

ÉRIC LOZOWY
Montreal

LES CORPS DE LA MÉMOIRE. ÉCRITURE ET CORPORALITÉ DANS L'OEUVRE DE CHALAMOV¹

“[N]otre histoire est écrite de façon tout à fait explicite sur nos visages, sur nos corps”.² Cette phrase est empruntée à un récit de Varlam Chalamov encore inédit en français. Elle résume en quelques mots un principe fondamental de sa poétique: selon Chalamov, survivant des camps de la mort staliniens et auteur des *Récits de la Kolyma*, la mémoire de l'expérience concentrationnaire est inscrite non pas dans l'esprit, mais dans le corps du détenu, sur sa peau, dans chaque fibre de son être; en témoignant, le survivant doit traduire en mots une matière corporelle qu'il porte en lui comme la preuve ultime de l'infamie concentrationnaire. Par ce matérialisme radical, Chalamov se distingue nettement des autres écrivains-témoins russes, notamment Alexandre Soljénitsyne, qui se présente comme le porte-parole de la volonté divine et de toutes les victimes des purges staliniennes.³ Chalamov n'a jamais eu la prétention de représenter qui que ce soit, surtout pas Dieu; il parle uniquement au nom de son corps, de son être mutilé par la machine concentrationnaire.

¹ Pour les noms propres les plus connus, j'ai conservé l'orthographe utilisé communément en français. Pour tous les autres noms, l'appareil bibliographique et les citations en russe, j'ai adopté le système de transcription du Library of Congress de Washington. J'ai moi-même traduit tous les passages cités directement de sources russes.

² V. Shalamov. „Trianguliatsiia III klassa”. *Kolymskie rasskazy*. Kniga vtoraia. Moskva: Sovetskaia Rossiia, 1992. 312.

³ Voir, par exemple, son discours du prix Nobel: A. Solzhenitsyn. „Nobelevskaia lektsiia”. Publitsistika. Tom I. Iaroslavl': Verkhnoe-volzhscoe knizhnoe izdatel'stvo, 1995. 7-25.

La conception chalamovienne de la littérature concentrationnaire s'articule dans de nombreux textes écrits en marge des *Récits de la Kolyma*, lettres, cahiers de notes, souvenirs, et plus particulièrement dans deux essais inachevés, "O proze" (*De la prose*)⁴ et "O moei proze" (*Sur ma prose*).⁵ Ces textes attribuent au corps un rôle de premier plan dans l'écriture du témoignage. Dans le présent article, je tenterai, en premier lieu, de définir le principe corporel et matériel qui est à la base de la conception chalamovienne du témoignage. En second lieu, je montrerai comment ce principe se manifeste concrètement dans ses récits. Un tel article ne peut évidemment prétendre épuiser une problématique aussi complexe. Je ne pourrai que marquer quelques balises pour une étude ultérieure en esquissant la silhouette des diverses figures du *corps écrit* qui se dégagent de l'oeuvre de Chalamov et déterminent le caractère spécifique de son *projet testimonial*, projet à la fois artistique et documentaire.

POÉTIQUE DU SANG

En définissant sa poétique dans l'essai "De la prose", Chalamov a également la prétention d'exposer les principes d'un nouveau type de littérature, la "nouvelle prose" (*novaia proza*), qui doit être anti-littéraire, en rupture avec toutes les traditions, une prose documentaire purifiée de tous les artifices du discours littéraire.

L'authenticité de la "nouvelle prose" a pour origine la souffrance physique de l'écrivain, le sang qu'il a versé en traversant des épreuves: "Votre propre destin, votre propre sang", affirme Chalamov, "voilà ce que réclame la littérature d'aujourd'hui" (*Sobstvennaia sud'ba, sobstvennaia krov' - vot trebovanie segodniashnei literatury*).⁶ C'est avant tout une question de perception, de position, de rapport entre le sujet écrivain et sa "matière" (*material*). Tel Platon, Chalamov rejette la fiction en tant qu'*invention* ou *mensonge*; la "vie inventée" (*pridumannaia zhizn'*), les "collisions et conflits artificiels" (*iskustvennye kollizii i konflikty*) ne peuvent, selon lui, qu'irriter (*razdrazhat'*) le lecteur. Il critique également l'image de l'écrivain-touriste

⁴ V. Shalamov. "O proze". *Neskol'ko moikh zhiznei*. Moskva: Respublika, 1996. 425-433.

⁵ V. Shalamov. "O moei proze". *Novyi mir* 12 (1989): 58-66.

⁶ "O proze". 426.

héritée de la tradition réaliste du 19^e siècle. L'écrivain de la "nouvelle prose" n'est ni un "observateur" (*nabliudatel'*) ni un "spectateur" (*zritel'*), tel Tourguéniev déplorant la misère des paysans ou Hemingway dénonçant les horreurs de la guerre civile en Espagne, mais "un participant au drame de la vie" (*uchastnik dramy zhizni*); "Pluton remonté des enfers, non Orphée descendu aux enfers" (*Pluton, podniaovshiisia iz ada, a ne Orfei, spustivshiisia v ad*).⁷ Pour Chalamov, le fait d'avoir été présent sur les lieux du drame n'est pas en soi un critère d'authenticité suffisant:

On doit et on peut écrire un récit qui ne se distingue pas d'un document. Mais l'auteur doit étudier sa matière avec sa propre peau, pas seulement avec son esprit, pas seulement avec son coeur, mais avec chaque pore de sa peau, chacun de ses nerfs.⁸

La connaissance serait donc intimement liée à la souffrance. Pour avoir le droit de témoigner de faits historiques, l'écrivain doit être une victime de l'histoire et doit porter en lui une blessure profonde qui est la marque de sa violence et de son injustice.

Dans cet essai de 1965, Chalamov semble croire à la possibilité d'une écriture transparente, d'une médiation parfaite entre l'expérience vive et le texte; le sang qui a été versé dans la "vie vivante" (*zhivaia zhizn'*) coulerait également dans son témoignage: "Mon propre sang," affirme-t-il, "voilà ce qui a cimenté les phrases des 'RK' [*Récits de la Kolyma*]" (*Sobstvennaia krov' - vot chto stsementirovalo frazy 'KR'*)⁹ L'écrivain de la "nouvelle prose" ne doit donc pas chercher à inventer une intrigue par des moyens artificiels; selon Chalamov, c'est la vie elle-même et la souffrance de l'écrivain qui prédéterminent à la fois la forme et le contenu du témoignage. Voici comment il décrit le processus de création: dans le cerveau se trouve un "aperçu" (*vyvod*) sur la vie humaine, une leçon négative qui a été assimilée "au prix de beaucoup de sang" (*tsenoi bol'shoi krov'i*); cet aperçu peut rester longtemps enfoui dans le cerveau, mais vient un temps lorsque "le sang chaud coule à nouveau dans les veines" (*po zhilam snova techet goriachaia krov'*) et que l'écrivain est possédé par le désir insurmontable de partager son expérience et de "lui donner une vie vivante" (*dat' emu zhivuiu zhizn'*) en la transcrivant dans un

⁷ Ibid. 429.

⁸ Ibid. 428.

⁹ Ibid. 431.

récit¹⁰. Lorsqu'il a choisi la forme appropriée (intrigue, rythme des phrases, réseau symbolique), un choix prédéterminé par la matière de l'expérience, "ce qu'il a souffert avec son propre sang sort sur le papier" (*vystradannoe sobstvennoi kroviu vyxodit na bumagu*).¹¹ Le sang comme critère d'authenticité se retrouve donc à tous les niveaux: au niveau de l'expérience vive, dans la mémoire du témoin et dans le témoignage. On pourrait également ajouter: dans l'acte de lecture. Car pour croire au récit, explique Chalamov, le lecteur ne doit pas croire au récit comme à une information, mais "comme à une blessure béante au coeur" (*kak v otkrytuiu serdechnuiu ranu*).¹² D'où la nécessité de proscrire "tout ce qui peut être appelé 'littérature'" (*vse, chto mozhet byt' nazvano literaturoi*) et d'éliminer "tout le superflu" (*vse lishnee*).¹³ les artifices du discours littéraire ne peuvent que masquer la blessure vive du témoin en la recouvrant d'un voile d'illusion ou d'un filtre adoucissant.

L'ÉCRITURE MUSCULAIRE

Chalamov poursuit la même réflexion dans "Sur ma prose" (1971), mais dans cet essai, il fait appel à une autre métaphore corporelle, celle du muscle. L'image du muscle apparaît dès les premières lignes de l'essai et sert à établir une distinction essentielle entre les *Récits de la Kolyma* et la tradition littéraire:

Mes récits ont-ils des traits qui leur donnent une place dans [l'histoire de] la prose russe?

Chacun de mes récits est une gifle au stalinisme et, comme toute gifle, n'est soumis qu'à des lois purement musculaires.¹⁴

Chaque récit serait comme une réaction du corps qui proteste contre le pouvoir qui l'a humilié et torturé en racontant une de ses blessures. Si Chalamov oppose l'écriture *musculaire* à l'écriture *littéraire*, c'est pour mettre en évidence l'*authenticité* et la *spontanéité* de l'une et l'*artifice* et le *conventionnalisme* de l'autre. L'expérience

¹⁰ Ibid. 428.

¹¹ Ibid. 429.

¹² Ibid. 430.

¹³ Idem.

¹⁴ „O moei proze.” 58.

vécue, affirme-t-il, est inscrite dans le cerveau sous la forme de "phrases déjà composées";¹⁵ c'est le cerveau lui-même qui effectue automatiquement un "trialoge" (*olsev*) des faits et les organise en une intrigue. Voici pourquoi, selon Chalamov, l'écrivain doit lutter non seulement contre la structure traditionnelle du récit bref¹⁶ et toute influence littéraire,¹⁷ mais aussi tendre vers un laconisme, une simplicité et un dépouillement absolus; tout élément superflu risquerait d'entraver le transfert de la matière passant du corps au texte. Lorsque l'écrivain observe ces règles fondamentales, la matière peut s'écouler librement du cerveau et le récit s'écrit de lui-même, "d'une seule traite, dans un état d'excitation nerveuse" (*za odin raz, pri nervnom pod'eme*): "C'est comme si tout le passé, tout [ce qui fut] languissait dans le cerveau; il suffit d'actionner un levier dans le cerveau, de prendre la plume, et le récit est écrit".¹⁸ Le processus d'écriture serait donc semblable à une décharge du cerveau qui déverserait ses fluides sur une feuille de papier; la matière de l'expérience, formée dans la souffrance, la dégradation physique et morale, l'agonie perpétuelle du corps, s'échapperait elle-même du cerveau par pulsions successives, "à la manière des pulsions du muscle cardiaque".¹⁹

On retrouve la même métaphore corporelle dans un autre texte écrit à la même époque (1972), une longue lettre-essai dans laquelle Chalamov expose une fois de plus sa conception de l'écriture et du témoignage. Il commence par expliquer à son correspondant pourquoi il est absurde de le comparer à Soljénitsyne: "J'ai d'autres conceptions, d'autres principes, canons, idoles et critères. Nos maîtres, nos goûts, notre expérience, notre méthode de travail, nos conclusions - tout est différent".²⁰ Selon Chalamov, l'oeuvre de Soljénitsyne appartient à la tradition des écrivains réalistes de la deuxième moitié du XIXe siècle, une filiation devenue inacceptable après l'horreur d'Auschwitz et de la Kolyma. En premier lieu, parce que le phénomène concentrationnaire a révélé un côté sombre et abject de l'humain, son "essence bestiale" (*zverinoe nachalo*), que n'ont pas su

¹⁵ Ibid. 68.

¹⁶ Ibid. 58.

¹⁷ Ibid. 59.

¹⁸ Ibid. 58.

¹⁹ Ibid. 65.

²⁰ V. Shalamov. "Iz perepiski". *Znamia* 5 (1993): 151.

deviner les écrivains humanistes du dernier siècle: l'humain s'est avéré encore pire qu'ils ne le pensaient. En deuxième lieu, parce que l'existence même de ce phénomène a démontré toute l'inutilité de leur enseignement moral et l'impossibilité de concevoir la littérature comme un moyen d'éduquer ou de convertir les lecteurs. Selon Chalamov, le survivant doit se contenter de révéler l'horreur du monde concentrationnaire et la déchéance humaine sans juger, sans analyser, sans expliquer, en se limitant à sa propre expérience et en sollicitant ce qu'il appelle la "mémoire musculaire" du corps:

Tout se vérifie par l'âme [*Vse proveriaetsia na dushe*], par ses blessures, tout se vérifie par ton propre corps, par sa mémoire musculaire [*ego pamiati, myshechnoi, muskul'noi*] qui ressuscite certains épisodes du passé. La vie dont on se rappelle avec tout le corps, pas seulement avec le cerveau. Il faut dévoiler cette expérience, lorsque le cerveau aide le corps pour une survie immédiate et réelle et le corps, à son tour, aide le cerveau, conservant dans ses circonvolutions des intrigues qu'il serait préférable d'oublier.²¹

Ainsi, l'authenticité du témoignage ne repose pas sur une quelconque vérité factuelle, mais sur une vérité corporelle, musculaire, qui détermine le sens de l'intrigue. Une telle authenticité n'exclut pas la fiction en tant que moyen d'expression: l'écrivain-témoin ne doit pas inventer des histoires, mais il peut représenter sa propre déchéance corporelle en racontant à la troisième personne les souffrances d'un *alter ego* fictionnel portant un autre nom. Chalamov utilise fréquemment ce procédé dans les *Récits de la Kolyma*.

LE CORPS ET L'ÂME

Dans ses écrits, particulièrement dans "Sur ma prose", Chalamov fait souvent référence à son "âme". "Je suis le chroniqueur de mon âme", affirme-t-il. "Rien de plus".²² Ces propos peuvent paraître surprenants, incompatibles avec une poétique du corps-document. Si la souffrance du corps détermine à la fois le contenu (la matière) et la

²¹ Ibid. 154.

²² „O moei proze". 64. Dans *l'Archipel du Goulag*, Soljénitsyne se présente comme "le chroniqueur de l'Archipel" (A. Solzhenitsyn. *Arkhipelag Gulag*. Tom 3. Moskva: Sovetskii pisatel' - Novyi Mir, 1989. 469). Ces deux énoncés mettent en évidence une autre différence fondamentale entre les deux écrivains-témoins.

forme de l'oeuvre, si le travail de l'écriture et l'acte testimonial sont assimilés à des processus physiologiques et matériels, peut-on encore faire référence à l' "âme" de l'auteur? N'est-ce pas une contradiction, voire une incohérence qui affaiblirait le radicalisme de l'esthétique chalamovienne?²³

Il faut préciser que Chalamov n'est ni un théoricien de la littérature ni un philosophe; sa pensée souffre parfois d'un certain flou terminologique. Dans ses écrits, le terme "âme" (*dusha*) ne désigne pas une dimension secrète ou intangible de l'être et n'a pas nécessairement un contenu spirituel; "âme" est tout simplement un synonyme d' "être" dans le sens d' "individu", de "personne", de "moi", d'identité unique distincte du troupeau, de la masse humaine. Selon Chalamov, "il n'existe pas d'artiste sans identité [*bez litsa*], sans âme, sans point de vue [*bez dushi, tochki zreniia*]"²⁴. À propos de ses récits, il affirme: "c'est mon âme, mon point de vue, profondément personnel [*sugubo lichnaia*], c'est-à-dire unique"²⁵. Le principe corporel et matériel qui est à la base de l'esthétique chalamovienne n'est donc pas une négation de la subjectivité. Le corps et l'âme sont deux composantes essentielles du processus de création et de l'acte testimonial. Dans l'écriture se manifeste la matérialité de l'être, mais aussi l'unicité de l'auteur-créateur. On retrouve d'ailleurs ces deux éléments dans la définition de la prose qui apparaît au début de *Chetvertaia Vologda* (*La quatrième Vologda*), un long récit autobiographique écrit la même année que l'essai "Sur ma prose":

La prose est une réaction instantanée, une réponse instantanée à des événements extérieurs, une assimilation et une transformation instantanées de l'expérience, ayant

²³ Elena Volkova tente de résoudre ce paradoxe en situant les réflexions de Chalamov dans la tradition hésychastique ayant nourri la culture orthodoxe russe. Selon les hésychastes, explique Volkova, l'esprit, le corps et l'âme étaient considérés comme des éléments indissociables dans la transfiguration de l'être ("Varlam Shalamov: Poedinok slova s absurdom". *Voprosy literatury* 6 (1997): 25). Une telle interprétation apparaît toutefois contestable si on tient compte de l'athéisme de Chalamov. Dans un de ses écrits autobiographiques, il affirme: "J'ai perdu la foi en Dieu il y a longtemps, à six ans. [...] Et je suis fier de n'avoir jamais eu recours à son aide, de six à soixante ans, ni à Vologda, ni à Moscou, ni à la Kolyma" (*Chetvertaia Vologda*. Vologda: Grifon, 1994. 171-172).

²⁴ "O moei proze". 60.

²⁵ Idem.

pour résultat la création d'une nouvelle formule, encore inconnue de tous. La prose est une formule du corps et en même temps une formule de l'âme.²⁶

Cette référence à l'âme permet de mesurer l'écart qui sépare le matérialisme de Chalamov d'une certaine conception matérialiste du corps qu'on associe généralement aux théoriciens français des années 1970 (notamment Barthes, Foucault et Kristeva) et qui est à l'origine d'un concept très populaire aux États-Unis, "the body politics". Cette *politique du corps* a toujours comme corollaires une critique de la subjectivité, un décentrement de la hiérarchie esprit/corps et une valorisation de l'identité sexuelle.²⁷ Pour Chalamov, la corporalité n'est ni une revendication politique, ni un problème théorique, ni une coquetterie intellectuelle. Ce n'est pas un lieu de jouissance, mais un lieu de mémoire où il cherche les vestiges de sa subjectivité brimée. N'être pas qu'un corps, un fragment de matière, une machine animalesque, s'affirmer comme sujet unique et souverain malgré la corporalité et la matérialité de son expérience, pouvoir rassembler en un point stratégique les fils éparpillés de sa destinée est, pour Chalamov, une question de principe, un impératif catégorique.

LE CORPS-HÉROS

Le principe corporel qui est à la base de la conception chalamovienne de l'écriture testimoniale se manifeste de plusieurs façons dans les *Récits de la Kolyma*. Comme on l'a vu, Chalamov suggère à plusieurs reprises dans ses essais que la structure formelle de ses récits (intrigue, syntaxe, rythme des phrases) aurait été préconfigurée par un code inscrit dans son corps, dans les fibres de son être musculaire. C'est une hypothèse qu'il faudrait étudier sérieusement en faisant appel à un vaste savoir pluridisciplinaire, à la fois médical, psychanalytique, linguistique et littéraire. Mais une telle étude dépasse évidemment largement le cadre de cet article.

L'inscription thématique et figurative du corps est un niveau qui se prête plus facilement à l'analyse. On peut affirmer que le corps souffrant du détenu est le héros principal de l'oeuvre chalamovienne.

²⁶ Ibid. 9.

²⁷ Voir, par exemple, A. Purdy, ed. *Literature and the Body*. Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi, 1992, ou L. H. Lefkowitz. *Textual Bodies: Changing Boundaries of Literary Representation*. Albany: State University of New York Press, 1997. On pourrait citer encore des centaines de titres...

Celui-ci est décrit, scruté, presque disséqué dans ses moindres détails, toujours abjects, toujours sordides, autant de signes de la dégradation physique du *dokhodiaga*,²⁸ de son animalité, de sa transformation en cadavre vivant. Volkova définit cette image omniprésente du corps comme une "corporalité violée, écrasée" (*proprannaia, razdavlenaia telesnost'*):²⁹ muscles fondus, os broyés, mains amputées, gales sanglantes, etc.

La présence du corps dans l'oeuvre chalamovienne va au-delà d'un niveau simplement descriptif. Dans la plupart des récits, la progression de l'intrigue est déterminée non pas par des conflits moraux ou une quête spirituelle, mais par le désir qu'éprouve le corps de satisfaire ses besoins les plus élémentaires. Selon le théoricien de la littérature Peter Brooks, le désir est la force motrice principale de l'intrigue dans tout texte narratif: désir de parvenir à une fin, de dévoiler la vérité, de démêler les fils de l'intrigue.³⁰ Dans la littérature moderne, c'est le corps qui serait l'objet et l'agent principal du désir narratif comme force structurante; nos histoires seraient des histoires d'un corps désirant dénuder, maîtriser ou posséder un autre corps (le corps désirant et le corps désiré pouvant se fondre en un seul corps). La fonction du récit serait donc de "sémiotiser" le corps:

[In modern narrative literature], narrative desire, as the subtending dynamic of stories and their telling, becomes oriented toward knowledge and possession of the body. Narrative seeks to make such a body semiotic, to mark or imprint it as a linguistic and narrative sign.³¹

L'oeuvre de Chalamov ne contredit pas l'hypothèse de Brooks; toutefois, elle nous oblige à repenser la catégorie du désir sans res-

²⁸ Le *dokhodiaga* est l'équivalent du musulman dans les camps nazis, c'est-à-dire le prisonnier qui est au bout de ses forces, qui a atteint le fond, qui est considéré comme un poids mort, un déchet humain. Le terme vient du verbe *dokhodit'*, qui veut dire, dans le jargon des camps, "dépérir d'épuisement et de faim". Voir Jacques Rossi. *Spravochnik po GULAGu*. Chast' I. Moskva: Prosvet, 1991. 105.

²⁹ Volkova. *Op. cit.*, 20.

³⁰ P. Brooks. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 1984. Voir en particulier le chapitre "Narrative desire", 37-61.

³¹ P. Brooks. *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 1993. 8.

treindre celle-ci à une pulsion sexuelle. La libido du *dokhodiaga* a disparu avec sa charpente musculaire; la nourriture a remplacé le corps de l'autre comme objet principal du désir. Les seuls personnages dans l'univers de Chalamov qui ont une vie sexuelle (toujours sadique et bestiale) sont les bourreaux, les truands et autres détenus haut placés dans la hiérarchie du camp; les prisonniers ordinaires sont des êtres asexués qui n'éprouvent du plaisir qu'en absorbant de la nourriture ou en échappant à la torture permanente des travaux forcés. La possibilité d'obtenir une ration supplémentaire ou quelques heures de repos est ce qui motive le *dokhodiaga*, le maintient en vie, le pousse à agir, à avancer, à ruser, à poursuivre une lutte qui ne sert qu'à prolonger une interminable agonie; tout son être est absorbé par ces mirages; chaque pensée et chaque geste sont orientés vers ces buts qui s'avèrent toujours illusoires ou éphémères.

Considérons, par exemple, le récit "Tifoznyi karantin" (*La quarantaine typhique*)³² qui met en scène un des "doubles fictionnels" de Chalamov servant de réflecteurs à la troisième personne dans les *Récits de la Kolyma*. Rejeté des mines d'or comme "déchet humain" (*arestantskii shlak*),³³ Andreev est envoyé dans un camp de transit. Pendant son séjour, le camp est mis en quarantaine. Andreev décide alors de lutter, de se battre pour la survie, en évitant les travaux pénibles dans le camp de transit et en différant le plus longtemps possible son transfert vers un autre camp pour échapper à l'enfer des mines d'or, puisque "l'or égale la mort" (*Zoloto - smert'*).³⁴ Comme l'explique le narrateur, cette lutte n'est pas un combat de l'esprit; Andreev décide d'"accomplir les désirs de son corps"³⁵ et de lui faire plus confiance: "Seul l'instinct animal qui s'était éveillé en lui pouvait lui indiquer et lui indiquait l'issue".³⁶ Le récit progresse en racontant les ruses d'Andreev, ses stratagèmes pour obtenir plus de nourriture, sa stratégie de dissimulation pour vaincre la machine "dont les dents broyaient son corps".³⁷ C'est donc le désir, le désir de son corps, qui fonctionne comme le moteur de l'intrigue; mais ce désir ne peut en

³² Kolymskie rasskazy. Kniga pervaja. 155-170.

³³ Ibid. 155.

³⁴ Ibid. 162.

³⁵ Ibid. 158.

³⁶ Ibid. 159.

³⁷ Ibid. 161.

aucun cas être catégorisé comme un désir érotique ou sexuel; il émane d'une région plus profonde de l'être duquel Eros a été banni.

Le corps de la survivance n'évolue pas dans le même territoire ontologique que le "corps de la jouissance" dont parle Roland Barthes.³⁸ Il est intéressant de noter que Barthes élaborait sa conception matérialiste et hédoniste du corps-texte au même moment où Chalamov rédigeait ses derniers récits. L'abîme séparant les deux auteurs, l'intellectuel dandy et le témoin broyé par la machine concentrationnaire, était insondable.

LE CORPS-DOCUMENT

Le rapport entre le corps et l'écriture se manifeste également dans les *Récits de la Kolyma* lorsque le témoignage de Chalamov décrit le corps comme un texte ou encore se désigne lui-même comme corps, comme production du corps, révélant ainsi, de façon explicite, son origine corporelle et matérielle et brouillant par le fait même la distinction entre le texte-corps et le corps-texte.

Écrit en 1972, "Perchatka" (*Le gant*)³⁹ est le récit où Chalamov développe le plus ce parallèle, tissant, à travers tout le texte, un vaste réseau symbolique où s'entremêlent sans cesse les images du corps et de l'écriture. "Le gant" est le premier récit du dernier cycle des *Récits de la Kolyma* qui porte le même titre (*Perchatka ili KR2*). Il représente donc de façon emblématique la phase finale d'un long cheminement qui se poursuit depuis vingt ans (Chalamov a écrit son témoignage de 1954 à 1973). C'est l'occasion, pour l'auteur, de définir la spécificité de son acte testimonial par une allégorie qui concrétise sur un plan esthétique les réflexions critiques de ses essais.

"Le gant" est à la fois un récit de maladie et un récit d'écriture, sans qu'il soit possible de distinguer ces deux plans, de démêler ces deux fils qui s'entrecroisent pour former une seule et même trame narrative. Chalamov relate à la première personne une période de sa vie concentrationnaire où il a été admis plusieurs fois à l'hôpital (vers le milieu des années 1940), souffrant de maladies très graves: la dysenterie et la pellagre. En relatant ces séjours à l'hôpital, en décrivant les symptômes de ses maladies, la dégradation de son être, Chalamov raconte, par le fait même, simultanément, en un même

³⁸ R. Barthes. *Le Plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973. 29-30, 97-99.

³⁹ *Kolymskie rasskazy*. Kniga vtoraja. 263-289.

mouvement, la textualisation de son corps, la transformation de ses déchets corporels (matière fécales et squames) en documents, en matériau servant à la production d'une écriture testimoniale.

Pour être admis à l'hôpital, le prisonnier atteint de dysenterie devait présenter ses selles au médecin, une condition pas toujours facile à remplir, nous explique Chalamov, puisque le détenu-*dokhodiaga* ne déféquait qu'à tous les cinq jours. Ayant obtenu son "billet pour le paradis", c'est-à-dire le droit d'entrer à l'hôpital, grâce à "un petit tas de mucosité documentaire et salutaire" (*dokumental'nyi i spasil'nyi komoček slizi*),⁴⁰ le malade devait produire des matières fécales quotidiennement pour prolonger son séjour. Celles-ci, écrit Chalamov, étaient l'unique "document" auquel on faisait confiance dans un monde "fantastique" où "toute inscription de mots transmis verbalement" (*vsiakaia zapis' "so slov"*) était "douteuse" (*somnitel'na*).⁴¹ Un infirmier recueillait tous les jours la matière précieuse et inscrivait les résultats de son prélèvement sur un "merveilleux tableau" (*chudesnaia doska*) qui était le "document principal" (*osnovnoi dokument*) du département de dysenterie, une oeuvre monumentale qui constituait "un dictionnaire de fréquence du derrière" (*chastotnyi slovar' zadnitsy*).⁴² Ainsi, par les termes qu'il choisit pour décrire ces procédures médicales, Chalamov suggère constamment l'existence d'un lieu originaire entre le corps abject du *dokhodiaga* et l'écriture, mais il n'exploite pas à fond le potentiel symbolique du thème de la "merde documentaire".

C'est un autre type de déchet corporel qui sert d'emblème à l'acte testimonial. Chalamov raconte qu'à cause de la pellagre, sa peau desquamait à un tel point qu'il perdit deux gants de peau ayant conservé leur forme originelle. C'est en perdant sa peau qu'il recommença à écrire des vers:

J'écrivais déjà des vers. [...] Je sentais seulement que mes doigts écrivaient des vers rimés et non-rimés, que mes doigts n'avaient pas encore dit leur dernier mot.

À ce moment, je sentis qu'un gant se détachait de ma main. C'était intéressant, et non pas terrifiant, de voir comment ma propre peau se détachait par couches, de voir comment des feuilles tombaient des épaules, du ventre, des bras.⁴³

⁴⁰ Ibid. 270.

⁴¹ Ibid. 280.

⁴² Ibid. 281-282.

⁴³ Ibid. 288.

Le lien entre le corps et l'écriture se concrétise dans ce passage de deux façons différentes: premièrement, Chalamov désigne le corps comme étant le sujet de l'écriture: ce sont les doigts qui composent des vers, qui n'ont pas encore dit leur dernier mot; deuxièmement, les squames se détachant du corps sont décrits comme des "feuilles" (*listochki*), comme si le corps était réellement une machine produisant du texte. Ce double sens se manifeste de façon encore plus explicite dans les paragraphes qui suivent:

Il était impossible d'écrire de bons vers ou de la bonne prose avec un gant mort. Le gant était lui-même de la prose, une accusation, un document, un procès-verbal.

Mais le gant périt à la Kolyma; voilà pourquoi s'écrit ce récit [*potomu-to i pishetsia etot rasskaz*]. L'auteur garantit que les deux gants ont la même empreinte digitale.⁴⁴

Ainsi, la prose que nous lisons, le récit "Le gant" n'est qu'une prothèse, le simulacre d'une autre prose, plus véridique, plus authentique: le corps-document du gant de peau, détruit avec toutes les autres preuves matérielles des crimes commis dans les camps.

Au début du récit, dans un prologue qu'on peut difficilement comprendre lors d'une première lecture (car on ne sait pas encore ce que signifie l'image du gant), Chalamov soulève lui-même des doutes quant à la véracité et l'authenticité du texte écrit. "Les documents du passé," affirme-t-il, "ont tous été détruits".⁴⁵ Le gant où est inscrite "non seulement l'histoire de [s]on corps, de [s]a destinée, de [s]on âme, mais l'histoire de l'état, de l'époque et du monde",⁴⁶ ce document de peau morte, la preuve ultime de la souffrance inouïe du *dokhodiaga*, a également été détruit. Pour restituer les vestiges d'un monde anéanti et révéler son passé de *dokhodiaga*, pour répondre "oui" à la question "avons-nous existé?",⁴⁷ pour donner une gifle à ceux qui l'ont offensé,⁴⁸ Chalamov doit se résigner à écrire son récit-prothèse. Mais il admet qu'un gant *vivant* peut difficilement écrire l'histoire d'un gant *mort*, même si ce sont "deux personnes, deux doubles avec la même empreinte digitale".⁴⁹

⁴⁴ Idem.

⁴⁵ Ibid. 263.

⁴⁶ Ibid. 264.

⁴⁷ Ibid. 263.

⁴⁸ Ibid. 289.

⁴⁹ Ibid. 264.

Le survivant qui témoigne de son expérience, trente ans après avoir vécu ces événements, est plus éloigné de la mort que le *dokhodiaga* croupissant en enfer. Ce paradoxe est pour Chalamov une vérité ultime qui l'incite à poser une question troublante: est-ce que la main vivante a le droit d'écrire, par procuration, au nom de la main morte, pour témoigner, dans un monde humain, de l'inhumain?⁵⁰ Le développement du récit et la conclusion finale semblent autoriser une telle substitution; mais par les doutes qu'il soulève, Chalamov suggère également que l'existence cadavérique du *dokhodiaga* ne peut s'inscrire dans le langage, donc que le projet testimonial des *Récits de la Kolyma* est voué à l'échec.

LE CORPS OUBLIE

Vers la fin de sa vie, Chalamov éprouva le désir de raconter une fois de plus son expérience concentrationnaire, à la première personne, dans un récit autobiographique plus traditionnel qui suit une progression chronologique linéaire. Cette oeuvre inachevée, intitulée simplement *Vospominaniia (Souvenirs)*,⁵¹ semble être un reniement des *Récits de la Kolyma*, un constat d'échec de ce projet initial où l'auteur se maintient dans une tension perpétuelle entre le document et la littérature, l'art et l'anti-art, l'exigence de vérité et la liberté de l'imaginaire. Chalamov y aborde une fois de plus la problématique du corps, mais présente cette fois-ci un autre point de vue. Selon l'auteur des *Souvenirs*, le langage ne peut représenter cet état de déchéance où se révèle l'animalité de l'humain et où "la mort spirituelle survient avant la mort physique".⁵² Pourtant, c'est justement son expérience de *dokhodiaga* qu'il voudrait représenter, en sollicitant "la mémoire des muscles", et non des faits, des événements historiques, des conflits moraux ou politiques, qui ne sont pour lui que des phénomènes secondaires dans la tragédie concentrationnaire. Chalamov voudrait raconter "la douleur musculaire, la douleur sourde des pieds gelés, les blessures qui refusent de cicatriser, les poux qui sont toujours là pour se jeter sur le *dokhodiaga* et le mordre".⁵³ Il se résigne donc à un récit linéaire, une succession informe et décousue de faits, d'im-

⁵⁰ Ibid. 264-265.

⁵¹ V. Shalamov. „Vospominaniia”. *Znamia* 4(1993): 114-170.

⁵² Ibid. 126.

⁵³ Ibid. 133.

pressions, d'anecdotes, de chiffres, tout en sachant que même un dénuement extrême du langage ne peut lui permettre d'atteindre le pire et que tout texte narratif est "inévitablement condamné à la fausseté, au mensonge [*na lzhi vost', na nepravadu*]"⁵⁴ "Tout ce que je vais raconter," écrit-il, "sera inévitablement aplani, adouci [*sglazhenno, smiagcheno*]"⁵⁵ En narrant des événements et en décrivant ses tourments, il ne peut faire autrement que de rester dans ce qu'il appelle les "étages supérieurs" du corps: "Il est difficile de rétablir ce qui ne s'est pas fixé dans la mémoire [*to, chto ne zapomnilos'*]: la mémoire du corps et seulement du corps"⁵⁶ L'écriture narrative ne peut donc que manquer ou effacer la souffrance absolue du *dokhodiaga*.

* * *

Il ne faudrait pas commettre l'erreur de traiter la conclusion pessimiste des *Souvenirs* comme un point final, un achèvement dans l'évolution de la poétique de Chalamov, même si cette leçon négative est formulée à la toute fin de sa vie, assombrissant son oeuvre comme un sinistre crépuscule. Le chapitre des *Souvenirs* qui traite des problèmes de l'écriture et de la mémoire commence par l'aveu suivant: "J'éprouve beaucoup, beaucoup trop de doutes"⁵⁷ Le doute ultime des *Souvenirs* sur la possibilité de représenter l'agonie du *dokhodiaga* dans un récit, donc sur la possibilité de narrer la souffrance purement musculaire et sanguine *du point de vue d'un corps souffrant*, ce doute n'est pas une fin en soi, un dernier mot qui clôt le débat; il s'agit plutôt d'une position extrême dans un processus dialectique infini où toute résolution du problème ne peut être qu'une trahison du projet testimonial de Chalamov. L'écrivain-témoin a consacré plus de 20 ans à l'écriture des *Récits de la Kolyma*, une entreprise dans laquelle il a investi tout son corps et son âme, sollicitant impitoyablement sa "mémoire musculaire" et les régions les plus secrètes de son être. Qui peut affirmer avec certitude que les tourments corporels du *dokhodiaga* ne sont pas inscrits dans son oeuvre?

⁵⁴ Ibid. 127.

⁵⁵ Ibid. 131.

⁵⁶ Ibid. 137.

⁵⁷ Ibid. 125.

CIAŁA PAMIĘCI. PISANIE I CIELESNOŚĆ W TWÓRCZOŚCI WARŁAMA SZAŁAMOWA

Streszczenie

Według Warłama Szalamowa, pamięć doświadczeń łagrowych zapisuje się nie w umyśle człowieka, któremu udało się przeżyć, lecz w jego ciele. Inaczej niż Aleksander Sołżenicyn, który wypowiada się jako *porte parole* ofiar czystek stalinowskich, Szalamow mówi wyłącznie w imieniu własnego ciała, dręczonego przez machinę obozową.

Szalamowowska koncepcja literatury-świadczenia, obecna w rozmaitych tekstach powstałych na marginesie *Opowiadań kotyńskich*, przypisuje ciału rolę pierwszoplanową. Zasada cielesności i materialności przejawia się również w samych opowiadaniach za pośrednictwem rozmaitych figur, wiążących ciało z pisaniem, figur, które na użytek rozprawy zostały określone kolejno jako: poetyka krwi, pismo mięśni, ciało-bohater, ciało-dokument, ciało zapomniane.

Cielesność nie jest dla Szalamowa, jak dla współczesnych badaczy francuskich i amerykańskich, problemem teoretycznym, lecz miejscem pamięci, w którym autor poszukuje szczątków poddanej szykanom podmiotowości. Tak dzieje się w *Opowiadaniach kotyńskich*, natomiast w powstałych pod koniec życia *Wspomnieniach* Szalamow wąpli w możliwość prowadzenia narracji z *punktu widzenia cierpiącego ciała*. Między tymi dwiema skrajnościami rozpięte jest pisarstwo Szalamowa.