cheveux blonds représentés, dont certains rient aux éclats, prenant ici des allures d’elfes, tout droit sortis d’un conte de fées. Devenu cet espace de l’entre-deux, le cimetière est transformé en un (non-)lieu hybride, où les frontières entre profane et sacré se brouillent, où la vie et la mort se côtoient dans une singulière intimité<sup>14</sup>. Le second cliché, qui laisse apparaître des stèles dégradées et disséminées à l’orée

<sup>13</sup> Dans *The Elusive Embrace*, l’auteur-narrateur évoque déjà sa « familiarité » avec les tombes dès son plus jeune âge, ce qui informe sa propension à déchiffrer les signes codés, appartenant à la sphère du sacré (voir Mendelsohn, 1999, p. 20-21).

<sup>14</sup> Ce « contre-espace » se rapproche à cet égard de la description que fait Pierre Nora des lieux de mémoire, qu’il désigne comme des « lieux mixtes, hybrides et mutants, intimement noués de vie et de mort, de temps et d’éternité ; dans une spirale du collectif et de l’individuel, du prosaïque et du sacré, de l’immuable et du mobile. » (Nora, 1997, p. 38)

d'un paysage désolé où se distinguent quelques arbres, est placé après un passage biblique, où l'auteur-narrateur commente la traduction de Rachi et de Friedman d'un verset de l'histoire d'Abel et de Caïn : « *“the voice/sound your brother's bloods are crying to me from the ground.”* » (Mendelsohn, 2007, p. 134) [Fig. 2]. Et de conclure : « [...] *even after it is shed, screams of innocent victims do not cease to issue from the earth where their blood was spilled.* » (Mendelsohn, 2007, p. 135) Cette image rappelle ainsi que « les sols nous parlent », comme l'a formulé Georges Didi-Huberman, dans son bel ouvrage *Écorces*, décrivant « ces sols brisés, blessés, criblés, fendus. Ces sols entaillés, balafrés, ouverts. Ces sols fêlés, fracassés par l'histoire, ces sols à crier. » (Didi-Huberman, 2011, p. 63, 27) En ce sens, la juxtaposition de ces deux photographies a pour fonction de créer un effet de contraste entre vide et plein, vie et mort, présence et absence, chacun de ces espaces mortifères étant « habité » par des cris, l'un par celui des enfants, l'autre par celui des victimes innocentes.

Ces clichés entrent en résonance avec la photographie de la « Nouvelle Section juive » du Zentralfriedhof, le Grand cimetière de la ville de Vienne, que Mendelsohn avait visité avec son amie Froma, en 2003, avant son premier voyage en Israël, celle-ci montrant un champ désertique, où seule une haie d'arbres se laisse entrevoir à l'horizon<sup>15</sup>. Ce « *no man's land* », qui symbolise l'effacement des traces des disparus, ou encore « l'amnésie sans reste », pour emprunter l'expression de Jacques Derrida (1986, p. 83), semble à ce titre « doublement vide », comme l'auteur-narrateur lui-même le signifie : « *it had never occurred to me, until that afternoon in the Zentralfriedhof, that cemeteries, too, can be bereft.* » (Mendelsohn, 2007, p. 292) Si le « référent photographique » (Barthes, 1980, p. 120) est bien présent (l'image nous montre effectivement un terrain vide), le signe auquel il renvoie est quant à lui doublement absent, puisque « ce qui aurait dû être là » ne l'a pas été. Ce cliché évoque ainsi les paysages désertiques des sites où eurent lieu les crimes de masse durant la Shoah : des paysages hantés par la mort, tels que ceux représentés dans le film documentaire de Claude Lanzmann, *Shoah* (1985), qui nous placent dans une position de spectateur arrivé « *après coup* », face à un paysage défiant toute tentative de compréhension, à l'image de la structure de la mémoire traumatique<sup>16</sup>. Telle est également la position dans laquelle le lecteur de *The Lost* est ici placé, contraint à demeurer au seuil de l'image, *en dehors*. L'espace dépeint par Mendelsohn, en tant que « chronotope négatif »<sup>17</sup>, ne semble en effet exister que parce qu'il renvoie au vide de l'absence, celle des Juifs victimes de la Shoah, privés de leur sépulture. Ces « images amnésiques » participent ainsi du vide qui est au cœur du récit et émaille les pages de *The Lost* sous forme de blancs typographiques<sup>18</sup>, lesquels contrastent avec l'encadrement noir des photographies et engendrent une rupture avec le texte.

Le récit lui-même est encadré par les deux périple que Mendelsohn effectue à Bolechow, à quelques années d'intervalle (le premier ayant lieu en 2001 et le second en 2005), et qui

---

<sup>15</sup> L'auteur-narrateur nous précise, à propos de ce terrain vide : « *the New Jewish Section was largely empty because all of the Jews who, in the normal course of things, would have been buried there had, in fact, died in ways they hadn't foreseen, and if they'd been buried at all, had been buried in other, less attractive graves not of their choosing.* » (Mendelsohn, 2007, p. 291-292)

<sup>16</sup> Nous nous inspirons ici des réflexions d'Ulrich Baer, dans son livre photographique *Spectral Evidence: The Photography of Trauma*. Voir en particulier le chapitre 2, « *To Give Memory a Place* », p. 61-86.

<sup>17</sup> Ce terme a été forgé par Ruth Ginsburg, à la suite du chronotope bakhtinien, pour désigner les relations d'espace et de temps dans les récits de trauma, et plus particulièrement ceux qui mettent en scène des sites marqués par l'absence : « *[a] site of absence [...] where you see “nothing,” a place that arrests a time of disappearing, of vanishing into nothing, is what I would tentatively call a “negative” chronotope.* » (Ginsburg, 2006, p. 205)

<sup>18</sup> En effet, comme l'a observé Marc Amfreville : « *emptiness hollows out every page of Mendelsohn's work. Vacancy hence becomes a motif whose repeated occurrences structure the whole text in the way a metaphor infiltrates a poem.* » (Amfreville, 2014, p. 168)

marquent le début et la « fin » de son enquête. Cette seconde expédition en Ukraine peut être considérée comme un « nouveau retour »<sup>19</sup>, qui permettrait à l'enquêteur de se confronter une dernière fois à sa première expérience manquée et lui donnerait une « impression d'achèvement » : « I wanted to go back, in part, because I thought that more than anything else, a return to Bolekhiv would give me a sense of an ending. » (Mendelsohn, 2007, p. 450) Or, ce double retour, qui n'est pas sans rappeler le motif de l'« éternel retour » et fait écho à la temporalité cyclique du récit, est également révélateur de cette quête obsessionnelle de savoir que Mendelsohn nourrit tout au long de sa recherche, et peut en ce sens être envisagé comme une forme de « compulsion de répétition »<sup>20</sup>. Ainsi, « retourner » encore et toujours sur le même lieu est un moyen pour ce descendant privé de mémoire de tenter de transformer, autant que faire se peut, l'objet perdu (ou plutôt, ici, inconnu) en « objet trouvé », bien que cette tâche soit intrinsèquement vouée à l'échec. L'auteur-narrateur reconnaît lui-même les limites de sa propre entreprise et prévient le lecteur qu'en dépit de toutes les informations accumulées depuis son premier voyage en Ukraine, sa connaissance (et, partant, celle du lecteur) demeurera à jamais parcellaire – « contrasting the total ignorance of our first trip with the partial knowledge of this final trip » (Mendelsohn, 2007, p. 450) – et qu'en d'autres termes, le dénouement de l'histoire ne saurait se réduire à une vérité totalisante : « There will never be certainty, never be a *date*, a *place*: but see how much we learned. An ending that showed how close we'd gotten, but also how far we'd always be. » (Mendelsohn, 2007, p. 450) Toutefois, si, contrairement à *La Recherche* de Marcel Proust, il n'y a pas de réelle retrouvaille avec le temps passé, pas de réel aboutissement de l'enquête, à l'image du récit sebaldien, hanté par des manifestations de l'histoire demeurant insaisissables, c'est par ce mouvement itératif de retour, que Mendelsohn découvre, à la fin de la diégèse, le lieu où ses ancêtres perdirent la vie.

Avant d'y parvenir, cependant, l'enquêteur se trouve confronté aux mutations topographiques et toponymiques des lieux, venant contribuer aux fausses pistes et aux rebondissements de l'enquête. En témoignent en particulier les multiples désorientations auxquelles il est soumis lors de son second voyage à Bolechow. Fort du savoir accumulé au fil de ses quatre premières années de recherche, Mendelsohn sait désormais qu'il marchera cette fois-ci d'un pas confiant dans la ville de sa famille – « to stride confidently around my family's town » (Mendelsohn, 2007, p. 450) –, avec l'espoir de pouvoir à présent y localiser les lieux avec plus d'aisance, grâce, notamment, aux cartes géographiques que Jack Greene et Shlomo Adler (deux des témoins interrogés) lui avaient scrupuleusement dessinées et faxées. C'est sur la reproduction de l'une de ces cartes, et plus exactement sur un plan du quartier de la maison de Shmiel à Bolechow, que s'ouvre la cinquième partie du récit (Mendelsohn, 2007, p. 440). Stratégiquement placé au sein du texte, ce document d'archives annonce à lui seul la dernière étape de l'enquête et atteste dans le même temps l'authenticité du récit. La carte se fait ici l'un des symboles de la médiation de l'événement à l'ère de l'après-Auschwitz, où le sens n'est jamais donné directement, mais peut être acquis à travers une expérience cartographique de l'espace, elle-même informée par le travail de mémoire. Or, contrairement au plan précis du quartier Belleville-Ménilmontant, datant des années 1930, qu'Ivan Jablonka insère en annexe, dans *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus* (Jablonka, 2012, fig. 7, non pag.), le

---

<sup>19</sup> Dans l'article qu'ils consacrent à *The Lost*, Victoria Aarons et Alan L. Berger utilisent à cet égard le terme de « re-return », pour qualifier ce double retour à Bolechow entrepris par Mendelsohn durant sa quête (voir Aarons & Berger, 2017, p. 97).

<sup>20</sup> Rappelons que Freud invoque la notion de « compulsion de répétition » dès « Remémoration, répétition et perlaboration » (1914), dans le cas des patients atteints de névrose traumatique, avant d'en faire l'objet central de *Au-delà du principe de plaisir* (1920). Cette interprétation, chez Mendelsohn, se fonde sur la perspective adoptée par Victoria Aarons et Alan L. Berger, dans leur analyse de *The Lost* (voir Aarons & Berger, 2017, p. 97).



schéma tracé à la main, dans *The Lost*, demeure résolument approximatif. Cette imprécision cartographique est renforcée par l'inscription entre parenthèses qui suit la légende « Location of Jäger House in Bolechow (as I now remember) » (Mendelsohn, 2007, p. 440), venant corroborer la flexibilité du souvenir et de la mémoire, et laissant présager les diverses errances qui constituent cette ultime étape de l'enquête. En effet, les nouvelles découvertes que Mendelsohn sera amené à faire, dans cette dernière partie du récit, impliquent d'emblée que la carte sera nécessairement vouée à subir des modifications. De fait, celle-ci se révélera en partie mensongère.

Armé du plan à peine commenté, Mendelsohn arpente une seconde fois les rues tortueuses de l'ancien *shtetl*, en compagnie de Froma et de son interprète, Alex, dans un but bien précis : « we'd come here today for a specific purpose, to have the experience I needed to write about: to see the places about which I now knew so much, to walk, as much as anyone can do so, in their steps. » (Mendelsohn, 2007, p. 467) Pourtant, si « la rue conduit celui qui flâne vers un temps révolu », pour reprendre les termes de Walter Benjamin (1989, p. 434), le marcheur se trouvera vite rattrapé par le présent. Alors que l'enquêteur parvient à retrouver certains sites indiqués par Jack et Shlomo sur le plan<sup>21</sup>, la confrontation du pèlerin avec les lieux du crime le renvoie à sa propre nescience : « Once again, as is often the case when I've finally stood in front of buildings the physical appearance of which does not – and couldn't possibly – suggest the saturated histories of the events that have occurred with them, I felt a vague disappointment. » (Mendelsohn, 2007, p. 463) Comment, en effet, traduire le lieu pour celui qui vient après et pour qui le référent demeure fondamentalement absent ? Comment franchir cet écart inéluctable qui rend l'expérience du présent nécessairement étrangère au passé ? Ce n'est que plus tard, une fois rentré chez lui, que Mendelsohn percevra, en visionnant les photographies du voyage, que le Dom Katolicki avait été transformé en cinéma et en théâtre, un peu comme si, paradoxalement, la distance, l'éloignement, lui permettait d'illuminer certains détails manqués<sup>22</sup>, ce qui vient dans le même temps rappeler, dans les termes de Ricœur, que « [l]a ville se donne à la fois à voir et à lire. » (Ricœur, 2000, p. 187) Si c'est finalement la rencontre avec un vieux paysan ukrainien, Prokopiv, qui lui donnera la clé de l'énigme, les pérégrinations de Mendelsohn dans la ville, ponctuées par ses diverses rencontres infructueuses avec des passants, témoignent du fait que les lieux, à l'ère de la postmémoire, ne peuvent être vécus que comme des présences d'absences, des fantômes de traces.

---

<sup>21</sup> Ces sites comptent notamment, parmi eux, la boucherie où travaillait Shmiel, le Dom Katolicki (le centre de la communauté catholique), où des Juifs restèrent enfermés pendant des heures, avant d'être abattus dans des fosses communes, ainsi que le champ de Taniawa, où l'enquêteur rend un hommage émouvant à Ruchele, l'une des quatre filles de Shmiel (Mendelsohn, 2007, p. 466).

<sup>22</sup> Notons que tout au long de cette dernière étape de l'enquête, Mendelsohn décrit les lieux qu'il croise sur son passage avec l'exactitude d'un géographe, ce qui informe son obsession du détail et sa traque de la trace. Cette approche myopique ou microscopique de la ville est déjà manifeste dans *The Elusive Embrace*, notamment dans le premier chapitre, intitulé « Géographies », où l'auteur-narrateur relate en détail la topographie de New York, tout en y mêlant des souvenirs de famille (Mendelsohn, 1999, p. 3-40).

## II. Du lieu fabulé au trou noir : le « *kestl* », ou le château (dés)enchanté

De retour sur le lieu du crime, un peu comme s'il avait effectué une grande boucle en suivant un fil d'Ariane qui l'aurait conduit non pas hors, mais au cœur du labyrinthe, sur le lieu de l'origine du trauma, Mendelsohn finit par retrouver, avec l'aide du vieux Prokopiv, la cave située dans la maison appartenant alors à deux institutrices, les sœurs Szedlakowa, où deux des disparus, Shmiel et sa fille Frydka, restèrent cachés avant d'être dénoncés par un traître – dont l'identité ne sera jamais découverte – et fusillés par les nazis. Alors qu'il pénètre peu à peu dans la pénombre de la cachette, décrite comme « a profound, inky black » (Mendelsohn, 2007, p. 482), l'enquêteur nous fait part de sa claustrophobie, qu'il suppose avoir héritée de Shmiel, une peur des espaces confinés qui n'est pas sans rappeler celle que suscitent tous ces lieux exigus où les victimes de la Shoah se trouvèrent séquestrées.

C'est en des termes sensoriels, et donc de proximité, que l'auteur-narrateur nous livre son expérience, évoquant plus précisément le froid qu'il ressentit au contact du lieu : « Because I was deep underground, it was very cold, surprisingly cold. » (Mendelsohn, 2007, p. 482) Ce froid glacial, qui s'oppose à la sensation de liquéfaction ressentie par Mendelsohn (ou, plus précisément, perçue comme telle par Froma), lorsque Prokopiv lui révèle une information capitale sur la mort des disparus<sup>23</sup>, évoque le dénuement profond et la déshumanisation auxquels furent soumis Shmiel et Frydka, confinés dans ce trou pendant une période interminable. Un peu plus loin dans la diégèse, Mendelsohn s'en remet de nouveau à la sensation pour attester sa connaissance du lieu, au moment où celui-ci était remis en doute pour un temps – « I had been in that place, that cold place. It felt *right*. » (Mendelsohn, 2007, p. 495) –, et après avoir eu confirmation qu'il s'agissait bien de l'endroit où Shmiel et Frydka furent cachés : « I *knew* it, I thought. I had been inside, had been in the cold, cold place. » (Mendelsohn, 2007, p. 501)

Si pour l'enquêteur, sentir, c'est connaître, son rapport au lieu cela demeure fondamentalement ambivalent, puisque ce qu'il ressent, c'est précisément la perte, la disparition et ainsi le vide inéluctable qui le sépare de l'expérience des disparus. Ce rapport paradoxal entre le lieu et le sentir a notamment été analysé par Georges Didi-Huberman, dans *Génie du non-lieu*, où il réaffirme le pouvoir du lieu dans sa transparence et son opacité. Selon l'historien de l'art, sentir est une démarche essentiellement dialectique : « Sentir, c'est éprouver un contact », mais « c'est aussi éprouver la distance. » (Didi-Huberman, 2001, p. 145) Aussi conclut-il, « nous n'"avons" pas de sensations : il est plus juste de dire que tout sentir est un mouvement qui nous porte sans cesse entre contacts et distances [...] Bref, le sentir n'est pas affaire d'espace [...], mais bien de *lieu*. » (Didi-Huberman, 2001, p. 145-146) C'est cette expérience sensorielle tardive du lieu, dont Mendelsohn livre le témoignage à sa mère au téléphone une fois sorti du trou, encore sous le coup de l'émotion : « *And I went in the house and I went in the hiding place, it's still there, it's like an underground...cellar and it's all there [...] Anyway, it's just very... emotional and strange.* » (Mendelsohn, 2007, p. 484) L'italique, qui se fait signe de l'affect, acquiert ici « une force quasi performative », tandis que la répétition du « *there* » déictique met en lumière cet « avoir-lieu du lieu »<sup>24</sup>. Cette expérience physique de l'espace exigü se donne en effet comme la preuve que quelque chose du passé, des traces (ou plutôt, dans ce cas, un ressenti), peuvent encore être trouvées, mais traduit également ce « lien fort, quasi ombilical » (Pedot, 2012, p. 19) que l'auteur-narrateur

---

<sup>23</sup> « [Froma] describes me, at the moment when Prokopiv uttered the name *Szedlakowa*, as having *melted*. » (Mendelsohn, 2007, p. 477)

<sup>24</sup> Nous citons et reprenons ici les réflexions de Richard Pedot, dans son article intitulé « "To Frame, Elaborately, a Question" : *The Lost* (D. Mendelsohn) ou le récit malaisé » (Pedot, 2012, p. 19).

entretient avec l'endroit, dans sa proximité – « *I was just in it.* » (Mendelsohn, 2007, p. 484) – et dans son irrémédiable altérité.

Ce trou noir évoque ainsi le savoir lacunaire de ceux qui sont nés après et n'ont pu avoir accès à l'histoire de leurs parents ou ascendants à cause du silence qui leur fut imposé. Cette mémoire amputée, trouée est donc à l'origine de la quête de Mendelsohn, dont le point de vue rétrospectif sur l'histoire informe sa posture d'archéologue<sup>25</sup>. Il s'agit alors pour le descendant d'exhumer le passé enfoui de ses ancêtres dans l'espoir de trouver quelques lambeaux de vérité sur les circonstances mystérieuses de la disparition de son grand-oncle et de sa fille Frydka. Or, s'il s'est tenu dans les entrailles de ce trou noir, l'enquêteur n'y trouve littéralement *rien*, aucun vestige de l'autrefois qui aurait pu lui donner des preuves matérielles de ce que vécurent ses aïeux. Rien, donc, sinon le vide qui le remplit. En témoigne cette étrange tautologie, qu'il énonce, déconcerté, alors qu'il se trouve au sein de la « boîte » : « The hole was just that: a hole. » (Mendelsohn, 2007, p. 482) Effectivement, serait-on tenté de dire, un trou n'est rien d'autre qu'un trou. Or, cette assertion vient corroborer le caractère implacable de l'évidement de l'objet, de ce « vide sans forme »<sup>26</sup> auquel seules la disparition et l'absence donnent contenance<sup>27</sup>. Pourtant, s'il ne peut déterrer aucun objet perdu au sens strict du terme, ce qu'il parvient à mettre au jour, ce sont précisément des images, construites durant son enfance et qui refont surface au moment même où il se trouve à l'intérieur de ce lieu hanté.

Ces images trouvent leurs origines dans une lecture erronée du signe, un fait notable qui témoigne de l'aspect essentiel de l'activité herméneutique dans l'œuvre. Au début de la diégèse, le lecteur apprend que le jeune Daniel avait un jour entendu « par hasard » son grand-père prononcer le mot « *kessle* » en référence à cette cachette, qu'il avait alors traduit par le mot anglais « *castle* » (Mendelsohn, 2007, p. 19). Dans son esprit d'enfant, et parce qu'il n'avait peut-être inconsciemment pas voulu entendre le sens réel du terme, Mendelsohn croyait alors que Shmiel et sa famille avaient trouvé refuge dans le château d'une famille noble vivant autrefois dans la ville. Or, ce n'est qu'à l'issue de l'enquête et seulement lorsque Mendelsohn se trouve dans ce trou que l'erreur originelle est rectifiée et que le sens du signifiant refoulé est restitué, le lecteur apprenant alors que « *kestl* » signifiait non pas « *château* », comme l'auteur-narrateur l'avait jusqu'alors imaginé, mais était la traduction du mot « *boîte* » en yiddish :

This is horrible, it's like being in a –

Oh my God, I am so *stupid*, I said to myself at that moment. A *kestl*, a *kestl*, not a *castle*. In the end, we get so much wrong not because we aren't paying attention but because time passes, things change, a grandson cannot be this grandfather, for all that he may try; because we can never be other than ourselves, imprisoned by our time and place and circumstances [...] *Kestl* is the Yiddish word for *box*. All those years ago I had listened to my grandfather talk, the one time he had offered me information about Shmiel's death, and I, listening to those plush vowels and

---

<sup>25</sup> En effet, comme l'a souligné Marc Amfreville : « [...] if the family history had undeniable traumatic influences on third-generation Daniel Mendelsohn, his position at the end of the arrow of time is not only that of an archaeologist unearthing the past; it is the active principle that drives him to read his personal, familial, and ethnic history backwards, and every trauma along the line is tinged – modified even – by his intimate stance as his great-uncle *Doppelgänger*, as made clear from the outset by both text and photographs. » (Amfreville, 2014, p. 163)

<sup>26</sup> Nous faisons ici référence au titre pour le moins évocateur du chapitre inaugural de *The Lost*, « The Formless Void » (Mendelsohn, 2007, p. 3).

<sup>27</sup> Sur la question du volume et du vide face à notre regard et son rapport à la tautologie, voir les réflexions de Georges Didi-Huberman, dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, et notamment le chapitre intitulé « L'évitement du vide : croyance ou tautologie » (Didi-Huberman, 1992, p. 17-25).

thickened consonants, had heard what I'd wanted to hear, a story like a fairy tale, a tragic drama complete with a nobleman and a castle (Mendelsohn, 2007, p. 482).

Cette scène épiphanique, qui se donne comme un moment d'anagnorisis<sup>28</sup>, est centrale dans le récit, tant du point de vue diégétique que du point de vue du fonctionnement rétroactif de la narration. Selon Marc Amfreville, le « *kestl* », introduit dès le premier chapitre de façon elliptique et placé chronologiquement à la fin du livre, constitue tout à la fois l'objet de la quête et la justification de l'entreprise narrative de l'auteur (Amfreville, 2014, p. 163). Le chercheur postule que l'anachronisme, dans ce texte, se traduit par une stratégie de retardement de l'information, qui vient se calquer sur le temps de latence du trauma, le « trou noir » devenant dès lors la figuration même de l'« après-coup » freudien (Amfreville, 2014, p. 163)<sup>29</sup>. En effet, il s'agit pour Mendelsohn de diffuser l'information de façon parcellaire au fil de la diégèse et d'en différer le dénouement. Comme en témoigne ce « coup de théâtre », l'auteur n'a de cesse qu'il ne joue tout au long de la diégèse avec les attentes du lecteur, comme s'il avait voulu, à travers ce procédé narratif de retardement, créer la surprise chez le lecteur et rapprocher l'expérience de celui-ci de la sienne propre, tout en maintenant stratégiquement le suspense de l'histoire.

C'est aussi « à cet instant que semblent *s'emboîter* tous les sens du récit », ainsi que l'a analysé Paule Lévy (Lévy, 2012, p. 179). Ces « emboîtements » qui ne sont pas sans évoquer « la structure *emboîtée* choisie pour le récit » (Lévy, 2012, p. 179)<sup>30</sup>, interrogent à leur tour le « déboîtement » originel du sens. Le glissement de traduction entre les signifiants « *kestl* »<sup>31</sup> et « castle », causé par l'homophonie, traduit non seulement la perte du signifié d'origine et le déplacement du signifiant dans la langue américaine – le yiddish constituant une barrière langagière pour Mendelsohn –, mais figure avant tout la rupture du sens et de la transmission du savoir à l'ère de la postmémoire, ainsi que l'impossibilité, pour l'enfant qu'il était alors, d'entendre un récit d'horreur. Le récit inaudible du meurtre des disparus est dès lors transformé par l'enfant en conte de fées, en légende, en mythe, revêtant la forme fictionnelle et fabriquée des histoires que lui contait son grand-père. Cette mauvaise interprétation du signe est ainsi symptomatique de l'activité de lecture du « fantasmophore »<sup>32</sup>, un processus négatif qui aurait pour fonction d'occulter certains mots, ou de les bander, telles des momies, comme un moyen de dénier une réalité trop difficile à accepter, jusqu'à ce que ces fantômes

---

<sup>28</sup> J'emprunte cette remarque à Marc Amfreville, dans son article intitulé « An Odyssey: *The Lost* redux », et le remercie très chaleureusement de m'avoir aimablement fait part de ce texte avant sa publication.

<sup>29</sup> La structure du texte elle-même imite, dans les termes du chercheur, le fonctionnement métapsychologique du trauma : « In addition to its very content, this strategy of "latency" leads us to view the book as a "trauma text." It is, in other words, a text that mimics the functioning of trauma. » (Amfreville, 2014, p. 167) Pour un rappel des définitions de « l'après-coup » et du trauma, on se reportera à cet article de Marc Amfreville sur *The Lost* (p. 161-163 notamment), et pour une analyse plus approfondie de ces concepts, à travers une approche tout à la fois psychanalytique et littéraire, on lira avec intérêt l'ouvrage de ce même auteur, *Écrits en souffrance* (2009), et en particulier le premier chapitre (p. 26-45).

<sup>30</sup> À cet égard, Paule Lévy désigne la technique narrative de Mendelsohn dans *The Lost*, et plus particulièrement « l'architecture du récit », comme un « art de la "mise en boîte" » (voir Lévy, 2012, p. 172-173). La chercheuse note par ailleurs qu'elle entend aussi ce terme « dans un sens plus familier : "mises en boîte" d'un narrateur toujours prompt à se moquer de sa folle obstination... ou de l'impatience de son lecteur. » (Lévy, 2012, p. 181, note 14).

<sup>31</sup> Ce recouvrement du signe revêt à cet égard un caractère performatif, puisque, avant que l'auteur-narrateur ne prenne connaissance de son sens réel, le nom était orthographié « *kessle* » au lieu de l'orthographe correcte « *kestl* », qui n'apparaît qu'à partir de ce passage.

<sup>32</sup> Dans *Paroles fantomatiques et cryptes textuelles*, Marie-Ange Depierre a créé, par analogie au concept de « cryptophore » – le porteur d'une crypte – d'Abraham et Torok, le terme « fantasmophore », qui est « celui qui porte le fantôme, l'héritier, le descendant. » (Depierre, 1993, p. 9) Sur le « processus fantasmophore » de la lecture, se référer plus particulièrement aux pages 154 à 166 de ce même ouvrage.

de parole, alors transformés en texte, soient finalement révélés au lecteur. Dans le contexte de la postmémoire, cette interprétation fantasmatique du lieu est caractéristique de l'expérience des héritiers qui, précisément parce qu'ils sont privés de mémoire, parce qu'ils sont prisonniers de leur époque – « imprisoned by our time and place and circumstances » (Mendelsohn, 2007, p. 482) –, ne peuvent que créer des histoires par le truchement de leur imagination. C'est en effet en ces termes que Eva Hoffman, fille de survivants, nous livre son vécu :

We who came after do not have memories of the Holocaust. Even from my most intimate proximity I could not form "memories" of the Shoah or take my parents' memories as my own. Rather, I took in that first information as a sort of fairy tale deriving not so much from another world as from the center of the cosmos: an enigmatic but real fable (Hoffman, 2004, p. 6).

La restitution du signe, qui se fait ici « retour du refoulé », met donc un terme aux rêveries et aux fantasmes de l'enfant, Mendelsohn prenant alors conscience de la réalité matérielle de l'espace :

It had taken me all this, the years and the miles, had required that I come back and see the place with my own eyes before the fact, the material reality, allowed me to understand the words at last. They'd been hiding in a terribly small and enclosed space, a space that someone, somewhere, must have once described as being like a kind of box, a *keftl*, and now I was standing in the box, and now I knew it all (Mendelsohn, 2007, p. 482).

Le trou noir, en tant que lieu originaire du trauma, peut être envisagé comme une autre métaphore de la « crypte », au sens donné par Nicolas Abraham et Maria Torok<sup>33</sup>, où se trouvait renfermé le secret d'une parole tue, d'une histoire refoulée qui se révélait *in fine* en partie connue du grand-père de Mendelsohn : « He had, after all, known *something* all along, had heard some story whose details are now vanished; a story not so far from the truth, as it turned out. » (Mendelsohn, 2007, p. 482) En ce sens, le recouvrement du signifiant pourrait fonctionner comme une clé permettant à Mendelsohn de libérer les mo(r)ts « enterrés vifs » « dans le ventre de la crypte » (Abraham & Torok, 2009, p. 256). Cette « imagination catabatique »<sup>34</sup> traduit ainsi la tentative de Mendelsohn de retrouver ses ancêtres disparus, la « descente » dans le trou noir, qui n'est pas sans évoquer la descente aux Enfers d'Orphée, pouvant ici s'interpréter comme une littéralisation de son propre statut de « descendant ». L'expérience de Mendelsohn dans le *keftl* se présente donc – à première vue – comme

---

<sup>33</sup> La crypte est, avec le fantôme, l'un des concepts principaux développés par Nicolas Abraham et Maria Torok, dans leur ouvrage de référence *L'Écorce et le noyau* (1987). Selon les deux psychanalystes, le travail du fantôme dans l'inconscient relève, chez le sujet hanté, « du secret inavouable d'un autre (inceste, crime, bâtardise, etc.) » (Abraham & Torok, 2009, p. 391), qui vient s'encrypter dans une enclave au sein du Moi – une « crypte » –, avant de venir se loger dans l'inconscient d'un descendant. Ces non-dits créent des lacunes chez l'enfant, des traces traumatiques, qui sont parfois responsables de troubles psychiques ou somatiques. En effet, comme l'a souligné Nicolas Abraham, « ce ne sont pas les trépassés qui viennent hanter, mais les lacunes laissées en nous par les secrets des autres. » (Abraham & Torok, 2009, p. 427) Sur le concept de « crypte », se reporter en particulier à la quatrième partie de cet ouvrage, intitulée « La crypte au sein du moi : nouvelles perspectives métapsychologiques » (p. 227 à 321).

<sup>34</sup> Nous reprenons ici l'expression forgée par Rachel Falconer, dans *Hell in Contemporary Literature*, qui désigne un certain modèle de récit contemporain, envisageant le Moi comme la construction narrative d'un voyage en enfer et d'un retour. Cela est corroboré par l'étymologie même du terme, comme nous le rappelle Falconer : « The ancient Greek term for the story of a hero's descent to the underworld is *katabasis*, which means literally "a going down". Etymologically, "katabasis" could refer to a place from which descents are made, such as a cave-mouth, or to a military manoeuvre involving a descent [...] But metaphorically, katabasis (or in Latin, *descensus ad inferos*) was used by the Greeks more particularly to refer to a story about a living person who visits the land of the Dead and returns more or less unscathed. » (Falconer, 2005, p. 2)

l'aboutissement d'une odyssée, le descendant ayant en quelque sorte exhumé le secret de famille et ramené ses fantômes ancestraux à la lumière. Or, une telle lecture paraît dans le même temps dénaturer le contexte tragique auquel renvoie cet endroit horriblement exigü – « a terribly small and enclosed space » (Mendelsohn, 2007, p. 482) –, duquel Mendelsohn ne saurait nullement prétendre sortir en héros. À ce titre, si le « now I knew it all » semble quelque peu ironique, eu égard à son avertissement adressé au lecteur quelques pages plus tôt, quant à l'impossibilité de parvenir à une image totalisante de la connaissance (Mendelsohn, 2007, p. 450), cette attestation du savoir traduit également sa prise de conscience du fait que l'image qu'il avait de ce château (dés)enchanté n'était qu'une construction, qu'un simulacre, qu'un mythe. En ce sens, le trou noir pourrait être considéré comme une métaphore du corps creux de l'écrivain, qui accueille en lui l'esprit des morts, en remplissant leur absence par des mots et des histoires.

Parce qu'il fallait précisément garder une image visuelle et matérielle de ce lieu autrefois fantasmé, Mendelsohn, alors au fond du trou noir et transi de froid, prend une photo à l'aveuglette : « I [...] blindly took a picture. The picture shows nothing, really: a blank wall garishly illuminated by a flashbulb. » (Mendelsohn, 2007, p. 483) Ce double aveuglement métaphorique est informé à la fois par l'obscurité du lieu, comme le corrobore l'adjectif « blindly », mais aussi par l'effet de surexposition photographique qui, à l'image du blanc aveuglant trouant la première de couverture, traduit l'impossibilité pour l'auteur-narrateur d'accéder au visible – et ainsi à la connaissance –, puisque si ce cliché ne montre rien, il ne permet pas non plus d'« illuminer » les faits. Cette photographie floue n'apparaîtra pas au sein du texte.

C'est en revanche un cliché pris non pas de l'intérieur, mais de l'extérieur de ce lieu glacial qui sera reproduit au paragraphe suivant. À l'instar de la photographie à peine décrite, cet instantané, qui montre la pièce de la « maison hantée », au centre de laquelle se situe la trappe ouverte conduisant à la cache, joue là encore avec l'effet de surexposition, le trou noir béant, que Mendelsohn désigne avant d'y pénétrer comme « a pitch-black square » (Mendelsohn, 2007, p. 481), venant contraster avec la blancheur spectrale illuminant la pièce [Fig. 3].



Figure 3. Daniel Mendelsohn, *The Lost*, 2007, p. 483

Cette boîte noire, en tant que « boîte à images » dans laquelle l'enquêteur s'est alors tenu, évoque la « boîte noire » du dispositif photographique, l'image du trou noir pouvant être considérée comme une allégorie de l'acte photographique lui-même, dont Philippe Dubois a

souligné le caractère thanatographique<sup>35</sup>. De la même façon, ce « carré complètement noir », telle une bouche béante, ou plutôt tel un tombeau ouvert, où se sont engouffrées ces voix qui n'ont pu parler, semble happer le lecteur malaisé dans la noirceur de son abîme, dont la force centripète l'invite à franchir ce seuil de l'invisible et de l'inconnaissable. Pourtant, si le trou noir symbolise l'obscurité de l'inconscient, il est aussi pour Mendelsohn, dans une certaine mesure, le lieu d'une prise de conscience, puisque c'est paradoxalement en se trouvant dans cette « obscurité d'encre », qu'une partie de l'origine s'illumine et qu'il parvient à retrouver certains « détails » de l'histoire des disparus : « But it had been *here*. I had always wanted specifics. Now I had found them. » (Mendelsohn, 2007, p. 483) Ce cheminement vers la connaissance, cette découverte de « la vérité », pour ainsi dire, ne sont pas sans rappeler l'allégorie de la caverne de Platon, que ce passage semble illustrer avec acuité. Or, comme l'a observé Sarah Kofman, dans *Camera obscura*, « [p]asser de l'obscurité à la lumière, ce n'est [...] pas retrouver un sens toujours déjà là, c'est construire un sens qui n'a jamais existé comme tel. » (Kofman, 1973, p. 44-45) Dès lors, si la descente de Mendelsohn dans la boîte noire évoque la mise au jour du secret, sa remontée vers la lumière du jour se révèle être non pas un recouvrement intégral du passé, mais une nouvelle épreuve de reconstruction du sens d'une réalité qui demeurera, pour cet écrivain de l'après, à jamais lacunaire.

### III. Le jardin originel et le dernier regard

Après la découverte du « *kestl* », Mendelsohn finit par atteindre le lieu où Shmiel et Frydka perdirent la vie. C'est ainsi sur une autre image du (non-)lieu et de la perte, que se clôt l'enquête : le jardin où se produisit l'assassinat, ce lieu de l'origine vers lequel tout retourne, où tout converge et, paradoxalement, à partir de quoi tout se divise. L'auteur choisit ainsi de faire coïncider la fin de l'enquête et la fin du récit, la découverte de ce lieu originaire advenant à la fin du texte, qui est dès son commencement tendu vers son propre *telos*. Si le pommier évoqué par Aharon Appelfeld, dans *Histoire d'une vie* (1999), fut pour lui le lieu de sa propre survie à son jeune âge<sup>36</sup>, ou encore « son *lieu malgré tout* », pour reprendre la formule de Georges Didi-Huberman (2014, p. 18), l'arbre au fond du jardin fut pour les disparus le lieu de leur propre mort, et devient pour l'auteur-narrateur, en cette fin de récit, le symbole privilégié de la connaissance. À cet égard, comment ne pas voir, dans la description que fait Mendelsohn du jardin à la végétation luxuriante et du pommier aux deux troncs devant lequel ses aïeux furent abattus – « an ancient apple tree with a double trunk » (Mendelsohn, 2007, p. 501) – les images bibliques du Jardin d'Éden et de l'Arbre de la Connaissance du Livre de la Genèse, qu'il commente dès le début du récit ? De même, cet arbre, évoqué dès le sous-titre de la cinquième partie, intitulée « Vayeira, or, *The Tree in the Garden* (July 8, 2005) », ne fait-il pas écho à l'arbre généalogique de la famille Jäger situé au

---

<sup>35</sup> En effet, pour Dubois, la photographie implique l'idée d'un passage, d'une traversée inexorable vers ce temps de l'au-delà, celui de la mort : « le fragment de temps isolé par le geste photographique, dès lors qu'il est ravi par le dispositif, happé par le trou (la boîte) noir(e), passe d'un coup définitivement dans "l'autre monde" [...] Le petit bout de temps, une fois sorti du monde, s'installe à demeure dans l'au-delà a-chronique et immuable de l'image. Il pénètre à jamais dans quelque chose comme l'*hors-temps de la mort*. Arrêt (définitif) sur image. » (Dubois, 1988, p. 160)

<sup>36</sup> Appelfeld relate, dans un passage de son ouvrage *Histoire d'une vie*, le moment où, alors âgé de dix ans, il s'échappe d'un camp et trouve refuge pendant plusieurs mois dans une forêt ukrainienne. Affamé, il découvre un pommier couvert de fruits, qui assure sa survie (p. 66-69). Cette image réminiscente, inséparable de sensations physiques, surgit comme une « tach[e] de mémoire » (Appelfeld, p. 66), qui laisse son empreinte dans le présent et vient le hanter : « [s]a *raison* », écrit Georges Didi-Huberman, à propos d'Aharon Appelfeld, « consiste à suivre, en toute confiance, la puissance de l'image en tant que processus testimonial et réminiscent. Son art ou sa *poésie* consistent [...] à suivre, en toute honnêteté, la puissance même de l'image réminiscente en tant que processus inséparable des mouvements du corps. » (Didi-Huberman, 2014, p. 14)

début de l'œuvre ? À travers ces diverses résonances, le jardin, en tant que microcosme et espace hétérotopique du sacré, décrit par Michel Foucault comme « la plus petite parcelle du monde et [...] la totalité du monde » (Foucault, 1984, p. 759), se fait la métaphore de cette alliance entre le singulier et l'universel qui réside au cœur de l'œuvre.

« I was standing in the place. » (Mendelsohn, 2007, p. 501) Cette désignation de l'endroit, marquée par l'article défini dans cette phrase courte, mise en exergue sur la page, traduit cette reconnaissance du lieu, qui revêtait jusqu'alors aux yeux de l'enquêteur une dimension mythique<sup>37</sup>. Après la découverte de la cachette et du sens réel du mot « *kestl* », qui constitue une première forme de démythification de l'histoire de ses ancêtres, Mendelsohn, se tenant devant le site sacralisé, prend conscience du fait que la recherche de l'endroit exact de leur mort lui offrait une sorte d'enveloppe psychique – « a kind of envelope, disposable, unimportant » (Mendelsohn, 2007, p. 501) – qui le protégeait et le tenait à distance de la violence de l'acte meurtrier. Or, un peu comme un Adam des temps modernes, le voici à présent nu devant ce lieu du péché originel : « I confronted the place itself, the thing and not the idea of it. » (Mendelsohn, 2007, p. 501) Jusqu'alors considéré comme un objet fantasmatique, le lieu du crime prend ainsi une forme matérielle qui traduit la confrontation de l'auteur au réel, mais dont la présentification, paradoxalement, le rapproche des disparus tout autant qu'il ne l'en éloigne.

En effet, plus il s'achemine vers la pensée du meurtre, plus Mendelsohn prend conscience du fait que sa quête assoiffée de détails se révélait être en réalité « le problème ». C'est alors qu'il se souvient de ce que signifie le mot « spécifique », dont il rappelle la définition dans ce passage (Mendelsohn, 2007, p. 502), et qu'il se rend compte que c'est précisément parce que chaque chose et chaque individu possèdent sa propre forme et apparence, que les expériences spécifiques de ses aïeux, et notamment leur mort en ce lieu si particulier, lui demeureront à jamais inconnues :

[P]recisely because I had never known or seen them I was reminded the more forcefully that they had been specific people with specific deaths, and those lives and deaths belonged to them, not me, no matter how gripping the story that may be told about them. There is so much that will always be *impossible to know*, but we do know that they were, once, themselves, *specific*, the subjects of their own lives and deaths, and were not simply puppets to be manipulated for the purposes of a good story, for the memoirs and magical-realist novels and movies. There will be time enough for that, once I and everyone who ever knew everyone who ever knew them dies; since as we know, everything, in the end, gets lost (Mendelsohn, 2007, p. 502).

C'est donc par le lieu et sa perception visuelle que Mendelsohn reconnaît que l'expérience tragique de Shmiel et de Frydka leur est propre et qu'ainsi, elle ne sera jamais la sienne. Cet aveu implacable d'un savoir impossible des disparus, souligné par l'expression en italique « *impossible to know* », met non seulement en lumière les limites de la connaissance du passé, et notamment de la mémoire de la Shoah, mais contraste vivement avec la soif obsessionnelle de savoir de l'enquêteur tout au long de la diégèse. Nous voici loin, en effet, de l'identification aliénante de la scène d'enfance inaugurale, où Mendelsohn était hanté par la mémoire d'un grand-oncle qu'il n'avait jamais connu, mais auquel il s'identifiait. Contrairement à l'*incipit*, l'auteur-narrateur admet à présent son altérité avec les disparus, qui perdent ainsi de leur aura et cessent d'être une légende<sup>38</sup>. Mendelsohn leur rend alors leur

---

<sup>37</sup> Richard Pedot note à ce propos que cet article défini ne « définit » pas réellement le lieu en soi : « le lieu n'est LE lieu que par vertu de ce qui l'attache au locuteur – comme *le* lieu qui l'a précédé : “the cold, cold place”. Rien de défini en soi dans l'article défini, donc, il y faut un parti pris de définition. » (Pedot, 2012, p. 20)

<sup>38</sup> Nathalie Zilkha qualifie à cet égard ce passage de « moment mutatif », et observe que les réflexions de Mendelsohn en cette fin de récit sont le résultat d'un « travail de différenciation et de désidentification » : « ses



individualité, leur droit à être les sujets de leur propre vie, loin de toute prétention à esthétiser leur histoire et à en faire des personnages fabriqués (« puppets to be manipulated for the purposes of a good story »). Dans cette perspective, ce passage est révélateur de ce que nous appellerons une *éthique de la perte*, qui s'oppose précisément au « cannibalisme », ainsi nommé par Pierre Fédida, pour désigner « l'expression mythique d'un deuil mélancolique – sorte de mise à mort – d'un objet sous le *charme* duquel le moi s'est trouvé placé et dont il ne peut se résoudre à se séparer, ainsi qu'en témoigne l'angoisse de *le tenir présent de son absence*. » (Fédida, 1978, p. 92) En d'autres termes, il ne s'agit pas, pour l'auteur-narrateur, d'absorber la perte pour en effacer la trace par acte d'inclusion de l'autre en soi et d'identification avec l'objet perdu, mais au contraire de s'en différencier pour que puisse se faire le deuil.

Cette relation de proximité et de distance avec les disparus trouve l'une de ses plus belles évocations littéraires dans cette célèbre scène de l'*Odyssée*, au chant XI, où Ulysse se rend dans le royaume des Morts et y voit le fantôme de sa mère, Anticleia<sup>39</sup>. Il revenait d'un si long voyage, qu'il ignorait qu'elle était morte durant son absence. Par trois fois, il s'élance pour l'embrasser, mais ses tentatives restent vaines : « Trois fois, entre mes mains, ce ne fut plus qu'une ombre ou qu'un songe envolé. L'angoisse me poignait plus avant dans le cœur. » (Homère, 1999, p. 211) Comme l'a commenté Mendelsohn, dans le film documentaire *Les Héritiers*, c'est à cela que ressemble le fait de regarder l'histoire : il est possible de la voir, d'avoir le sentiment de presque la toucher, mais elle finit toujours par nous échapper, par se dérober. Cette « étreinte fugitive », pour reprendre le titre de la traduction française de *The Elusive Embrace*, symbolise ainsi ce caractère insaisissable des morts et l'impossibilité pour les générations d'après de parvenir à la connaissance de l'histoire de leurs ancêtres, à l'ère de l'après-Auschwitz.

C'est donc au moment même où il se trouve au plus près du lieu de l'assassinat, au plus proche d'eux, qu'il doit se résoudre à les abandonner, de nouveau : « So, in a way, at the very moment I had found them most specifically, I felt that I had to give them up again, let them be themselves, whatever that had been. » (Mendelsohn, 2007, p. 502) Ce mouvement d'attachement et de rupture nous semble ici être un moment clé dans le travail de deuil, qui est à l'œuvre dans cet *explicit*. Rappelons que selon Freud, le processus de deuil « s'accomplit en détail », ainsi qu'il le formule, dans « Deuil et mélancolie » (Freud, 1968, p. 148). Or, cette expérience du détail, qui n'est pas sans évoquer la libération progressive de la parole dans le travail analytique, c'est précisément, chez Mendelsohn, celle de l'écriture, celle par laquelle il parvient tout à la fois à s'approcher au plus près des objets perdus, et dans le même temps à s'en détacher peu à peu. Aussi l'auteur-narrateur pourrait-il bien reprendre à son compte cette pensée de Roland Barthes, issue de son *Journal de deuil* :

Je transforme « Travail » au sens analytique (Travail du Deuil, du Rêve) en « Travail » réel – d'écriture.

car :

le « Travail » par lequel (dit-on) on sort des grandes crises (amour, deuil) ne doit pas être liquidé hâtivement ; pour moi il n'est *accompli* que dans et par l'écriture (Barthes, 2009, p. 143).

---

ancêtres perdent de leur aspect éthéré ; ils prennent un caractère moins idéalisé, une forme autrement humaine dans la représentation que s'en fait l'auteur. » (Dreyfus-Asséo, 2012, p. 70-71)

<sup>39</sup> Cette comparaison a été établie par l'auteur lui-même, à la fin du film documentaire de Ruth Zylberman, *Les Héritiers* (0 h 51 min 45 s – 0 h 52 min 40 s).

Ainsi, dans le travail de deuil, comme dans le travail de l'écriture, le désinvestissement de l'objet s'accomplit non pas « hâtivement », mais détail après détail, souvenir après souvenir<sup>40</sup>. Mendelsohn évoque précisément un « sentiment d'accomplissement » : « It was bitter and it was sweet [...]. [I]t is a feeling of *accomplishment* but not a *happy* feeling. » (Mendelsohn, 2007, p. 502) Le renouement identitaire du sujet endeuillé avec son moi profond ne se fait pas sans douleur. Si ce sentiment ambivalent témoigne du mouvement de réappropriation de soi<sup>41</sup>, de ce processus d'accomplissement qu'implique le détachement avec l'objet perdu, auquel Freud fait référence, dans « Deuil et mélancolie » (p. 148), il est également symptomatique de l'expérience de la perte inhérente au travail de deuil. Ce double sentiment de plaisir et de douleur renvoie ainsi à l'Arbre de la Connaissance qui, comme le réitère l'auteur-narrateur, dans cet *explicit*, est source de division : « at the very end of my search I was standing, finally, in the place where everything begins: the tree in the garden, the tree of knowledge that, as I long ago learned, is something divided, something that because growth occurs only through the medium of time, brings both pleasure and, finally, sorrow. » (Mendelsohn, 2007, p. 502) Toutefois, si ce retour éternel à l'origine témoigne là encore de la dynamique circulaire du récit, il ne saurait se lire comme un signe de finalité ou de dénouement du récit. Car c'est au contraire un sentiment de perte inéluctable qui signe la fin de *The Lost*. En faisant part au lecteur du sentiment de tristesse et de mélancolie qui l'envahit, alors même qu'il est parvenu au terme de son enquête, en le laissant délibérément refermer le livre avec un goût « amer et doux », Mendelsohn veut signifier que la fin de l'histoire n'est pas une fin heureuse, telle que celles qui caractérisent les films hollywoodiens<sup>42</sup>. L'œuvre résiste en ce sens à la clôture, l'auteur refusant de proposer au lecteur une sorte de happy end qui aboutirait à une « cicatrisation » définitive du trauma. À l'image des histoires des victimes de la Shoah qui n'ont jamais pu être entendues, et de toutes celles que Mendelsohn n'a pu récupérer, le récit n'offre ainsi aucun dénouement heureux. Cette fatalité de l'histoire et sa finalité, qui s'inscrit dans la conception aristotélicienne de la tragédie grecque, est clairement signifiée par l'auteur-narrateur un peu plus tôt dans la narration, lorsqu'il constate que rien *in fine* ne pourra jamais être sauvé, car tout disparaît avec le temps (Mendelsohn, 2007, p. 486-487 ; p. 502).

À l'instar de Jonathan, le « héros » de *Everything is Illuminated* (2002), qui ramasse de la terre sur le site de Trachimbrod pour se souvenir du lieu où périrent ses ancêtres, Mendelsohn plonge les mains dans la terre pour en remplir ses poches. Puis, « sous l'impulsion d'un instinct », il place une grosse pierre trouvée sur le sol au creux de l'arbre devant lequel Shmiel et Frydka furent abattus : « This is their only monument, I thought, and so I'll leave a stone here. » (Mendelsohn, 2007, p. 503) En déposant une pierre en ce lieu sacré, l'auteur-narrateur laisse non seulement une trace de son passage, comme le veut la tradition ancestrale léguée

---

<sup>40</sup> Paule Lévy note très justement à ce propos que « [c]e processus est cependant ici d'une nature particulière. Parce qu'il s'agit non seulement de désinvestir progressivement l'objet perdu, mais également, au préalable, de l'investir massivement, puisque cet objet (Shmiel) est dès le départ manquant. En fait, il s'agit avant tout de revenir sur tous les deuils qui n'ont pu être faits. » (Lévy, 2012, p. 182-183, note 32)

<sup>41</sup> Comme l'a formulé Nathalie Zilkha, à propos de ce passage précis de *The Lost*, « il s'agit d'un accomplissement au niveau de son processus de subjectivation (son devenir sujet en se différenciant), et dans son processus de deuil. » (Dreyfus-Asséo, 2012, p. 71)

<sup>42</sup> En effet, comme l'a observé l'auteur : « I'm [...] advertising that this is a tragic book. It's not called *The Found*. And that was important to me, because we now have a cultural narrative which is about cheap closure. Whatever traumas you've suffered, you'll go on *Oprah*, and you'll get hugged and it will be fine. And this is not one of those stories. It's not one of those stories in the way it happened to the people it happened to, who didn't have closure, and whose story will never be over. It will never be over because most of these people's stories will never be known. But also my story of my search is not one of happy closure. » (Mendelsohn, in Kalman Naves, 2008, p. 66-67)

par son grand-père<sup>43</sup>, mais érige un monument à la mémoire des disparus, ce geste symbolique participant de l'« éthique de la restitution »<sup>44</sup> propre à la démarche de l'auteur. Ainsi, Mendelsohn affirme sa descendance en offrant une sépulture à ses ancêtres disparus, faisant de l'œuvre elle-même un tombeau, une crypte textuelle<sup>45</sup>. Cette fonction « perlaborative » de l'écriture n'est donc possible que par un acte de déliaison d'avec l'ancêtre et un nouveau regard porté sur l'histoire.

Le récit se clôt précisément sur un ultime regard, qui n'aura pas lieu. Mendelsohn s'était promis de se retourner une dernière fois sur la ville de Bolechow lorsqu'il quitterait définitivement le lieu, mais alors qu'il se trouve dans la voiture qui les éloigne peu à peu de la bourgade ukrainienne, pris dans une conversation avec ses compagnons de route, il omet de se retourner, ce qui constitue, confie-t-il au lecteur, « la dernière de ses nombreuses erreurs » (Mendelsohn, 2007, p. 503). Se retourner, pour que rien ne reste derrière soi, pour que le présent et l'avenir portent l'empreinte de ce qui est achevé, c'est donc le vœu que l'auteur-narrateur formule dans cet *explicit* et dont il admet dans le même temps l'impossible réalisation : « we always turn around to stare at what lies behind us, which is to make an impossible wish, a wish that nothing will be left behind, that we will carry the imprint of what is over and done with into the present and future. » (Mendelsohn, 2007, p. 503) Un sentiment d'achèvement, qui aurait pu cristalliser la fin de l'histoire dans une image fixe, telle, par exemple, une photographie immortalisant le regard rétrospectif que l'enquêteur aurait porté sur le lieu de l'origine, une fois qu'il en serait parti pour toujours. Or, il n'en sera pas ainsi, puisque la fin du texte, vierge de toute incursion picturale, énonce précisément ce non avoir-lieu du regard, et de la sorte, ce non-advenir de l'image : « by the time I remembered to turn around and take that one last look, we had traveled too far, and Bolechow had slipped out of sight. » (Mendelsohn, 2007, p. 503) Cette phrase clausulaire pointe la disparition du lieu, la *perte de vue* de cette petite ville, que Mendelsohn *oublie* d'observer une ultime fois, un oubli qui nous semble moins relever de l'« erreur », pour reprendre son terme, que de l'acte manqué<sup>46</sup>. En effet, ce dernier regard manqué est peut-être ce qui a permis à Mendelsohn de rester « en vie » et d'introjecter la perte de ses ancêtres, qui cessent alors d'exercer sur lui une hantise mortifère. Contrairement à l'impatience d'Orphée, qui oublie sa promesse de ne pas regarder derrière lui avant de quitter les Enfers et perd à jamais son épouse bien-aimée, Mendelsohn, en omettant de jeter un dernier regard en arrière, se libère de ses fantômes, tout en « gard[ant] [paradoxalement] vivant en lui tous ses disparus. »<sup>47</sup> Ainsi, l'oubli n'est pas seulement « l'effacement des traces », il est aussi constitutif de la mémoire et revêt une

---

<sup>43</sup> Dans les coutumes funéraires juives, les cailloux déposés sur les pierres tombales sont un signe d'honneur et de respect du défunt, et témoignent du passage du visiteur.

<sup>44</sup> Nous employons cette expression, selon la définition proposée par Dominique Viart : « [a]u sens où dans ces textes le travail de restitution s'exerce selon les deux acceptions du terme : il s'agit à la fois de restituer une existence qui ne s'est pas dite, qui n'a donné lieu à aucun récit, à aucune transmission, parce que ceux qui l'ont vécue ne se sont pas accordés à eux-mêmes la légitimité suffisante pour le faire, ou parce que l'Histoire, en démentant leurs croyances et leurs idéaux, les a proprement délégitimés. Et, c'est le second sens de "restitution", de rendre par le récit leur dignité à ces vies défaites, "indignes", brisées par l'Histoire. » (Viart, 2009, p. 28)

<sup>45</sup> Ainsi, comme l'écrit Paule Lévy, « l'écriture se fait à certains égards "travail de deuil", tandis que le livre/album où se trouvent consignées ces "fractions d'expérience", infiniment précieuses, peut se voir comme un "objet transitionnel" au sens où l'entendrait Winnicott : un palliatif, aussi dérisoire soit-il, à la séparation et la perte. » (Lévy, 2012, p. 180)

<sup>46</sup> Comme l'a écrit J.-B. Pontalis, dans *Perdre de vue* : « [p]our entendre, pour dire, il faut tout à la fois que l'image, dans sa présence obnubilante, s'efface et qu'elle demeure dans son absence. L'invisible n'est pas la négation du visible : il est en lui, il le hante, il est son horizon et son commencement. Quand la perte est *dans* la vue, elle cesse d'être un deuil sans fin. » (Pontalis, 1988, p. 298)

<sup>47</sup> Nous citons ici et reprenons dans ces dernières lignes les réflexions de Catherine Chabert, dans « À propos des *Disparus* », p. 29-30.

fonction éthique, comme l'a observé Paul Ricœur, reprenant la pensée d'Hannah Arendt, à propos du pardon :

[I]l faut pouvoir oublier, c'est-à-dire être délié, pour pouvoir se lier, et donc faire promesse. Il y a ainsi ce qu'on pourrait appeler un usage éthique de l'oubli : parce que le passé n'est pas seulement ce qui est arrivé et qu'on ne peut pas défaire, c'est aussi la charge du passé, le poids de la dette. En ce sens il y a une fonction allégeante de l'oubli qui nous décharge du poids du passé. Je pense que le travail de mémoire n'est possible que si on a assumé la perte et si on a fait le deuil de la récupération intégrale de la perte (Ricœur, 1999, p. 94).

L'absence de ce dernier regard peut donc être considérée comme le signe ultime de la déliaison de l'auteur-narrateur de l'objet perdu, aussi partielle fût-elle, s'inscrivant dans le processus du travail de deuil et ouvrant à la possibilité du « travail de mémoire ». Pourtant, cet oubli se donne moins comme un déchargement absolu du poids du passé que comme la fin de la rétention du passé dans le présent, qui est symptomatique du trauma. S'éloigner de l'objet perdu (« we had traveled too far ») pour se retrouver, faire de la distance le moyen de se rapprocher de soi, c'est ainsi ouvrir l'espace du deuil non plus seulement à la perte, mais aussi à l'autre et à l'écriture. Cette orientation non plus rétrospective mais prospective de l'œuvre, corroborée par la présence du paratexte final, qui signe la fin ouverte du récit et invite le lecteur à regarder « au-delà du texte », à jeter, à son tour, « un dernier coup d'œil », se donne comme la promesse d'une transmission. Ce dernier regard manqué sur le passé symbolise dès lors la possibilité pour le sujet endeuillé de s'affranchir d'un excès de mémoire sclérosant et de continuer à agir, Mendelsohn, qui défie alors le destin de la femme de Lot, se donnant désormais le droit de se tourner vers l'avenir et de suivre son propre chemin, pour enfin devenir héritier et passeur, et non plus prisonnier, de l'histoire de ses ancêtres.

## Conclusion

En guise de conclusion, nous nous pencherons sur l'ultime lieu de mémoire qui clôt le livre. L'auteur rend un dernier hommage poignant aux disparus dans la première section du paratexte final, intitulée « *In memoriam* », où figurent les noms de huit des témoins que l'auteur a rencontrés et interrogés durant sa quête (Mendelsohn, 2007, p. 505). Ces noms sont suivis des lieux et dates de naissance (comprises entre 1908 et 1929) et de décès (entre 2002 et 2006) de chacun des interlocuteurs. La présence de ces noms et de ces dates sur cette page blanche renvoie non seulement à la disparition progressive des témoins au fil du temps, mais aussi à l'absence des noms de tous ceux, comme les six disparus, qui n'ont pas survécu et n'ont pu avoir de sépulture. Le lettrage en capitales de la locution latine et la disposition verticale des noms sur la page évoquent également les épitaphes, en écho à la représentation funéraire de la dédicace et de l'épigraphe (« *sunt lacrimae rerum* »<sup>48</sup>) en tête du livre, l'œuvre s'ouvrant et se refermant sur une ode aux morts. Dans son *Journal de Deuil*, Roland Barthes affirme le besoin du souvenir :

Écrire pour se souvenir ? Non pour *me* souvenir, mais pour combattre le déchirement de l'oubli *en tant qu'il s'annonce absolu*. Le – bientôt – « plus aucune trace », nulle part, en personne.

Nécessité du « Monument ».

*Memento illam vixisse*<sup>49</sup> (Barthes, 2009, p. 125).

---

<sup>48</sup> Mendelsohn cite en effet en épigraphe ce vers canonique tiré de l'*Énéide* de Virgile (*Livre I*, vers 462).

<sup>49</sup> « Souviens-toi que celle-là a vécu. » (Barthes, 2009, p. 125, note n° 1)

De la même manière, l'écrivain grave sur le papier, comme dans la pierre, les noms des êtres qui lui ont été chers tout au long de son périple et dont il a pu recueillir le témoignage avant qu'ils ne rejoignent le cortège des disparus, érigeant de la sorte un monument aux morts. En ce sens, cette stèle de papier témoigne de la transformation du processus d'introjection et du travail de deuil en un véritable acte de mémorialisation, non pas seulement interne ou psychique<sup>50</sup>, mais aussi textuel et matériel. Cette section informe à ce titre la posture éthique de Mendelsohn dans sa « responsabilité pour l'autre », pour reprendre la pensée lévinassienne, et dans son engagement à transmettre la mémoire de la Shoah. À travers cet hommage et cet éloge au souvenir, l'auteur donne à ces morts, à ceux de sa famille, mais peut-être aussi à toutes les victimes de la Shoah une place, un *lieu*, faisant du travail d'écriture un travail de mémoire et une lutte contre l'oubli.

### Références bibliographiques

Victoria Aarons and Alan L. Berger, « Third-Generation Memoirs: Metonymy and Representation in Daniel Mendelsohn's *The Lost* », in Victoria Aarons and Alan L. Berger (dir.), *Third-Generation Holocaust Representation: Trauma, History, and Memory*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 2017, p. 67-106.

Viviane Abel Prot et Catherine Chabert, « À propos des *Disparus* », *Libres cahiers pour la psychanalyse*, n° 19, (janvier 2009), p. 11-30.

Nicolas Abraham et Maria Torok, *L'Écorce et le noyau* [1987], Paris, Flammarion, 2009.

Marc Amfreville, *Écrits en souffrance : Figures du trauma dans la littérature nord-américaine*, Paris, Michel Houdiard, 2009.

Marc Amfreville, « Family Archive Fever: Daniel Mendelsohn's *The Lost* », in Susana Onega and Jean-Michel Ganteau (dir.), *Contemporary Trauma Narratives: Liminality and the Ethics of Form*, New York, Taylor & Francis, 2014, p. 159-175.

Aharon Appelfeld, *Histoire d'une vie* [1999], Traduit de l'hébreu par Valérie Zenatti, Paris, L'Olivier, 2004. (Le Seuil, coll. « Points », n° P1384, 2005)

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

Ulrich Baer, *Spectral Evidence: The Photography of Trauma*, Cambridge (M.A.) and London, The MIT Press, 2002.

Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, L'Étoile/Gallimard (Cahiers du Cinéma)/Le Seuil, 1980.

Roland Barthes, *Journal de deuil. 26 octobre 1977-15 septembre 1979*, Paris, Seuil, 2009.

---

<sup>50</sup> Nous nous référons ici aux réflexions de Edward S. Casey : « [i]ntrojects or internalized presences are not simply composed of (mainly unconscious) memories; *they are themselves memorializing* in their effects. Mourning itself is to be construed as a way of establishing an internal memorial to (and of) the lost other, and in this very activity it commemorates that other. » (Casey, 2000, p. 240)

Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le Livre des Passages*, Paris, Cerf, 1989.

Georges Bensoussan, « Éditorial », in Georges Bensoussan (dir.), *Génocides : Lieux (et non-lieux) de mémoire. Revue d'histoire de la Shoah*, n° 181, (juillet-décembre 2004), p. 5-10.

Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2001.

Melvin Jules Bukiet (dir.), *Nothing Makes You Free: Writings by Descendants of Jewish Holocaust Survivors*, New York, London, W. W. Norton & Company, 2002.

Edward S. Casey, *Remembering: A Phenomenological Study* [1987], Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2000.

Anny Dayan-Rosenman, « La génération d'après au risque de l'écriture », in Luba Jurgenson et Alexandre Prstojevic (dir.), *Des Témoins aux héritiers, l'écriture de la Shoah et la culture européenne*, Paris, Pétra, 2012, p. 33-49.

Marie-Ange Depierre, *Paroles fantomatiques et cryptes textuelles*, Seyssel, Champ Vallon, 1993.

Jacques Derrida, *Schibboleth*, Paris, Galilée, 1986.

Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.

Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Minuit, 2001.

Georges Didi-Huberman, *Écorces*, Paris, Minuit, 2011.

Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, Paris, Minuit, 2014.

Philippe Dubois, *L'Acte photographique*, Bruxelles, Labor, 1988.

Didier Dumas, *L'Ange et le fantôme : Introduction à la clinique de l'impensé généalogique*, Paris, Minuit, 1985.

Rachel Falconer, *Hell in Contemporary Literature: Western Descent Narratives since 1945*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005.

Pierre Fédida, *L'Absence*, Paris, Gallimard, 1978.

Ellen S. Fine, « The Absent Memory: The Act of Writing in Post-Holocaust French Literature », in Berel Lang (dir.), *Writing and the Holocaust*, New York and London, Holmes and Meier, 1988, p. 41-57.

Michel Foucault, « Des espaces autres » [1984], in Michel Foucault, *Dits et écrits, 1954-1988. Tome IV, 1980-1988*, Paris, Gallimard, 1994, p. 752-762.

Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie » [1917], *Métopsychoanalyse*, Paris, Gallimard, 1968, p. 145-171.

Sigmund Freud, « L'Inquiétante étrangeté (Das Unheimliche) » [1919], *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 211-263.

Ruth Ginsburg, « Ida Fink's Scraps and Traces: Forms of Space and the Chronotope of Trauma Narratives », *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, vol. 4, n°2, (June 2006), p. 205-218.

Anne Grynberg, « Les camps français, des non-lieux de mémoire », in Dimitri Nicolaïdis, *Oublier nos crimes*, Paris, Autrement, « Mémoires/Histoire », 2002, p. 43-59.

Marianne Hirsch and Nancy K. Miller (dir.), *Rites of Return: Diaspora Poetics and the Politics of Memory*, New York, Columbia University Press, 2011.

Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia University Press, 2012.

Eva Hoffman, *After Such Knowledge: Memory, History, and the Legacy of the Holocaust*, London, Secker & Warburg, 2004.

Homère, *Odyssée*, Paris, Gallimard, 1955.

Ivan Jablonka, *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*, Paris, Seuil, 2012.

Elaine Kalman Naves, « Six from Six Million: Daniel Mendelsohn Interviewed », *Queen's Quarterly*, vol. 115, n° 1, (Spring 2008), p. 56-71.

Sarah Kofman, *Camera obscura : De l'idéologie*, Paris, Galilée, 1973.

Paule Lévy, « *The Lost* de Daniel Mendelsohn ou l'expérience dérobée », in Françoise Bort, Olivier Brossard et Wendy Ribeyrol (dir.), *L'Expérience I*, Paris, Michel Houdiard, 2012, p. 168-183.

Daniel Mendelsohn, *The Elusive Embrace: Desire and the Riddle of Identity*, New York, Vintage Books, 1999.

Daniel Mendelsohn, *The Lost: A Search for Six of Six Million* [2006], New York, Harper Perennial, 2007.

Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, tome 1, Paris, Gallimard, 1997.

Richard Pedot, « "To Frame, Elaborately, a Question" : *The Lost* (D. Mendelsohn) ou le Récit Malaisé », *L'Atelier*, vol. 4, n° 1, (2012), p. 1-22.

Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974.

J.-B Pontalis, *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, 1988.

Henri Raczymow, « La mémoire trouée », *Pardès*, n° 3, (1986), p. 177-182.

Paul Ricœur, « À l'horizon de la prescription : l'oubli », in Barret-Ducrocq (dir.), *Pourquoi se souvenir ? Forum international Mémoire et Histoire, UNESCO, 25 mars 1998, La Sorbonne, 26 mars 1998*, Paris, Bernard Grasset, 1999, p. 92-95.

Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

Marianne Rubinstein, *C'est maintenant du passé*, Paris, Gallimard, 2009.

Dominique Viart, « Nouveaux modèles de représentation de l'histoire en littérature contemporaine », in Dominique Viart (dir.), *Écritures contemporaines, Tome 10 : Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire*, Caen, Lettres modernes Minard, 2009, p. 11-39.

Nathalie Zilkha, « Force identificatoire, travail de désidentification », in Sylvie Dreyfus-Asséo, Gilles Tarabout, Dominique Cupa et Guillemine Chaudoye (dir.), *Les Ancêtres*, Paris, EDK, 2012, p. 63-73.

Ruth Zylberman, *Les Héritiers*, film documentaire DVD, Arte France, Rosebud Productions, 2013.

Gérard Wajcman, *L'Objet du siècle*, Paris, Verdier, 1998.