Technique d'oubli et mémoires truquées

Les faux-semblants du récit dans Okosténie de Nicole Caligaris

Alice Laumier

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/fixxion/563>

DOI : 10.4000/fixxion.563

ISSN : 2295-9106

Éditeur

Ghent University

Référence électronique

Alice Laumier, « Technique d'oubli et mémoires truquées », *Revue critique de fixxion française contemporaine* [En ligne], 20 | 2020, mis en ligne le 15 juin 2020, consulté le 17 mai 2022. URL : <http://journals.openedition.org/fixxion/563> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/fixxion.563>

Ce document a été généré automatiquement le 17 mai 2022.

Les contenus de la *Revue critique de fixxion française contemporaine* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Technique d'oubli et mémoires truquées

Les faux-semblants du récit dans *Okosténie* de Nicole Caligaris

Alice Laumier

- ¹ Une fine ligne de lumière fend l'obscurité d'une chambre de service entre fin mai et début septembre. Le temps de sa course, un ancien prisonnier de "la nouvelle administration" fait le récit de sa captivité à quelqu'un venu l'écouter et l'enregistrer, probablement son fils. Ce trait de lumière lui rappelle celui qui pénétrait dans la cellule qu'il partageait lors de son incarcération avec un autre détenu, "le 53". *Okosténie*, empli d'un bout à l'autre par la voix du narrateur, est une saison de la mémoire. Comme dans *La scie patriotique*, Nicole Caligaris s'empare de certains éléments faisant fortement signe vers l'histoire du XX^e siècle sans jamais permettre l'identification stable d'une guerre, d'un régime ou d'un lieu en particulier. Le renversement d'une "ancienne administration" par une nouvelle, la présence de l'armée, une villa transformée en centre de torture, la surveillance généralisée, la politique de la disparition, l'ambivalence de ceux qui tirent profit de la situation ou les tentatives désespérées d'exil, sont les images mélangées et imbriquées qui peuplent la mémoire historique et le roman, évoquant fugacement tel régime autoritaire, telle dictature, telle guerre civile, passés, présents voire encore à venir. Le principe littéraire du brouillage onomastique – fonctionnant comme un opérateur de déterritorialisation – et de l'indécidabilité référentielle font ici écho à la mémoire de l'ancien captif, elle-même confuse et trafiquée. Cette cohérence est de l'ordre de la métalepse : l'interlocuteur du narrateur comme le lecteur – tous les deux en position de réception par rapport au monologue de l'ancien prisonnier – seront laissés radicalement démunis devant le flottement du sens et l'impossibilité de tracer une ligne nette entre réalité et fiction. Le récit auquel ils sont confrontés est en tout point irrécupérable. Mais n'est-ce pas le but lorsqu'on tente de se soustraire à la logique inquisitoriale de l'interrogatoire ? Ce dispositif qui tend à brouiller toutes les limites rassurantes – celles qui séparent ce qu'il est convenu d'appeler le réel et ses contraires (fabulation, rêve, délire, mensonge...), l'univers romanesque et l'univers extra-littéraire – met en crise la mimesis, que celle-ci s'appuie sur le réalisme ou l'analogie. S'il s'agit encore du monde, nous n'en saisissons

qu'un reflet déformé, une hallucination cauchemardesque et mutilée, si un sujet est bien présent à travers l'énonciation à la première personne nous allons voir qu'il est plus hétérogène que jamais, enfin, s'il y a un récit, c'est la question de ses fonctions – et de son utilité – qui est mise en crise par le désordre et l'inintelligibilité qui le caractérisent. Car il y a une autre limite qui se voit brouillée par le roman : celle qui sépare le passé, ce temps de la captivité où se succèdent les interrogatoires et la torture, du présent, le moment du témoignage en un lieu désormais sûr. Cette confusion des lieux – la même ligne de lumière traverse la chambre de service et la cellule – et des époques – le temps relaté de la captivité et celui du témoignage semblent appartenir à un même temps cyclique – entraîne à sa suite la possible contamination de deux types de récits : celui exigé par les bourreaux et celui demandé par le “fils”, venu enregistrer avec un magnétophone le témoignage de son père. Ces deux récits sont normalement distincts. Leurs scènes sont censées s'opposer clairement : d'un côté la violence de l'interrogatoire et la déshumanisation engendrée par la torture détruisant à la fois le corps et le psychisme, l'usage pervers des notions de réalité et de vérité ; de l'autre un dispositif d'écoute éthique et bienveillant, la possibilité pour le témoin de restaurer sa subjectivité et sa mémoire, un dire vrai qui caractérise le principe du témoignage. Le second serait d'ailleurs censé pouvoir apaiser voire réparer les effets traumatiques engendrés par l'expérience du premier.

- 2 Or, c'est vers un tout autre rapport au récit que nous entraîne *Okosténie*. En faisant d'une mémoire à la fois truquée et détraquée la principale ressource de sa dimension expérimentale, l'écriture détecte et met en scène l'ambiguïté de toute “demande de récit”. La polarisation axiologique, aujourd'hui dominante, selon laquelle le récit, médiatisant identité et mémoire, serait intrinsèquement doté de vertus positives, sur un plan tant éthique que thérapeutique¹, s'en trouve affolée. Quant à la scène du témoignage, que les productions littéraires et théoriques contemporaines ont largement investi comme un dispositif de liaison et de transmission, elle devient foncièrement problématique.

Truquer la mémoire

- 3 Le témoignage de l'ancien prisonnier, ayant manifestement survécu au régime de terreur de la nouvelle administration, se présente d'abord comme un récit de captivité qui n'épargne aucun détail sur l'horreur des conditions d'incarcération et la violence des méthodes d'interrogatoire. Il décrit la cellule partagée avec son codétenu : “pas un objet, pas un meuble”², “on faisait nos besoins par terre, en essayant si possible de s'écarter de la natte où on restait couchés” (O : 16). Il relate l'état de “semi-conscience” (O : 16) dans lequel baignent les deux prisonniers, le délire et les hallucinations qui en naissent, les repas : “une bâfrerie pénible et brève, quelques bouchées, jamais assez pour nous ramener à une clarté d'esprit, jamais assez pour calmer, même momentanément, le mal d'estomac et encore moins la faim” (O : 16) ou encore la reconstitution du temps : “un trait de lumière parcourait le sol plein de saleté de notre cellule [...] c'était la seule façon de garder une idée de l'heure et des saisons du dehors” (O : 12). Le temps est, par ailleurs, scandé par les descentes à la cave où ont lieu les interrogatoires. La méthode, décrite à plusieurs reprises dans le roman, consiste à interroger sans relâche les prisonniers à partir de photographies et de documents récupérés dans d'anciens fichiers administratifs, à recouper les diverses dépositions en

vérifiant les détails afin de procéder à de nouvelles arrestations ou d'ouvrir des procès. Les prisonniers sont sanglés et torturés à l'électricité jusqu'à ce qu'ils se fassent os : "okostenie"³ en russe. Ce témoignage de captivité se présente, par ailleurs, comme une remémoration des récits que le codétenu du narrateur, "le 53", a pu lui faire lorsqu'ils partageaient la même cellule. Le roman contient donc un récit enchâssé comme le montrent ces mots du narrateur adressés son interlocuteur : "Ce que je te ra conte, ce ne sont même pas ses souvenirs, ce sont mes souvenirs des souvenirs du 53" (O : 190). En mettant ainsi en abyme le récit et la mémoire, le roman en fait ses objets de prédilection comme nous allons le voir.

- 4 Le 53 a inventé une méthode "pour brouiller l'interrogatoire" (O : 49). Elle consiste en un parcours mental dans une suite de lieux précis où il dépose ses souvenirs avant d'être interrogé et torturé. Ainsi "oubliés" les souvenirs ne peuvent plus être livrés aux tortionnaires. Le narrateur joue un rôle important dans cette méthode de brouillage : il mémorise les souvenirs dont le 53 se déleste avant les interrogatoires puis l'aide à faire en sens inverse son parcours d'oubli afin qu'il récupère les bribes de mémoire qu'il y a enfoui. L'oubli est donc censé être momentané et surtout réversible. Cependant, cette technique se révèle faillible. Non seulement le 53 a de plus en plus de difficultés à rassembler sa mémoire éparpillée dans les différentes stations d'oubli, à la distinguer des histoires inventées destinées aux bourreaux de la nouvelle administration, mais le narrateur, à force, finit de son côté par s'imprégner de cette mémoire au point qu'il lui devient difficile de la distinguer de la sienne. Les récits emboîtés font alors place à des mémoires imbriquées. Le principe de la spatialisation de la mémoire, avec un parcours et des stations, confère à la méthode du 53 une ressemblance frappante avec l'art de la mémoire antique. Cependant, si Nicole Caligaris mobilise la mnémotechnique antique elle lui fait subir dans ce roman un renversement d'importance. Alors que celle-ci permet originellement de conserver les souvenirs pour pouvoir s'en rappeler, la méthode du 53 vise l'oubli comme un moyen de contrer l'interrogatoire. Cette présence latente, mais surtout travestie, de l'art de la mémoire entraîne le roman sur des voies assez inhabituelles. D'une part, dans cet univers romanesque qui fait signe vers les violences historiques du XX^e siècle, la mnémotechnique antique apparaît comme une "survivance"⁴ étrange et inattendue. D'autre part, son détournement, où l'oubli devient le rouage principal d'une technique de résistance, semble prendre à revers la valorisation systématique de la mémoire qui s'est développée dans divers champs, y compris en littérature, à partir des années 1980. L'injonction à se souvenir, le souci de transmission et la conservation des traces caractérisent en grande partie le paradigme mémoriel contemporain. Or, avec *Okostenie* les opérations de truquages de la mémoire et leurs défaillances semblent à la fois empêcher sa pleine actualisation littéraire et le remettre en question. Dans le roman, et en réaction à une violence politique qui tend à détruire les individus comme leurs liens, l'oubli n'est pas ce contre quoi il faut lutter mais bien une manière de lutter.
- 5 Le détour par l'art de la mémoire antique, dont la référence reste implicite dans le roman, va nous permettre de comprendre plus précisément les principes de la technique inventée par le 53 et finalement ceux sur lesquels s'élabore le récit dans *Okostenie*. Avant de nous pencher sur les inversions dont elle est l'objet dans le roman, il paraît opportun de rappeler l'histoire qui serait à l'origine de la mnémotechnique des lieux de mémoire, comme le fait Frances Yates au début de son ouvrage *L'art de la mémoire* :

Au cours d'un banquet donné par un noble de Thessalie qui s'appelait Scopas, le poète Simonide de Céos chanta un poème lyrique en l'honneur de son hôte, mais il y inclut un passage à la gloire de Castor et Pollux. Mesquinement, Scopas dit au poète qu'il ne lui paierait que la moitié de la somme convenue pour le panégyrique et qu'il devait demander la différence aux Dieux jumeaux auxquels il avait dédié la moitié du poème. Un peu plus tard, on avertit Simonide que deux jeunes gens l'attendaient à l'extérieur et désiraient le voir. Il quitta le banquet et sortit, mais il ne put trouver personne. Pendant son absence, le toit de la salle du banquet s'écroula, écrasant Scopas et tous ses invités sous les décombres ; les cadavres étaient à ce point broyés que les parents venus pour les emporter et leur faire des funérailles étaient incapables de les identifier. Mais Simonide se rappelait les places qu'ils occupaient à table et il put ainsi indiquer aux parents quels étaient leurs morts. [...] Et cette aventure suggéra au poète les principes de l'art de la mémoire, dont on dit qu'il fut l'inventeur.⁵

- 6 L'origine mythique de l'art de la mémoire possède à travers cette histoire un lien évident avec la mort qui retient ici notre attention. La remémoration – ou plutôt une forme de domestication de la mémoire – intervient contre la pure et simple destruction des corps et de leur identité. Les convives, défigurés par l'événement, sont identifiés grâce à l'effort de mémoire de Simonide et chaque famille peut ainsi récupérer le mort qui lui revient et lui offrir des funérailles. Dans *Okosténie*, les prisonniers sont eux aussi défigurés par l'événement. La torture rend les visages méconnaissables, traduisant concrètement la politique de déshumanisation menée à leur rencontre⁶. Cependant, ce qui doit rester à tout prix impossible à reconnaître et à identifier pour les deux captifs, ce sont les visages sur les photographies qu'on leur projette pendant les interrogatoires. Pour ne pas livrer d'informations sur leurs amis ou leurs proches, deux méthodes existent : tenter de rester muet (O : 49) ou bien, et c'est l'option choisie par le 53, défigurer son propre récit, le rendre inutilisable par ses tortionnaires en rompant ses attaches référentielles. Avant chaque interrogatoire, "les visages de ses amis et les vies" sont méticuleusement "remplac[és] par des fables qui ne les faisaient plus ressembler à rien ni à personne" (O : 215). On comprend déjà ici que la méthode du 53 consiste en une série de camouflages et de substitutions visant à contrer un usage policier de l'identité et de l'identification que le roman vient ici rappeler.

- 7 Dans *De oratore*⁷ Cicéron décrit le principe de l'art de la mémoire de la manière suivante :

Aussi, pour exercer cette faculté du cerveau, doit-on, selon les conseils de Simonide, choisir en pensée des lieux distincts, se former des images des choses qu'on veut retenir, puis ranger ces images dans les divers lieux. Alors l'ordre des lieux conserve l'ordre des choses ; les images rappellent les choses elles-mêmes. Les lieux sont les tablettes de cire sur lesquelles on écrit ; les images sont les lettres qu'on y trace.⁸

- 8 Reparcourir les lieux choisis en pensée permet donc ici de se remémorer ce qui y a été déposé, de raviver la mémoire. L'efficacité de la technique requiert un élément fondamental : l'ordre. Il faut que les lieux possèdent un ordre et qu'il soit respecté pour que les choses soient remémorées correctement. On retrouve ce motif chez Quintilien : "La méthode garantit qu'on se rappelle les différents points dans le bon ordre"⁹, mais aussi dans l'*Ad herennium* : "Condition essentielle : les lieux doivent former une série et on doit se les rappeler dans l'ordre"¹⁰. Si cette dimension est aussi importante, c'est parce que l'art de la mémoire est en fait profondément lié à la rhétorique. Comme le note Frances Yates, "cet art faisait partie de la rhétorique : c'était une technique qui permettait à l'orateur d'améliorer sa mémoire, qui le rendait capable de prononcer de

long discours de mémoire avec une précision impeccable”¹¹. Ainsi, puissance de mémorisation, ordre et précision s’articulent à la question du discours adressé.

- 9 Dans *Okosténie*, chacun de ces éléments va subir une inversion entièrement liée au contexte politique dans lequel naît la technique de mémoire du 53. Elle démarre lorsque les gardes viennent le chercher dans la cellule sous le toit pour le descendre à la cave où les interrogatoires ont lieu. Au trajet réel se superpose un trajet mental qu’il effectue dans un paysage composé de falaises, de corniches et de tunnels, dont on peine à savoir s’ils sont issus de son imagination ou bien s’ils existent réellement. En les parcourant, étape par étape, le 53 se débarrasse peu à peu de ses souvenirs et les “enfoui[t] sous des leurres” (O : 62) pour ne pas les livrer lorsqu’il sera torturé. Huit stations portant toutes un nom composent ce parcours d’oubli. Il y a par exemple “la station du mendiant El Jobo” où le 53 oublie ses amis et y substitue “les têtes familières du mendiant El Jobo et de ses troupes de gamins pickpockets, de racoleurs pour les hôtels, de prostituées, de musiciens” (O : 61), ou encore l’intérieur de la falaise où il remplace leurs paroles par “une provision de proverbes et de slogans” issus de la nouvelle administration (O : 69).

Quand il arrivait dans la cave, le 53 n’était plus personne. Il n’était que le creuset où s’associaient et se détachaient toutes ces images qu’il avait ramassées sur le parcours et qui lui faisaient raconter pièces par pièces des histoires composées de morceaux qui n’allaient pas ensemble et surtout qui étaient sans rapport aucun avec les portraits des suspects qu’ils projetaient sur le mur. (O : 75)

- 10 La technique du 53, au lieu de servir à produire un discours adéquat et ordonné comme c’est le cas pour l’*ars memoriae*, devient donc une machine à récits “confus” (O : 76) et “aberrant[s]” (O : 39) destinés aux bourreaux. Retour à l’envoyeur : “Sans doute que les récits du 53 appartenaient au capitaine bien avant de lui sortir de la bouche : les trois ou quatre catégories criminelles qui obsédaient l’état-major lui fournissaient l’aliment de ses délires. Au fond, tous ces récits destinés aux archives de la nouvelle administration venaient de la nouvelle administration elle-même” (O : 295). La mémoire truquée et évidée du 53 se dit dans “une langue qui ne contenait rien du tout et qui était passée par toutes les bouches” (O : 74).
- 11 C’est finalement le narrateur qui aidera le 53 dans ce parcours d’oubli, mémorisant ses souvenirs en son absence puis tentant de les lui retransmettre à son retour, l’accompagnant station par station en sens inverse. Lui servant ainsi de guide, véritable “pisteur” (O : 38) sur les traces à moitié effacées de la mémoire du 53, il finira par incorporer ces souvenirs autres : “Je répétais, syllabe après syllabe, mentalement les récits du 53. Et pendant qu’il était en bas, je me les racontais à moi-même devant le peu de soleil à quoi je pouvais accrocher ma mémoire et c’est comme ça qu’ils me sont restés et qu’ils me reviennent, à leur rythme, irrésistiblement, chaque fois que le soleil parvient à pénétrer ma chambre” (O : 43). Les captifs deviennent ainsi les inventeurs d’un appareillage mémoriel inédit.
- 12 Les récits du 53 sont frappés d’indécidabilité, au point que le narrateur en vient à se demander “si ça n’était pas [les histoires] qu’il racontait si facilement, si abondamment dans la cave qui étaient la vérité plutôt que celles qu’il arrachait si péniblement à l’oubli, avec mon aide, dans notre cellule” (O : 75). Mais c’est le subterfuge lui-même qui est à la fois remède et poison : les camouflages inventés par le 53 recouvrent peu à peu toute la mémoire, détruisent sa dimension subjective et irréductiblement singulière, l’appareillage mémoriel se transformant en greffe monstrueuse. La méthode de

camouflage des souvenirs fonctionne en un sens trop bien et le chemin retour est de plus en plus difficile à mener : “Le 53 confondait tout au bout d’un moment. [...] il confondait ces souvenirs avec les images qu’il inventait pour l’interrogatoire et bien malin à présent qui pourrait démêler tout ça” (O : 173). Le roman ne fait pas l’économie de ce risque, il n’y a pas de réussite pleine face à un pouvoir dont le langage doit être incorporé pour parer aux dispositifs inquisitoires qu’il met en œuvre. Cependant, il nous semble qu’on aurait tort de ne voir dans la destruction de la mémoire individuelle, fonctionnelle et saine, dans la décomposition du récit, dans l’évidement du sujet qu’une conséquence délétère du traitement que subissent les prisonniers, que l’effet du traumatisme. Cette auto-destructuration du sujet, de la mémoire, du récit ou plutôt de ce qui fait sujet, mémoire et récit selon certains critères face auxquels les prisonniers – et sans doute aussi la littérature ici – se placent en dissidence, est toujours aussi un moyen de fuite. L’élimination de toute butée référentielle au discours en fait partie. Elle est une réponse à une situation discursive où tout fait preuve et se retourne contre les individus. Les tortionnaires truquent les relations entre discours, réalité et vérité et les détruisent : “Tout ce qui sortait de ta bouche alimentait leurs soupçons et tes protestations les transformaient en certitudes. En quelques séances, les suspects qui te sortaient de la bouche pouvaient se compter par dizaines. C’est comme ça qu’ils ont embarqué des quartiers entiers” (O : 44). En réponse, le 53 truque ses propres récits :

Chaque photo déclenchait un récit [...], un récit qu’il semblait tirer de sa mémoire, oui, mais de la mémoire mélodique des lignes apprises par cœur, impossibles à séparer les unes des autres, et ça donnait des anecdotes sans logique, sans rapport avec les questions qu’ils lui soufflaient dans le dos [...], sans rapport avec les renseignements qu’ils pouvaient avoir, qui ne fournissait rien de probable sur le compte du suspect projeté sur le mur ni sur quoi que ce soit d’autre (O : 39)

- 13 Ainsi la mémoire et les récits du 53 sont peut-être moins à considérer du côté du manque ou de la perte (manque de clarté, d’ordre, de cohérence, de véracité – ce qui pourrait encore être des accusations portées par la nouvelle administration à l’encontre des récits des prisonniers) que comme une forme de résistance, un supplément sombre à une anthropologie de la mémoire. L’abandon de la rationalité présidant à l’intelligibilité devient le prix à payer pour rendre la machination mémorielle effective, c’est-à-dire rendre les souvenirs “inaccessible[s] à la pensée des inquisiteurs, des policiers et des bourreaux qui essaient d’obtenir quelque chose”¹² des personnages.

- 14 Il n’est pas anodin de reprendre, dans la citation qui précède, les mots d’Antoine Volodine. En effet, nombre de ses textes se structurent autour du motif de l’incarcération et mettent en scène des situations d’interrogatoire, on peut penser notamment au *Port intérieur*. Qu’il s’agisse du corpus volodinien ou d’*Okosténie*, la situation d’interrogatoire n’est pas seulement thématisée, décor narratif ou objet de dénonciation, elle est saisie comme un *dispositif* que la forme romanesque réinvestit et incorpore, renouvelant dès lors son rapport à la fiction :

Très souvent, on est en face d’un texte qui joue à amoindrir sa propre crédibilité, comme si le narrateur ou la narratrice se donnaient le courage d’affirmer, devant un interlocuteur menaçant, que toute information obtenue de force reste mensonge ou pure prose ornementale ou, surtout, pure fiction. En produisant de la fiction, l’interrogé échappe définitivement à l’interrogateur. Et cette expérience est suffisamment forte pour qu’elle gouverne à jamais les systèmes de pensée et d’expression des détenus qui inventent des histoires, murmurent des listes de mots ou monologuent à bâtons rompus.¹³

- 15 L'interrogatoire est donc, paradoxalement, un opérateur de "fabulation". Pour Lionel Ruffel, ce terme "a le mérite de désigner dans le même temps un effet littéraire et son origine presque clinique : la fabulation, qu'on doit différencier de la fable ou de la simple fiction et comprendre comme une fiction à *effet de fiction*"¹⁴. Le dispositif fabulant inventé par le 53, qui engage effectivement le sujet sur les voies du délire et de la folie, envahit l'ensemble du texte et amène chaque destinataire, la nouvelle administration, le narrateur, mais aussi le fils du narrateur et le lecteur à expérimenter cet "effet de fiction" disséminé dans chaque recoin du récit. Dès lors, la littérature, devenant idiome et mémoire truqués, ne peut plus se donner pour tâche de restaurer un ordre détruit par une expérience qui lui serait totalement hétérogène, ici celle de l'interrogatoire. Cependant, les points de contact entre la littérature post-exotique et *Okosténie* s'arrêtent sans doute ici. Les narrateurs post-exotiques incarnent les dernières lueurs d'une communauté qui se prolonge et se reconstitue dans l'expérience de l'incarcération. Les détenus rapportent l'identité de leur compagnons morts, leur rendent hommage, voire fusionnent avec eux en parlant "la langue des oubliés... celles et ceux qui ont été tués... de ceux qui n'existent plus"¹⁵. De ce point de vue, *Okosténie* paraît investir une forme de désespérance plus radicale. L'appareillage mémoriel inventé par le 53 et le narrateur ne fait pas communauté – ils ne sont d'ailleurs que deux – et ne semble fonctionner que pour eux. Ni l'un ni l'autre ne possède de nom, ni même de surnom, contrairement aux autres personnages du roman et contrairement aux narrateurs et personnages volodiniens chez lesquels les noms sont d'une grande importance. Dans *Okosténie* la transmission, ou plutôt la contamination mémorielle, passe uniquement par l'oral. Les souvenirs et les récits sont conservés par une mémoire précaire et défaillante et la possibilité, voire le désir, de leur disparition, d'un effacement complet des dernières traces, ne sont pas écartés par le roman. L'écrit n'est donc jamais utilisé¹⁶, pourtant nous sommes bien loin d'une tradition orale, narrative¹⁷ ou autre¹⁸, assurant justement l'existence et la persistance d'une communauté.
- 16 En s'appropriant – et en détournant – les principes de l'art de mémoire antique, le roman opère donc un pas de côté par rapport au paradigme mémoriel contemporain. Ce processus d'étrangéification permet non seulement de problématiser les pratiques de mémoire, individuelles comme collectives, mais surtout de les relier d'emblée à la question de la technique. La méthode de mémorisation de l'*ars memoriae* et sa disparition sont, en effet, indissociables d'un certain état de la technique et d'une histoire des pratiques. La technique de mémoire inventée par le 53 – qui revient à une véritable méthode d'oubli – apparaît ici entièrement liée à une technique de pouvoir, dont le dispositif de l'interrogatoire est l'une des matérialisations. Dans 1984¹⁹, Winston contrait le pouvoir totalitaire avec ses dispositifs de contrôle passant par la surveillance généralisée et l'instrumentalisation de la langue, en se mettant à écrire. L'écriture intime de la mémoire et de l'événement était une manière de résister à l'entreprise de contrôle et de destruction menée par Big Brother. La tenue secrète de son journal participait d'ailleurs à sa perte à la fin du roman. Le 53, en revanche, retourne la destructivité de l'interrogatoire contre lui-même : cherchant par là à effacer et à perdre les traces de sa mémoire plutôt qu'à les produire et à les conserver, incorporant la langue de la nouvelle administration au point de la substituer à la sienne et, pour finir, faisant de la dissimulation et de la fiction de véritables adjuvants pour s'empêcher de dire vrai.

- 17 Ce truquage de la mémoire, ainsi que le motif de la greffe résultant de l'appareillage formé par le 53 et le narrateur, trouvent un fort écho dans le dispositif romanesque qui altère, déforme et combine à son gré des fragments issus de la réalité historique. Le mode d'inscription de la réalité extra-littéraire dans le texte s'apparente à une forme très poussée de "dérive référentielle". À l'instar du corpus volodinien, *Okosténie* se déleste de l'ancrage référentiel qui "fait signe vers l'attestation historique" et privilégie la "souveraineté de la fabulation comme mode d'accès privilégié à une réalité"²⁰. Ceci pèsera lourd sur le paradigme du témoignage mobilisé par le texte, nous le verrons bientôt. Car ce ne sont pas seulement des événements historiques, des toponymes ou des repères temporels qui nous sont renvoyés "plongé[s] dans un univers déformant", c'est aussi la polarisation axiologique de notions telles que la mémoire, l'oubli, la vérité et ses contraires, ou encore le récit, qui se trouve affolée. En les mobilisant à travers le prisme de la résistance à l'interrogatoire, *Okosténie* sème bien le doute sur la positivité accordée systématiquement à certaines d'entre elles – la mémoire, la vérité, le récit – par l'époque contemporaine, généralement en réponse à la destructivité dont a été porteur le XX^e siècle. Ainsi, en ce temps où la "frénésie de mémoire" et le "mal de vérité"²¹ caractérisent le rapport au passé historique récent et configurent les modes dominants de saisie de l'histoire par la littérature contemporaine, *Okosténie* occupe une position singulière. Ceci est particulièrement sensible lorsque le roman mobilise ce paradigme très investi à la fois théoriquement et littérairement : le témoignage.

La scène du témoignage

- 18 Dans *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, Catherine Coquio note : "Le témoignage, structure discursive propre à l'échange social, lié à un contrat de confiance entre gens qui se parlent et s'écotent, est dès l'Antiquité devenu la pièce maîtresse d'un dispositif juridique, puis historique, faisant de lui une personne garante ou *caution* de la vérité (le tiers *testis*) ou un document faisant *preuve*"²². Cette "structure discursive" a pris dans l'après-coup de la Seconde Guerre mondiale et à travers l'histoire de la réception des témoignages des rescapés des camps une tournure assez particulière. "L'ère du témoin"²³ s'est constituée autour d'une reconfiguration profonde des fonctions, des usages et de la portée de l'idée de témoignage. En sortant de l'espace juridique et historique d'où il est issu, le témoignage est devenu à la fois un corpus, voire un genre²⁴, un dispositif et un concept. En tant que tels, il a largement participé à l'élaboration du paradigme du trauma dans les années 1990, indissociable d'un mouvement de valorisation du récit traversant de nombreuses disciplines. Si Shoshana Felman et Dori Laub, ont pu dire, notamment dans l'ouvrage de référence *Testimony : Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, que la Shoah avait été un "événement sans témoin"²⁵, c'est Cathy Caruth qui, dans les mêmes années, redéfinissait le trauma à partir de la nature inassimilable de l'événement et de l'expérience, inaccessibles sur le coup à la connaissance. L'expérience traumatique pouvait alors elle aussi être caractérisée comme "the inability fully to witness the event as it occurs or the ability to witness the event fully only at the cost of witnessing oneself"²⁶, c'est-à-dire comme un événement sans témoin. Cette mise en crise de la figure du témoin par la nature des événements auxquels il est confronté a pour corollaire un très fort investissement de l'idée même de témoignage. Le projet d'enregistrement de témoignages de survivants de la Shoah, par le biais d'interviews,

que constitue le *Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies* mené par Dori Laub, est assez représentatif de ce carrefour qui se crée entre la saisie de l'Histoire par le biais de la mémoire et un souci thérapeutique qui, reposant sur la mise en récit et l'écoute bienveillante, cherche à réparer le trauma d'ordre historique. C'est ce que souligne Dori Laub à propos de son projet : "Deux démarches sont à distinguer : d'une part, celle des archives destinées à conserver les témoignages recueillis en une seule fois ; d'autre part, l'élaboration et l'approfondissement de l'acte même d'écouter, qui donna lieu dans certains cas au démarrage d'un processus analytique"²⁷. Plus précisément :

L'expérience du je, en ayant redécouvert sa contrepartie interne²⁸, peut raconter et mettre dans l'histoire les fragments traumatiques paralysants et ainsi créer un récit traumatique plus cohérent. De ce fait, le témoignage a un effet thérapeutique, car il permet au survivant à la fois de recouvrer la mémoire du passé et de vivre plus pleinement dans le présent.

- 19 Ainsi la mise en récit et sa transmission à un tiers devenant "témoin du témoin" semblent être résolument nécessaires pour contrer les effets déstructurants du trauma :

Une fois qu'ils sont racontés et transmis, les fragments indigérables des affects et des sensations traumatiques occupent moins d'espace et exercent moins de pression sur et dans la vie émotionnelle du survivant. Ainsi, d'un point de vue psychologique, l'histoire peut être réparée et ce qui a été brisé peut, à un certain degré, être restauré.²⁹

- 20 Les métaphores du bris et de la réparation fonctionnent ici pleinement et de manière totalement polarisée. À la fragmentation subie répond une reliaison ("réparer", "restaurer", "recouvrer", "mettre dans l'histoire", "cohérent") qui repose sur l'action du récit et touche à la fois l'individu et son histoire. Ce motif de l'effet réparateur du récit se retrouve aujourd'hui dans le "paradigme clinique [et] thérapeutique"³⁰ au sein duquel s'inscrit la littérature contemporaine selon Alexandre Gefen.
- 21 Le témoignage possède donc une fonction à la fois sociale, historique, éthique et thérapeutique. D'un côté il apparaît comme un dispositif permettant et soutenant la transmission mémorielle de l'histoire. Il devient ce "sésame contemporain de la transmission"³¹ qui donne naissance à l'idée d'un nécessaire "passage de témoin" sur le mode d'un relai éthique incontournable faisant barrage au silence et à l'oubli. De l'autre, il forme un processus thérapeutique pour ceux qui témoignent, mais aussi d'une certaine façon pour une société qui prend le contre-pied des non-dits et des refus d'entendre afin d'enrayer la transmission transgénérationnelle des traumas. Pour Catherine Coquio, "ainsi se forme une culture du témoignage animée d'une croyance cathartique dans la narration du malheur extrême comme épreuve traversée"³². Cette "foi dans la narration"³³ qui considère le récit comme un processus positif, à la fois éthique et thérapeutique, déborde les strictes frontières de la problématique du témoignage (qui tendent par ailleurs à s'amenuiser sous la poussée de l'appropriation du paradigme du témoignage par la littérature contemporaine). On peut penser au fameux "retour au récit" qui caractériserait la littérature s'écrivant à partir des années 1980 ou encore à la récurrente mobilisation par les études littéraires des concepts issus de la philosophie de Paul Ricœur comme la "mise en récit" ou l' "identité narrative". La valorisation du récit, ou plutôt d'une certaine conception du récit, est indissociable de cette tâche explicitement confiée à la littérature : se faire médiatrice du monde réel et remédiatrice des traumas qui y ont lieu.

- 22 *Okosténie* ferait donc partie de ces écritures contemporaines de fiction qui reprennent à leur compte le dispositif du témoignage en y associant la question de la transmission mémorielle. En effet, le roman est entièrement constitué de ce récit porté par l'ancien prisonnier et adressé à un interlocuteur appartenant à la "génération d'après", celle qui n'a manifestement pas connu directement le régime de terreur. Si on ne le comprend pas tout de suite, la représentation d'une situation de témoignage se constitue peu à peu travers plusieurs éléments. D'une part, il y a ces adresses de plus en plus nombreuses au fil du récit où le "tu" oscille entre l'usage habituel, souvent associé à un verbe de parole – "Ça fait des jours que je te raconte toute ces histoires" (O : 208) –, et une forme de datif éthique qui appelle l'interlocuteur, et à travers lui le lecteur, à s'investir affectivement et par l'imagination dans le récit – "à force d'être enfermé il y a un moment où tu te prêtes à toutes les contorsions, à toute les conneries pour te sortir du silence" (O : 208) –, ou bien au sujet de l'expérience de la remémoration : "Les souvenirs te viennent, rejetés par l'oubli. Quelque chose a sombré dans une vague pendant que tu avais la tête ailleurs [...] quand tu cherches à les attraper ils s'éloignent et quand tu cherches à les couler, ils te collent à la peau" (O : 189). Ainsi émerge cette figure de l'interlocuteur qui s'avère être, malgré certaines incertitudes pour le lecteur, le fils du narrateur : "et quand j'ai vu passer le portrait de ta mère, avec cette tenue bleue qui datait de notre mariage, je n'ai pas réussi à donner le change" (O : 164). Ce fils devient donc le destinataire du témoignage comme le montre cette question qui pose d'emblée le motif du crédit fait à la parole du témoin : "Tu me crois ?" (O : 156). Nous sommes donc en pleine scène de transmission mémorielle transgénérationnelle³⁴. Enfin, il y a la présence d'un magnétophone, amené par le fils, qui enregistre les paroles du narrateur. La scène du témoignage est donc associée ici à la constitution d'une archive sonore. Cependant, le roman ne cesse de mettre à mal le paradigme du témoignage, notamment en faisant constamment planer un doute sur l'actualisation des fonctions qui lui sont associées : l'effectivité de la transmission et un gain d'ordre éthique ou thérapeutique. De ce fait, *Okosténie* construit des affinités avec des œuvres qui problématisent la scène du témoignage, non pas en reprenant l'idée largement admise que le témoignage est intrinsèquement paradoxal – à la fois impossible et nécessaire –, mais en mobilisant le motif d'une résistance à son encontre, voire d'un refus de s'y livrer pleinement³⁵.
- 23 Regardons de plus près comment *Okosténie* déstabilise la scène du témoignage. En premier lieu la mémoire du narrateur – celle-là même sur laquelle repose la possibilité du témoignage – n'est pas la sienne propre mais une hybridation étrange avec les récits du 53. Or les récits du 53 sont eux-mêmes très incertains. Il est impossible d'établir avec sûreté la portée référentielle de toutes ces histoires racontées par le 53 où circulent de nombreux personnages aux allures de doubles et de mirages. Si elles forment potentiellement un dehors à la cellule, si elles racontent peut-être le passé du 53, il est tout autant probable qu'elles constituent le produit d'un cryptage de la réalité ou qu'elles ne sont que des images fictives produites à l'arrière de ses paupières tuméfiées. Les récits qui en sont faits – avec ces signifiants qui se répètent et s'associent, avec l'étrangeté des coordonnées spatiales et temporelles – ont tout du récit de rêve ou de l'hallucination. Ces fragments narratifs parfois incohérents, parfois contradictoires mettent à l'épreuve toute velléité de compréhension reposant sur une logique élémentaire du récit (repérage et identification des événements, stabilité de la chronologie et de l'identité des personnages). Ainsi, non seulement l'identité du témoin est problématique, puisque sa mémoire est ici explicitement hybride, mais il admet

d'ailleurs lui-même l'inintelligibilité de son récit et l'impossibilité d'en attester la réalité et la véracité pourtant essentielles dans le cadre du témoignage :

Je te raconte ce qu'il me reste en tête mais je ne sais même pas qui parle dans ma mémoire, si c'est le 53 avec son esprit qui n'arrêtait pas de défaillir, ou si ce sont ces gens qui voulaient s'en aller et qui n'ont pas pu disparaître. Le 53 les rappelait dans notre cellule et il recomposait plusieurs fois leur histoire ; et tu ne pouvais pas savoir à quel moment il te laissait passer une bribe de vérité dans l'écoulement chaotique de ces récits qui se chevauchaient et revenaient sans cesse en arrière. (O : 255)

- 24 L'effectivité de la transmission et la raison d'être du témoignage sont par ailleurs constamment mises en doute par le narrateur même. La venue de son fils est sujette à caution : "Je me demande ce que tu es venu chercher avec toutes ces histoires que je vais te raconter" (O : 281). Il doute de l'utilité de son témoignage : "ça m'étonnerait que ça te permette un jour d'expliquer les choses" (O : 191). Il n'y a rien à gagner à l'écouter – aucun gain qui reposerait sur l'acquisition de ce savoir – sinon un poids : "je te préviens que tout ce que tu auras gagné à être venu de si loin voir ma tête, c'est que tu vas repartir chargé et qu'à partir de maintenant tu vas marcher un peu plus tassé sur toi-même. Parce que quand j'aurai fini, ce sac c'est toi qui vas l'avoir sur le dos" (O : 191). Comme dans *Le jardin des plantes* de Claude Simon³⁶, le magnétophone est l'objet d'une méfiance. Il est désigné par le narrateur de manière plutôt suspicieuse avec l'adjonction du déterminant possessif : "ta machine" (O : 175), "ton appareil" (O : 244), ou encore "ce machin du diable" (O : 207). Loin d'être un adjuvant dans le témoignage, il semble représenter l'illusion d'une mémoire vraie (la machine retient exactement ce qui est dit) qui entre en opposition avec une mémoire qui "machine" les souvenirs et opère par montage. Le narrateur précise même :

Ce que tu aurais de mieux à faire, éteindre ce machin du diable qui sait si bien se faire oublier tellement il est silencieux. C'est ce que tu aurais de mieux à faire, couper ça sans remords ; et les souvenirs du 53, camouflés en rêves, pourraient rejoindre une fois pour toutes l'obscurité mentale où ils ont enfoui les miens pour prendre leur place dans ma mémoire et maintenant dans ta machine que tu n'entends même pas tourner. (O : 207)

- 25 Ce qui semble à plusieurs reprises gêner le narrateur c'est le fait que la machine "se [fait] oublier" alors même qu'elle ne permet pas l'oubli, cette "obscurité mentale" si précieuse pour le 53. Vers la fin du roman ce désir d'oubli s'exprime ainsi : "Et j'espère que ton enregistrement va s'effacer par miracle, que tu vas repartir avec une bande blanche ou je ne sais quoi" (O : 241). Cette réticence face au témoignage tient en partie à cette crainte que le fils reparte "de l'autre côté" (O : 191) chargé de ces atrocités désormais ineffaçables. Nietzsche à sa manière³⁷, le narrateur souhaite à son interlocuteur d'être capable d'oubli³⁸. Mais cette réticence tient aussi au dispositif technique de conservation de la mémoire qui n'a plus rien à voir avec l'appareillage mémoriel vivant, formé par le 53 et le narrateur, qui permettait encore la modification voire l'effacement des souvenirs.
- 26 Dans *Okosténie*, la scène du témoignage, où le narrateur raconte ses souvenirs de capture en un lieu désormais sûr, se déroule sous l'ombre constamment présente de l'interrogatoire. Si on considère habituellement que ces deux dispositifs discursifs sont opposés, voire que le témoignage permettrait de réparer les effets dévastateurs de l'expérience de l'interrogatoire, *Okosténie* tend à placer ces deux situations en miroir. Le terme de "témoignage", présent à quelques reprises dans le roman, est d'ailleurs uniquement utilisé pour désigner les aveux qui se font dans la cave de la villa et sous la

torture (O : 175). La réticence au témoignage peut ainsi se lire comme la prolongation de la résistance aux interrogatoires. L'effet de superposition des deux scènes et donc des deux dispositifs repose dès le début du roman sur la présence de la ligne lumineuse qui parcourt l'obscurité de la chambre comme celle de la cellule auparavant. Si le trait de lumière fait revenir les souvenirs, il engendre aussi la contamination d'un de ces deux lieux par l'autre : "J'ai habité une cellule pendant des mois, j'ai lutté contre le coma en guettant l'instant du soleil, et maintenant que je suis sur ce fauteuil, je guette, au fond, l'instant de l'ombre, c'est la même chose" (O : 236). Mais il semble que ce soit surtout la dernière phrase du roman qui consolide l'univers clos et circulaire de la fiction où la villa ne semble plus connaître de dehors. Dans "Les premiers jours de septembre", le septième et dernier chapitre du livre, le narrateur annonce à plusieurs reprises qu'il "arrive au bout" de son récit (O : 254). Le dernier épisode raconté, d'un degré de brutalité difficilement soutenable, est ponctué de commentaires sur la disparition progressive de la ligne de lumière qui signale la fin de son récit : "Il reste quoi ? Une petite tache de lumière : c'est bientôt fini" (O : 302). Or, cette fin annoncée n'arrive jamais. Si le livre et peut-être le récit du narrateur s'interrompent, l'interrogatoire ne semble jamais avoir de fin. "Et mes interrogatoires ont repris" (O : 308) est la phrase qui clôt le livre. Dans l'itération se constitue une scène sans borne temporelle à laquelle appartiendrait peut-être encore celle du témoignage.

- 27 Ainsi toute positivité liée à la libération de la parole, à la transmission des récits dans le cadre du témoignage est toujours prête à se retourner pour livrer une version sombre d'elle-même qui ne cesse de communiquer avec la cellule et l'interrogatoire. À l'ambivalence portée par le pronom "tu" et les autres marques de la deuxième personne, correspond une ambivalence profonde de la situation d'énonciation qui oscille entre le paradigme du témoignage et celui de l'interrogatoire. Dans ce dispositif, le lecteur, harponné à son tour par le datif éthique, se met alors à occuper la place de l'interlocuteur silencieux, voire la place du meneur d'un interrogatoire qui n'aurait jamais pris fin. Comme l'écrit Nicole Caligaris au sujet des textes de Volodine : "le destinataire du récit est à la fois le commanditaire, le tortionnaire, l'exécuteur, le lecteur : ce qui est dit est demandé, répondu, mis en doute dans le même mouvement"³⁹. Or c'est bien cette mise en doute constante de la parole qui permet à la fois d'incorporer la dimension inquisitrice de ces "demandes de récit"⁴⁰ tout en la déjouant constamment à travers le flottement du sens et de la réalité, le caractère trouble et incohérent du récit.
- 28 Une question taraude constamment le narrateur : pourquoi le 53 a-t-il commencé à lui parler ? Au fur et à mesure du texte elle reçoit différentes réponses qui, comme nous allons le voir, concernent d'abord le récit et son contenu, puis seulement la parole comme fait anthropologique. Une première réponse : si le 53 parle au narrateur c'est parce qu'il a besoin de son aide pour faire le chemin inverse de son parcours d'oubli et retrouver ses souvenirs (O : 37). Ou plutôt s'il lui faut raconter ses souvenirs c'est "pour que quelqu'un les entende [...], au moins une fois, et les garde en mémoire et qu'ils ne soient pas perdus" (O : 172). Puis peu à peu une autre hypothèse intervient : le 53 parle moins pour raconter quelque chose que pour parler (O : 208) et survivre d'une manière ou d'une autre, "probablement qu'il ne parlait que pour rester encore, jusqu'au bout, malgré ses gencives tuméfiées, malgré ses brûlures et les plaies qui suintaient [...] malgré l'inertie de sa gorge où tout faisait fausse route, la nourriture dans un sens et les paroles dans l'autre, il parlait pour s'entendre respirer encore" (O : 279). L'absence de complément au verbe "rester" crée une indétermination : rester conscient, rester en

vie, rester humain, rester avec le narrateur... mais dans tous les cas, et avec l'adjonction de l'adverbe "encore", il s'agit d'une forme de résistance face au processus de destruction dans lequel sont pris les personnages. On voit bien ici comment la parole, tout en gardant un lien avec le récit – le 53 ne cesse pas de raconter des choses – se déleste de la nécessité de faire "histoire" pour devenir une fonction vitale : comme la nourriture (les deux font fausse route) et l'air ("il parlait pour s'entendre respirer"). La parole continue et les récits décousus du 53 assurent effectivement le maintien d'un lien et la survie. L'inintelligibilité du récit puis la seule persistance d'une parole étouffée laissent percevoir une fonction singulière du langage qui n'a plus grand-chose à voir avec la transmission efficace d'un message ou la capitalisation d'un savoir. Ainsi, Nicole Caligaris explore avec *Okosténie* une dimension non plus éthique ou thérapeutique du récit mais plutôt anthropologique : les hommes se parlent, avec le double sens que comporte la forme réflexive du verbe car jusqu'au bout le texte maintient cette tension entre l'absolue solitude et la possibilité d'un lien même ténu.

Je ne pense ni à cet appareil que tu poses sur la table [...], quand je parle, ni à toi [...], pendant que je continue de parler, c'est au 53 que je pense et je me dis, au bout du compte que s'il me parlait, c'était sans motif, c'était un écoulement de lui-même, entraîné par lui-même, peut-être qu'il parlait comme moi, à présent, parce que c'était une façon de s'entendre, c'est tout ; et qu'il était prêt à n'importe quoi pour ça. (O : 242)

- 29 On voit bien ici que la négation "ni à cet appareil [...] ni à toi" qui conduirait à une solitude totale de la parole se défaisant tout interlocuteur est finalement tempérée par la référence au 53 qui, sans être le destinataire du récit, n'est pas moins présent dans les paroles du narrateur. De la même manière que se parler peut être polysémique selon son usage, l'expression "c'était une façon de s'entendre" l'est aussi dans le cas présent. Si on peut comprendre que c'était une manière pour le 53 de s'entendre lui-même parler, on peut aussi faire l'hypothèse, compte tenu de l'importance des bruits humains qui ne cessent de relier les deux captifs, qu'il s'agissait de s'entendre entre eux, de percevoir une autre présence humaine, mais aussi de trouver une entente même minimale dans la traversée de cette violence extrême que sont l'enfermement et la torture :

C'est le 53 qui s'est mis à parler. J'avais toujours la cigarette en poche [...] Il fallait s'accrocher pour comprendre parce qu'il devait avoir la bouche en sang et probablement pas mal de dents de foutues. Mais il se trouve que j'avais des oreilles pour entendre et j'ai fait une réponse qui n'était qu'un raclement de gorge, peut-être, mais qui était déjà un son, dans cette pénombre. (O : 22)

- 30 Ainsi, c'est autour de ce rôle particulier de la voix sur le point de devenir simple "râle" et de la parole – mais d'une parole délestée de l'exigence de raconter quelque chose de compréhensible, et qui, dès lors, ne peut plus s'apparenter au témoignage en bonne et due forme – que s'aménage l'éventualité d'un dehors fragile à l'interrogatoire.

Conclusion

- 31 Dans *Le paradis entre les jambes*, Nicole Caligaris écrit : "La littérature ne restitue rien de la paix champêtre qui pourvoit au bien-être et au commerce des hommes. [...] Elle ne peut se passer de fréquenter les interrègnes sans lumière [...] [elle] ne peut pas se dispenser de la confrontation aux scandales supérieurs qui détruisent l'ordre civilisé et exposent les hommes aux dangers de son essence"⁴¹. En définissant ainsi la littérature,

il semble que l'auteure s'écarte du discours contemporain sur ses supposés effets médiateurs, thérapeutiques ou encore réparateurs. S'il s'agit pour la littérature de "fréquenter les interrègnes sans lumière", c'est bien que la violence n'est pas une donnée qui lui est extérieure ou étrangère et dont il faudrait endiguer ou dénoncer les effets. Ceci est particulièrement sensible dans *Okosténie* où le dispositif littéraire incorpore le dispositif de violence dont il fait pourtant l'indéniable critique. Cet attachement au désordre et aux "accidents fructueux"⁴² donne donc naissance, en retour, à des expérimentations littéraires qui trouvent dans les turbulences de l'expérience leurs plus sûres ressources. La parole des narrateurs – avec son lot d'inventions, d'images étranges et parfois d'incohérences troublantes – travaillera alors constamment contre un certain ordre du récit, une certaine langue, dont le texte révèle la dimension idéologique, voire policière.

NOTES DE FIN

1. Que l'on songe ici au succès des théories de Paul Ricœur sur la mise en intrigue et l'identité narrative, à l'idée de "retour au récit" en littérature ou encore au développement des *trauma studies*.
2. Nicole Caligaris, *Okosténie*, Paris, Verticales, 2008, p. 14. Dorénavant O.
3. En exergue du roman on peut lire : "Les Russe de l'époque d'Ivan le Terrible ou de Pierre le Grand avaient une expression appropriée pour désigner l'état de léthargie dans lequel tombe un homme sous la torture : okostenie... ce que veut dire *il s'est fait os* dans notre langue nous dirions *il s'est fait bois*... comment diraient les autres, je l'ignore", Miroslav Popovic, *Les vauriens de Tito*, 1988.
4. Au sens que donne Georges Didi-Huberman à ce terme. Voir Georges Didi-Huberman, *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.
5. Frances A. Yates, *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 13.
6. "Ils m'ont à moitié porté jusqu'à cette cellule, sous les combles, où le 53, qui avait une tête pas regardable et un corps en train de pourrir, se balançait sur lui-même chaque fois qu'il émergeait du coma en récitant, entre ses lèvres enflées et ses gencives dont la plupart des dents n'avaient pas tenu, ce que j'ai mis un temps fou à reconstituer. Probablement que le 53 n'a pas raconté autre chose que les cauchemars d'un pauvre homme qui ne pouvaient même plus ouvrir les paupières et qui cherchait une sortie, une lumière, dans le noir de ses yeux fermés par son propre sang." (O : 306)
7. *De oratore* de Cicéron, l'*Ad herennium* libri IV, d'un auteur anonyme, et l'*Institutio oratoria* de Quintilien sont les trois sources antiques des arts de la mémoire.
8. Frances A. Yates, *op. cit.*, p. 14.
9. *Ibid.*, p. 15.
10. *Ibid.*, p. 19.
11. *Ibid.*, p. 14.
12. Antoine Volodine, entretien avec Jean-Didier Wagneur, url : <<https://editions-verdier.fr/2014/06/04/entretien-avec-antoine-volodine-par-jean-didier-wagneur-suite/>>.

13. Antoine Volodine, "La littérature du murmure", entretien avec Jérôme Schimdt, url : <<https://editions-verdier.fr/2014/06/04/entretien-avec-antoine-volodine-par-jerome-schmidt/>>.
14. Lionel Ruffel, *Volodine post-exotique*, Paris, Cécile Defaut, 2007, p. 47-48.
15. Antoine Volodine, *Le nom des singes*, Paris, Éditions de Minuit, 1994, p. 239.
16. On sait qu'à l'inverse la littérature post-exotique comporte certes une forte part d'oralité mais se matérialise aussi par des écrits qui permettent à la fois sa conservation et sa diffusion.
17. Celle par exemple dont Walter Benjamin repère la disparition liée aux effets destructeurs de la Première Guerre mondiale dans *Le conteur ou Expérience et pauvreté*.
18. Chez Volodine : vocifération, chant, théâtre...
19. 1984, George Orwell, 1949.
20. Pour les trois citations, Lionel Ruffel, *op. cit.*, p. 48.
21. Pour les deux citations, Catherine Coquio, "Le Territoire des ogres", *Littérature et histoires en débats*, *Fabula*, Colloque en ligne, 2013, url : <<https://www.fabula.org/colloques/document2150.php>>.
22. Catherine Coquio, *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, 2015, <Le temps des idées>, p. 114-115.
23. En référence à l'ouvrage éponyme d'Annette Wieviorka publié en 1998.
24. Voir Charlotte Lacoste, *Le témoignage comme genre littéraire*, thèse soutenue à Paris 8 en 2011.
25. Shoshana Felman et Dori Laub, *Testimony. Crises of witnessing in literature, psychoanalysis and history*, London, New-York, Routledge, 1992, p. xvii.
26. Cathy Caruth, *Trauma : Explorations in Memory*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1995, p. 7.
27. Davoine Françoise, "Entretien avec Dori Laub", *Le coq-héron*, 2013, vol. 3, n°214, p. 143-146, url : <<https://www-cairn-info.janus.biu.sorbonne.fr/revue-le-coq-heron-2013-3-page-143.htm>>.
28. Il s'agit ici de son "Tu" intérieur, retrouvé grâce à l'existence d'un "tu" réel incarné par l'interviewer : "C'est seulement quand le désir et la recherche désespérée d'un tel bon objet entrent en résonance avec l'intérêt passionné d'un autre à l'écoute – un témoin du témoin dans le processus du témoignage – que la représentation mentale d'un bon objet peut réémerger sous la forme d'un Tu intérieur, et offrir une reprise possible du flux narratif du dialogue" (Laub Dori, "Rétablir le Tu intérieur dans le témoignage du trauma", *Le coq-héron*, 2015, vol. 1, n° 220, p. 112-124, url : <<https://www-cairn-info.janus.biu.sorbonne.fr/revue-le-coq-heron-2015-1-page-112.htm>>).
29. Pour les deux citations : *ibid.*
30. "[Celui ci] supporte un paradigme clinique et une pensée de l'écriture et de la lecture comme manière de renouer, ressouder, combler les failles des communautés contemporaines, de retisser l'histoire collective et personnelle, de suppléer les médiations disparues des institutions sociales et religieuses perçues comme obsolètes et déliquescents à l'heure où l'individu est assigné à s'inventer soi-même. [...] Cette littérature affirme que la langue et le récit sont des puissances réparatrices" (Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Librairie José Corti, 2017. Le texte d'introduction est disponible en ligne : https://www.fabula.org/atelier.php?R%26eacute%3Bparer_les_lisants.)
31. Catherine Coquio, *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, *op. cit.*, p. 114.
32. *Ibid.*, p. 220.
33. Voir le chapitre "La foi dans la narration : trauma et storytelling", *ibid.*
34. On pourrait relever que souvent le motif de la transmission de la mémoire à la génération suivante est plutôt mobilisé en littérature contemporaine à travers la forme de l'enquête et du récit de filiation qui partent des traces éparses et fragmentaires du présent pour chercher à

comprendre le passé. Ici nous avons affaire à un père qui parle à un fils plutôt mutique, ce qui est déjà une prise de distance avec les modèles narratifs les plus établis aujourd'hui.

35. Voir Catherine Coquio, "Comme une féerie Péripéties d'un refus de témoigner", dans Frédéric Detue, Lionel Ruffel (dirs), *Volodine, etc. Post-exotisme, poétique, politique*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 383-403.

36. Nous faisons ici référence à la scène où S doit livrer son expérience de la guerre à un journaliste muni d'un magnétophone. Claude Simon, *Le jardin des plantes*, Paris, Les Éditions de minuit, 1997, p. 75-84.

37. Chez Nietzsche l'oubli est présenté comme nécessaire et vital. Voir Friedrich Nietzsche, *Seconde considération intempestive. De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*.

38. "Je ne sais pas ce que tu vas emporter de toutes ces histoires qui sont finies et bien finies maintenant. Sans doute qu'il n'en restera pas grand-chose et c'est ce que je te souhaite, quand tu seras rentré de l'autre côté, que tu verras le sourire de ton fils, avec le sentiment de l'avoir oublié pendant que tu étais ici. C'est ce que je te souhaite : passer comme le 53, qui avait imaginé ce parcours de l'oubli." (O : 206)

39. Nicole Caligaris, "Mille centres de force", dans Frédéric Detue, Lionel Ruffel (dirs), *Volodine, etc. Post-exotisme, poétique, politique, op. cit.*, p. 158.

40. Je reprends cette expression à Jacques Derrida qui l'utilise à propos de *La folie du jour* de Maurice Blanchot. Voir Jacques Derrida, Parages, Paris, Galilée, 1986, p. 121. On se souviendra d'ailleurs que dans *La folie du jour*, texte formant lui aussi une sorte de mise en abyme, un narrateur incapable de fournir à deux médecins (un technicien de la vue et un spécialiste des maladies mentales) le récit qu'ils attendent de lui – "Je dû reconnaître que je n'étais pas capable de former un récit avec ces événements. J'avais perdu le sens de l'histoire, cela arrive dans bien des maladies." – reconnaît tout à coup dans cette situation "le caractère d'un interrogatoire autoritaire, surveillé et contrôlé par une règle stricte" (Maurice Blanchot, *La folie du jour*, Paris, Gallimard, 2002, p. 29-30).

41. Nicole Caligaris, *Le paradis entre les jambes*, Paris, Verticales, 2013, p. 134.

42. Expression que Nicole Caligaris reprend à Francis Bacon dans *Le paradis entre les jambes*.

RÉSUMÉS

Lorsque Nicole Caligaris écrit dans *Le paradis entre les jambes* (2013) : "La littérature ne restitue rien de la paix champêtre qui pourvoit au bien-être et au commerce des hommes. [...] Elle ne peut se passer de fréquenter les interrègnes sans lumière [...] [elle] ne peut pas se dispenser de la confrontation aux scandales supérieurs qui détruisent l'ordre civilisé", il semble bien qu'elle s'écarte du discours contemporain sur les supposés effets médiateurs, réparateurs, voire thérapeutiques de la littérature.

Okosténie, publié en 2008, confirme cet attachement aux turbulences de l'expérience dont la forme narrative et la langue littéraire sont appelées à rendre compte sans retour à l'ordre. Le roman met en scène une situation de témoignage où un ancien prisonnier d'un régime de terreur raconte son expérience de captivité à un interlocuteur venu l'enregistrer. Ne faisant plus la part entre les faits et son imagination, ni entre sa propre mémoire et celle de son codétenu qu'il a, pour ainsi dire, incorporée, le narrateur ne peut livrer autre chose qu'un récit embrouillé, sans butée référentielle. Son interlocuteur, comme le lecteur, sont laissés radicalement démunis devant le flottement du sens. Cette déstructuration de la mémoire, de la subjectivité et du récit pourrait être lue comme la conséquence délétère de l'enfermement et de la torture subie par l'ancien captif lors des interrogatoires. Or, le roman n'appelle ni n'actualise la restauration de leur cohérence et de leur continuité. Au contraire, l'oubli, l'hétérogénéité et la confusion se présentent comme des modes de résistance à l'interrogatoire mais peut-être aussi au

témoignage. En faisant du récit un objet profondément ambigu le roman semble alors se placer en dissidence par rapport aux axiologies dominantes qui configurent le rapport contemporain à la mémoire et au récit.

INDEX

Mots-clés : témoignage, interrogatoire, mémoire, critique

AUTEURS

ALICE LAUMIER

THALIM – Paris 3