

**« *Like déjà vu in reverse* » : Géologie de la pré-mémoire dans *The Nuclear Age*
de Tim O'Brien**

Barbara Kowalczyk

« Le pire est toujours sûr, il a déjà eu lieu » (André 18). Pour William Cowling, le narrateur de *The Nuclear Age*, parce que le pire se conjugue au passé mais aussi au futur, il n'est plus possible d'éprouver autre chose qu'une terreur absolue face à « l'écriture implacable » de l'Histoire (O'Brien 1985 : 11) et des atrocités qui ne cessent, sans répit, de s'inscrire dans le cours de son temps. À cette terreur s'ajoute l'anxiété permanente qu'il ressent dans un présent qui lui donne à entendre le bourdonnement inquiétant d'un âge post-atomique devenu trop périlleux et insoutenable. Nous sommes en 1995 et, pour Cowling, le moment est venu de prendre des mesures radicales afin de fuir un monde dont il a déjà entraperçu la fin dans des visions effroyables, comme il le rappelle dès le début de son récit : « No metaphor, the bombs are real [...] I was a witness. I saw it happen. In dreams, in imagination, I watched the world end » (O'Brien 1985 : 4-9). Aussi décide-t-il de creuser dans son jardin un trou destiné à devenir un abri anti-nucléaire dans lequel il prévoit de s'enfermer en emmenant de force sa femme et sa fille. L'action de creuser stimule sa mémoire et l'entraîne à faire un récit dans lequel il retrace peu à peu les expériences marquantes de sa propre histoire. Cette anamnèse est indissociable de l'exploration d'autres strates mémorielles, lesquelles lui donnent à ressentir avec acuité des événements passés qui sont parmi les plus monstrueux du vingtième siècle : l'extermination massive dans les camps de la mort, les bombes atomiques lâchées sur Hiroshima et Nagasaki, et la guerre du Vietnam. L'évocation – l'« appel » – de l'Histoire est percutée par des « déjà-vus à l'envers » que Cowling décrit ainsi : « Beneath the surface, however, premonition was evolving toward history. I was a witness. Like déjà vu in reverse, lots of backspins » (O'Brien 1985 : 73). Il s'agit de « visions » surgies d'un *à-venir* apocalyptique qui lui donnent la sensation étrange et tenace d'avoir été le témoin de catastrophes non encore advenues.

Il y a donc au cœur du récit la marque d'un double assaut : celui, d'une part, de la post-mémoire, que Marianne Hirsch décrit comme une mémoire transmise, héritée, et celui, d'autre part, de ce que nous appellerons la *pré-mémoire*. Lieu mental d'archives iconographiques frappantes, elle convoque des images de désastres qui sont remémorés comme s'ils étaient les souvenirs d'une réalité postérieure au temps présent. Dans l'esprit de Cowling, post-mémoire, mémoire et pré-mémoire s'entremêlent. Par conséquent, nous

proposons dans cet article une sismique¹ de son récit afin de définir les ondes de choc causées par les reviviscences post- et pré-mémorielles qui frappent une conscience bouleversée par les terrifiantes images de « l'inouï de l'histoire » (Didi-Huberman 172). Afin d'exposer la relation entre l'oubli et le devoir de mémoire, qui sont tous deux vus par Cowling comme un risque et comme une nécessité, il s'agira de considérer la possibilité d'un effet de saturation dû à la « loyauté sans bornes » (Ferber 70) envers l'héritage d'une Histoire de violence. Au-delà des images survenues à rebours d'un futur antérieur apocalyptique, il nous semble essentiel de voir la portée de l'imaginarisation en montrant comment elle aboutit à une symbolisation de vécus traumatisants personnels.

Ça a été : revenances traumatiques

En premier lieu, *The Nuclear Age* rend compte du poids de la post-mémoire, un concept que Hirsch a longuement développé dans son travail sur la Shoah. Dans sa conceptualisation, la post-mémoire est un processus de transmission de souvenirs et de vécus traumatisants qui fonctionne à l'image d'un passage de relai : « I see it, rather, as a structure of inter- and trans-generational transmission of traumatic knowledge and experience. It is a consequence of traumatic recall but (unlike posttraumatic stress disorder) at a generational remove » (106). Si le terme était originellement lié à la mémoire et aux témoignages post-concentrationnaires, son utilisation s'est étendue et, selon Hirsch, il peut être utilisé dans d'autres cas de transfert mémoriel.

La post-mémoire est inséparable de la figure du témoin. Avec l'avènement des techniques photographiques et cinématographiques, les formes du témoignage se sont multipliées et il peut être désormais écrit, oral ou visuel. Ainsi, dans *Images malgré tout*, Didi-Huberman revient sur le pouvoir post-mémoriel de l'archive photographique en analysant les quatre photographies prises dans le camp d'Auschwitz-Birkenau par Alex, un prisonnier juif qui n'a pas survécu à l'extermination. Ceci nous amène à évoquer les possibles distinctions entre le témoin et le survivant. Dans son travail sur l'archive et le témoignage post-concentrationnaire, Agamben évoque le rôle du *pseudo-témoin*, un terme qu'il utilise de manière non péjorative pour désigner celui qui a survécu à un événement terrible, les camps de la mort, mais qui n'a pas vécu l'expérience jusqu'au bout, dans la mesure où il n'y a pas trouvé la mort. Rejoignant la pensée de Primo Lévi sur les « engloutis » et les « témoins

¹ La métaphore de la géologie imprègne *The Nuclear Age*, c'est pourquoi nous employons à dessein ce terme qui renvoie à un ensemble de méthodes de prospection permettant de visualiser les structures géologiques en profondeur et d'étudier la propagation des ondes sismiques. La « géologie » des différentes structures mémorielles nous permet de mesurer l'impact des transitions brutales causées par les sensations de déjà-vu.

intégraux » (Levi 1989 : 82-83), Agamben considère le témoignage des rescapés comme étant légitime mais gnoséologiquement lacunaire. À la différence du *pseudo-témoin*, le *témoin intégral* a subi le crime dans sa totalité mais il n'est plus là pour relater son expérience. Agamben appelle donc à une utilisation prudente des termes *témoignage* et *témoin* et choisit d'écarter l'aspect juridique impliqué dans ces mots pour construire une conceptualisation qui met l'accent sur le survivant, le *superstes*, qu'il définit ainsi : « *superstes*, designates a person who has lived through something, who has experienced an event from beginning to end and can therefore bear witness to it » (17). Ce terme désigne celui qui subsiste par-delà un événement et il invite donc à s'interroger sur la notion de survivance. Celle-ci est essentielle à la genèse de toute post-mémoire et elle renvoie, d'une part, à ce qui subsiste après la disparition de quelque chose ou de quelqu'un, et, d'autre part, à la survie, au fait de continuer de vivre après un événement d'une violence rare. Dans *The Nuclear Age*, l'évocation des perceptions poignantes d'un passé historique traumatisant donne au thème de la survivance une place particulière. La post-mémoire est indéniablement prégnante ; elle a un impact sur la conscience de Cowling, mais ce dernier la voit comme bien plus qu'une transmission et un héritage. Il l'assimile à une connaissance – une reconnaissance – qui le hante : « I felt some fear, of course, or the memory of fear, but I had the advantage of having been there before, a kind of knowledge » (O'Brien 1985 : 39). Cowling n'est ni un témoin intégral, ni un survivant. Toutefois, il se présente au lecteur comme le *superstes* d'un passé qu'il n'a pourtant pas vécu mais qui semble provoquer en lui un traumatisme vicariant. De par sa relation littéralement *passionnelle* aux événements historiques qui l'habitent, il se sent investi d'une mission commémorative et engage le lecteur à imaginer « la part imaginable de l'inimaginable² ». Le verbe et l'image, même s'ils ne communiquent qu'une partie infime de l'inimaginable, permettent de résister contre l'oubli ou la tentation de se détourner d'un passé impensable et indicible. Cowling tente de donner un sens à ce qu'il ressent comme un état de survivance, une sorte de vie sursitaire qui le lie aux disparus. Le questionnement ontologique qui en découle ne cesse de transparaître dans la série d'évocations d'événements historiques et il fait songer à la définition que Keats donne de l'expérience vicariante :

When standing before the historical evidence of a massive trauma such as the Holocaust, people vicariously witness the trauma through photographs, artistic images, survivor stories, and physical artifacts. From this evidence, the mind creates a semblance of the historic event. The effect of this reconstruction involves a powerful experience, whereby people believe that they know something very deeply about the event by living imaginatively through the experiences of another. This phenomenon is the vicarious witnessing experience. (171)

² Pour reprendre Didi-Huberman, qui use de cette expression à diverses occasions dans *Images malgré tout*.

La prégance de cette expérience révèle le pouvoir testimonial de l'archive photographique, laquelle, par le biais de l'iconographie de la barbarie, tient une place primordiale dans le récit. Il nous semble intéressant de lier le pouvoir évocateur des images à ce qui, dans la théorie d'Hoffman, relève de la notion de « *post-ness* » :

The formative events of the twentieth century have crucially informed our biographies, threatening sometimes to overshadow and overwhelm our own lives. [...] Our relationship to them has been defined by our very 'post-ness' and by the powerful but mediated forms of knowledge that have followed from it. (25)

Dans *The Nuclear Age*, il nous semble que cet état est vécu comme un lourd héritage et la médiation dont parle Hoffman se trouve renforcée par reproductibilité des images choquantes qui fixent l'inimaginable sur la pellicule et pétrifient celui qui les regarde ou se les remémore. Par contrecoup, l'écriture d'O'Brien devient iconogène ; elle est animée par des figurations graphiques souvent exprimées en peu des mots mais les images mentales qu'elles déclenchent surgissent à la manière de l'instantané photographique. En outre, de par une figuration répétée, le récit ouvre la voie à une intericonicité inter- et transtextuelle. Au niveau intra-diégétique, on trouve les mêmes images disséminées. Mais certaines sont elles-mêmes des reproductions (des re-présentations) d'images antérieures, vues dans les premières œuvres d'O'Brien. Il y a donc une transmission fictionnelle dans le roman qui rappelle à quel point l'anxiété existentielle et le trauma sont à la base du principe d'écriture de l'auteur. La post-mémoire est tamponnée sur un présent chargé d'histoire(s) et de souvenirs qui dévalent dans « un chaos d'émotion » (Hoffman 9). La confusion naît de cette expérience vicariante de différents traumas historiques. Cowling est médusé par le « *ça-a-été* » de l'iconographie terrifiante qui lui revient en mémoire. Dans la conception barthésienne, le « *ça-a-été* » est le « noème », l'essence de la photographie (120) : « quelque chose s'est posé devant le petit trou et y est resté à jamais » (123-124). Le récit exprime l'essence de l'objet photographique, ainsi que sa permanence, notamment lorsque sont conviées des images traumatisantes reproduites de manière itérative. Cowling procède à des cadrages panoramiques et des zooms avant sur des vécus archivés mentalement. Des planches-contact virtuelles s'entrechoquent et se développent dans des élans empathiques et des visions messianiques qui lui font voir le retour des morts. Cowling est un cas *borderline* imprégné de « corps étrangers³ » transhistoriques qui sont comme des revenants provoquant bien plus

³ Freud utilise l'expression pour évoquer une mémoire pathogène dans *Etudes sur l'hystérie*. Il voit le symptôme comme un « corps étranger » qui provoque des réactions (Barrois 5). Laplanche a repris cette notion freudienne : « Far from being my kernel, it is the other implanted in me, the metabolized

que le désir évoqué par le narrateur⁴. L'invasion de ces corps étrangers génère « un accès événementiel à la réalité » (Mayzaud 3) et une fusion avec un *Erlebnis*, c'est-à-dire un événement marquant, qui se donne, dans le cas de Cowling, comme vécu personnellement et de manière traumatisante. L'*Erlebnis*, dont la racine verbale *erleben* signifie « survivre », renvoie à une épreuve intime dont l'intensité immédiate métamorphose le sujet, et en cela, elle constitue les prémisses d'une connaissance. Pour Cowling, il s'agit d'un *Erlebnis* par procuration, dont l'origine se trouve en partie dans des vécus et des histoires qui appartiennent à d'autres mais qui le hantent. Dans son analyse des figures du trauma, Amfreville définit la hantise comme « un cauchemar mais avant tout comme la conscience d'être habité, assiégé par une mémoire qui ne peut être la mienne que par interposition » (15). La hantise ressentie par Cowling surgit dans le récit à travers la surimpression d'instantanés horribles : « the grotesque reality of the human carcass. The dead won't stop dying. [...] they die in multiples, they can't call it quits » (O'Brien 1985 : 98). L'effet de Méduse s'opère dans un labyrinthe de miroirs. Ce n'est toutefois pas le référent qui fige Cowling, mais plutôt son reflet, la réverbération mentale des images historiques⁵. Celles-ci sont multiples et s'entrecroisent au cœur du récit. Comme nous l'avons précisé plus tôt, elles renvoient notamment à la bombe atomique, aux camps d'extermination et la guerre du Vietnam, ainsi qu'à un fait historique plus lointain, la guerre de Sécession. Le récit est marqué par la proximité effroyable de ces événements qui s'entrechoquent dans la conscience. Le lecteur détecte la fulguration d'une rencontre « non manquée » avec le réel. Dans ses travaux sur le traumatisme psychique de guerre, le psychiatre Louis Crocq compare ce type de rencontre à un choc qui provoque un arrêt sur image :

Chez le traumatisé, l'écoulement harmonieux du temps s'est arrêté, pour faire place à un moment figé sur la terreur ou l'horreur. [...] Le présent n'est plus vécu comme un présent mouvant, qui s'émancipe de son origine dès qu'il naît, qui fuit dès qu'il s'affirme, et qui débouche sur un nouveau présent qui n'est plus lui. (273)

Le spectre de l'atomisation

Hanté par le poids et les contrecoups de la post-mémoire, Cowling retourne vers le temps de

product of the other in me: forever an « internal foreign body » (256).

⁴ « [...] the simple desire to discover if the dead are ever truly dead » (O'Brien 1985 : 305).

⁵ Voir l'analyse de Winter : « [...] the secondary Medusa that Perseus sees in the reflection of his shield; Medusa in the age of her technical reproducibility; a deferred Medusa; Medusa the Spectrum. [...] The effect is transformative in its reification. [...] If it is to be seen at all, the historical object, like the Medusa and the object of the photograph, can only be conceived of indirectly in its deferment. Conception is a momentary reproduction, an illumination. [...] This is the Medusa effect: the tension between static and dynamic, continuity and discontinuity, carnality and concept » (n.p.).

son enfance, ce qui l'amène à essayer de trouver l'origine de ses terreurs. La recherche laisse apparaître l'ombre de la menace atomique. L'angoisse générée et ressentie par Cowling alors qu'il n'était qu'un enfant dans les années cinquante est encore, *toujours*, présente, mais elle s'est transformée en une anxiété pathologique. Lorsqu'il s'interroge sur la peur intense qu'il éprouve, il expose une hantise dont il ne parvient pas à situer l'origine avec précision :

The year was 1958 and I was scared. Who knows how it started? Maybe it was that CONELRAD stuff on the radio, tests of the Emergency Broadcast System, pictures of H-bombs in Life Magazine, [...], the times in schools when we'd crawl under our desks and cover our heads in practice for the real thing. Or maybe it was rooted deep inside me. In my own inherited fears, in the genes, in a coded conviction that the world wasn't safe for human life. (O'Brien 1985 : 9)

Il découle de l'évocation des terreurs enfantines une volubilité emplie d'un sentiment d'allégeance morale, comme si Cowling se sentait assujetti aux disparus. Tandis que se poursuit la catabase vers les soubassements et les catacombes de l'histoire, il entrevoit un risque majeur, celui de l'oubli. La mémoire de Cowling est contaminée par les jaillissements fulgurants d'une mémoire *autre* qui ne lui appartient pas. Mais par ailleurs, Cowling perçoit aussi que la post-mémoire est en passe d'être évacuée de la conscience collective, si tant est que cette dernière existe encore. L'état d'« *emotionalness*⁶ » qui en résulte est en réalité symptomatique d'une double contrainte qui le pousse à la fois vers l'oubli et la mémorisation. Pour Ferber, cette dévotion peut alors marquer une intériorisation destructrice, « an embodiment of the endless commitment and responsibility the melancholic feels towards his object » (69). Ainsi, l'oralité du récit enchaîne les effets de choc comme pour frapper le narrataire à son tour et lui faire partager la détresse de la clairvoyance :

I've been around. I've seen the global picture and it's no fantasy—it's real. [...] Ask the rattlesnakes and butterflies on that dusty plateau at Los Alamos. Ask the wall shadows at Hiroshima. [...] And then listen, listen hard, because you'll get one hell of an answer. If you hold your breath, if you have the courage, you'll hear the soft drip of a meltdown, the ping-ping-ping of submarine sonar, the half-life of your own heart. (O'Brien 1985 : 7)

Selon Caruth, « [t]he bomb is not only a “beginning” of the nuclear age but also the beginning of a certain mode of image-making, a beginning that erases itself as such in this very process » (8). Mais que reste-t-il de l'événement historique lorsqu'il s'efface derrière des constellations d'images passées, reproductibles à l'infini ? Celles-ci deviennent des clichés,

⁶ Nous empruntons ce mot à Foer (201).

dans tous les sens du terme, des images usées qui immobilisent le temps. Leur pouvoir d'évocation semble ne même plus laisser de traces, comme s'il était effacé par un « bloc-notes magique⁷ » monumental. Cowling est doublement tourmenté par la frappe de ses « souvenirs » et par la responsabilité de sauver la postériorité de la mémoire dans un présent menaçant qui ne cesse de caler : « Like hide-and-go seek—the future curves toward the past, then folds back again, seamlessly, and we are locked forever in the ongoing present » (O'Brien 1985 : 121). Un trait benjaminien apparaît, l'esquisse d'une mélancolie existentielle, non pas du flâneur, mais du creuseur éprouvé par la domination d'une Histoire traumatisante antérieure à sa propre biographie et dont il ne peut faire le deuil : « I saw burning villages. I saw the dead and maimed. I saw it. I was not out of my mind. I was in my mind; I was a mind's eyewitness to atrocity by airmail » (O'Brien 1985 : 71). Le trop-plein graphique, favorisé par la reproductibilité photographique et filmique, laisse Cowling déchiré entre deux élans contraires que Freud évoque comme « un conflit ambivalentiel » (Freud 2004 : 13). Il y a à la fois le désir fou de s'enterrer pour fuir les revenances de la post-mémoire et le devoir de déterrer les archives de l'histoire afin de les agiter frénétiquement à la face du monde, comme pour mieux résister à la menace la plus totale, la possibilité d'une éradication totale menant au néant mémoriel : « You can't use faggy-ass psychology to explain away the bomb » (O'Brien 1985 : 15). Le dévouement vis-à-vis d'une mémoire en voie d'extinction s'expose tout au long du récit élégiaque. Lacéré par les injonctions, le corps du texte devient à son tour un réceptacle, « un lieu de mémoire⁸ » contenant les rémanences kaléidoscopiques survenues à la fois de la post-mémoire et des souvenirs d'enfance. De celle-ci, il retient le *punctum*⁹ de deux photographies issues de son album mental : une table de ping-pong, qui faisait office d'abri anti-nucléaire dans son imaginaire d'enfant et sous laquelle il voudrait retourner dès que surgit l'angoisse ; et la barbe à papa qu'il savourait en assistant à la mort fictive de son père qui, chaque été, incarnait l'ultime résistance de Custer dans une représentation spectaculaire de la bataille de Little Big Horn : « I wanted to warn him, rescue him, but I also wanted slaughter. [...] Terror mixed with fascination: I craved bloodshed, yet I craved the miracle of a happy ending » (O'Brien 1985 : 10-11). Des constellations d'images ressurgissent du passé violent dans des montages baroques improbables qui compressent l'histoire, comme s'il y avait une volonté de la part de Cowling d'inoculer le choc afin que son esprit arrête de s'épuiser :

⁷ Nous faisons ici allusion au *Wunderblock* évoqué dans le court texte de Freud, « Note sur le 'Bloc-notes magique' », paru en 1925.

⁸ À propos de la mémoire, Nora écrit la chose suivante : « Self-consciousness emerges under the sign of that which has already happened, as the fulfillment of something always already begun. We speak so much of memory because there is so little of it left » (7).

⁹ Pour Barthes, ce point singulier de l'image saisit, comme Méduse, celui qui regarde l'objet photographique (69-94).

The fucking Ping-Pong table, I said. The flashes and missiles and sirens, and the fucking war, the fucking draft, the bombs and shrapnel and guns and artillery and all the shit, the fucking sun, it would fucking fry us, I said, or we'd get fried by the fucking physicists, or else the silos and submarines and fly-boys and button-pushers—all the assholes out to kill other assholes—fucking Nixon, fucking Brezhnev [...] and Hitler and Crazy Horse and Custer, my father, too, yes, my father, the way he died out at the fairgrounds every summer, just died and died, how he wouldn't stop dying, every fucking summer, all the heroes and corpses, the fucking Alamo, fucking Hiroshima and Auschwitz—No survivors!—everybody killing everybody else— [...]. (O'Brien 1985 : 234)

Ces visions laissent transparaître la terreur d'un Armageddon qui causerait même l'effacement de la disparition de la mémoire. Il y a au cœur du récit l'évocation de ce risque ainsi que le danger potentiel d'atteindre un « point de saturation » (Keats 11) :

Everything is combustible. [...] Everything burns to nothing and even nothing burns. There are no footprints—the footprints burn. There are no messages in the bottles, because the bottles burn, and there is no posterity, because posterity burns. [...] Memory burns, and with it the past, all that ever was. The reasons for burning burn. (O'Brien 1985 : 303)

Les répercussions sur la mémoire saturée se manifestent dans une logorrhée qui s'entend à la fois comme un cri douloureux contre une connaissance post-mémorielle subie et une vocifération contre l'oubli et le désengagement. Pour Cowling, l'épidémie d'amnésie a déjà commencé à frapper et annonce le néant à venir : « There is no remembering when there is no one to remember. Hence no history, hence no future » (O'Brien 1985 : 241). Mais des traces énigmatiques préfigurent d'autres traces et annoncent par leur aspect sériel l'inscription en creux de chocs et de traumatismes disséminés dans les autres textes de l'auteur et investis dans l'après-coup de la lecture. Comme souvent chez O'Brien, les prémices d'une adresse à l'autre affleurent à la surface d'un texte encore et toujours iconogène qui disperse des visions apocalyptiques et nous confronte à un doute existentiel : « The question is simple. In this age, at this late hour, how do I make a happy ending? » (O'Brien 1985 : 297). La pré-mémoire visionnaire s'établit comme une étape liminale, un lieu mental de transition dans lequel l'imagination fétichiste de Cowling lui permet de maîtriser cette angoisse en se plaçant au cœur d'histoires futures qui sont à la fois incroyables et profondément choquantes, mais dont il revient toujours¹⁰. Ces images venues du futur le maintiennent en alerte, tout en lui évitant, comme le dit Benjamin, de trop « se dépenser dans le bordel [...] avec la putain "Il

¹⁰ Comay évoque « the compensatory construction of imaginary unities in response to a traumatic loss » (90).

était une fois” » (Benjamin, *Œuvres* III : 441). Le baroquisme de la pré-mémoire visionnaire laisse transparaître dans son foisonnement de détails une véritable poésie de la catastrophe :

Somewhere out there, just beyond the range of normal vision, there was a bomb with my name on it. [...] I almost died. There was a rumble, then a whine, then a shrill sucking sound. [...] In the distance, a mile away, a trillion miles, I could hear the sizzle of a lighted fuse. [...] Then suddenly the sky was full of pigeons, millions, every pigeon on earth—screeches and wings and glowing eyes. [...] The planet tilted. Kansas was burning. Hot lava flowed down the streets of Chicago. It was all there, each detail: Manhattan sank into the sea, New Mexico flared and vanished. [...] There were dinosaurs. The graveyards opened. Marble churches burned like kindling. New species evolved and perished in split seconds. (O'Brien 1985 : 29-30)

The world-as-it-should-be : l'imaginarisation à l'œuvre

La pré-mémoire d'événements apocalyptiques, véritable hantise de l'à-venir, convoque l'image d'un contre-espace intime, une hétérotopie, un lieu psychique de « halte provisoire¹¹ » (Foucault 2009 : 24) dans lequel commence un travail sur soi. Le sentiment de déjà-vu « à l'envers » – sorte d'*avant-coup* – donne lieu à des images aussi précises que la connaissance factuelle des événements marquants évoqués dans le récit. Il témoigne de la même manière d'un rapport unique à l'historicité, un terme que nous employons ici au sens historique, mais aussi philosophique. Le rappel incessant de faits passés permet d'insister sur la réalité historique et la factualité indéniable de ces derniers, même si la répétition des évocations est dépourvue d'interprétation personnelle. Cowling ne cherche pas à s'interroger sur l'historicité de ces faits, il est convaincu de leur authenticité. Plus tôt, nous l'avons cité, il évoque « une forme de connaissance », et c'est précisément cette connaissance qu'il cherche à transmettre à son tour. Le récit est assiégé par des références à un passé historique qu'il n'a pas vécu, mais dont il sait qu'il n'est ni un mythe, ni une légende. Il se dégage de cette occupation de l'esprit par la post-mémoire une insistance sur le « *ça-a-été* » de l'histoire qui, bien qu'elle meurtrisse Cowling, finit par le pousser dans une autre direction, vers un imaginaire créatif qui lui permet d'entreposer dans le récit les possibles souvenirs d'un futur traumatisant. C'est selon nous, le deuxième aspect, plus philosophique, de l'historicité (ou « historialité ») qui apparaît alors dans l'œuvre. À travers les impressions de déjà-vu surgis du futur, le récit de Cowling évoque la caractéristique universelle de la condition humaine, le fait qu'elle soit déterminée de part en part par une condition historique qui s'avère particulièrement traumatisante. Pour Cowling, la connaissance de cette détermination est le

¹¹ Foucault démarre son propos sur l'hétérotopie en évoquant les « thèmes de l'accumulation du passé, grande surcharge des morts, refroidissement menaçant du monde » (Foucault 1984 : par. 1).

fondement d'une prescience qu'il assimile à une mémoire du futur. Mais à la différence de la post-mémoire, la pré-mémoire qui l'investit est marquée par une plasticité – pour reprendre le mot d'André (58) – et donne lieu à une autre forme de connaissance. Elle permet l'imaginarisation, c'est-à-dire la figuration et la symbolisation d'une anxiété chronique et de terreurs intimes. En cela, l'imaginarisation est aussi créatrice : elle marque le passage de l'*Erlebnis*, un vécu ressenti personnellement, à l'*Erfahrung* intime, singulière, « l'expérience personnelle caractérisée par un effort, un développement vers un savoir » (Mayzaud 5). L'impact de la post-mémoire a un effet de Méduse, elle pétrifie Cowling qui ne cesse de revenir à la contemplation d'images similaires et reproduites à maintes reprises dans son récit, parfois à travers les mêmes mots. La pré-mémoire elle, est un espace transitoire métaphorique de métamorphose et de connaissabilité de soi. Elle ne relève pas de l'Histoire en tant que telle, mais elle n'est cependant pas anhistorique. À travers elle, Cowling s'approprie la détermination pesante de la condition historique et, par le biais de la mise en mots, monte et projette de « lumineux films faits maison du monde-tel-qu'il-devrait être¹² ». A partir de ces « films », il peut dépasser un temps sur lequel il n'a pas d'emprise, le passé, et maîtriser à sa manière un autre temps, un futur fictif vers lequel il se tourne avec appréhension mais dont il revient toujours avec des histoires qui illustrent le pouvoir libérateur de la fiction et permettent un travail sur soi. Ce travail enclenche un processus de répétitions et d'interprétations, un *working through* qui « passe souvent à travers, perd son chemin, s'égaré, fait demi-tour, s'enfouit dans les sables ... et de temps en temps arrive à bon port » (André 49). Dans *The Nuclear Age*, cette introspection permet de donner à la fiction une place de choix aux côtés de l'Histoire. L'œuvre figure la dynamique régénératrice de la pré-mémoire et lui confère une force créatrice qui s'inspire et s'émancipe du passé. Elle rappelle un processus d'« archivation », laquelle, selon Derrida, « produit autant qu'elle enregistre » (Derrida 1995 : 34). La mise en mots de ces « souvenirs » futurs permet d'atomiser symboliquement l'anxiété qui se manifeste de manière excessive et parfois incontrôlée depuis sa petite enfance. Keats parle dans ce cas de « dispersion du trauma » (181), une expression qui s'applique à la force de la pré-mémoire dans *The Nuclear Age* dans la mesure où elle signifie que le sujet parvient à diluer un trauma, non pas historique, mais personnel, et ce, grâce au verbe. Les fictions créées ouvrent sur un lieu de passage dans lequel la mémoire d'un futur fictif est animée, non pour guérir les blessures et faire disparaître les cicatrices, mais plutôt pour atténuer le tourment et les symptômes.

De par la symbolisation et la figuration qu'elle génère, l'imaginarisation pré-mémorielle contourne ce que Lacan a nommé le *traumatisme*¹³, le vide et le manque dans le langage qui

¹² « [...] vivid home movies of the world-as-it-should-be » (O'Brien 1985 : 69).

¹³ Attié rappelle que Lacan utilise ce mot pour la première fois dans *Le Séminaire* (Livre XXI, « Les

laissent le sujet désespéré face à l'indicible. Les déjà-vus « à l'envers » de Cowling s'inscrivent dans une mémoire fantôme qui accueille un futur inventé pour mieux déconstruire l'autorité et la spectralité du passé sur le présent. Le trou qu'il creuse devient symboliquement un lieu de passage que Cowling voit surtout comme une issue de secours. Il faut creuser et aller vers le fond des choses pour pouvoir survivre à sa propre histoire : « The hole is what we have when imagination fails » (O'Brien 1985 : 306). L'action de creuser, qui est présentée comme le point de départ de l'histoire que Cowling va nous raconter, le pousse aussi à présenter une histoire de sa propre histoire. Cowling renoue avec l'imaginaire de son enfance, il anticipe, pour de faux, la possibilité d'un désastre qui viendrait interrompre son existence. Ce faisant, il s'immunise avec des panoramas dantesques qu'il entropose au cœur de son récit et qu'il commente. Le propos métafictionnel laisse alors transparaître la lueur d'une certaine forme d'autodérision, qui nous fait percevoir le recours à la pré-mémoire comme un jeu, voire une joute, entre mémoire et histoire. Il y a chez Cowling une « pulsion d'archivation », un phénomène que Derrida décrit ainsi :

Une anticipation de l'événement à venir et à ce qu'on pourra en garder en l'appelant d'avance. [...] L'anticipation ouvre à l'avenir, mais du même coup elle le neutralise, elle réduit, elle présentifie, elle transforme en mémoire, en futur antérieur, donc en souvenir, ce qui s'annonce comme à venir demain. (Derrida 1996 : 118)

La géologie de la pré-mémoire dévoile les désordres du temps, elle met en perspective la futurité du passé, la manière dont il sera historisé, et le déjà-vu du futur. Dans la fièvre d'archives qui s'ensuit, il y a chez Cowling un désir de compresser le temps et une démesure insolite qui évoquent des peurs immémoriales et lui font pressentir la précarité de l'existence : « Folded in forever like the fossils. I don't want it but I can see it, as always the imprints in rock, the walls shadows at Hiroshima » (O'Brien 1985 : 302). La fabrique de la pré-mémoire dans l'âge atomique donne lieu à un processus d'apprentissage qui permet aussi de (se) figurer la frappe de l'histoire¹⁴, l'empreinte laissée par la danse macabre des morts, ceux de Little Big Horn, d'Auschwitz, d'Hiroshima, de la guerre du Vietnam, qui semble être sans fin. Cowling s'interroge : « Where on earth is the happy ending? » (O'Brien 1985 : 298). C'est la question à la fois métaphysique et métafictionnelle à laquelle le lecteur est à son tour confronté. Les retrouvailles dans l'espace fluctuant de la textualité offrent une esthétique du choc intensifiée par la grammaire photographique et les cadrages révélateurs d'images

non-dupes errent », inédit, leçon du 19/02/1974) : « C'est le trou dans la langue qui fonde le trauma. Il en résulte la souffrance subjective dont le sujet se plaint. » (Attie, n. pag.)

¹⁴ Dans le chapitre « La première frappe » (59-66), André analyse celle-ci comme une impression : « Quelque chose arrive du dehors qui heurte quelque chose du dedans » (66).

sidérantes. Leur étrangeté vient du fait qu'elles semblent avoir été développées avant même d'avoir été prises. Elles émanent d'un *underground* textuel fabuleux, dépositaire d'une pré-mémoire qui annonce d'autres visions et remémorations à venir. Le travail d'excavation accompli par la relecture du roman permet d'envisager de manière plus précise la cartographie du trauma dans l'œuvre d'O'Brien et les rubans transtextuels qui relient les romans. Déjà, dans *Northern Lights* (O'Brien 1975), Paul Perry s'enfonçait à ski avec son frère Harvey dans la forêt enneigée du Minnesota, comme pour tenter de défier une dernière fois l'ombre spectrale d'un père mort depuis des années mais dont les prophéties apocalyptiques continuaient de le traumatiser. Dans *Going After Cacciato* (O'Brien 1978), Paul Berlin s'engage dans une rêverie fantastique qui le mène de la jungle du Vietnam à Paris, afin d'échapper à l'horreur de la guerre. À son tour, William Cowling préfigure d'autres traumatisés présents dans l'œuvre d'O'Brien. Dans *The Things They Carried* (1990), le narrateur Tim O'Brien ne cesse de revenir sur l'expérience traumatisante de la guerre du Vietnam. *In the Lake of the Woods* (1994) raconte comment le vétéran John Wade doit affronter ses actes commis lors de la guerre du Vietnam. En évoquant la participation de Wade au massacre de My Lai, qui fut perpétré en 1968 par des soldats de l'armée américaine et qui causa la mort de plus de cinq cents civils vietnamiens innocents, O'Brien relie le trauma de la guerre du Vietnam à d'autres événements violents de l'histoire américaine. L'allusion à un autre massacre, celui des Indiens, fait écho aux visions terrifiantes que Cowling a de son père incarnant un Custer qui n'en finit pas de mourir et d'être scalpé. Enfin, Tom Chippering, dans *Tomcat in Love* (1998), est lui aussi un personnage hanté par les images de son enfance et par la guerre du Vietnam. Tous sont *frappés* et tourmentés par des visions infernales qui témoignent d'une anxiété pathologique mais aussi et surtout d'une mélancolie. Celle-ci submerge Cowling et donne toute son acuité au sentiment de finitude qu'il éprouve. L'élan mélancolique qui traverse le roman est aussi la trace d'une perte de l'innocence, qui touche celui qui reste après les morts, et qui sait à quel point l'inhumanité est à portée de main.

En définitive, *The Nuclear Age* entrecroise des images excessivement graphiques qui composent un *quilt* narratif baroque. A travers le leitmotiv du retour des morts, le récit est tout en mouvements, il assume son *pathos* et les effets dramatiques, tout en soulignant la tension entre l'imaginable et l'inimaginable. L'exubérance des visions contribue à créer un *memento mori* paradoxalement libérateur. Elle crée le lien entre la post-mémoire et les sables mouvants d'une pré-mémoire qui englobe et fragmente d'étranges spatio-temporalités dans lesquelles le déjà-vu coïncide avec un « ça-a-été » futuriste qui se conjugue au futur antérieur. C'est en plongeant au cœur de ce baroquisme que le lecteur franchit le seuil et

affronte à son tour ses propres interrogations eschatologiques. Face au questionnement final de *The Nuclear Age*, « In the absence of hope, what can we hope for? » (O'Brien 1985 : 305), il doit rembobiner le fil textuel car la réponse se trouve inscrite avant la question : « Neverness [...] the be-all and end-all » (O'Brien 1985 : 298). L'ombre d'un autre péril surgit, celui de « l'échec de la croyance¹⁵ » et de l'espérance. C'est sans doute ce risque que Cowling tente de donner à voir, comme pour mieux encourager les vivants à résister à la terreur et au désespoir qui contaminent un âge monstrueusement criminel dans lequel l'éradication totale est devenue une effroyable éventualité. Face à l'ultime interrogation quant à ce qu'il nous reste d'espoir, nous ne pouvons nous empêcher d'entendre l'écho menaçant d'une réplique kafkaïenne : « Oh ! Assez d'espoir, une quantité infinie d'espoir – mais pas pour nous¹⁶ ».

Bibliographie

- Agamben Giorgio. *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. New York : Zone Books, 1999.
- Amfreville, Marc. *Écrits en souffrance. Figures du trauma dans la littérature nord-américaine*. Paris : M. Houdiard, coll. « Essais », 2009.
- André, Jacques. *Les Désordres du temps*. Paris : PUF, 2010.
- Attié, Joseph. « Traumatisme et savoir ». *École de la cause freudienne*. 22 août 2013. <<http://www.causefreudienne.net/index.php/etudier/essential/deux-notes-sur-le-traumatisme.html>>
- Barrois, Claude. *Les Névroses traumatiques*. Paris : Dunod, 1998.
- Barthes, Roland. *La Chambre claire*. Paris : Gallimard, Le Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980.
- Benjamin, Walter. *Œuvres II*. Paris : Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2000.
- . *Œuvres III*. Paris : Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2000.
- Caruth, Cathy. « Lying and history ». *EUROZINE*. 9 mars 2009. 22 août 2013. <<http://www.eurozine.com/articles/2009-03-09-caruth-en.html>>
- Comay, Rebecca. « The Sickness of Tradition: Benjamin Between Melancholia and Fetishism ». *Walter Benjamin Studies*. Andrew Benjamin (sous la dir. de). London,

¹⁵ « *There's a failure of faith* » (O'Brien 1985 : 4).

¹⁶ Kafka, cité par Benjamin (*Œuvres II* : 417).

- New York : Continuum, 2005.
- Crocq, Louis. *Les Traumatismes psychiques de guerre*. Paris : Odile Jacob, 1999.
- Derrida, Jacques. *Mal d'archive – Une impression freudienne*. Paris : Galilée, 1995.
- . *Echographies de la télévision*. Entretiens filmés avec Bernard Stiegler. Paris : Galilée, 1996.
- Didi-Huberman, Georges. *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*. Paris : Editions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2009.
- Ferber, Ilit. « Melancholy Philosophy: Freud and Benjamin ». *E-rea*. 4.1, 2006, document 10. 15 juin 2006. 10 septembre 2012. <<http://erea.revues.org/413>>.
- Foer, Jonathan Safran. *Extremely Loud and Incredibly Close*. New York : Houghton Mifflin Company, 2005.
- Foucault, Michel. *Le Corps utopique, suivi de Les Hétérotopies*. Paris : Nouvelles Editions Lignes, 2009.
- . *Dits et écrits 1984. Des espaces autres*. Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967. *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (octobre 1984) : 46-49. 3 octobre 2011. <http://python.bretagne.iufm.fr/blog-gri-recherche/?page_id=440>
- Freud, Sigmund. « Deuil et mélancolie ». Extrait de *Métopsychoanalyse*, *Sociétés* 86 (2004/4) : 7-19.
- . « Note sur le 'Bloc-notes magique' ». *Huit études sur la mémoire et ses troubles*. 1925. Paris : Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 2010.
- Hirsch, Marianne. « The Generation of Postmemory ». *Poetics Today* 29. 1 (Spring 2008). *Porter Institute for Poetics and Semiotics*. 20 septembre 2011. <<http://www.columbia.edu/~mh2349/papers/generation.pdf>>
- Hoffman, Eva. *After Such Knowledge: Memory, History, and the Legacy of the Holocaust*. New York : Public Affairs, 2004.
- Keats, Patrice A. « Vicarious Witnessing in European Concentration Camps: Imagining the Trauma of Another ». *Traumatology* 11. 3 (September, 2005) : 171-187.
- Laplanche, Jean. *Essays on Otherness*. New York : Routledge, 1999.
- Levi, Primo. *Les Naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*. 1989. Paris : Arcades Gallimard, 1999.
- Mayzaud, Yves. « Historique et enjeu de la notion d'*Erlebnis* ». *Ceniphe* 2, article 8 (2005) : 1-45.

Nora, Pierre. « Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire ». *Representations* 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory (Spring, 1989) : 7-24.

O'Brien, Tim. *Northern Lights*. 1975. New York : Broadway Books, 1999.

----. *Going After Cacciato*. 1978. New York : Broadway Books, 1999.

----. *The Nuclear Age*. 1985. New York : Penguin Books, 1996.

----. *The Things They Carried*. 1990. New York : Broadway Books, 1998.

----. *In the Lake of the Woods*. 1994. New York : Penguin Books, 1995.

----. *Tomcat in Love*. New York : Broadway Books, 1998.

Winter, Teresa. « The Medusa Effect and Walter Benjamin's 'On the Concept of History' ».

23 octobre 2010. 30 juin 2011. <http://teresawinter.wordpress.com/2010/10/23/hello-world/#_ftn3>