



HAL
open science

L’ambiguïté des voix narratives dans le “ post-exotisme ” d’Antoine Volodine : choix d’écriture, monde fictionnel et stratégies de réception. Écrivains, Les aigles puent, Onze rêves de suie, Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze

Anaïs Oléron

► **To cite this version:**

Anaïs Oléron. L’ambiguïté des voix narratives dans le “ post-exotisme ” d’Antoine Volodine : choix d’écriture, monde fictionnel et stratégies de réception. Écrivains, Les aigles puent, Onze rêves de suie, Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze. Littératures. 2012. dumas-00708428

HAL Id: dumas-00708428

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00708428v1>

Submitted on 15 Jun 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université de Haute Bretagne, Rennes II

Anaïs OLÉRON

**L'ambiguïté des voix narratives dans le "post-exotisme"
d'Antoine Volodine :
choix d'écriture, monde fictionnel et stratégies de réception**

*Écrivains - Les Aigles puent - Onze rêves de suie -
Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*

Mémoire présenté en vue de l'obtention du
Master 2 de lettres, parcours « Modernités ».

Sous la direction de Monsieur Frank WAGNER

Septembre 2010 - mai 2012

Remerciements

Je tiens à exprimer mon entière reconnaissance à mon directeur, Frank Wagner, pour m'avoir initiée à la recherche et donné l'envie de poursuivre dans cette voie. Dès les premiers jours, sa très grande disponibilité, ses conseils judicieux et l'intérêt qu'il a bien voulu porter à mon travail, m'ont encouragée à toujours progresser en rigueur et en maturité. Ce sont sa confiance et son estime qui m'ont apporté la force de me dépasser en offrant le meilleur de moi-même.

Merci également à Emmanuel Bouju d'avoir accepté de lire mon mémoire et d'être juré le jour de ma soutenance. Les échanges que nous avons déjà pu avoir, notamment dans le cadre de séminaires, m'ont permis d'affiner ma réflexion et de stimuler mon esprit critique.

Je dois également beaucoup à Antoine Volodine qui, à deux reprises lorsque je l'ai sollicité par courriel, a répondu très gentiment à mes demandes d'information. Ses remarques ont à chaque fois été précises, fournies et franches. À ce titre, elles ont constitué un formidable matériau de travail.

Il m'aurait enfin été plus difficile de trouver le temps et l'énergie de rédiger ce mémoire sans le soutien, financier et moral, de mes parents et sans l'enthousiasme de mes amis les plus proches qui ont contribué à faire de ces deux années une période extrêmement heureuse. Je souhaiterais accorder une mention spéciale à Morgane, Marie et Paul-Benjamin pour leur bonne humeur et leurs précieux conseils, tout en adressant d'excellentes pensées à Antonina, Aude, Camille et Claire.

Introduction

Il est toujours séduisant, lorsqu'elle y encourage expressément, de se laisser porter par le discours qu'une œuvre tient sur elle-même. Nous cédonc quelque peu à cette tentation en faisant figurer, dans le titre de ce mémoire, la notion de « post-exotisme », dont il convient rapidement d'expliciter l'origine, l'extension et les présupposés. Il s'agit d'un néologisme forgé par Antoine Volodine en 1990 afin de répondre à la question d'un journaliste qui lui demandait de situer sa démarche dans le champ de la littérature¹. L'invention du mot renvoie au désir de l'auteur, dont les quatre premiers romans avaient été publiés dans une collection de science-fiction, de bâtir un univers fictionnel

« [...] à l'écart des catégories conventionnelles de la littérature existante, [...] de revendiquer une marginalité, un éloignement des centres officiels, des normes, des modes [...]². »

De l'éphémère trouvaille linguistique qu'il était au départ, le vocable de « post-exotisme » est ensuite devenu une référence essentielle à l'œuvre de Volodine. Il désignait au départ une littérature ; il en est venu à qualifier également un imaginaire et une idéologie fondée sur les valeurs d'anciens combattants politiques, incarcérés dans le quartier central d'une prison de haute sécurité. Par un « processus de camaraderie intime »³, ces prisonniers rendent alors hommage à leurs compagnons décédés en adoptant leur identité et en fusionnant mentalement avec eux.

Chacun des récits post-exotiques évoque donc en filigrane l'épreuve de l'incarcération, les idéaux incarnés par les détenus (tels l'attente de la révolution mondiale, l'égalitarisme, ou encore la lutte contre le capitalisme) et leur mémoire littéraire (intertextualité interne ou externe, importance de l'oralité et brouillage des identités). D'emblée, nous pouvons alors souligner trois aspects de la littérature post-exotique : son unité (les différents romans renvoient au même univers), sa dimension communautaire et enfin sa fragilité (condition précaire des prisonniers, difficultés à communiquer et prise de conscience de l'échec de leurs idéaux révolutionnaires).

Ce collectif d'écrivains dissidents se trouve au fondement de l'écriture d'Antoine Volodine puisqu'il le conduit à partager son entreprise littéraire avec des hétéronymes, qui ne représentent qu'une infime partie des prisonniers post-exotiques mais sont, pour l'heure, au

1 Volodine Antoine, « À la frange du réel » dans *Défense et illustration du post-exotisme en vingt leçons*, Montréal, VLB éditeur, sous la direction de Frédéric Detue et Pierre Ouellet, 2008, p. 385.

2 *Ibid.*

3 Volodine Antoine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Paris, Gallimard, « nrf », 1998, p. 39.

nombre de trois : Lutz Bassmann, Manuela Draeger et Elli Kronauer. Antoine Volodine se présente comme leur porte-parole et place sur le même plan l'ensemble des productions de la communauté. En septembre 2010 paraissent ainsi en librairie, de manière simultanée et sous des noms différents, *Écrivains*⁴, *Les Aigles puent*⁵ et *Onze rêves de suie*⁶. Seul le premier est signé Antoine Volodine, les deux autres ont été attribués à Lutz Bassmann et à Manuela Draeger. En raison de sa portée symbolique et médiatique, la publication de ces trois romans contribue à afficher, de manière ostentatoire, l'existence des hétéronymes. Pourtant, cette rentrée littéraire ne fait que concrétiser et exhiber les enjeux d'un projet présent dès l'origine, que la notoriété croissante d'Antoine Volodine a seulement permis de matérialiser. La visibilité du procédé attire l'attention sur la prolifération des figures auctoriales et paraît relativiser le principe de propriété littéraire. Le geste est de nature à susciter des réactions fort différentes. Selon la visée qu'on lui prête, polémique, mystificatrice ou ludique, l'hétéronymie pourra être perçue comme une provocation, comme un leurre ou comme un jeu avec les institutions littéraires. Mais cette confusion vaut surtout pour le non-lecteur, celui qui connaît simplement par ouï-dire l'œuvre d'Antoine Volodine. Car la pratique de l'hétéronymie entretient des liens profonds avec le traitement déceptif, au sein des textes, des différentes voix narratives. Ces deux aspects sont étroitement liés puisque l'indétermination narrative reflète, à une autre échelle, l'identité morcelée de l'auteur chargé d'assumer la responsabilité du récit : un individu bien réel adoptant une posture de porte-parole d'un côté, un être fictionnel que le lecteur est alors libre d'imaginer de l'autre.

Si nous souhaitons consacrer cette étude à la problématique de la *voix*, c'est parce que cette question nous semble pouvoir éclairer l'ensemble de l'œuvre post-exotique : les choix d'écriture privilégiés par Antoine Volodine, l'imaginaire que ses romans parviennent à convoquer et les stratégies de réception adoptées par un auteur qui fait de la « non-opposition des contraires »⁷ un principe fondateur.

Nous entendons ainsi repérer les marques formelles de l'ambiguïté narrative à partir d'analyses structurelles et narratologiques. Puis nous intéresser à la construction de l'univers fictionnel et aux composantes entrant dans l'élaboration de l'imaginaire post-exotique : supports sémiotiques hétérogènes, thématiques récurrentes et débordements paratextuels accentués par

4 Volodine Antoine, *Écrivains*, Paris, Seuil, 2010.

5 Bassmann Lutz, *Les Aigles puent*, Paris, Verdier, « Chaoïd », 2010.

6 Draeger Manuela, *Onze rêves de suie*, Paris, L'Olivier, 2010.

7 C'est l'un des principes du *romance*, un genre littéraire post-exotique, exposés dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze, op. cit.*, p. 39. Nous reviendrons sur cet aspect car il sous-tend le rapport déceptif que les narrateurs post-exotiques entretiennent au sens, et à son interprétation.

l'attitude d'Antoine Volodine lui-même, se présentant comme le porte-parole de ses compagnons d'écriture. Ces observations devraient alors nous permettre de déployer les différents horizons de la réception proposée au lecteur et de témoigner de l'équilibre instauré, paradoxalement *grâce* à l'ambiguïté narrative, entre les postures de lecture complémentaires que sont l'adhésion et la distanciation.

Les outils employés par les narratologues nous séduisent par leur caractère opératoire. Il faut pourtant bien reconnaître que les configurations narratives extrêmement mouvantes des récits post-exotiques ne semblent pas forcément se prêter à pareille analyse. Notre approche narratologique nous permettra néanmoins de ne pas nous éloigner des textes et de partir d'une définition précise de la *voix*. Les travaux de Gérard Genette, par leur visée taxinomique, apporteront en effet à notre étude la rigueur nécessaire à toute entreprise de formalisation. Dans *Figures III*⁸, le théoricien invite à distinguer la *voix* du point de vue (ou *mode*). L'étude des voix narratives encourage à se concentrer sur l'instance énonciative et à distinguer *qui parle, où, quand* et *à qui* ? L'analyse du mode s'intéresse quant à elle à « la régulation de l'information narrative »⁹ et tente de répondre à la question : qui perçoit ?

À l'aide des catégories narratives présentées dans *Figures III*, nous commencerons par mettre en avant quelques particularités du traitement de la voix dans les récits post-exotiques, avant de réfléchir, ultérieurement, à leurs limites lorsqu'il s'agit d'analyser l'œuvre de Volodine. Chaque fois que nous aurons recours à des sources critiques, notre objectif est de faire alterner les mouvements opposés que sont l'induction (partir du texte pour élaborer des principes généraux) et la déduction (partir de la théorie pour rendre compte de procédés textuels internes). Ce va-et-vient nous semble constituer une posture stimulante dans le cadre d'un travail de recherche appelé à confronter régulièrement certains procédés textuels aux typologies déjà existantes, mais aussi à infléchir les distinctions proposées au regard de la spécificité des romans post-exotiques. Il ne s'agit pas, en effet, de "faire violence" aux textes : ce sont les œuvres qui permettent de fonder la théorie, non l'inverse.

Pour mieux justifier notre démarche, il nous faut à présent à présent mettre en évidence, de façon anticipée, les indices qui nous incitent à parler d'ambiguïté des voix narratives. Il s'agit pour cela d'examiner plus avant le statut des prisonniers du quartier pénitentiaire de haute sécurité, qu'Antoine Volodine désigne sous le terme de « surnarrateur »¹⁰ et qu'il présente volontiers comme les metteurs en scène des fictions post-exotiques :

8 Genette Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.

9 *Ibid.*, p. 184.

10 Volodine Antoine, *ibid.*

« Tout livre est une œuvre théâtrale qu'on pourrait situer ainsi : la scène est un décor romanesque qui change facilement, les acteurs sont personnages ou narrateurs, ils organisent de façon indépendante leur mémoire individuelle et collective, ils font sonner leurs propres voix ou les voix d'autres entités ; et le théâtre qui les accueille est une cellule où le surnarrateur est en isolement à perpétuité, en contact avec la réalité carcérale, avec sa mémoire, avec sa ruminant sur la solitude et l'échec, avec ses rêves. »¹¹

En renvoyant le roman à une pièce de théâtre, cette métaphore montre combien les choix d'écriture d'Antoine Volodine, mais aussi sa représentation de la littérature, invitent à examiner le rôle et la distribution des voix narratives. D'autant que ce dispositif scénique nous semble traduisible sur le plan narratologique : dans la mesure où le collectif formé par les dissidents incarcérés est à l'origine de chacun des récits, les prisonniers jouent en quelque sorte le rôle de narrateurs extradiégétiques¹². Ils occupent en effet le "premier degré" de la structure énonciative, souvent implicite puisqu'il est rare que le quartier pénitentiaire de haute sécurité apparaisse dans les romans d'Antoine Volodine, du moins si l'on excepte le *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* qui s'y déroule intégralement. Les prisonniers cherchent donc fréquemment, nous revenons à la métaphore du metteur en scène, à déléguer leur parole à des personnages (intradiegétiques), qui sont alors susceptibles de devenir narrateurs de récits enchâssés. Nous l'avons déjà suggéré : tous partagent le même statut de sous-hommes (*Untermenschen*) et le même imaginaire.

À cet emboîtement des récits, qui correspond au repérage du « niveau narratif »¹³ dans la terminologie genettienne, répond alors l'instabilité de la « relation de personne »¹⁴, témoignant pour sa part de l'inscription de la voix narrative dans l'univers de la diégèse. Gérard Genette appelle à la prudence envers le terme de « personne » car la distinction entre narrateur homodiégétique et narrateur hétérodiégétique (que nous explicitons à l'instant) ne recoupe pas aveuglément le choix de la personne grammaticale :

« [...] la présence de verbes à la première personne dans un texte narratif peut [...] renvoyer à deux situations très différentes, que la grammaire confond mais que l'analyse narrative doit distinguer : la désignation du narrateur en tant que tel par lui-même [...] et l'identité de personne entre le narrateur et l'un des personnages de l'histoire [...] »¹⁵.

Ainsi, dans la plupart des romans, le lecteur comprend dès les premières lignes si l'auteur fait raconter l'histoire par un des personnages (*narrateur homodiégétique*) ou par un narrateur étranger à cette histoire (*narrateur hétérodiégétique*). La frontière devrait être absolue entre ces

11 Extrait d'une correspondance privée, citée par Lionel Ruffel dans *Volodine post-exotique*, Nantes, Cécile Defaut, 2007, p. 147.

12 Selon l'analyse des différents niveaux narratifs par Gérard Genette : « [...] tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit. » La très grande majorité des narrateurs sont extradiégétiques. On ne parle de narrateur intradiégétique qu'en cas de récit enchâssé (le personnage d'un récit se met à raconter une histoire). *Figures III, op. cit.*, p. 238.

13 *Ibid.*, pp. 238-241.

14 *Ibid.*, pp. 251-259.

15 *Ibid.*, p. 252.

deux configurations : elle ne l'est pas tout à fait chez Antoine Volodine. Les récits post-exotiques ne vont pas jusqu'à faire voler en éclats les distinctions proposées par Gérard Genette, mais ils contrarient pour le moins le maintien d'une démarcation nette et stable entre catégories narratives. Un double mouvement de fusion et de translation (la voix se déplace d'un narrateur à l'autre) ébranle les repères du lecteur et l'oblige à remettre en question les hypothèses qui lui permettraient de cerner l'identité du locuteur. Précisons enfin que ce même lecteur ne dispose d'aucune certitude concernant la fiabilité ou la crédibilité du narrateur (sa capacité à raconter) : il arrive souvent que ce dernier soit fou, amnésique, déjà mort, ou tout simplement résolu à égarer son destinataire.

Tous ces écarts par rapport au modèle de textes jugés plus "consensuels", posent alors la question de la lisibilité¹⁶ des romans post-exotiques. L'objectif qui va nous guider tout au long de ce mémoire sera donc de réfléchir à la manière dont une stratégie d'écriture fondée sur l'ambiguïté des voix narratives parvient pourtant à susciter le plaisir du lecteur, à éveiller son imagination et à s'inscrire dans une dynamique de fond, qui traverse la littérature contemporaine. Avant de dérouler dans tous ses détails la trame prospective de notre travail de recherche ainsi que les stratégies méthodologiques que nous avons choisies de privilégier, nous souhaitons toutefois présenter les œuvres de notre *corpus* et les ressources qu'elles seront susceptibles de nous apporter.

Le traitement déceptif de la voix apparaît inhérent à chacun des récits post-exotiques. Aussi, notre étude ne s'inscrit-elle pas dans la diachronie : elle ne cherche pas à dégager une évolution et à présenter la stratégie de publication employée en septembre 2010 comme une mutation profonde de l'œuvre. Le choix de nous concentrer sur *Écrivains*, *Les Aigles puent* et *Onze rêves de suie* a l'intérêt de participer à la régénération permanente des recherches effectuées sur l'auteur¹⁷ et de justifier la cohérence de l'univers qu'il construit depuis plusieurs années, en montrant que ces dernières productions réactualisent le problème de fond qu'est celui des voix narratives.

Il faut toutefois reconnaître que les ouvrages qui nous intéressent introduisent certains éléments inédits. Ainsi, *Écrivains* est certainement le plus autobiographique des romans post-

16 Selon Philippe Hamon, est « lisible » un texte qui suscite un effet de déjà-vu ou de déjà-lu. Voir « Sur les notions de norme et de lisibilité en linguistique », *Littérature*, n°14, 1974, p. 114-122.

17 Depuis lors, en janvier 2012, Lutz Bassmann a publié son quatrième ouvrage (*Danse avec Nathan Golschem*, Paris, Verdier, « Chaoïd ») et Manuela Draeger est devenue la signataire de deux nouveaux romans (*La Nuit des mi bémols*, Paris, L'École des Loisirs, « Médium », 2011 ; *Herbes et golems*, Paris, L'Olivier, 2012). L'œuvre d'un auteur contemporain est par nature en construction mais, pour des raisons de cohérence de l'ensemble du mémoire, nous avons préféré ne pas inclure tardivement ces récents *opus* parmi les textes que nous étudions, tout en nous laissant la possibilité de les citer ponctuellement.

exotiques : son titre revêt tout d'abord une dimension spéculaire en renvoyant à la propre activité d'Antoine Volodine, mais il est surtout tentant de repérer parmi les récits qui composent cet ouvrage plusieurs allusions à ce qui a pu constituer l'expérience de l'auteur. Entendons nous, il ne s'agit pas d'une réelle autobiographie. Mais, sans nous engager dans une interprétation psychanalytique, les déboires éditoriaux de personnages comme Mathias Olbane ou Bogdan Tarassiev ainsi que le caractère déroutant de leurs dispositifs fantasmatiques et narratifs, qui suscitent l'incompréhension de leurs rares lecteurs, viennent probablement traduire certaines (anciennes) angoisses d'Antoine Volodine. De plus, ce dernier a reconnu que le récit intitulé « Comancer » constituait un clin d'œil à sa première tentative d'écriture, alors qu'il ne connaissait pas encore toutes les lettres de l'alphabet¹⁸. Parmi les sept chapitres que comprend *Écrivains*, un seul¹⁹ a la particularité de se présenter comme une série de remerciements, sur le modèle de ceux qui sont présentés en exergue des romans anglo-saxons. Les autres sections mettent chacune en scène un personnage d'auteur (encore faut-il souligner que le récit est le plus souvent oral), dont la particularité est de s'écarter délibérément de la représentation traditionnelle de l'écrivain lettré, talentueux et auréolé de succès. Ces figures font ainsi écho à la revendication volodinienne de créer « une littérature des poubelles, en rupture avec la littérature officielle »²⁰.

De son côté, Manuela Draeger propose pour la première fois un roman publié dans une collection pour adultes alors que jusqu'à présent, ses récits s'adressaient plus particulièrement à un public novice, invité à découvrir progressivement l'univers post-exotique sans pour autant être confronté à la même noirceur que dans les ouvrages signés Antoine Volodine ou Lutz Bassmann. Il en va tout autrement dans *Onze rêves de suie*, qui accorde il est vrai une certaine part à l'enfance et à l'adolescence, mais aboutit à un drame lorsqu'un groupe de jeunes se retrouve piégé à l'intérieur d'un entrepôt désaffecté et que des hommes chargés de la sécurité décident d'y mettre le feu.

Les Aigles puent est la troisième publication signée Lutz Bassmann. Le roman a pour cadre les ruines d'une ville bombardée, dont les moindres repères ont été réduits en un magma informe. Gordon Koum se trouvait à l'extérieur au moment de l'attaque ; il est donc l'un des seuls survivants mais sa femme et ses enfants ont péri dans la catastrophe. Guidé tout d'abord

18 Nous renvoyons à « On recommence depuis le début », entretien avec Jean-Didier Wagneur, *Écritures contemporaines*, n°8, Antoine Volodine, *fiction du politique*, sous la direction d'Anne Roche, Caen, Lettres modernes Minard, 2006, p. 230.

19 Volodine Antoine, « Remerciements », *Écrivains*, op. cit, pp. 73-92.

20 *Idem.*, « À la frange du réel », art. cit, p. 387.

par l'espoir de retrouver des traces de son passé, le personnage se met rapidement à parler aux victimes en leur racontant des histoires susceptibles de les distraire et de les accompagner dans la mort.

Ainsi, malgré l'autonomie de ces romans, on ne décèle pas d'inflexion radicale des motifs et des procédés d'écriture qui, par leur récurrence et leur concentration, permettent rapidement d'identifier l'empreinte de la communauté post-exotique : d'un point de vue formel les diverses manifestations de l'ambiguïté narrative, sur le plan thématique l'univers fictionnel proposé à l'imagination du lecteur et, à l'échelle de la réception, les différentes modalités d'approche des textes. La mise sur le même plan des trois signataires, dont les noms étaient déjà réunis dans le *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*²¹, organise il est vrai le débordement de la fiction sur le monde réel ; mais nous avons rappelé qu'elle ne faisait que prolonger une démarche antérieure. C'est justement en intégrant le *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* parmi les textes qui vont alimenter notre réflexion que nous pourrons témoigner de la place qu'Antoine Volodine accorde aux mécanismes déceptifs qui structurent l'instabilité et l'ambivalence des voix post-exotiques.

L'ouvrage est en effet la clé de voûte de cet édifice littéraire. Publié en 1998, il se présente comme un ensemble de « leçons » exposées sous la forme de dix encadrés et qui alternent avec un développement narratif retraçant les différents épisodes d'un "colloque" organisé au sein même du quartier pénitentiaire de haute sécurité. Mais la notion d'échange intellectuel est vite délaissée et les rencontres aménagées entre les écrivains dissidents et les deux journalistes chargés de sonder les arcanes de la littérature post-exotique prennent rapidement l'allure de séances d'interrogatoire. La nature très particulière de ce texte, situé à la croisée du roman, de l'essai et du manifeste, nous invitera ainsi à réfléchir à plusieurs phénomènes marquants : le rôle que joue la théorisation métatextuelle dans la construction d'un univers autonome et autoréférentiel, le caractère onirique et structurel qu'Antoine Volodine accorde au motif du *Bardo thödol*, le monde intermédiaire qui, dans la religion bouddhiste, relie le monde des morts à celui des vivants, ou encore la logique dilatoire autant que digressive qui sous-tend l'acte de parole dans les récits post-exotiques. Enfin, le rythme imposé par l'interrogatoire (le passage d'un témoin à l'autre) nous incitera à nous intéresser au point de vue et à la manière dont Volodine joue sur les changements de focalisation, qui participent eux aussi de l'ambiguïté des voix narratives.

21 *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (*op. cit.*) est signé Antoine Volodine. Mais la page de garde présente, elle, une liste de huit contributeurs, dont Lutz Bassmann, Manuela Draeger et Antoine Volodine.

Après avoir présenté à la fois nos principaux objectifs et les œuvres de notre *corpus*, reste à avancer les étapes majeures de notre démonstration. La progression n'en est pas figée même s'il nous a semblé productif d'articuler successivement la problématique de la voix à ses divers espaces de concrétisation : l'organisation narrative des récits, l'univers fictionnel qu'ils mettent en place et la réception qu'ils encouragent. Afin de pallier le caractère intriqué de ces différents éléments, nous cherchons à prévenir le risque de chevauchements entre les différentes sections de ce mémoire, mais les orientations d'ensemble que représentent la prise en compte de l'imaginaire construit par les textes ou les réactions des lecteurs d'Antoine Volodine ne pourront qu'imparfaitement et - sans doute - artificiellement être dissociées.

Comme nous avons eu l'occasion de le suggérer, nous adopterons tout d'abord une approche narratologique, qui nous permettra de dévoiler les ressorts du vacillement énonciatif structurant les récits post-exotiques : un narrateur extradiégétique cherchant à fusionner avec l'un de ses personnages (intradiegétique), l'absence de démarcation entre le « je » et le « nous » ou encore la possibilité d'être extérieur au monde fictionnel tout en s'y impliquant en tant que porte-parole.

Le dispositif narratif établi par Antoine Volodine semble en outre assigner à l'acte de raconter une valeur intrinsèquement collective, invitant à envisager une forme de lien entre cette conception chorale et la notion bakhtinienne de polyphonie. En effet, selon le théoricien russe, les débats qui traversent la société pénètrent l'univers du roman et celui-ci peut être conçu aussi bien comme un laboratoire d'idées que comme un espace de confrontation. Toutefois, il faudra probablement être nuancé dans l'établissement de ce rapprochement car, en accord avec le double mouvement de fusion et de translation qui organise, dans les romans d'Antoine Volodine, la fluctuation des narrateurs, les paroles de l'un semblent rarement pouvoir être reniées par l'autre : derrière la collectivisation des voix du récit, il est ainsi toujours possible de se demander s'il n'y aurait pas, en définitive, une seule voix post-exotique s'élevant, de façon assez troublante, à travers les membres d'un collectif.

D'autant que, tout en faisant entorse à l'orthodoxie des catégories narratives, les romans d'Antoine Volodine bouleversent aussi nos représentations. On peut notamment relever, et commenter, le fréquent anonymat des narrateurs, enclins à se dessaisir de leur voix pour parler à la place d'un autre, ou leur capacité à continuer de s'exprimer après leur décès. L'ambiguïté n'est pas seulement affaire de distorsion de nos cadres représentatifs. Elle dépasse, à proprement parler, la question de la voix pour façonner la structure même du récit. Nous aurons ainsi à nous arrêter sur le phénomène d'enchâssement, fréquent mais souvent difficile à

distinguer d'un simple procédé de juxtaposition dans la mesure où le changement de niveau narratif est simplement suggéré au lecteur. L'étude du mode, à travers l'analyse des choix de focalisation privilégiés par Antoine Volodine, constituera elle aussi un temps important de notre travail. Nous avons rappelé au préalable que Gérard Genette était plutôt disposé à séparer cette question des enjeux posés par la voix narrative. Ce choix se justifie mais, à travers l'analyse conjointe²² de ces deux composantes essentielles, il nous semble pouvoir parvenir à mieux cerner les enjeux de l'écriture post-exotique, en interrogeant notamment l'éventuelle persistance d'une maîtrise, par le narrateur, de l'information narrative. Tout ce qui relève du commentaire métatextuel méritera enfin notre attention car ces énoncés concourent à exhiber l'hétérogénéité énonciative et la fictionnalité des récits. Il est de coutume d'insister sur le caractère "dénudant" et déréalisant de semblables interventions, plus ou moins explicites, du narrateur. Compte tenu de la portée nettement réflexive de ses effets de miroir, l'œuvre d'Antoine Volodine tendrait alors à contrarier l'immersion fictionnelle du lecteur, une idée que nous serons certainement amené à discuter afin de ne pas figer notre interprétation des textes post-exotiques, qui contribuent bel et bien à susciter, secondés en cela par leur traitement anormal de la voix, des effets de leurre extrêmement puissants.

Il est vrai qu'il est tentant d'insister sur la nature déroutante des récits qui nous occupent car, envisagés au premier degré, ces derniers proposent, jusque dans la représentation des figures de créateurs (nous avons vu que telle était la composition d'un roman comme *Écrivains*) une dévaluation des personnages d'auteurs, de leurs productions et, plus généralement, de la littérature. Cela nous invitera à poser la question de la crédibilité des narrateurs, que leur instabilité devrait, *a priori*, discréditer. Andrée Mercier et Frances Fortier, définissent ainsi différents dispositifs susceptibles de dévoyer l'autorité narrative²³ : elles parlent de « narration impossible » lorsque le lecteur ne peut s'empêcher d'interroger la compétence du narrateur, de « narration indécidable » dans les cas où l'identité de ce dernier demeure incertaine et enfin de « narration ambiguë » quand il devient nécessaire de questionner la fiabilité du récit, notamment lorsque le narrateur ne semble pas vouloir dire tout ce qu'il sait. Or il nous semble qu'Antoine Volodine concrétise la coexistence de ces trois configurations énonciatives, faisant de l'ambiguïté des voix une poétique et un véritable procédé d'écriture.

On le voit, cette première partie sera centrée sur l'analyse d'une entreprise de textualisation.

22 Franz Karl Stanzel a ouvert la voie en ce domaine ; il fut le premier à envisager cette interaction dans *Die typischen Erzählsituationen im Roman* (Vienne, Braumüller, 1955). Traduction anglaise : *Narrative situations in the Novel*, Indiana University Press, 1971.

23 http://www.crilcq.org/recherche/poetique_esthetique/narration_impossible.asp (présentation de leur projet en cours). Consultation en octobre 2010.

Toutefois, nous sommes bien conscient que les activités descriptives de la narratologie ont avant tout pour enjeu de cerner l'origine de divers effets de sens, produits de choix esthétiques et compositionnels. Notre deuxième partie s'attachera ainsi à examiner le matériau d'écriture hybride et foisonnant qui structure l'univers fictionnel élaboré par Antoine Volodine, de façon à dégager les composantes d'un imaginaire post-exotique.

Nous ferons tout d'abord appel aux ressources de la sémiotique pour observer la manière dont les romans d'Antoine Volodine organisent le passage d'un matériau signifiant à l'autre : le langage verbal, murmuré, parlé ou chanté, la scène théâtrale mais aussi l'image, qu'elle soit photographique, picturale ou cinématographique. C'est de cet assemblage composite que semblent en effet se nourrir les voix post-exotiques, qui accordent une grande importance à l'image et cherchent visiblement à assimiler des éléments extérieurs pour mieux les intégrer à l'univers fictionnel. Cette richesse du matériau sémiotique n'est toutefois pas sans poser problème puisque l'image, si elle est présente dans le texte, entretient nécessairement un rapport étroit avec les mots. Reste à déterminer dans quelle mesure il devient possible de *percevoir* des faits verbaux.

Il faudra ainsi réfléchir non seulement au rôle et à la nature de l'image verbale mais aussi à l'impact de cet emboîtement de différents systèmes sémiotiques. La relation au texte ne passe donc plus exclusivement par la médiation de la voix narrative ; celle-ci n'est qu'un moyen, afin de convoquer d'autres éléments, images, scènes ou souvenirs. Aussi la notion de scène, à la croisée de l'espace textuel et de l'imaginaire façonné par les narrateurs, nous permettra d'envisager la convergence de la vue et de la voix au sein de séquences détachées du flux narratif. Plus généralement, sur le plan stylistique, on pourra tenter de dégager, en parlant d'esthétique du fragment, un trait d'écriture aisément repérable : l'atomisation des récits sous la forme du collage (la juxtaposition d'éléments hétéroclites), du recyclage (l'appropriation de ces matériaux) ou de la dislocation.

Au-delà du rapport qu'Antoine Volodine entretient à l'écriture, les différentes voix post-exotiques, narrateurs et hétéronymes, partagent les mêmes obsessions et les mêmes images mentales issues de leurs anciennes convictions révolutionnaires mais aussi de leur expérience de la défaite, de la marginalisation et de l'emprisonnement. Dans le même temps, la communauté est pourtant appelée à s'élargir puisque ces orientations et constantes aisément repérables, par ailleurs volontiers revendiquées, sont censées renvoyer à un imaginaire collectif tissé de références purement internes d'une part (la mémoire littéraire des prisonniers), de

souvenirs recomposés d'autre part, tels les traumatismes engendrés par les guerres, génocides et autres événements historiques ou, sur un mode plus ludique, le fond intertextuel et culturel (cinématographique notamment) d'Antoine Volodine. Ce sont ces composantes imaginaires que, sur le plan thématique, nous serons amené à examiner. Elles mettent l'accent sur une certaine conception du récit, que l'on pourrait presque qualifier de primitive, réclamant que celui-ci soit non seulement raconté mais intériorisé par le destinataire à travers une résurgence mémorielle.

Ce rapport personnel au texte a pour conséquence d'interroger le statut des œuvres fictionnelles. Une approche relevant davantage de la sociocritique permettra ainsi d'observer l'impact de la position de porte-parole adoptée par Antoine Volodine à l'égard de ses hétéronymes sur la représentation de l'écrivain, habituellement garant et responsable de ses ouvrages. En effet, le brouillage des voix narratives, ainsi que celui du paratexte, contribuent à mettre en cause la notion de propriété littéraire. Ne serait-ce qu'en acceptant d'inscrire le nom de l'hétéronyme sur la page de couverture, les maisons d'édition²⁴ concrétisent par exemple l'existence de ces auteurs imaginaires. De même, dans les librairies ou les bibliothèques, le type de classement adopté n'est pas anodin puisqu'il représente - ou pas - une manière d'entrer dans le jeu qui accompagne la publication des romans. Une stratégie consiste en effet à les ranger sous le pseudonyme "Antoine Volodine", une autre à les répartir en fonction de l'hétéronyme. Ce qui invite à s'interroger sur l'extension de l'imaginaire post-exotique : comment être certain, en effet, que l'auteur inconnu dont on s'apprête à ouvrir le livre ne constitue pas un hétéronyme de plus ?

Ainsi, par sa prolifération extensive, l'édifice littéraire construit par Antoine Volodine semble prêt à faire concurrence au monde. Toutefois, sans en rester à l'interprétation d'une œuvre piège, dont l'enjeu consisterait à exporter son modèle fictionnel jusqu'à effacer les frontières entre réel et imaginaire, nous souhaitons mettre en évidence le caractère démesuré de cette entreprise, plus proche de l'auto-dénonciation que de la visée totalitaire.

Cette deuxième partie, consacrée à l'imaginaire post-exotique et à l'émergence, par l'intermédiaire des voix narratives, de l'univers à travers lequel elles évoluent, reste plutôt tournée vers le pôle de la production. Les deux premiers mouvements de notre étude ont ainsi pour objectif de saisir la conception volodinienne de l'écriture et de la création littéraire. Une dernière étape consistera alors à envisager l'impact de l'ambiguïté énonciative sur la réception des textes. Puisqu'il lui est fort difficile de déterminer précisément l'identité du locuteur, le

²⁴ L'École des loisirs pour Elli Kronauer et Manuela Draeger (mais les éditions de l'Olivier pour *Onze rêves de suie* et *Herbes et golems*), la collection « Chaoïd » chez Verdier pour les ouvrages de Lutz Bassmann.

lecteur est en effet constamment appelé à émettre des hypothèses puis à les corriger. À cette dimension cognitive s'ajoute un rapport affectif, noué tant bien que mal avec la communauté des narrateurs.

Nous n'entendons pas privilégier une approche au détriment d'une autre. Ainsi, les positions de Hans Robert Jauss et de Wolfgang Iser nous semblent toutes deux fort intéressantes et trouveront leur place, à partir des notions qui les caractérisent, lorsque nous examinerons la nature de l'horizon d'attente suscité par les fictions post-exotiques, la manière dont ces dernières construisent leurs propres figures de lecteurs et enfin la dialectique de protention et de rétention engendrée par l'instabilité des voix narratives. Toutefois, pour reprendre une formule d'Antoine Volodine, lire implique de « [...] choisir son camp »²⁵ et c'est parmi les théoriciens de la lecture réelle²⁶, notamment Michel Picard et Vincent Jouve, que nous trouverons nos principales sources de réflexion. Si l'on prend en compte la diversité des postures de réception, on peut distinguer deux attitudes lectorales *a priori* opposées à travers l'adhésion et la distanciation. La prévalence accordée à l'un de ces deux pôles résulte moins d'un choix que des sollicitations textuelles. Il n'empêche que la capacité du lecteur à se projeter au sein de l'univers fictionnel (la plupart du temps à travers les personnages) résulte pour partie de son histoire personnelle. Notre intention est de prendre en compte cette relative "liberté" en faisant alterner analyses textuelles et observations pragmatiques.

Nous chercherons ainsi à déterminer la place occupée par les différentes instances lectrices, telles que définies par Vincent Jouve²⁷, dans les romans d'Antoine Volodine. L'éclatement et la multiplication des narrateurs paraissent tout d'abord conférer une dimension intellectualisante aux récits post-exotiques. Pourtant, ces derniers proposent une lecture équilibrée, à la fois distanciée et projective, en raison même du fort investissement affectif et fantasmatique généré par le brouillage des voix narratives.

Traditionnellement, celles-ci ont tendance à constituer un support d'identification pour le lecteur ; aussi, dans les textes qui nous occupent, ce dernier est susceptible de se sentir "trompé" face à ce qui apparaît comme une rupture du contrat de lecture. Mais le principe de

25 Volodine Antoine, au cours d'un entretien avec Jean-Didier Wagneur, « Volodine, le post-exotique », *Libération*, « Cahier livres », jeudi 12 mars 1998, p. 9.

26 Vincent Jouve définit le lecteur réel comme le sujet bio-psychologique qui, concrètement, tient le livre entre ses mains et « [...] appréhende le texte avec son intelligence, ses désirs, sa culture, ses déterminations socio-historiques et son inconscient. » *La Lecture*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1993, p. 6.

27 Le *lectant* correspond à l'attitude de distanciation. Il entretient donc un rapport cognitif au texte et se décompose en *lectant jouant* (« [...] qui s'essaye à deviner la stratégie narrative du romancier ») et en *lectant interprétant* (« [...] qui vise à déchiffrer le sens global de l'œuvre »). Du côté de la participation, le *lisant* représente « [...] la part du lecteur victime de l'illusion romanesque » tandis que le *lu* correspond au « [...] niveau de la lecture où ce qui se joue, c'est la relation du sujet à lui-même, du moi à ses propres fantasmes. » Jouve Vincent, *La Lecture*, Paris, Hachette, « Contours littéraires », 1993, pp. 84-85 et p. 90.

déceptivité ne génère pas nécessairement frustration et lassitude. Au contraire, cette expérience du "lâcher prise" semble être pour beaucoup dans la stratégie de réception qu'entretient Antoine Volodine. Par ailleurs, l'analyse des moyens mis en place pour familiariser le lecteur avec les éléments susceptibles de le dérouter invite à basculer d'une lecture réflexive (notamment encouragée par les formes du discours métatextuel) vers une appréhension plus intuitive des textes.

Nous nous intéresserons alors aux valeurs défendues, exhibées au sein des textes mais peut-être aussi figées dans leur célébration pour le moins excessive. Au-delà des discours tenus par les narrateurs, il nous semble en effet possible de dégager, à travers l'étude des émotions, des perceptions et des représentations suggérées au lecteur, une version intersubjective des convictions profondes assumées par les récits post-exotiques. Quant à leur apparente noirceur, nous tenterons de relativiser ce qu'elle comporte de pessimisme et de résignation en interrogeant entre autres la notion d'« humour du désastre », dont les narrateurs affirment les vertus réconfortantes.

Le dernier chapitre de notre troisième partie portera spécifiquement sur la question de l'adhésion : affective tout d'abord à travers la souffrance des personnages qui, aussi éloignés soient-ils de nos représentations les plus ordinaires, nous renvoient à nos propres sensations d'êtres vivants ; adhésion fantasmatique d'autre part compte tenu de la densité en images des fictions volodiniennes. Aussi ferons nous appel, à la fin de ce mémoire, aux ressources de la psychanalyse. Nous accorderons une place aux travaux de Sigmund Freud ; toutefois, l'idée d'un « inconscient collectif » défendue par Carl Gustav Jung nous paraît encore plus féconde pour penser les textes post-exotiques. Elle rappelle en effet la notion voisine d'imaginaire collectif, revendiquée cette fois par Antoine Volodine.

Cette dernière renvoie à la communauté formée par les narrateurs et les personnages, que les premiers apparaissent ou non dans l'univers du récit. Mais, au-delà du quartier pénitentiaire de haute sécurité, nous avons vu que le lecteur, à son tour, était invité à partager cet imaginaire. Dès lors, il sera stimulant de prolonger ce raisonnement et de réfléchir à l'influence que les œuvres de Volodine ont pu avoir sur certains artistes contemporains (il ne s'agira pas nécessairement d'écrivains). Dans la mesure où ce développement fort vaste sort du cadre que nous avons fixé à ce mémoire (l'étude de l'ambiguïté narrative dans les romans d'Antoine Volodine), nous en présenterons quelques enjeux en conclusion, tout en conservant le recul nécessaire pour reconnaître que les récits post-exotiques s'inscrivent également, à travers le retour de thématiques contemporaines, dans le champ actuel de la création. Cela ne remet pas

en cause le travail sur la *voix* mais soutient au contraire le mouvement impulsé par notre raisonnement, qui accordera progressivement une importance croissante à la réception des textes.

Sur cette base, en nous appuyant sur les questionnements présentés dans le cadre de cette introduction, nous souhaitons donc proposer une étude aussi complète et rigoureuse que possible des enjeux suscités par l'ambiguïté énonciative sur le plan des choix d'écriture, de l'univers fictionnel et de la réception.

I) L'ambiguïté du traitement des voix narratives.

1. Qui parle ?

Dans la dernière section de *Figures III*²⁸, consacrée à la voix narrative, Gérard Genette rappelle qu'un énoncé ne peut manquer, à des degrés divers, d'attirer notre attention sur son énonciateur et sur son contexte spécifique d'émission. C'est d'autant plus vrai pour un énoncé littéraire puisque l'instance productrice du discours ne correspond alors ni au scripteur ni à la figure de l'auteur mais à la médiation qu'assure un narrateur, toujours susceptible de s'exprimer à la première personne (le « je » renvoie alors directement au locuteur) et de recourir aux déictiques « ici » et « maintenant » pour désigner les circonstances spatio-temporelles ayant présidé à l'acte d'énonciation. Ainsi, tout récit semble être porteur de traces, plus ou moins explicites, de la présence du narrateur. Reste à en rendre compte dans les récits post-exotiques, dont les voix narratives apparaissent étrangement démultipliées et mouvantes, nous confrontant au défi de cerner leur origine.

a) Un double processus de fusion et de translation : la polyvocalité narrative.

Voyons tout d'abord ce qu'il en est de la « relation de personne » (la distinction entre narrateur homodiégétique et narrateur hétérodiégétique), dont nous avons brièvement rappelé le sens en introduction. Ce que Gérard Genette appelle « la conversion de personne, [...] c'est-à-dire [...] le changement de narrateur [...] »²⁹, est entretenue dans les récits post-exotiques par la labilité des pronoms personnels, premier point mettant en évidence l'ambiguïté narrative. Certaines affirmations du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* ne peuvent manquer, par exemple, d'attirer notre attention :

« Je dis "je", "je crois" mais on aura compris qu'il s'agit, là aussi, de pure convention. La première personne du singulier sert à accompagner la voix des autres, elle ne signifie rien de plus [...] Pour un narrateur post-exotique, de toute façon, il n'y a pas l'épaisseur d'une feuille de papier à cigarette entre la première personne et les autres [...] »³⁰.

Le recours à la première personne n'implique donc pas, contrairement aux attentes du lecteur, l'assimilation de ce pronom à un narrateur homodiégétique. À l'encontre de l'affirmation de Dorrit Cohn, pour qui

28 Genette Gérard, *Figures III*, *op. cit.*

29 *Idem.*, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, « Poétique », 1983, p. 64.

30 Volodine Antoine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, *op. cit.*, p. 19.

« [...] aucun texte ne peut être placé *sur* la frontière qui sépare les narrations à la première et à la troisième personne, pour la simple raison que la différence grammaticale entre les personnes n'est pas relative mais absolue. »³¹,

les romans de Volodine donnent raison à Gérard Genette qui réagit à cette remarque en constatant qu'il est tout à fait possible d'observer des « [...] situations frontalières, mixtes ou ambiguës »³². Il conclut quelques lignes plus loin :

« Je ne dirais donc plus, comme jadis : "l'absence est absolue mais la présence a ses degrés." L'absence aussi a ses degrés, et rien ne ressemble plus à une faible absence qu'une présence falote. Ou plus simplement : à quelle distance commence-t-on d'être absent ? »³³

Ainsi, les premières lignes des *Aigles puent*³⁴ pourraient signaler une narration ultérieure prise en charge par un narrateur hétérodiégétique :

« Les bombardements qui détruisirent la ville eurent lieu un jeudi, alors que Gordon Koum était en mission à l'extérieur. Il était allé tuer quelqu'un. C'est pour cette raison qu'il avait survécu. »³⁵

La reprise anaphorique du nom propre par le pronom de la troisième personne du singulier suggère un certain recul du narrateur par rapport au personnage, comme si le premier adoptait une posture d'historien, rapportant les faits rétrospectivement. Signalons en outre dès à présent l'incidence du foyer de perception (relevant du *mode* selon la terminologie genettienne) car la focalisation zéro influe ici sur la perception de la relation de personne : si le narrateur en sait autant sur le personnage, suppose le lecteur, il faut qu'il soit extérieur à l'histoire et donc hétérodiégétique. Pourtant, l'apparition du pronom indéfini « on » marque une intrusion progressive du narrateur dans la diégèse :

« On avait l'impression d'être en face d'un groupe de partisans qui s'étaient trompés de siècle. »³⁶ Puis : « On regardait le début de ce chaos privé de tout signe de vie, et on sentait monter en soi des certitudes affreuses. On renonçait presque à l'idée qu'il y eût quelque part, plus loin, des rescapés en attente de secours. »³⁷

Adoptant la perspective inverse, le lecteur fait alors l'hypothèse d'un narrateur homodiégétique et celle-ci se voit confirmée quelques lignes plus loin par la première personne du pluriel :

« Gordon Koum pensait à eux et au Parti, dont nous étions à l'époque les derniers représentants [...] »³⁸.

Alors que le pronom impersonnel pouvait encore évoquer le choix d'un narrateur hétérodiégétique, le « nous » inclusif (qui relève linguistiquement de la catégorie des

31 Cohn Dorrit, « The Encirclement of Narrative », *Poetics Today*, n°2, Winter 1981, p. 168. Citée par Gérard Genette, *ibid.*, p. 71.

32 *Ibid.*

33 *Ibid.*

34 Bassmann Lutz, *Les Aigles puent*, *op. cit.*

35 *Ibid.*, p. 9.

36 *Ibid.*

37 *Ibid.*, p. 10.

38 *Ibid.*

embrayeurs) renforce la représentation d'un narrateur-personnage directement victime du bombardement et témoignant de son expérience. Autoréférentiel, le « nous » renvoie ici au locuteur : il ne peut être identifié qu'en relation avec l'instance narrative.

Dans les récits post-exotiques plus encore qu'à l'ordinaire, déduire de la forme grammaticale le degré de présence du narrateur relève toutefois de l'illusion. Le lecteur, dont les repères se trouvent brouillés, en prend rapidement conscience. Comme le rappelle Gérard Genette :

« [...] le choix du romancier n'est pas entre deux formes grammaticales, mais deux attitudes narratives (dont les formes grammaticales ne sont qu'une conséquence mécanique) [...] »³⁹.

Ainsi, dans les romans d'Antoine Volodine, l'ambiguïté résulte notamment de la difficulté à cerner la catégorie narrative de *personne*⁴⁰, donc à déterminer si les narrateurs appartiennent ou non au même univers que les personnages. Dans la mesure où le narrateur extradiégétique des *Aigles puent* n'apparaît jamais concrètement dans l'univers de la diégèse, la présence de la première personne ne suffit pas à faire de lui un narrateur homodiégétique. Ces permutations pronominales sont déstabilisantes dans la mesure où elles contribuent à saper le fonctionnement des mécanismes qui nous permettent d'appréhender la plupart des textes romanesques. La confusion qu'elles génèrent remet en question l'identité du narrateur et tend malgré tout à suggérer son inscription dans l'univers du récit.

En outre, l'instabilité des formes pronominales va de pair avec un phénomène de translation vocale, que souligne le deuxième chapitre d'*Écrivains*, « Discours aux nomades et aux morts »⁴¹. Le narrateur hétérodiégétique nous confronte en effet au personnage de Linda Woo, détenue de la cellule 1614, qui rend hommage à sa voisine disparue, Maria Iguacel, au moyen de « [...] ce que les narrateurs post-exotiques appellent une "leçon". »⁴² Il remarque alors que Linda Woo « [...] prend la voix de Maria Iguacel »⁴³, et ajoute : « Soudain, elle est Maria Iguacel. Moi aussi. »⁴⁴

Le processus de translation aboutit à une fusion entre le narrateur extradiégétique et le personnage (intradiegétique) qu'est Linda Woo, elle-même incarnant la voix de Maria Iguacel. Cette fragmentation identitaire est alors étayée par le narrateur :

« Quand Linda Woo pleure, je pleure, moi aussi. »⁴⁵ Puis : « Elle pleure. Je pleure avec elle. »⁴⁶

39 Genette Gérard, *Figures III*, op. cit, p. 252.

40 *Ibid.*, « Personne », pp. 251-259.

41 Volodine Antoine, *Écrivains*, op. cit, p. 27-38.

42 *Ibid.*, p. 30.

43 *Ibid.*

44 *Ibid.*

45 *Ibid.*, p. 35.

46 *Ibid.*, p. 36.

L'ambiguïté résulte du glissement de la confusion symbolique (compatir c'est "souffrir avec", "s'identifier à") sur le plan ontologique dès lors que se pose la question de l'origine de la voix narrative :

« On ne sait plus ce qu'on entend. Du vent sous le ciel infini ? ... Une leçon de Linda Woo ? ... Ou une leçon de Maria Iguacel ? ... Ou un courant d'air dans l'étage vide ? ... »⁴⁷

La prise de parole, dans les récits post-exotiques, apparaît donc profondément mouvante ; elle fait écho à celle de l'autre, dont l'altérité est cependant assourdie par la dissolution identitaire des différentes instances énonciatives.

Le double processus de translation vocale et de fusion identitaire engendre une confusion des différents repères qui nous permettent d'appréhender la voix narrative : relation de personne et niveau narratif. Mais le traitement déceptif de la voix va encore plus loin puisque l'ambiguïté n'exige pas toujours une tension entre ces différents paramètres. Un narrateur homodiégétique, *a priori* susceptible d'être identifié par le lecteur, peut ainsi brusquement se voir remplacer par un autre narrateur homodiégétique. Les différentes voix apparaissent alors interchangeables et l'incertitude excède la détermination du niveau narratif, empêchant de parler de transgression métaleptique⁴⁸. Le chapitre liminaire de *Onze rêves de suie* postule notamment une proximité affective entre le locuteur et son destinataire, que met en évidence l'adresse directe du narrateur à son ami d'enfance Imayo Özbek :

« Ton nom Imayo Özbek. Tu es en train de brûler. Je vais à toi. Mes souvenirs sont les tiens. »⁴⁹

La formule prend la forme d'un leitmotiv, repris et modulé tout au long du chapitre. Puis, progressivement, la communauté mémorielle englobe la première personne du pluriel, comme en témoigne le retour de deux nouvelles formules :

« En ce moment nous allons tous vers toi. »⁵⁰ et « Nous échangeons nos derniers souffles. »⁵¹

Mais c'est à la fin du roman que la (con)fusion atteint son paroxysme :

« Quelques mots à présent sur Ouassila Albachvili, dite, comme moi, Rita Mirvrakis, et sur Loula Maldarivian, que pas mal de monde appelle également Rita Mirvrakis. »⁵² ; « Ton nom Maryama Adougāi. Je porte le même nom, moi aussi. Nous sommes plusieurs dans ce cas maintenant. C'est la fin. Nous portons toutes le même nom, tous et toutes. Il y a un moment, ce nom était Rita Mirvrakis, mais maintenant nous nous appelons Maryama Adougāi, tous et toutes, garçons et filles. »⁵³

47 *Ibid.*, p. 35.

48 En narratologie, une métalepse renvoie aux diverses manières dont un récit de fiction parvient à enjamber ses propres seuils, le narrateur extra-hétérodiégétique feignant, par exemple, de pénétrer dans l'univers de la diégèse. Voir *Métalepse. De la figure à la fiction* de Gérard Genette, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004.

49 Draeger Manuela, *Onze rêves de suie*, *op. cit.*, p. 7.

50 *Ibid.*

51 *Ibid.*

52 *Ibid.*, p. 191.

53 *Ibid.*, p. 196.

Les personnages partagent non seulement les mêmes souvenirs mais aussi le même nom : la fragmentation des voix narratives est savamment organisée par l'intermédiaire de la dissolution de toute identité.

Les récits post-exotiques nous confrontent ainsi à un double mouvement : l'éclatement et la dissolution des voix narratives d'une part ; leur coalescence et leur convergence d'autre part lorsqu'elles tendent à s'incarner dans des figures de porte-parole, à la fois multiples et omniprésentes. Apparaît alors la dimension profondément collective de ces textes, qui rend pertinent l'appel à la notion de polyvocalité, faisant écho aux travaux de Mikhaïl Bakhtine⁵⁴ pour qui la polyphonie (afin de ne pas engendrer de confusion avec le domaine musical, nous lui substituons la notion de polyvocalité) et le dialogisme constituent la clé de voûte de toute une veine du roman européen.

Au sens premier du terme, la multiplication des instances énonciatives rendrait presque évident le recours à cette notion de polyvocalité, puisque l'apparente interchangeabilité des narrateurs postule un mouvement d'appropriation de la parole de l'autre. La fragmentation des voix narratives encourage la stratification du langage et le processus d'hybridation qui, selon Bakhtine, font la force du roman. Ces phénomènes renvoient à la manière dont se confondent

« [...] deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux "langues", deux perspectives sémantiques et sociologiques [...] dans les limites d'un seul ensemble syntaxique [...] »⁵⁵.

L'atomisation du discours dans les récits post-exotiques constituerait donc l'application radicale d'un tel procédé.

Toutefois, il est probable que l'ambiguïté narrative entraîne un infléchissement de la polyphonie bakhtinienne : l'éclatement des voix et l'identité trouble des narrateurs doivent pouvoir enrichir la notion de polyvocalité. En effet, ce qui importe pour le théoricien russe c'est moins l'identité subjective du locuteur (ses émotions personnelles ou ses "états d'âmes") que son inscription dans une classe sociale et un milieu spatio-temporel déterminé :

« Dans le roman, le locuteur est, essentiellement, un *individu social*, historiquement concret et défini, son discours est un langage social (encore qu'embryonnaire), non un "dialecte individuel". Le caractère et les destins individuels et les discours individuels qu'eux seuls déterminent sont, par eux-mêmes, indifférents pour le roman. Les paroles particulières des personnages prétendent toujours à une certaine signification, à une certaine diffusion sociales : ce sont des langages virtuels. »⁵⁶

54 Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 1987 (première édition en 1978). Traduit du russe par Daria Olivier qui réunit sous ce titre quatre cours de Mikhaïl Bakhtine publiés en Russie entre 1973 et 1975 : « Le problème du contenu, du matériau et de la forme dans l'œuvre littéraire », « Du discours romanesque », « De la préhistoire du discours romanesque » et « Récit épique et roman : méthodologie de l'analyse du roman ».

55 *Ibid.*, p. 125-126.

56 *Ibid.*, p. 153.

À travers le dialogisme opère une sorte de dépassement de l'individu, qui en vient à incarner une idée puis à exister à travers elle. Qu'en est-il alors dans les récits post-exotiques ?

Il serait tentant d'interpréter la fusion des instances énonciatives comme une entreprise de convergence idéologique ou comme une volonté d'instaurer, entre les narrateurs et leurs personnages, une vision commune de la société fondée sur l'égalitarisme révolutionnaire et la lutte armée contre le système capitaliste. Sauf à tomber dans une vision manichéenne du dialogisme volodinien (qui, de plus, reviendrait à trahir le sens que Mikhaïl Bakhtine accorde à la polyphonie puisque le manichéisme constitue pour lui une face cachée du discours monologique), nous ne pouvons cependant réduire les récits post-exotiques à la confrontation entre deux camps ennemis, où, face à leurs adversaires capitalistes, les narrateurs se verraient inévitablement placés du côté du Bien⁵⁷. Il nous faut donc reconsidérer la notion de polyvocalité en prenant en compte le traitement ambigu des voix narratives. D'une part, celui-ci remet en question tout "réalisme" de l'univers post-exotique puisque ce dernier est à l'image des narrateurs qui, par leurs récits, lui assurent une existence : là où il n'y a pas d'identité stable et définitive, l'inscription dans un espace spatio-temporel déterminé pose naturellement problème. La polyvocalité engendre ainsi un certain flou référentiel et entretient la confusion identitaire des instances productrices du discours. D'autre part, le traitement déceptif de la voix ne permet pas de distinguer une autorité énonciative prépondérante, qui viendrait synthétiser et soutenir le discours des différents locuteurs. Même si l'organisation du récit suggère parfois un mouvement de convergence des voix, regroupées et plus ou moins centralisées sous l'égide d'un porte-parole, ce dernier semble toujours intervenir par défaut, comme Lutz Bassmann et Gordon Koum, uniques survivants et derniers témoins de la disparition des leurs. Là où le foisonnement des instances énonciatives atteste apparemment, chez Mikhaïl Bakhtine, la force et le dynamisme du langage, animé par la confrontation d'individus multiples et hétérogènes, la pluralité des narrateurs post-exotiques pourrait susciter une inquiétude à l'égard de la possibilité d'une rencontre entre des voix autonomes. En effet, à partir du moment où les narrateurs deviennent interchangeable et où le discours de chacun n'est plus individualisé, peut-on encore parler de polyvocalité ou chacune des voix narratives n'est-elle que le fragment atomisé d'un collectif d'énonciation hypertrophié ?

Afin de sortir de cette aporie et de restituer aux récits post-exotiques leur dimension polysémique, il nous faut donc reconnaître l'impact de la dissolution identitaire sur le discours

57 Il nous faut néanmoins constater qu'une telle lecture ne contrarierait pas la représentation qui nous est proposée : celle de la lutte des écrivains post-exotiques contre les représentants de la littérature "officielle", notamment dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*.

des narrateurs. Dans la mesure où l'écriture romanesque appelle une stratification du langage, la question de savoir "qui parle" devient le moteur essentiel de l'élaboration du récit. Apparaît alors pour le romancier la nécessité de mettre en œuvre, à travers la voix des narrateurs, une « représentation littéraire du style linguistique d'autrui »⁵⁸, ce à quoi Mikhaïl Bakhtine donne le nom de « stylisation ». Ainsi, dans le *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, la hargne révolutionnaire des prisonniers

(« Les auteurs de cette prose fondatrice sont morts, exécutés dans leurs cellules !... Pendus !... Étranglés haut et court !... avec des ceintures qu'on leur avait confisquées des années auparavant !... Le jour de leur arrivée !... [...] »⁵⁹)

tient lieu de contrepoint à la maladresse des journalistes, empêtrés dans leurs notes :

« Hier, Yasar Tarchalski se préparait à exposer sa théorie sur le sujet, mais l'entretien a dévié... Nous avons été interrompus... Il n'a pas... Il a juste abordé le thème des oiseaux [...] Les oiseaux mais pas seulement... D'autres animaux plus gros... ou plus petits... Selon les histoires... [...] Et il y a aussi ces personnages bizarres, dont la non-humanité est manifeste, à qui vous confiez un rôle central... Ils prennent la parole et ils dirigent la fiction... Les exemples... [...] »⁶⁰

On voit combien la remise en cause de toute autorité énonciative (par l'intermédiaire du double processus de fusion et de translation des voix narratives) fait du récit un terrain privilégié du dialogisme ; l'indétermination des locuteurs y engendre à la fois une relativisation de toute conception rigide du langage (l'identité mouvante des narrateurs remettant en question la portée idéologique de leurs affirmations) et, par l'intermédiaire d'une « stylisation », une inflexion du discours vers la parodie.

Les romans d'Antoine Volodine s'inscrivent donc dans la veine du dialogisme tout en en déformant les références. Le brouillage de l'identité narrative constitue le point de rupture avec la conception bakhtinienne de la polyphonie puisque l'indétermination des voix ne renvoie le locuteur ni à une identité individuelle de type psychologique (une approche qui, pour Bakhtine, tendrait vers le monologisme), ni à une simple identité collective de type socio-politique. Si les prises de position des narrateurs s'ancrent pour partie dans un discours stylisé et idéologiquement marqué, leur multiplication foisonnante en émousse la force persuasive. Il semble alors que la polyvocalité des récits post-exotiques tende vers une autre voie : la parole ne vient plus éclairer un individu, dont le discours serait révélateur de la place qu'il occupe dans la société, mais les vestiges d'une humanité éparpillée dont les voix narratives (assumant le rôle de porte-parole) constituent les derniers témoins. Au lieu de renvoyer à un plein, la polyvocalité du récit vient ainsi désigner un manque, un vide que le discours cherche à

58 *Ibid.*, p. 179.

59 Volodine Antoine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, op. cit., p. 34.

60 *Ibid.*, p. 52.

comblent, alors même que l'indétermination identitaire attire l'attention sur la figure du locuteur, dont l'acte d'énonciation est en même temps émergence et décentrement. Omniprésente, la voix narrative se voit privée de foyer gravitationnel.

b) Des narrateurs anonymes ?

Si l'on va jusqu'au bout du raisonnement, le traitement ambigu des voix narratives doit poser la question de leur anonymat, et c'est ce que fait Lionel Ruffel dans sa monographie consacrée à Antoine Volodine⁶¹:

« [...] il s'agit de rendre inassignable toute origine de la voix narrative par une dispersion du sujet qui lui affecte divers statuts, diverses positions, divers emplacements. La valse identitaire est absolue, aucune position ne peut être fixée. [...] Les tenants du discours dans l'œuvre de Volodine se trouvent dans une position intermédiaire, ni véritable sujet individuel, ni réelle conscience collective mais position dans un champ discursif anonyme. »⁶²

Au sens propre, un anonyme est quelqu'un qui n'a pas de nom. Ce dernier peut être soit indéterminé (dans la mesure où on ne le connaît pas), soit indifférencié (jugé sans importance). Chez Antoine Volodine, il existe néanmoins une interaction entre les deux modes que sont indétermination et indifférenciation : il semblerait donc arbitraire de trancher entre eux. D'autre part, alors que Lionel Ruffel envisage ici principalement l'anonymat des narrateurs, il s'agit aussi d'observer ce qu'il en est des personnages post-exotiques. La frontière est en effet parfois si ténue entre eux que cette modulation (de la voix narrative vers celle des personnages) apparaît légitimée par la conception de l'acte énonciatif. En outre, même lorsque l'ambiguïté est moins manifeste (si, dans l'absolu, chaque personnage semble être un narrateur en puissance, tous ne le deviennent pas), constater que la question de l'anonymat imprègne l'ensemble de l'univers post-exotique ne peut que renforcer la pertinence de l'étude des voix narratives, dont l'indétermination ne relève dès lors plus d'un simple jeu mais d'une esthétique.

Nous remarquons tout d'abord que dans le premier chapitre de *Onze rêves de suie*, la voix narrative englobe dans une même désignation générique et anonyme les différents membres de son entourage :

« Quand je suis fatiguée, on me hisse sur les épaules de quelqu'un, un oncle, mon père, je ne sais [...] Mon oncle ou mon père, ou un adulte appartenant à cette vaste catégorie, me tient par une cheville, l'autre main étant occupée à envoyer des vociférations. »⁶³

Ce qui importe, c'est le fait d'appartenir à une communauté au sein de laquelle tous les

61 Ruffel Lionel, *Volodine post-exotique*, op. cit.

62 *Ibid.*, p. 122.

63 Draeger Manuela, *ibid.*, pp. 11-12.

adultes jouent le rôle de protecteurs, quelle que soit la relation de parenté qu'ils entretiennent avec la narratrice. On pourrait donc penser que la possession d'un patronyme, révélateur d'une ascendance, n'a pas d'importance au sein du groupe. Et pourtant, le port d'un nom n'est pas anodin, comme le découvre Imayo Özbeg lorsqu'il rencontre un homonyme (ybür comme lui) qui lit dans sa main les malheurs de son avenir et lui révèle qu'ils sont parents. Porter le nom d'Özbeg (qui renvoie à celui du fondateur de la première dynastie des Ouzbeks), c'est ainsi porter le poids d'une stigmatisation qui en dit autant sur l'individu que sur la communauté à laquelle il appartient : « Au camp, vaut mieux pas trop étaler les parentés et les connivences génétiques. », lui apprend cet homme⁶⁴.

De plus, il peut sembler excessif de parler d'anonymat puisque la grande majorité des personnages (et des narrateurs) disposent d'un nom et d'un prénom assez individualisants pour les distinguer des autres, contrairement à ceux de Bogdan Tarassiev, l'un des écrivains qu'Antoine Volodine met en scène dans son dernier roman. Il s'agit en effet d'un auteur dont les noms de héros sont si proches qu'ils en viennent à se confondre, comme « Wolf, Woolf, Wolfo, Walef, Woluf, Wollof, Wulw [...] »⁶⁵. Or il est difficile de ne pas voir dans le "tic" d'écriture de Bogdan Tarassiev un écho ironique et plein d'humour à la manière dont est parfois réduite l'ambiguïté narrative des récits post-exotiques. Entre spéularité et distanciation, Bogdan Tarassiev se présente ainsi comme un double parodique d'Antoine Volodine. Néanmoins, chez le premier, il semble qu'à une identité onomastique réponde une identité ontologique déterminée : c'est-à-dire que Wolf n'est pas Woolf, même si le lecteur ne sait plus très bien où il en est. En revanche, chez Volodine, le patronyme ne joue plus son rôle de désignateur rigide. Conformément au double processus de fusion et de translation, le nom peut renvoyer à plusieurs individus à la fois (comme « Maryama Adougai » à la fin de *Onze rêves de suie*) ou se voir accaparé par un autre personnage (« Elle prend la voix de Maria Iguacel. Soudain elle est Maria Iguacel. »⁶⁶) Il arrive enfin que les personnages ignorent leur propre identité ou n'en soient pas certain :

« Elle est a peu près sûre d'avoir un nom, peut-être Maria-Trois-Cent-Treize ou en tout cas Maria ou Mariya, et un âge, vingt-neuf ans. Ou cinquante-neuf. Le chiffre précis lui échappe. »⁶⁷

Pour autant, il ne semble pas que cet anonymat, encouragé par le flou référentiel qui entoure l'identité des narrateurs, soit l'objet d'une désinvolture à l'égard de l'origine des voix narratives.

64 *Ibid.*, p. 106.

65 Volodine Antoine, *Écrivains, op. cit.*, p. 109. Le même procédé est utilisé par Marie Redonnet dans *Doublelures*, Paris, P.O.L, 1986.

66 Volodine Antoine, *ibid.*, p. 30.

67 *Ibid.*, p. 121.

Malgré la part de jeu, apparaît aussi une certaine inquiétude à l'égard du vide qui menace de se projeter derrière le nom du personnage ou du narrateur. Dans l'une des histoires de la Mémé Holgolde, l'éléphante Marta Ashkarot rencontre par exemple un vieil homme aveugle qui la prend pour une femme appelée Volodia. Il tient à se justifier et à lui apprendre que ce n'est pas lui mais sa femme qui l'a accusée d'être une ennemie politique :

« - Et maintenant, fit remarquer Marta Ashkarot, toi, tu dénonces ta femme. Elle ne faisait plus l'effort de maquiller sa voix et, même si l'autre avait un défaut d'audition, il fut soudain pris de doute.
- C'est toi Volodia ? demanda-t-il en plissant le visage, comme s'il venait de recevoir sous le nez une bouffée de gaz malodorant ou acide.
Marta Ashkarot haussa les épaules. Elle se préparait à partir par où elle était venue et elle n'avait pas envie de participer au dialogue.
- C'est toi, Volodia ? redemanda l'autre. Pourquoi que tu veux pas répondre ? »⁶⁸

Certes, l'homme est aveugle et entend mal. Néanmoins, à travers le conte de la Mémé Holgolde se dessine en filigrane une situation qui n'est pas sans rappeler ce qui se produit à l'échelle des romans. Après tout, l'éléphante a bien le réflexe de « maquiller » sa voix et d'endosser temporairement l'identité de Volodia. Comme souvent pour le lecteur, le personnage se trouve confronté au sentiment que le nom propre ne permet pas la levée du masque et que, derrière, se dissimule un inconnu.

Ainsi, l'anonymat qui menace personnages et narrateurs ne relève pas d'un jeu littéraire gratuit mais d'un rapport particulier à l'acte d'énonciation et au statut du locuteur. Force est de constater que l'attribution des noms propres joue une part essentielle dans la construction du récit qui, par moment, semble prolonger l'acte de nomination jusqu'à la surenchère, par exemple lorsque l'auteur s'ingénie à imaginer des listes de patronymes insérées au sein du roman⁶⁹. S'il y a anonymat dans l'univers post-exotique, c'est donc souvent par excès plus que par défaut. La multiplication des noms ainsi que leur caractère étranger pour un lecteur européen engendrent en effet, ou du moins accentuent, le brouillage entre désignation et volontaire déformation. Le travail sur l'onomastique offre à la fois l'impression de renvoyer à un réel très riche (le choix des noms repose sur de multiples jeux, qui s'appuient sur leur sens comme sur leur sonorité) et à un univers fictionnel extrêmement dense (l'hybridation culturelle mais aussi identitaire des narrateurs). Nous parvenons donc aux constats suivants : le nom propre chez Antoine Volodine ne peut plus être considéré comme un désignateur rigide ; il ne lève pas le voile d'incertitude qui entoure l'identité des êtres fictionnels (narrateurs et personnages). Il apparaît pourtant omniprésent et se voit paradoxalement attribuer une très

68 Draeger Manuela, *ibid.*, p. 69.

69 « Du même auteur dans la même collection », pages 86 à 108 du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze (op. cit)* ou, page 103 des *Aigles puent (op. cit)*, la liste des victimes du bombardement.

grande importance.

C'est pourquoi il nous faut à présent examiner une autre dimension de l'ambiguïté entourant l'acte de raconter dans les romans post-exotiques. L'une des pratiques que le récit met en scène et qui reflète l'anonymat des voix narratives est en effet le ventriloquisme, technique que semblent maîtriser plusieurs narrateurs et personnages. Or le recours à un tel mode de production vocale frappe d'emblée de soupçon l'émetteur du discours puisque celui-ci parvient à produire des sons articulés sans remuer les lèvres, donnant l'impression de ne pouvoir être le locuteur. La confusion est ainsi d'autant plus forte lorsque se trouvent en présence plusieurs figures susceptibles d'être responsables du discours. Se produit nécessairement un vacillement des repères traditionnellement établis par la situation d'énonciation. Quelle représentation le récit convoque-t-il alors de cet art du ventriloquisme ?

Dans *Les Aigles puent* notamment, les ventriloques utilisent leur don pour raconter des histoires et offrir une voix à ce qui, ordinairement, n'en dispose pas. Ainsi, Gordon Koum, personnage principal des *Aigles puent*, prête sa voix à un rouge-gorge agonisant puis à un golliwog (une poupée représentant un nègre de music-hall). De même, Ayïsch Omonenko

« [...] s'amusait à discourir avec son père en donnant la parole à des objets ou à de petits animaux qui se trouvaient à proximité - un chat de gouttière, un gecko, un scarabée noir. Sa voix facétieuse surgissait des endroits les plus inattendus. Il y avait dans la chambre une ambiance de gaieté extraordinaire et de paix. »⁷⁰

La ventriloquie est toutefois une pratique qui inquiète. Comme l'incertitude des voix narratives, elle est susceptible de mettre mal à l'aise :

« Gordon Koum était ventriloque. Dans la vie, jusqu'à cet instant, ce don ne lui avait pas procuré grand-chose, sinon des ennuis avec les autorités. Quand il était examiné par les médecins du camp, par exemple, ceux-ci estimaient qu'il appartenait à une variété monstrueuse de sous-homme. Ils le mettaient toujours à part lors de la délivrance des certificats de conformité génétique, ils renâclaient à lui en signer un, et, devant lui, ils discutaient à haute voix de l'utilité de procéder à des expériences sur son cadavre. »⁷¹

Il apparaît donc naturel pour un ventriloque de cultiver son anonymat. D'où, certainement, la réticence d'un autre personnage, Antar Gudarbak⁷², à révéler son talent en la matière. Si l'on réfléchit néanmoins au sens que peut revêtir la ventriloquie, on remarque que le recours à une telle pratique offre la possibilité de parler à la place de quelqu'un d'autre ou plutôt *pour* quelqu'un d'autre. C'est bien en effet la position dévolue à Gordon Koum que de raconter des histoires à ceux qui sont morts, de leur rendre hommage en se désaisissant de sa propre voix afin de lutter contre la honte d'avoir survécu⁷³. De la même manière, dans *Onze rêves de suie*,

70 Bassmann Lutz, *ibid.*, p. 57.

71 *Ibid.*, p. 25.

72 *Ibid.*, pp. 42-47.

73 En témoignent les titres des différents chapitres des *Aigles puent*, jouant sur l'alternance entre les deux

la Mémé Holgolde défend la mémoire des jeunes disparus dans l'incendie du bâtiment Kam Yip, devant la commission de discipline chargée de leur réhabilitation. Pour ce, elle accorde à des poupées de chiffon à l'effigie des victimes la possibilité de s'exprimer, jouant donc à son tour le rôle de porte-parole⁷⁴. Si cette dernière fonction n'est pas réservée au seul ventriloque, lui aussi est amené à se destituer de sa propre identité pour assumer celle de l'autre, qu'il est censé représenter. Nous touchons alors au véritable sens de l'anonymat des voix narratives, qui naît de la propension des narrateurs post-exotiques à parler non pas en leur nom mais en incarnant la voix de celui qui en est privé, afin d'exprimer ce que l'absent aurait dit ou encore de raconter ce que ce dernier aurait aimé qu'on lui racontât.

c) Le narrateur est-il mort ?

La relation entre un défunt et la voix qui lui sert de guide dans l'acte de se remémorer les différentes étapes de sa vie n'est pas sans rappeler la posture assumée par le moine qui, dans la religion bouddhiste, est chargé d'accompagner le mort durant sa traversée du *Bardo*, avant que ce dernier n'accède à une possible réincarnation ou ne se fonde dans la Claire Lumière. L'univers du *Bardo* renvoie ainsi à une errance, à un passage entre deux univers qu'Antoine Volodine se réapproprie⁷⁵ afin d'en extraire un principe narratif essentiel, celui de la métempsychose ou transmigration de l'individu d'une forme corporelle à une autre. Pour autant, dans la « leçon » qu'il consacre au *Bardo Thödol*⁷⁶, Yasar Tarchalski insiste sur le caractère laïc et pragmatique de cet emprunt :

« Le *Bardo Thödol* est pour nous un texte de référence dont nous avons érodé toute dimension véritablement bouddhiste et que nous avons reconstruit en fonction de nos sensibilités individuelles et collectives, afin qu'il s'adapte à notre littérature [...] »⁷⁷.

La référence au *Bardo* joue un rôle décisif dans l'ambiguïté qui entoure le statut du locuteur. La croyance en l'existence d'un monde intermédiaire, au sein duquel le sujet est contraint à séjourner, semble en effet accentuer l'indétermination de la voix narrative. La position de témoin assumée par le narrateur se trouve ébranlée par un brouillage ontologique de la frontière qui devrait séparer porte-parole et défunts⁷⁸. Il est en effet souvent difficile de déterminer si le

formules : « À la mémoire de [X] » et « Pour faire rire [Y] ».

74 Draeger Manuela, *ibid.*, p. 188.

75 Notamment, avec beaucoup d'humour, dans *Bardo or not Bardo*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2004, rééd. Paris, « Points », 2005.

76 Volodine Antoine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, *op. cit.*, pp. 75-81.

77 *Ibid.*, p. 80.

78 Une équivoque qui fait écho à la revendication de la « non-opposition des contraires » comme étant l'une des

narrateur est mort (une perspective qui ébranle profondément nos représentations) ou s'il se défait simplement de son identité pour endosser celle du disparu (une lecture qui tend alors à rationaliser l'ambiguïté narrative). Dès lors, la posture énonciative intenable de la voix narrative, en équilibre instable entre passé, présent et futur, ou encore émanant d'un lieu intermédiaire, à la fois en-deçà et au-delà de la diégèse, ne peut que renforcer la question de l'origine du locuteur.

Cette incertitude joue alors sur deux plans, explicite lorsque le narrateur est clairement présenté comme défunt, implicite lorsque l'ambiguïté est maintenue. Ainsi, la "mort du narrateur" fait l'objet d'une théorisation dans le cadre d'une leçon sur le române insérée dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*⁷⁹. Mais pareille affirmation se voit étayée à plusieurs reprises :

« Sans dommage pour la compréhension de ce poème, on peut considérer que je suis mort depuis des lustres, et ne pas tenir compte du "je"... »⁸⁰ ; « [...] il nous arrivait d'empreindre le nom des trépassés sous des textes que nous venions de composer ; ou, à l'inverse, nous revendiquions haut et fort des crimes, ou des livres, dont nos frères et sœurs disparus avaient été les auteurs. »⁸¹

Il s'agit ici de commentaires du narrateur ; mais l'infléchissement de la distinction entre vivants et morts apparaît encore plus déconcertant lorsqu'il surgit au cours du récit, comme lorsque la voix anonyme du « Pont des menteurs »⁸² se révèle appartenir au "frère"⁸³ de Maryama Adougai, partie chercher de l'eau à la fontaine. Car ce à quoi nous confronte Manuela Draeger, c'est bel et bien à la mort du narrateur, qui n'en continue pas moins à rapporter comme si de rien n'était :

« Elle venait de mettre la main sur la poignée du seau. Et, à cet instant, brusquement elle m'aperçut. Vers minuit, j'avais été jeté sur les chevaux de frise. Mes mains s'étaient accrochées plus haut dans les barbelés et je donnais l'impression de vouloir imiter un oiseau aux ailes grandes ouvertes, un volatile de taille énorme, vautre et silencieux au milieu d'un grillage atroce. Je ne souffrais plus. J'avais cessé de respirer à minuit et quelque, et j'avais ensuite décidé de patienter pour assister à l'arrivée de l'aube⁸⁴. »

Face à cette entorse aux principes logiques et ontologiques qui structurent nos représentations du monde, le traitement déceptif des voix narratives semble chercher à se radicaliser, jusqu'à altérer tous nos repères et certitudes. Dès lors, pourquoi un personnage ne rapporterait-il pas, *depuis sa mort*, les derniers instants de son existence ?

caractéristiques du române. *Ibid.*, pp. 38-40.

79 *Ibid.*, pp. 38-39.

80 *Ibid.*, p. 19.

81 *Ibid.*, p. 58.

82 Draeger Manuela, *ibid.*, pp. 51-63.

83 Rappelons que les liens de sang, dans les récits post-exotiques, dépassent le cadre purement familial : « [...] quand je dis notre enfance j'inclus évidemment celle de Maryama Adougai, qui pour certains était notre cousine, et pour d'autres notre petite sœur. », *Ibid.*, p. 52.

84 Draeger Manuela, *ibid.*, p. 58.

Intéressons nous par exemple à Gordon Koum, qui semble succomber, à la fin des *Aigles puent*, aux vapeurs toxiques que dégagent les bombes :

- « Gordon Koum ne respirait que dans les rares moments où il s'obligeait encore à le faire.
- Là-bas a brûlé Maryama Koum, murmura-t-il.
- Et toi, demanda l'homoncule.
- Moi quoi, dit Gordon Koum. »⁸⁵

L'équivoque procède de la tension entre le verbe indiquant l'intervention du golliwog (qui fait de celle-ci une question) et l'absence de ponctuation marquant l'interrogation. S'il s'agit d'une affirmation, deux interprétations différentes se présentent à l'esprit du lecteur. Soit le pantin anticipe la mort prochaine de Gordon Koum et le récit s'achève sur son agonie, soit l'errance du personnage dans la ville détruite suppose qu'il ait déjà abandonné l'univers des vivants, tout en prolongeant encore quelque temps son existence dans un espace intermédiaire qui l'autoriserait à entrer en communication avec les victimes. Cette hypothèse fait d'ailleurs écho aux questionnements de Gordon Koum :

- « De la reconstitution de cette ultime journée, seules deux conclusions pouvaient être tirées : soit il était décédé sans le savoir, et déjà en proie aux visions et impressions qui assaillent le mort de fraîche date, soit il était encore vivant, et déjà en train de traverser les ultimes sursauts mentaux avant le passage dans le monde flottant. »⁸⁶

Mais si le golliwog se trouve en mesure de signaler sa propre mort à Gordon Koum, si c'est à la poupée que revient le dernier mot, il lui faut disposer d'une voix autonome et non émaner des prouesses du personnage principal en matière de ventriloquie. Ce dernier échange de paroles interroge donc, jusqu'à la fin du roman (et au-delà puisque celle-ci ne résout pas l'ambivalence), l'identité du locuteur. Certes, Gordon Koum se présente comme un narrateur de second degré (intradiegétique). Mais, à travers l'ambiguïté de la relation de personne, la question de la mort du narrateur imprègne également *Onze rêve de suie* (si le narrateur extradiegétique fait partie des jeunes piégés par l'incendie - comme le laisse entendre le dernier chapitre du roman - , comment est-il en mesure d'évoquer le procès qui s'est tenu après leur mort ?), ou encore *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*.

Le récit nous présente en effet Lutz Bassmann comme l'ultime survivant susceptible de transmettre la mémoire des prisonniers décédés. Si l'on opte pour l'hypothèse d'un narrateur homodiegétique, il ne peut donc s'agir que de lui, s'exprimant indifféremment à la première ou à la troisième personne. Mais, aussi rigoureuse que puisse paraître cette déduction, elle ne peut passer pour une certitude. En témoigne une curieuse remarque :

85 Bassmann Lutz, *ibid.*, p. 148.

86 *Ibid.*, p. 80.

« Il [Lutz Bassmann] concentrait son regard sur nous, sur les photographies de ceux et de celles qui l'avaient précédé dans la disparition, et il faisait le nécessaire pour qu'un murmure franchît ses lèvres, feignant de ne pas être encore mort et reproduisant une technique de chuchotement que les plus tantriques d'entre nous avaient maintes fois utilisée dans leurs românes. »⁸⁷

Comme Gordon Koum, Lutz Bassmann occupe ainsi une position tout à fait singulière. Car si le personnage n'est pas le narrateur du récit, certaines affirmations impliquent pourtant que le locuteur ait été un détenu du quartier pénitentiaire de haute sécurité :

« Nous avons encore plus de mal que d'ordinaire à converser de cellule à cellule »⁸⁸ ; « [...] un policier assistait aux séances et nous enregistrait [...] Nous étions convoqués au parloir les uns après les autres. »⁸⁹

Faut-il alors supposer qu'un ancien prisonnier rende hommage, une fois mort, aux derniers instants de Bassmann ?

À partir de la croyance en l'existence d'un espace décroissant la frontière entre vivants et morts, Antoine Volodine accentue encore l'incidence du double processus de fusion et de translation des voix narratives. D'autant que l'idée de réincarnation imprime sa marque sur le vacillement identitaire des narrateurs post-exotiques. Si l'âme est susceptible de s'incarner dans une forme nouvelle, pourquoi l'énonciateur ne serait-il pas un animal (un rouge-gorge dans *Les Aigles puent*) ou un objet à figure humaine comme un "golliwog" ? La hiérarchie entre les êtres s'en trouve bouleversée, engendrant une radicalisation de la fragmentation et de la dispersion des voix. De plus, l'idée d'une identité inaltérable vole en éclats face aux possibles métamorphoses qui attendent l'individu. Celle-ci ne peut dès lors être conçue que comme passagère, fluctuante et éphémère, à l'image de la parole des locuteurs.

Désireux de savoir « qui parle », nous restons donc confrontés à l'incertitude. Que ce soit par leur nom, les relations qu'ils entretiennent ou encore par la teneur de leurs discours, les narrateurs post-exotiques semblent privés de voix autonome. Ébranlant les attentes du lecteur, ils n'hésitent pas à se présenter comme morts, anonymes ou interchangeables. Dans *Nouveau discours du récit*, Gérard Genette remarque, en parlant de la « conversion de personne », que le changement de narrateur (qui ne relève pas d'une simple permutation des pronoms grammaticaux) « exige évidemment une intervention [...] massive et [...] soutenue, et [qu'] elle a toutes chances d'entraîner [des] conséquences. »⁹⁰ Nous sommes donc invités à observer la manière dont l'ambiguïté énonciative se reflète au niveau des procédés textuels à travers lesquels Antoine Volodine organise l'indétermination et la confusion des narrateurs post-exotiques.

87 Volodine Antoine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze, op. cit.*, p. 13. C'est nous qui soulignons.

88 *Ibid.*, p. 12.

89 *Ibid.*, p. 19.

90 Genette Gérard, *Nouveau Discours du récit, op. cit.*, pp. 64-65.

2. Ambiguïté narrative et conduite du récit : structure, progression et régulation de l'information.

a) Enchâssement et superposition.

L'un des éléments qui contribue à opacifier la situation narrative est la fragmentation du récit primaire⁹¹ au moyen de nombreux récits enchâssés assumés par des narrateurs intradiégétiques. La simple observation de la table des matières des *Aigles puent* invite ainsi à considérer l'importance accordée aux récits métadiégétiques. Le narrateur extradiégétique (à qui l'on peut attribuer les sept sections regroupées sous le titre « Cendres ») est en effet rapidement relayé par Gordon Koum (et, à travers lui, par le rouge-gorge et le golliwog), qui entreprend, en leur racontant des histoires, de rendre hommage aux victimes du bombardement. Nous pouvons alors nous interroger sur l'identité du narrateur (homodiégétique à la première personne) prenant en charge le dernier récit : l'histoire d'un homme contraint de jouer le rôle de garde rouge durant une cérémonie officielle. Bien que la structure syntaxique de l'intitulé (« Pour faire rire tout le monde ») rappelle celle de la plupart des autres récits enchâssés, rien n'indique que Gordon Koum (ou le rouge-gorge ou le golliwog) puissent en être les narrateurs (*a priori* le chapitre précédent, en suggérant la mort du personnage principal, pouvait apparaître comme la clausule du roman). Non introduit et non présenté par le récit primaire (alors qu'il faut bien qu'un narrateur de niveau directement inférieur délègue la parole au narrateur second), comment l'enchâssement (le passage d'un niveau narratif à l'autre) est-il perceptible par le lecteur ? L'identité instable du locuteur gagne les récits métadiégétiques, qui semblent la plupart du temps acquérir une forme d'autonomie. Lorsque le narrateur intradiégétique n'intervient pas dans le déroulement narratif, et surtout (c'est le point de passage d'un niveau narratif à l'autre qui importe) n'assume pas directement son rôle de narrateur intradiégétique ou (comme le montre le jeu entre Gordon Koum, le golliwog et le rouge-gorge) laisse planer un doute sur son identité, est-il toujours possible de parler de récit enchâssé ?

En outre, comment analyser les insertions, au sein du récit primaire, des commentaires théoriques disséminés dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* ? Sur les dix encadrés que présente le roman, sept sont attribués à des scripteurs différents et, même s'il est difficile de parler de récits métadiégétiques (le terme de récit se présentant comme inadéquat), ces

91 Le terme renvoie au niveau narratif. Cependant, rien n'empêche un récit métadiégétique d'occuper la majeure partie du roman ou d'apparaître thématiquement plus important que le récit primaire auquel il est pourtant narrativement subordonné.

« leçons » n'en semblent pas moins enchâssées dans la diégèse, qu'elles viennent concrètement interrompre (dès lors que le lecteur fait le choix de ne pas sauter de pages).

Enfin, même lorsque la fragmentation du récit primaire n'est pas formellement signalée (par le découpage des chapitres ou par un encadré), le statut de narrateur est régulièrement investi par des personnages intradiégétiques. On peut penser à l'impact, dans *Onze rêves de suie*, des histoires que la Mémé Holgolde raconte aux enfants du camp, et qui mettent souvent en scène des cormorans étranges en lutte contre les ennemis du peuple⁹². Entre les contes de la vieille femme et le récit de guerre de l'instituteur Schumann⁹³ se trouve la même distance qu'entre discours narrativisé et discours rapporté (au style direct). On constate que le degré de condensation du récit de paroles ne transforme pas sa nature, qui est de renvoyer, de manière plus ou moins mimétique, à un discours prononcé ou intérieur. À l'état d'ébauche (le lecteur ne peut qu'imaginer la teneur du récit à partir des éléments qui lui sont indiqués), il serait alors possible de parler de récits métadiégétiques en puissance.

Selon cette nouvelle perspective, les personnages de récits enchâssés deviennent eux-mêmes susceptibles de raconter des histoires (devenant alors narrateurs métadiégétiques). Ainsi, lorsqu'il est question, dans les *Aigles puent*, des soirées passées entre Golkar Omonenko et son fils Ayïsch, est bien suggérée la présence d'un nouveau seuil narratif :

« [...] une conversation amicale avait ainsi lieu entre le père et l'enfant, ponctuée d'histoires drôles, de saynètes fantastiques où l'absurde dominait, oscillant toujours entre le comique et l'angoisse. »⁹⁴

Un tel passage pourrait donc être qualifié de "récit métadiégétique narrativisé". De même, l'exemple pédagogiquement éclairant employé par Maroussia Vassiliani de façon à illustrer la condition humaine relèverait du "récit métadiégétique transposé", puisque la restitution du "cours" sous-entend (même si le passage cité est au discours indirect libre) la présence implicite de la formule : "Maroussia Vassiliani prétendait que [...]" :

« Nous étions tous des sacs [...] condamnés quoi qu'il arrive à rester hermétiquement seuls. »⁹⁵

Pour autant, le repérage de ces structures métadiégétiques n'a de sens que si nous nous intéressons au rôle des récits enchâssés ainsi qu'à l'impact de cette prolifération narrative dans les récits post-exotiques.

Dans *Nouveau discours du récit*⁹⁶, Gérard Genette (qui effectue une synthèse de ses propres travaux et de ceux de John Barth⁹⁷) établit une « typologie des récits métadiégétiques selon les

92 Draeger Manuela, *ibid.*, pp. 176-177.

93 *Ibid.*, pp. 75-81.

94 Bassmann Lutz, *ibid.*, p. 56.

95 *Ibid.*, p. 127.

96 Genette Gérard, *Nouveau discours du récit*, *op. cit.*, pp. 61-63.

97 Barth John, « Tales Within Tales Within Tales », *Antaeus* 43, Autumn 1981, pp. 45-63.

"principaux types de relation" qu'ils entretiennent avec le récit primaire.» Nous nous proposons de partir de cette classification en soumettant à chaque catégorie les textes d'Antoine Volodine.

1) Genette met tout d'abord en évidence la fonction explicative de certains récits métadiégétiques, notamment par le recours à l'analepse, qui vient rétrospectivement éclairer la situation narrative (le temps de l'énonciation). Ainsi, le rêve de Yasar Tarchalski, rapporté par Maria Trois-Cent-Treize⁹⁸, est présenté comme un exemple susceptible d'appuyer sa "démonstration" portant sur la « voix sourde » de l'image. Ou encore, de manière cette fois-ci plus "illustrative" et à travers une scène récurrente (l'impuissance de Gordon Koum à renforcer le toit de sa cabane pour qu'il puisse résister aux pluies violentes de la mousson), le récit destiné à « [...] faire rire Maryama Koum »⁹⁹ joue un rôle important dans la construction du personnage principal (son regret de n'être pas un meilleur travailleur manuel et surtout l'amour qu'il éprouve pour sa femme).

2) Genette pense ensuite naturellement à une « fonction prédictive passant par une prolepse métadiégétique indiquant non plus les causes antérieures mais les conséquences ultérieures de la situation diégétique [...] ». Or nous pouvons trouver au moins une occurrence d'un tel micro-récit dans la prédiction qu'un vieux soldat (qui porte le même nom que lui) fait à Imayo Özbek¹⁰⁰, et qui annonce la mort du personnage dans les flammes de l'incendie du bâtiment Kam Yip.

3) Le récit métadiégétique peut également revêtir une fonction thématique de contraste ou de similitude (le procédé de mise en abyme en constituant une variante accentuée). L'enchâssement engendre ainsi, dans *Les Aigles puent*, des phénomènes d'écho : les deux ventriloques Antar Gudarbak et Ayışch Omonenko, l'ensevelissement de Tchapor Mahadurian et de Batko Mourradiaf ou encore les "cours" assurés par Bahamdji Bariozine et par Maroussia Vassiliani. Ces relations entre récits métadiégétiques se concrétisent en outre à travers la mobilité des personnages : Ayışch Omonenko et Maroussia Vassiliani deviennent par exemple narrateurs de nouveaux récits enchâssés. Ils n'y jouent aucun rôle particulier mais le récit leur est adressé.

4) Genette s'intéresse ensuite à la fonction persuasive des récits métadiégétiques (donc à leur capacité à influencer sur le déroulement du récit primaire). Les contes de la Mémé Holgolde, qui se rapprochent de l'apologue, ont ainsi une fonction didactique et imprègnent, à la fin du récit,

98 Volodine Antoine, *Écrivains, op. cit.*, pp. 133-136.

99 Bassmann Lutz, *ibid.*, pp. 98-102.

100 Draeger Manuela, *ibid.*, pp. 101-103.

la représentation que les personnages se font de la mort. De même, dans *Écrivains*, au chapitre intitulé « Comancer », le souvenir du récit (métadiégétique) d'enfance griffonné sur un protège-cahier sert de refuge au personnage, pris en otage et torturé par deux aliénés.

5) Genette attire alors l'attention de son lecteur sur la possible fonction distractive des récits métadiégétiques. On notera que c'est d'elle que se réclament les récits enchâssés des *Aigles puent*. « Pour faire rire [...] » : la formule récurrente (même si elle relève de l'antiphrase) attribuée à l'histoire une dimension divertissante. Elle semble en outre faire office de processus dilatoire, retardant le moment où la mort apparaîtra réellement inéluctable. Bien que de portée plus sombre, les récits en hommage aux victimes du bombardement pourraient donc bien constituer une variante du type d'histoires se déclinant, selon John Barth, sur le mode du « racontez-nous donc une histoire en attendant que la pluie cesse »¹⁰¹. Les exhortations du rouge-gorge et du golliwog paraissent ainsi confirmer cette hypothèse :

« [...] raconte plutôt les histoires que nous attendons, les histoires de nos camarades et de ta famille. Nous les attendons pour nous distraire.

- Autrement ce serait trop insupportable, fit remarquer le rouge-gorge.

- [...] On te demande seulement de nous faire passer un moment avant que tout disparaisse. »¹⁰²

6) La dernière fonction à laquelle pense Gérard Genette est enfin celle de l'obstruction (qui se présente comme le pendant négatif du récit à fonction distractive), lorsque la prise de parole vient interrompre le déroulement du récit primaire et en différer la poursuite. Un récit de second degré semble, il est vrai, toujours poser la question de l'unité du roman : multiplié à l'infini, l'enchâssement ne tendrait qu'à rendre illisible le récit primaire. Mais la logique de l'obstruction est précisément celle de la digression, une attitude explicitement revendiquée par les narrateurs post-exotiques¹⁰³ pour qui raconter revient à fabuler, à user du plus long détour dans l'intention de brouiller les attentes du lecteur. Que ce soit dans *Onze rêves de suie*, *Les Aigles puent* ou *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, la mort du personnage qui "ouvre" le récit (respectivement Imayo Özbek, Gordon Koum et Lutz Bassmann) n'advient qu'après une suite de récits et de « leçons » enchâssés ou superposés (lorsqu'il n'y a pas changement de niveau narratif).

Devant ce foisonnement de récits métadiégétiques, nous sommes confrontés à notre tour à la question du principe unificateur qui, malgré l'éparpillement des voix narratives, accorde une cohérence à chacun des romans. De plus, en marge des structures enchâssées (qui supposent le

101 Cité par Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, op. cit., p. 62.

102 Bassmann Lutz, *ibid.*, pp. 80-81.

103 Volodine Antoine, « Parlons d'autre chose », *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, op. cit., pp. 47-50.

franchissement d'un niveau narratif), nous avons souvent rencontré des récits décentrés par rapport à l'intrigue principale mais situés *a priori* au même niveau narratif que le récit primaire. Si l'enchâssement correspond au phénomène de fusion des voix (qui résulte de l'imbrication d'une narration à l'intérieur d'une autre), le processus de translation qui lui est associé est, lui, reflété par la stratégie d'écriture consistant à organiser la superposition des différents récits, sur le modèle d'un tableau cubiste multipliant les perspectives. Dans la mesure où le franchissement de niveau narratif n'est pas toujours explicitement annoncé au lecteur, la frontière entre emboîtement et juxtaposition semble parfois difficilement perceptible. Quel statut accorder, dans *Écrivains*, aux « leçons » de Linda Woo (« Discours aux nomades et aux morts ») et de Maria Trois-Cent-Treize (« La Théorie de l'image selon Maria Trois-Cent-Treize ») ? Il peut paraître excessif de parler de récits enchâssés. Pourtant, le lecteur est conscient d'entendre deux voix différentes, celle du narrateur extradiégétique ne se confondant pas avec celle du personnage intradiégétique. Les deux discours se superposent et engendrent une impression de collage, la « leçon » étant encadrée par le récit primaire. Le narrateur extradiégétique délègue ainsi la parole à un locuteur appartenant à un niveau narratif directement supérieur.

Précisons que même en cas d'apparente stabilité, l'unité de la voix narrative n'est souvent valable que dans le cadre d'un chapitre. Ainsi, entre les différentes sections de *Onze rêves de suie* : dans « Le pont des menteurs » nous savons que le narrateur est un homme (Jean Adougāi) alors qu'il s'agit d'une jeune fille à l'ouverture du roman. En outre, les aventures de Marta Ashkarot ne disposent pas d'un statut diégétique spécifique. Le lecteur suppose qu'il y a un enchâssement parce qu'il identifie les histoires de l'éléphante aux contes racontés par la Mémé Holgolde. Il lui faut alors admettre que le franchissement de niveau narratif s'est subrepticement opéré à l'occasion du changement de chapitre. Mais rien ne prouve qu'il s'agisse exactement des mêmes récits.

Pourquoi accorder tant d'importance à cette démarcation entre récit primaire et récit enchâssé ? Nos habitudes de lecture influent nécessairement sur notre perception des textes. Or bien que la plupart du temps ne puissent coexister plusieurs narrateurs extradiégétiques (le changement de narrateur entraînant le passage au niveau narratif directement supérieur), l'impression de "collage" engendrée par la multiplication des récits ainsi que leur relative autonomie par rapport au récit primaire, suggèrent un infléchissement du code dominant (l'homogénéité de la voix), tout comme dans un tableau cubiste il peut paraître plus difficile de concevoir un premier et un second plan. Il semble ainsi qu'il y ait dans les récits post-exotiques

(fondamentalement polyvocaux) plusieurs narrateurs coexistant au même niveau narratif et que la juxtaposition des récits l'emporte sur le phénomène d'imbrication.

Comme le suggère le parallèle établi entre récits post-exotiques et tableaux multipliant, juxtaposant et enchevêtrant les perspectives, il serait naturel qu'à cet éparpillement des voix réponde une profusion des points de vue. Quelles relations est-il alors possible d'établir entre la voix et le mode ? La polyvocalité, voire l'a-vocalité (l'absence de code dominant identifiable), s'accompagnent-elles d'une polymodalité (l'absence de focalisation ou le passage d'une focalisation à l'autre) ?

b) La relation entre mode et voix : l'indétermination de la « situation narrative ».

Si l'analyse de la voix narrative s'intéresse à l'instance productrice du discours (qui parle ?), l'observation du mode se centre sur la « régulation de l'information narrative »¹⁰⁴. « On peut en effet raconter *plus ou moins* ce que l'on raconte et le raconter *selon tel ou tel point de vue* »¹⁰⁵. Gérard Genette distingue deux objets d'étude susceptibles de répondre à ces questions : *distance* et *perspective*. Ainsi,

« [...] le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe, et sembler ainsi [...] se tenir à plus ou moins grande *distance* de ce qu'il raconte [...] ».¹⁰⁶

Cette distance ne recoupe pas, constate Genette, l'opposition traditionnelle entre *mimésis* et *diégésis*, du moins si l'on traduit ces termes par « montrer » et « raconter ». Dans la mesure où le récit inclut à la fois paroles et événements, l'étude de la *distance* appelle à observer, d'une part « les degrés de littéralité dans la reproduction des discours »¹⁰⁷, d'autre part « [...] le degré de recours à certains procédés [...] générateurs de l'*illusion mimétique* [...] »¹⁰⁸ (c'est-à-dire la quantité de détails fournis par le texte et l'inscription du narrateur dans le récit).

La *perspective* renvoie quant à elle au filtrage de l'information narrative et invite à déterminer l'emplacement du foyer de perception. Comme ce dernier n'est pas uniquement visuel, Genette utilise le terme de *focalisation* (de préférence à *vision*, *point de vue* ou *champ*) afin d'exprimer, en fonction de la situation focale, le degré de limitation de l'information. Lorsque le narrateur en dit plus que n'en sait aucun des personnages, Genette parle de *focalisation zéro* (le récit est soit non-focalisé soit à focalisation variable). Lorsque le narrateur

104 Genette Gérard, *Figures III*, op. cit, p. 184.

105 *Ibid.*, p. 183.

106 *Ibid.*

107 *Idem.*, *Nouveau discours du récit*, op. cit, p. 31.

108 *Ibid.*

restreint au contraire l'information à ce que sait et/ou perçoit un personnage la *focalisation* est alors *interne*. Enfin, lorsque le narrateur en dit moins que n'en sait le personnage, nous le donnant à voir de "l'extérieur", Genette suggère d'employer le terme de *focalisation externe*.

Tout en dissociant voix narrative et foyer de perception, c'est-à-dire en gardant à l'esprit que le narrateur (celui qui parle) ne contrôle pas nécessairement la perspective régulant la quantité d'informations accessibles, il peut être intéressant « d'envisager une typologie des "situations narratives"¹⁰⁹ qui tienne compte à la fois des données de voix et de mode [...] »¹¹⁰. Sans chercher à entretenir la confusion qui a longtemps prévalu entre voix et mode, il faut bien admettre qu'il ne s'agit pas de catégories pures et entièrement indépendantes l'une de l'autre. Cet infléchissement fait d'ailleurs l'objet d'un commentaire de Gérard Genette :

« [...] la narration homodiégétique, par nature ou convention (en l'occurrence, c'est tout un) simule l'autobiographie bien plus étroitement que la narration hétérodiégétique ne simule ordinairement le récit historique. En fiction, le narrateur hétérodiégétique n'est pas comptable de son information, l'"omniscience" fait partie de son contrat [...] On pourrait donc dire que le récit homodiégétique subit, en conséquence de son choix vocal, une restriction modale *a priori*, et qui ne peut être évitée que par infraction, ou contorsion perceptible. Pour désigner cette contrainte, peut-être faudrait-il parler de *préfocalisation* ? Ma foi, c'est fait. »¹¹¹

Un tel constat semble illustré par l'un des récits enchâssés des *Aigles puent*, « Pour faire rire Sariyia Koum »¹¹², dans lequel l'alternance des formes pronominales de la première et de la troisième personne tend à influencer sur la relation de personne. Lorsque le personnage dont il est question, Gorguil Tchopal, est désigné par la troisième personne du singulier, le lecteur croit entendre un narrateur hétérodiégétique :

« Quand il prévoyait une visite à l'Amicale des fourmis étrangères, Gorguil Tchopal se désinfectait toujours soigneusement sous la douche [...] »¹¹³

Mais, à chaque changement de paragraphe, alors que Gorguil Tchopal reprend les affirmations du narrateur et parle de lui à la première personne, le lecteur est cette fois-ci invité à envisager un changement de voix narrative, le personnage se présentant comme un narrateur autodiégétique :

« Je m'appelle Gorguil Tchopal et c'était déjà mon nom à l'époque. J'avais plusieurs idoles [...] »¹¹⁴

Reste ainsi à observer la manière dont opère, dans ce récit, l'interaction entre mode et voix.

Le premier paragraphe se centre sur le personnage de Gorguil Tchopal. La valeur itérative

109 La notion de « situation narrative » apparaît pour la première fois dans l'ouvrage de Franz Karl Stanzel : *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, *op. cit.*

110 Genette Gérard, *Figures III*, *op. cit.*, pp. 205-206.

111 *Idem*, *Nouveau discours du récit*, *op. cit.*, p. 52.

112 Bassmann Lutz, *ibid.*, p. 82-87.

113 *Ibid.*, p. 82.

114 *Ibid.*

de l'imparfait nous dévoile ses habitudes et le verbe modal nous renseigne sur ses réflexions :

« [...] il lui paraissait avoir atteint une assez bonne ressemblance avec le chanteur Djimmy Gorbanari, son idole depuis l'enfance. »¹¹⁵

Il est encore trop tôt pour déterminer le choix focal (interne ou non focalisé ?). Mais le paragraphe suivant, à la première personne du singulier, encourage toutefois à opter pour la focalisation interne. Gardons alors à l'esprit la remarque de Gérard Genette concernant la préfocalisation : le récit simule l'écriture autobiographique ; nous avons accès à la fois aux pensées et aux perceptions du personnage-narrateur autodiégétique. La lecture se complique cependant à partir du troisième paragraphe, qui laisse la place à la troisième personne. Le narrateur (hétérodiégétique) émet un commentaire, qui ne peut vraisemblablement avoir été envisagé par Gorguil Tchopal :

« Gorguil Tchopal avait égaré dans un incendie l'unique photographie de Djimmy Gorbanari qui aurait pu servir d'étalon, et, n'ayant plus rien pour se guider dans ses opérations de reconstitution et de métamorphose, il se raccrochait à ses souvenirs qui n'étaient guère fiables ; et, d'autre part, il n'avait pas la même morphologie crânienne que le chanteur, et moins encore faciale. »¹¹⁶

Le passage ne suscite pas d'ambiguïté : il s'agit d'une focalisation zéro. Le récit se poursuit alors, alternant perspective interne (limitée à ce que peut nous apprendre le narrateur autodiégétique) et allusions provenant d'un narrateur omniscient. Or la question de la perspective adoptée est essentielle car, par l'intermédiaire des segments en focalisation zéro, le lecteur comprend que Gorguil Tchopal, se comportant comme s'il s'adressait à un vaste public, se trouve en réalité devant une salle vide. L'hypothèse du parallèle strict entre détermination du mode et mutations vocales est battue en brèche par la variation non-systématisée des perspectives. Ainsi, le narrateur que nous avons qualifié d'hétérodiégétique (qui parle de Gorguil Tchopal à la troisième personne du singulier), peut aussi bien remettre en question la crédibilité du personnage

(« [...] l'association comptait trois adhérents, mais Gorguil Tchopal, qui avait hérité des registres, n'aurait pu dire [...] si ils ou elles étaient encore en vie [...] »¹¹⁷ ou « D'après les documents comptables, ces adhérents ou adhérentes n'étaient plus à jour de leur cotisation depuis une grosse trentaine d'années. Selon Gorguil Tchopal, une telle information ne signifiait pas qu'ils eussent rompu toute attache avec l'Amicale. »¹¹⁸),

que rester neutre en adoptant une focalisation externe sur le personnage :

« [...] Gorguil Tchopal faisait l'appel. Il prétextait des contraintes horaires, il s'excusait d'avoir dû commencer alors que la majorité des adhérents semblaient avoir été retenus ailleurs [...] » ; « Souvent,

115 *Ibid.*

116 *Ibid.*, p. 83.

117 *Ibid.*

118 *Ibid.*

pour remercier l'assistance de son attention¹¹⁹, il essayait le filet d'huile lourde qui coulait sur son front [...] »¹²⁰.

S'il lui faut repérer un choix focal dominant, le lecteur optera donc pour une focalisation zéro ou pour une focalisation variable faisant se succéder limitations et élargissements du champ focal. Pour autant, même si le point de vue de Gorguil Tchopal est décrédibilisé par le narrateur hétérodiégétique, l'alternance des paragraphes à la troisième et à la première personne (qui semble bien suggérer un changement de narrateur) n'en continue pas moins à orienter la perception du mode : les passages à la première personne induisent une proximité entre lecteur et personnage tandis que le recours à la troisième engendre immédiatement une distanciation plus marquée, au point que certaines phrases peuvent sembler relever de la focalisation externe.

Cet exemple montre qu'il est pertinent de croiser l'observation de la voix et du mode, dont les effets procèdent en interaction au cours de la lecture. Il permet également de prendre conscience du fait que le régime de focalisation est rarement homogène à l'échelle d'un récit. Ainsi, déterminer la situation narrative qui prévaut dans l'intégralité d'un roman tend à occulter les fluctuations de la perspective et à passer à côté de zones d'incertitude pourtant révélatrices des tensions qui parcourent le texte. Avant toute entreprise de généralisation, nous nous proposons donc de continuer à observer la manière dont voix et mode se rencontrent, sur le modèle de l'exemple précédent, à l'échelle de segments narratifs et de courts récits.

Centrons tout d'abord notre attention sur un passage où l'oscillation de la voix (le narrateur extradiégétique qui fusionne avec le personnage intradiégétique) est susceptible d'influer sur le choix de la focalisation : dans le « Discours aux nomades et aux morts »¹²¹, le narrateur adopte rapidement un point de vue surplombant qui nous livre le passé de Linda Woo et les raisons de son emprisonnement. La focalisation zéro s'accompagne alors d'un certain recul de l'instance narrative, qui n'hésite pas à émettre des jugements (« [...] très peu de gens ont le courage de faire justice [...] »¹²²), à sonder les pensées des bourreaux (« [...] on a espéré qu'elle mourrait [...] »¹²³) et à émettre des hypothèses sur la ténacité de la jeune femme :

« [...] elle a tenu bon, peut-être parce qu'elle bénéficiait de caractères génétiques particulièrement résistants [...] ou parce qu'elle avait en tête le programme maximum de notre organisation [...] »¹²⁴.

La focalisation se rapproche du personnage de Linda Woo. Certaines phrases nous font

119 A moins qu'il ne s'agisse ici encore d'une focalisation zéro car, après réflexion, il n'est pas sûr qu'un narrateur externe serait en droit d'interpréter le geste de Gorguil Tchopal comme un remerciement au public. Il semble qu'une telle expression nous donne déjà accès à l'intériorité du personnage.

120 *Ibid.*, p. 86.

121 Volodine Antoine, *Écrivains, op. cit.*, pp. 27-38.

122 *Ibid.*, p. 27.

123 *Ibid.*

124 *Ibid.*, pp. 27-28.

directement part de son état psychique et le choix des verbes montre que le narrateur intègre progressivement au récit la subjectivité de la prisonnière :

« [...] elle réfléchit à nos combats [...] »¹²⁵ ou « [...] elle imagine qu'elle a les bras en croix pour mieux sentir le vent de la steppe [...] »¹²⁶.

Pour autant, cet infléchissement ne fait pas basculer le passage dans la focalisation interne : le narrateur nous en apprend toujours beaucoup plus sur le personnage que ce que Linda Woo serait en mesure de nous offrir. La fusion narrateur-personnage (« Soudain elle est Maria Iguacel. Moi aussi »¹²⁷), a-t-elle cependant un impact sur le choix de focalisation ?

Certains passages témoignent d'une restriction du champ focal, mettant en avant le savoir limité du personnage :

« [...] des graminées dont elle ne connaît pas le nom [...] »¹²⁸ ou « Elle ignore son nom à lui aussi. »¹²⁹

Mais la voix du narrateur continue à encadrer et à organiser le récit :

« Elle est essoufflée. Le vent lui arrache les mots de la bouche. Sur son visage passionné, magnifique, les larmes coulent. »¹³⁰ ou « Linda Woo observe une pause. »¹³¹

Tout comme Gorguil Tchopal, Linda Woo semble ne pas se rendre compte que personne ne l'écoute et que le public auquel elle s'adresse n'existe que dans son imagination. Malgré leur apparente fusion, le narrateur est toujours en mesure d'évaluer le comportement du personnage :

« [...] elle leur parle comme s'ils étaient tout près d'elle et très attentifs. »¹³²

Ainsi, même si la perspective tend parfois à se recentrer sur Linda Woo en focalisation interne, cette dernière se fond dans la focalisation zéro qui nous permet de surplomber la scène et de conserver un certain recul par rapport au personnage en transe. Toutefois, la fusion narrateur-personnage n'est pas sans provoquer une altération de la perspective dominante, qui se manifeste par des *paralipses*¹³³ ou « rétentions d'information ». Le choix d'une focalisation zéro suppose en effet que le narrateur soit indépendant vis-à-vis des perceptions (limitées) de Linda Woo. Le passage suivant constitue ainsi une réelle entorse au point de vue auparavant très peu restreint du narrateur :

125 *Ibid.*, p. 29.

126 *Ibid.*

127 *Ibid.*, p. 30.

128 *Ibid.*

129 *Ibid.*

130 *Ibid.*, p. 33.

131 *Ibid.*

132 *Ibid.*, p. 31. C'est nous qui soulignons.

133 Genette Gérard, *Figures III, op. cit.*, p. 211.

« Elle ferme les yeux. On ne sait plus ce qu'elle voit. On ne sait plus si les corbeaux picorent devant elle, dans le fossé, ou s'ils se sont envolés, ni si les morts sont encore là, couverts de bandages carbonisés, ni s'ils l'écoutent. On ne sait plus ce qu'on entend. »¹³⁴

Sans remettre en question le choix prédominant de la focalisation zéro, on constate qu'à l'échelle du roman le recours à une telle formule focale ne s'accompagne pas, chez Volodine, d'une omniscience du narrateur (lorsque le lecteur a le sentiment d'avoir l'accès le plus complet possible à l'univers de la diégèse). S'ils en savent toujours globalement plus que les personnages qu'ils mettent en scène, la propension des narrateurs extradiégétiques à fusionner avec ces derniers se traduit par de fréquentes restrictions de champ. L'ambiguïté vocale influe donc pour partie sur la régulation de l'information narrative.

Inversement, il semble alors naturel que les fluctuations de la perspective puissent à leur tour accentuer l'incertitude concernant le statut du locuteur. A cet égard, un passage du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* pose précisément la question de l'impact de la focalisation sur l'ambiguïté narrative. L'un des détenus, Yasar Tarchalski, confronté à l'interrogatoire des deux journalistes Blotno et Niouki, vient brusquement de perdre son calme et d'être rappelé à l'ordre par un garde-chiourme :

« Tarchalski restait passif, pétrifié sur son siège indéplaçable. Il examinait la créature qui respirait à moins d'un mètre de lui, lâchement soumise à ses maîtres lointains ou proches. Après une minute, le journaliste fit un geste imprécis, comme s'il effaçait devant lui un écran imaginaire, et ses iris de nouveau s'orientèrent vers Tarchalski. Je me dis aussitôt que leur teinte de base répandait plus de Prusse que de bleu. Je me refusais à croiser ce regard, je me contentais de scruter la peau qui l'entourait, les commissures, les tempes, les sourcils, les joues. »¹³⁵

L'ambiguïté narrative procède de l'apparition, au milieu du passage, de la première personne du singulier. Car, même si le « [...] narrateur peut à tout instant intervenir *comme tel* dans le récit [et que] toute narration est, par définition, virtuellement faite à la première personne [...] »¹³⁶, le contexte de la phrase impliquerait que le référent soit un narrateur homodiégétique (ayant, personnellement, eu l'occasion d'observer la couleur des yeux du journaliste). Ce qui, jusqu'à présent, n'avait rien d'évident. Le passage se caractérise par une intense circulation des regards, que la typologie des formules focales définie par Pierre Vitoux (qui s'appuie sur les travaux de Mieke Bal) devrait être susceptible d'éclairer.¹³⁷

L'approche de Mieke Bal¹³⁸ opère la distinction entre le sujet de la focalisation (le focalisateur) et l'objet de la focalisation (le focalisé). Elle différencie « focalisation par » (un

134 Volodine Antoine, *ibid.*, p. 35.

135 *Idem.*, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, *op. cit.*, p. 46.

136 Genette Gérard, *Figures III*, *op. cit.*, p. 252.

137 Vitoux Pierre, « Le jeu de la focalisation », *Poétique*, n° 51, septembre 1982, pp. 359-368.

138 Bal Mieke, « Narration et focalisation », *Narratologie*, Paris, Klincksieck, 1977, pp. 19-58.

sujet) et « focalisation sur » (un objet). Sur cette base, Pierre Vitoux remanie quelque peu la terminologie employée par la narratologue, remplaçant par exemple « focalisé perceptible » (perçu uniquement de l'extérieur) par « focalisation objet externe » et « focalisé imperceptible » (dont le focalisateur a la possibilité de pénétrer la conscience) par « focalisation objet interne ». Enfin, pour ce qui est de la focalisation sujet, celle-ci peut être soit « déléguée » (le point de vue est alors celui d'un personnage), soit « non déléguée » (lorsque le point de vue est celui du narrateur). Ainsi, si l'on tente d'appliquer cette classification à l'extrait du *Post-exotisme en dix leçons*, leçon onze, l'objet de la focalisation serait tout d'abord (dans la première phrase) Tarchalski, considéré de l'extérieur comme si le narrateur n'était qu'un simple spectateur. Puis, d'objet, Tarchalski deviendrait alors sujet de la focalisation (à une « focalisation déléguée » ne peut en outre correspondre, selon Pierre Vitoux, qu'une « focalisation objet externe »). Se produirait ensuite un troisième glissement de la perspective, puisque le journaliste jouerait à son tour le rôle d'objet (externe) de la focalisation, tandis que le narrateur reprendrait le contrôle du point de vue, observant tout d'abord le geste de Blotno puis le déplacement de son regard vers Tarchalski. C'est alors que les choses se compliquent et que la focalisation adoptée vient renforcer l'ambiguïté suscitée par l'apparition de la première personne. Celle-ci peut en effet renvoyer soit à un narrateur homodiégétique quelconque (assistant à l'entretien des deux journalistes et de Tarchalski), soit à celui auquel Blotno adresse son regard, c'est-à-dire à Tarchalski. Or malgré l'instabilité vocale engendrée par la seconde hypothèse (le changement de narrateur), c'est bien celle-ci que semble privilégier le texte avec par exemple le recours à l'adverbe « aussitôt », qui vient directement rattacher l'inflexion du regard du journaliste (« [...] ses iris de nouveau s'orientèrent vers Tarchalski. ») à la réaction de celui qui le reçoit (« Je me dis aussitôt [...] »). De plus, l'adjectif démonstratif « ce » (« Je me refusais à croiser ce regard ») prouve que le locuteur est bien celui que regarde Blotno.

Il ne faudrait pas en déduire pour autant que Yasar Tarchalski est le narrateur du *Post-exotisme en dix leçons*, leçon onze. Néanmoins, semble bien se produire ici, à travers une délégation de la focalisation, une passation vocale accentuée par l'apparition de la première personne du singulier. Quelques lignes plus loin, l'entretien de Tarchalski est de nouveau rapporté par un narrateur tiers et le prisonnier redevient « objet » de la focalisation.

Mais la régulation de l'information narrative ne passe pas uniquement par la restriction du champ de perception. L'analyse de la situation narrative ne peut que gagner à inclure la question de la *distance*, ne serait-ce que parce que cette dernière nous invite à observer le degré de présence et d'implication du narrateur. L'alternance entre point de vue surplombant et champ

focal plus restreint engendre deux résultats en apparence antagonistes : elle attire d'une part l'attention sur la figure du narrateur puisque la limitation de la perspective est susceptible d'être perçue comme une paralipse (une rétention volontaire d'information), tout en contribuant d'autre part à offrir une consistance et une densité existentielle aux personnages. Le jeu de corrélation entre mode et voix suggère donc, dans les récits post-exotiques, un double mouvement de médiatisation de l'information (par le narrateur) et d'instantanéité mimétique. Ainsi, dans le *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, les échanges entre prisonniers et représentants de la littérature officielle sont la plupart du temps rapportés directement, faisant se superposer et se chevaucher récit de paroles et récit d'événements. Même si certains verbes introducteurs permettent de distinguer les interventions des différents locuteurs, l'absence de guillemets génère un réel sentiment d'immédiateté et d'expressivité. Ce qui n'empêche pas la forme pure du dialogue (questions des journalistes, réponses des écrivains) de se retrouver parasitée par de multiples interventions du narrateur, qui viennent se superposer au discours prononcé :

« La Shaggâ, le romance, les entrevoûtes, la féerie, continua la Niouki en se secouant, et les sous-genres tels que le récit, la leçon et le narrat, sont présents dès les premières manifestations lyriques des écrivains de la première génération. Et le murmure ? Pensai-je. Voilà qu'elle oublie le murmure, cette grosse vache. Et nous nous interrogeons, Blotno et moi, dit la Niouki. N'y a-t-il pas là un phénomène extraordinaire ? [...] Oui dit Ellen Dawkes, en effet. »¹³⁹

La forme de récit de paroles la plus mimétique possible coïncide ainsi avec les marqueurs de fictionnalité les plus explicites. Même si le discours direct libre nous donne accès à l'intériorité des personnages, la voix narrative semble constamment vouloir rappeler sa présence, notamment par l'intermédiaire de modalisateurs (« [...] il paraissait déçu [...] »¹⁴⁰ ; « Il fit semblant de se dominer, peut-être parce qu'il [...] »¹⁴¹), des aposiopèses (la suspension d'une phrase), des pronoms personnels de la première personne (déictiques, ils renvoient à la situation d'énonciation, donc au locuteur) ou d'indications de régie :

« Mais sérieux les problèmes. Je parlais de ces deux salariés de l'idéologie dominante [...] »¹⁴² ou « Mais revenons à ce colloque [...] »¹⁴³.

Avant de conclure, il nous reste à mettre en évidence la manière dont les différentes strates de discours s'enchevêtrent et s'imbriquent au sein de la diégèse. Ainsi, un paragraphe de *Onze rêves de suite*¹⁴⁴ propose une focalisation interne stricte sur le personnage d'Imayo Özbek, dont

139 Volodine Antoine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, op. cit, p. 27.

140 *Ibid.*, p. 44.

141 *Ibid.*, p. 45.

142 *Ibid.*, p. 19.

143 *Ibid.*, p.32.

144 Draeger Manuela, *ibid.*, pp. 174-175.

les réflexions sont introduites au moyen de l'incise « pensa-t-il » (huit occurrences). Au discours rapporté (bien que sans guillemets) se superposent discours indirect libre :

« [...] il aurait pu les prendre pour cible et les atteindre, il aurait pu et de toute façon il aurait dû tirer pour montrer qu'il n'était pas une mauviette, [...] Peut-être était-il une mauviette après tout. »¹⁴⁵,

et discours transposé, l'indirection calquant néanmoins le rythme des pensées d'Imayo Özbek :

« [...] il pensa que c'était peut-être la sienne, de chair, que c'était peut-être le sien, de corps, qui étaient en train de se défaire dans les flammes. »¹⁴⁶

L'essentiel est de constater que, malgré la focalisation interne sur le personnage (le point de vue n'outrepasse jamais ce qui est susceptible d'être perçu ou pensé par le jeune homme), la présence du narrateur ne fait que s'estomper sans jamais s'évanouir. Témoigne de cette ambivalence le subtil glissement qui opère régulièrement entre discours narrativisé (que nous soulignons ici) et discours rapporté, le premier ne venant la plupart du temps que condenser les pensées d'Imayo Özbek :

« Le haut et le bas se superposent, l'avant et l'après ne se différencient plus, pestilences et parfums s'équivalent. Il se rappelait les leçons des Tibétains du dortoir. Les contraires ne forment plus qu'une seule pâte indistincte, pensa-t-il. »¹⁴⁷ ; « Bah, pensa-t-il. Mais pendant un moment il n'eut plus que cela en tête. Bah, pensa-t-il encore. Je n'ai plus que ça en tête. Je suis vraiment une mauviette. »¹⁴⁸

Distance et perspective révèlent donc toutes les deux une certaine unicité modale des récits post-exotiques. Même si ces derniers offrent une place importante aux points de vue des personnages (par l'intermédiaire d'une restriction du champ focal) ainsi qu'à leurs paroles et pensées (une multitude de voix imprègnent le récit, entrant parfois en concurrence), la régulation de l'information semble toujours passer en priorité par le narrateur. Or dans la mesure où la perspective dominante paraît être la focalisation zéro, le locuteur tend, pour partie, à être perçu comme hétérodiégétique (un narrateur homodiégétique étant tenu de justifier la source de ses informations). Néanmoins, les variations de focalisation et de flux verbaux (qu'il s'agisse de paroles prononcées ou de discours intérieurs) soutiennent l'illusion d'une extrême proximité entre personnages et voix narratives. Celles-ci sont rarement identifiables mais loin d'apparaître entièrement décentrées et surplombantes par rapport à l'univers du récit, elles semblent au contraire s'y inscrire et y participer, entrant en connivence et embrassant, notamment par le biais de la paralipse, le point de vue de leurs personnages. Il s'agit alors de comprendre comment la dissolution des voix n'entraîne pas avec elle celle du

145 *Ibid.*, p. 175.

146 *Ibid.*

147 *Ibid.*, p. 174.

148 *Ibid.*, p. 175.

récit. Ce qui permet malgré tout la lisibilité des romans post-exotiques.

c) L'ambiguïté narrative est-elle un frein à l'immersion fictionnelle ?

À travers l'analyse des procédés textuels que sont l'enchâssement et l'idiosyncrasie des différentes situations narratives apparaissent deux motifs essentiels : celui de l'écho (la voix qui se propage et entre en résonance) et celui du miroir (diffraction et confusion entre le même et l'autre). Au-delà de leur impact local, ces schèmes organisateurs ont en commun d'engendrer un retour de l'œuvre sur elle-même, sa « mise en abyme »¹⁴⁹. Le phénomène d'écho se propage par ondes concentriques jusqu'à refléter l'organisation interne circulaire du récit¹⁵⁰, qui rappelle la cosmologie tibétaine où la représentation du temps n'est pas linéaire mais cyclique. Dans *Onze rêves de suie* par exemple, premier et dernier chapitres s'ouvrent et se ferment sur une situation d'énonciation analogue (l'incendie du bâtiment Kam Yip et l'agonie des jeunes enfermés à l'intérieur). Cette circularité met en valeur le narrateur extradiégétique (pourtant anonyme), puisqu'elle donne au lecteur l'impression (peut-être trompeuse) de reconnaître la voix par laquelle s'est amorcé le récit. Mais l'écho n'est pas uniquement le retour d'un son ; il est aussi un moyen de sonder et de remplir l'espace. Les différentes voix narratives paraissent ainsi chercher à combler par la parole (et les récits enchâssés) l'intervalle qui sépare le début de la fin du roman : la mort des jeunes dans *Onze rêves de suie*, celles de Gordon Koum ou de Lutz Bassmann dans *Les Aigles puent* et *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*.

Le second motif structurel, celui du miroir, se concrétise lui aussi par l'intermédiaire des récits enchâssés. Dans « Demain aura été un beau dimanche »¹⁵¹, la spécularité du récit se manifeste par l'emboîtement des différentes strates narratives, puisqu'une même histoire (celle de la naissance de Nikita Kouriline) fait l'objet de trois versions différentes : celle de la grand-mère, celle de Kouriline lui-même (qui décide d'écrire un roman révélant ce qui s'est réellement passé ce jour-là) et enfin celle du narrateur extradiégétique. L'ambiguïté procède notamment de

149 Le terme apparaît pour la première fois dans le journal d'André Gide, en 1893. En héraldique, une figure est dite "abîmée" lorsqu'elle se trouve au centre de l'écu : « J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. », *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1948, p. 41. Cité par Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977, p. 15.

150 Il n'est pas certain que cette structure circulaire puisse être observée dans l'ensemble des romans de Volodine. Mais elle est également manifeste dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* et *Les Aigles puent*. La plupart des chapitres d'*Écrivains* réactualise en outre ce schème compositionnel : « Mathias Olbane » par exemple, comptant inlassablement jusqu'à quatre cent quarante-quatre sans jamais parvenir à se suicider. Il s'agit donc pour le moins d'un trait d'écriture récurrent.

151 Volodine Antoine, *Écrivains, op. cit.*, pp. 155-186.

la duplication des titres, le "roman" du personnage portant le même que celui du récit primaire. Les deux œuvres présentent enfin une troublante similarité de contenu et de composition (le "plan" du roman de Kouriline est connu du narrateur extradiegetique¹⁵²). Malgré la focalisation zéro adoptée par ce dernier, se pose alors la question de l'identité des deux récits : sommes nous dans celui de Kouriline ou plutôt dans celui d'un narrateur surplombant ?

Au-delà du dédoublement interne, « Demain aura été un beau dimanche » engage une réflexion sur l'élaboration et sur l'écriture du récit primaire : il souligne des récurrences thématiques (l'occultation d'une réalité traumatique à travers la fabulation) et formelles (le procédé de la liste) susceptibles de renvoyer à l'œuvre post-exotique, et correspond ainsi à la représentation qu'André Gide se faisait de la mise en abyme, celle d'une

« [...] analogie entre la situation du personnage et celle du narrateur [...], entre le contenu thématique du récit-cadre et celui du récit enchâssé. »¹⁵³

Un tel procédé, à travers lequel le récit exhibe son caractère fictionnel, renvoie à l'ensemble des moyens dont dispose un texte « pour assurer *dans son corps même* la désignation de tout ou partie de ses mécanismes constitutifs »¹⁵⁴, définition proposée par Bernard Magné pour introduire la notion de *métatextuel*. Il distingue deux approches principales, la troisième reposant sur une combinaison des précédentes :

« Si l'on veut décrire le métatextuel, on peut donc admettre comme critère pertinent d'une taxinomie :
1) soit le mode d'actualisation des contenus et juger alors primordiale la distinction entre *métatextuel dénotatif* et *métatextuel connotatif* ;
2) soit les contenus eux-mêmes et juger alors primordiale la distinction entre *métascriptif* (métatextuel concernant la scription et le statut d'écrit), *métascriptural* (métatextuel concernant l'écriture et le statut du texte) et *métalectoral* (métatextuel concernant la lecture et le protocole de réception). »¹⁵⁵

Bernard Magné reconnaît cependant que cette tentative de spécification des objets de la réflexivité peut se révéler insuffisante. Il n'est ainsi pas rare qu'un énoncé métascriptural fasse en même temps écho au code de la langue ou au « statut d'écrit ». De même, tout texte visant à être actualisé par la lecture, la frontière entre métascriptural et métalectoral est parfois extrêmement ténue. Compte tenu de la prépondérance des énoncés métascripturaux, la tripartition pourrait alors gagner à être développée. Le métascriptural semble en effet pouvoir renvoyer aussi bien à des énoncés portant sur *l'histoire* (« l'ensemble des événements

152 *Ibid.*, p. 176.

153 Dällenbach Lucien, *op. cit.*, p. 30.

154 Magné Bernard, « Métatextuel et lisibilité », *Protée*, tome XIV, n°1-2, Université du Québec (Chicoutimi), printemps-été, 1986, p. 77.

155 *Ibid.*

racontés »¹⁵⁶), sur le *récit* (« le discours, oral ou écrit, qui les raconte »¹⁵⁷), que sur la *narration* (« l'acte réel ou fictif qui produit ce discours, c'est-à-dire le fait même de raconter »¹⁵⁸). Le pôle émetteur de la situation d'énonciation correspondrait cependant plutôt au métascriptural tandis que celui de la réception renverrait pour sa part au métalectoral défini par Bernard Magné.

Afin d'éviter toute indétermination, celui-ci choisit donc de privilégier la première démarche, centrée sur le mode d'actualisation des contenus métatextuels (dénotatifs ou connotatifs), chacun de ces deux modes possédant « une productivité et une réception spécifiques »¹⁵⁹. Selon Bernard Magné, un énoncé métatextuel est dénotatif

« [...] lorsque les informations qu'il fournit portent sur le référent du discours, c'est-à-dire un (des) aspect(s) du texte qui l'inclut. »¹⁶⁰

Proche du *métanarratif* genettien¹⁶¹, le métatextuel dénotatif vient interrompre le déroulement de l'histoire par un discours portant sur l'élaboration du récit. Les interventions du narrateur extradiégétique du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* s'inscrivent par exemple parfaitement dans cette catégorie du métatextuel :

« La première personne du singulier sert à accompagner la voix des autres, elle ne signifie rien de plus. »¹⁶² ou « Les personnalités s'échangeaient, les signatures se mêlaient [...] il nous arrivait d'empreindre le nom des trépassés sous des textes que nous venions de composer [...] »¹⁶³.

Précisons que dans l'esprit de Bernard Magné, le métatextuel dénotatif ne se réduit pas au métanarratif genettien dans la mesure où le locuteur peut très bien être un personnage, produisant un commentaire sans occuper de réelle fonction narrative. Dans une certaine mesure (la marge d'incertitude que laisse la pratique du ventriloquisme), c'est le cas du golliwog dans ce passage des *Aigles puent* :

« - Ces histoires n'aboutissent pas, fit remarquer le rouge-gorge.
- Ce ne sont pas des histoires, observa le golliwog. Ce sont des moments isolés dans des histoires. Des scènes isolées. Il vaudrait mieux parler de narrats »¹⁶⁴.

Le métatextuel connotatif, quant à lui, met en jeu un mécanisme d'analogie entre un signifié de dénotation renvoyant à la diégèse (l'univers du récit) et un ou plusieurs signifiés de

156 Genette Gérard, *Nouveau discours du récit*, op. cit, p. 10.

157 *Ibid.*

158 *Ibid.*

159 Magné Bernard, *ibid.*, p. 78.

160 *Idem*, « Le métatextuel perecquien revisité », Paris, *Le Cabinet d'amateur*, 2002, p. 3.

161 « Le second [aspect du récit] est le *texte* narratif, auquel le narrateur peut se référer dans un discours en quelque sorte métalinguistique (métanarratif en l'occurrence) pour en marquer les articulations, les connexions, les inter-relations, bref l'organisation interne : ces "organiseurs" du discours relèvent [...] d'une seconde fonction que l'on peut appeler *fonction de régie*. », Genette Gérard, *Figures III*, op. cit, pp. 261-262.

162 Volodine Antoine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, op. cit, p. 19.

163 *Ibid.*, p. 58.

164 Bassmann Lutz, *ibid.*, p. 48.

connotation concernant le texte auquel appartient la séquence et qui apporte(nt) « des informations sur sa production et/ou sa réception »¹⁶⁵. Il ne se présente donc plus comme un discours sur le roman mais embrasse un champ beaucoup plus vaste qui inclut l'étude des phénomènes de mise en abyme (le roman dans le roman) ainsi que celle d'un grand nombre de figures rhétoriques (Bernard Magné repère ainsi syllepses, antanaclases, paronomases, métaphores, ou encore synecdoques métatextuelles), qui « [...] peuvent se décrire comme certains cas un peu particuliers des rapport entre dénotation et connotation. »¹⁶⁶

Au niveau de l'histoire, « Demain aura été un beau dimanche »¹⁶⁷ est par exemple le titre du roman avorté de Kouriline. Mais si l'analogie prend sens, c'est parce que le contenu implicite de la référence (le roman n'a pas été écrit) vient "télescoper" le contenu dénoté. De fait, nous voyons une relation spéculaire entre les deux récits (extradiégétique et intradiégétique) et nous assignons (par connotation) à ce dernier le statut de miroir du récit primaire. Il s'agit d'une allusion métatextuelle, au sens que Bernard Magné accorde à ce procédé :

« Au plan de l'écriture, il y a au moins deux manières principales de rendre possible l'identification de tropes¹⁶⁸ métatextuels. La première consiste à disposer dans le texte des indicateurs métatextuels soit dénotatifs, soit connotatifs par allusion (c'est-à-dire avec des contenus littéraires déjà langagiers¹⁶⁹), de manière à fournir au lecteur un véritable horizon d'attente métatextuel. »¹⁷⁰

Le théoricien observe cependant que

« [...] c'est à l'échelle de tout un livre que s'opère le renversement de hiérarchie permettant aux contenus implicites d'accéder au statut dénotatif et de constituer ainsi, dans leur ensemble, l'objet véritable du message dont ils assurent la cohérence. »¹⁷¹

La seconde manière de rendre possible l'identification de tropes résiderait ensuite dans l'établissement d'une saturation métatextuelle. À travers le personnage de Marta Ashkarot, héroïne des contes de la Mémé Holgolde, apparaît par exemple une mise en abyme de la manière dont (à l'échelle de l'ensemble du roman) la voix narrative circule et s'incarne à l'intérieur de figures fort différentes. L'éléphante est en effet engagée dans un processus qui la

165 Magné Bernard, *ibid.*

166 *Ibid.*, p. 81.

167 Volodine Antoine, *Écrivains, op. cit.*, pp. 155-186.

168 « [...] il y aurait trope métatextuel lorsque [le] contenu implicite, concernant certains aspects du texte, serait exceptionnellement converti en contenu dénoté sous la pression du co(n)texte. », Magné Bernard, « Métatextuel et lisibilité », *art. cit.*, p. 85.

169 « Le signifié d'un signe qui renvoie [...] au langage » et non au monde. Rey-Debove Josette, *Le Métalangage*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1997 (première édition en 1978), p. 22.

170 Magné Bernard, *ibid.*, p. 86.

171 *Ibid.* On pourrait objecter à Bernard Magné que, plus que d'un « renversement de hiérarchie » (le contenu de connotation accédant brusquement à un statut de dénotation), le repérage des énoncés métatextuels connotatifs requiert une lente familiarisation du lecteur (toujours partielle dans le cas de la lecture réelle) aux spécificités structurelles du roman qu'il est en train de lire.

fait changer de demeure au bout d'un certain temps passé dans un endroit déterminé. Chacun des "déménagements", qui engendre nécessairement une transformation du cadre spatio-temporel et du contexte narratif, se présente alors comme prétexte à l'ouverture d'un nouveau récit. L'héroïne du conte réfléchit donc le double processus de translation (« [...] il s'agissait bien d'une translation d'une demeure à une autre [...] »¹⁷²) et de fusion des voix narratives (« [...] Marta Ashkarot avait hérité cette fois-là d'une peau humaine, expérience qu'elle avait vécue déjà à plusieurs reprises [...] »¹⁷³). Là encore, le repérage du segment métatextuel implique un dépassement du contenu littéral (les réincarnations successives du personnage) vers un sens dérivé renvoyant non plus seulement aux événements racontés (les aventures de Marta Ashkarot) mais à la narration.

C'est pourquoi, plutôt que de considérer isolément l'ensemble des énoncés réflexifs (qu'ils relèvent du métatextuel dénotatif ou du métatextuel connotatif), il semble pertinent de les penser en relation avec l'ambiguïté narrative qu'ils contribuent à relayer et à exhiber. Les particularités de la situation d'énonciation (sa dimension communautaire ainsi que l'enchâssement des récits) influent ainsi sur plusieurs paramètres se rapportant aux énoncés métatextuels : le niveau narratif auquel se trouvent les locuteurs, l'objet de la réflexivité ou encore son étendue. L'énoncé métatextuel peut en effet émaner d'un narrateur extra, intra voire métadiégétique¹⁷⁴. En outre, l'énonciateur peut renvoyer soit à son propre récit (c'est-à-dire au récit qui inclut l'énoncé métatextuel en question, qu'il s'agisse du récit primaire ou d'un récit enchâssé) soit au récit ou aux propos d'un autre locuteur. Il en va ainsi dans *Écrivains* où les productions (orales ou écrites) des personnages d'auteurs sont présentées à travers le regard de narrateurs extradiégétiques :

« Disons qu'il s'agissait d'un recueil qui entretenait une certaine parenté avec le post-exotisme, et qui, dans cet univers-là, aurait pu passer pour un recueil d'entrevoûtes. »¹⁷⁵ ou « Ses détectives [ceux de Bogdan Tarassiev] agissent dans des villes cosmopolites et indéterminées, semblables aux concentrations urbaines post-atomiques, avec pour décors auxiliaires des camps sans surveillance et des steppes ouvertes aux quatre vents [...] »¹⁷⁶.

La situation inverse, un narrateur intradiégétique produisant un commentaire susceptible d'éclairer le récit primaire est beaucoup plus délicate et constitue une métalepse :

« En toute rigueur logique, le discours métatextuel ne peut être tenu que de l'*extérieur* de l'univers diégétique [...] »¹⁷⁷.

172 Draeger Manuela, *ibid.*, p. 44.

173 *Ibid.*, p. 152.

174 Sachant que l'énoncé métatextuel peut également être assumé par un simple locuteur personnage.

175 Volodine Antoine, *ibid.*, « Mathias Olbane », p. 15.

176 *Ibid.*, « La stratégie du silence dans l'œuvre de Bogdan Tarassiev », p. 96.

177 Magné Bernard, *ibid.*, p. 79.

C'est là que repose la principale ambiguïté des énoncés métatextuels chez Antoine Volodine : comme les voix narratives, ces derniers se dilatent et se diffusent dans l'ensemble de l'œuvre. Parce que narrateurs et personnages appartiennent à la même communauté énonciative (et idéologique), toute prise de parole apparaît naturellement susceptible d'éclairer le discours de l'autre par-delà les différents seuils séparant les niveaux narratifs. Ainsi, en qualifiant d'« entrevoûte » l'un des récits de Mathias Olbane, le narrateur extradiégétique renvoie explicitement à la typologie des "sous-genres" post-exotiques. Se pose alors la question de l'étendue des séquences métatextuelles : la partie (un récit parmi la multitude qui composent la littérature post-exotique) reflète le tout, le local inclut le global. Ambiguïté narrative et énoncés métatextuels ont en commun de mettre l'accent sur le caractère fictionnel du récit et de rompre avec l'illusion du texte comme univers référentiel. Phénomènes profondément "dénudants" et déréalisants, ils attirent l'attention sur l'acte de raconter et font de la voix le pivot autour duquel gravitent plusieurs identités et perspectives (par exemple les trois récits de la naissance de Kouriline). L'ambiguïté narrative tend ainsi à suggérer l'incapacité du récit à originer celui qui le narre et à offrir une réelle réponse à la question « Qui parle ? » De même, au risque d'accorder une portée métaphysique à une expression qui, au départ, était purement technique, la mise en abyme convoque également l'idée de gouffre sans fin, d'infini et de décentrement.

On peut alors s'interroger sur la lisibilité des récits post-exotiques. Non pas au sens où Roland Barthes oppose dans *S/Z* textes lisibles et textes scriptibles¹⁷⁸ mais dans la mesure où les procédés déceptifs exhibant l'ambiguïté narrative (l'indétermination de la relation de personne, l'anonymat de la voix narrative, les enchâssements ou encore les jeux de variations de la focalisation), mis en valeur et accentués par les énoncés métatextuels, paraissent constituer autant d'obstacles à ce que Jean Marie Schaeffer appelle « l'immersion fictionnelle », c'est-à-dire la capacité du lecteur (dans le cas d'une œuvre littéraire) à « [...] accéder à ce qui constitue la finalité véritable de tout dispositif fictionnel, à savoir l'"univers de fiction" (Thomas Pavel) ». ¹⁷⁹

Pour autant, la contestation de l'illusion référentielle ne fait pas obstacle à la lecture. Si la relation de feintise ludique partagée (la production de « mimèmes semblants » dans un but autre que le leurre afin de « [...] rendre possible l'accession à un univers imaginaire identifié comme tel [...] »¹⁸⁰) n'oblige pas l'œuvre de fiction à se dénoncer (mais simplement à

178 Barthes Roland, *Œuvres complètes. Tome II, 1966-1973*, Paris, Seuil, pp. 558-559.

179 Schaeffer Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, « Poétique », 1999, p. 198.

180 *Ibid.*, p. 147.

s'annoncer) comme telle¹⁸¹, il lui est cependant tout à fait possible de « [...] faire de la situation de feintise ludique partagée elle-même un élément thématique. »¹⁸² Jean-Marie Schaeffer poursuit :

« D'une certaine façon, une fiction autodénonciatrice ne fait jamais que refléter en son propre sein la double attitude qui définit la feintise ludique partagée : immersion mimétique d'un côté, neutralisation de ses effets pragmatiques de l'autre. Quant au plaisir particulier que nous prenons à des fictions de ce type, il est peut-être dû au fait même de ces basculements répétés entre leurre et neutralisation consciente. »

Tout en faisant obstacle à l'illusion référentielle, les procédés dénudants (qui ne se réduisent pas aux énoncés métatextuels) à partir desquels Antoine Volodine exhibe l'ambiguïté narrative de ses récits paraissent contribuer à engendrer un autre type d'illusion, que nous pourrions qualifier de "fictionnelle". Il semble en effet que ces procédés d'écriture reposent sur une accentuation (par leur exposition même) des

« [...] amorces mimétiques que les créateurs de fiction utilisent pour donner naissance à un univers fictionnel et qui permettent aux récepteurs de réactiver mimétiquement cet univers. »¹⁸³,

définition de ce que Jean-Marie Schaeffer appelle les « vecteurs d'immersion ». Nous concentrant à ce stade de la réflexion sur les trois vecteurs d'immersion assignés au récit de fiction par Jean-Marie Schaeffer, nous sommes en mesure de constater que les romans post-exotiques se construisent à partir d'une alternance entre les trois amorces mimétiques que sont la « simulation d'actes mentaux verbaux », la « simulation d'actes illocutoires » et la « substitution d'identité narrative »¹⁸⁴.

Le premier vecteur d'immersion, la « simulation d'actes mentaux verbaux », procède ainsi de la place essentielle dévolue à la parole (discours prononcé ou intérieur) et du procédé de restriction du champ focal sur l'intériorité subjective des personnages. Le second, la « feintise d'actes de langage », correspond à la narration « naturelle », c'est-à-dire à tous les passages où l'information se trouve médiatisée par la voix du narrateur extradiégétique. On pourrait en outre mentionner ici le rôle des énoncés métanarratifs qui, renvoyant à la fonction de régie genettienne et témoignant du pouvoir organisateur du narrateur sur le récit, semblent alors renforcer son autorité. Enfin, la « substitution d'identité narrative », lorsque « [...] la feintise se situe en amont des actes de langage, au niveau de la figure du narrateur [...] »¹⁸⁵, constitue une modulation du précédent puisque ce vecteur d'immersion correspond lui aussi à la narration naturelle, « [...] avec cette différence que l'accent se déplace de l'acte narratif vers l'identité du

181 *Ibid.*, p. 162.

182 *Ibid* (note 38).

183 *Ibid.*, p. 244.

184 *Ibid.*, pp. 244-246.

185 *Ibid.*, p. 246.

narrateur »¹⁸⁶ (notamment en raison de l'incertitude de la relation de personne).

Les procédés déceptifs au moyen desquels se voit dénoncée l'ambiguïté narrative participent donc, dans les récits post-exotiques, d'un certain paradoxe. Certes, ils apparaissent extrêmement dénudants par rapport à ce que permettait la conception traditionnelle du roman¹⁸⁷. Mais il est difficile de déterminer jusqu'à quel point ils sont susceptibles d'entraver le déroulement de la lecture¹⁸⁸. Il semble que ce soit en partie grâce à eux (et pas seulement malgré eux) que le lecteur est invité à adopter certaines postures d'immersion et à réinstancier les scènes convoquées par les différents vecteurs. La combinaison de ces derniers, requérant l'adoption de diverses postures d'immersion, reflète le caractère mouvant des voix narratives : substance et composition de l'œuvre entrent en interrelation. En outre, le double mouvement d'adhésion (« l'immersion mimétique ») et de distanciation (« neutralisation de ses effets pragmatiques »), ne se cantonne pas aux procédés d'écriture de l'ambiguïté narrative ; il est appelé à les dépasser et constitue un schème récurrent dans les romans d'Antoine Volodine.

Les différents éléments mis en évidence dans ce chapitre (le processus d'enchâssement et de superposition des récits, le jeu de variation de la focalisation ainsi que la fréquence des énoncés réflexifs) témoignent ainsi de la cohésion des récits post-exotiques, au sens où l'ambiguïté narrative ne constitue pas uniquement un fait global mais devient surtout tangible au niveau des espaces d'incertitude, des jointures et des points de contact, comme entre la narration et le discours tenu sur le récit, entre les différentes perspectives focales ou encore entre les niveaux narratifs. C'est parce qu'Antoine Volodine parvient à intégrer ces procédés dénudants au sein d'une structure qui les absorbe ainsi qu'à multiplier les voies d'accès à l'univers fictionnel que l'ambiguïté narrative ne fait pas obstacle à la compréhension des récits post-exotiques. Si ces derniers reflètent la double attitude qui définit la feintise ludique partagée (immersion fictionnelle d'une part, neutralisation de ses effets pragmatiques d'autre part), il convient cependant d'interroger à présent leur lisibilité à l'aune de la représentation interne de la création artistique et des détenteurs de la parole.

186 *Ibid.*

187 La rupture ayant nécessairement été progressive nous renvoyons ici - de manière assez large - à la tradition littéraire qui précédait la contestation du récit linéaire et référentiel par les écrivains du "Nouveau Roman".

188 Notre troisième partie apportera des éléments de réponse à cette question, tout d'abord en observant la manière dont Antoine Volodine "programme" la lecture de ses romans puis en pensant la confrontation de ces derniers aux « lecteurs de librairie », lecteurs réels échappant – par définition – à toute théorisation.

3. Une dépréciation généralisée de l'acte énonciatif.

a) Raconter, pour quoi faire ?

Tout narrateur est susceptible d'assumer un certain nombre de fonctions, plus ou moins incompressibles mais dont la combinaison construit la cohérence du récit et l'autorité de la voix narrative. Ces différents rôles - au nombre de six dans la *Poétique du roman*¹⁸⁹ de Vincent Jouve, qui complète la typologie genettienne¹⁹⁰ - héritent de l'étude jakobsonienne sur les composantes essentielles à la communication verbale¹⁹¹.

Vincent Jouve distingue ainsi les fonctions qui renvoient au *fonctionnement du récit* (« narrative », « de régie » et « de communication »), de celles qui concernent son *interprétation* (« testimoniale », « idéologique » et « explicative »). Constaté ce qu'il advient de ces différentes fonctions dans les récits post-exotiques va alors nous permettre de réfléchir à l'image qu'Antoine Volodine propose des narrateurs (d'autant plus nombreux que leur identité reste souvent indéterminée). On peut en effet supposer que, parallèlement à l'exhibition de l'ambiguïté narrative, la représentation au sein des romans de figures d'auteurs, jetant sur leurs œuvres un regard particulier, contribue elle aussi à accroître la lisibilité des textes post-exotiques (la mise en valeur des composantes de la scène énonciative pouvant conduire à banaliser le geste fictionnel) tout en fragilisant le pacte romanesque traditionnel. Cette intuition nous invite à mêler quelques observations portant sur des narrateurs à proprement parler à certaines remarques concernant plutôt les narrateurs en puissance de récits métadiégétiques narrativisés. C'est en effet par l'intermédiaire de ces différentes instances que s'élabore une représentation de la parole et de l'acte énonciatif.

Soulignons tout d'abord le maintien d'un équilibre, dans les récits post-exotiques, entre « fonctions de fonctionnement » et fonctions à visée interprétative. Loin d'être évanescences, les voix narratives cherchent tant bien que mal à sélectionner les informations proposées au lecteur ainsi qu'à orienter son interprétation des événements racontés. Apparaît alors une tension entre l'exhibition des mécanismes constitutifs du romanesque et la décrédibilisation de l'acte de création, entre la recherche d'autorité narrative et la dépréciation de toute prétention à

189 Jouve Vincent, *La Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, « Coursus », 2007 (édition originale : Paris, Sedes, coll. « Campus », 1997), pp. 29-31. Vincent Jouve reprend les cinq fonctions répertoriées par Gérard Genette (« narrative », « de régie », « de communication », « testimoniale », et « idéologique »), auxquelles il adjoint une fonction « explicative ».

190 Genette Gérard, *Figures III, op. cit.*, « Fonctions du narrateur », pp. 261-265.

191 Jakobson Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, pp. 214-220.

assigner autoritairement un sens à la parole des locuteurs.

En relation directe avec l'ambiguïté des voix se produit tout d'abord une certaine banalisation de l'activité créatrice (et par là de la « fonction narrative »), à partir de l'idée que tout locuteur est en mesure d'assumer la prise en charge d'un récit, même lorsqu'il s'agit d'une poupée ou d'un oiseau :

« - Je n'ai rien à dire, se plaignit le rouge-gorge.
- Il faut faire semblant, conseilla le golliwog. C'est plus facile quand on fait semblant. »¹⁹²

Raconter semble, certes, réclamer un léger effort de volonté mais pas de réel talent de la part du locuteur. De même, dans *Écrivains*, la figure de l'auteur se trouve désacralisée puisque celui-ci apparaît dénué d'ambition et d'attentes particulières à l'égard de la littérature. Nulle vocation en effet chez Kouriline :

« [il ...] n'était pas visité par la nécessité de mettre par écrit des fables ou de s'épancher sur le monde dans lequel il avait atterri pour vivre, ni par le besoin de confier au papier ses humeurs et ses déceptions, ni par le souci de faire la leçon aux autres. Il n'avait rien d'un écrivain [...] »¹⁹³.

Nul besoin non plus d'être cultivé :

« [...] Il ne lisait pas de livres, ses connaissances reçues à l'école s'effiločiaient, la pauvreté intellectuelle et la monotonie de son quotidien creusaient en lui un vide qu'il ne s'empressait pas de combler, et dont il n'avait pas honte, car il était entouré de gens qui comme lui savaient que leur existence ne valait rien [...] »¹⁹⁴.

D'accéder à la renommée :

« Kouriline ce matin-là entame la scansion de son œuvre unique mais considérable, qui fera de lui un des écrivains les plus méconnus de son siècle [...] »¹⁹⁵.

De prétendre vivre de ses écrits :

« Dans le cas de Tarassiev-Balbaïan, ce qu'il avait gagné avec ses cinq livres n'atteignait pas, disons, ce que peut collecter en quinze jours un gardien d'immeuble pour ses étrennes. »¹⁹⁶

Ou de réaliser une œuvre achevée :

« Mathias Olbane, avant son arrestation, n'avait pas été un écrivain prolifique. Obsédé dès son adolescence par le besoin d'écrire, il n'éprouvait pas, toutefois, la nécessité de façonner des proses qui auraient eu un ouvrage publié pour aboutissement objectif. Il considérait que le jeu poétique, l'assemblage éphémère des mots, la plongée dans l'image, étaient une dimension importante de son existence, mais que cette activité, pour urgente qu'elle fût, ne méritait pas d'aboutir à un volume normalisé, fermé et mort sur une étagère. »¹⁹⁷

Antoine Volodine paraît chercher à conjurer la mise en place d'une représentation

192 Bassmann Lutz, *ibid.*, p. 30.

193 Volodine Antoine, *Écrivains, op. cit.*, p. 162.

194 *Ibid.*, p. 163.

195 *Ibid.*, p. 175.

196 *Ibid.*, p. 99.

197 *Ibid.*, p. 14.

complaisante et stéréotypée : celle de l'homme de lettres cultivé, talentueux et renommé. D'entrée de jeu, le portrait des personnages se construit en opposition avec pareille image rebattue. On comprend mieux pourquoi Mathias Olbane, plutôt que de se fourvoyer dans l'écriture romanesque, se spécialise dans l'élaboration de listes de mots : végétaux, victimes, lieux ou

« [...] palabres diverses n'appartenant à aucune langue, mais possédant une logique phonétique qui les rendait familières à l'oreille. »¹⁹⁸

L'entreprise est par nature infinie et rappelle la pluralité énonciative des récits post-exotiques : l'« inventaire fragmentaire des dissidents décédés »¹⁹⁹ comme la multiplication des narrateurs confrontent le lecteur à la même extension démesurée.

À cette banalisation de l'acte créateur répond alors celle de l'œuvre, présentée dans sa contingence, comme si elle surgissait d'un malentendu :

« Il avait ainsi passé plusieurs années sans rien produire de publiable, puis sa prétention d'appartenir à la fière caste des poètes inconnus s'était émoussée, sa vision de lui-même en tant que créateur s'était éteinte. En dépit de ces circonstances peu propices à l'apparition littéraire, et alors qu'il se consacrait surtout à la lutte clandestine et à la préparation de représailles terroristes, autrement dit à la conception de plusieurs assassinats d'assassins, et que tout le monde, dont lui-même, pensait qu'il avait cessé d'écrire, il avait un jour donné un recueil de récits à un éditeur sympathisant [...] »²⁰⁰.

Alors que le contexte pouvait y inviter, le narrateur ne présente pas la production littéraire comme un prolongement de l'action politique mais comme une activité annexe, que le personnage semble considérer comme un à-côté occasionnel.

Mérite également d'être soulignée la dimension orale de la plupart des récits ou discours (nous pensons notamment aux « leçons ») post-exotiques, dont la spontanéité sert à son tour la banalisation de l'acte énonciatif puisqu'elle encourage le passage du récit dans une sphère publique ou du moins collective.

La réception de ces contributions, qu'elles soient orales ou écrites, témoigne enfin de la relative indifférence à laquelle est vouée la parole des locuteurs et, par contrecoup, la « fonction de communication » du narrateur (qui implique l'établissement d'un contact avec le narrataire). La leçon de Linda Woo n'a ainsi dans un premier temps pour seul auditeur qu'« [...] un gros type issu de nulle part qui ressemble à un mort énorme, endormi et de mauvaise humeur. »²⁰¹ Puis, celui-ci est rejoint par « deux brûlés »²⁰², qui se désintéressent rapidement du discours du personnage. Finalement, « [...] de son public, seuls les brûlés sont

198 *Ibid.*, p. 18.

199 Volodine Antoine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, op. cit, pp. 14-16.

200 *Idem.*, *Écrivains*, op. cit, p. 14.

201 *Ibid.*, p. 30.

202 *Ibid.*, p. 31.

restés à portée de voix. Le gros mort malgracieux l'a écoutée un moment, puis il s'est écarté [...] »²⁰³. Si la parole apparaît omniprésente dans les récits post-exotiques, elle semble donc pour le moins dénuée de réelle importance, distribuée de manière contingente et indéterminée par des locuteurs/narrateurs ne prétendant pas ériger leur discours en œuvre littéraire.

Parmi les répercussions de l'ambiguïté narrative, la banalisation de l'acte de création est cependant celle qui inquiète le moins la représentation. Elle se trouve en effet prolongée par un mouvement plus large d'auto-dévalorisation de l'ensemble des composantes de la situation énonciative, à commencer par la figure de l'auteur. La vie du créateur, qualifiée d'« austère », est ainsi comparable, selon Mathias Olbane, à « [...] celle de la prison mais dépourvue de grille »²⁰⁴. Quant au statut d'écrivain, il correspond à celui d'un « [...] marginal, [d'une] créature inférieure et exclue »²⁰⁵.

Ce regard dépréciatif gagne alors naturellement l'œuvre elle-même, que ce soit aux yeux du destinataire potentiel ou du créateur :

« Sans susciter chez lui de notables colères, ses codétenus se servaient parfois de quelques feuillets manuscrits comme papier-toilette, et lui-même, mais seulement en cas de pénurie avérée, trouvait pour un début ou une fin de liste une utilisation similaire [...] Le jour de sa libération, quand les gardiens l'avaient invité à emballer ses vastes manuscrits, ses cahiers et ses tas de feuilles couvertes d'une écriture serrée, minutieuse, il avait fait un geste méprisant, et il avait abandonné l'ensemble à côté du seuil. »²⁰⁶

Les productions post-exotiques revendiquent leur appartenance à une « littérature des poubelles »²⁰⁷, se plaçant volontairement en marge de la société et de ce que « [...] dans le monde extérieur, on [appelle] encore de l'art ou de la littérature. »²⁰⁸ Le « monde extérieur », par opposition à l'espace de la prison, représente ainsi la littérature officielle contre laquelle les écrivains post-exotiques sont entrés en dissidence. Cette fracture parcourt l'ensemble du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, violent réquisitoire confrontant les prisonniers du quartier pénitentiaire de haute sécurité à deux journalistes « salariés de l'idéologie dominante »²⁰⁹. On peut alors percevoir cette auto-dévalorisation comme un détournement des fonctions « testimoniale » (le narrateur qui *évalue* sa relation à la littérature "officielle") et « idéologique » du narrateur (appelé à émettre des *jugements* « sur le monde, la société, et les hommes »²¹⁰). Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que la figure de l'écrivain apparaisse comme celle d'un incompris fuyant la notoriété, tel Bogdan Tarassiev dont le narrateur extradiégétique,

203 *Ibid.*, p. 33.

204 *Ibid.*, p. 19.

205 *Ibid.*, p. 155.

206 *Ibid.*, p. 19.

207 *Idem.*, « À la frange du réel », *art. cit.*, p. 387.

208 *Ibid.*

209 Volodine Antoine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, *op. cit.*, p. 19.

210 Jouve Vincent, *La Poétique du roman*, *op. cit.*, p. 30.

assumant la posture d'un critique littéraire, nous retrace les déboires éditoriaux²¹¹.

À opposer littérature officielle (assimilée au système capitaliste qu'exècrent les narrateurs post-exotiques) et « littérature des poubelles », le risque serait cependant d'accorder à cette dernière, construite sur le refus de pactiser avec l'ennemi, une dignité qu'elle ne réclame pas (du moins *a priori*). L'auto-dévalorisation tendrait alors à servir la communauté post-exotique. Il s'agirait pourtant, selon Lionel Ruffel, d'un double contre-sens puisque les prisonniers n'ont rien d'une « société de lettrés »²¹² et ne cherchent aucunement à sublimer « l'échec de la révolution par la littérature »²¹³. Ainsi,

« [...] il n'y a pas un livre de l'ensemble post-exotique qui ne revendique, pour lui ou pour un autre ouvrage de la bibliothèque une forme de médiocrité, une forme de nullité. »²¹⁴

Cette dépréciation n'est pas sans rappeler la dégradation du solennel en familier qui caractérise le discours parodique (de *para*, « à côté » et *odé*, « chant ») ou encore la carnalisation bakhtinienne opposant la culture du peuple à celle des Autorités. Relèverait par exemple de ce registre grotesque la manière dont les écrivains post-exotiques s'approprient l'idée aristotélicienne selon laquelle une œuvre devrait posséder une unité et une cohérence interne. Le personnage principal de « Comancer »²¹⁵ a ainsi la satisfaction de mourir sous les coups d'une aliénée hurlant « ça va finir », y voyant un écho (« la boucle se referme à peu près bien »²¹⁶) au projet littéraire qu'il avait entrepris de réaliser :

« [...] à une époque où il n'avait pas délaissé l'écriture pour la camisole de force, il avait songé à clore son édifice littéraire, évidemment dans un contexte romanesque où cela s'imposerait, sur le verbe "finir" ou "terminer". »²¹⁷

Antoine Volodine semble ici se moquer des contraintes structurelles (alors que lui-même ne renie pas son attirance ponctuelle pour certains procédés formalistes) qui charpentent un certain nombre de textes littéraires. Transparaît le même regard (faussement) désabusé dans le titre programmé du dernier roman post-exotique :

« Il fallait construire une nouvelle fiction pour rejoindre le goudron final et tout équilibrer finalement et clore. *Retour au goudron* ainsi naquit [...] »²¹⁸.

L'insistance sur le trivial ainsi que la parole marginalisée des narrateurs interrogent donc l'utilité de la littérature : si celle-ci n'est qu'un « simulacre de communication »²¹⁹, une pratique

211 Volodine Antoine, *Écrivains*, op. cit, pp. 95-118.

212 Ruffel Lionel, *Volodine post-exotique*, op. cit, p. 297.

213 *Ibid.*, p. 300.

214 *Ibid.*, p. 298.

215 Volodine Antoine, *Écrivains*, op. cit, pp. 41-70.

216 *Ibid.*, p. 70.

217 *Ibid.*, p. 67.

218 Volodine Antoine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, op. cit, p. 83.

219 Ruffel Lionel, *ibid.*, p. 299.

illusoire face à l'échec de la révolution, à quoi sert de raconter ?

Les romans d'Antoine Volodine posent avec acuité la question du sens à accorder à l'acte énonciatif. La « leçon » de Linda Woo, adressée « aux nomades et aux morts », se présente ainsi comme une parodie de discours politique puisque sa finalité, à travers la transmission de valeurs, est d'agir sur le destinataire ainsi que d'infléchir le cours des événements, quand les paroles du personnage semblent, elles, condamnées à résonner dans le vide :

« Ainsi et seulement ainsi doit être perçue la littérature post-exotique : comme un dernier témoignage inutile et imaginaire, prononcé par des épuisés ou par les morts et pour les morts. [...] notre parole ne prétend pas avoir une quelconque utilité dans le combat égalitariste concret qu'il conviendrait de mener, hors les murs [...] Ce que des actions militaires n'ont en aucune manière ébréché, des paroles d'écrivains ne peuvent le menacer ni le briser. Nous savons cela. Nous n'entretenons aucune illusion sur cela. »²²⁰

Si, dans *Les Aigles puent*, la voix narrative se construit une légitimité en présentant l'ensemble des récits comme un témoignage et comme un hommage rendus aux morts, la leçon de Linda Woo semble désigner explicitement la vacuité de l'acte créateur :

« La parole post-exotique s'interrompra lorsque le dernier de nos écrivains s'éteindra, et personne nulle part ne s'en rendra compte. »²²¹

Plus qu'une auto-dévalorisation se produit alors une véritable précarisation de l'ensemble des composantes de la scène énonciative. En effet, pour qu'il y ait récit - ou discours -, la condition essentielle est que le locuteur/narrateur soit en mesure de s'exprimer. Or si l'oralité caractérise une grande partie des récits post-exotiques, c'est que les conditions d'existence des narrateurs tendent à faire obstacle à l'activité créatrice. Mathias Olbane et Linda Woo, emprisonnés pour raisons politiques, voient ainsi leur temps d'écriture soumis au bon vouloir de leurs gardiens :

« Quand il avait du papier et de quoi écrire, ce qui n'était pas toujours le cas dans certaines prisons où on le transférait, il constituait des listes de vocables imaginaires [...] »²²² ; « Quand l'administration pénitentiaire l'autorise à avoir du papier et un stylo-bille, elle dit le monde sous forme écrite [...] »²²³.

L'élaboration de l'œuvre semble d'autre part échapper au créateur, voire s'imposer à lui, comme si la voix pouvait être autonome et détachée du locuteur. L'une des scènes des *Aigles puent* illustre ce phénomène de désincarnation de la voix :

« - Ici Leonal Baltimore a brûlé, criait l'homme.
- C'est toi qui cries ? demanda le golliwog.
- Non, ce n'est pas moi, dit Gordon Koum. C'est trop loin. Je ne peux pas crier à partir de là. C'est cet homme qui crie.
- C'est cet homme là-bas qui crie, confirma le rouge-gorge.

220 Volodine Antoine, *Écrivains, op. cit.*, pp. 36-37.

221 *Ibid.*, p. 37.

222 *Ibid.*, p. 17.

223 *Ibid.*, p. 28.

- Tu vois, dit Gordon Koum. Ce n'est pas moi.
- J'avais cru, dit le golliwog. »²²⁴

L'indétermination est renforcée par la situation d'énonciation puisque la question de l'origine du cri suscite deux interprétations divergentes, là où les voix du ventriloque devraient pouvoir s'accorder sur une même perception (*a priori* le golliwog ne devrait pas penser autrement que celui qui lui donne la parole). Pour autant, l'ambiguïté pourrait passer inaperçue (la poupée devenant en quelque sorte un personnage autonome) si elle n'apparaissait plus explicitement dans la « leçon » de Maria Trois-Cent-Treize, lorsque celle-ci s'interroge sur l'origine du discours qu'elle est pourtant en train de prononcer :

« Il faut continuer à parler de cela. Je n'en comprends pas la moitié, mais il faut que cela passe au-delà de moi. Je grommelle sans verbe, je marmonne, rien n'est dit, rien n'est vu, mais quelque chose passe au-delà de moi. Sourde ou non ma voix ne porte nulle part. Le noir ne retient rien. Mais c'est ma voix. Il faut continuer à le dire. »²²⁵

L'ambiguïté narrative procède alors non seulement de la multiplication des narrateurs (le récit serait alors simplement polyphonique), mais aussi d'une véritable dépersonnalisation de la voix, dont la maîtrise échappe jusqu'à la conscience du locuteur :

« Elle ignore si des sons sortent ou non de sa bouche. Elle en a l'impression, mais, par lassitude, elle ne se donne pas la peine de vérifier en écoutant ce qui se passe dans le silence. »²²⁶

À cette instabilité du pôle énonciatif répond la précarité qui affecte le pôle de la réception car l'incompréhension des auditeurs est corrélée à un ébranlement plus profond, fragilisant l'ensemble du schéma traditionnel de la communication. En effet, dans la mesure où les récits post-exotiques jouent fréquemment sur des effets de discordance et de déceptivité, comment la voix narrative peut-elle dépasser le solipsisme, c'est-à-dire l'idée selon laquelle il n'y aurait pas de vérité en dehors du sujet ou du moins de la communauté des narrateurs post-exotiques ? L'observation des prises de paroles montre que bien souvent, l'indifférence des narrataires intradiégétiques résulte de leur statut imaginaire : il ne s'agit que de fantasmes à partir desquels le locuteur entreprend de raconter. Le destinataire peut en effet être mort (Gordon Koum s'adressant aux victimes du bombardement dans *Les Aigles puent*), inerte (les morceaux de bois et de ferrailles auxquels Kouriline raconte l'histoire de sa naissance²²⁷) ou encore purement fictif comme le "public" de Maria Trois-Cent-Treize :

« Personne ne lui répond. Personne ne réagit. Devant elle, dans ces ténèbres épaisses que rien plus jamais ne viendra adoucir, dans ce noir total, c'est comme si elle n'avait aucun auditeur. [...] Et soudain [...] elle se souvient d'un de ses tout premiers textes. [...] Entre la situation absurde qu'elle y décrivait et ce qu'elle est en train d'affronter, les points communs abondent. Plusieurs créatures se réveillent, semi-

224 Bassmann Lutz, *ibid.*, pp. 105-106.

225 Volodine Antoine, *ibid.*, p. 144.

226 *Ibid.*, p. 147.

227 *Ibid.*, pp. 155-186.

humaines et semi-animales, assises sur l'estrade d'un tribunal. »²²⁸

Mais ce qui tend le plus à fragiliser la réception des œuvres post-exotiques est encore, en raison de la dimension orale ou du moins précaire du récit, la mort de leur destinataire (trois parmi les six personnages principaux d'*Écrivains* finissent par se suicider ; un autre meurt assassiné) ou leur plongée dans la folie (Linda Woo, par exemple, qui en vient à s'auto-mutiler²²⁹). On constate combien le rapport à la parole entretenu par les locuteurs procède de l'ambiguïté narrative qui, par ses enjeux et répercussions (banalisation, auto-dévalorisation et précarisation du récit), inquiète l'ensemble de la situation énonciative. Puisque les narrateurs voient remettre en cause leur capacité à raconter, interpréter, entretenir et organiser le récit, il s'agit alors de réfléchir à l'impact de la représentation des différents locuteurs sur l'autorité narrative. En quoi la crédibilité du narrateur est-elle affectée par la dépréciation de l'acte d'énonciation ?

b) Peut-on se fier aux narrateurs post-exotiques ?

Le recours à la notion de crédibilité²³⁰ du narrateur exige de la prudence ; elle suggère en effet, s'appuyant sur une vision pragmatique du texte littéraire, que ce dernier concourt naturellement à établir une relation de confiance avec le lecteur. Ce présupposé n'a toutefois rien d'évident : il est tout à fait possible de lire - et d'apprécier - un récit rapporté par un narrateur qui, soit ne nous semble pas fiable (Ansgar Nünning²³¹ appelle « *unreliable* » un narrateur qui ne rapporte pas les faits exactement comme ils se sont déroulés dans l'univers fictionnel), soit, en raison des valeurs qu'il affiche et des jugements qu'il porte, nous apparaît indigne de confiance (« *untrustworthy* »). En fait, loin de désigner un principe d'effectivité, l'idée de crédibilité du narrateur renvoie plutôt au mode d'approche du récit fictionnel, et à ce que Coleridge qualifiait de « *willing suspension of disbelief* »²³² : dès lors qu'une voix assume la narration d'un récit, elle invite le destinataire à « suspendre son incrédulité » et à croire,

228 *Ibid.*, pp. 124-126.

229 *Ibid.*, pp. 36-38.

230 Le premier à parler de narrateur « digne » (*reliable*) ou « indigne de confiance » (*unreliable*) est Wayne C. Booth, dans « Distance et point de vue », *Poétique du récit*, Seuil, « Points », 1977, p. 105.

231 Nünning Ansgar, « Unreliable, Compared to What ? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration : Prolegomena and Hypotheses », <http://www.books.google.fr/books?isbn=38233551982>. Consultation le 26/10/2010.

232 Coleridge Samuel Taylor, « [...] *that willing suspension of disbelief, for the moment, which constitutes poetic faith* », chapitre XIV, *Biographia Literaria*, Oxford, The Clarendon Press, 1907 (première publication en 1817).

« pour un temps », à ce qui lui est raconté. Dans un article sur l'autorité narrative²³³ Andrée Mercier et Frances Fortier abordent ce phénomène de la manière suivante :

« L'activité romanesque repose de fait sur un contrat tacite selon lequel la relation des faits est présentée de manière à ce que le lecteur adhère à l'histoire racontée. C'est ce qu'on appelle le pacte d'illusion consentie, ou *captatio illusionis*, qui nous fait accepter comme allant de soi la narration omnisciente, par exemple, ou la description d'événements n'ayant aucun fondement historique. Ce pacte repose sur un protocole dont les modalités ont certes varié au fil de l'histoire littéraire, mais qui présuppose toujours l'existence d'une autorité narrative [...] ».

Qu'advient-il cependant de cette autorité lorsque l'origine de la voix narrative devient profondément instable et que se trouvent démasqués les mécanismes constitutifs de l'œuvre fictionnelle ? À la question de savoir qui parle doivent alors au moins se superposer deux nouvelles interrogations concernant la compétence du narrateur (est-il apte à raconter ?) ainsi que sa fiabilité (est-il possible de lui faire confiance ?) On le voit, la notion de crédibilité recouvre des paramètres fort différents, pouvant aussi bien relever de la syntaxe ou du lexique que de l'axiologie du texte (le système de valeurs et de normes qui le régit). De plus, dans la mesure où toute narration, si neutre et distanciée soit-elle, renferme des indices de subjectivité énonciative, on pourrait aller jusqu'à interroger les présupposés de cette notion d'autorité narrative. Afin de structurer notre réflexion, nous faisons donc le choix de confronter la représentation des locuteurs ainsi que l'ambiguïté des récits post-exotiques à la typologie des situations narratives définie par Andrée Mercier et Frances Fortier²³⁴. Celles-ci distinguent en effet trois configurations de brouillage de la transmission narrative, la première (la « narration impossible ») renvoyant à la « compétence du narrateur », la seconde (« la narration indécidable ») à la détermination de son « identité » et la dernière (« la narration ambiguë ») à sa « crédibilité »²³⁵ ainsi qu'à la « fiabilité de son récit ». D'emblée, il semble donc que l'appellation de « narration indécidable » puisse correspondre à l'idiosyncrasie des récits post-exotiques. Il s'agit cependant de déterminer jusqu'à quel point (et avec quelles incidences) les deux autres catégories proposées par Andrée Mercier et Frances Fortier contribuent également à éclairer les particularités énonciatives récurrentes dans les romans de Volodine (d'autant plus que les deux chercheuses reconnaissent la faculté de combinaison des différents modes d'atteinte à l'autorité narrative).

233 Fortier Frances et Mercier Andrée, « L'autorité narrative dans le roman contemporain. Exploitations et redéfinitions », *Protée*, dossier « Actualités du récit. Pratiques, théories, modèles », vol. 34, n^{os} 2-3, automne-hiver 2006, pp. 139-153. Site internet : <http://www.erudit.org/revue/pr/2006/v34/n2-3/014272ar.html>

234 http://www.crilcq.org/recherche/poetique_esthetique/narration_impossible.asp (présentation de leur projet en cours).

235 Nous considérerons pour notre part que les deux autres modes de narration, « impossible » et « indécidable », remettent eux aussi en question la crédibilité du narrateur.

Ainsi, le procédé particulièrement déréalisant et perturbant qui consiste à présenter le locuteur comme mort (Jean Adougāï²³⁶ dans *Onze rêves de suie*), agonisant (Gordon Koum dans *Les Aigles puent*), en état de transe (Linda Woo²³⁷) ou encore incapable de maîtriser sa propre voix (comme Maria Trois-Cent-Treize²³⁸) remet en cause la capacité physique et matérielle du narrateur à assurer la poursuite du récit. Le triple mouvement de banalisation, d'auto-dévalorisation et de précarisation de la scène énonciative s'inscrit donc intégralement dans ce qu'Andrée Mercier et Frances Fortier désignent par « narration impossible » et qui, en raison de l'interchangeabilité des voix narratives, semble naturellement se propager. Si l'on observe les différents locuteurs post-exotiques (chacun appartenant à la même communauté énonciative), la plupart sont en effet présentés comme épuisés ou du moins affaiblis par les tortures psychiques et corporelles qui leur ont été infligées. Gorguil Tchopal, dont la mémoire apparaît très lacunaire, a par exemple subi l'épreuve d'un interrogatoire²³⁹. Nous avons vu que tout narrateur extradiégétique correspondait *a priori* à un résident du quartier pénitentiaire de haute sécurité, mis en scène dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*. Sur cette base, « l'impossibilité » ou plutôt l'improbabilité de la narration constituerait une donnée préalable de tout récit post-exotique. Ainsi, sur le plan syntaxique, le recours à l'aposiopèse dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, c'est-à-dire la tendance du narrateur extradiégétique à suspendre le récit en laissant certaines phrases inachevées, comme si brusquement il souffrait de pertes de mémoire ou d'inattention, interroge la capacité du locuteur à raconter (alors même qu'il se présente comme le dernier survivant susceptible d'incarner la voix des prisonniers post-exotiques). Dans la mesure où les narrateurs (présentés la plupart du temps comme des marginaux persécutés par le pouvoir politique en place) ne semblent généralement pas posséder une parfaite maîtrise de leur jugement, il devient difficile d'accorder à leurs récits une véritable cohérence interprétative. Le narrateur du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* nous apprend par exemple, information pour le moins paradoxale, que Lutz Bassmann était « [...] lucide en dépit des dédoublements de la personnalité qui gangrenaient son agonie [...] »²⁴⁰. Mais cet équilibre entre raison et folie, n'est-ce pas ce à quoi sont confrontés l'ensemble des narrateurs et personnages ? Jusqu'à quel point l'univers de la diégèse surgit-il alors de leur vision délirante ?

Nous basculons dans ce qu'Andrée Mercier et Frances Fortier qualifient de « narration ambiguë », lorsque se pose non plus seulement la question de la compétence mais aussi celle de

236 Draeger Manuela, *ibid.*, pp. 51-61.

237 Volodine Antoine, *Écrivains, op. cit.*, pp. 27-38.

238 *Ibid.*, p. 147.

239 Bassmann Lutz, *ibid.*, p. 83.

240 Volodine Antoine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze, op. cit.*, p. 13.

la fiabilité du narrateur : celui-ci fait-il preuve d'exactitude, raconte-t-il les faits tels qu'ils se sont produits dans l'univers fictionnel ou déforme-t-il sciemment (par duplicité ou mauvaise volonté) les éléments de la trame narrative ? La question se pose avec acuité chaque fois que le narrateur, par l'intermédiaire d'une indication de régie, souligne son entière liberté de composition et d'invention :

« Il est évident que la Niouki, tout engluée qu'elle était depuis toujours dans l'esthétique des best-sellers, ne parlait pas en ces termes [...] »²⁴¹ ou « Le calendrier indiquait une date printanière, disons avril, disons le treize avril puisque les fausses précisions sont indispensables, puisque le fait de prendre la parole oblige à mentir, puis à fouiller minutieusement dans ses mensonges. Le treize avril ou le quatorze. »²⁴²

De plus, les jeux de variation du point de vue contribuent eux aussi à remettre en cause la fiabilité du narrateur. Dans la mesure où le choix dominant de la focalisation zéro ne s'accompagne pas, dans les récits post-exotiques, d'une omniscience du narrateur (qui lui donnerait accès au savoir le plus large concernant les personnages et l'univers de la diégèse), l'alternance des paralipses (lorsque le narrateur en dit moins qu'il ne devrait, comme s'il masquait une information) et des paralepses (lorsqu'au contraire il en dit trop par rapport à la perspective plus limitée à laquelle il semblait vouloir se tenir) concourt en effet à relativiser sa crédibilité (le phénomène étant encore accentué par l'incertitude de la relation de personne). Quel que soit le cas de figure (paralipse ou paralepse), l'autorité de la voix fait question : il semble à la fois curieux que le narrateur entreprenne de justifier son opinion sur l'état d'esprit d'un personnage :

« [...] il paraissait déçu par la tournure que prenait le colloque. Je dis cela en pensant [...] »²⁴³,

ou se retrouve incapable de choisir entre deux interprétations :

« Il fit semblant de se dominer, peut-être parce qu'il avait envie de contempler encore quelques minutes, comme dans un vivarium, ce représentant d'une espèce obscène, ce *Blotno non erectus* qui palpait de l'autre côté de la grille, ou peut-être parce qu'il désirait fausser les jugements que d'éventuels analystes de l'administration pourraient encore insérer dans son dossier [...] »²⁴⁴,

mais en même temps n'ait parfois aucun scrupule à s'immiscer dans l'esprit des prisonniers :

« Tarchalski transpirait à grosses gouttes, lui aussi, mais pour des raisons différentes. L'adrénaline lui barbouillait le sang. Elle exaspérait en lui [...] »²⁴⁵.

Le narrateur oscillant entre l'hétérodiégèse et l'homodiégèse, le surplomb et la fusion, sa perception des événements apparaît biaisée, diffractée entre les différentes identités que la voix

241 *Ibid.*, p. 25.

242 *Ibid.*, p. 26.

243 *Ibid.*, p. 44.

244 *Ibid.*, p. 46.

245 *Ibid.*, p. 44.

narrative est susceptible d'assumer²⁴⁶. D'autant que l'idée de duplicité narrative est volontairement revendiquée par les narrateurs post-exotiques, pour qui le récit doit passer par la fabulation et la déformation du réel²⁴⁷. L'indétermination identitaire ne constitue donc pas un pur jeu formel mais renvoie à une stratégie de détournement du sens. Face à leurs tortionnaires, les prisonniers du quartier pénitentiaire de haute sécurité inventent des histoires et privilégient l'imaginaire sur l'exigence de vérité et d'exactitude à laquelle ils se trouvent confrontés. La maîtrise de l'autorité narrative apparaît donc extrêmement importante, que ce soit en vue de se défendre ou dans l'intention de mettre au jour les éléments constitutifs de l'univers post-exotique : *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* prend ainsi la forme d'un discours théorique pseudo-poéticien proposant son propre commentaire métatextuel.

Ce rapport particulier à la revendication de vérité jette alors le trouble sur le discours des narrateurs et explique qu'un personnage comme Kouriline²⁴⁸ (en quelque sorte narrateur d'un récit métadiégétique narrativisé) puisse voir remettre en cause sa compétence de conteur tout en se présentant, face au récit déformé et falsifié de sa grand-mère, comme le garant de l'authenticité des événements racontés, tant d'un point de vue personnel (ce qui s'est réellement passé le jour de sa naissance) que collectif : en faisant ressurgir la mémoire des fusillés de Boutovo, il fait pour partie œuvre d'historien. L'assassinat, par le régime soviétique, des prisonniers jugés contre-révolutionnaires invite en effet le personnage à interroger le degré de complicité et d'attentisme auquel peut conduire la fidélité au parti :

« [...] Elle [la grand-mère de Kouriline] savait pertinemment que le socialisme en construction, que le socialisme réel était une réalité consternante mais, si elle critiquait amèrement les conditions de son quotidien, elle refusait d'en tirer la conclusion que le système avait tout raté, que le système était fondamentalement mauvais [...] »²⁴⁹.

Cette réflexion tranche sur l'apparent radicalisme idéologique vers lequel semblent converger les locuteurs, se réclamant de l'égalitarisme révolutionnaire et prônant la lutte armée contre le système capitaliste. Les valeurs²⁵⁰ imposées au lecteur et érigées en absolu par les narrateurs et personnages post-exotiques (au point de suggérer une homogénéité axiologique de l'ensemble des romans) peuvent alors difficilement manquer d'encourager une lecture au second degré, consciente du caractère excessif et parodique de ces revendications.

246 Si, traditionnellement, la narratologie étudie séparément la voix et le mode (en référence à la distinction opérée, dans *Figures III*, entre la voix narrative et le foyer de perception de l'information), nous avons pris le parti d'analyser en relation ces deux catégories, au sein de ce que Karl Stanzel nomme la « situation narrative ».

247 Voir l'incise « Parlons d'autre chose », *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, op. cit., pp. 47-50.

248 *Idem.*, *Écrivains*, op. cit., « Demain aura été un beau dimanche », pp. 155-186.

249 *Idem.*, pp. 181-182.

250 Le deuxième chapitre de notre troisième partie permettra d'approfondir ce point.

Les prétentions à dire le vrai devraient donc se heurter profondément à la nature fictionnelle - démesurément exhibée - des récits post-exotiques, la revendication exacerbée d'autorité provoquant en quelque sorte le discrédit de la voix narrative. Toutefois, pour que celle-ci soit réellement mise en cause, il faudrait que l'on puisse attendre des narrateurs un discours fiable, exact et référentiel. Or si ces derniers jouent le rôle de témoins ou d'historiens, il s'agit assurément de témoins infidèles et d'historiens fabulateurs (aussi paradoxal et intenable que ce statut puisse paraître). Est-il donc toujours possible de parler de manipulation (idée sous-jacente à la notion de « narration ambiguë ») lorsque la visibilité des procédés déceptifs semble plutôt appeler à neutraliser le soupçon ? En plaçant dos à dos les revendications antagonistes d'exactitude et de fabulation, Antoine Volodine engage un dépassement de la notion de crédibilité du narrateur, comme si la lisibilité des récits post-exotiques excédait la question du degré de fiabilité de la voix narrative.

Revenons alors au problème de la compétence du narrateur, dont l'évaluation n'a rien d'une évidence. Juger un narrateur inapte à assurer la poursuite d'un récit revient en effet à suggérer qu'un autre locuteur pourrait à meilleur compte assumer cette responsabilité. Seulement, là encore, l'interchangeabilité des voix n'invalide-t-elle pas toute hiérarchie ? Pour que la compétence du narrateur soit durablement mise en question, il faudrait que le partage entre raison et folie demeure effectif dans l'univers post-exotique, ce qui est loin d'être le cas. Ainsi, le personnage principal de « Comancer »²⁵¹ - figure d'écrivain emprisonné dans un asile psychiatrique - se retrouve pris en otage par deux aliénés fous furieux, tandis que Gordon Koum (dans *Les Aigles puent*) erre lui aussi dans un univers profondément hostile, en proie à la violence de dirigeants invisibles. L'ensemble des narrateurs et personnages se présentant comme "*Untermenschen*" (sous-hommes) et combattants défaits, ce n'est ni de l'intérieur ni de l'extérieur de la communauté post-exotique que semble pouvoir s'effectuer une mise en perspective de l'autorité narrative. Le traitement déceptif de la voix contribue en outre à fragiliser l'autorité énonciative, éclatée entre une multitude d'effigies qui, tout en semblant partager les mêmes valeurs, demeurent la plupart du temps impossibles à identifier.

Se présente néanmoins une ambiguïté entre, d'une part, l'idée de nivellement des différentes figures énonciatives (auquel renverrait le double processus de fusion et de translation des voix narratives), et d'autre part l'apparente rivalité entre les voix narratives pour la maîtrise de la conduite du récit. Un narrateur intra-homodiégétique comme Gorguil Tchopal (l'alternance des pronoms personnels de la première et de la troisième personne suggérant le partage de la

251 *Idem.*, pp. 41-70.

narration avec un narrateur hétérodiégétique)²⁵² constitue ainsi un parfait exemple de narrateur incompétent, sans intention apparente de tromper le lecteur mais aux capacités interprétatives profondément faussées. C'est néanmoins le regard surplombant du narrateur extra-hétérodiégétique, détenteur d'une autorité plus grande (que le jeu des paralipses empêche néanmoins d'être "complète"), qui permet au lecteur de déceler les espaces d'indétermination de la narration. Et si l'on observe plus attentivement les éléments susceptibles de remettre en question les compétences des différents narrateurs post-exotiques, il apparaît que ce couplage d'un double regard (un narrateur commentant et jugeant les capacités intellectuelles et interprétatives d'un autre, *a priori* moins disposé à assumer le statut et la fonction de conteur) structure la majeure partie des situations de « narrations impossibles »²⁵³. Ainsi, dans *Écrivains*, bien que les récits jouent presque constamment sur la dévalorisation des figures d'auteurs, le discrédit jeté sur l'autorité énonciative intradiégétique (à travers les figures d'écrivains ratés, ignorés ou incompris) semble chaque fois orchestré par une voix surplombante encadrant le récit et lui assurant une cohérence en dépit de l'inclination du lecteur à se défier de la voix narrative²⁵⁴.

Ce processus semble en outre pouvoir éclairer *Les Aigles puent* où, très vite, le lecteur est amené à "oublier" que Gordon Koum (à travers les prête-voix que sont le golliwog et le rouge-gorge) est censé être le narrateur intradiégétique des récits destinés aux victimes du bombardement. Au lieu de l'exhiber, la voix narrative semble ici au contraire atténuer en partie, tant l'écriture des récits enchâssés s'inscrit dans le prolongement de celle du récit cadre, ce que pourrait avoir de troublant la délégation de la parole à un narrateur agonisant.

Si Antoine Volodine joue sur la double disqualification du locuteur (à la fois en termes de compétence et de fiabilité), la fragilisation de l'autorité narrative offre donc pour partie son propre remède : se produit malgré tout une certaine réhabilitation de la voix. Au sein de romans qui exposent ouvertement les mécanismes constitutifs d'une œuvre de fiction ainsi que les composantes de la situation d'énonciation, la mise en question de l'autorité narrative ne paraît en effet pouvoir être conçue ni comme une maladresse ni comme une auto-condamnation de l'écriture fictionnelle (il est en effet impossible de prendre au premier degré la dévalorisation de tout geste créateur). L'enjeu du récit doit alors passer par l'indécidabilité de la narration,

252 Bassmann Lutz, *ibid.*, pp. 82-86. Nous renvoyons à la section I, 2, b) du mémoire.

253 Même s'il ne faudrait pas systématiser le procédé. Le narrateur fraîchement décédé du « Pont des menteurs » (Draeger Manuela, *Onze rêves de suie*, *op. cit.*, pp. 51-61) reste par exemple, jusqu'à la fin du chapitre, maître de la narration. Ce qui accentue d'autant l'effet de transgression suscité par le passage.

254 Il apparaît toutefois important de distinguer le degré d'autorité que le lecteur est susceptible d'accorder au narrateur de la sympathie qu'il est en mesure d'éprouver (ou pas) à son égard.

réinterrogeant la notion même d'autorité du narrateur. Ce qui importe n'est plus tant la compétence ou la fiabilité de ce dernier que son identité instable et insaisissable. Semble ainsi opéré un dépassement de l'attention portée à la crédibilité de l'énonciateur ainsi qu'à la vraisemblance de ses propos vers la voix à partir de laquelle se déploie le récit. L'ambiguïté narrative pose moins la question du degré de confiance à accorder au narrateur que celles de la lisibilité des récits post-exotiques et des conditions d'adhésion à l'univers fictionnel.

La première étape de ce travail atteste ainsi que l'incertitude énonciative relève d'un véritable choix d'écriture. De plus, si l'étude des procédés textuels susceptibles de rendre compte de cette indécision interroge nécessairement la lisibilité des récits post-exotiques, il est apparu que l'indétermination des voix narratives n'entraînait pas l'éclatement et la dissolution de la narration. Car, là où une perspective immanentiste (centrée sur le fonctionnement interne du texte) pouvait encore suggérer une certaine gratuité des particularités énonciatives adoptées par Antoine Volodine, l'intérêt porté à ce qui, malgré les procédés déceptifs, construit une cohérence du récit, aboutit à orienter la recherche vers les matériaux (et ce qui fait lien entre leurs différents constituants) structurant l'univers post-exotique. L'ambiguïté narrative devient enjeu artistique et semble alors reposer sur l'alternance entre un mouvement centrifuge, par lequel fiction et voix narratives débordent sur le monde réel, et un mouvement centripète au moyen duquel celles-ci assimilent, s'approprient et modèlent des composants extérieurs, de façon à les intégrer à l'univers fictionnel. Sans entrer trop avant dans l'étude des stratégies de réception mises en œuvre par Antoine Volodine, il semble à présent naturel de souligner l'originalité de l'imaginaire post-exotique. On ne saurait manquer, en effet, de dégager plus rigoureusement le rôle central de l'ambiguïté narrative sur la nature du processus de modélisation, dont découlent à la fois la vision du monde proposée par le texte et les images mentales que le lecteur conserve en mémoire.

II) Voix narratives et construction de l'univers post-exotique

1. Quel matériau d'écriture pour les narrateurs post-exotiques ?

Il semble difficile de comprendre l'ambiguïté narrative (sa raison d'être, son mode d'organisation ainsi que ses répercussions) sans s'intéresser au monde dans lequel évoluent (en même temps qu'ils le construisent) les narrateurs post-exotiques. Le brouillage des voix ne prend tout son sens qu'une fois envisagé au sein de l'« entrelacs perpétuel »²⁵⁵ des composantes textuelles, au sein desquelles l'élaboration d'images mentales et l'*intersémiotité* occupent une place aussi importante que celle des structures narratives. La polyvocalité s'inscrit dans un projet romanesque et influe directement sur la modélisation (ou construction) de l'univers post-exotique, la particularité de ce processus étant de renvoyer à la fois au geste de l'auteur (créateur d'un espace imaginaire) et à l'activité de réinstanciation proposée au lecteur. Nous voici donc parvenu à un tournant de la réflexion, qui glisse ici progressivement du pôle de la création à celui de la réception. Malgré cette inflexion, il nous semble cependant préférable de rester centré dans cette partie sur la première étape²⁵⁶ de construction de l'univers post-exotique : celle qui procède de la volonté de l'auteur (porte-parole de la communauté post-exotique), avant que la "libre" subjectivité du lecteur réel²⁵⁷ ne se réapproprie le monde imaginaire dont il conserve la trace mémorielle (processus dont nous ne pourrions dégager pleinement les enjeux qu'après avoir réfléchi au(x) mode(s) de réception privilégié(s) par Antoine Volodine). Il nous sera cependant impossible d'étudier les différentes composantes de l'imaginaire post-exotique sans prendre en compte l'instance lectrice, dont la pensée sous-tend le processus de modélisation. Sur cette base, il nous faudra apporter des éléments de réponse aux deux questions suivantes (variantes d'une même interrogation sur ce qui fait l'originalité de l'univers post-exotique) : quelle image l'œuvre propose-t-elle d'elle-même ? Ou plus simplement, que nous invite-t-elle à imaginer ? Cette perspective suppose que nous observions dans un premier temps la manière dont la conception volodinienne de l'écriture (envisagée comme fragment, collage et appropriation d'éléments hétéroclites) et de la création littéraire (dilution, métissage et discontinuité), oriente notre appréhension de l'univers intrinsèque aux fictions post-exotiques.

255 Barthes Roland, *Le Plaisir du texte*, Seuil, coll. « points », 1973, p. 85.

256 Cela dit, création (modélisation par l'auteur de son univers fictionnel) et réception ne peuvent être considérées comme deux phénomènes purement hermétiques et rigoureusement successifs.

257 Celui « [...] qui appréhende le texte avec son intelligence, ses désirs, sa culture, ses déterminations socio-historiques et son inconscient », Jouve Vincent, *La Lecture*, *op. cit.*, p. 6.

a) La réactivation de différents systèmes sémiotiques : « transmédialité » et récit.

La *transmédialité* (ou « intersémioticit   ») correspond à l'entreprise d'hybridation qui permet aux narrateurs post-exotiques de revendiquer la mise en concurrence du système linguistique par des systèmes sémiotiques autres, renvoyant à des formes artistiques aussi variées que le théâtre, la musique, et surtout les arts de l'image que sont la photographie et le cinéma. Cette transmédialité revêt en outre de multiples aspects : thématiques, métatextuels ou encore structurels, parcourant tous les degrés de l'explicite à l'implicite. Il serait cependant artificiel d'autonomiser ces différents modes d'apparition qui, en réalité, se trouvent étroitement mêlés : c'est par exemple l'importance accordée - en tant que thème - à la multiplication des systèmes sémiotiques qui fait de leur omniprésence un indice métatextuel du mode de construction de l'univers post-exotique.

On peut tout d'abord repérer la présence diffuse de matériels audiovisuels (il est vrai, toujours en mauvais état), tel le magnétoscope de Bahamdji Bariozine, qui lui offre la possibilité de reconstituer la mémoire collective des résidents du camp²⁵⁸, ou encore le magnétophone chargé d'enregistrer, dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, l'entretien entre journalistes et prisonniers²⁵⁹. Dans *Onze rêves de suie*, il est question de « postes à galènes »²⁶⁰ et de « gramophones à rouleaux » rafistol  s dont les airs rythment chaque année le défilé de la *Bolcho pride*. De plus, c'est en écoulant sur un vieux tourne-disque une chanson de l'artiste Lioudmila Zykina (décédée en 2009) que les jeunes prisonniers du bâtiment en flammes²⁶¹ entrent dans l'univers intermédiaire du *Bardo*. Dans plusieurs de ses romans (notamment *Nuit blanche en Balkhyrie*²⁶²), Antoine Volodine enchâsse les projets d'opéra de ses personnages ou narrateurs. Toutefois, l'analyse des voix narratives témoigne d  j à elle-même de la dimension chorale et polyphonique de l'énonciation (la communauté des narrateurs pouvant aisément être assimilée à un concert de voix).

Puis, dans la mesure où ils accordent une place essentielle à l'oralité, il est également tentant d'opérer un rapprochement entre les récits post-exotiques et l'écriture th   trale²⁶³, d'autant que la mutation identitaire des narrateurs fait écho à la pratique de l'acteur, lui aussi appelé à

258 Bassmann Lutz, *ibid.*, pp. 73-77.

259 Volodine Antoine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, *op. cit.*, p. 20 (le narrateur insiste à plusieurs reprises sur cette modalité de l'échange, qui fait se superposer deux versions de l'interview, un texte et une bande son).

260 Draeger Manuela, *ibid.*, p. 14.

261 *Ibid.*, pp. 194-195.

262 Volodine Antoine, *Nuit blanche en Balkhyrie*, Paris, Gallimard, 1997, pp. 104-109 et 147-161.

263 Voir les analyses de Lionel Ruff  l dans *Volodine post-exotique*, *op. cit.*, pp. 139-148.

incarner l'identité d'un autre. Il n'est pas anodin d'observer que Golkar Omonenko invente pour distraire son fils des « saynètes fantastiques »²⁶⁴ et que Kouriline dispose autour de lui ses bouts de chiffon à la manière d'un public²⁶⁵. Que celui-ci soit ou non au rendez-vous, la prise de parole semble régulièrement conçue, dans les récits post-exotiques, comme un spectacle ou comme une démonstration d'*agit-prop*²⁶⁶. En témoignent les « leçons » de Linda Woo²⁶⁷ et de Maria Trois-Cent-Treize²⁶⁸, dont une déclaration nous intéresse tout particulièrement :

« [...] sur cette ignoble scène de théâtre où le foisonnement des débats contradictoires est un écran cynique derrière quoi les maîtres conservent les mains libres, le verbe n'a ni influence ni force. »²⁶⁹

Ainsi, on ne peut manquer de signaler la place accordée aux arts iconiques que sont la photographie et le cinéma : dans la mesure où l'élaboration du récit s'émancipe des contraintes qui structurent la logique narrative, le texte est conduit à "faire image", du moins au sens que les personnages post-exotiques accordent à cet emprunt intersémiotique, que nous préciserons un peu plus loin. Rappelons que dans *Les Aigles puent*, les récits en l'honneur des disparus semblent destinés à frapper visuellement l'imaginaire du lecteur, comme le souligne le golliwog :

« Ce sont des moments isolés dans des histoires. Des scènes isolées. »²⁷⁰

Les exemples précédents pourraient cependant suggérer que la transmédialité n'est présente qu'en tant que trace alors qu'elle participe directement à la construction du récit et à la modélisation de l'univers fictionnel. Le lecteur est notamment invité, dans *Écrivains*, à se représenter le personnage de Linda Woo sous les traits d'une actrice du cinéma chinois :

« Elle s'appelle Linda Woo. Si on veut se représenter sa tête et son apparence, on peut penser à un film du cinéma de Hong Kong. Elle ressemble à Dora Kwok dans *Lonely Dragons*. »²⁷¹

Dans *Les Aigles puent* en revanche, c'est l'amas de ruines calcinées au milieu desquelles erre le personnage de Gordon Koum qui rappelle au narrateur les productions d'une artiste imaginaire :

« Si on n'avait pas été aussi éloigné de toute œuvre d'art, on aurait pu penser à un tableau de la dernière période de Malika Douradachvili, à ces paysages que rien n'illumine, lunaires, hallucinants de désespoir et de silence, dans lesquels des êtres solitaires dorment, les yeux ouverts en face du décor,

264 Bassmann Lutz, *ibid.*, p. 56.

265 Volodine Antoine, *Écrivains*, *op. cit.*, pp. 176-186.

266 Il s'agit de l'acronyme du terme russe renvoyant au « Département pour l'agitation et la propagande ». Ruffel Lionel, *ibid.*, p. 140.

267 Volodine Antoine, *Écrivains*, *op. cit.*, pp. 27-38.

268 *Ibid.*, pp. 121-151.

269 *Ibid.*, p. 37. C'est nous qui soulignons.

270 Bassmann Lutz, *ibid.*, p. 48.

271 Volodine Antoine, *ibid.*, p. 29.

comme refusant de croire que même en rêve la réalité puisse aller aussi loin dans l'horreur. »²⁷²

La force de la comparaison ne réside pas tant dans le mode de référence (le lecteur ne peut convoquer réellement le souvenir d'œuvres qu'il n'a jamais vues) que dans les moyens déployés par l'écriture pour "donner à voir" les peintures de Malika Douradachvili. La présentation de ses tableaux mérite que l'on s'y attarde un instant : le démonstratif (« ces paysages que rien n'illumine [...] ») joue le rôle d'endophore puisqu'il renvoie à un élément purement cotextuel. Mais les adjectifs déploient l'espace de la représentation en créant un effet d'hypotypose : la description des œuvres nous les rend aussi présentes (augmentées de notre imaginaire) que s'il nous était vraiment donné de les voir.

Le procédé de "mise en images" (ici la visualisation d'un objet artistique) peut en outre s'appliquer de façon plus abstraite à un souvenir (soit personnel, soit transmis d'un narrateur à l'autre) ou encore à un support de création (le récit qui émane de l'image). Ainsi, dans le premier chapitre de *Onze rêves de suie*, ce que la narratrice appelle « image » correspond aux scènes qu'elle est parvenue à isoler de son enfance et qui ressurgissent à sa mémoire :

« Quand je recule très loin dans ma mémoire, quand je me dirige vers les brouillards qui précèdent l'enfance consciente, je m'aperçois que j'ai retenu les images des manifestations et de la fête. Déformées, fragmentaires, réinventées mais je les ai retenues. »²⁷³ ; « Je retrouve ensuite des images plus récentes, liées à un âge où déjà je m'étais approprié le langage [...] »²⁷⁴ ; « Une image ici de la Mémé Holgolde. Voilà. Nous sommes rassemblés, debout, assis, autour d'elle. Nous attendons qu'elle reprenne une aventure de Marta Ashkarot [...] »²⁷⁵.

Quelques pages plus loin, la référence à l'image se fait plus précise et c'est alors du dispositif cinématographique qu'il est question :

« D'autres séquences encore qui se projettent en désordre sur les écrans de la mémoire [...] Certaines [images] contiennent des sons et des odeurs, d'autres non. Sous l'influence du cinéma, en hommage inconscient à ces séances dans des salles non aérées, dans ces caves clandestines, plusieurs portent des sous-titres comme des films en version originale. »²⁷⁶

Par leur nombre, ces citations témoignent de l'effet de saturation métatextuelle (ici connotatif) produit par la multiplication des références au processus de coalescence qui permet aux narrateurs d'élaborer leur récit (et dont la restitution mémorielle constitue une métaphore). Car si notre approche des textes littéraires se nourrit nécessairement d'une terminologie empruntée à d'autres formes artistiques (peinture, cinéma, ou encore musique), l'insistance avec laquelle les récits post-exotiques exhibent l'hybridité de leurs composantes tend à cautionner l'intérêt porté à la transmédiaité.

272 Bassmann Lutz, *ibid.*, p. 21.

273 Draeger Manuela, *ibid.*, p. 10.

274 *Ibid.*, p. 12.

275 *Ibid.*, p. 18.

276 *Ibid.*, p. 26.

Soulignons que de multiples passages (relevant du métascriptural dénotatif) proposent une pseudo-théorisation de la transmédiabilité, présentée comme inhérente à l'écriture post-exotique. Non que le lecteur, sous l'égide du métatextuel, doive prendre ces séquences au premier degré, qui ne peuvent que proposer un mode de lecture et d'appréhension des textes. Mais il apparaît évident qu'à l'échelle de l'œuvre, la prégnance de ces affirmations est révélatrice de la construction d'un imaginaire singulier qui, à l'instar des voix narratives, refuse de se nourrir uniquement de faits verbaux.

Ainsi, dans « La Théorie de l'image selon Maria Trois-Cent-Treize »²⁷⁷, l'oratrice (qui prononce une « leçon » devant un public imaginaire) revendique la supériorité et l'antériorité de l'image sur tout autre système de signes :

« Au début, du moins dans notre monde post-exotique, au début il n'y a pas de verbe. Il n'y a pas de verbe mais il y a un peu de lumière, et même s'il n'y a aucune lumière il y a l'image d'un lieu et d'une situation, et seule l'image compte. Seule l'image se précise dès le début et s'impose. Elle est stable, elle a toute son importance dès le début, elle se suffit à elle-même et elle pourrait nous suffire. La voix vient en plus, elle vient après, elle est rajoutée [...] »²⁷⁸.

Afin d'illustrer son propos, elle présente ensuite une sélection de films dont elle isole une image, par exemple « la gare où trois bandits attendent, au début de *Il était une fois dans l'ouest de Sergio Leone* » ou « la prairie parcourue par un coup de vent, dans *Le Miroir* d'Andreï Tarkovski. »²⁷⁹ C'est la puissance et l'expressivité de ce type d'images qui donneraient forme à l'imaginaire post-exotique.

Replacée dans le cadre de l'édifice littéraire élaboré par Antoine Volodine, cette hybridité revendiquée fait écho à la liste des « vocables spécifiques » (l'auteur précise que cette liste n'est pas exhaustive) qui apparaît dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*²⁸⁰. Le lecteur y cherchera en vain les termes de « voix sourde de l'image », de « voix de corps » ou de « voix vociférantes »²⁸¹, mais notera la présence des notions de « toile anecdotique », de « polychronie », de « micro-théâtralité », de « colorisation paradoxale », ou encore de « masse musicale »²⁸². Même s'il s'agit d'un jeu avec les ressources du discours métatextuel, les récits post-exotiques entretiennent incontestablement un rapport étroit avec des logiques autres que la logique narrative, que celles-ci soient musicales, théâtrales ou iconiques.

277 Volodine Antoine, *ibid.*, pp. 121-151.

278 *Ibid.*, p. 131.

279 *Ibid.*, pp. 139-140.

280 *Idem.*, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze, op. cit.*, pp. 61-62. Le recours à cette terminologie a pour ambition de contrecarrer, sur le mode du jeu, les prétentions de la « critique officielle » (s'exprimant de l'extérieur de l'œuvre) à rendre compte de la littérature post-exotique.

281 Maria Trois-Cent-Treize propose de son côté une "théorisation" de ces néologismes post-exotiques. *Idem.*, *Écrivains, op. cit.*, pp. 141 et 148.

282 *Idem.*, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze, ibid.*

Il nous faut donc envisager la « transmédialité » comme un principe structurel, résultant à la fois d'un travail sur la temporalité narrative et sur l'écriture du récit. Procédés de séquençage et modulations de la perspective déterminent ainsi le "cadre" de l'image délivrée par le texte. À ce titre, la logique iconique imprègne littéralement l'univers post-exotique.

Dans *Les Aigles puent*, la disparition de l'horizon, effacé par les fumées qui s'élèvent des décombres, enferme les personnages dans un espace aux teintes crépusculaires, clos et hors du temps : le texte instaure son propre champ, sa propre composition picturale. Le motif de l'obscurité, omniprésent dans chacun des romans, renvoie implicitement à la pénombre qui précède l'entrée des acteurs sur une scène de théâtre ou l'apparition de l'image au cinéma. Dans sa monographie²⁸³, Lionel Ruffel présente la « *camera obscura* » comme un dispositif récurrent, révélateur du rapport qu'Antoine Volodine entretient à la fiction.

Se pose alors la question de l'impact de la transmédialité sur les processus d'immersion et de modélisation fictionnels. Dans un premier temps, il est possible de considérer comme artificielle l'hétérogénéité des systèmes sémiotiques entrant dans l'élaboration du récit ; le lecteur a malgré tout conscience d'être confronté à un texte. Pour autant, l'esthétique profondément hybride qui caractérise les romans d'Antoine Volodine n'engage pas une altération de notre système de croyances. Elle nous offre simplement, à travers un support de représentation qui reste inaltéré (le texte littéraire), de nouveaux modes d'accès au monde imaginaire de la fiction. Lorsqu'un personnage post-exotique bascule à l'intérieur d'une image²⁸⁴, il ne s'agit pas d'une simple métaphore. Compte tenu de la fréquence des énoncés métatextuels, ces espaces de transition entre logique narrative et logique iconique paraissent constituer autant de mises en abyme du mode d'immersion fictionnelle que le récit propose au lecteur.

La typologie des vecteurs d'immersion définie par Jean-Marie Schaeffer²⁸⁵ interdit tout d'abord à l'écrivain de réinstancier des faits autres que verbaux. Mais la place qu'Antoine Volodine accorde dans ses romans à plusieurs systèmes sémiotiques autres que linguistiques ne se satisfait pas d'un partage si tranché et invite à un examen plus subtil des différents modes d'accès à l'univers fictionnel. L'une des propositions du sémioticien, destinée à affiner la présentation de sa typologie, nous paraît donc extrêmement stimulante : introduire pour chacun

283 Ruffel Lionel, *ibid.*, pp. 177-190.

284 « Il s'était presque pétrifié et il était maintenant peu discernable sur le fond noir qui composait l'image » (Bassmann Lutz, *ibid.*, p. 21) ; « Maintenant, ils se trouvaient réunis dans une sorte d'ultime photographie, et, quand tout se termine, ce n'est pas plus mal, d'autant que cette photographie n'avait rien d'effrayant et qu'au contraire elle leur paraissait très harmonieuse », (Draeger Manuela, *ibid.*, p. 168).

285 Pour la distinction des vecteurs mimétiques, voir le tableau proposé par Jean-Marie Schaeffer dans *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, p. 255.

des dispositifs une variante virtuelle permettant d'envisager une contamination (sur le plan de l'imaginaire) entre les différents arts mimétiques. Ainsi,

« [...] *tout* vecteur d'immersion qui se sert d'un véhicule physique peut être redoublé par un vecteur purement virtuel, pour la toute simple raison que nous avons toujours la possibilité d'élaborer un mimème virtuel (mental, imaginaire, etc.) d'un fait actuel. »²⁸⁶

Nous avons vu que la théâtralité s'inscrivait au cœur des récits post-exotiques et qu'il en allait de même pour les arts iconiques : certains passages semblent davantage retenir notre attention par leur dimension visuelle et par les images qu'ils suscitent qu'à travers la voix du narrateur. Quant aux jeux de variations de la focalisation, ils rendent tout à fait possible à un amateur de fictions cinématographiques d'accéder à certaines séquences à partir d'une « simulation [virtuelle] de mimèmes quasi perceptifs » (vecteur d'immersion dévolu au cinéma). Enfin, l'instabilité identitaire propre aux narrateurs et aux personnages post-exotiques (ces deux rôles étant interchangeable) invite elle aussi le lecteur à accompagner sur le mode imaginaire la « substitution d'identité physique » (normalement réservée aux fictions numériques) caractérisant le traitement des voix narratives.

Notre faculté à convoquer mentalement des postures d'immersion foncièrement différentes explique pourquoi le texte littéraire est susceptible de stimuler, par projection, l'ensemble de nos sens. La densité de la modélisation fictionnelle, induite par l'hétérogénéité des composantes entrant dans l'élaboration de l'univers post-exotique, témoigne alors de la puissance de l'imaginaire construit par les romans d'Antoine Volodine. Nous entendons par là la capacité du texte à concevoir et à faire surgir des images mentales dans l'esprit de son lecteur, et donc à déposer une trace dans sa mémoire. De même qu'au réveil on peut se rappeler les images d'un rêve alors même que celles-ci sont purement virtuelles, une œuvre littéraire peut en effet nous laisser des souvenirs d'images ou de scènes, qui sont en quelque sorte des perceptions en puissance.

Ces dernières demeurent, il est vrai, purement internes. Alors que la perception de réalités exogènes nous offre infiniment plus que ce qui est accessible à notre conscience, l'image mentale conserve, d'après Jean-Paul Sartre, une « pauvreté essentielle »²⁸⁷ en ce qu'elle ne nous apprend rien d'autre que ce que nous savons déjà (« [...] l'objet de l'image n'est jamais rien de plus que la conscience qu'on en a [...] »²⁸⁸). L'une des caractéristiques de l'image mentale repose selon lui sur le phénomène de « quasi-observation »²⁸⁹. Notre imagination nous donne

286 *Ibid.*, p. 281.

287 Sartre Jean-Paul, *L'Imaginaire. Pour une étude phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1986 (première édition en 1940, coll. « Bibliothèque des idées »), p. 26.

288 *Ibid.*, p. 27.

289 *Ibid.*, pp. 22-30.

l'objet

« [...] à la fois comme une nature indivise [...] et comme un ensemble de propriétés distinctes, un système de vues fragmentaires sur cette indifférenciation primitive. »²⁹⁰

Parce que l'image nous offre immédiatement tout ce qu'elle possède, nous sommes capables - pour reprendre un exemple que Sartre emprunte à Alain²⁹¹ - d'élaborer une représentation vivante et précise du Panthéon, alors même que nous serions bien embarrassés s'il nous fallait indiquer le nombre de colonnes qui en soutiennent le fronton.

En contrepartie, notre imaginaire est cependant plus dynamique et créateur que ne le sont nos facultés sensorielles : il permet à la conscience de se donner comme « [...] spontanéité qui produit et conserve l'objet en image »²⁹². Le recours à la modalité virtuelle permet alors de penser le *clinamen* entre supports de représentation (Antoine Volodine reste un producteur de textes) et vecteurs d'immersion susceptibles « [...] d'activer ou de réactiver un processus de modélisation mimétique fictionnelle »²⁹³. L'essentiel n'est pas tant que le récit nous permette de reconnaître des représentations mimétiques homologues (dans la mesure où le processus de modélisation fictionnelle ne scinde pas notre système de représentations, l'image renvoie toujours à une réalité exogène²⁹⁴), mais qu'il nous invite à imaginer l'attitude qui serait la nôtre si nous étions réellement confrontés à une simulation perceptive.

Il convient donc d'être prudent dans notre application de la modalité virtuelle des vecteurs d'immersion. La relation que les récits post-exotiques entretiennent avec le théâtre est par exemple plus compliquée que ce que nous avons pu laisser entendre. Car si le narrateur, par intermittences, peut donner l'impression de s'effacer au profit de l'intervention directe des autres personnages (notamment dans le cadre des « leçons » post-exotiques ou des scènes d'interrogatoires), il n'en continue pas moins à faire entendre sa voix, ne serait-ce que parce qu'il cherche à devenir le personnage qu'il met en scène. L'univers post-exotique est certes le lieu d'une confrontation entre voix antagonistes (rappelant l'alternance des répliques au théâtre), mais il est aussi un espace de fusion et de confusion des voix : le personnage perd son identité, l'acteur interprète plusieurs rôles, le metteur en scène devient lui-même protagoniste. Le rapprochement entre récit et théâtre apparaît extrêmement complexe (le régime théâtral

290 *Ibid.*, p. 175.

291 *Ibid.*, p. 174.

292 *Ibid.*, p. 35.

293 Schaeffer, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, p. 198.

294 Selon Jean-Marie Schaeffer, il est inutile de concevoir une « modalité de représentation qui serait spécifiquement fictionnelle et qui se distinguerait d'une modalité factuelle [...] Il n'existe qu'une seule modalité représentationnelle, parce que la capacité représentationnelle a été façonnée par la sélection naturelle comme interface entre notre système nerveux central d'un côté, l'environnement extérieur et nos propres états internes de l'autre. » *Ibid.*, p. 109.

restant alors en quelque sorte subordonné à la narration) et suggère que le lecteur puisse mobiliser rapidement à la fois les postures d'immersion correspondant aux trois premiers vecteurs d'immersion (« simulation d'actes mentaux verbaux », « simulation d'actes illocutoires » et « substitution d'identité narrative ») et celle de l'observateur originellement dévolue au spectateur. La bipartition "actuel / virtuel" a ainsi le mérite d'élargir notre approche des récits post-exotiques, dont l'imaginaire ne se construit pas uniquement à partir du signe linguistique.

Le recours à la transmédiatité n'est donc pas sans incidence sur le processus de modélisation fictionnelle. Il témoigne d'une esthétique de l'hybridité organisant la mise en concurrence du système verbal et de logiques sémiotiques exogènes dont les narrateurs post-exotiques s'approprient l'hétérogénéité. Après avoir isolé ces composantes du texte, il s'agit à présent d'en observer le tissu, en étudiant la manière dont s'enchevêtrent ces différentes logiques : sont-elles juxtaposées ou est-il possible d'établir entre elles une hiérarchie ?

b) La relation entre voix et images dans l'élaboration du récit

Quel impact la « transmédiatité » peut-elle avoir sur la conduite du récit ? Retournant la formule biblique (où la nomination s'apparente à une création), Maria Trois-Cent-Treize (personnage central du sixième récit d'*Écrivains*) affirme l'antériorité de l'image sur le Verbe dans la construction de l'imaginaire post-exotique. Pourtant, logique iconique et logique narrative devraient pouvoir être pensées en interaction car, quelle qu'en soit la force, le lecteur ne visualise l'image qu'à partir des mots qui organisent son surgissement.

À la croisée de l'espace textuel et de l'imaginaire façonné par les narrateurs se trouve la scène, que Guy Larroux propose de définir comme une

« [...] unité nette, relevant du régime mimétique direct, sans hiatus temporel, un moment fort du récit qui trouve à se ranger sous quelque appellation ou label assuré qui le voue à l'anthologie »²⁹⁵.

Toute une lecture de la scène insiste ainsi sur son émancipation, son caractère détachable et sa capacité à interrompre la poursuite du récit. D'après Stéphane Lojkine, « la scène, c'est d'abord le moment du récit qui échappe à la narration. »²⁹⁶ Il convient donc de s'interroger sur la nature, et surtout sur la forme que prend cette rupture.

La structure du récit obéit, selon Paul Larivaille, à un schéma traditionnel caractérisé par les

295 Laroux Guy, « La scène, pour une socio-poétique », dans *La Scène. Littérature et arts visuels*, Marie-Thérèse Mathet (dir.), Paris, L'Harmattan, 2003, p. 89.

296 Lojkine Stéphane, *La Scène de roman. Méthode d'analyse*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 4.

principes de succession, de linéarité et de coordination :

- « 1. Avant-État initial-Équilibre
2. Provocation-Détonateur-Déclencheur
3. Action
4. Sanction- Conséquence
5. Après-État final-Équilibre »²⁹⁷

Nul besoin d'une lecture approfondie pour comprendre que les romans d'Antoine Volodine (mais aussi la majeure partie des récits contemporains) s'émancipent de ce modèle : progression de l'intrigue, repères spatio-temporels et déterminations psychologiques des personnages y font l'objet d'un savant brouillage qui, *a priori*, devrait rendre plus difficile l'autonomisation de certains passages où prévalent la discontinuité, la simultanéité et la juxtaposition. Mais étrangement, c'est plutôt l'inverse qui semble se produire : l'éclatement du récit favorise et entretient la constitution de scènes. C'est que la logique iconique,

« [...] qui est fondamentalement la logique de la scène, [...] juxtapose les éléments dans l'espace et les donne à voir d'un coup tous ensemble, en une image globale. Le modèle est A//B//C, sans articulation syntagmatique entre A, B et C. Le sens est produit non plus par l'enchaînement, mais par la disposition de ces éléments les uns par rapport aux autres. »²⁹⁸

Ce phénomène de juxtaposition ne peut manquer de rappeler les procédés de dilution et de fragmentation des voix narratives ; comme si leur indétermination était intrinsèquement liée à la construction en *patchwork* de l'univers post-exotique. Plutôt que de concevoir la scène comme un élément de rupture, il semble donc également possible d'observer son inscription au cœur du récit. Car, tout en admettant que la scène infléchit le rythme des événements racontés, instaure ses propres repères spatio-temporels et tend à disposer d'une force émotionnelle accrue, il nous semble qu'elle joue avant tout le rôle de catalyseur dans l'activité de modélisation fictionnelle. Introduite au moyen de procédés narratifs, la scène ne se démarque du fondu de la narration que pour encourager l'immersion du lecteur et stimuler son imagination. Elle permet ainsi d'envisager la logique iconique de manière endogène : l'image n'est plus excédentaire, hétérogène et ajoutée au récit, mais inhérente au processus d'écriture.

Un autre élément nous invite en outre à relativiser la coupure introduite par la scène. Il s'agit du caractère problématique de sa démarcation et de son découpage. Comme le remarque Guy Laroux,

« [...] la relation entre une scène et une autre séquence (de même nature ou de nature différente) n'est pas forcément de l'ordre du *post hoc ergo hoc* qu'une très ancienne tradition nous fait estimer le plus "naturel". Et le lecteur prend alors conscience après coup qu'il est entré dans (ou sorti d') une scène sans

297 Cité par Vincent Jouve, « Les métamorphoses de la lecture narrative », *Protée*, vol. 34, n^{os} 2-3, automne-hiver 2006, p. 153. <http://www.erudit.org/revue/pr/2006/v34/n2-3/014273ar.html>. Consultation le 3 novembre 2010.

298 Lojkin Stéphane, *ibid.*, p. 246.

avoir aperçu la dénivellation habituelle [...] »²⁹⁹.

Les récits post-exotiques organisent ainsi de manière très souple la relation entre logique narrative (ou discursive) et logique iconique. À aucun moment nous ne saurions parler de frontière préétablie : la phase d'enclenchement du dispositif gagne par exemple régulièrement en ampleur et/ou s'organise en plusieurs entrées. À partir de quels critères sommes nous alors en mesure de penser l'infléchissement du récit en scène (et inversement) ?

Différents indices sont susceptibles d'être pris en compte ; tous témoignent que voix narratives et processus iconique coexistent plus qu'ils ne s'opposent. Présentés séparément par souci de clarté, les différents éléments que nous mettons ici en avant sont la plupart du temps indissociables.

– Se présentent tout d'abord des indices typographiques, tels le changement de paragraphes ou de chapitres. De ce point de vue, les textes sur lesquels nous travaillons ont la particularité (mais il s'agit d'un phénomène récurrent dans les ouvrages d'Antoine Volodine) de présenter un contenu fragmenté en plusieurs récits (émanant potentiellement de narrateurs différents) et reliés de manière assez lâche. Cette juxtaposition sert la logique iconique dans la mesure où elle favorise l'autonomisation du souvenir que le lecteur conserve de chacune des histoires.

– On trouve également des "démarcateurs" temporels comme certains adverbes ou temps verbaux (le passé simple par rapport à l'imparfait) :

« À ce moment, une balle tirée d'on ne sait où fracassa la vitre qui se trouvait sur notre droite [...] »³⁰⁰ ;
« À cet instant, je commis la sottise de lever la main. »³⁰¹

– L'indicateur peut ensuite renvoyer à l'espace car, sans nécessairement se dérouler dans un lieu clos, le resserrement de la scène paraît accentuer son efficacité. Ce phénomène de concentration spatiale (et temporel puisque les deux sont souvent liés) est par exemple clairement perceptible lorsque le jeune Imayo Özbeg décide d'entrer chez le vieux soldat qui, quelques instants plus tard, lui propose de lire son avenir :

« Elle [Rita Mirvrakis] m'avait tiré par la main pour que je franchisse le seuil à sa suite. J'enjambai à mon tour la barre métallique qui matérialisait le bas de l'étroite porte. Maintenant nous avons pénétré dans le petit espace. Maintenant nous étions pleinement et jaunâtrement éclairés par le tube au néon. »³⁰²

– Il convient également de mentionner les procédés de variations du rythme narratif, la scène étant, selon Gérard Genette, l'une des

299 Laroux Guy, « Présentation. Rhétorique et poétique de la scène », dans *La Scène. Littérature et arts visuels*, *op. cit.*, p. 41.

300 Draeger Manuela, *ibid.*, p. 24.

301 *Ibid.*, p. 81.

302 *Ibid.*, p. 96.

« [...] quatre formes fondamentales du mouvement narratif [...] qui réalise conventionnellement l'égalité de temps entre récit et histoire. »³⁰³

On remarquera cependant que cette définition, pour commode qu'elle soit, ne rend pas nécessairement compte de tous les passages relevant de la logique scénique, qui semble plutôt caractérisée par une dilatation et un étirement du temps. Mais il n'en est pas moins vrai que la construction de la scène induit un traitement particulier (souvent repérable par contraste avec les passages qui l'encadrent) de la vitesse à laquelle les événements nous sont rapportés.

– Il s'agit aussi de prendre en compte l'effet de concentration dramatique qui accompagne la scène. Pour reprendre une hypothèse de Pierre Soubias, celle-ci articule bien souvent

« [...] une *occasion* et un *événement*, la première relevant de la contrainte collective et déterminant le versant "social" de la scène, le second relevant de l'aspiration individuelle et déterminant son versant "psychologique". »³⁰⁴

Il nous faut en effet reconnaître que les scènes post-exotiques, parfois contre les apparences, constituent généralement une étape événementielle et fantasmatique dans la progression du récit. C'est par exemple le cas de la fête de la *bolcho pride* dans *Onze rêves de suie* : symbole politique et social, elle est à la fois *occasion* au sens qu'en donne Pierre Soubias et *événement* aux yeux du narrateur, pour qui elle représente un souvenir d'enfance extrêmement fort. Il en va de même pour un épisode raconté par le jeune Imayo Özbek :

« J'ai dit que la classe pouvait devenir dangereuse. Elle le fut pour moi précisément un jour où les bombardements recommencèrent. »³⁰⁵

En une même phrase apparaissent ici les deux versants de la scène, ce qui s'y passe objectivement (une journée de cours différente des autres) et ce qui s'y joue en profondeur (la guerre).

– Il paraît enfin essentiel de s'intéresser aux effets visuels induits par le dispositif scénique qui, semblable à un tableau, s'appuie sur l'établissement d'un point de vue particulier, souvent à travers certains verbes de perception, des jeux de variations de la focalisation (par exemple une restriction de la perspective) ou encore des modulations du triangle scénique. Selon Lionel Ruffel,

« [...] une scène est une action sous observation, elle résulte d'une triangulation et d'une coexistence du spectacle et de son référent. »³⁰⁶

Cette caractéristique essentielle est nettement visible dans un passage de *Onze rêves de suie*³⁰⁷

303 Genette Gérard, *Figures III, op. cit.*, p. 129.

304 Soubias Pierre, « Ouvrir et fermer une scène de roman », dans *La Scène. Littérature et arts visuels, op. cit.*, p. 68.

305 Draeger Manuela, *ibid.*, p. 74.

306 Ruffel Lionel, *ibid.*, p. 152.

307 Draeger Manuela, *ibid.*, pp. 58-61.

où se met en place un jeu élaboré de regards entre le narrateur homodiégétique (qui vient juste de mourir) et le personnage de Maryama Adougai au moment où elle découvre le corps accroché aux barbelés qui entourent la place. Non seulement chacun d'entre eux occupe à la fois le rôle d'observateur et de spectateur (d'autant que la flexibilité des pronoms personnels n'instaure aucune réelle démarcation entre les pensées des deux personnages), mais cet effet de miroir s'ouvre sur une triangulation avec l'apparition d'un nouveau protagoniste :

« [...] comme elle restait tranquille devant moi, le milicien ne faisait aucun geste dans sa direction, mais il se tenait à côté d'elle pour la surveiller. Notre dialogue allait donc se dérouler en présence d'une oreille inamicale. C'était une circonstance désagréable, mais qui, au fond, régissait nos comportements depuis notre naissance. »³⁰⁸

Même si ce relevé témoigne de la présence foisonnante des scènes dans les récits post-exotiques, il nous semble cependant qu'il n'en manifeste pas encore toute l'originalité. Plusieurs raisons à cela : d'une part l'ambiguïté de ces indices scéniques qui, comme nous l'avions suggéré au préalable, n'engendrent pas de réelle rupture avec le récit et sont appelés à s'entrecroiser, d'autre part leur absence d'exhaustivité. Phénomène extensible, la scène ne revêt pas nécessairement, chez Antoine Volodine, les formes canoniques et "autorisées" auxquelles nous pourrions nous attendre. Cependant, nous ne saurions parler rigoureusement d'"écart", puisque cela impliquerait de pouvoir définir un modèle préétabli de scène romanesque, stratégie d'écriture que (malgré quelques constantes) chaque écrivain semble être conduit à redéfinir et réinventer. Le plus pertinent nous apparaît donc de proposer quelques remarques sur la manière dont Antoine Volodine s'approprie les potentialités de la scène.

Il est par exemple intéressant de noter le recours à l'imparfait itératif dans certaines séquences paraissant relever de la logique scénique, comme celles qui relatent la naissance de Kouriline (au dernier chapitre d'*Écrivains*) où les nombreux souvenirs que le narrateur conserve des *bolcho pride* de son enfance dans *Onze rêves de suie* (au chapitre un). La manière dont ces événements sont amplifiés, dilatés et déformés par la mémoire empêche de les considérer comme « unité nette »³⁰⁹, alors qu'il s'agit de passages susceptibles de marquer l'imaginaire du lecteur. L'élaboration de la scène passe donc ici par une condensation mémorielle, qui permet peu à peu d'en élaborer une image mentale.

D'autre part, il semble que la plupart des scènes post-exotiques engagent un mouvement de décentrement et d'inflexion vers leurs marges. Il est alors possible de distinguer deux plans de représentation : l'insistance sur le défilé de la *bolcho pride* mais, hors des rangs des manifestants, le déclenchement de l'incendie dans l'entrepôt d'armes ; la naissance difficile de

308 *Ibid.*, p. 59.

309 Nous renvoyons ici à la définition de Guy Larroux, au début de cette sous-partie.

Kouriline mais, au loin, les détonations régulières de coups de fusil. Si ce mécanisme de l'écran n'était pas présenté par Stéphane Lojkiné comme l'une de ses caractéristiques³¹⁰, on pourrait presque parler de négation de la scène, au sens où l'événement semble sciemment détourné et dédramatisé.

Les scènes post-exotiques ont ainsi tendance à privilégier l'insignifiant et le fragmentaire ; c'est à travers l'infime qu'elles semblent parvenir à exprimer l'irreprésentable, telle la mort des jeunes à la fin de *Onze rêves de suie* :

« Le mur ne se craquelle pas très vite. On est là, il fait très sombre [...] Dans le peu de lumière, la vision brouillée, on examine passivement le mur qui se fissure. Les craquelures mettent du temps à se ramifier. Elles apparaissent et elles se ramifient au ralenti. On ne voit pas grand chose, et d'ailleurs on n'a pas tellement envie de voir ce qui se passe [...] Ensuite on regarde de nouveau le mur. Dans les craquelures, l'enduit forme des cloques, et, autour des cloques, quelque chose grésille. On ne pleure pas mais on ferme les yeux. »³¹¹

L'apparition de la scène revêt donc généralement un caractère fantasmagorique et joue le rôle d'espace libérateur de fantasmes, d'obsessions et d'intuitions esthétiques (les jeunes encerclés par les flammes dans *Onze rêves de suie*, ou encore l'homme agonisant en haut d'une tour occupée par des aigles dans le dernier roman de Lutz Bassmann). Antoine Volodine reconnaît par ailleurs qu'à l'origine de chacun de ses romans se trouve une « image à partir de laquelle tout va s'organiser »³¹² ; ce qui prouve que le recours à la logique scénique ne peut uniquement être envisagé comme procédé d'écriture, ce à quoi nous engageait l'étude des indices signalant l'infléchissement de la narration, mais aussi comme impact émotionnel (pour partie subjectif et donc difficile à évaluer) sur l'imaginaire du lecteur. Dans la mesure où l'établissement de scènes suppose, chez l'auteur, la volonté de mettre l'accent sur certains passages (même si tout repérage induit une sélection et donc un certain arbitraire), il semble nécessaire d'envisager le processus de modélisation fictionnelle, inhérent à la relation esthétique, dans le prolongement de l'activité créatrice.

S'il apparaît donc pertinent au niveau micro-structurel de la séquence, où se construit et s'installe le dispositif scénique, d'étudier en termes d'alternance le passage entre logique narrative et logique iconique, à l'échelle du roman les images que le texte propose au lecteur d'actualiser et de s'approprier forment un flux continu qui vient non pas se superposer aux voix narratives mais densifier le réseau imaginaire tissé par la communauté des narrateurs post-exotiques. Pour reprendre l'une des phrases de synthèse, à la fin de l'article de Pierre Soubias :

310 Lojkiné Stéphane, *Image et subversion*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, coll. « Rayon Philo », 2005.

311 Draeger Manuela, *ibid.*, p. 172.

312 Volodine Antoine, « L'humour du désastre », entretien avec Sylvain Nicolino, Sébastien Omont et Laurent Roux, *La Femelle du requin*, n° 19, automne 2002, p. 49. Site internet : lafemelledurequin.free.fr. Consultation le 21/11/2010.

« Nous ne dirons pas que les scènes "ponctuent" le roman, comme si elles ne faisaient que souligner une structure qui existerait sans elles. Nous défendons plutôt l'idée que le roman, organiquement, à toute époque, peut se concevoir comme un système de scènes. »³¹³

Puisque tous les romans d'Antoine Volodine s'inscrivent dans le même univers fictionnel, ce principe structurel se trouve amplifié et radicalisé : mettant en valeur le signifiant (les matériaux d'écriture du récit et les images génératrices de l'imaginaire post-exotique) par rapport au signifié, qu'elles occultent tout en le dévoilant, les scènes post-exotiques ont à la fois pour fonction d'interroger notre système de représentations et d'encourager le processus d'immersion fictionnelle. Témoigne de ce dernier aspect la réponse d'Antoine Volodine à la question d'un journaliste de *La Femelle du requin*, qui l'interrogeait sur la manière dont il organisait son travail d'écriture :

« Ce que je recherche c'est le moment où l'image s'impose et où je voyage. [...] Quand un texte marche, je suis en quelques secondes de l'autre côté, à l'intérieur, projeté à l'intérieur d'un paysage, d'une scène et d'un personnage. Pas besoin de condition particulière pour déclencher ce transfert [...] Et quand ça a marché une fois, ça marche toujours : quand j'ai pu faire vivre une image et donc entrer aussitôt à l'intérieur d'une scène et de son narrateur, le lendemain ou dix jours plus tard, ou même un an plus tard, le même phénomène immédiat se produit, sans aucun effort. »³¹⁴

Affirmer la primauté de l'image ne revient donc pas à l'opposer à son envers inconciliable qui serait le signe linguistique. Il s'agit en revanche de présenter la littérature comme un travail de mise en mots d'un imaginaire à la fois personnel (ce qui explique la singularité de l'univers post-exotique) et collectif. L'hétérogénéité des composantes sémiotiques contribue donc à enrichir (en la densifiant) l'expérience de modélisation proposée au lecteur. L'univers post-exotique se nourrit d'un imaginaire de la trace et de la discontinuité. Reste alors à déterminer en quoi le rapport qu'Antoine Volodine entretient à l'écriture (perceptible notamment à travers certains traits stylistiques) est susceptible d'orienter et d'influencer la relation que le lecteur noue avec le texte.

c) Une poétique du fragment

En choisissant de souligner l'hybridité des composantes textuelles offrant matérialité et densité à son univers, Antoine Volodine prolonge le geste de dénudation des rouages narratifs et met en mouvement une dialectique complexe entre continuité et discontinuité. En parlant de « poétique du fragment », nous cherchons donc à engager une réflexion sur quelques procédés récurrents de composition, sans lesquels nous ne saurions dégager correctement l'originalité de la modélisation fictionnelle proposée par les fictions post-exotiques.

313 Soubias Pierre, *ibid.*, p. 76.

314 Volodine Antoine, *ibid.*, p. 48.

Nous empruntons l'analogie entre structures narratives et fragments composites (que ce soit sous forme de débris ou de pièces détachées) à un article d'Anne Roche intitulé « Portrait de l'auteur en chiffonnier »³¹⁵, qui interroge l'impact de l'entreprise de recyclage caractérisant les romans d'Antoine Volodine. Il s'agit dans un premier temps de réfléchir aux différentes formes que revêt cette poétique du fragment, puis de montrer comment elle parvient à offrir une nouvelle légitimité à la création littéraire.

Si la métaphore de l'auteur chiffonnier nous semble si pertinente, c'est qu'elle réussit à intégrer plusieurs procédés d'écriture élucidant le mode de production du récit par les narrateurs post-exotiques :

« Activités du chiffonnier : ramasser ce qui a été rejeté, abîmé, par d'autres, recycler pour d'autres usages, rapiécer, rabouter, et aussi, pourquoi pas, déchirer, défaire, détricoter, pour transformer. »³¹⁶

À partir de là, il est alors possible de distinguer trois mécanismes indépendants, même si étroitement liés : collage, recyclage et dislocation.

Le premier relève de la juxtaposition, trait d'écriture qui paraît caractériser le style d'Antoine Volodine et que nous avons déjà plusieurs fois mis en évidence : à travers la multiplication et l'indétermination identitaire des voix narratives, la mise sur le même plan de récits ne relevant pas explicitement d'un enchâssement ou encore la mise en concurrence de différents systèmes sémiotiques. Sur le plan stylistique par ailleurs, bien qu'il ne s'agisse pas ici de proposer une analyse détaillée, on remarque qu'Antoine Volodine a tendance à privilégier la parataxe à l'hypotaxe, ce dont témoignent l'abondance de la ponctuation dans ses romans ainsi que le nombre important d'adjectifs qualificatifs, encadrés et donc mis en évidence par les virgules. Il est particulièrement intéressant de constater combien ce procédé de collage (ou de juxtaposition) oriente la construction de l'univers post-exotique : lieux, noms propres, repères temporels et culturels (par exemple les « tangos soviétiques des années trente du vingtième siècle »³¹⁷ dans *Onze rêves de suie*) sont eux aussi marqués par cette logique du collage et de l'hétérogénéité.

Le deuxième mécanisme, celui du recyclage, renvoie pour sa part au phénomène d'appropriation et d'intégration d'éléments exogènes au sein de l'univers fictionnel, mouvement d'annexion qui joue lui aussi un rôle essentiel dans l'élaboration de l'imaginaire post-exotique. Compte tenu de l'importance de ce processus, il nous semble préférable d'en reporter l'étude approfondie aux chapitres qui vont suivre, à travers la mise en évidence de traits d'écriture

315 Roche Anne, « Portrait de l'auteur en chiffonnier », dans *Écritures contemporaines*, n°8, Antoine Volodine, *fictions du politique*, op. cit., pp. 9-27.

316 *Ibid.*, p. 10.

317 Draeger Manuela, *ibid.*, p. 14.

récurrents tels l'intertextualité, l'entreprise de "déterritorialisation" de l'univers post-exotique ainsi que son statut d'œuvre-monde.

Au processus d'assimilation de l'exogène par l'endogène répond néanmoins (et cette tension parcourt l'ensemble de l'œuvre) un mouvement inverse de dissolution et de rupture, exhibant les zones de fracture et interrogeant la lisibilité des récits. D'où le troisième mécanisme de dislocation, auquel nous choisissons d'accorder un statut autonome ; nous en avons déjà acquis la certitude, les romans d'Antoine Volodine ébranlent notre confort de lecture et interrogent nos représentations. Identité des narrateurs, repères référentiels, systèmes de valeurs et de représentations : ce qui paraissait stable et assuré se déconstruit. Anne Roche montre par ailleurs que désagrégation et déliquescence affectent également les personnages, tant dans leurs corps (la terrible maladie dégénérative de Mathias Olbane dans *Écrivains* ou l'évanouissement des jeunes dans les flammes de l'incendie, au dernier chapitre de *Onze rêves de suie*) que dans leurs apparences extérieures (les vêtements « haillonneux »³¹⁸ des manifestants dans *Onze rêves de suie*). L'expression de l'hétérogène passe par l'inclusion de la réalité la plus élémentaire, la plus brute, la moins "littéraire" qui soit. On comprend alors combien l'indétermination des voix narratives s'inscrit dans une relation particulière à la création artistique, dont les trois mécanismes de collage, de recyclage et de dislocation nous semblent avantageusement rendre compte.

Il convient donc à présent de proposer un contrepoint à l'apparente dépréciation suggérée par ces trois procédés, le terme de collage impliquant un manque de cohésion et celui de recyclage présupposant l'inutilité et le caractère dérisoire des composantes du récit (en parfait écho avec la revendication des narrateurs d'appartenir à une « littérature des poubelles »³¹⁹). Il est en effet possible d'interpréter la métaphore du chiffonnier à l'avantage des narrateurs post-exotiques, ce que fait Anne Roche lorsqu'elle assimile l'activité de récupération à un art poétique. Car, si le récit émerge de l'informe, il parvient visiblement à redonner dignité et valeur littéraire à ce que d'autres (les représentants de la littérature officielle à la solde du pouvoir) auraient négligemment dédaigné. Derrière la précarité de leur entreprise est ainsi mise en valeur la capacité des narrateurs post-exotiques à faire de tout matériau l'origine d'un récit. Les trois mouvements (banalisation, auto-dévalorisation et précarisation) que nous étions parvenu à dégager en observant la représentation des créateurs (narrateurs comme personnages)³²⁰ fonctionnent donc à double tranchant, et l'esthétique du fragment reflète le

318 *Ibid.*, p. 11.

319 Volodine Antoine, « À la frange du réel », *art. cit.*, p. 387.

320 Nous renvoyons à la section I, 3, a) de ce mémoire.

refus d'adopter une posture autoritaire face à la littérature, qui en orienterait les composantes et les modalités d'expression.

Faisant presque figure d'*hapax* (bien qu'isolés, un certain nombre de passages proposent en réalité une vision optimiste de la création artistique), l'un des récits d'*Écrivains* (« Comancer ») met en scène un enfant qui éprouve soudainement le besoin de coucher sur le papier l'histoire qu'il est en train d'inventer³²¹. Or même si l'on pourrait également y repérer l'idée de banalisation (le récit n'est pas destiné à être lu par d'autres, il est écrit sur les protège-cahiers que l'écolier trouve à portée de main), d'auto-dévalorisation (il est truffé de fautes d'orthographe) et de précarisation (difficile de croire à la pérennité de l'"œuvre"), l'image qu'Antoine Volodine offre de cette initiation à l'écriture apparaît extrêmement émouvante, réhabilitant la représentation dépréciative qu'il propose ordinairement des créateurs. Importe moins l'histoire en elle-même que le plaisir sensuel suscité par l'écriture³²², que la fièvre qui accompagne le surgissement des mots ainsi que la manière dont l'attention portée aux éléments les plus ténus (l'infime, l'anecdote) transforme le regard que l'enfant porte sur le monde :

« [...] il se rappelle les fils de la Vierge, des filaments ondulants, des cheveux d'une finesse extrême qu'on ne voyait pas à contre-jour, mais dont la blancheur argentée se détachait avec une grande netteté [...] »³²³.

Une autre perspective est enfin susceptible de réhabiliter le caractère fragmentaire des composantes narratives. Il s'agit du rapprochement des récits post-exotiques et de la tradition orale, qui permet de comprendre (outre l'affirmation de sa précarité) trois dimensions essentielles à l'œuvre post-exotique, où la narration revêt une dimension populaire, collective (d'où la fréquence de l'anonymat) et mémorielle (transmission et réappropriation des récits).

Par ailleurs, si l'on replace chacun des récits dans le cadre de l'édifice littéraire bâti par les prisonniers du quartier central de haute sécurité, le processus de fragmentation apparaît inhérent à la polyvocalité narrative, où chaque locuteur contribue à enrichir le tissu de l'imaginaire post-exotique. La question que pose la métaphore de l'auteur chiffonnier est alors celle du maintien, dans la discordance, de la cohérence de l'univers élaboré par Antoine Volodine.

321 La force de ce passage procède en outre de sa dimension autobiographique, reconnue par Antoine Volodine.

L'anecdote participe à la construction de l'image que le lecteur élabore de la figure auctoriale et fait en quelque sorte figure de symbole, le récit étant présenté comme l'origine d'une vocation littéraire. Voir « On recommence depuis le début », entretien avec Jean-Didier Wagneur, dans *Écritures contemporaines*, n°8, Antoine Volodine, *fictions du politique*, op. cit., p. 230, ou encore la rencontre de l'auteur avec Alain Veinstein, « Du jour au lendemain », entretien consacré à *Écrivains*, *France Culture*, 8 septembre 2010, 29^{ème} minute de l'entretien. <http://www.berlol.net/chrono2/?p=2405>.

322 Il est question de « la résistance agréable, [de] la granulation légère du papier sous la mine de son crayon » (*Écrivains*, op. cit., p. 41), ou encore de la « tiédeur du crayon gras » (*ibid.*, p. 48).

323 *Ibid.*, p. 46.

Cette exigence peut faire écho au modèle que Paul Ricœur déduit de la tragédie, s'appuyant pour cela sur les analyses proposées par Aristote dans sa *Poétique*. Selon Paul Ricœur,

« [...] l'art de composer consiste à faire paraître concordante [...] la discordance³²⁴ : le "l'un à cause (dia) de l'autre" l'emporte sur le "l'un après (meta) l'autre". »³²⁵

Contre la juxtaposition des épisodes, Aristote préconise alors la mise en place d'un rapport de causalité (même infime ou contraire à l'expérience). C'est pourquoi, aussi éloignée puisse-t-elle être de la tragédie antique, il nous semble intéressant de penser la cohérence de l'œuvre volodinienne à travers la tension mise en évidence par Paul Ricœur, qui s'interroge également sur la possibilité d'étendre cette ambiguïté à « [...] toute théorie de la narrativité »³²⁶ :

« [...] si le renversement est si essentiel à toute histoire où l'insensé menace le sensé, la conjonction du renversement et de la reconnaissance ne garde-t-elle pas une universalité qui dépasse le cas de la tragédie ? »³²⁷

Sous l'apparente discontinuité suggérée par l'hétérogénéité des matériaux post-exotiques, il s'agit de chercher ce qui relie l'ensemble de ces composantes, certaines pouvant renvoyer au monde extérieur (notamment à partir de références littéraires et culturelles), d'autres émanant visiblement d'un imaginaire puissant et autonome. Car entre jeux de reconnaissance, effets de surprise et nécessité interne, le caractère foisonnant des récits nous invite avant tout à observer la manière dont l'œuvre d'Antoine Volodine parvient à accueillir le multiple, à niveler la discontinuité première et à l'intégrer à son propre univers fictionnel. C'est donc en analysant ce processus d'appropriation que nous pourrions parvenir à dégager l'originalité de l'imaginaire qui émane des fictions post-exotiques.

2. L'élaboration d'un univers fictionnel : orientations et constantes.

a) Existe-t-il un imaginaire proprement post-exotique ?

L'imagination (l'imaginaire en constituant le produit) pourrait être définie comme une faculté de concevoir et d'agencer des images à partir de représentations diverses, empruntant au monde réel, celui des choses matérielles et des événements avérés, mais aussi à l'espace psychique des émotions, des souvenirs et des fantasmes. C'est certainement cette tension entre

324 Cette dernière résulte des procédés de renversement inhérents au théâtre (scènes de reconnaissance et retournements de situation) ainsi que des « incidents effrayants et pitoyables » (p. 87) qui structurent l'intrigue de la tragédie.

325 Ricœur Paul, *Temps et récit*, tome 1, Paris, Seuil, 1983, p. 88.

326 *Ibid.*, p. 89.

327 *Ibid.*

extériorité et intériorité, référentialité (l'imagination se nourrit d'éléments reconnaissables) et fictionnalité (tout en les déformant) qui fait la complexité de la notion. Sans vouloir en rester à ce dualisme, il nous paraît essentiel de penser la construction de l'imaginaire post-exotique à travers la dialectique de la reconnaissance et de la déformation-réappropriation. Dans *Fiction et diction*³²⁸, Gérard Genette avance qu'un texte de fiction se construit en deux étapes : partant du monde (en proposant une représentation), il le dissout et l'intègre à son propre régime de fonctionnement, de sorte que subsiste finalement une étanchéité constitutive (Genette parle d'intransitivité du texte littéraire) entre univers fictionnel et univers référentiel.

Si ce principe de distorsion imprègne les récits post-exotiques, dont la nature prévient d'emblée toute conception de la fiction comme transposition du réel, le rapport qu'Antoine Volodine entretient à l'imagination apparaît plus complexe, dans la mesure où le brouillage des éléments référentiels coïncide avec une entreprise d'infléchissement des frontières entre monde réel et espace fictionnel.

À plusieurs reprises, Antoine Volodine déclare chercher à convoquer une « mémoire collective »³²⁹, dont les racines puiseraient dans la double extension du terme « communauté », susceptible de renvoyer à la fois à celle des lecteurs et à celle que forment les narrateurs prisonniers. L'enfermement conduit ces derniers à cultiver le sentiment d'être « entre soi »³³⁰, isolé du reste du monde où les combats engagés demeurent sans lendemain. On observe ainsi une double posture de repli (tout récit renvoie à la condition des détenus du quartier pénitentiaire de haute sécurité) et d'élargissement progressif vers une figure de lecteur. Notre objectif est alors, dans un premier temps, d'isoler quelques traits dominants de cet imaginaire, dont le caractère profondément autonome atteste la cohérence du projet d'écriture post-exotique. Ce n'est que par la suite (dans le cadre de notre étude sur les modes de réception induits par l'ambiguïté des voix narratives) que nous pourrions évaluer l'impact de la mise en commun des souvenirs et des inconscients sur l'imagination du lecteur³³¹.

328 « Le texte de fiction ne conduit à aucune réalité extratextuelle, chaque emprunt qu'il fait (constamment) à la réalité (« Sherlock Holmes habitait 221 B Baker Street », « Gilberte Swann avait les yeux noirs », etc.) se transforme en élément de fiction, comme Napoléon dans *Guerre et paix* et Rouen dans *Madame Bovary*. » Genette Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2004 (édition originale coll. « Poétique », 1991), p. 37.

329 Il s'agit d'une constante de l'épitéxte : nous renvoyons notamment à un article d'Antoine Volodine intitulé « Pluralité des voix et unité de la mémoire dans le post-exotisme », dans *Identités narratives: mémoire et perception*, sous la direction de Pierre Ouellet, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2002, p. 195.

330 *Idem.*, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, *op. cit.*, p. 63.

331 Au-delà des éléments qui vont ici être mis en valeur (parés de la légitimité que leur offre le discours auctorial), la confrontation aux récits post-exotiques sollicite en effet un investissement affectif et fantasmatique du lecteur, que ce soit à travers la relation aux personnages, au chronotope, aux interdits levés par le texte, ou en raison d'une familiarisation aux "autostéréotypes" que la fréquentation régulière de l'œuvre permet d'intérioriser.

Dans un court article³³², en partie consacré à démêler les influences multiples qui structurent l'imaginaire des narrateurs post-exotiques, Antoine Volodine distingue quatre principaux territoires de mémoire :

- 1) Les événements historiques du XX^{ème} siècle.
- 2) L'expérience d'avant et d'après l'arrestation et l'emprisonnement.
- 3) La relation étroite que les narrateurs entretiennent avec le chamanisme.
- 4) La mémoire littéraire partagée par les prisonniers.

À partir de ces quatre lignes de force, il s'agit alors de passer des thématiques aux techniques qui soutiennent la construction de l'imaginaire post-exotique. Outre le mouvement régulier d'absorption et d'appropriation de l'extérieur par l'univers fictionnel, deux autres processus nous semblent en effet devoir être autonomisés :

- Tout d'abord l'entreprise de "déterritorialisation" engagée par l'auteur, et fondée sur le refus d'enraciner l'imaginaire des narrateurs post-exotiques dans une culture donnée. Pour reprendre le titre d'une intervention d'Antoine Volodine, l'intention de ce dernier est d'« écrire en français une littérature étrangère »³³³ en brouillant les repères référentiels que sont les indications de lieux et d'époques ainsi que les noms des personnages susceptibles de suggérer un ancrage géographique particulier. Précisons néanmoins que cet assemblage hétéroclite ne provient pas d'une recherche de consensus et de la volonté de créer une littérature mondialisée où chaque lecteur serait en mesure de retrouver une parcelle de sa propre culture (ce qui, *a priori*, garantirait aux narrateurs post-exotiques un lectorat planétaire). L'internationalisme dont se réclame Antoine Volodine postule une absolue étrangeté : rien ne doit permettre d'assigner au récit (vanité de la lecture à clés) un espace, un temps ou une source déterminés.

- Puis, la technique d'indifférenciation entre le rêve et la réalité, que Lionel Ruffel propose de désigner par le terme de « fabulation »³³⁴. Il semble s'agir de l'une des bases les plus solides de l'imaginaire post-exotique, qui cherche continuellement à infléchir les frontières entre extérieur et intérieur de l'œuvre en faisant appel à des mécanismes de déplacements, de transpositions et de condensations.

332 *Idem.*, « Pluralité des voix et unité de la mémoire dans le post-exotisme », *art. cit.*, pp. 193-199.

333 *Idem.*, « Écrire en français une littérature étrangère », *Chaoïd*, n°6, automne-hiver 2002.
<http://www.chaoïd.com/numero06/ecrire.html>

334 « L'imaginaire, le délire, la folie, la fiction "fictionnante", l'étrangement, font l'originalité de cette œuvre et peuvent être saisis par un terme qui 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*. » Ruffel Lionel, *ibid.*, pp. 47-48.

Sur cette base, nous sommes en mesure d'analyser les différents "points forts" de l'imaginaire post-exotique. Nous jugeons cependant préférable (pour l'avoir déjà abordé dans la première partie de notre travail³³⁵) de ne pas nous attarder sur le troisième territoire de mémoire, renvoyant à l'influence du chamanisme et du tantrisme sur le mode d'expression des narrateurs. D'autant que le recours à la « fabulation » nous paraît s'inscrire lui aussi dans la perspective d'une communion entre inconscients.

Il nous faut alors mettre en évidence la place (thématique et structurelle) des trois autres composantes essentielles à l'imaginaire post-exotique puis la manière dont les narrateurs déforment la référence identifiable en la faisant passer par le prisme de la fabulation et de l'indétermination, pour ensuite l'intégrer à la matière du récit et en faire un élément constitutif de l'univers fictionnel.

b) Obsession et reconfiguration de l'Histoire

Il convient tout d'abord de déterminer le degré de visibilité de l'Histoire et de repérer la nature des éléments qui en marquent la présence.

L'Histoire est présente, à plusieurs titres, dans l'ensemble des récits post-exotiques, ne serait-ce (explicitement) qu'à travers l'apparition de références (« nos komsomols », « Dzerjinski » et « Tchapaïev », « les débuts de la Tchèque », « les membres du Parti » et les « compagnons de route »)³³⁶, dont la compréhension suppose de posséder un certain fonds historique de connaissances. Parmi les textes qui composent notre *corpus*, « Demain aura été un beau dimanche » (dans *Écrivains*) est peut être celui où la place accordée à l'Histoire est la plus importante. L'affirmation de l'authenticité du drame³³⁷ se trouvant au cœur du récit (la fusillade de Boutovo, le 27 juin 1938) vient notamment renforcer cette impression. Mais la déclaration épitextuelle (dont la prise en compte ne vient qu'enrichir la lecture) répond à l'ancrage référentiel de ce récit, tant dans le temps que dans l'espace. Le narrateur évoque en effet les « années étranges de la glasnost et de la perestroïka »³³⁸ et un rapide calcul (Kouriline

335 « Le narrateur est-il mort ? », I, 1, c).

336 Draeger Manuela, *ibid.*, pp. 11, 12, 13 et 28.

337 « Un des lieux d'exécution était effectivement situé au sud de Moscou, à Boutovo. Tous ceux qui sont nommés dans ce texte ont été fusillés le 27 juin 1938. Nikita Kouriline récite lugubrement les noms et les motifs de la condamnation. Rien n'est inventé. C'est le résultat d'une recherche que j'ai faite sur le site russe du Mémorial de Boutovo et dont je suis sorti aussi traumatisé que Kouriline. », Volodine Antoine, « Transformer le monde par un peu de murmure », propos recueillis par Aliette Armel, *Le Magazine littéraire*, n° 500, septembre 2010. Site web : <http://www.editions-verdier.fr/v3/auteur-bassmann-5.html>. Consultation le 4 janvier 2011.

338 *Idem*, *Écrivain*, *op.cit.*, p. 182.

a cinquante ans le jour de son suicide) nous permet de situer précisément le temps de l'histoire en 1988. Quant au lieu, il est lui aussi clairement mentionné : « C'était au sud de Moscou, à côté de Boutovo, à Iemerovo [...] »³³⁹.

Pour autant, si les références susceptibles de renvoyer à l'Histoire du XX^{ème} siècle³⁴⁰ sont légion, elles paraissent généralement avoir basculé dans l'imaginaire. Le repère historique ne constitue pas l'essentiel. Il se détache en "arrière-fond", égarant autant que rassurant le lecteur, comme en témoignent les nombreux effets d'écho au rêve communiste, fantasmant le déclenchement de la révolution mondiale ainsi que l'influence diabolique de l'économie de marché :

« Nos astrologues en effet avaient calculé que nous ne nous trouvions plus qu'à cent ans exactement du déclenchement de la révolution mondiale. Seulement cent fois trois cent soixante-cinq jours nous séparaient désormais de l'irrépressible marée des humbles, de leur irruption définitive sur la scène de l'histoire. »³⁴¹

« Après chaque épandage de produit incapacitant, les organisations humanitaires de l'ennemi effectuaient un suivi. Elles parachutaient ou déposaient sur zone des coffres débordant de victuailles lyophilisées et de farines indigestes, tout cela accompagné de feuillets qui expliquaient en diverses langues illisibles la meilleure attitude à adopter [...] Dans chaque container on trouvait aussi des figurines en peluche destinées à gagner le cœur des enfants et à les accoutumer à la culture de l'ennemi, à ses préférences esthétiques et religieuses, à ses exigences alimentaires, à ses pratiques d'hygiène, à son humour. »³⁴²

Le narrateur adopte ici un regard satirique, inscrivant les personnages dans une lutte manichéenne contre la fatalité du sort. Mais le rapport à l'Histoire passe aussi par l'adoption d'une posture d'écriture qui accorde une réelle importance aux problématiques liées à la mémoire et - indispensable corrolaire - au témoignage, l'ambiguïté narrative tendant par exemple, nous avons pu le constater³⁴³, à décrédibiliser l'autorité des locuteurs. On peut ainsi mentionner le rôle octroyé à l'archive, que Lionel Ruffel présente comme l'une des formes prises par le réseau serré des récits post-exotiques³⁴⁴. Relèvent de ce domaine les listes de victimes présentées dans les *Aigles puent*³⁴⁵ (celle des bombardés), dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*³⁴⁶ (celle des dissidents décédés) ou dans « Demain aura été un beau dimanche »³⁴⁷ (celle des fusillés de Boutovo). Mais il en va de même des encadrés théoriques

339 *Ibid.*, p. 162.

340 Il faudrait bien sûr ajouter, et cela à chaque fois que nous utiliserons cette expression, « et des premières années du XXI^{ème} siècle » : Antoine Volodine poursuit son œuvre et les récits post-exotiques répercutent la manière dont le siècle précédent se prolonge dans notre contemporain.

341 *Ibid.*, p. 18.

342 Bassman Lutz, *ibid.*, pp. 94-95.

343 Nous renvoyons à notre étude sur la crédibilité des narrateurs post-exotiques : I, 3, b).

344 Ruffel Lionel, *ibid.*, pp. 118-123.

345 Bassmann Lutz, *ibid.*, p. 103.

346 Volodine Antoine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, *op. cit.*, pp. 14-16.

347 *Idem.*, *Écrivains*, *op. cit.*, pp. 170-172.

qui parsèment *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* : l'histoire du post-exotisme - son origine, ses composantes formelles, son évolution - y est mise en scène en son propre geste d'écriture.

Surtout, de manière implicite parce que la mémoire du XX^{ème} siècle ne renvoie alors à aucun événement dans sa singularité, l'Histoire est présente en tant que traumatisme lié aux guerres ou aux tentatives de sélection et d'extermination raciales. Entre Ayışch Omonenko (jugé « monstrueux » parce que né sans ailes et qui n'échappe à l'élimination systématique qu'en raison d'un concours particulier de circonstances) dans *Les Aigles puent*³⁴⁸ et les Ibürs traqués par la « fraction Werschwell » dans *Onze rêves de suie*, eugénisme et persécution occupent une place importante dans l'univers post-exotique. Cependant, là encore, la fiction impose sa marque au réel et, s'il est bien question des « attaques de pogromistes »³⁴⁹ et des « ghettos » dans lesquels se trouvent relégués les personnages et narrateurs, la référence historique invalide toute tentative de rapprochement hâtif. Les Ibürs ne portent par exemple ni étoile jaune ni crécelle mais des panonceaux incitant à la haine raciale :

« On ne sait pas qui est cette créature, ni même si elle est vivante, disait la pancarte. Seule une autopsie pourrait l'établir. Qui que vous soyez, faites en sorte que la vérité scientifique surgisse. Aidez la science. Tuez cette créature. »³⁵⁰

On pourrait avancer une analyse similaire pour le tatouage gravé sur le poignet d'Ayışch Omonenko³⁵¹ : tout en rappelant le numéro porté par les détenus des camps de concentration, la marque distinctive paraît avoir vocation à le protéger, puisqu'elle est censée lui assurer une existence "normale".

Les guerres et les conflits armés sont eux aussi passés au crible de l'imaginaire post-exotique : ainsi, le bombardement qui ravage la ville de Gordon Koum dans *Les Aigles puent* n'est pas sans rappeler l'angoisse suscitée par le développement des armes de destruction massive, dont le nucléaire constitue le symbole :

« Le moustachu à la carabine expliquait que les bombes qui avaient anéanti la ville étaient d'une nature sorcière. Elles se rattachaient à une génération d'armes nouvelles, qui causaient des dégâts en explosant mais continuaient ensuite à agir jusqu'à ce qu'il ne reste plus rien d'humain sur des kilomètres à la ronde. »³⁵²

Pris dans leur universalité, ces conflits se caractérisent par une propension croissante (voire

348 « Si un membre du corps médical avait été là, il aurait à peine palpé la chair du bébé au niveau de ses clavicules [...] On était à un moment de l'histoire humaine où, sur la question de la conformité raciale, aucune blouse blanche ne se laissait fléchir. En cas de non-appartenance à la race dominante, l'euthanasie était automatique et immédiate. » Bassmann Lutz, *ibid.*, p. 53.

349 Draeger Manuela, *ibid.*, p. 22. Voir aussi le conte de la Mémé Holgolde intitulé « L'Arsenal » (pp. 151-160).

350 *Ibid.*, p. 97.

351 Bassmann Lutz, *ibid.*, p. 55.

352 *Ibid.*, pp. 12-13.

exclusive) à s'attaquer aux populations civiles plutôt qu'à des corps armés. L'ennemi est par ailleurs invisible et impersonnel : figure omniprésente (« La guerre a jamais cessé, dit-elle. Elle a pas de raison de cesser. »³⁵³), il paraît relever du fantasme autant que de la réalité :

« Ces appareils [des engins incendiaires] étaient dirigés à distance, depuis des bureaux et des bunkers, et ils n'étaient pas dotés d'une grande intelligence. »³⁵⁴

Il nous faut à présent tenter de déterminer la manière dont se construit cette relation à l'Histoire, en indiquant au préalable ce que refuse Antoine Volodine, et qui oriente la construction de l'imaginaire post-exotique. Comme nous avons eu l'occasion de le souligner³⁵⁵, la littérature ne prétend pas, chez Antoine Volodine, prendre la forme d'un engagement et se constituer en arme révolutionnaire. Non seulement l'indirection y prime sur l'action, mais l'imagination s'y voit finalement octroyer une place plus importante que le témoignage (avec sa prétention à dire le vrai). Rappelons qu'Antoine Volodine (né, pour ce que l'on en sait, au début des années 1950) n'a pas vécu la seconde guerre mondiale et ne semble pas pouvoir (ni souhaiter) s'ériger en acteur de l'Histoire. Cette dernière surgit donc en tant que trace et mémoire collective à entretenir, sans que l'on puisse pour autant parler de sacralisation du passé, l'auteur prenant au contraire beaucoup de liberté à l'égard du "devoir de mémoire".

Dans un ouvrage³⁵⁶ qu'elle consacre à la littérature engagée dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle, Sylvie Servoise met ainsi en avant l'originalité de la position assumée par Antoine Volodine qui, tout en s'inscrivant dans le régime d'historicité contemporain auquel François Hartog³⁵⁷ accorde le nom de « présentisme »³⁵⁸, contribue à en interroger les modalités :

« En définitive, l'univers post-exotique paraît entretenir avec la notion de régime présentiste le même rapport qu'il entretient avec les produits de la culture « officielle » : celui de la dissidence [...] »³⁵⁹.

Il s'agit donc de rendre compte des moyens mis en œuvre par l'auteur afin de s'approprier les enjeux de l'Histoire et de leur imposer les marques de son univers : indétermination et fabulation. Cette démarche suppose de redéfinir la manière dont les récits post-exotiques s'inscrivent dans le temps et appréhendent passé, présent et futur (ce que rend nécessaire

353 Draeger Manuela, *ibid.*, p. 92 (le locuteur est Rita Mirvrakis, une amie du narrateur).

354 Bassmann Lutz, *ibid.*, p. 92.

355 Section I, 3, a) de ce mémoire.

356 Servoise Sylvie, *Le Roman face à l'histoire*, Rennes, P.U.R, coll. « Interférences », 2011.

357 Hartog François, *Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^{ème} siècle », 2003.

358 « Étroitement lié à la remise en cause du futur comme principe d'intelligibilité de l'histoire et comme synonyme de progrès, ce régime d'historicité se caractériserait par la domination d'un présent perpétuel qui tendrait à actualiser le présent et l'avenir, par le biais d'une mémoire omniprésente et d'un sentiment de responsabilité accru à l'égard des générations à venir. Un présent qui serait vécu sous le signe d'une « double dette », à l'égard d'un passé honteux et d'un futur inquiétant, dont nous serions responsables, si ce n'est encore ou déjà, coupables. » Servoise Sylvie, *ibid.*, p. 35.

359 *Ibid.*, p. 207.

l'inscription dans un régime d'historicité). Le terme même de « post-exotisme » est révélateur, car il propose quelques pistes de réflexion concernant la manière dont se situent les narrateurs. *A priori*, *post* signifie « après » tout comme le *ex* renvoie à l'ailleurs, à ce qui est « hors de ». Ce qui caractériserait la littérature post-exotique, ce serait donc une rupture spatiale et temporelle avec l'univers du lecteur. En outre, si l'on accorde à la notion d'« exotisme » les connotations de « divertissement », d'« évasion » et d'« ailleurs », le « post-exotisme » pourrait signifier l'impossibilité, désormais, d'échapper à sa condition présente, tant physique que psychique. La place accordée à l'imagination fragilise cependant cette interprétation : en accord avec la volonté de priver les fictions post-exotiques d'un cadre national déterminé, il est également fort vraisemblable que l'« ailleurs » renvoie à l'universalisme prôné par les narrateurs (et qui fait écho aux idéaux internationalistes). Le terme « post-exotique » s'applique enfin à décrire le monde de l'après-catastrophe au sein duquel évoluent les personnages d'Antoine Volodine : « L'œuvre tout entière est le thrène d'une civilisation morte. »³⁶⁰, affirme Anne Roche.

L'inscription dans le régime présentiste d'historicité suggère l'effacement des extrémités de l'axe temporel (passé et futur) au profit de la domination absolue du présent. Ce dernier n'est cependant pas tant conçu en termes d'actualité que d'intemporalité. L'imaginaire post-exotique engendre une impression de radicale étrangeté, affectant à la fois passé, présent et futur. Si, comme dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, le temps de l'histoire est parfois susceptible de faire écho au présent du lecteur³⁶¹, il se voit plus généralement présenté comme un temps indéniablement révolu, presque mythique, et dont la fable seule paraît apte à rendre compte :

« - Tu te rappelles, la Première Union soviétique ? Juste au début, quelqu'un avait dit que, pour arriver au communisme, il fallait les soviets plus l'électricité. C'était un petit chauve. Son nom m'échappe.
- Je me rappelle vaguement, réfléchit Marta Ashkarot. Les soviets plus l'électricité, oui. Mais je me rappelle plus si c'était pour arriver au communisme ou au socialisme. Ça se passait tout de même il y a dans les sept ou huit siècles. »³⁶²

Certes, on pourrait nous objecter que l'extrait relève déjà du conte (à travers les aventures de l'éléphante). Le reste du roman ne déroge pas, cependant, à ce mouvement d'éloignement radical : au premier chapitre, il est par exemple fait mention, comme appartenant à une époque regrettée, des « valse de la Deuxième Union soviétique »³⁶³.

360 Roche Anne, « Portrait de l'auteur en chiffonnier », *art. cit.*, p. 15.

361 « Un colloque sur le post-exotisme fut organisé avec la participation de Lutz Bassmann, avant les années zéro du XXI^{ème} siècle, il y a de cela dix-huit ou dix-neuf ans. On vivait plus ou moins en 1997. » Volodine Antoine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, *op. cit.*, p. 18 (cette onzième œuvre post-exotique paraît en 1998.)

362 Draeger Manuela, *ibid.*, p. 39 (le « petit chauve » devait être Lénine).

363 *Ibid.*, p. 34.

L'inscription des récits post-exotiques dans une temporalité indéterminée convoque donc, à plusieurs titres, l'imagination du lecteur : la représentation du passé, volontairement altérée, semble effectivement faire appel à une certaine « mémoire collective », tandis que celle du présent joue sur un principe de déformation et sur un jeu de recomposition. L'une des marques du présentisme repose en outre sur l'absence de futur, tant l'univers post-exotique est déjà un monde de l'après, sans espoir de transformation. Pour autant, le présent des narrateurs engage une représentation de l'avenir, fantasmée il est vrai, mais néanmoins susceptible d'influer sur la construction de l'espace fictionnel, reflet distancié d'une évolution inquiétante.

Il est ainsi question, dans *Onze rêves de suie*, du « contexte de raréfaction et même d'extinction de la population »³⁶⁴, et le dernier des contes de la Mémé Holgolde (« La Fin »³⁶⁵) met en scène la désagrégation du monde. De quoi interroger les différentes formes que revêt le présent des narrateurs et la manière dont il parvient, malgré tout, à s'inscrire dans un processus dynamique. Notons alors que la distance et l'humour instaurés par le régime fictionnel évitent aux récits post-exotiques de prendre l'allure de sentencieux avertissements ou de prédictions apocalyptiques. Car le risque, face à un futur dépouillé de ses promesses de libération et de progrès (le narrateur de *Onze rêves de suie* évoque ainsi leurs « habitudes millénaires de naufrage, d'asservissement et de déroute »³⁶⁶), serait d'appréhender le présent comme un temps irrémédiablement figé et englué. À l'opposé, en évoquant la disparition programmée de l'espèce humaine (les dernières pages du *Post-exotisme en dix leçons*, *leçon onze* laissent entendre que les prisonniers ont entamé une mutation génétique³⁶⁷), le récit fait souvent état de la force d'entropie qui disloque progressivement l'univers des narrateurs. Pourtant, entre inertie et désagrégation, il semble exister une troisième voie qui, bien que sans réel espoir pour les personnages post-exotiques, constitue néanmoins un moyen d'échapper au carcan de la pesanteur ambiante : cette porte de sortie, c'est l'imagination. Le recours à la fabulation permet non pas d'annihiler mais au moins de suspendre (comme si le temps se dilatait) les retombées de la catastrophe :

« Nous longions des bâtiments imprécis, des chantiers abandonnés, dont on ne savait trop s'ils étaient de démolition ou de reconstruction. »³⁶⁸,

déclare ainsi Imayo Özbek.

Qu'il procède de la mémoire défaillante du locuteur ou d'un besoin de refoulement³⁶⁹ - deux

364 *Ibid.*, p. 40.

365 *Ibid.*, pp. 161-169.

366 *Ibid.*, p. 14.

367 Volodine Antoine, *Le Post-exotisme en dix leçons*, *leçon onze*, *op. cit.*, pp. 71-73.

368 Draeger Manuela, *ibid.*, p. 87.

369 « Lorsque les échos de massacres nationalistes ou les chiffres de la pauvreté ou autres ignominies nous

réactions susceptibles de faire obstacle au travail de l'historien -, le détour par l'imagination apporte un nouvel éclairage sur le sens à accorder au vocable « post-exotique ». Après analyse, Pierre Ouellet³⁷⁰ remarque ainsi qu'il est possible d'opérer un double renversement de l'acception première (et la plus évidente) : *post*, « après » et *ex*, « hors de ». S'il y a exotisme, celui-ci est en effet moins un déplacement vers des espaces inconnus (exotiques) qu'un enfermement : l'« ailleurs » n'étant plus accessible, c'est à travers rêves et fantasmes qu'il acquiert forme et consistance. L'imagination en vient alors à évincer le réel (« Je ne savais plus à quel niveau de la réalité je me plaçais. »³⁷¹, constate Imayo Özbek) tandis que le recours à la fabulation étend à l'infini le régime fictionnel :

« L'extérieur n'était plus qu'une invention littéraire, un monde virtuel que nous façonnions ou détruisions à notre guise. »³⁷²

Revenons à présent au dernier récit d'*Écrivains*, « Demain aura été un beau dimanche », où nous semblait si importante la relation à l'Histoire. Sans nier la présence sous-jacente d'éléments renvoyant au régime soviétique ainsi qu'à des problématiques directement liées au geste historiographique (déformation de la mémoire et atteinte à l'authenticité des faits, poids traumatique du passé et construction de l'identité du sujet sur les ruines de son histoire personnelle), il est à présent possible d'envisager l'entreprise de Kouriline comme un dépassement des enjeux de la transcription historique vers une tentative d'évasion par l'imagination :

« Kouriline n'a donc plus de source fiable pour construire son roman sur du réel, et il doit se rabattre sur sa propre inspiration. »³⁷³

Le passage par une phase de détournement et de fabulation ne relève pas uniquement de la volonté d'infléchir les frontières entre référentialité potentielle et fictionnalité : il s'agit également pour les narrateurs d'inscrire le post-exotisme dans une phase dynamique de création, de façon à ce qu'il se décline

« [...] non seulement comme une eschatologie au sens strict mais aussi comme une genèse ou une cosmogonie [...] »³⁷⁴.

Dès lors, *post* prend aussi le sens de « commencement » et autorise une échappée vers un monde imaginaire, et cela aussi bien pour le narrateur/personnage prisonnier d'un univers hostile que pour le lecteur. La fabulation constitue un refuge : contre un discours autoritaire

arrivaient, et il en arrivait sans cesse, nous devions les traduire dans nos propres images et métaphores xénolittéraires pour les supporter et les comprendre. » Volodine Antoine, *ibid.*, pp. 71-72.

370 Ouellet Pierre, « La vue et la voix. Genèse de l'univers post-exotique », *art. cit.*, pp. 364-365.

371 Draeger Manuela, *ibid.*, p. 87.

372 Volodine Antoine, *ibid.*, p. 64.

373 *Idem*, *Écrivains*, *op. cit.*, p. 178.

374 Ouellet Pierre, *ibid.*, p. 365.

cherchant à accorder les faits avec la "vérité", contre le traumatisme et la mauvaise conscience (qui sous-tendent le déni fabulateur de la grand-mère de Kouriline), contre l'accablement qui risquerait de plonger les narrateurs dans le désespoir, mais aussi, paradoxalement, contre l'oubli. Sans aller jusqu'à parler de cryptage, la fiction devient elle-même archive et trace des vestiges du passé.

Il s'agit cependant d'apporter une nuance à l'affirmation du pouvoir libérateur dont dispose l'imagination. Le rapport que Kouriline entretient à l'Histoire (celle de son pays, de sa famille, mais aussi sa propre histoire) est en effet marqué par le poids inéluctable de la culpabilité. Elle conduit alors le personnage à se suicider, rattrapé par son passé. Si la construction d'un espace imaginaire est susceptible de faire écran au réel, cette évasion n'est donc ni systématique ni durable. Il serait trop simple de se contenter de faire appel au rêve et à la fiction pour contrer l'âpreté du monde. De fait, l'imaginaire post-exotique repose autant sur la distorsion de tout point d'ancrage référentiel que sur le retour obsédant de thématiques, renvoyant notamment aux conditions d'existence des prisonniers du quartier pénitentiaire de haute sécurité. Il nous semble donc important de souligner rapidement la teneur de ces principaux points névralgiques et de réfléchir à l'inscription, dans les récits post-exotiques, du deuxième territoire de mémoire autonomisé par Antoine Volodine.

c) Entre les murs d'une prison

Alors que la place accordée à l'Histoire procède d'un mouvement qui part du monde (la mémoire des événements passés) pour retourner vers l'œuvre, l'expérience des narrateurs extradiégétiques (ceux qu'Antoine Volodine appelle les « surnarrateurs »³⁷⁵) plonge le lecteur au sein de l'imaginaire collectif - cette fois au sens restreint - de la communauté post-exotique. Malgré l'empreinte laissée par l'univers carcéral, rares sont pourtant les récits qui rendent compte de cette situation originaire d'énonciation. Il s'agit plutôt d'une trace fantasmatique rayonnant à travers l'ensemble de l'œuvre. L'espace restreint de la cellule devient monde ; le monde renvoie en filigrane aux conditions d'existence, passées et présentes, des combattants défaits. Voyons à quel titre et avec quelle ampleur.

Il est possible de distinguer deux phases selon que l'on se place avant ou après l'emprisonnement. Pour autant, ce dernier n'est pas forcément carcéral et, jusqu'à un certain point, tous les personnages post-exotiques sont des prisonniers : du ghetto ou du camp dans

375 Volodine Antoine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze, op. cit.*, p. 39.

lequel ils vivent ou, simplement, de la désillusion qui les enferme dans la commémoration de l'action révolutionnaire. En outre, pour chacun d'entre eux, la défaite est un préalable et une réalité quotidienne. Sans revendiquer le statut de victimes, narrateurs et personnages sont tous des combattants vaincus, une posture qui joue en quelque sorte le rôle de fil conducteur de la mémoire post-exotique :

« La défaite était notre seconde nature. Nous l'avions intégrée à nos comportements, et, lorsque par hasard nous échappions à la captivité, nous préférons habiter les maisons vides, les ruines et les souterrains. »³⁷⁶ ou : « Nous imaginions des mondes meilleurs dont nous étions les héros – et où néanmoins, en dépit de nos efforts, tout se terminait mal. »³⁷⁷

Pas de complaisance dans la nostalgie cependant : la répétition de l'échec (à tous les niveaux du récit se rejoue le combat contre les autorités capitalistes) atteste la pugnacité des narrateurs et des personnages post-exotiques. Et ce jusqu'à la dérision (il y a chez Antoine Volodine un « humour du désastre »³⁷⁸) ou le défi :

« Les conditions de vie et d'enfermement n'y étaient pas pires qu'ailleurs, et prétendre qu'il s'agissait d'un ghetto était exagéré, même si nous avions l'habitude de l'appeler ainsi, en souvenir des génocides et pour revendiquer encore et toujours notre appartenance à la gueusaille et notre difficulté à vivre avec les hominidés officiels. »³⁷⁹

Le défilé de la *bolcho pride* dans *Onze rêves de suie* vient ainsi cristalliser la part d'imaginaire commune aux détenus du quartier pénitentiaire de haute sécurité et aux personnages qu'ils mettent en scène. Outre le clin d'œil à la manifestation bien réelle de la *Gay pride*, la mise en relation des deux termes, *bolcho* (aux connotations ambiguës : ironiques, dépréciatives ou au contraire affectueuses ?) et *pride* (pour des ennemis du capitalisme, le choix de l'anglais revêt un certain piquant), est révélatrice du dévoiement et de la déliquescence qui transforment la fête du peuple en réplique carnavalesque de l'anniversaire célébré à l'origine en l'honneur de la révolution d'octobre. L'appellation « Fierté bolchevique »³⁸⁰, tournure antiphrastique par laquelle les personnages tendent à atténuer le caractère dérisoire de la manifestation ainsi que son absence de portée subversive, fait contrepoint à la lucidité du narrateur :

« Il faut dire aussi que, déjà à l'époque, les autorités nous considéraient comme des vestiges inoffensifs, des surgissements absurdes du passé [...] »³⁸¹.

376 Bassmann Lutz, *ibid.*, p. 37.

377 Draeger Manuela, *ibid.*, p. 85.

378 L'expression apparaît à plusieurs reprises dans l'épître mais renvoie également à un entretien d'Antoine Volodine publié dans *La Femelle du requin*, et que nous avons déjà eu l'occasion d'exploiter. « L'humour du désastre », *art. cit.* Voir aussi le III, 2, c) de ce mémoire.

379 Bassmann Lutz, *ibid.*, p. 11.

380 Draeger Manuela, *ibid.*, p. 10

381 *Ibid.*, p. 11.

Autodérision et parodie constituent ainsi un remède à l'amertume qui, sans elles, dominerait la tonalité du passage.

D'un côté donc la lutte, la dissidence et l'expérience de la clandestinité (ce qui justifie le statut de paria dont se réclame l'ensemble des personnages). De l'autre la prison et ses conditions matérielles (peu favorables à l'écriture et à la communication) et psychologiques d'existence. Nous ne nous étonnerons donc plus de la propension des narrateurs à sombrer dans la folie, à souffrir de troubles de la perception (du temps et de l'espace notamment) ou à confondre imagination et réalité. À ces conditions matérielles d'existence on pourrait en outre adjoindre le passage obligé que constitue l'interrogatoire et, préalablement, la défiance naturelle (on pourrait presque dire atavique) des narrateurs post-exotiques à l'égard de tout représentant de l'autorité (immanquablement associé à l'ennemi, garde-chiourme ou policier). On notera la similarité des deux énoncés dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* et dans *Onze rêves de suie* :

« Je pense aussi que les Renseignements Généraux désiraient évaluer l'état de nos forces et se faire une opinion sur la persistance ou l'extinction de nos capacités de nuire [...] »³⁸²

« [...] elles [les autorités] nous accordaient le droit à manifester afin de canaliser nos amertumes et également, je pense, afin d'actualiser leurs fichiers des amis de la subversion, et d'évaluer pratiquement l'état de nos forces. »³⁸³

C'est à travers de telles constantes (thématiques, idéologiques et fantasmatiques) que se dessine la cohérence de l'imaginaire post-exotique, dont le caractère obsédant sait aussi faire place à l'humour et aux jeux de langage. La culture d'Antoine Volodine y est pour beaucoup mais aussi la pratique de création collective, qui n'est pas sans laisser de traces dans l'imaginaire post-exotique et contribue à tisser un réseau de liens serrés entre les voix narratives. Nous voici donc confronté à un dernier territoire de mémoire, celui qui rassemble les prisonniers autour d'une bibliothèque commune.

d) Le jeu des références intertextuelles

Une brève mise au point apparaît alors nécessaire, de façon à cerner la notion assez floue d'« intertextualité ». Car, avant même de distinguer intertextualité interne et intertextualité externe, il s'agit de déterminer ce que signifie le recours à cette terminologie. Dans *Palimpsestes*³⁸⁴, Gérard Genette présente l'intertextualité comme une

382 Volodine Antoine, *ibid.*, p. 19.

383 Draeger Manuela, *ibid.*

384 Genette Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1992 (édition originale coll. « Poétique », 1982).

« [...] relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est à dire, éidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. »³⁸⁵

Répondent à ce critère les citations (aisément repérables par certaines marques typographiques), le plagiat, ainsi que, sous forme implicite, les allusions³⁸⁶. Selon cette acception, la relation intertextuelle se présente comme relativement ponctuelle et restreinte, facultative au sens où elle repose sur une portion limitée du texte.

Il en va en revanche tout autrement de ce que Gérard Genette choisit de désigner sous le nom d'hypertextualité, qui se fonde cette fois-ci sur une relation de dérivation (qu'elle prenne la forme d'une transformation ou d'une imitation) :

« J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai bien sûr *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. »³⁸⁷

L'interaction entre les deux textes est alors plus forte que lors d'un simple rapport intertextuel (c'est le texte A qui donne sens au texte B). La relation hypertextuelle influe enfin sur l'ensemble de l'œuvre et non sur un simple segment. S'il nous semblait important de rappeler ces distinctions, c'est que notre étude de l'intertextualité (relation de coprésence) débordera sur ce que, à suivre Gérard Genette, nous pourrions considérer comme hypertextualité (relation de dérivation).

La frontière entre ces deux catégories est en effet parfois moins étanche qu'il n'y paraît, notamment parce que la transformation (parodique ou autre) d'un texte source (l'hypotexte) suppose que l'on y fasse continuellement allusion (il est alors probable que ce soit la fréquence de ces allusions qui construise la relation hypertextuelle). L'ambiguïté se présente par exemple dans l'un des récits des *Aigles puent*³⁸⁸, où le narrateur témoigne des agissements d'un certain Noë Balgagul, propriétaire d'un bac qu'il appelle son arche et sur laquelle il transporte des passagers d'une rive à l'autre du fleuve. Seulement, Noë Balgagul est un sadique et au lieu de se contenter de leur demander de l'argent, il oblige chacun de ses clients à imiter un animal (cochon, ragondin, mouche à viandes, *etc.*) durant toute la traversée, sous peine d'être jeté par dessus-bord.

Le récit fonctionne donc à la fois par allusions (l'association de Noë et de son arche rappelle l'épisode du déluge) et par dérivation du tissu biblique (nous verrons plus loin comment le narrateur en détourne le message). Or dans la mesure où la transformation parodique opère à

385 *Ibid.*, p. 8.

386 « [...] un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable [...] ». *Ibid.*

387 *Ibid.*, p. 13.

388 Bassmann Lutz, *ibid.*, pp. 60-67.

l'échelle du narrat, il semble difficile de parler (au sens genettien) de simple relation intertextuelle. Une telle interprétation ne serait pas exclue, mais il nous faudrait considérer le rapport de coprésence comme ponctuel, à l'échelle de segments textuels déterminés. Tout dépend donc de la perspective envisagée : ce qui nous intéresse n'est cependant pas tant de classer le narrat en question dans le champ soit de l'hypertextualité, soit de l'intertextualité, que d'observer la manière dont le narrateur s'approprie le mythe de l'arche de Noë pour en tirer des effets à la fois comiques, subversifs et fantasmatiques. Ainsi, ce qu'Antoine Volodine regroupe sous le vocable « intertextualité » inclut indéniablement une part de dérivation hypertextuelle :

« [...] les innombrables phénomènes d'échos, les citations, les auto-citations, les variantes et les variations, etc. (à des niveaux perceptibles et aussi à des niveaux moins faciles à mettre en évidence, des niveaux musicaux qui établissent une sorte de tissu vibratoire, des harmoniques). »³⁸⁹

Les différentes voix post-exotiques se rendent en effet mutuellement hommage, construisent leurs récits à partir d'images, de thématiques et de souvenirs communs, réinvestissent les mêmes sous-genres littéraires (shaggas, entrevoûtes, romances, etc.), et forment ainsi un collectif lié plus étroitement que par des relations textuelles de coprésence.

Il semble alors important d'opérer une distinction entre l'intertextualité interne, qui relève de la culture littéraire et de l'imaginaire communs aux prisonniers du quartier pénitentiaire de haute sécurité, et l'intertextualité externe qui suppose un mouvement vers l'extérieur de l'édifice littéraire bâti par les narrateurs post-exotiques. Il en va de même pour ce qui relève plutôt de l'hypertextualité : interne lorsque les voix du post-exotisme réinvestissent, à travers jeux de miroirs et hommages aux disparus, les éléments de la mémoire commune ; externe lorsque la transformation du texte source fait appel à la culture personnelle du lecteur en convoquant des textes d'auteurs *a priori* étrangers à l'univers post-exotique. La polyvocalité n'est cependant pas sans complexifier la bipartition interne/externe, par exemple lorsque hétéronymes et personnages d'auteurs se trouvent placés sur le même plan, ou lorsqu'une référence identifiable se voit pourtant explicitement déformée, et par là intégrée à l'univers post-exotique.

De manière encore plus diffuse que dans *Les Aigles puent* (où la référence biblique renvoyait à un épisode déterminé), se présente en outre une forme particulière d'hypertextualité externe, au croisement du pastiche et de la parodie. Il s'agit du détournement récurrent de genres, comme le manifeste littéraire dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, la critique journalistique dans « La stratégie du silence dans l'œuvre de Bogdan Tarassiev »³⁹⁰ ou l'essai philosophique dans « La théorie de l'image selon Maria Trois-Cent-Treize »³⁹¹. La référence

389 Volodine Antoine, « Pluralité des voix et unité de la mémoire dans le post-exotisme », *art. cit.*, p. 197.

390 *Idem.*, *Écrivains, op. cit.*, pp. 95-118.

391 *Ibid.*, pp. 121-151.

"intergénérique" se fonde tout d'abord sur la reprise de procédés d'écriture : théorisation et performativité dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, trame biographique et remarques stylistiques dans « La stratégie du silence dans l'œuvre de Bogdan Tarassiev » ou recherche de l'abstraction³⁹² dans « La théorie de l'image selon Maria Trois-Cent-Treize ». Mais l'entreprise de réappropriation/déformation revêt des enjeux à la fois ludiques et satiriques. Dans un second temps, elle prend donc naturellement la forme d'une subversion du modèle théorique « capable d'engendrer un nombre indéfini de performances mimétiques »³⁹³.

Au-delà du repérage et de la distinction des références inter/hypertextuelles, il nous reste alors à déterminer leur modalité d'inscription à l'intérieur du récit. Dans *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*³⁹⁴, Tiphaine Samoyault accorde ainsi une attention particulière aux « mécanismes propres à l'écriture intertextuelle »³⁹⁵ et aux différents degrés de présence de la référence, qui peut soit être intégrée au texte (selon une échelle qui comprend plusieurs niveaux), soit y demeurer juxtaposée (se produit alors une forme de collage). De l'*intégration-installation* (qui exhibe le caractère exogène de la référence) à l'*intégration absorption* (qui dissimule toute césure entre les deux textes), en passant par l'*intégration-suggestion*, est franchie à chaque fois une étape supplémentaire vers l'homogénéisation des textes en présence. Qu'en est-il alors de l'imaginaire post-exotique ? Les récits privilégient-ils l'exhibition de la source ou son intégration à l'univers fictionnel ?

Il apparaît difficile de trancher car il n'est pas certain que les deux branches de l'alternative s'excluent rigoureusement chez Antoine Volodine. De plus, se pose la question de la possibilité d'observer ces différents niveaux d'intégration dans un contexte d'intertextualité interne. Cependant, dès lors que l'auteur choisit de mettre en scène la communauté des écrivains post-exotiques, rien ne semble s'opposer à ce que coexistent plusieurs degrés de référence à cette situation originaire d'énonciation. *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* regorge par exemple d'indications concernant les titres, les auteurs et parfois les années de parution des différentes œuvres (publiées ou non, et donc avec un prolongement vers l'imagination du lecteur) de la bibliothèque post-exotique. Il s'agit alors apparemment d'une *intégration-*

392 « Il existe aussi des voix qui naissent sans l'image, et qui remuent avec violence des hallucinations verbales à partir desquelles ensuite seulement on peut imaginer des images. Ce sont les voix vociférantes. Les voix vociférantes n'appartiennent pas à des personnages et elles n'ont pas non plus l'image pour origine. Les voix vociférantes n'apparaissent pas dans l'espace ou le temps de l'image, elles ne parcourent pas le chemin rouge qui est à l'intérieur du corps et qui va du souffle à la bouche, et elles n'obéissent pas non plus à la grisaille des matières grises, à l'intelligence grise, à la mémoire grise, à la conscience grise. » *Ibid.*, p. 148.

393 Genette Gérard, *ibid.*, p. 15.

394 Samoyault Tiphaine, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, coll. « Littérature », 2010. (Édition originale : Paris, Nathan/HER, 2001).

395 *Ibid.*, p. 43.

installation : non seulement la référence n'est pas masquée, mais elle fait l'objet d'un commentaire.

Les choses se compliquent néanmoins en raison de la visibilité des incohérences qui parsèment notamment la liste finale (« Du même auteur, dans la même collection »³⁹⁶) du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*. Car celle-ci donne à reconnaître des titres connus, tout en brouillant à chaque fois l'authenticité globale de la référence (concordance du titre, du nom d'auteur, du "sous-genre" attribué et de l'année de parution) :

« 44. BIOGRAPHIE COMPARÉE DE JORIAN MURGRAVE³⁹⁷, *romance*, attribué à Iakoub Khadjbakiro, 1985 », « 156. DEMAIN AURA ÉTÉ UN BEAU DIMANCHE, *entrevoûtes*, anonyme, 1995 » ou encore « 284. LE PONT DES MENTEURS, *féerie*, Monika Domrowski, 2004 ».

Le principe de fabulation s'applique donc également à l'intertextualité, qui semble parvenir à engendrer les conditions de sa propre mutation.

Il en va de même des nombreux clin d'œil adressés au lecteur, par lesquels Antoine Volodine intègre des éléments de la littérature à la mémoire des prisonniers du quartier pénitentiaire de haute sécurité. Voici par exemple un petit florilège de titres (potentiels ou programmés puisqu'ils ne correspondent pas - encore - à des livres publiés) tirés de la liste finale du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (« 56. DURA NOX SED NOX³⁹⁸ », « 145. CASSE TÊTE SOUS UN CRÂNE »³⁹⁹, « 198. ALI-BABA ET LES QUARANTE VEULERIES », « 306. LA CHASSE AU PLATONOV MOQUEUR », « 314. SALUT À VIRGINIA WOOLF ») et de la série des "remerciements" proposés dans *Écrivains*⁴⁰⁰ : « *Longtemps couché bonne heure* »⁴⁰¹, « *Demain les loutres*⁴⁰² » ou « *Macbeth au paradis* ». Sur la frontière entre intertextualité interne (revendiquée) et intertextualité externe (éprouvée par le lecteur), nous nous situons ici sur le terrain plus mouvant de l'*intégration-suggestion*, qui joue avec la référence en dévoilant les contours. S'établissent en outre des passerelles entre les différents récits, rapprochés par l'intertexte : « *Un automne chez les Boyols* »⁴⁰³ (premier ouvrage publié de Mathias Olbane) fait par exemple directement écho à « *Rendez-vous chez les Boyols* »⁴⁰⁴ au sein de la liste fictive de la section « Remerciements ».

396 Volodine Antoine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, *op. cit.*, pp. 86-108.

397 Il s'agit de la première œuvre d'Antoine Volodine, publiée aux éditions Denoël en 1985.

398 Le lecteur reconnaîtra ici la maxime du droit romain « *Dura lex, sed lex* ».

399 D'après le chapitre des *Misérables*, « Tempête sous un crâne », I, VII, 3.

400 Volodine Antoine, *Écrivains*, *op. cit.*, pp. 73-92.

401 *Ibid.*, p. 74. Il s'agit bien sûr d'un clin d'œil à la phrase liminaire d'*À la recherche du temps perdu*.

402 *Ibid.*, p. 75. En référence au recueil de nouvelles de Clifford D. Simak, *Demain les chiens*, Paris, J'ai lu, coll. « science-fiction », n°373, 1970 (paru en France en 1952). Parution originale dans le magazine américain *Astounding Science Fiction* entre 1944 et 1951.

403 Volodine Antoine, *Écrivains*, *op. cit.*, p. 15.

404 *Ibid.*, « Remerciements », p. 73.

Nous pouvons alors constater que le foisonnement des références n'engendre pas une réelle impression d'hétérogénéité. Car celui-ci nous renvoie toujours au centre de l'œuvre : c'est-à-dire à l'éclatement du discours, mais au sein du collectif d'écrivains emprisonnés. Ce mouvement centripète explique pourquoi le recours au collage nous maintient toujours à l'intérieur de l'univers imaginé par Antoine Volodine, que la juxtaposition soit matérialisée par des encadrés théoriques (*Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*) ou par un autre marqueur typographique tel la mise en caractères gras du récit intradiégétique dans « Comancer »⁴⁰⁵. Ce qui n'empêche pas ce procédé de collage, en interrompant le récit, d'en souligner les jointures. Mais il ne semble pas y avoir, dans les romans post-exotiques, d'*intertextualité intégrante*⁴⁰⁶ au sens qu'en donne Tiphaine Samoyault : alors que le collage contribue généralement à inscrire des fragments de réel à l'intérieur de la littérature, les narrateurs post-exotiques amalgament les éléments qu'ils tirent de l'extérieur et mettent ensuite l'accent sur la transformation opérée, support d'une intertextualité désormais endogène et autoréférentielle. Comme le remarque Frédéric Briot,

« [...] le plus important n'est pas la reconnaissance de la source [...], mais le simple soupçon, ludique, que cela vient d'ailleurs et a servi, ailleurs et en d'autres temps, à d'autres intentions, d'autres fonctions. »⁴⁰⁷

De plus, lorsque références fictionnelles et références réelles parviennent à entretenir une confusion, l'assimilation de la source procède alors non seulement par suggestion mais par absorption. Il devient ainsi impossible (sauf à convoquer un savoir extérieur au texte, ce que le lecteur ne manque pas de faire) d'opérer une distinction entre intertextualité revendiquée et intertextualité avérée. En témoigne l'ambiguïté autour du roman intitulé *Des anges mineurs*, qui renvoie à la fois à l'œuvre fondatrice de Maria Clementi⁴⁰⁸ (l'une des premières dissidentes incarcérée dans le bâtiment de haute sécurité), à un roman de Yasar Tarchalski⁴⁰⁹ et au douzième livre⁴¹⁰ paru sous le nom d'Antoine Volodine (texte qui entretient également un véritable imbroglio sur l'identité de la voix narrative). Les trois références (la dernière, seule, désignant un texte effectivement publié) en viennent à se superposer. D'autant que le trouble qui gagne le lecteur se développe à l'origine au sein même du collectif d'écrivains prisonniers :

405 *Ibid.*, « Comancer », pp. 48, 57, 58-59, 68 et 69.

406 Samoyault Tiphaine, *ibid.*, p. 87.

407 Briot Frédéric, « La littérature et le reste », dans *Écritures contemporaines I : "Mémoires du récit"*, sous la direction de Dominique Viart, Paris-Caen, Lettres Modernes, Minard, 1998. Cité par Anne Roche, « Portrait de l'auteur en chiffonnier », *art. cit.*, p. 18.

408 Voir le deuxième encadré de *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, *op. cit.*, pp. 21-23.

409 Volodine Antoine, « Un étrange soupir de John Untermensch », *Formules, revue des littératures à contraintes*, n°3, 1999-2000, p. 141-142. Texte disponible sur <http://www.berlol.net/chrono2/?p=1404> (consultation le 3 août 2011).

410 *Idem.*, *Des anges mineurs*, *op. cit.*

« La coïncidence entre le titre du livre de Tarchalski et le titre du roman de Maria Clementi n'était pas un élément en sa faveur ; elle entretenait une confusion préjudiciable à une bonne réception de l'ouvrage. [...] à ma connaissance *Des anges mineurs* restait pour eux une référence littéraire intouchable, au contenu trop chargé d'histoire pour être l'objet d'un jeu de miroir. Yasar Tarchalski réalisait là un hommage à Maria Clementi dans la tradition des hommages post-exotiques, et son entreprise ne fut pas ouvertement critiquée, mais elle provoqua un malaise. »⁴¹¹

La mémoire littéraire des narrateurs apparaît donc profondément déceptive, intégrant à son univers le maintien de sa propre ambiguïté. Comme le constate Lionel Ruffel, l'intertextualité « suscite la reconnaissance mais la déçoit. Elle provoque l'analogie mais semble s'en moquer »⁴¹². Il y a là un jeu sur la construction de l'imaginaire post-exotique, riche de multiples références, mais désireux de conserver son autonomie. Outre la fonction ludique, comment l'intertextualité oriente-t-elle alors notre représentation de l'univers fictionnel ?

La dérive intertextuelle revêt tout d'abord une portée satirique (et non uniquement parodique si l'on considère avec Genette que la parodie relève majoritairement du domaine du jeu⁴¹³). L'univers profondément déroutant dans lequel s'ancrent les récits accentue la force critique de certains passages. La déformation renvoie malgré tout au connu et l'écran que semble fournir la fiction ne fait que souligner davantage l'hybridité des composantes à partir desquelles se construit l'imaginaire post-exotique.

Nous avons déjà eu l'occasion d'aborder le détournement de la figure biblique de Noë, proposé par l'un des récits des *Aigles puent*. Au-delà de l'humour, fondé sur le renversement de la représentation traditionnellement associée au patriarche (brusquement transformé en escroc), on devine la volonté de subvertir ce que la référence pourrait avoir de consensuel :

« La religion de Noë Balgagul ne prônait rien, ne se préoccupait pas de morale et ne donnait aucune explication à l'omniprésence de la souffrance dans le destin des créatures vivantes [...] Les principes spirituels de Noë Balgagul se réduisaient à une pratique lugubre, dont il ne cherchait pas à diffuser les enseignements autour de lui, sinon dans son entourage immédiat, une bande de déserteurs et de brigands qui lui avaient fait allégeance [...] Il leur [aux passagers] désignait une place et, aussitôt, il les baptisait. Cette sélection obéissait à des principes religieux illisibles et, en dernière analyse, elle avait seulement pour origine les caprices et l'irascibilité mesquine de Noë Balgagul. »⁴¹⁴

Ce processus de distorsion (l'assimilation dégradante des passagers aux animaux - que le personnage biblique contribue au contraire à préserver de la catastrophe) ne doit plus nous étonner car il fait directement écho à la manière dont les narrateurs post-exotiques conçoivent leur relation au monde extérieur : dans l'univers qu'ils mettent en place, la figure de l'écrivain n'est plus glorieuse mais rongée par l'absence de reconnaissance, le rôle de garde rouge échoit à

411 *Idem.*, « Un étrange soupir de John Untermensch », *art. cit.* Notons que la parution de ce texte déconcertant coïncidait avec la publication, la même année, du recueil de narrats que constitue *Des anges mineurs*.

412 Ruffel Lionel, *ibid.*, p. 67.

413 Genette Gérard, « tableau général des pratiques hypertextuelles », *ibid.*, p. 45.

414 Bassmann Lutz, *ibid.*, pp. 61-62.

un miséreux, éberlué par ce qui lui arrive⁴¹⁵, tandis qu'un rouge-gorge mazouté entreprend de raconter comme Schéhérazade.

Se présente en outre un nouveau rôle de l'intertextualité comme lieu de rencontre entre réalité et fiction. Tiphaine Samoyault propose de parler de *référencialité* afin de désigner une relation au monde médiée par la référence intertextuelle⁴¹⁶. En imposant sa propre marque aux matériaux qu'il tire de l'extérieur, Antoine Volodine interroge non seulement les pouvoirs dont dispose l'imagination mais crée, selon une expression de Lionel Ruffel, « un "espace" d'indistinction entre l'œuvre, le monde et la bibliothèque »⁴¹⁷.

L'utilisation distanciée et ironique de la tradition invite alors à repenser la notion d'influence. Car, si Antoine Volodine reconnaît avoir été fasciné par la littérature soviétique des années vingt ainsi que par le surréalisme⁴¹⁸, il ne s'agit pas pour lui, qui se méfie des références littéraires, de se réclamer d'un héritage :

« Je suis agacé, au fond, quand un nom d'écrivain est lancé pour "expliquer" tel ou tel détail dans la prose que je signe. [...] car immédiatement, que ce soit avec ou sans grands sabots, on va assister à une réduction du texte. On va réduire le texte à un jeu entre une source définie et une matière romanesque. [...] La matière romanesque a toujours d'innombrables sources, dont la plupart sont déformées par le temps, l'introspection, les doutes, la mémoire. »⁴¹⁹

La place centrale accordée à l'intertextualité, à la fois dans la mémoire des narrateurs post-exotiques et dans l'élaboration du récit, va de pair avec une relation à la fiction passant par une appropriation de sources diverses⁴²⁰ qui, certes, conduit à attirer l'attention sur la référence en question, mais seulement après l'avoir personnellement transformée et intégrée à l'univers post-exotique. Or si l'on s'interroge à présent sur le syncrétisme qui caractérise ce dernier, transparaît le désir de bâtir un univers concurrentiel du monde, cherchant du moins à infléchir les frontières entre intérieur et extérieur de l'œuvre. Ce mouvement d'oscillation dépasse en outre le cadre de l'intertextualité et intègre de multiples aspects, tels la mise sur le même plan de l'auteur et de ses hétéronymes, le paratexte ou encore le travail sur la forme romanesque.

415 *Ibid.*, pp. 149-151.

416 Samoyault Tiphaine, *ibid.*, p. 83.

417 Ruffel Lionel, *ibid.*, p. 75.

418 Volodine Antoine, « L'humour du désastre », *art. cit.*, p. 43.

419 *Idem.*, « On recommence depuis le début », *art. cit.*, pp. 240-241.

420 Qui ne sont bien sûr pas uniquement littéraires ou textuelles.

3. Un monde imaginaire qui déborde sur le monde réel.

a) Antoine Volodine, porte-parole de ses hétéronymes.

Dans une perspective narratologique, nous avons jusqu'à présent centré notre travail sur l'ambiguïté des voix post-exotiques au sein du récit. Par opposition aux narrateurs et personnages, qui sont des constructions textuelles, la figure de l'auteur renvoie en effet à un au-delà du texte et pouvait sembler, dans un premier temps, outrepasser notre champ d'investigation. Lorsque nous avons à mentionner *Les Aigles puent* et *Onze rêves de suie*, nous attribuons ainsi respectivement ces deux romans à Lutz Bassmann et à Manuela Draeger, sans prendre le temps de souligner la continuité observable entre la confusion identitaire interne aux œuvres, et celle que ne manque pas d'engendrer la multiplication des signataires. La manière dont l'ambiguïté narrative se propage dans le monde du lecteur nous intéresse cependant au premier chef car, lorsqu'Antoine Volodine signe l'un de ses textes en empruntant le nom d'un hétéronyme, il reconduit les mêmes principes de fusion et de translation qui régissent l'incertitude énonciative à l'intérieur des romans. Un prolongement s'opère alors entre la dissolution identitaire des différentes voix narratives et la position de porte-parole adoptée par Antoine Volodine à l'égard de ses hétéronymes. Dans les deux cas, « la première personne du singulier sert à accompagner la voix des autres, elle ne signifie rien de plus. »

Avec cette différence cependant qu'Antoine Volodine reste la figure unificatrice du post-exotisme, le centre du réseau énonciatif dont il est le créateur. Car, sur ce point, il n'existe pas d'ambiguïté possible : si le nom de l'hétéronyme apparaît sur la couverture du roman qui lui est attribué, il n'en est pas moins un « autre imaginaire »⁴²¹, une projection d'auteur à distinguer de l'orthonyme et du pseudonyme. Le premier renvoie au « référent »⁴²², c'est-à-dire à l'auteur réel, qui participe aux entretiens et se déplace pour parler des œuvres issues du collectif d'écrivains. Le second désigne quant à lui simplement la « substitution d'un nom à un autre »⁴²³. Si l'orthonyme se confond généralement avec le patronyme (le nom légal, indiqué dans les registres de l'état civil), précisons que le nom "Antoine Volodine" constitue d'ores et déjà un pseudonyme, se substituant en quelque sorte au nom officiel sur lequel l'auteur a fait le choix

421 Jeandillou Jean-François, *Esthétique de la mystification : tactique et stratégie littéraires*, Paris, Minit, 1994, p. 80.

422 *Ibid.*, p. 28.

423 *Ibid.*, p. 79.

de conserver la discrétion.

Revenons à présent à la distinction entre pseudonyme et hétéronyme. Ce qui permet de les différencier c'est l'épaisseur existentielle accordée à l'hétéronyme. Entendons nous, celui-ci ne dispose d'aucune réalité physique (nous serions alors dans la supercherie). Cependant, dans le cas de l'hétéronymie,

« [...] l'imposition du nom va de pair avec l'invention d'une biographie, la constitution d'un « portrait de caractère », la production de prétendus documents (manuscrits ou iconographiques), etc. »⁴²⁴

Le statut éditorial de l'hétéronyme est néanmoins complexe : dans la mesure où son nom apparaît en couverture de l'œuvre publiée, le lecteur est invité à construire une image d'auteur impliqué⁴²⁵ à partir de cette identité imaginaire. Pour autant, ce même lecteur n'est pas dupe⁴²⁶ et a conscience d'être influencé par une projection fictionnelle. Si l'hétéronyme n'est pas à proprement parler un personnage, il semble en effet en posséder la densité, renforcée en outre par le supplément d'existence que lui accorde le paratexte. À partir de là, le recours à la pratique hétéronymique peut se faire plus ou moins discret, être par exemple thématiqué ou au contraire savamment occulté au sein de la diégèse.

À ce titre, les œuvres post-exotiques manifestent une réelle constance : la création y a toujours été collective et l'hétéronymie y a dès l'origine fait l'objet d'une théorisation interne. Avant que ne paraisse *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, l'un des chapitres du livre d'Ingrid Vogel, dont *Lisbonne dernière marge*⁴²⁷ constitue pour partie une mise en abyme, présentait déjà le système hétéronymique établi par la « commune Elise Dellwo »⁴²⁸.

Des premiers textes aux derniers romans s'est néanmoins produite une évolution, bien visible si l'on considère que Lutz Bassmann, tout d'abord personnage du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, n'acquiert le statut d'hétéronyme qu'en 2008 avec la parution d'*Avec les moines-soldats*⁴²⁹ et de *Haïkus de prison*⁴³⁰. En outre, sous le nom de Manuela Draeger (également présente dans *Le Post-exotisme en dix leçons leçon onze*⁴³¹), Antoine Volodine avait jusqu'ici fait le choix d'écrire de petites histoires non pas réservées aux enfants et aux

424 *Ibid.*, p. 80.

425 Nous renvoyons par là à l'image que l'auteur réel (ou ici l'hétéronyme qui assume son rôle) projeterait de lui-même à travers son récit. Voir l'article de Vincent Jouve, « Qui parle dans le récit ? », *Cahiers de narratologie*, n°10, vol. 2, 2001, pp. 75-90.

426 Du moins l'illusion n'est-elle pas faite pour durer, même s'il est toujours possible qu'un lecteur se fasse prendre au jeu de l'hétéronymie.

427 Volodine Antoine, *Lisbonne, dernière marge*, Paris, Minuit, 1990.

428 *Ibid.*, « Elise Dellwo et la pratique de l'hétéronymie », voir surtout les pages 130 à 134.

429 Bassmann Lutz, *Avec les moines-soldats*, Paris, Verdier, « Chaoïd », 2008.

430 *Idem.*, *Haïkus de prison*, Paris, Verdier, « Chaoïd », 2008.

431 Volodine Antoine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, *op. cit.*, p. 74. Voir aussi l'« inventaire fragmentaire des dissidents décédés », p. 14.

adolescents⁴³² mais qui, du moins, leur étaient accessibles ; ce n'est plus tout à fait le cas de *Onze rêves de suie*, publié dans une collection s'adressant à un public adulte. Il s'agit alors de déterminer le degré de rupture introduit par les trois romans parus en 2010, signés respectivement Antoine Volodine, Lutz Bassmann et Manuela Draeger. Si rupture il y a ; car un nouveau récit⁴³³ vient de paraître à l'École des loisirs sous le nom de Manuela Draeger, renouant ainsi avec les "productions" antérieures de l'hétéronyme. Plutôt que de rupture, sans doute serait-il alors préférable de parler de franchissement d'une étape venant concrétiser un projet antérieur, inhérent à l'entreprise post-exotique. Mais quels sont alors les raisons sous-jacentes ainsi que les enjeux de cette stratégie d'écriture ?

L'évolution de l'hétéronymie nous semble devoir être interrogée à travers deux perspectives : il s'agit tout d'abord de dégager l'impact de cette posture éditoriale sur les institutions littéraires, puis d'en observer le potentiel sur l'imagination du lecteur. Deux approches qui cherchent à rendre compte d'un même mouvement : le processus de débordement de l'univers fictionnel sur le monde réel, avec pour conséquence la remise en question des frontières qui cloisonnent ordinairement ces deux espaces.

En diluant sa propre identité au sein d'un collectif d'écrivains, Antoine Volodine fait écho au constat, par Roland Barthes, de « la mort de l'auteur »⁴³⁴, conçu jusque-là comme principal détenteur du sens à accorder au texte. Le choix d'adopter un pseudonyme, puis de prolonger ce geste par la construction de figures hétéronymiques, revient en effet pour Antoine Volodine à scinder l'espace de sa vie (privée) et celui de son écriture (publique).

Le recours à l'hétéronymie traduit ainsi un rapport particulier aux institutions littéraires, dont il contribue à brouiller les codes dans la mesure où la multiplication des signataires suppose de repousser les limites qui déterminent traditionnellement les conditions d'exercice de l'écriture littéraire. Dès lors, celle-ci ne se présente plus comme un jeu formel mais comme un engagement au sens fort. En mettant en évidence la dimension collective de la création post-exotique, les trois derniers romans d'Antoine Volodine, de Lutz Bassmann et de Manuela Draeger ont bel et bien transformé une rentrée littéraire en un manifeste, affirmant la réalité publique des hétéronymes. Avec pour corollaire une répercussion paradoxale : attirer l'attention sur la figure d'Antoine Volodine qui, en tant que porte-parole et garant du post-exotisme, s'est retrouvé en position d'assumer la responsabilité de son univers fictionnel tout en proposant un retour à une position plus humble de l'instance auctoriale. Car la construction de figures

432 L'ensemble de ces textes, parus à l'École des loisirs, figure dans notre bibliographie.

433 Draeger Manuela, *La Nuit des mi bémols*, Paris, L'École des Loisirs, « Médium », 2011.

434 Barthes Roland, « La mort de l'auteur », *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Seuil, 1968, pp. 491-495.

d'auteurs imaginaires vient ébranler l'image médiatique et égocentrique de l'écrivain imbu de sa personne, accompagnant par exemple le développement de certaines "écritures de soi". En raison de l'effritement puis du dépassement de l'entreprise engagée par le structuralisme, la notion de clôture du texte ne semble plus pouvoir revêtir le rôle de principe absolu, avec pour retour de balancier une place plus importante accordée à la figure de l'auteur, même s'il ne s'agit pas non plus d'en revenir à la « tentation biographique »⁴³⁵. À l'échelle de son œuvre romanesque, Antoine Volodine semble alors proposer une réponse à ces mutations. En inscrivant la figure de l'auteur dans une fiction communautaire, les récits post-exotiques réinvestissent en effet la tradition de la littérature orale, dans laquelle l'identité du conteur semble importer beaucoup moins que la reprise d'une trame narrative ou la convocation d'un imaginaire partagé par l'ensemble des auditeurs.

On voit cependant que l'héritage de la tradition orale est complexe et qu'il appelle à être repensé en interrogeant le degré d'autonomie accordé à chacun des hétéronymes. Précisément, ceux-ci ne sont pas anonymes ; lorsque Antoine Volodine est invité à parler de Lutz Bassmann, de Manuela Draeger ou d'Elli Kronauer⁴³⁶ (que ce soit par écrit, au cours d'entretiens radiophoniques ou dans le cadre de rencontres organisées avec le public⁴³⁷), il ne manque jamais de souligner leurs particularités respectives sur les plans stylistiques et thématiques. Chacun laisserait ainsi une empreinte différente sur le texte dont il assume la responsabilité. Là où Manuela Draeger ferait preuve d'une « grande désinvolture à l'égard du réel »⁴³⁸ et serait plutôt attirée par le conte et le merveilleux, l'écriture de Lutz Bassmann se caractériserait par une forme de « violence » et de « rudesse dans la manière de traiter l'action et l'histoire, sans pour autant se perdre dans des descriptions qui égareraient le lecteur »⁴³⁹ : il y aurait en outre « beaucoup moins de respirations chez Lutz Bassmann que chez Manuela Draeger »⁴⁴⁰.

Loin de nier ou de chercher à détruire l'importance accordée au créateur d'une œuvre,

435 Maurice Couturier propose ainsi d'aborder la figure de l'auteur en termes de « communication intersubjective », c'est-à-dire d'échange (indirect) entre l'auteur et son lecteur. *La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1995. Voir aussi les conclusions d'Antoine Compagnon dans le deuxième chapitre du *Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1998. Rééd. coll. « Points essais », 2001.

436 Dont les récits, publiés à l'École des loisirs, figurent également dans notre bibliographie.

437 Par exemple à Rennes à la bibliothèque des Champs libres, le 7 octobre 2010.

438 Volodine Antoine, « Du jour au lendemain », entretien avec Alain Veinstein consacré à *Onze rêves de suie*, *France culture*, 10 septembre 2010, vers la 8^{ème} minute de l'enregistrement. <http://www.berlol.net/chrono2/?p=1909> Consultation en avril 2011.

439 *Idem.*, « Du jour au lendemain », entretien avec Alain Veinstein consacré aux *Aigles puent*, *France Culture*, 9 septembre 2010, 13^{ème} à 16^{ème} minutes de l'enregistrement. Nous avons légèrement remanié les paroles d'Antoine Volodine afin de les adapter à la transcription. <http://www.berlol.net/chrono2/?p=1905> Consultation en avril 2011.

440 *Ibid.*

Antoine Volodine semble plutôt chercher à exhiber les mécanismes de construction d'une figure auctoriale, en fournissant à chaque fois des éléments biographiques relatifs à chacun des hétéronymes⁴⁴¹. Le principe de dilution des voix apparaît compensé par cette entreprise de création, qui accorde aux écrivains imaginaires le statut de voix du post-exotisme ainsi que celui d'auteur-personnage. Même si les membres du collectif sont censés être décédés, l'ambiguïté narrative ne fait pas tout à fait d'eux des fantômes. En déléguant la parole à des hétéronymes, Antoine Volodine parvient à concrétiser les principes (non-opposition des contraires et égalitarisme révolutionnaire) qui animent ses romans, engageant un pacte de lecture remarquablement cohérent.

Plus encore que sur le plan institutionnel, c'est donc à l'échelle du lecteur que la pratique de l'hétéronymie reçoit sa pleine portée. Sans empiéter sur notre troisième partie, qui portera sur la réception des textes, nous pouvons en effet déjà avancer que l'impact de l'hétéronymie opère avant tout par suggestion. Si elle ne trouvait pas un prolongement dans l'imagination du lecteur, sa pratique tendrait à devenir vaine. C'est donc à lui accorder une existence effective que se consacre l'entreprise post-exotique.

Le choix du nom "Antoine Volodine", est ainsi à lui seul riche de multiples connotations :

« Volodine est un pseudonyme. Il est construit sur les principes de déterritorialisation, de dérive référentielle, puisque le prénom (avec cette graphie) renvoie au domaine culturel français, tandis que le nom fait signe vers l'univers russe. Il est forgé à partir de Volodia, diminutif de Vladimir. L'attachement au prénom Vladimir est déjà littéraire, puisqu'il renvoie à Maïakovski et à Lénine, dont Volodine a une connaissance livresque. On trouve aussi un personnage baptisé Volodine dans *Le Premier cercle*⁴⁴² de Soljenitsyne et dans *Le Maître et Marguerite*⁴⁴³ de Boulgakov. »⁴⁴⁴

Si le brouillage des voix narratives participe à la construction de l'imaginaire post-exotique, on voit qu'il en va de même pour le "personnage" énigmatique que devient Antoine Volodine. Comme le remarque en effet David Martens dans *L'Autorité en littérature*⁴⁴⁵,

« L'usage du pseudonyme est *et* n'est pas un changement de nom, autrement dit l'auteur « réel » est *et* n'est pas le sujet désigné par son pseudonyme. »⁴⁴⁶

En entretenant le mystère sur sa biographie (concernant notamment d'éventuelles origines russes), Antoine Volodine s'entoure de l'incertain qui caractérise la légende. Il s'agit là encore

441 <http://www.lutzbassmann.org/bio.html> Le site présente les hétéronymes d'Antoine Volodine et propose pour chacun une "biographie" sommaire. Consultation le 10 juillet 2011.

442 Soljenitsyne Alexandre, *Le Premier cercle*, tr. fr. par Henri-Gabriel Kybarthi, Paris, Robert Laffont, 1970 (paru pour la première fois en France en 1968 dans une version expurgée).

443 Boulgakov Mikhaïl, *Le Maître et Marguerite*, tr. fr. par Claude Ligny, Paris, Robert Laffont, 1968 (texte écrit en 1940 mais publié de manière intégrale en URSS en 1973.)

444 Ruffel Lionel, *ibid.*, pp. 59-60.

445 Martens David, « L'exercice pseudonymique de l'autorité littéraire. Un partage des voix contesté », dans *L'Autorité en littérature*, dirigé par Emmanuel Bouju, Rennes, P.U.R, « interférences », 2010, pp. 237-249.

446 *Ibid.*, p. 239.

d'un jeu sur l'onomastique car, après tout, l'ensemble de ces suppositions émane des pouvoirs euphoniques du pseudonyme.

De plus, il s'agit de distinguer l'effet produit par un hétéronyme donné (si l'on admet que chacun dispose d'une certaine autonomie sur les plans thématiques et stylistiques) de l'effet global produit par la multiplication des signataires. Cet effet produit par l'hétéronymie s'apparente, nous l'avons vu, à une désacralisation : l'auteur n'est plus le garant de ses textes mais un simple passeur, comme dans le chamanisme les esprits passent d'un corps à un autre. S'entourer d'hétéronymes constitue alors une manière de sortir de soi et de s'essayer à des possibles, évitant à l'œuvre de se figer. Quant au premier aspect, le lecteur seul se trouve en position de juger si, oui ou non, il est possible de reconnaître immédiatement à la lecture le style non seulement d'Antoine Volodine, mais aussi de Lutz Bassmann, de Manuela Draeger et d'Elli Kronauer. Car, malgré le repérage possible de certaines idiosyncrasies, la dimension polyvocale - et intersubjective - de l'énonciation paraît néanmoins brider la pleine singularisation des figures hétéronymiques.

C'est que le recours à l'hétéronymie ne doit pas tant être conçu comme une recherche d'effectivité (il ne s'agit pas d'une mystification) que comme un principe dynamique de création, comme un jeu avec les possibles narratifs puis avec les conditions pragmatiques de diffusion des textes. Il n'est donc pas impossible d'aller plus loin et d'imaginer le devenir de l'hétéronymie post-exotique. Car, sans chercher à extrapoler outre mesure, l'œuvre semble elle-même encourager le lecteur à envisager, à titre d'hypothèse, le décentrement vertigineux que pourrait, à terme, engendrer la multiplication des hétéronymes. Si ces derniers sont pour l'heure au nombre de trois (Lutz Bassmann, Manuela Draeger et Elli Kronauer), chacun des dissidents décédés dans le quartier pénitentiaire de haute sécurité pourrait en effet constituer un hétéronyme en puissance, une virtualité qui se heurte néanmoins à la concrétisation du projet polyphonique. La question est en effet de savoir jusqu'où le monde fictionnel peut empiéter sur le monde réel. Ainsi, lorsqu'Antoine Volodine affirme que sa personne

« [...] donne l'impression d'organiser et de dominer l'ensemble des voix post-exotiques, [mais] que rien n'est moins sûr et que sa fonction de porte-parole est de toute façon de moins en moins claire »⁴⁴⁷,

le lecteur se demande si cet effacement programmé renvoie à une réelle intention ou s'il s'agit simplement d'une posture énonciative. La réponse se situe probablement entre les deux ; du

447 *Idem.*, « Récapitulatif pour d'autres nous autres ainsi que pour nous-mêmes et nos semblables ou dits semblables. », *Revue française de fiction française contemporaine*, n°2, juillet 2002. http://www.revue-critique-de-fiction-française-contemporaine.org/français/publications/no2/carte_blanche_volodine_fr.html. Consultation le 25 août 2011.

moins pouvons nous observer que la pratique collective de l'écriture (même virtuelle) semble toujours avoir eu un sens pour Antoine Volodine. Franchissant une étape, il s'agit alors de voir comment, à la frontière des textes (péritexte et épitexte), se concrétise le débordement de l'univers fictionnel.

b) La matérialisation de l'ambiguïté narrative : paratexte et stratégies éditoriales.

Comme le suggère le préfixe grec, le paratexte⁴⁴⁸ regroupe l'ensemble des ressources entourant, prolongeant et présentant le texte. Il s'agit ainsi d'une zone relativement indéfinie séparant traditionnellement l'univers fictionnel du monde réel : dans l'ouvrage qu'il consacre à la question, Gérard Genette parle non seulement d'espace de « transition »⁴⁴⁹ mais de « transaction »⁴⁵⁰. Le paratexte constitue en effet un lieu d'échanges entre le texte (dont l'auteur impliqué serait en quelque sorte le garant⁴⁵¹) et le monde extérieur dans lequel évolue le lecteur, au sein duquel s'élabore également le discours porté sur le récit.

Gérard Genette distingue ensuite deux nouvelles catégories, selon que l'élément paratextuel est situé à l'intérieur ou à l'extérieur du volume. Le péritexte regroupe ainsi ce qui encadre directement le texte : couverture, pages de garde, préface, titre, prière d'insérer, table des matières, épigraphe et autres indications. L'épitexte renvoie quant à lui aux diverses informations offertes par l'auteur dans le cadre d'interventions orales ou de contributions écrites (non insérées à l'intérieur du volume). Mais plus largement, tout ce que le lecteur sait ou croit savoir de l'auteur relève également de l'épitexte : son âge, la place qu'il occupe dans la société, éventuellement sa profession, ses centres d'intérêts, son œuvre. Découvrir l'univers mis en place par Antoine Volodine constitue par exemple une expérience différente de celle qui consiste à lire chaque roman au regard de l'ensemble formé par la littérature post-exotique. D'où la nécessité de s'intéresser aux effets de convergence (et de divergence) qui résultent de la composition, autour d'un texte, de l'ensemble de son paratexte.

Il est également possible d'inclure parmi l'épitexte les commentaires et travaux réalisés par les critiques et les universitaires, dont les interventions d'Antoine Volodine empruntent

448 La notion - genettienne - apparaît pour la première fois dans *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 9.

449 Genette Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2002 (édition originale : coll. « Poétique », 1987), p. 8.

450 *Ibid.*

451 Nous avons pu constater la complexité de la situation chez Antoine Volodine : jusqu'à quel point un hétéronyme peut-il assumer le rôle de l'auteur impliqué ? Quel est le poids d'un auteur imaginaire comparé à ce que le lecteur projette de l'auteur réel ?

d'ailleurs souvent la forme⁴⁵² (notes de bas de page, citations, divisions en paragraphes et portée métatextuelle). Notons cependant que Gérard Genette adopte une perspective un peu plus restreinte dans *Seuils* : s'il évoque la possible nature allographe du paratexte⁴⁵³, il en circonscrit l'étude aux éléments définis « par une intention et une responsabilité de l'auteur »⁴⁵⁴.

Dans l'optique de ce travail, l'intérêt est alors d'observer la manière dont le paratexte (péritexte et épitexte) vient relayer, nuancer, dissimuler ou au contraire souligner l'ambiguïté des voix narratives. Nous choisissons donc de laisser de côté pour le moment un aspect important du paratexte, mais qui exerce plutôt une influence sur la réception des textes : la manière dont il encadre et oriente leur interprétation, par la construction d'un « horizon d'attente »⁴⁵⁵ particulier.

Les indications qui entourent le texte s'inscrivent déjà dans une relation de communication avec le lecteur, et cela même si l'auteur, producteur et garant de son œuvre, occupe indéniablement une position privilégiée. Se construit donc au niveau du paratexte une relation d'autorité, allant de la pure information au geste performatif. Afficher en couverture les noms de Lutz Bassmann et de Manuela Draeger revient en effet non seulement à affirmer leur existence en tant qu'auteurs, mais aussi à leur accorder, de fait, une réalité. D'autant que le nom de l'hétéronyme est accompagné, en page quatre des *Aigles puent* et de *Onze rêves de suie*, d'une liste présentant ses autres œuvres, chez le même éditeur (Verdier) pour Lutz Bassmann, à l'École des loisirs pour Manuela Draeger. Le rôle joué par ces renseignements est décisif car, d'apparence tout à fait anodine, ceux-ci semblent devoir emporter l'adhésion du lecteur. Le péritexte peut ainsi très aisément constituer un facteur de brouillage susceptible de dévoyer (que l'auteur ait ou non la réelle intention de tromper son lecteur) le bon fonctionnement du dispositif fictionnel.

La posture adoptée par Antoine Volodine n'est pourtant pas celle d'un imposteur ou d'un manipulateur. Le péritexte maintient il est vrai une certaine ambiguïté mais pour devenir, au même titre que le texte, un espace de déchiffrement et d'interprétation. Ainsi, que ce soit dans *Les Aigles puent* ou dans *Onze rêves de suie*, la quatrième de couverture propose un indice au lecteur. Ce dernier apprend en effet que Lutz Bassmann, ou Manuela Draeger dans *Onze rêves*

452 Par exemple dans « Un étrange soupir de John Untermensch » (*art. cit*) ou « Écrire en français une littérature étrangère » (*art. cit*).

453 Genette Gérard, *Seuils*, *op. cit*, pp. 14 et 350-353.

454 *Ibid.*, p. 9.

455 Jauss Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, (titre original : *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*, Constance, Verlagsanstalt, 1972), tr. fr. par Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. « Tel quel », 1978.

de *suie*, appartiennent à « une communauté d'auteurs imaginaires ». Certes, l'indication ne permet pas forcément de remonter à Antoine Volodine, mais elle vient du moins souligner l'identité fictionnelle de l'auteur. Plus discrète, une dernière notation est susceptible, dans les trois romans parus en 2010, d'interpeller le lecteur. Chacun a en effet bénéficié d'une aide accordée par le Centre National du Livre. Or la bourse Jean Gattégno, dont il est ici question, ne peut être obtenue qu'une seule fois par le même auteur. Il s'agit d'un détail, qui nécessite d'avoir eu sous les yeux les trois romans, mais qui permet de réfléchir à la forme concrète prise par le réseau des voix post-exotiques. Le site du Centre National du Livre précise en effet que la bourse a été attribuée à l'ensemble de la communauté⁴⁵⁶ (et non à chacun des trois auteurs).

Dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, l'ambiguïté existait également mais la page de couverture portait l'unique nom d'Antoine Volodine. En ouvrant le livre, le lecteur s'apercevait néanmoins qu'une troisième page de faux titre plaçait celui-ci en dernière position (en raison du classement alphabétique) après sept autres auteurs, dont la quatrième de couverture, tout en présentant séparément Antoine Volodine, mentionnait la contribution :

« Ont prêté leur mémoire à cette entreprise intemporelle : Lutz Bassmann, Ellen Dawkes, Iakoud Khadjbakiro, Elli Kronauer, Erdogan Mayayo, Yasar Tarchalski, Ingrid Vogel. »

Comme dans *Vue sur l'ossuaire*⁴⁵⁷, la triplification des pages de faux-titres venait ébranler la frontière entre texte et paratexte. La question était alors de savoir où commençait le récit et jusqu'à quel point les informations proposées par le péri-texte étaient susceptibles de basculer dans la fiction.

Précédant de douze ans *Écrivains, Onze rêves de suie* et *Les Aigles puent, Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* jouait donc déjà avec les ressources du paratexte. Cette observation est d'ailleurs un euphémisme puisque l'ouvrage semble tirer sa principale ambiguïté de l'interpénétration du récit et du péri-texte, sous la forme d'encadrés théoriques à valeur métatextuelle⁴⁵⁸. Parmi les dix "leçons" (la onzième étant précisément le texte lui-même), sept présentent une signature renvoyant aux noms indiqués en quatrième de couverture. Le lecteur constate alors avec embarras que ces auteurs-critiques sont également des personnages

456 <http://www.centrenationaldulivre.fr/?La-Bourse-Gattegno-attribuee-a#>. Consultation le 17 septembre 2011.

457 Volodine Antoine, *Vue sur l'ossuaire. Romance*, Paris, Gallimard, 1998. La deuxième page de titre attribue le roman à Maria Samarkande, la troisième à Jean Vlassenko.

458 Nous renvoyons à deux articles consacrés au *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* et qui s'attachent, de manière plus approfondie qu'il nous est possible de le faire ici, à dévoiler les ressorts de cette œuvre atypique : « Leçon 12 : anatomie d'une révolution post-exotique » de Frank Wagner, dans la revue *Études littéraires*, volume 32 n°3, volume 33 n°1, Québec, Presses de l'Université Laval, automne 2000-hiver 2001, pp. 187-199. Mais aussi « Pour une meilleure transparence de la désinformation » de Joëlle Gleize, dans *Écritures contemporaines*, n°8, Antoine Volodine, *fictions du politique*, op. cit, pp. 69-84.

apparaissant dans la diégèse. De quoi interroger les rapprochements (trop) rapidement opérés entre récit, imagination et fiction d'une part, paratexte, référentialité et fiabilité d'autre part. Les encadrés théoriques apparaissent à la fois détachables et indispensables, hors du texte (la lecture du récit ne réclame pas forcément celle des commentaires) et intégrés à lui puisque le « onze » inclut les dix premières « leçons ».

L'ironie est que ces encadrés métatextuels à demi péri-textuels (situés à l'intérieur du volume mais isolés par des intertitres) peuvent effectivement jusqu'à un certain point être utilisés comme apports théoriques provenant de l'auteur lui-même. Si certaines catégories mises en place dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* ne se prêtent pas directement à une exploitation en milieu universitaire, chacune des « leçons », par exemple celles qui portent sur le "romance"⁴⁵⁹ ou sur l'influence du *Bardo Thödot*⁴⁶⁰ dans l'imaginaire post-exotique fournissent, autant que pourrait le faire une préface, des clés de lecture extrêmement pertinentes pour l'analyse de l'œuvre.

Le statut particulier du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (entre le roman et l'essai, la fiction et l'examen critique) procède en outre du flou qui entoure sa caractérisation générique. Une indétermination directement corrélée à l'invasion de l'espace stratégique du péri-texte par l'univers fictionnel. Notons enfin que cet ouvrage au statut hybride unifie, sous la forme de la traditionnelle liste « Du même auteur dans la même collection »⁴⁶¹, l'ensemble de l'œuvre engagée et à venir, associant à la nature informative du péri-texte une fonction prévisionnelle et profondément ludique.

Les marges du texte ne sont donc jamais neutres chez Antoine Volodine, qui n'hésite pas à jouer de toutes leurs ressources afin d'afficher la dimension communautaire de l'entreprise post-exotique. Que serait l'hétéronymie sans la caution que lui apportent tant le péri-texte (le nom apposé sur la couverture de l'œuvre) que l'épi-texte (sa médiatisation, assurée par les déclarations d'Antoine Volodine) ? On voit que pris isolément, chaque élément du paratexte est susceptible de susciter la confusion du lecteur. Ce dernier a en effet naturellement tendance à accorder toute sa confiance aux indications péri-textuelles (ne relevant pas, *a priori*, de la fiction) ou aux informations apportées par l'auteur (que ce soit au sein ou en dehors du volume). Le lecteur abordant un texte post-exotique doit en revanche se montrer beaucoup plus prudent. Il lui faut interroger le paratexte, soupeser les différentes versions qui lui sont proposées, examiner enfin avec attention les moindres détails disséminés tant à la périphérie du

459 Volodine Antoine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, op. cit, 37-43.

460 *Ibid.*, pp. 75-81.

461 *Ibid.*, pp. 86-108.

livre qu'à l'intérieur de celui-ci et dans le monde de l'extra-texte.

Le succès aidant, il faut en effet compter avec la médiatisation croissante du système polyphonique mis en place par Antoine Volodine. De moins en moins de lecteurs abordent probablement les textes post-exotiques sans avoir jamais eu vent de l'existence des hétéronymes. Le débordement de la fiction sur le réel passe donc aussi par l'appropriation de ce savoir diffus, qui semble alors compenser les difficultés pratiques pouvant être engendrées par la pratique de l'hétéronymie et par sa concrétisation au niveau du paratexte.

Un nom connu fait rejaillir le succès acquis sur les nouvelles œuvres qu'il publie. Mais comment familiariser un public si le nom du signataire masque l'identité de l'auteur réel ? La question semble d'autant plus pertinente que la fragmentation des voix non pas narratives ici mais auctoriales, s'accompagne pour partie d'une fragmentation éditoriale des textes publiés, et répartis entre sept maisons d'édition différentes. Il est cependant difficile de juger jusqu'à quel point cet éclatement constitue un frein à la diffusion des textes.

Une autre difficulté que nous souhaiterions aborder concerne enfin le classement des textes et invite à réfléchir aux modalités de mise à disposition des romans, par exemple en librairies ou dans les bibliothèques. D'ordre pratique, la question permet également d'interroger diverses stratégies d'approche des textes, l'une consistant à ranger tous les ouvrages sous le patronyme Antoine Volodine⁴⁶², l'autre à les répartir en fonction de l'hétéronyme⁴⁶³. La première méthode, que nous pourrions qualifier d'"avertie", vient en quelque sorte "corriger" le nom inscrit en page de couverture. Elle révèle le statut hétéronymique et joue le rôle informel d'indice épitextuel. La seconde est en revanche plus respectueuse de l'entreprise collective engagée par Antoine Volodine. Elle a en outre l'avantage de viser à la fois le lecteur non familier (par exemple les jeunes lecteurs de Manuela Draeger) et le lecteur averti qui, cherchant un texte de Lutz Bassmann, aura l'idée de consulter le rayon des livres classés à la lettre B. On voit que la pratique de l'hétéronymie se traduit aussi par des interrogations d'ordre plus matériel, proches des réflexions à mener sur la réception des textes post-exotiques.

Notre intention, tout au long de ce chapitre, visait cependant à montrer que l'ambiguïté des voix post-exotiques, tout en générant une certaine confusion, n'opérait pas sur le mode de la subversion. Comme le précise Lionel Ruffel :

462 C'est le choix effectué par les Champs libres - la bibliothèque municipale de Rennes - pour les textes de Lutz Bassmann. *Onze rêves de suite* (les récits publiés à l'École des loisirs ne figurent pas parmi le fonds de cette bibliothèque) est en revanche classé à la lettre D.

463 C'est la méthode adoptée par les bibliothèques "de quartiers" de la ville de Rennes, pour *Haïkus de prison* et *Avec les moines-soldats* (à la bibliothèque Lucien Rose) ainsi que pour les petits textes de Manuela Draeger.

« Il s'agit moins d'intégrer le hors-texte que de lui affecter les mêmes signes qu'au texte, des signes de "fictionnalité". »⁴⁶⁴

La perspective de ce débordement, dans la mesure où il ne revient pas à subordonner le réel au texte, invite alors à réexaminer la nature du projet post-exotique ainsi que les enjeux du double mouvement d'ouverture et de fermeture, dont la tension a pu servir de fil directeur à notre propos. Car cette ambivalence est de nature à engendrer une lecture contre laquelle nous souhaiterions prendre position : l'idée d'un imaginaire forclos, n'intégrant des éléments provenant de l'extérieur que pour mieux les assimiler à son propre système. Il nous paraît en effet incorrect de limiter les récits d'Antoine Volodine à pareille clôture textuelle, qui ferait de l'œuvre post-exotique une « œuvre piégée »⁴⁶⁵ et du lecteur une « pensée captive »⁴⁶⁶. Ce serait, il nous semble, passer à côté du regard décalé et autocritique que les romans portent sur leur propre entreprise de totalisation. Penser d'emblée les fictions post-exotiques sur le mode de l'excès permet ainsi d'établir une distance entre l'image que l'œuvre semble donner d'elle-même et ses véritables enjeux. Cette partie sera fort brève car elle joue avant tout le rôle de synthèse des éléments précédemment étudiés. Venant clore notre réflexion sur le débordement de l'univers fictionnel, elle permet de restituer le caractère ludique, et non purement subversif, des fictions post-exotiques.

c) Entre clôture et ouverture : l'élaboration d'une œuvre-monde.

Dans *Excès du roman*⁴⁶⁷, Tiphaine Samoyault prête à ce dernier une plasticité qui ferait défaut aux autres genres. Si tout roman ne fait pas de l'excès un principe formel, chacun est en effet invité à « exprimer la volonté d'être plus qu'un roman, jusqu'à exténuer le lecteur. »⁴⁶⁸ Nous voici semble-t-il au cœur de l'entreprise impulsée par Antoine Volodine. Il s'agit alors de définir les « qualités de l'excès »⁴⁶⁹ qui, selon Tiphaine Samoyault, relèvent de quatre champs différents : *quantité* (abondance de matière), *longueur*, *détours* et *expansion*. Or la dernière de ces qualités doit nous intéresser au premier plan : elle est celle qui fait du roman à la fois un monde et un contre-monde. Plus largement encore,

464 Ruffel Lionel, *ibid.*, p. 82.

465 Viart Dominique, « Situer Volodine ? Fictions du politique, esprit de l'histoire et anthropologie littéraire du "post-exotisme" », dans *Écritures contemporaines*, n°8, *Antoine Volodine, fictions du politique*, op. cit., p. 30.

466 *Ibid.*, p. 34.

467 Samoyault Tiphaine, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, coll. « Essai », 1999.

468 *Ibid.*, p. 7.

469 *Ibid.*, p. 13.

« Le roman-monde serait celui qui réunirait l'ensemble des qualités de l'excès (la quantité, la longueur, les détours et l'expansion) et qui parviendrait ainsi à donner au monde une identité fictive. »⁴⁷⁰

Ces qualités, qui font des romans post-exotiques des romans de l'excès, nous en sommes déjà conscients à ce stade de la réflexion. Aussi ne reviendrons nous que brièvement sur chacune d'entre elles.

La notion de *quantité* (« le roman est un monstre »⁴⁷¹) inclut d'emblée un très grand nombre d'éléments : multiplication des voix (polyvocalité), des lieux (utopies) et des temps (uchronie), hybridité générique et foisonnement intertextuel. Mais le critère le plus important nous paraît être celui d'organicité. L'univers élaboré par Antoine Volodine revêt une dimension systémique, ce qui fait de chacun des romans le fragment d'un ensemble qui le dépasse :

« Chaque livre est une entité indépendante, mais au fil des livres, on reconstitue un tissu de plus en plus solide. Un tissu d'images, de motifs, et d'obsessions qui donnent une cohérence à tout l'édifice. »⁴⁷²

Les métaphores de l'édifice et du tissu sont ici particulièrement appropriées : elles renvoient à l'idée d'une production en réseau, à celle d'une toile dont l'auteur-araignée occuperait le centre. L'excès quantitatif se manifeste par une démesure créatrice, dont la logique suppose à la fois d'assimiler l'exogène (le mouvement centripète de réappropriation) et de multiplier, en interne, les possibles qui s'offrent à l'œuvre : programmation et prospective accompagnent en effet, un texte comme *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* en atteste, l'élaboration de l'univers fictionnel.

La qualité de *longueur* (« le roman est un fleuve »⁴⁷³) nous paraît quant à elle moins apte à caractériser les récits post-exotiques. Celle de *détours* (« le roman est un secret »⁴⁷⁴) en revanche se présente immédiatement comme pertinente. Digressions, incertitudes, lieux d'indétermination : sans vouloir nous engager ici dans une analyse (qui trouvera sa place au chapitre suivant) du principe de déceptivité structurant l'ensemble des textes, notons avec Lionel Ruffel que

« [...] le système post-exotique repose sur l'erreur involontaire, l'omission, la transformation, le doute, et finalement le désordre. Il garde en lui une part de possibilité douteuse, de virtualité inaccomplie ou à compléter. Le désordre le gagne à mesure qu'il s'ordonne. »⁴⁷⁵

470 *Ibid.*, p. 179.

471 *Ibid.*, p. 15.

472 Correspondance entre Lionel Ruffel et Antoine Volodine. Mentionnée dans *Volodine post-exotique, op. cit.*, p. 80.

473 Samoyault Tiphaine, *ibid.*, p. 51.

474 *Ibid.*, p. 111.

475 Ruffel Lionel, *ibid.*, p. 94.

La dernière qualité à envisager serait alors celle d'*expansion* (« le roman est un monde »⁴⁷⁶), un critère qui, là encore, se révèle particulièrement adapté. Rejoignant nos réflexions sur le paratexte ou sur la portée métatextuelle de certains passages, il renvoie au mouvement centrifuge par lequel les fictions post-exotiques débordent sur le monde et en réinventent les modalités d'existence.

Le caractère commun à toutes ces formes de l'excès est alors de proposer une réflexion sur les ressources dont dispose le roman pour, non seulement reconfigurer en permanence les possibilités offertes par le genre, mais imposer progressivement de nouveaux modes de lecture. Empiéter sur la réalité, la concurrencer grâce à la densité d'un univers imaginaire, faire de l'incertitude un principe générateur : tous ces éléments contribuent à brouiller les repères et les attentes du lecteur. Cependant, nous avons déjà eu l'occasion de le souligner, l'excès n'est pas un principe autoritaire d'une grande efficacité. À moins de disposer de moyens coercitifs (et nous verrons que les narrateurs post-exotiques en jouent), son mouvement naturel le conduit rapidement à basculer dans le second degré, que ce soit sous la forme de la caricature ou de l'autodérision. Comme le remarque Tiphaine Samoyault :

« L'exhibition d'un geste total au moyen de principes ludiques semble affirmer que toute totalisation ne peut rester possible qu'en se moquant d'elle-même. »⁴⁷⁷

C'est plutôt sur ce mode, le second degré, qu'il nous paraît judicieux d'envisager les fictions post-exotiques.

Hybridité, imagination et débordement, ces trois notions nous ont permis de réfléchir aux vecteurs de construction de l'univers post-exotique. Il y avait là un potentiel d'effets libérés par le texte et un rapport particulier à la création littéraire. Nous avons ainsi pu constater que l'ambiguïté narrative imprégnait l'ensemble de l'œuvre, se répercutant sur sa forme (expansion, débordement et totalisation), sur ses résurgences thématiques (l'imaginaire renvoyant aux prisonniers du quartier pénitentiaire de haute sécurité) et sur les matériaux participant à l'élaboration du récit (la « transmédialité » comme prolongement du foisonnement énonciatif). Tous ces procédés relevaient en outre de l'entreprise de modélisation, par l'auteur, d'un univers fictionnel à la fois autonome et produit d'un système donné de représentations. Néanmoins, et cette tension était inhérente à notre propos, la modélisation de l'auteur vise toujours en creux celle du lecteur, dont la figure s'est donc progressivement imposée. Notre intention était cependant ici de limiter le rôle du lecteur à celui de simple récepteur, non pas entièrement

476 Samoyault Tiphaine, *ibid.*, p. 147.

477 *Ibid.*, p. 187.

passif, mais du moins restreint à la position de destinataire. Si nous avons à plusieurs reprises avancé l'idée d'une appropriation du monde extérieur par l'univers fictionnel, il n'a pas encore été question de la réappropriation du texte, et plus largement de l'imaginaire émanant des fictions post-exotiques, par l'instance lectrice. Cette question est pourtant au cœur de notre réflexion puisque l'ambiguïté narrative, brouillant les attentes et les repères du lecteur, transforme nécessairement la réception des récits. Entre distanciation et adhésion, recul critique et investissement affectif, il nous faut alors envisager à présent l'incertitude énonciative sur les plans pragmatiques, axiologiques et fantasmatiques.

III) L'ambiguïté narrative : enjeux esthétiques et stratégies de réception

1. Adhésion et/ou distanciation : quel impact l'ambiguïté narrative a-t-elle sur la lecture ?

La principale difficulté d'un travail portant sur la réception est de concilier le caractère empirique et subjectif de la lecture et la nécessité théorique d'une argumentation dépassant le cas particulier ou le relativisme. L'analyse d'une œuvre invite cependant à surmonter cette tension dans la mesure où le roman nous fournit toujours, du moins pour partie, les clés de son propre mode de réception. Ainsi, comme le remarque Vincent Jouve,

« [...] la liberté du lecteur est elle-même codée par le texte : il est difficile de savoir ce que chacun en fait, mais non comment chacun en use. »⁴⁷⁸

Chaque auteur construit en effet une certaine image du lecteur, en accord avec ses stratégies textuelles et ses orientations esthétiques. Par souci de clarté, rappelons que ce rôle abstrait, purement interne, a fait l'objet de nombreuses formalisations théoriques et recoupe ainsi les notions de *narrataire extradiégétique*⁴⁷⁹, de *lecteur virtuel*, de *lecteur implicite*⁴⁸⁰ chez Wolfgang Iser, ou encore de *lecteur impliqué*. Cette dernière terminologie est celle que nous avons jusqu'à présent adoptée dans ce travail, et que nous conserverons par la suite.

Nous nous intéresserons cependant moins au lecteur impliqué qu'au lecteur réel, qui seul permet d'envisager en profondeur les mécanismes mis en jeu par la réception des textes. Mais il ne s'agit pas non plus de suggérer une opposition entre le lecteur présupposé par le texte et celui qui l'aborde avec ses idiosyncrasies. Compte tenu du défi consistant à penser le lecteur empirique, il nous faudra en effet considérer que ses réactions se trouvent pour partie conditionnées par celles du lecteur impliqué.

De plus, la prise en compte du lecteur réel invite à penser une certaine « intersubjectivité » du texte littéraire, soit dans une « optique culturelle »⁴⁸¹ (à travers la notion d'« horizon d'attente »⁴⁸²), soit dans une perspective « anthropologique »⁴⁸³, entendue comme

« [...] l'ensemble des réactions qui, reposant sur des constantes psychologiques de l'humain, sont

478 Jouve Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1992 (l'ouvrage a également été réédité en 1998), p. 15.

479 Prince Gérard, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, n° 14, 1973.

480 Iser Wolfgang, *The Implied reader. Patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1974. Puis dans *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, tr. fr. par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, 1985 (édition originale en 1976), pp. 60-76.

481 Jouve Vincent, *ibid.*, p. 14.

482 Jauss Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 49.

483 Jouve Vincent, *ibid.*

communes à tous les lecteurs. »⁴⁸⁴

Dans cette perspective, Vincent Jouve distingue différentes instances lectrices (pour partie héritées des travaux de Michel Picard⁴⁸⁵), oscillant entre les pôles de la distanciation (*lectant jouant* et *lectant interprétant*) et de la participation ou adhésion (*lisant* et *lu*). L'opposition entre ces deux régimes de lecture renvoie notamment à l'attitude adoptée par le lecteur à l'égard de l'illusion référentielle : soit y résister, soit accepter, le temps de la lecture, de "croire" à la réalité de l'univers fictionnel. Selon le modèle établi par Vincent Jouve, chacun des deux pôles regroupe ainsi deux des quatre instances lectrices. Le *lectant* entretient un rapport cognitif au texte et se dédouble en *lectant jouant* (« qui s'essaye à deviner la stratégie narrative du romancier »⁴⁸⁶) et en *lectant interprétant* (« qui vise à déchiffrer le sens global de l'œuvre »⁴⁸⁷). Du côté de la participation, le *lisant* représente « la part du lecteur victime de l'illusion romanesque »⁴⁸⁸ tandis que le *lu* correspond au « niveau de la lecture où ce qui se joue, c'est la relation du sujet à lui-même, du moi à ses propres fantasmes. »⁴⁸⁹ La complexité des mécanismes mis en jeu au sein d'un même texte invite cependant à penser en interaction ces différentes instances lectrices, qui ne recourent pas l'opposition entre bonne et mauvaise lecture, lecture savante et lecture de plaisir : se produit plutôt un va-et-vient régulier entre les deux pôles de la réception. Comment opère alors cette alternance dans les récits post-exotiques ?

L'ambiguïté narrative tend *a priori* à privilégier la distanciation, et nombre d'éléments viennent confirmer la portée réflexive des récits post-exotiques. Nous en proposons ici un bref condensé, qui renvoie succinctement aux différentes parties de notre travail. Du point de vue des procédés textuels employés, rappelons tout d'abord le recours à l'enchâssement, aux jeux de focalisation et aux mises en abyme. Pour ce qui est du mode d'élaboration du récit, on peut ensuite inclure parmi les vecteurs de distanciation la place que les textes accordent au fragment et à l'insignifiant, le brouillage des repères spatio-temporels ou encore le recours à l'intertextualité et à la « transmédialité ». L'indétermination énonciative invite quant à elle le lecteur à prendre ses distances par rapport au texte. Il en va de même pour l'ironie, pour l'auto-dévalorisation dont font preuve les narrateurs et pour les procédés métatextuels. Sur le plan

484 *Ibid.*

485 Picard Michel, *La Lecture comme jeu*, Paris, Minit, coll. « Critique », 1986. L'apport de Vincent Jouve revient à scinder en deux le concept de *lectant*, à abandonner celui de *liseur* et enfin à fragmenter les composantes du *lu*. Celui-ci réfère désormais désormais uniquement aux pulsions inconscientes.

486 Jouve Vincent, *ibid.*, p. 84.

487 *Ibid.*

488 *Ibid.*, p. 85.

489 *Ibid.*, p. 90.

pragmatique enfin, celui de la réception, on remarque qu'à la mise en évidence des artifices du récit répond la difficulté du lecteur à résumer l'intrigue et le déroulement de l'histoire, qui privilégient ostensiblement la fragmentation par rapport à la linéarité. Fort éloigné de notre univers de référence, l'imaginaire du texte semble alors devoir être appréhendé sur le mode du décentrement plutôt que sur celui de la reconnaissance. Tous ces éléments contribuent à donner des récits post-exotiques une vision quelque peu cérébrale et intellectualisante.

Et pourtant, la place qu'Antoine Volodine réserve à l'imagination vient d'emblée contrecarrer cette interprétation hâtive. Si la réflexion du lecteur est nécessairement stimulée par les procédés qu'il était nécessaire de rappeler ici, le texte l'invite aussi à la déprise et à la rêverie. Une lecture univoque doit donc d'emblée être exclue, de même que l'attitude qui consisterait à cloisonner les différents modes de réception. Cette tension latente constituera ainsi le fil directeur de notre travail.

a) La polysémie est un jeu : réflexivité et déceptivité.

Le rapprochement entre lecture et jeu n'a rien d'inédit. Michel Picard, l'un des premiers théoriciens de la lecture réelle, qui s'intéresse également aux travaux de Sigmund Freud, y a par exemple consacré l'un de ses ouvrages⁴⁹⁰. Dans une perspective critique par rapport à la psychanalyse et davantage orientée vers les découvertes de la psychologie cognitive, Jean-Marie Schaeffer met quant à lui en évidence, dans *Pourquoi la fiction ?*⁴⁹¹, le rapport de continuité qui existe entre la pratique du jeu, qu'il soit le résultat d'une négociation collective ou le produit d'une autostimulation mimétique, et l'acquisition des mécanismes de blocage qui permettent le fonctionnement de la « feintise ludique partagée »⁴⁹².

Argument décisif pour nous, la métaphore du jeu a en outre l'avantage d'être particulièrement féconde lorsqu'il s'agit de rendre compte du mouvement d'oscillation entre adhésion et distanciation. En effet, de même qu'il existe différents régimes de lecture, il existe aussi différents types de jeux, avec là encore possibilité de passage d'une forme à une autre. Reprenant les travaux de Winnicott⁴⁹³, Michel Picard distingue ainsi le *playing*, où prévaut le sentiment du "faire-comme-si" et l'identification à une figure imaginaire, du *game*, qui valorise plutôt, comme aux échecs, la réflexion et l'esprit stratégique du joueur. Nous retrouvons ainsi

490 Picard Michel, *ibid.*

491 Schaeffer Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, op. cit.

492 *Ibid.* Voir notamment les pages 145 à 164.

493 Winnicott Donald, *Jeu et réalité*, tr. fr. par C. Monod et J.B Pontalis, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1971. Cité par Michel Picard, *ibid.*, pp. 162-163.

brièvement esquissée l'opposition entre les figures du lectant et du lisant.

Puisque l'attitude de distanciation est celle qui vient directement à l'esprit lorsqu'il s'agit de qualifier la lecture encouragée par Antoine Volodine, il nous semble judicieux de centrer tout d'abord notre attention sur la figure du lectant, qui enrichit à son tour la métaphore de la lecture comme jeu. Le lectant jouant, « qui s'essaye à deviner la stratégie narrative du texte », renvoie ainsi à la question qui nous occupe, celle de l'ambiguïté des voix narratives.

Le fait d'ignorer l'identité du locuteur accentue en effet le rôle d'enquêteur que le lecteur est appelé à jouer en produisant des hypothèses, en les confrontant au texte, puis en corrigeant ses intuitions de départ. Ce mouvement correspond à ce que Wolfgang Iser désigne par la dialectique de protention et de rétention,

« [...] entre un horizon futur vide qui doit être rempli et un horizon déjà fait mais qui ne cesse de s'estomper [...] »⁴⁹⁴.

Si les fictions post-exotiques mobilisent activement la réflexion, c'est qu'elles se fondent sur un principe de déceptivité, qui fait de la lecture un processus de réactualisation permanent. Dans l'épisode du « Pont des menteurs »⁴⁹⁵, il est par exemple impossible de déterminer le lien familial qui unit le narrateur et le personnage de Maryama Adougai, tout d'abord parce que le pronom de la première personne du pluriel fait de cette relation un rapport profondément instable :

« [...] pour certains [elle] était notre cousine, et pour d'autres notre petite sœur. »⁴⁹⁶

Le lecteur conserve à l'esprit cette indétermination, avant que ne soit introduite une troisième voie interprétative lorsque Maryama Adougai choisit, elle, d'appeler « petit frère »⁴⁹⁷ le narrateur devenu homodiégétique. Faute de parler de contradiction (ce qui n'aurait pas grand sens dans une œuvre qui revendique la non-opposition des contraires), il semble donc que l'auteur ait au moins eu le dessein de susciter un effet d'indécidabilité.

Observons à présent, à plus vaste échelle, la mise en place de la dialectique de protention et de rétention. Celle-ci prend appui sur la mémoire que le lecteur conserve des différentes strates du récit, après une phase de sélection et d'interprétation. La tâche du lectant jouant est ainsi moins d'enregistrer que de combiner et de hiérarchiser les données du texte. L'entreprise est d'autant plus stimulante que les points paraissant stables à l'origine en viennent à leur tour à se confondre et à transformer l'horizon formé au cours de la première lecture. Nous avons déjà eu l'occasion de souligner la circularité de *Onze rêves de suie*, dont le premier et le dernier

494 Iser Wolfgang, *ibid.*, p. 205.

495 Draeger Manuela, *Onze rêves de suie*, *op. cit.*, pp. 51-61.

496 *Ibid.*, p. 52.

497 *Ibid.*, p. 60.

chapitres entrent directement en écho. Bien que la voix narrative y demeure indéterminée (d'abord anonyme puis déclarant s'appeler successivement Rita Mirvrakis⁴⁹⁸ et Maryama Adougaï⁴⁹⁹), le lecteur n'en construit pas moins, à partir des informations qui lui sont proposées, une certaine représentation de cette figure énonciative. Il est ainsi peu probable qu'il oublie comment, au début du récit, la narratrice rapporte avoir eu l'habitude, enfant, de se déguiser en Djerzinski lors de la *bolcho pride* annuelle, son petit-frère étant, lui, affublé d'un costume de Tchapaïev.

Ces données une fois acquises, le lecteur se trouve pourtant plongé dans le trouble, tant le dernier chapitre, où la voix narrative semblait pourtant être la même⁵⁰⁰ que celle de l'*incipit*, multiplie les effets de brouillage et de confusion :

« Ouassila Albachvili a comme moi une longue tresse noire qui lui bat l'échine quand elle marche [...] Elle a encore dans une poche de sa veste des postiches qui lui ont permis autrefois de se déguiser en Dzerjinski, des postiches qui datent du temps où elle était petite fille et qui ne ressemblent à rien [...] »⁵⁰¹.

Le lecteur émet alors l'hypothèse, comme l'y invite l'identité fluctuante de la narratrice, que la voix du premier chapitre devait être celle de Ouassila Albachvili. Cette impression se voit d'ailleurs étayée par l'effet de miroir que produit, aux deux extrémités du roman, la mise en parallèle de remarques fort similaires concernant le travestissement :

« On négligeait ma nature de petite fille et on me déguisait en Djerzinski »⁵⁰² au chapitre premier.

« Ses parents lui offraient des panoplies de bolchevique sans trop se préoccuper de savoir si elle préférerait se retrouver dans la peau artificielle d'un homme ou dans celle d'une femme »⁵⁰³ à la fin du roman.

Mais la narratrice du dernier chapitre rapporte, quant à elle, le souvenir d'un tout autre déguisement :

« Moi aussi je referme les doigts sur un résidu d'une lointaine Fierté de mon enfance, sur la mèche d'un chignon de Rosa Luxemburg. »⁵⁰⁴

Ce qui pouvait apparaître comme un détail passe ainsi brusquement au premier plan. Avidement d'identifier la voix de l'*incipit*, le lecteur se trouve obligé de réagencer son horizon interprétatif car, si les noms de Ouassila Albachvili et de Rita Mirvrakis sont interchangeables, l'identité du costume (Djerzinski d'une part, Rosa Luxemburg d'autre part) semble pouvoir jouer le rôle de

498 *Ibid.*, p. 191.

499 *Ibid.*, p. 196.

500 Se produit en effet un retour à la situation énonciative de départ. Une étude de ce que Gérard Genette appelle l'« ordre » montrerait ainsi que les chapitres intermédiaires constituent autant d'« anachronies » (« les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit »). Genette Gérard, *Figures III, op. cit.*, p. 79.

501 *Ibid.*, p. 191.

502 *Ibid.*, p. 12.

503 *Ibid.*, p. 192.

504 *Ibid.*

motif discriminant.

Pourtant, alors qu'il était prêt à stabiliser les hypothèses qui devaient lui permettre de canaliser le foisonnement des voix narratives, le lecteur doit à nouveau confronter ses souvenirs à une information troublante :

« Loula Maldarivian, elle, porte en pendentif une boucle de la chapka de Tchapaïev. C'est peut-être en hommage à Tchapaïev, peut-être en hommage à son petit frère, qui a été tué très jeune, peu de jours après avoir porté ce même déguisement »⁵⁰⁵.

Cette fois, il lui faut alors bel et bien accepter de voir lui échapper l'identité du narrateur. Rita Mirvrakis, Maryama Adougai, Ouassila Albachvili, Loula Maldarivian : la ronde se referme sur lui et le lecteur jouant en est réduit à émettre quelques vagues suppositions.

Ce qui est vrai pour le repérage de la voix l'est aussi pour l'anticipation de certains schémas narratifs. Là encore, les attentes du lecteur jouant sont susceptibles d'être déjouées. L'« espace noir »⁵⁰⁶ qui permet à Imayo Özbek et au couple de crémiers d'échapper au bombardement est par exemple beaucoup plus vaste et mystérieux qu'une cave ou qu'un simple souterrain :

« Depuis le franchissement du sas nous avons pénétré dans un univers à part »⁵⁰⁷.

La galerie semble se prolonger interminablement jusqu'à devenir un espace intermédiaire entre vie et mort, entre rêve et réalité.

Reconsidérons alors un instant la dynamique introduite par le mouvement de déceptivité. Car la mise en déroute du lecteur jouant ne paraît pas devoir susciter ici la frustration du lecteur. Plus encore, si le texte parvenait à répondre exactement au mécanisme de protention, il risquerait de circonscrire l'imagination du lecteur à ses propres prévisions. Comme le remarque Wolfgang Iser,

« [...] la lecture ne devient un plaisir que si la créativité entre en jeu, que si le texte nous offre une chance de mettre nos aptitudes à l'épreuve. »⁵⁰⁸

Il s'agit donc de percevoir la déceptivité non pas comme une conséquence mais comme un point de départ et comme un effet recherché par l'auteur⁵⁰⁹.

Cette entreprise de détournement des attentes du lecteur, par la mise hors-circuit de la

505 *Ibid.*, pp. 192-193.

506 *Ibid.*, p. 113.

507 *Ibid.*, p. 121.

508 Iser Wolfgang, *ibid.*, pp. 198-199.

509 Cette affirmation a le mérite de rendre compte du mode de lecture privilégié par les textes d'Antoine Volodine. Précisons cependant qu'il existe différentes esthétiques et par conséquent différentes conceptions de ce qui fait la lisibilité d'un texte. Ainsi, pour Philippe Hamon, qui pense ici aux procédés utilisés par les textes "réalistes" et "naturalistes", « Serait lisible quelque chose qui nous donnerait la sensation du déjà vu (ou déjà lu, ou déjà dit, par le texte ou par l'extra-texte diffus de la culture ; serait illisible un texte qui s'écarterait de ce déjà vu. » Hamon Philippe, « Sur les notions de norme et de lisibilité en linguistique », *art. cit.*, p. 120.

trame narrative la plus prévisible, trouve ainsi sa justification dans un encadré du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, dont la cinquième leçon⁵¹⁰ affiche avec provocation la déclaration suivante : « Nous avons toujours parlé d'autre chose » (sous-entendu, « que de ce que nous semblions vouloir dire »).

Où l'on voit que l'incertitude et l'égarement s'inscrivent dans une stratégie de programmation de la réception, qui paraît alors privilégier la lecture suspensive à la lecture comme dévoilement, dans un refus de limiter le déroulement du récit à un parcours narratif. Favorisée par la forme brève, qui produit un effet de fragmentation, cette lecture suspensive se traduit notamment au sein des textes par le travail effectué sur les phrases clausules, notamment dans « Demain aura été un beau dimanche », où la mise en fiction du souvenir traumatique ne parvient pas à libérer Kouriline :

« Ensuite, il empoigne un fil électrique qu'il a ramassé la veille sur un chantier. Et ensuite, il se pend. »⁵¹¹

Mais l'on peut aussi mentionner le mot d'adieu de Bogdan Tarassiev, dont la portée énigmatique traduit elle aussi la déroute du lecteur :

« "Si vous désirez que votre voyage jusqu'à la mort prenne tout son sens, si vous souhaitez savoir pourquoi vous êtes resté silencieux, faites comme moi. Wolff." »⁵¹²

Nous passons donc ici de la lecture conçue comme analyse de la stratégie narrative mise en œuvre par le romancier à la lecture comme recherche de sens. Ces deux attitudes fonctionnent en interaction et ne vont pas l'une sans l'autre, mais la deuxième incombe plus spécifiquement, dans la terminologie jouvienne, au lecteur interprétant. Il nous est en outre possible d'élargir le sens que nous donnions jusqu'à présent à la notion de jeu. Car au-delà de la dimension ludique (le *playing* comme le *game*), le jeu c'est aussi l'espace que le romancier accorde à l'imagination du lecteur, et qui fait de la confrontation au texte une relation dynamique, impulsée par la dialectique de protention et de rétention.

Cette idée de confrontation mérite cependant d'être approfondie car elle constitue une part importante de la stratégie de réception mise en place par les narrateurs post-exotiques. Nous ne saurions en effet poursuivre cette étude sans engager une réflexion sur la manière dont le texte met en scène ses propres figures de lecteurs. Ces représentations jouent à la fois pour le lecteur réel le rôle de modèle, de repoussoir et de double critique.

510 Volodine Antoine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, op. cit, pp. 47-50.

511 *Idem.*, *Écrivains*, op. cit, p. 186.

512 *Ibid.*, p. 118.

b) La polysémie est un combat : dérouté du sens et figures du lecteur impliqué⁵¹³.

Précisons tout d'abord ce que nous entendons par « figures lectrices ». Car celles-ci ne sont ni des personnages de lecteurs à proprement parler, ni les narrataires intradiégétiques de récits enchâssés. Le jeune Imayo Özbek (*Onze rêves de suie*) et le rouge-gorge des *Aigles puent* orientent certes respectivement le regard que le lecteur porte sur sa propre activité. Mais ces personnages constituent en quelque sorte des constructions autonomes, quand le lecteur impliqué, qui nous intéresse ici, est lui inscrit dans la structure du texte. Figure abstraite, le lecteur impliqué est en effet une projection émanant de l'ensemble des orientations mises en place par l'auteur pour canaliser l'activité réceptrice et lui accorder un rôle déterminé.

Si l'on suit la lettre du texte, la quatrième leçon du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, attribuée à Iakoub Khadjbakiro, vient pourtant remettre en cause les distinctions que nous venons d'opérer. De cet encadré métatextuel consacré à l'un des principaux sous-genres élaborés par Antoine Volodine, il ressort en effet que « le véritable lecteur du române post-exotique est un des personnages du post-exotisme »⁵¹⁴, appartenant à

« [...] l'univers du quartier de haute sécurité, et [en partageant] les labyrinthes, les dysfonctions et les valeurs absurdes, et les effrois, et les rêves, et les littératures »⁵¹⁵.

Ce lecteur ami, sympathisant au sens fort du terme compte tenu de la dimension politique de l'œuvre, se rapproche ainsi du « lecteur idéal » tel que le définit Wolfgang Iser : un lecteur qui partagerait « le même code que l'auteur »⁵¹⁶ et serait ainsi en mesure d'« épuiser le potentiel de sens du texte »⁵¹⁷. Ce rêve de complicité parfaite et de communication transparente relève cependant de la fiction : il constitue un horizon à atteindre, où la relation d'auteur à lecteur prendrait la forme d'un échange intuitif et spontané. On voit qu'il n'est pas question de réflexivité ici puisque le lecteur idéal disposerait déjà de toutes les clés lui permettant de circuler, en toute adhésion, au sein de l'univers post-exotique.

Mais ce modèle de lecteur a aussi son envers, ce qui souligne l'ambivalence de la relation au sens dans les récits post-exotiques. Comme le remarque Frank Wagner :

« [...] s'il n'est pas de lecture possible sans un minimum d'immersion fictionnelle, c'est-à-dire également de participation à ce qui est raconté et d'adhésion aux valeurs assertées, à l'inverse il n'est pas non plus de lecture possible sans un minimum d'attention à la dimension sémantique du texte. Le besoin de compréhension est une composante fondamentale de l'activité de lecture : si nous cherchons légitimement à découvrir le sens du texte que nous lisons, c'est que sa qualité d'*artefact* induit une

513 L'image que l'auteur construit de son lecteur à travers certaines stratégies textuelles. Jouve Vincent, « Qui parle dans le récit ? », *art. cit.*

514 Volodine Antoine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, *op. cit.*, p. 43.

515 *Ibid.*

516 Iser Wolfgang, *ibid.*, p. 62.

517 *Ibid.*, p. 63.

"présomption d'intentionnalité"⁵¹⁸ .»⁵¹⁹

L'entreprise de reconstitution du sens peut alors revêtir une dimension autoritaire : il s'agit de faire parler le texte en en décortiquant les différentes strates, comme si au centre se cachait une vérité que le « lecteur inquisiteur »⁵²⁰ parviendrait à dévoiler. Les romans d'Antoine Volodine voient en effet se confronter de façon manichéenne un lecteur acquis à l'univers post-exotique⁵²¹, et un lecteur hostile, enclin à piéger la voix narrative :

« [...] car l'ennemi est toujours quelque part rôdeur, déguisé en lecteur et vigilant parmi les lecteurs. »⁵²²

Comme les journalistes venus interviewer, dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, les prisonniers du quartier pénitentiaire de haute sécurité, le lecteur désireux de démêler l'identité du narrateur se trouve ainsi dans la position de l'interrogateur et du tortionnaire. Les demandes de précisions, mais aussi le souci de vulgarisation qui orientent les questions de Blotno et Niouki, font directement écho aux questionnements du lecteur, qui est lui-même conduit, en s'identifiant à la figure du lecteur impliqué, à interrompre le narrateur pour le sommer de clarifier ses propos :

« Édifice mental... Mondes... Âpre charpente... Qu'est-ce que... Hein ?... Je vais répondre. »⁵²³

Ce dispositif de l'interrogatoire est omniprésent chez Antoine Volodine : dans « Comancer » par exemple, ce ne sont plus des journalistes mais deux aliénés fous furieux qui soumettent à la question le personnage d'écrivain :

« Des gens le rouent de coups, des gens veulent qu'il parle, qu'il leur dise ce qu'ils ont envie d'entendre. »⁵²⁴

De quoi justifier la défiance des narrateurs et leur disposition à leurrer leur destinataire, non seulement en trompant ses attentes mais aussi en attirant son attention vers ce qui, au fond, ne constitue pas l'essentiel. Pris au piège de sa propre activité interprétative, le lecteur est donc contraint à se positionner face à la figure de l'interrogateur, qui semble dans un premier temps faire office de repoussoir. Il se trouve alors engagé dans un jeu agonistique entre son désir de sens et le dispositif mis en place pour contrer toute information stable. Sans aller jusqu'à la paranoïa, les récits post-exotiques mettent ainsi l'accent sur la dimension normative de la lecture, qui revient toujours en quelque sorte à objectiver les espaces d'incertitude, en les

518 Compagnon Antoine, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, op. cit, p. 96.

519 Wagner Frank, « Portrait du lecteur "post-exotique" en camarade (note sur la réception des fictions d'Antoine Volodine) », dans *Écritures contemporaines*, n°8, Antoine Volodine, *fictions du politique*, op. cit, pp. 88-89.

520 *Ibid.*, p. 88.

521 Le « camarade lecteur », *Ibid.*

522 *Ibid.*, p. 11.

523 *Ibid.*, pp. 16-17.

524 *Idem.*, *Écrivains*, op. cit, p. 45.

intégrant dans un réseau d'attentes et de présupposés. Loin de relever de la perversion, ce mécanisme correspond à ce que Jean-Louis Dufays désigne par le terme de « clichage »⁵²⁵ et constitue un facteur de lisibilité des textes. Le processus d'appropriation du sens met ainsi en jeu différents mouvements, que Michel Otten⁵²⁶ regroupe en quatre processus : la condensation (sous la forme du résumé), la traduction (la levée des ambiguïtés du texte), l'ajout et enfin son opposé, le retranchement.

Tout autoritaire qu'elle puisse paraître, on constate alors que l'activité du lecteur interprétant est profondément active : plus encore, la liberté du lecteur semble devoir passer par ces réductions, qui répondent directement aux exigences de l'activité créatrice. Il y a là une tension qu'un récit comme « Demain aura été un beau dimanche », notamment à travers le personnage de la grand-mère, restitue dans toute sa complexité. Avant d'en venir à cet exemple, rappelons au préalable une troublante remarque du narrateur, dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* :

« [...] le fait de prendre la parole oblige à mentir. »⁵²⁷

De façon moins provocante, on pourrait substituer à l'idée de mensonge celle de déformation. Mais le verbe « mentir » est révélateur de la relation conflictuelle que les narrateurs post-exotiques entretiennent avec la question du sens. Comme si la multiplication des voix et des points de vue suscitait une rivalité entre ses différents détenteurs, tant au niveau de la création qu'à celui de la réception. Car, que fait la grand-mère de Kouriline face à l'horreur de l'événement qu'elle entreprend de mettre en récit ? Elle invente, en recourant elle aussi au « clichage » des faits. La version qu'elle propose de la naissance de Kouriline est ainsi le résultat d'une *condensation* (elle ne conserve que les détails les plus marquants, au point que Kouriline évoque une « succession d'images fortes »⁵²⁸, à la manière d'une « séquence cinématographique »⁵²⁹), d'une *traduction* (le bruit des balles est remplacé par celui des cloches), d'*ajouts* (l'amplification) et de retranchements. Son interprétation de l'événement comporte en effet un certain nombre d'omissions, allant de pair avec l'activité de refoulement. Notons également que la mort de la parturiente n'est qu'évoquée sans être racontée.

La teneur du récit nous importe peu cependant ; car l'essentiel se joue dans la relation conflictuelle engagée entre la grand-mère et son petit-fils qui, opposant dans un premier temps

525 Dufays Jean-Louis, *Stéréotype et lecture*, Bruxelles, Peter Lang Verlag, 2010 (première édition : Liège, Mardaga, 1994), pp. 158-159.

526 Otten Michel, « Sémiologie de la lecture », dans *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot, 1987, pp. 340-350.

527 Volodine Antoine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, op. cit, p. 26.

528 *Idem.*, *Écrivains.*, op. cit, p. 157.

529 *Ibid.*

l'exigence de vérité au procédé de fabulation, en vient à son tour à amplifier et à broder sur le tissu premier en l'enrichissant d'un épisode particulièrement dramatique : la conjonction de sa naissance et de la mort des vingt mille fusillés. La tension instaurée n'est donc pas celle qui pourrait structurer l'opposition entre réalité et fiction. Elle procède au contraire de la mise en concurrence du récit de la grand-mère avec celui de Kouriline, qui entreprend à son tour de mettre en fiction les circonstances de sa naissance.

Les récits post-exotiques tendent ainsi à restituer le caractère ambivalent de l'émergence du sens, qui place dos-à-dos liberté interprétative et prise de pouvoir autoritaire. Mais les oppositions du texte ne sont cependant pas irréductibles et, revenant aux différentes figures lectrices, nous pouvons constater qu'entre le lecteur ami et le lecteur inquisiteur se dessine une troisième figure de lecteur impliqué, à travers la prise en compte du lecteur « de librairie »⁵³⁰. Contrairement aux deux précédents, celui-ci est beaucoup plus imprévisible : ni dévoué ni hostile, il s'agit d'un lecteur en formation, pouvant être à la fois dérouté et captivé par son incursion en terre post-exotique. Deux perspectives se présentent alors : on peut tout d'abord s'en tenir à une conception restreinte (parce qu'interne) du lecteur impliqué et s'intéresser à la manière dont le texte intègre ce nouveau lecteur, en observant le dispositif mis en œuvre pour le transformer (de préférence) en lecteur ami. Mais on peut aussi voir dans ce lecteur « de librairie » une image du lecteur réel et envisager la manière dont il est susceptible de réagir aux sollicitations du texte, c'est-à-dire au(x) rôle(s) qui semble(nt) lui être assigné(s). Seule la dernière perspective permet véritablement de sortir de la vision manichéenne qui nous a occupée jusqu'à présent.

Dans la leçon consacrée au roman, où le véritable lecteur post-exotique est présenté comme un membre de la communauté, Iakoub Khadjbakiro anticipe également les difficultés que pourrait rencontrer un lecteur non averti et prévoit les moyens d'y remédier :

« C'est pour eux un voyage périlleux, sans tenue de sauvetage, au milieu de hantises et de hontes qu'aucune de leurs certitudes de départ ne les aide à surmonter. On s'arrange pour qu'ils soient accueillis dans l'univers fermé du texte et qu'ils apprennent à le visiter sans s'y perdre. »⁵³¹

On a donc là, sous la forme d'un énoncé métatextuel, confirmation du souci des narrateurs post-exotiques d'offrir, à une large palette de lecteurs, certaines clés d'accès à l'univers fictionnel. Toutefois, si l'on fait du lecteur « de librairie » une image abstraite du lecteur "lambda", docile aux instructions du texte pour peu que celui-ci fournisse son propre "mode d'emploi", le risque est, nous l'avons vu, de faire de ce lecteur non averti un futur lecteur ami,

530 *Idem.*, « L'Écriture, une posture militante », entretien avec Philippe Savary, *Le Matricule des anges*, n° 20, juillet-août 1997, p. 20.

531 *Idem.*, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze, op. cit.*, p. 43.

ce qui reviendrait à lui laisser peu de marge de manœuvre et de liberté interprétative. Sur l'échelle qui va du lecteur novice à initié au lecteur familier, voire au lecteur rompu aux "codes" de lecture post-exotique, l'adhésion au récit semble en effet acquise, même s'il y a modulation du degré de participation de chacun.

Ce serait cependant négliger la dimension duelle de toute lecture, que la confrontation des deux figures de lecteurs contribue précisément à rappeler. En effet, parce qu'elle est une construction textuelle, toute figure de lecteur impliqué (l'ami, le néophyte comme le tortionnaire) est en soi insuffisante si on la conçoit comme un tout. Chacune « est plutôt la condition d'une tension que le lecteur vit lorsqu'il accepte [l'un de ces] rôle[s]. »⁵³² Loin de pouvoir s'identifier à l'une des figures lectrices, le lecteur réel, doté d'une véritable autonomie interprétative, oscille constamment entre l'attitude confiante du lecteur ami et la posture malveillante de l'inquisiteur, avec lequel il est donc également tenté d'engager une collaboration mentale. Nous retrouvons ici la double stratégie de réception engagée par les récits post-exotiques : adhésion d'une part, distanciation d'autre part. Cela rend compte du caractère gratifiant de l'expérience de lecture proposée par les romans d'Antoine Volodine, qui nous permettent d'éprouver alternativement la satisfaction d'être accueilli par les voix narratives et le malaise du voyeur et du fouineur venant perturber l'univers du récit. Nous nous voyons alors obligés de faire éclater le cadre audacieux de la lecture manichéenne, pour penser dans toute leur complexité les différentes formes que peut revêtir la réception des textes post-exotiques. Comme le reconnaît Wolfgang Iser,

« [...] quel que soit, dans le texte, l'équilibre entre le rôle présenté par le texte et les dispositions du lecteur, il n'y aura jamais adéquation totale. »⁵³³

Au risque - assumé - d'osciller à notre tour d'un pôle à l'autre de la réception, cet examen nous invite alors à tirer les conclusions suivantes.

Sauf à refermer le livre et à renoncer à poursuivre, il semble difficile au lecteur de demeurer intégralement du côté de la figure de l'inquisiteur. Nous ne nous plaçons pas ici du point de vue des valeurs : nous reviendrons sur ce point, mais qu'importe en effet que le lecteur soit enclin ou non à adhérer à la posture du sympathisant post-exotique ? Ce qui nous intéresse ici est la question du rapport au sens, et sur ce point, le lecteur interprétant ne parvient pas à dégager de l'intrication des sources énonciatives un point de vue strict qui ferait office de leçon à tirer ou de message à préserver. Le lecteur est donc confronté à une double déceptivité : non seulement

532 Iser Wolfgang, *ibid.*, p. 73.

533 *Ibid.*, p. 74.

il ne parvient pas à établir une hiérarchie entre les différentes instances narratives mais la figure de l'auteur, comme instance intellectuelle animée d'une certaine intention, semble constamment chercher à miner ses différentes hypothèses interprétatives. En s'obstinant à rechercher un sens que le texte refuse de lui livrer, il s'expose donc à la frustration et à l'amertume.

Mais en contrepartie, une satisfaction tout aussi grande semble lui être proposée dès lors qu'il accepte d'entrer en complicité avec la voix narrative et, selon une formule de Coleridge, de « suspendre son incrédulité »⁵³⁴. Cela sans qu'il y ait fusion ou coïncidence complète entre sa propre personnalité et les croyances qu'il suppose être celles de l'auteur. Ainsi,

« [...] lors même que le rôle nous absorbe complètement, nous n'en ressentons pas moins, au terme de la lecture, le désir d'intégrer cette expérience à notre système d'intelligibilité structuré par l'ensemble de nos points de vue, et qui oriente en retour la lecture, c'est-à-dire nos dispositions à entrer dans le texte. »⁵³⁵

Si la prise en compte du lecteur réel invite à penser plusieurs manières de lire, et donc plusieurs horizons d'attente susceptibles d'entrer en conflit avec le texte, les stratégies réceptrices que ce dernier met en place ne sont jamais à ce point rigides qu'elles privent le lecteur de toute liberté. C'est donc cette notion d'horizon d'attente qu'il convient à présent d'interroger car, selon la perspective adoptée, elle n'invite pas à penser la réception de la même manière. On peut en effet concevoir l'horizon d'attente comme un préalable, comme un bagage avec lequel le lecteur aborde le texte, mais aussi comme une construction, que le lecteur réel a alors toute liberté d'accepter ou de refuser.

c) Quelle manière de lire pour quel horizon d'attente ?

Rappelons tout d'abord la définition qu'en propose Hans Robert Jauss dans *Pour une esthétique de la réception*⁵³⁶ :

« L'analyse de l'expérience littéraire du lecteur échappera au psychologisme dont elle est menacée si, pour décrire la réception de l'œuvre et l'effet produit par celle-ci, elle reconstitue l'horizon d'attente de son premier public, c'est-à-dire le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne. »⁵³⁷

534 Coleridge Samuel Taylor « [...] *that willing suspension of disbelief, for the moment, which constitutes poetic faith* », chapitre XIV, *Biographia Literaria*, *op. cit.*

535 Iser Wolfgang, *ibid.*, p. 74.

536 Jauss Hans Robert, *ibid.*

537 *Ibid.*, p. 49.

On voit que l'horizon d'attente est conçu comme un héritage et qu'il mobilise des compétences d'ordre culturel et rhétorique : la reconnaissance du genre, la prise en compte de la tradition littéraire et la confrontation régulière aux œuvres de fiction. Il a également pour particularité de renvoyer à une époque donnée, au sein de laquelle il s'inscrit et qui détermine la réception du texte. Cet ancrage temporel semble être le garant d'une certaine objectivité puisqu'il permet de penser l'individuel à travers une modélisation collective :

« Le problème de la subjectivité de l'interprétation et du goût chez le lecteur isolé ou dans les différentes catégories de lecteurs ne peut être posé de façon pertinente que si l'on a d'abord reconstitué cet horizon d'une expérience esthétique intersubjective préalable qui fonde toute compréhension individuelle d'un texte et l'effet qu'il produit. »⁵³⁸

Nous repérons un rapport de complémentarité similaire à celui qui unit lecteur impliqué et lecteur réel, où le premier, bien qu'étant une figure abstraite, parvient néanmoins à donner sens à ce que la réception peut avoir d'empirique et de concret. La notion d'horizon d'attente est alors corrélée à celle d'« écart esthétique », que Jauss définit comme

« [...] la « distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un "changement d'horizon" en allant à l'encontre d'expériences familières ou en faisant que d'autres expériences, exprimées pour la première fois, accèdent à la conscience [...] »⁵³⁹.

Cette activité de dépassement prend forme à travers trois fonctions différentes, qui reviennent soit à *transmettre* la norme (ce que Jauss appelle la « préformation des comportements »⁵⁴⁰), soit à la *créer*, soit à la *rompre*, ce qui impulse alors un nouveau mouvement de transmission et de création. Le processus de réception suppose ainsi, pour le lecteur, de dégager au sein du texte certains vecteurs de lisibilité. Mais selon le régime de lecture privilégié, il va de soi que le rapport entretenu à la norme ne sera pas le même. Nous en déduisons que l'horizon d'attente se fonde en grande partie sur les valeurs dont se réclament le texte et, par contrecoup, le lecteur, du moins s'il se conforme à l'orientation donnée. Sans encourager une vision schématique de la lecture, les travaux de Jean-Louis Dufays sont ainsi fort intéressants, qui opposent certaines valeurs qualifiées de « participatives »⁵⁴¹ aux attentes d'un lecteur appréhendant plutôt le texte sur le mode de la distanciation.

Les premières correspondraient aux critères de *vérité* (envisagée ici sur le mode de la vraisemblance), d'*émotion* (à penser en relation avec l'intensité de l'illusion référentielle), de *moralité*, de *conformité* (« aux canons d'un genre ou d'une esthétique »⁵⁴²) et d'*unité*. On voit

538 *Ibid.*, p. 51.

539 *Ibid.*, p. 53.

540 *Ibid.*, p. 261.

541 Dufays Jean-Louis, *Stéréotype et lecture*, op. cit, pp. 202-203.

542 *Ibid.*, p. 202.

que les romans d'Antoine Volodine ne s'inscrivent pas dans cette optique de consolidation de l'expérience du lecteur, tant pour ce qui est de son rapport au monde (la recherche de vraisemblance, d'objectivité et de principes à reconduire) que pour la relation qu'il entretient à la littérature (les valeurs participatives privilégiant la reconnaissance par rapport à la déceptivité). Ils rejoignent en revanche beaucoup plus aisément la perspective adoptée par un certain nombre de romans contemporains, appelant le lecteur à la distanciation et relevant de ce qu'Antoine Compagnon qualifie de « tradition de la modernité »⁵⁴³. Jean-Louis Dufays propose de concevoir ces textes à travers quatre valeurs dominantes qui sont la *poéticité* (soit l'importance particulière accordée « à tout ce qui dans l'œuvre apparaît comme autoréférentiel, orienté vers la prise en compte de l'œuvre pour elle-même. »⁵⁴⁴), la *transgression*, l'*originalité* et la *polysémie*.

Nous pouvons en conclure que les récits post-exotiques ne manquent pas de confronter le lecteur à ses propres attentes et représentations. L'ambiguïté narrative l'invite inconsciemment à élaborer une stratégie interprétative car, là encore, il lui faut choisir ou bien d'agréer ou bien de refuser ce que lui propose le texte, en cherchant alors à objectiver ce qui entrave sa compréhension. Dans un article⁵⁴⁵ très stimulant, dont les observations ont déjà alimenté notre réflexion, Ansgar Nünning voit par exemple dans la notion de narrateur non crédible un outil herméneutique mettant en jeu le jugement et l'appréciation subjective du lecteur. Cette remarque nous semble éclairer le fonctionnement des récits post-exotiques, qui nous obligent à remettre en question nos présupposés et nos certitudes les plus profondes. L'ambiguïté narrative vient notamment contrecarrer l'idée qu'un être humain pourrait, à travers le langage (alors conçu comme *medium* transparent de communication), parvenir à atteindre une vision objective et univoque du monde. Il en va de même pour la recherche de vérité : le refus du principe logique de non-opposition des contraires invalide la distinction entre animalité et humanité, vie et mort, rationalité et folie. Le choix de ne pas marquer d'opposition entre ces repères essentiels prendra alors toute sa signification lorsque nous réfléchirons à la portée axiologique des textes. Constatons pour l'heure que l'exigence de moralité, qui reviendrait à proposer des normes stables et exemplaires, est battue en brèche par les récits post-exotiques. Enfin, les attentes proprement littéraires du lecteur sont également interrogées, dans la mesure où l'univers fictionnel récuse toute conception mimétique et référentielle de l'écriture. Les

543 Compagnon Antoine, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1995.

544 *Ibid.*, pp. 202-203.

545 Nünning Ansgar, « Unreliable, Compared to What ? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration : Prolegomena and Hypotheses », *art. cit.*

personnages eux-mêmes, bien que de nature anthropomorphe, ne peuvent ainsi faire l'objet d'une analyse psychologique cohérente, qui permettrait de les ranger clairement du côté du bien ou du mal, ou qui légitimerait la distinction entre sincérité et mauvaise foi.

Le lecteur semble donc disposer de peu d'éléments, au départ, pour arrimer au texte ses attentes et ses hypothèses interprétatives. Mais cette impression de rupture absolue doit pouvoir être nuancée, d'une part parce que les romans d'Antoine Volodine s'inscrivent parmi un certain nombre de productions contemporaines, qui accordent au lecteur un rôle actif dans la production du sens, d'autre part parce que les textes eux-mêmes investissent à leur tour de nouvelles normes. Ce processus prend ainsi deux formes différentes : nous inspirant des travaux de Jauss⁵⁴⁶ nous parlerons tout d'abord de *préformation*, puis, pour la seconde, de *familiarisation*. Nous limiterons cependant la première au péritexte, qui nous semble en effet être le terrain privilégié de captation du lecteur potentiel. De la transmission de la norme, nous passerons alors aux moyens qui en assurent la validation au sein de l'univers fictionnel. Ce deuxième aspect, parce qu'il met en œuvre un nombre important de stratégies, constituera le deuxième chapitre de cette partie consacrée à la réception.

Dans sa matérialité, le livre en tant que tel construit déjà la représentation que le lecteur se fait de son contenu. Certaines "zones" cependant sont plus stratégiques que d'autres, comme la couverture du livre, le titre ou le prière d'insérer⁵⁴⁷. Ces trois éléments constituent les principaux seuils invitant à ouvrir le livre et à entamer la lecture. Qu'en est-il alors dans les œuvres que nous étudions ? Il s'agit de déterminer l'effet produit par le péritexte : invite-t-il plutôt au recul critique ou à l'adhésion ? Ou laisse-t-il le lecteur dans l'incertitude ? Avant de proposer une réponse à ces questions, observons point par point les éléments que nous avons déclaré essentiels.

Ce qui s'impose au lecteur, avant même d'ouvrir le livre, c'est sa couverture ou, comme dans *Les Aigles puent*, la jaquette qui la recouvre. Celles-ci peuvent être plus ou moins neutres : la collection "blanche" de Gallimard (*Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*) ne présente par exemple aucun élément iconographique. La collection "Fiction & Cie" (*Écrivains*)

546 L'étape de motivation de la norme est envisagée comme une « préformation des comportements », Jauss Hans Robert, *ibid.*, p. 261.

547 Le prière d'insérer est susceptible de renvoyer à des réalités différentes. Au XIX^{ème} siècle, il prend généralement la forme d'un communiqué inséré dans les journaux afin d'annoncer la parution d'un ouvrage. Mais par prière d'insérer, on peut également désigner un encart, destiné tout d'abord à la critique puis à un public élargi à partir du moment où le texte est encarté dans chaque exemplaire. Enfin, et c'est la perspective que nous envisageons lorsque nous parlons de prière d'insérer, il peut aussi s'agir d'une accroche, généralement sous la forme d'un résumé, imprimée en quatrième page de couverture. Genette Gérard, *Seuils, op. cit.*, pp. 108-113.

reprend simplement en vignette un dessin du juif errant. La couverture de *Onze rêves de suie* se distingue quant à elle par la photographie d'une femme, qui renvoie au sexe de l'hétéronyme, mais aussi à la tonalité du roman. Entre crépusculaire et merveilleux (le rose du maquillage et des pétales de fleur qui se détachent sur la chevelure noire), la photographie confronte la pose alanguie de la femme à l'arme placée à côté d'elle. L'image permet ainsi au lecteur de tisser des liens entre cette photographie et l'une des héroïnes (Rita Mirvrakis, Loula Maldarivian, Maryama Adougai et Ouassila Albachvili) qui, à la fin du roman, se retrouvent confrontées à la mort. La jaquette des *Aigles puent* apparaît elle aussi très riche sur le plan fantasmatique puisqu'elle présente - l'image occupe toute la surface de la couverture - un espace dévasté, sordide et envahi par la moisissure. Deux portes en béton (sur lesquelles figurent des inscriptions en russe) peuvent également rappeler le milieu carcéral dans lequel évoluent les narrateurs.

L'influence de la couverture est du reste subordonnée au repérage de la collection, riche d'informations puisqu'il permet de circonscrire le genre et l'écriture du texte, d'imaginer enfin l'univers qu'il met en place. Il s'agit cependant d'une première étape, appelant à être confirmée ou infirmée au cours de la lecture. La répartition hétérogène des romans post-exotiques pourrait ainsi constituer un facteur de brouillage. Entre la collection "blanche" de Gallimard d'une part, les collections "Chaoïd" et "Fiction & Cie" d'autre part, les lignes éditoriales sont en effet fort différentes. Mais l'unité de l'œuvre n'en est cependant pas affectée, ce qui prouve que l'horizon d'attente péri-textuel ne fait (heureusement) pas tout.

En outre, alors que le choix de la collection relève de l'éditeur, le péri-texte revêt une importance beaucoup plus grande lorsque l'auteur lui-même participe à son élaboration, ce qui est parfois le cas pour le prière d'insérer. Une certaine prudence s'impose toutefois car, comme pour tout espace péri-textuel, l'autorité y est partagée et « résulte d'un va et vient aimable entre l'auteur et l'éditeur »⁵⁴⁸. Mais pour le lecteur qui parcourt ce petit texte, l'écrivain est d'emblée, même si implicitement, partie prenante de cette frange transitionnelle, qui constitue un prolongement de l'univers fictionnel. Antoine Volodine reconnaît ainsi s'être chargé des résumés et des notices biographiques⁵⁴⁹ du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* et des trois ouvrages parus en septembre 2010. Ce qui lui permettait, dans *Onze rêves de suie* et *Les Aigles puent*, d'assumer jusqu'au bout le rôle de porte-parole des hétéronymes.

Outre sa fonction informative (la présentation de l'hétéronyme par exemple), il est

548 Volodine Antoine, par échange de courriels, le 21 septembre 2011.

549 *Ibid.*

également intéressant d'observer la manière dont le prière d'insérer parvient à capter l'attention du lecteur et à accompagner son immersion dans le monde du récit. Sur la quatrième de couverture du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Antoine Volodine se présente ainsi comme un « traducteur », explorant « un univers romanesque particulier, placé sous la double marque de l'onirisme et de la politique ». Or pourquoi avoir préféré le terme de « traducteur » à celui d'« écrivain » ou de « romancier » ? En relation avec l'expression « univers romanesque particulier » et avec le terme « onirisme », la fonction de traducteur renvoie ici à la notion fort vaste de transcription (le passage d'un système de signes à un autre). Rêves et images constituent autant de langages dont la fiction s'imprègne pour en dissoudre les frontières. Sans doute y a-t-il en outre dans le choix de ce mot un effet d'écho à la volonté d'« écrire en français une littérature étrangère »⁵⁵⁰, une entreprise qui relève de la traduction, mais à rebours : non pas partir de l'ailleurs pour en dévoiler le sens, mais partir du familier (la langue commune) pour mieux perdre le lecteur et le mener vers l'inconnu. On voit que se niche déjà dans ces quelques lignes paratextuelles un véritable programme d'écriture.

Malgré sa brièveté, on pourrait dire la même chose du titre qui, là encore, même si l'éditeur a son mot à dire, constitue pour partie un choix de l'auteur. Car le titre, comme en témoigne la liste des 343 ouvrages à la fin du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, joue un rôle essentiel dans la modélisation de l'univers fictionnel, surtout lorsqu'il cherche à créer un effet de connivence. *Écrivains* constitue par exemple, malgré sa portée métatextuelle, un titre relativement neutre. Mais il en va autrement pour « *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* » qui rompt volontairement l'équilibre du dix attendu, et ce afin d'intégrer l'ouvrage en question dans l'édifice post-exotique (la « leçon onze » renvoyant dès lors au texte que le lecteur tient entre les mains). « *Les Aigles puent* » est quant à lui assez énigmatique, et ce même après avoir lu le roman. Outre son caractère provocateur, il induit en profondeur une série d'interprétations visant à comprendre pourquoi l'histoire racontée en l'honneur de Leonal Baltimore⁵⁵¹ se trouve érigée en pivot du roman. *Onze rêves de suie* est pour sa part un titre rhématique, puisqu'il invite à concevoir les onze chapitres du roman comme des épisodes oniriques, inspirés de rêves (sombres comme la suie) et déformés sous le prisme de l'imagination. Le titre constitue donc à la fois un jeu et un tremplin pour la réception des

550 *Idem*, « Écrire en français une littérature étrangère », *art. cit.*

551 C'est dans ce récit qu'apparaît l'expression qui donne son titre au roman. Le travail de Leonal Baltimore consiste à monter sur le toit des plus hauts immeubles de la ville pour chasser les aigles qui y construisent leurs aires. La tâche est évidemment fort pénible, ce qui explique les imprécations du personnage. Exposé aux tirs ennemis, il meurt finalement au milieu de ceux qu'il s'était évertué à détruire. Bassmann Lutz, *ibid.*, pp. 107-112.

textes :

« Pour *Onze rêves de suie*, le titre aurait pu être également *Rendez-vous à la bolcho-pride*, ou *Incendie au trente-sixième dessous*, ou *Terminus au cœur des flammes*, ou *Contes de la Mémé Holgolde*, ou *Le pont des menteurs*, ou *Veillée d'armes après la défaite*, ou *Jamais sans mes braises*, ou *Adieu à la mort*, ou *Contes de feu*, ou *Enfances terminales*, ou *Une maladie infantile de la Mémé Holgolde*, ou encore *Le mouvoir est au bout du fusil*, etc. »⁵⁵²

Le périphrase peut être conçu comme un espace de « préformation » dans la mesure où il oriente l'attitude que le lecteur adopte à l'égard du texte. Nous avons vu⁵⁵³ combien cet espace transitionnel invite, dans les récits post-exotiques, à faire preuve de vigilance et à conserver un certain esprit critique. Mais la portée réflexive du périphrase apparaît cependant moins essentielle que la place accordée au rêve et à l'évasion. Que ce soit à travers l'iconographie, le caractère évocateur du titre ou le phrasé des prières d'insérer, l'entrée dans le texte semble surtout se faire à travers le "lâcher prise". Au lieu d'appréhender les romans d'Antoine Volodine sur le mode de l'ambiguïté (qui suggère l'idée d'une gêne ou d'un malaise à résorber), il est donc tout à fait possible et gratifiant de les aborder dans leur indécidabilité constitutive qui suppose, de la part de l'auteur, un refus de privilégier un sens par rapport à l'autre. Cette indifférenciation explique pourquoi l'étude des voix narratives ne se satisfait pas d'une approche purement conflictuelle et normative. Parce que l'écart est voulu, le fait de le souligner échouera toujours à le redresser. Nous sommes ainsi de nouveau confrontés au mouvement régulier d'adhésion et de distanciation, qui parvient à concilier l'effet de rupture suscité par la découverte d'un univers fictionnel extrêmement dense et l'instauration des jalons nécessaires à la fluidité de la lecture. Si le principe de déceptivité traverse les récits post-exotiques, rappelons que ces différentes tensions ne semblent pas faire obstacle à l'immersion fictionnelle. À la construction de l'horizon d'attente (notamment à travers les différentes régions du périphrase) répondent en effet les multiples ressources mises en place pour familiariser le lecteur, de façon peu contraignante mais néanmoins efficace, aux éléments susceptibles de provoquer sa résistance. Au-delà des modalités de réglementation de la lecture, deux points méritent à ce titre d'être approfondis : le système axiologique qui se dégage des textes d'une part, la noirceur de l'univers fictionnel d'autre part.

552 Volodine Antoine, « Récapitulatif pour d'autres nous autres ainsi que pour nous-mêmes et nos semblables ou dits semblables », *art. cit.*

553 Voir le II, 3, b) de ce mémoire.

2. Axiologie post-exotique et familiarisation du lecteur

a) Valeurs et discours.

Il s'agit donc dans un premier temps de repérer et de hiérarchiser les valeurs présentes au sein des romans post-exotiques. La difficulté procède du caractère fuyant de la notion qui, comme le remarque Vincent Jouve, peut renvoyer « au *désirable* comme à l'*estimable*, au *conventionnel* comme au *normatif* [...] »⁵⁵⁴. Il est en outre délicat de s'aventurer sans garde-fou sur le terrain de l'axiologie, au risque de se voir accuser de subjectivisme ou de parti pris. Étant donnée la densité d'une œuvre littéraire, celle-ci charrie toujours une part d'inconscient. Indirectement, elle est donc porteuse d'une idéologie conçue comme le « rapport imaginaire des individus à leurs conditions réelles d'existence »⁵⁵⁵. Dans une perspective marxiste, l'idéologie se présente comme une vision du monde. Mais elle est aussi une illusion qui émane de la société tout en la soutenant puisqu'elle justifie l'ordre existant. Suivant en cela l'approche de Vincent Jouve, nous jugeons donc préférable de nous concentrer sur l'« effet-valeur »⁵⁵⁶, entendu comme l'axiologie consciente élaborée par le texte. Sans nier la part de subjectivité inhérente à la lecture, nous nous plaçons ainsi à l'abri du relativisme puisque nous partons du principe que les valeurs d'une œuvre relèvent d'une construction intentionnelle, accessible à l'analyse et au moins pour partie recomposable.

À partir de là, il faut reconnaître que certains romans revendiquent des valeurs originales et inattendues quand d'autres reprennent de manière plus ou moins consciente les valeurs conventionnellement approuvées dans l'extra-texte. La première démarche implique cependant de mettre en place un dispositif textuel particulier de façon à autoriser et légitimer le système axiologique en question. Il s'agit donc de déterminer si le texte vise ou non à susciter la reconnaissance de son lecteur. Or nous avons observé combien, de l'onomastique au cadre spatio-temporel, les récits post-exotiques tendent à éviter tout renvoi direct au familier et au réel. Il semble en aller de même pour les valeurs dont ils se réclament. S'il est tout à fait possible d'assimiler les discours des narrateurs et des personnages à certaines déclarations "anarcho-communisantes", il va de soi que la défense de l'égalitarisme révolutionnaire et de la lutte armée contre le système capitaliste n'est plus à l'ordre du jour et produit un effet

554 Jouve Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 2001, p. 5.

555 Althusser Louis, « Idéologie et appareils idéologiques d'État », dans *Positions (1964-1975)*, Paris, Les Éditions sociales, 1976, pp. 67-125.

556 Jouve Vincent, *ibid.*, p. 11.

d'archaïsme et de contre-temps, susceptible de déstabiliser le lecteur plutôt que d'obtenir son consensus. Comme le remarque Frank Wagner,

« [...] on aurait donc pu s'attendre à assister dans ces textes au déploiement d'une argumentation insistante et sophistiquée, destinée à emporter la conviction du narrataire [...] Or, c'est l'inverse qui se produit : la supériorité du collectivisme sur le capitalisme n'est nullement objet d'une argumentation serrée qui jouerait des ressources de l'hypotaxe, mais est au contraire imposée au lecteur par voie de présupposition. »⁵⁵⁷

Entre hostilité et connivence, le choix du lecteur est faussé. S'il veut jouer le rôle qui lui est proposé, il lui faut se conformer au système de valeurs construit par le texte. Voyons de quelle manière et avec quelle efficacité.

Le premier critère à envisager est la fréquence des passages susceptibles de transmettre l'« effet valeur ». Que ce soit dans un roman d'Antoine Volodine, de Lutz Bassmann ou de Manuela Draeger, à grande échelle et de façon répétée, ce sont en effet les mêmes idéaux déçus qui animent personnages et narrateurs. Cette convergence axiologique renforce la cohérence de l'univers post-exotique et s'apparente à une forme d'« autostéréotypie »⁵⁵⁸, au sens où l'entend Stéphanie Orace :

« Nous faisons l'hypothèse que la reprise, de roman en roman, de certains « motifs » instaure ceux-ci comme véritables stéréotypes, c'est-à-dire comme lieux *communs* au texte et aux lecteurs [...] Une seconde précision s'impose : ce que nous désignons comme reprise de certains motifs se distingue nettement de la simple isotopie puisque, nous le verrons, les retours observés se caractérisent par un réel figement linguistique [...] »⁵⁵⁹

Il est vrai que nous étendons légèrement la manière dont Stéphanie Orace conçoit ce phénomène de figement linguistique. Celle-ci se concentre sur des segments de texte assez brefs, de nature essentiellement descriptive, et observe un ensemble de reprises et de variations sur le motif de l'acacia chez Claude Simon et sur l'expression « lacs de larmes » dans *Histoire*⁵⁶⁰. Il nous semble qu'un figement linguistique similaire n'en est pas moins observable, à plus grande ampleur, dans les harangues des narrateurs et des personnages post-exotiques. Sur le plan thématique comme sur le plan rhétorique, ces discours caractéristiques génèrent un effet de déjà-lu auprès de tout lecteur un tant soit peu familier de la radicalité du discours unissant l'ensemble des combattants vaincus contre les fossoyeurs de la démocratie. En témoignent quelques brefs extraits relevés au fil des textes :

« Nous n'avons pas flanché quand nous avions mal, nous avons fait semblant de flancher, nous

557 Wagner Frank, « Que reste-t-il de nos amours ? Post-exotisme et valeurs », dans *Défense et illustration du post-exotisme en vingt leçons*, op. cit., pp. 283-284.

558 Orace Stéphanie, « Éléments pour une autostéréotypie. Le cas du texte répétitif », *Poétique*, n°125, 2001, pp. 17-31.

559 *Ibid.*, p. 18.

560 Simon Claude, *Histoire*, Paris, Minuit, 1967.

avons fait semblant d'être terrorisés [...] »⁵⁶¹ ; « De temps en temps, pour respecter à la fois la tradition et notre instinct, nous lançons des offensives politico-militaires depuis nos camps, nos centres psychiatriques ou nos ghettos. Elles se terminaient systématiquement en déroute. »⁵⁶² ; « C'est pourquoi, même pendant les périodes calmes, nous avions l'impression que nous étions à la fois des sous-hommes et des habitants des ruines et du feu. »⁵⁶³

Abnégation, résistance et courage constituent ainsi le fond commun de ces trois passages qui, à travers leurs récurrences stylistiques (le choix de la première personne du pluriel ainsi que l'inscription dans le passé), nous livrent la posture adoptée par les narrateurs post-exotiques : celle de combattants défaits enclins à magnifier le temps de la lutte. Nous verrons au terme de notre parcours de quelles manières il est possible d'interpréter le caractère emphatique et volontairement stéréotypé de ces déclarations passionnées.

Un autre élément à prendre en compte est l'organisation du schéma actantiel tel que le définit Greimas⁵⁶⁴. Imparfaitement reconductible au sein de récits qui contrarient toute progression linéaire, il conforte cependant la distinction entre opposants et adjouvants qui, de façon manichéenne, semble établir une frontière très nette entre bien et mal, entre « camarades »⁵⁶⁵ post-exotiques persécutés et ennemis à la solde du pouvoir. Notons en outre que ce manichéisme, jouant par nature le rôle de facteur de lisibilité, se renforce d'une référence culturelle à l'imaginaire des deux blocs opposés durant la guerre froide. Bien que cette confrontation n'ait plus lieu d'être aujourd'hui, on peut supposer qu'il en reste une conscience assez forte dans la mémoire collective.

À partir des travaux de Greimas, Vincent Jouve exploite également dans *Poétique des valeurs* la notion de programme narratif, qui nous semble en partie convaincante pour étudier la construction de l'« effet-valeur » dans les textes post-exotiques. Nous laisserons de côté les étapes de la *compétence*⁵⁶⁶ et de la *performance* pour nous concentrer sur la première et sur la dernière phases du programme narratif : *manipulation* et *sanction*.

« La manipulation est [...] la phase où sont fixées les valeurs. Sa mise au jour permet de préciser ce qui motive le personnage, quelles sont les normes qui le font agir, qui tient lieu de destinataire, et quelles sont les stratégies dont on a usé pour le convaincre. »⁵⁶⁷

561 Volodine Antoine, *Le Post-exotisme en dix leçons onze*, op. cit., p. 47.

562 Bassmann Lutz, *ibid.*, p. 37.

563 Draeger Manuela, *ibid.*, p. 16.

564 Greimas Algirdas Julien, *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Paris, Larousse, 1966.

565 Ce manichéisme rejoint l'opposition entre bon et mauvais lecteur, qui constitue un motif récurrent même si nous avons vu qu'il s'agissait seulement d'un premier niveau d'analyse. Nous renvoyons au III, 1, b) de ce mémoire et à l'article de Frank Wagner, « Portrait du lecteur "post-exotique" en camarade (note sur la réception des fictions d'Antoine Volodine) », art. cit.

566 « La compétence est la phase d'acquisition par le sujet du /pouvoir-faire/ et du /vouloir-faire/ nécessaires à l'action. Elle est bien sûr à analyser en relation avec la performance (dans quelle mesure les aptitudes du personnage se réalisent-elles dans des actes concrets ?) [...] », Jouve Vincent, *ibid.*, p. 76.

567 *Ibid.*, p. 67.

Un roman comme *Onze rêves de suie*, parce qu'il met en scène des enfants et des adolescents, permet ainsi d'analyser la manière dont se construit la motivation des personnages et de déterminer les valeurs sur lesquelles elle s'appuie. Deux destinataires privilégiés semblent se charger de la transmission de ces valeurs. L'héritage provient tout d'abord des parents ou plutôt de la communauté des adultes :

« Parfois ils prononçaient quelques évidences joyeuses sur les débuts de la Tchéka ou sur les mitrailleuses de l'Oural. Mais, la plupart du temps, ils se contentaient de nous encourager affectueusement à grandir et à continuer. C'était un peu vague, comme conseil, mais je crois que nous comprenions déjà ce qu'ils avaient en tête : la fidélité à la cause des vaincus, la poursuite du combat quelle que puisse être l'irréversibilité de la défaite, l'enthousiasme à la pensée des occasions perdues. Nous allions grandir à notre tour et porter haut, jusqu'à notre mort, les drapeaux de tous ces désastres. »⁵⁶⁸

Le lecteur est saisi par la dimension utopique et presque messianique de ce programme, dont le défilé annuel de la *bolcho pride* constitue à la fois le symbole et le lieu d'expression. L'enthousiasme du narrateur participe d'une stratégie de persuasion qui, là encore, fait de la présupposition le principal vecteur de diffusion des valeurs. Mais la portée idéologique du discours (celui d'un *pseudo* Parti communiste moribond) importe moins que les mobiles orientant l'action des personnages. Ainsi, frustration et refus du réel engendrent la volonté de braver l'interdit, d'entrer en dissidence et de puiser dans le rêve la force de supporter souffrance et injustice. Ce dernier aspect est très important parce qu'il permet d'infléchir ce que la transmission par présupposition pourrait avoir d'autoritaire : à partir du moment où les valeurs post-exotiques font figure de refuge plus que d'armes de combat, elles s'adressent moins à la raison du lecteur qu'à sa propre imagination. Mais le deuxième temps fort de la *manipulation* est susceptible d'éclairer cet aspect. Plus encore peut-être que par le discours des adultes, c'est à travers les contes de la Mémé Holgolde que les enfants du camp construisent leur représentation de l'avenir :

« Aucun des ces contes n'était spécifiquement destiné à des enfants, sinon en ce sens qu'ils remplissaient une fonction éducative. Il s'agissait de ne pas laisser notre sens du merveilleux s'égarer sur des chemins trop neutres, il s'agissait aussi de nous donner des modèles pour mieux traverser l'adversité, du moins jusqu'à notre décès. Pour savoir plus tard quoi faire, savoir comment surmonter notre épouvante, savoir garder courage et frapper l'ennemi coûte que coûte. »⁵⁶⁹

Le détour par la fiction fonctionne comme un support indirect de transmission, qui transpose dans le monde des personnages les enseignements tirés des contes :

« Et alors, mes petits, reprit la Mémé Holgolde, l'éléphante se méfia. Il valait mieux attendre l'aube, le retour de la lumière, plutôt que foncer bêtement droit vers un précipice. Il valait mieux faire deux pas en arrière qu'un pas en avant [...] L'essentiel, c'est de ne pas perdre de vue qu'on avance, qu'on va coûte que coûte vers l'avant et qu'on ne renonce pas. »⁵⁷⁰

568 Draeger Manuela, *ibid.*, p. 13.

569 *Ibid.*, pp. 17-18.

570 *Ibid.*, p. 23.

La visée pragmatique du récit enchâssé ne fait aucun doute. En s'adressant directement à son auditoire puis en encourageant la mémorisation⁵⁷¹ de la conduite à tenir, la Mémé Holgolde livre aux enfants attentifs une véritable règle de vie. Mais l'étape de la *manipulation* ne concerne pas uniquement les enfants du camp. Le lecteur ne perd rien de la leçon à retenir, d'autant que l'éclatement narratif du roman de Manuela Draeger le place à son tour dans la position de l'auditeur⁵⁷².

Examinons à présent ce qu'il en est de la *sanction*, c'est-à-dire de la mise en pratique des valeurs dont se réclament les personnages. Le fonctionnement axiologique des récits post-exotiques est en effet paradoxal. On aurait pu s'attendre à voir dans l'impuissance des narrateurs et des personnages une remise en cause des espérances révolutionnaires. Se produit pourtant un renversement en leur faveur :

« [...] cette situation tragique confère aux locuteurs post-exotiques un statut de "perdants magnifiques". L'irrédentisme de ces défenseurs d'une cause toujours *déjà* perdue n'en apparaît que plus noble et plus héroïque, participant d'une morale de l'échec qui consacre un renversement des valeurs usuelles. »⁵⁷³

À la pesanteur de la défaite répond ainsi une forme d'idéalisation propre à influencer le jugement du lecteur. Notons en outre que dans le dernier chapitre de *Onze rêves de suie*, le groupe de jeunes est défendu par la Mémé Holgolde qui cherche à réhabiliter leur mémoire auprès du Parti. Il n'y a donc pas inadéquation mais cohérence avec la phase de *manipulation*. D'autant que les victimes convoquent jusque dans la mort les valeurs qui leur ont été transmises : solidarité, persévérance, courage, espérance et « enthousiasme à la pensée des occasions perdues »⁵⁷⁴.

De là à conclure à la parfaite lisibilité axiologique des récits post-exotiques, il n'y aurait qu'un pas. Difficile à franchir cependant, si l'on analyse en profondeur certains passages et si l'on s'attache à observer l'interaction entre le niveau local représenté par les personnages et le niveau global que constitue l'énonciation. Pour reprendre la terminologie de Vincent Jouve, les premiers représentent autant de « points-valeurs »⁵⁷⁵ appelés à s'organiser les uns par rapport

571 Notons le parallélisme des deuxième et troisième phrases (construites à partir de la même structure « il valait mieux ») ainsi que le souci d'explicitation de la conteuse, qui n'hésite pas à préciser la même information pour que son public parvienne à mieux visualiser la scène : « [...] l'aube, le retour de la lumière [...] », « [...] ne pas perdre de vue qu'on avance, qu'on va coûte que coûte vers l'avant [...] ».

572 Le septième chapitre de *Onze rêves de suie* (« L'abîme ») semble rapporter la même histoire.

573 Wagner Frank, *ibid.*, p. 289.

574 Draeger Manuela, *ibid.*, p. 13.

575 Jouve Vincent, *ibid.*,

aux autres tandis qu'à l'échelle du roman la « valeur des valeurs »⁵⁷⁶ correspond à la position finalement privilégiée. Toutefois, même à l'échelle microstructurelle, des espaces de tension apparaissent et contribuent à opacifier la trop évidente transparence axiologique du récit. Sans prétendre à l'exhaustivité, voyons par quels moyens opère ce phénomène d'ébranlement.

À contre-courant de la lecture manichéenne, un récit comme « Demain aura été un beau dimanche » semble par exemple inviter le lecteur à relativiser tout désir d'univocité dès lors qu'il s'agit de comprendre les motifs qui animent un être humain. Rappelons que Kouriline est tenté d'accuser sa grand-mère de lâcheté et de passivité pour avoir cautionné de son silence l'assassinat des hommes arrêtés par le régime. Mais le dialogue silencieux qu'il entretient avec les victimes lui permet finalement de nuancer la radicalité de sa réaction :

« Tantôt Kouriline donne la parole aux condamnés, à ceux qui attendent dans leur cellule surpeuplée ou qui marchent en direction des soldats, qui s'approchent de la fosse qui a été creusée pour eux durant la nuit, tantôt il essaie de revoir les événements à travers les yeux de sa grand-mère, à son tour il s'arrange comme elle pour ne pas croire aux fusillades. »⁵⁷⁷

Le lecteur se trouve ainsi confronté à la nécessaire intrication des valeurs. Mais il est également sensible à d'autres formes de remise en cause qui, mettant en évidence soit la vacuité soit au contraire l'idéalité de certaines croyances, ne peuvent que l'inciter à la circonspection. La première perspective tablerait plutôt sur l'inutilité des valeurs défendues, en raison de leur incohérence ou de leur incapacité à revêtir un sens. C'est la difficulté à laquelle se heurte Bahamdji Bariozine qui, dans *Les Aigles puent*, tente de reconstituer la mémoire collective d'hommes enfermés dans un camp et dont l'unique accès au monde du passé est un magnétoscope au fonctionnement aléatoire. L'instituteur improvisé entreprend donc, avec moins de succès que la Mémé Holgolde, de transmettre à un public apathique les traces éparses d'une société disparue :

« Quand nous restructurons quelque chose, c'était en dépit du bon sens. Les cassettes se succédaient au fil des semaines. Il s'agissait principalement de clips musicaux sans musique, car la bande-son était défectueuse, ou de documentaires australiens sur le sauvetage des écureuils dans le contexte du réchauffement de la planète ou pendant les guerres chimiques. »⁵⁷⁸

Le positionnement inverse, face à des valeurs relevant trop explicitement de l'excès ou de l'idéal, est quant à lui illustré par les réserves de Marta Ashkarot à l'égard du rêve égalitariste d'Irina Wu :

« Elle [Irina Wu] appartenait à l'espèce des optimistes impénitentes. Marta Ashkarot ne partageait pas son euphorie volontariste et elle plaçait ici ou là quelques objections refroidissantes, mais elle mesurait ses paroles [...], comme [elle] ne tenait pas à asséner des vérités et des arguments comme une vieille sectaire, elle ne

576 *Ibid.*,

577 Volodine Antoine, *Écrivains*, *op. cit.*, p. 184.

578 Bassmann Lutz, *ibid.*, p. 75.

s'acharnait pas à la contredire. »⁵⁷⁹

Double du lecteur, l'éléphante semble vouloir lui suggérer que l'on peut être lucide sans être terre-à-terre. La juste distance qu'elle parvient à adopter est aussi, nous y reviendrons, une image de l'équilibre à préserver entre recul critique et adhésion aux discours des personnages.

Un dernier aspect contribue à brouiller la hiérarchisation des différents « points valeurs » : la question de la démarcation entre raison et folie dans les récits post-exotiques. Que penser en effet du délire paranoïaque de Benny Magadane, terrassé par l'angoisse à l'idée qu'un être mystérieux le guette derrière sa porte ? Le lecteur ressent le malaise du personnage mais est conscient que l'étape de la *manipulation* est fragilisée, dans ce récit, par le statut du destinataire :

« Il se rappelait précisément les instructions. Il les recevait à l'intérieur de sa tête. C'était une folle qui les lui dictait. Elle avait une voix éraillée de folle. »⁵⁸⁰

Sur le plan macrostructurel se présentent les mêmes ambivalences. La « valeur des valeurs » n'est pas non plus livrée à travers l'exemplarité du récit ou par l'intermédiaire de quelque autorité narrative. L'incertitude énonciative liée à l'origine fluctuante des voix, aux permutations pronominales et au problème de la crédibilité du narrateur, prévient toute stabilité axiologique, au point d'entraîner une bascule du système de valeurs en direction de l'imaginaire. Comme le souligne Frank Wagner,

« Dans l'univers post-exotique, les diatribes révolutionnaires sont inextricablement mêlées au monde du *Bardo*, au chamanisme, et plus généralement à l'onirisme. »⁵⁸¹

Cet aspect est en accord avec les modes de transmission privilégiés par les récits post-exotiques : suggestion et persuasion. Les valeurs que se transmettent les personnages ne prétendent à aucune supériorité théorique mais constituent autant de talismans propres à opposer une part de rêve à la dureté du monde. Aussi, afin de transmettre à son fils l'énergie et la clairvoyance qui lui permettront, plus tard, d'affronter ses futurs opposants, Golkar Omonenko charge son sommeil de scènes de combats. Cependant rien ne prouve la matérialité de la lutte quotidiennement distillée dans l'esprit de l'enfant :

« Quand un prêtre ou un soldat se faufilaient à proximité du lit d'Ayisch Omonenko, Golkar Omonenko n'engageait pas avec eux un débat théorique sur la pureté de la race, il ne leur demandait pas qui les avait envoyés ni s'ils avaient quelque chose à dire avant de mourir. Il les tuait [...] Une fois le travail effectué, il nettoyait les traces du combat, s'assurait que d'autres indésirables n'étaient pas tapis dans les environs, et ensuite, lorsque tout était redevenu calme, il promenait sous les narines de l'enfant un morceau de la carcasse de l'ennemi, afin que l'enfant pendant son sommeil prît l'habitude de côtoyer

579 Draeger Manuela, *ibid.*, p. 134.

580 Bassman Lutz, *ibid.*, p. 33.

581 Wagner Frank, *ibid.*, p. 292.

sans se troubler des odeurs et des corps hostiles [...] En général, l'enfant se réveillait au matin sans aucun souvenir, mais, peu à peu, il recevait les leçons de Golkar Omonenko et il les intégrait à sa culture. »⁵⁸²

Même si les romans d'Antoine Volodine paraissent engager une réflexion de nature politique, ils ne relèvent ni de la littérature de combat ni de la littérature engagée. Si l'on s'attache uniquement aux discours des narrateurs et des personnages, on ne peut envisager de reconduire dans le monde réel les idéaux défendus au sein des textes. L'échec étant présenté comme inéluctable et comme antérieur au temps de l'action, ces romans n'ont pas à être conçus sur le mode de l'exemplarité ou du retour à l'ordre (si tant est que ce mot puisse y revêtir un sens). Cette observation rejoint nos analyses sur la part accordée au lecteur. En confrontant le lecteur à des valeurs originales et problématiques, les récits post-exotiques stimulent son esprit critique. Mais les valeurs en question excèdent la simple interprétation axiologique ou le repérage d'une stratégie narrative fondée sur la recherche de déceptivité. Au-delà d'une saisie purement intellectuelle, tout laisse à penser qu'elles restent à chercher au cœur de la réception, dans les représentations intuitives du lecteur.

b) Valeurs et imaginaire

La part accordée aux émotions et aux sensations dans le repérage et dans la classification des valeurs suppose de se tourner vers l'activité du lisant. Celle-ci est première car avant d'engager une réflexion sur la validité du système axiologique défendu par le texte, le lecteur l'appréhende comme espace de projection et de modélisation. Il n'est jamais contraint d'assumer le rôle qui lui est assigné mais sa liberté est plus restreinte lorsqu'il entreprend de s'opposer au système de sympathie du roman que lorsqu'il est tenté d'invalidier les présupposés théoriques sur lesquels se fondent les déclarations des narrateurs ou des personnages. Surtout, pour adhérer au système de valeurs de l'œuvre, il lui est nécessaire de retirer au préalable un certain plaisir esthétique de son incursion en terre fictionnelle. Nous reviendrons toutefois sur les notions d'"identification" (cette dernière renvoyant à « la place du lecteur dans l'intrigue »⁵⁸³, notamment à travers la focalisation adoptée) et de "sympathie", que nous aborderons plus longuement au chapitre suivant. Toutes deux encouragent à orienter l'analyse vers les personnages post-exotiques, une question qui touche de très près celle des valeurs et que nous ne pouvons occulter ici, mais qui ne la recoupe pas entièrement. Notre objectif est pour l'heure de dégager la portée intersubjective des valeurs détectables au sein des récits post-exotiques,

582 Bassman Lutz, *ibid.*, pp. 57-58.

583 Jouve Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, op. cit, p. 124.

démarche qui présuppose l'existence de constantes synesthésiques et anthropologiques mais s'accorde parfaitement au projet dont se réclame Antoine Volodine, celui de convoquer l'imaginaire collectif de ses lecteurs. Nous nous intéresserons donc aux émotions, aux sensations et aux représentations suscitées par le texte.

Parce que l'univers post-exotique n'est pas directement référentiel, il semble d'autant plus aisé⁵⁸⁴ pour le lecteur d'y transposer ses angoisses personnelles, que celles-ci aient pour objet sa propre personne ou le monde qui l'entoure. Car la catastrophe qui, invariablement, précède la situation désastreuse sur laquelle s'ouvre chacun des romans, fait écho aux dérives de notre propre société, menacée elle aussi par la ruine des idéaux susceptibles de rassembler les hommes autour d'espérances communes. Sans avoir à chercher bien loin, il est difficile de nier que des thématiques comme celles de la destruction, de l'anonymat et de la solitude renvoient à notre monde contemporain. Ce que mettent en scène les récits post-exotiques, c'est moins le conflit entre système capitaliste et égalitarisme révolutionnaire que la lutte quotidienne de rescapés déçus de leur humanité et réduits à survivre dans un espace hostile et dévasté. L'une des images que le lecteur conserve des *Aigles puent* est ainsi celle de Gordon Koum, dévoré de l'intérieur par les vapeurs qui émanent des décombres et errant dans un espace dépouillé de toute trace de civilisation. De même, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* est avant tout le récit d'une agonie, intime (celle de Lutz Bassmann), mais aussi collective, puisque celui-ci nous est présenté comme l'ultime prisonnier du quartier pénitentiaire de haute sécurité. Le centre carcéral constituant un univers à part entière, on pourrait d'ailleurs aller plus loin et supposer qu'en filigrane, c'est à la disparition du dernier homme qu'assiste le lecteur, invité à réinvestir fantasmatiquement son angoisse de la mort.

Il est important de prêter attention à ces situations d'agonie qui, en raison de leur impact émotionnel, sont des lieux privilégiés de fixation des valeurs. Cela ne rend pas ces dernières plus aisées à formuler mais multiplie leur pouvoir de suggestion. Ainsi, malgré la part qu'elles occupent dans l'univers post-exotique, souffrance et mort se voient contrecarrées par des forces compensatrices. Dans l'imaginaire volodinien, la mort n'est pas une disparition radicale de l'être et, en étant attentif aux passages susceptibles de faire appel aux émotions du lecteur, on constate que les situations tragiques auxquelles se trouvent confrontés les personnages invitent à "se centrer" sur des valeurs simples et universellement acceptées : compassion envers les victimes fusillées pour Nikita Kouriline, abnégation, courage et amour familial chez Gordon

584 Il nous semble que plus un récit s'éloigne de la représentation ordinaire que le lecteur se fait du monde (l'écart tendant toujours à se réduire puisqu'en l'absence d'indication contraire, nous rapportons l'univers fictionnel à ce qui nous est familier), plus il l'invite à déployer son imagination et à s'investir personnellement dans le texte.

Koum, amitié et solidarité entre les jeunes prisonniers de l'entrepôt en flammes dans *Onze rêves de suie*. Les récits post-exotiques ne valorisent donc pas une axiologie unanimement "problématique". Il nous faudra approfondir ce point ultérieurement mais la solidarité qui unit l'ensemble des voix narratives prend sens au niveau de la diégèse comme à celui de l'énonciation ; les personnages ne sont en effet ni dépourvus d'affects ni indifférents à la souffrance.

Il est vrai que la position du lecteur est moins évidente vis-à-vis des sensations et des représentations livrées par les textes. Transcendant les barrières culturelles, tout ce qui a trait à l'appareil sensoriel fonctionne sur l'opposition entre euphorique et dysphorique et relève de ce que Greimas nomme la catégorie du *thymique* :

« On cherche à formuler, très sommairement, la manière dont tout être vivant, inscrit dans un milieu, "se sent" lui-même et réagit à son environnement, un être vivant étant considéré comme un système d'attractions et de répulsions. »⁵⁸⁵

D'après Vincent Jouve, « [...] la dimension synesthésique contribue à gommer la part subjective de l'évaluation. »⁵⁸⁶ Le lecteur ne juge pas uniquement les discours : pour construire sa représentation, il lui faut aussi passer par une interprétation sensorielle de l'univers post-exotique. Sur ce point, certaines constantes peuvent être dégagées. Compte tenu de leurs conditions d'existence ainsi que de leur déchéance spirituelle et physique, les personnages éprouvent majoritairement des sensations désagréables et peu ragoûtantes, prolongeant ainsi les décors miséreux qui hantent les romans post-exotiques :

« Au-delà de ces titanesques toiles d'araignées s'étendait le bloc 709 : un secteur urbain vidé de ses habitants, avec des rues semées de vilaines herbes, des odeurs de ghetto, des fenêtres murées, des façades couvertes de mousses noires, des dortoirs en ruines. »⁵⁸⁷

En présence d'un univers fictionnel peu accueillant, voire plutôt inquiétant, la première réaction du lecteur semble devoir être une réaction d'aversion⁵⁸⁸. Au lieu de se fonder sur l'opposition entre euphorique et dysphorique, les récits post-exotiques convoquent sciemment ce qui est censé repousser. La perception relevant moins que l'intellection de l'individuel ou du culturel, le lecteur est donc obligé de remettre en question ses représentations les plus assurées.

D'autant que le panel de sensations repérables au sein des textes n'opère pas, lui non plus, en faveur d'un partage axiologique simplifié entre personnages post-exotiques et figures hostiles. Les réserves du lecteur procèdent il est vrai des connotations négatives généralement

585 Greimas Algirdas Julien, *Du Sens II*, Paris, Seuil, 1983, p. 93. Cité par Vincent Jouve, dans *Poétique des valeurs*, *op. cit.*, p. 18.

586 *Ibid.*, p. 17.

587 Draeger Manuela, *ibid.*, p. 51.

588 Nous approfondirons cette question dans le cadre de notre étude sur les personnages.

associées aux différents actes de perception mais aussi de l'élargissement sensoriel qui accompagne le choix de la focalisation zéro. Ainsi, dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, les précisions du narrateur contribuent autant à traduire la répulsion des journalistes qu'à restituer l'atmosphère du colloque. Chaque fois que le lecteur se sent mal à l'aise dans l'espace sordide et désespérant de la prison, il occupe en même temps la position d'un des deux représentants du monde extérieur. Son trouble provient de ce qu'il se sent à la fois dedans et dehors : dedans parce que le système de sympathie du texte oriente la réception en faveur des valeurs défendues par les prisonniers, dehors dans la mesure où, comme Blotno et Niouki, il reste malgré tout réticent à partager leur expérience carcérale.

Outre les indications relevant du champ perceptif, on peut également s'intéresser aux structures figuratives mises en place par les textes post-exotiques. Notre système de représentations nous invite traditionnellement à opposer obscurité et lumière, haut et bas, nature et culture ou encore animalité et humanité. Mais ces repères fondamentaux, qui nous permettent d'évaluer intuitivement l'univers fictionnel, se trouvent brouillés dans les romans d'Antoine Volodine, où nous avons vu qu'il n'existait pas d'opposition entre les contraires. L'univers post-exotique se déploie ainsi au ras du sol, dans l'ombre, dans la poussière, et la posture des personnages (dont le lecteur est censé adopter le point de vue) renvoie souvent au comportement animal ou à certains réflexes ataviques :

« Elle sent qu'elle a de la suie sur les bras. Elle pense qu'elle a dû enfoncer les mains dans le sol et cette idée ne la dérange pas. À un moment, elle a peut-être perdu l'équilibre, et sans s'en rendre compte elle est passée de la position accroupie à une position plus animale encore, plus proche de la terre. »⁵⁸⁹

Prévenant toute généralisation, notons cependant que la dernière page de *Onze rêves de suie* propose au lecteur de survoler le ghetto dans lequel se trouvent relégués les personnages. Cet effet de surplomb rappelle métaphoriquement la mort des jeunes, figurée par leur métamorphose en « cormorans étranges »⁵⁹⁰, tout en contribuant efficacement à dédramatiser l'horreur de la scène finale. Le rêve triomphe de la suie à travers l'attachement du narrateur pour les lieux de son enfance qui sont aussi, à une autre échelle, ceux des épisodes du récit. L'élargissement de la perspective renvoie en effet à la vision panoramique de l'oiseau, auquel semble pour finir s'adresser la voix narrative. Le franchissement des frontières qui séparent l'animalité de l'humanité n'est pas indifférent car cette démarcation spontanée structure habituellement nos représentations, donc la manière dont nous interprétons et hiérarchisons les valeurs d'un texte. Ce rapprochement appelle de nombreuses interprétations et nous aurons à y

589 Volodine Antoine, *Écrivains, op. cit.*, p. 150.

590 Draeger Manuela, *ibid.*, p. 176.

revenir lorsque nous nous intéresserons plus précisément aux personnages post-exotiques. Contentons-nous de préciser ici que cette proximité n'est jamais neutre sur le plan axiologique.

On remarque en effet que le partage manichéen n'exclut pas les animaux. Dans *Les Aigles puent*, c'est particulièrement sensible pour les oiseaux :

« Ivo Koum aimait les oiseaux, enchaîna le golliwog. Il n'en avait jamais vus dans la réalité, si l'on excepte les aigles qui nichent en haut des immeubles et les vautours qui se chargent du nettoyage des fosses communes. Il n'avait jamais vu de véritables petits oiseaux, mais il les aimait. »⁵⁹¹

Alors que le rouge-gorge, dont le regard brille d'intelligence, devient un personnage à part entière, les aigles constituent un reflet maléfique de la catastrophe qui s'est abattue sur la ville. Le motif de l'oiseau de proie apparaît à deux reprises : d'une part lorsqu'il est question de la tâche éprouvante assignée à Leonal Baltimore (monter sur les toits des plus grands immeubles pour détruire les nids des aigles qui s'y sont installés), d'autre part à la fin du roman lorsque le lecteur en apprend davantage sur la mission confiée à Gordon Koum la veille du bombardement. Le premier passage, qui fait de Leonal Baltimore un avatar prométhéen châtié de son impudence par les feux du ciel, souligne la cruauté des aigles :

« Les aigles ne l'écoutaient pas. Ils piochaient dans la chair tiède de son ventre, ils sautillaient près de ses jambes, ils secouaient au-dessus de lui leurs ailes nauséabondes, et, de temps en temps, ils grillaient, ils ouvraient leur bec en silence, ils grillaient, ils lançaient leur cri grinçant, leur clameur discordante, ils glatissaient. »⁵⁹²

Quant à la seconde occurrence, elle fait d'eux des complices de l'ennemi :

« Il [Gordon Koum] avait dû ensuite tuer des aigles dressés pour la défense de leur maître. »⁵⁹³

Notons cependant que ce symbolisme axiologique est plus complexe qu'il n'y paraît : Leonal Baltimore exprime ainsi sa satisfaction de mourir entouré par les aigles, lui qu'un sordide besoin d'argent poussait à accomplir son infâme besogne de destruction.

Nous sommes à présent loin des harangues révolutionnaires délivrées par les narrateurs et par les personnages post-exotiques. En raison de leur visibilité et de leur radicalité, il est vrai que celles-ci ont tendance à dissimuler tout un pan de l'axiologie mise en place par les textes. Pourtant, c'est surtout à travers les émotions et les images mentales transmises au cours de la lecture que nous évaluons et hiérarchisons les valeurs en présence. Les romans d'Antoine Volodine ne sont pas, loin s'en faut, impropres à emporter la confiance et l'abandon du lecteur. Mais ce plaisir esthétique requiert une certaine ouverture : il s'agit d'accepter, le temps de la

591 Bassmann Lutz, *ibid.*, p. 27.

592 *Ibid.*, p. 112.

593 *Ibid.*, p. 148.

lecture, le renversement de certaines représentations ou structurations mentales offrant habituellement confort (l'opposition euphorique / dysphorique) et assurance (à travers certains partages intuitifs).

Dans son entreprise de construction d'un système axiologique cohérent et intelligible, un texte est appelé dans un premier temps à convoquer une logique binaire fondée sur l'opposition entre valeurs et anti-valeurs. Mais c'est vers l'indétermination que nous poussent nos analyses. Face à l'apparente noirceur de l'univers fictionnel, le principe de l'entre-deux se présente comme une "contre-valeur"⁵⁹⁴, à même de proposer une alternative aux éventuelles réticences du lecteur. Ainsi, comment parvenir à interpréter, sans tomber dans la caricature, le rapport qu'Antoine Volodine entretient à l'égalitarisme révolutionnaire ? De quelle manière surmonter l'apparent pessimisme des romans post-exotiques ? Une lecture au "premier degré" conduit à lisser le texte, quand celui-ci entreprend délibérément de susciter une impression de décalage. Nous ne pouvons donc faire autrement que dépasser l'attrait d'une axiologie stable, à extraire au fil du récit, pour rendre compte de la multiplication des degrés de lecture et d'interprétation.

c) La renégociation des valeurs ou le principe de l'entre-deux

Nous avons entamé notre étude de l'axiologie en soulignant qu'au niveau des discours, les valeurs post-exotiques pouvaient dans un premier temps revêtir un caractère archaïque et volontairement décalé. Compte tenu du mode de transmission privilégié au sein des textes, la présupposition, nous avons en outre réduit l'attitude du lecteur à un choix : celui d'accepter ou non les valeurs mises en place. La suite de notre réflexion a pu montrer que cette vision était profondément réductrice et qu'il n'y avait pas univocité mais au contraire intrication et indétermination axiologiques. À cela s'ajoute que le rôle du lecteur n'est pas celui d'un pur récepteur : lui aussi est appelé à interpréter, donc à évaluer. Toutefois, la communication littéraire étant, par nature, différée, c'est encore à travers les textes que nous devons entreprendre de dégager une incertaine intention d'auteur.

Nous avons négligé jusqu'à présent l'analyse d'un aspect qui frappe pourtant par son évidence : le caractère volontairement excessif, tant dans leur fréquence que dans leur contenu, des revendications prises en charge par les voix post-exotiques. Nous avons parlé

594 Nous devons l'idée de la tripartition *valeurs*, *anti-valeurs* et *contre-valeurs* à Daniel Lumbroso, qui conçoit ces dernières comme la synthèse que propose une œuvre face à une réalité qui excède l'opposition entre sanctification et condamnation. Notions avancées dans le cadre d'une communication (« La littérature de jeunesse transmet-elle des valeurs » ?) au salon de la littérature jeunesse de Ploufragan, le 9 décembre 2010. Cette communication n'a pas (encore) fait l'objet d'une publication.

d'autostéréotypie à l'égard de ces discours idéologiquement marqués : mais nous pourrions également faire appel à la notion de stéréotype en constatant, avec Jean-Louis Dufays, que ce dernier dispose à la fois d'une « valeur de signification »⁵⁹⁵ (son sens dénoté, qui est fonction du contexte discursif) et d'une « valeur de répétition »⁵⁹⁶ (son sens enrichi de l'ensemble de ses usages antérieurs, extratextuels comme intertextuels). Reste à savoir quel rapport les romans d'Antoine Volodine entretiennent aux valeurs que revendiquent narrateurs et personnages. Parallèlement aux trois modes de lecture que sont l'adhésion, la distanciation et le va-et-vient entre ces deux attitudes, Jean-Louis Dufays distingue trois degrés d'énonciation caractérisant la posture formelle adoptée par l'auteur à l'égard du stéréotype.

« L'énonciation ordinaire, qui ne réserve au stéréotype aucun sort particulier, l'utilise comme n'importe quel autre signe de la langue. »⁵⁹⁷ Or l'appel à la lutte révolutionnaire contre le système capitaliste renvoie à un idéal trop connoté pour qu'Antoine Volodine puisse aujourd'hui le convoquer innocemment. Il est en outre peu probable que la lecture encouragée par les récits post-exotiques soit de nature révolutionnaire (la défense intrinsèque de l'idéologie communiste) et/ou purement nostalgique. Rappelons que la défaite du rêve internationaliste est toujours présentée comme irrémédiable et comme antérieure au temps de l'énonciation. Enfin, si la terminologie "anarcho-communisante" constitue un facteur de lisibilité, il va de soi qu'il ne s'agit pas du souci premier d'Antoine Volodine, qui ne manque pas d'opérer un brouillage des différentes doctrines en présence.

Surpris par l'ardeur des harangues post-exotiques, le lecteur un tant soit peu critique conclura donc à une énonciation distanciée, exploitant soit la valeur *indicielle*⁵⁹⁸ soit la valeur *iconique*⁵⁹⁹ des propos en présence. La première reviendrait à faire de l'égalitarisme révolutionnaire un principe d'autorité, espérance qui relèverait de la pure utopie. La seconde est plus convaincante puisqu'elle constitue une forme de réappropriation, consciente de l'usure du stéréotype. Il s'agit cependant de déterminer le régime axiologique privilégié par Antoine Volodine : *sérieux*, *satirique* ou *ludique* ? Procédés d'amplification et autodérision tendent à accorder aux discours des personnages une visée parodique. Mais celle-ci n'opère ni comme un simple divertissement ni comme une condamnation. Si l'indétermination énonciative prévient toute univocité, les

595 Dufays Jean-Louis, *Stéréotype et lecture*, *op. cit.*, p. 219.

596 *Ibid.*

597 *Ibid.*, p. 237.

598 « La valeur indicielle du stéréotype [...] est celle qu'il dégage en tant qu'élément et révélateur d'une *autorité* éthique ou esthétique. » *Ibid.*, p. 222.

599 « La valeur iconique du stéréotype est enfin celle qu'il reçoit lorsqu'il "assume une énonciation propre malgré la reprise" ; les icônes sont "des paroles secondes qui revendiquent leur identité, leur spécialité dans la similarité par l'appropriation, la mainmise, la violence." Compagnon Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 79. Cité par Jean-Louis Dufays, *op. cit.*, p. 223.

croyances qui unissent la communauté des combattants vaincus sont bel et bien, à l'échelle globale de la « valeur des valeurs », marquées d'un signe positif. En mettant en évidence la place accordée au lisant (à travers les émotions, les sensations et les représentations proposées au lecteur), nous avons contrecarré une lecture purement distanciée du système de valeurs repérable au sein des récits post-exotiques. Si certains discours peuvent relever de la caricature, il est plus difficile d'avancer pareille interprétation lorsqu'il est question de souffrance et de déshumanisation. Cela malgré la surenchère : les formes d'auto-dévalorisation ainsi que le discrédit jeté sur les voix narratives cherchent moins à ridiculiser les personnages qu'à les priver d'une quelconque autorité.

À travers cette ambivalence, nous en arrivons au troisième degré d'énonciation : même si « l'assomption de la nature réversible des stéréotypes »⁶⁰⁰ constitue une forme de distanciation, elle relève également de l'ambiguïté ou de l'indécidabilité et autorise, à ce titre, une lecture fondée sur l'alternance des deux modes précédents. En tant que stéréotypes, les discours des personnages, axiologiquement marqués, « servent simultanément à construire l'univers de la représentation et à en dénoncer l'artifice ou les limites »⁶⁰¹.

Au-delà de l'opposition entre valeurs et anti-valeurs, les romans d'Antoine Volodine convient donc le lecteur à passer successivement de l'adhésion enthousiaste au recul critique. Imagination et lucidité se concilient pour annihiler toute conception autoritaire ; au contraire, selon les passages et en fonction de ses propres croyances, le lecteur est obligé de renégocier en permanence son interprétation des valeurs post-exotiques.

Un autre élément renforce la difficulté à cerner le degré d'adhésion ou de distanciation de la voix narrative : la place que les textes accordent à une forme d'humour née de la catastrophe et augmentant proportionnellement à la déréliction des personnages. Soucieux de concilier les antinomies, Antoine Volodine réclame ainsi l'originalité de cet "humour du désastre" qui, associant deux termes opposés sur le plan sémantique, peut sembler fort étrange au lecteur et même aller jusqu'à porter atteinte à ses propres valeurs. Voyons plus précisément ce qu'il en est, en mentionnant au préalable la façon dont l'auteur conçoit cet humour particulier :

« Tout cela est formulé d'une manière qui intègre le désastre à la normalité du monde, ce qui permet un détachement presque total, qui devient drôle. À partir de « on a vraiment tout perdu, ça ne pourrait pas être pire », on produit en fait quelque chose qui n'est pas de l'humour noir, mais une pratique de survie ou, plutôt, de continuation de l'agonie. Le regard se décale, alors que normalement, il ne devrait absolument pas pouvoir se décaler. »⁶⁰²

600 *Ibid.*, p. 241.

601 *Ibid.*

602 Volodine Antoine, « L'humour du désastre », *art. cit.*, p. 41.

Le plus judicieux est encore d'analyser un passage jouant avec ce procédé de médiation de l'horreur :

« Comme ils avaient vu large en creusant la fosse et qu'autour des os et des plumes ils avaient l'impression qu'il manquait quelque chose, ils avaient également enterré des chewing-gums durcis et des touffes de crin arrachées à un matelas, ainsi que trois boîtes de conserve, quelques clous. La décharge, orientée plein ouest, bénéficiait d'un ensoleillement parfait pendant l'après-midi, et depuis ses hauteurs on pouvait assister juste avant le soir à l'embrasement orange et rouge de l'océan. Du point de vue des conditions d'inhumation, on aurait pu imaginer bien pire. »⁶⁰³

L'humour procède ici du décalage entre la tonalité employée et la gravité de l'événement. Le sordide (la dépouille de Nathan Golshem est déposée dans une décharge) cohabite avec le tableau séduisant d'un coucher de soleil, dans un phrasé qui rappelle celui des dépliants touristiques. Sauf que, d'ordinaire, on ne se soucie pas de savoir sur quel point de vue donne une réserve de déchets. Le décalage en question produit un effet d'étrangeté, qui s'apparente au grotesque. Notons en outre le jeu de mots en ouverture du passage : l'expression « ils avaient vu large » fonctionne à la fois au sens propre (la fosse est trop grande) et au sens figuré, mais cette fois sur le mode de l'ironie. Ce problème de mensuration, purement matériel, autorise une plongée dans le dérisoire à travers l'énumération des objets placés au côté du corps. La surenchère subvertit le rite funéraire en exercice de remplissage et rehausse le caractère inconvenant de l'antiphrase finale.

S'attaquant aux conventions sociales et au principe universel du respect dévolu aux morts, le passage opère une sorte de désacralisation et s'inscrit en porte-à-faux contre les valeurs dominantes. La recherche de dissonance, tant sur le plan linguistique que sur le plan axiologique, est ainsi l'un des principaux effets de lecture visés par les fictions post-exotiques. Dans *Les Aigles puent*, une autre histoire d'enterrement, plus atypique encore, met en jeu les mêmes procédés de dérision : Tchapor Mahadurian, saint en mal de crédibilité, entend prouver son immortalité en ressortant indemne d'un séjour sous terre (allusion parodique à la résurrection du Christ), « sans nourriture ni air pendant trois trimestres »⁶⁰⁴. Mais le projet de Tchapor Mahadurian ne peut être appréhendé qu'au second degré :

« De l'avis général, sa boîte avait les caractéristiques géométriques et ergonomiques d'un cercueil, mais, à entendre Tchapor Mahadurian, cette ressemblance était purement fortuite et devait être oubliée. Il ne s'agissait en aucun cas d'un cercueil, puisqu'il allait s'y coucher de son plein gré et sans l'assistance de personne, puis en ressortir après une durée à peu près égale à celle qu'exige la gestation d'un gorille, par exemple, ou d'un homme de Néandertal ou assimilé. »⁶⁰⁵

603 Bassmann Lutz, *Danse avec Nathan Golshem*, Paris, Verdier, « Chaoïd », 2012, p. 10. En accord avec notre directeur, nous avons fait le choix de conserver notre corpus initial, auquel la stratégie de publication employée en septembre 2010 confère une certaine cohérence. Il nous a toutefois paru intéressant de renvoyer ici au dernier roman de Lutz Bassmann, qui accorde une place particulièrement importante à l'humour du désastre.

604 *Idem.*, *Les Aigles puent*, *op. cit.*, p. 68.

605 *Ibid.*

Tant à l'égard de la mort que de la religion, la désinvolture du narrateur est à rapprocher du passage précédent. Le comique procède ici du décalage entre les attentes du lecteur (encouragées par les réserves du narrateur), qui a bien du mal à voir autre chose qu'un cercueil dans le dispositif mis en place par Tchapor Mahadurian) et les prétentions extravagantes du "saint". Cet écart est donc à la fois rehaussé et comblé par l'échec du pari, qui rend l'entreprise d'autant plus absurde.

L'humour du désastre renvoie enfin aux nombreux jeux linguistiques qui parsèment les textes, auxquels les phénomènes de liste offrent une réelle visibilité. Notons ainsi la présence, entre les différents récits qui composent *Danse avec Nathan Golshem*, d'un inventaire vertigineux de maladies⁶⁰⁶ et d'un relevé de chefs d'accusation⁶⁰⁷ tous plus extravagants les uns que les autres, destiné « à les mettre en rage et à nous ["sympathisants" post-exotiques] faire rire. »⁶⁰⁸ Après en avoir dégagé les principaux mécanismes, tentons à présent de définir la singularité de cet humour du désastre, qui se veut profondément autonome mais ne peut être pensé qu'en relation avec les formes qui lui sont proches, à savoir la satire, l'ironie, mais aussi l'humour tel qu'on peut l'entendre lorsqu'il ne se réclame pas du post-exotisme⁶⁰⁹.

La principale difficulté renvoie à la détermination des valeurs, au degré de sérieux attribué au discours et au repérage de l'intention d'auteur. En effet, que ce soit dans l'ironie, qui revient généralement à affirmer le contraire de ce que l'on pense⁶¹⁰, ou dans la satire, la cible visée est présentée clairement au lecteur⁶¹¹, que l'on cherche à convertir à sa propre représentation. Outre cette portée persuasive, ironie et satire peuvent revêtir une dimension agressive dans la mesure où elles accordent moins de place à l'ambiguïté que ne le fait l'humour. Le jugement du locuteur y est généralement décelable car elles se fondent la plupart du temps sur une vision claire de ce que devrait être l'ordre des choses, dont elles dénoncent les transgressions. Le lecteur qui perçoit l'ironie partage indirectement, au moins le temps de la lecture, la vision de

606 Bassmann Lutz, *Danse avec Nathan Golshem*, *op. cit.*, pp. 111-112.

607 *Ibid.*, pp. 177-185.

608 *Ibid.*, p. 176.

609 La notion étant cependant extrêmement fuyante, nous nous reporterons aux travaux de Franck Evrard dans *L'Humour*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1996.

610 Philippe Hamon constate que « toutes les définitions rhétoriques et classiques de l'ironie [...] mettent en avant l'idée de contraire, ou de contradiction, entre sens explicite et sens implicite, et font souvent de l'antiphrase la structure de base de l'ironie. » *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, coll. « Supérieur », 1996, p. 19. Il précise cependant que l'ironie ne se limite pas « à un simple jeu sémantique de contraires [...] et] peut jouer de la permutation de places, de l'inversion des rapports, de la simple différence, de l'évitement, du mimétisme du discours de l'autre, et sans doute de bien d'autres "figures" encore. » *Ibid.*, p. 21.

611 L'ironie se construit à partir de trois pôles : un *ironisant* (narrateur et/ou personnage), un *ironisé* (celui dont on se moque) et un *complice* (personnage ou lecteur au plan de l'énonciation). Cela ne signifie pas que l'ironie est toujours aisée à détecter mais que son bon fonctionnement implique qu'elle soit perçue comme telle. Nous renvoyons à l'ouvrage de Philippe Hamon, *ibid.*

celui qui en fait usage. Si cet aspect critique (et par dérivation politique) est présent dans les romans d'Antoine Volodine, incertitude énonciative et indétermination du sens empêchent d'en rester au caractère polémique de l'œuvre.

Dans la mesure où les récits post-exotiques ne revendiquent ni réel engagement ni militantisme, le recours à l'humour constitue un moyen d'élargir le champ de l'interprétation. Comme le remarque Franck Evrard, celui-ci contribue à suspendre tout jugement, en manifestant « [...] un sens second incongru qui invalide le sérieux du message et crée une confusion par sa discordance. »⁶¹² Franck Evrard conçoit l'humour comme une forme de modernité car ce dernier se traduit par une relation distanciée du locuteur à lui-même, par « une interrogation du sens [et] par [un] soupçon à l'égard de la représentation romanesque. »⁶¹³ Il n'est donc pas directement assimilable au comique, dont il constitue l'une des formes. La situation de brouillage suscitée par l'humour s'inscrit donc tout à fait dans le fil de nos réflexions, nous permettant ainsi de mieux cerner les enjeux de l'humour du désastre : non pas présenter comme vraie une chose que l'on ne pense pas réellement (le mécanisme de l'ironie) ou dénoncer en vue de transformer (la visée parodique), mais entreprendre de plaisanter sur des sujets graves et sérieux, dans un geste qui tient à la fois du désespoir (puisque tout est joué) et de la conjuration :

« De l'avis de Golkar Omonenko, l'absurde possédait des vertus pédagogiques. Il assouplissait l'intelligence et, en même temps, il permettait de s'endurcir face à tout ce que la réalité pouvait produire de surprenant et d'horrible. »⁶¹⁴

L'affirmation narrative revêt ici une dimension métatextuelle, rappelant que l'humour du désastre occupe une fonction privilégiée dans l'économie du récit. On peut toutefois se demander pourquoi Antoine Volodine refuse le rapprochement avec l'humour noir qui, à bien des égards (sa portée subversive ainsi que les thématiques qu'il aborde) pourrait sembler à sa place dans l'univers post-exotique. Si l'on réfléchit aux connotations du terme, on perçoit que l'humour noir est susceptible de renvoyer à une forme de cruauté et de cynisme. C'est donc probablement pour se prémunir de lectures réductrices ainsi que pour affirmer l'autonomie de son œuvre que l'auteur a fait le choix d'inventer sa propre catégorie.

Notons cependant que du point de vue du lecteur, l'humour du désastre revêt une dimension duelle, fascinante et inquiétante à la fois. Cette forme de surenchère dans le malheur⁶¹⁵

612 Evrard Franck, *Ibid.*, p. 28.

613 *Ibid.*, p. 24.

614 Bassmann Lutz, *Les Aigles puent, op. cit.*, p. 56.

615 Nous renvoyons aux pages 53 à 56 de *Danse avec Nathan Golshem* où Djennifer Goranitzé engage avec son mari défunt une joute oratoire, chacun opposant à l'autre une liste des défaites endurées par les combattants post-exotiques.

s'apparente en effet aux « expériences des limites »⁶¹⁶ vers lesquelles le rire peut toujours dériver : masochisme (à travers dévalorisation et culpabilisation), paranoïa (l'univers intrinsèquement hostile dans lequel évoluent les personnages) et schizophrénie :

« L'inadéquation du ton et du contenu, la suspension des évidences affectives et logiques qui caractérisent le fonctionnement de l'humour, peuvent rappeler la dissociation chez le schizophrène entre la pensée et les sentiments (le fou rire provoqué par l'annonce de la mort d'un proche.) »⁶¹⁷

Circonscrire l'humour du désastre à ce versant amer reviendrait toutefois à ignorer la forme de complicité qu'il parvient à tisser, sur le plan intellectuel compte tenu de sa subtilité (jeux de mots et allusions intertextuelles), mais aussi sur le plan affectif en autorisant un relâchement psychique des tensions générées par l'apparente noirceur de l'univers fictionnel. L'humour du désastre constitue une brèche à travers laquelle parvient à s'engouffrer le plaisir du lecteur. Il n'y a donc pas moyen plus efficace pour familiariser ce dernier avec les traits récurrents de l'œuvre post-exotique. Tzvetan Todorov rend compte d'un phénomène similaire en évoquant *Compagnie*⁶¹⁸ de Beckett :

« Pourquoi de telles phrases font-elles naître l'espoir ? Ce qu'elles décrivent est la prostration et le néant. Mais par leur forme - entachée de raison -, elles introduisent une distance entre l'expérience évoquée et celui qui la rapporte ; elles créent un espace où nous, lecteurs, pouvons nous recueillir ; un havre de paix où nous pouvons sourire, *ensemble*, devant le désespoir de la situation. »⁶¹⁹

L'humour du désastre est donc révélateur du rapport qu'Antoine Volodine entretient à la littérature, fondé sur un mouvement de re-sémantisation. Il s'agit à la fois, en médiatisant l'insupportable, d'engager un processus de réconciliation avec certains aspects sordides et désespérants du monde et de reconfigurer la réalité en la rendant proprement étrangère. Si la lecture des fictions post-exotiques engage un partage de valeurs, celui-ci opère sur le plan de l'entre-deux et de la connivence. À travers le retour, d'un roman à l'autre, du même univers fictionnel, à travers certaines récurrences stylistiques diversement modulées par les hétéronymes, à travers enfin la reprise d'expressions stéréotypées, Antoine Volodine semble chercher à compenser ce que ses romans pourraient avoir de déroutant. Cette entreprise de familiarisation constitue une donnée observable dont le lecteur, selon son degré de fréquentation de l'œuvre, est en partie conscient. Mais la place que l'auteur accorde au rêve et à l'imagination invite également à concevoir ce processus de familiarisation à partir de l'investissement affectif et fantasmatique encouragé par les composantes des récits post-

616 Evrard Franck, *ibid.*, p. 117.

617 *Ibid.*, pp. 122-123.

618 Beckett Samuel, *Compagnie*, (titre original : *Company*, Londres, John Calder, 1980), tr. fr. par Samuel Beckett, Paris, Minuit, 1980.

619 Todorov Tzvetan, « L'espoir chez Beckett », *Revue d'esthétique*, n° hors-série sur Beckett, Toulouse, Privat, 1986, pp. 35-36. Cité par Franck Evrard, *ibid.*, p. 62.

exotiques.

3. L'investissement affectif et fantasmatique du lecteur.

a) Quelle(s) relation(s) aux personnages post-exotiques ?

Il semble naturel au lecteur de se projeter à travers les personnages du roman qu'il est en train de lire. En effet, si ce même lecteur est tout d'abord guidé par la voix narrative, il tourne rapidement son attention vers les figures douées de conscience (mais pas toujours anthropomorphes) qui peuplent l'univers fictionnel et que le récit présente d'une part comme sujets agissants, d'autre part comme sujets cognitifs et perceptifs.

À l'échelle de la réception, le rôle des personnages est extrêmement varié. Dans l'ouvrage⁶²⁰ qu'il a consacré à cette question, Vincent Jouve associe leurs différentes fonctions aux instances lectrices. L'« effet-personnel » renvoie par exemple à la portée actantielle et herméneutique du personnage, à laquelle correspond la figure du lectant, dédoublée, nous l'avons vu, en lectant jouant et en lectant interprétant. L'« effet-personne » revêt quant à lui une dimension psychologique et rend compte de l'attitude du lisant, qui « considère le personnage comme une personne évoluant dans un monde dont lui-même participe le temps de la lecture. »⁶²¹ Enfin, l'« effet-prétexte », désigne un investissement lectoral de caractère fantasmatique et pulsionnel. La part inconsciente de la réception correspond au « lu », qui aborde le personnage « comme un prétexte lui permettant de vivre par procuration certaines situations fantasmatiques »⁶²² et qui appréhende l'être romanesque comme élément d'une scène. C'est donc à travers « l'effet-personne » que l'on peut parler d'investissement affectif. La notion d'identification est ainsi souvent utilisée pour rendre compte du phénomène de projection du lecteur, qui attribue ses propres pensées et sentiments aux êtres romanesques⁶²³. Dans la mesure où le recours à cette terminologie ne fait pas l'unanimité⁶²⁴, nous restreindrons cependant la

620 Jouve Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*

621 *Ibid.*, p. 82.

622 *Ibid.*, p. 82.

623 *Ibid.*, p. 217.

624 La notion d'identification est d'origine psychanalytique ; elle peut sembler pertinente pour rendre compte de l'investissement du lecteur dans la fiction mais se heurte néanmoins à la complexité des mécanismes de réception. Jean-Marie Shaeffer remarque ainsi que « l'immersion [fictionnelle] ne passe pas nécessairement par un processus d'identification avec les personnages. » *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, p. 196. Il ajoute : « Quant à la notion d'identification, il me semble qu'il faut la réserver pour décrire les situations dans lesquelles l'univers d'immersion est constitué par une intériorité subjective : c'est ainsi que l'actrice s'identifie à Antigone, que l'enfant s'identifie à un voleur, ou que le lecteur d'une fiction narrative s'identifie, éventuellement, au narrateur (c'est-à-dire adopte la posture du narrateur en tant que vecteur d'immersion). D'où aussi la nécessité, à laquelle j'ai déjà fait référence, de distinguer l'identification psychologique en tant qu'opérateur d'immersion de

notion d'identification, comme le fait Vincent Jouve, à la « place du lecteur dans l'intrigue »⁶²⁵ ainsi qu'au degré de savoir dont il dispose vis-à-vis des personnages. Nous réfléchissons en parallèle à la manière dont ces derniers parviennent, ou non, à susciter la sympathie.

L'intitulé de ce chapitre indique la perspective que nous souhaitons privilégier. Il nous semble que les passages consacrés, dans notre mémoire⁶²⁶, au lecteur jouant et au lecteur interprétant ont déjà mis en évidence le traitement déceptif, donc profondément réflexif, de l'« effet-personnel ». L'inscription des récits post-exotiques parmi les productions littéraires contemporaines invite en revanche à étudier la place que les romans d'Antoine Volodine accordent au lisant. Ces derniers paraissent en effet reprendre à leur compte une tendance qui passe par la dilution des créatures fictionnelles. Comme le remarque Alain Robbe-Grillet dans *Pour un nouveau roman*⁶²⁷,

« Les créateurs de personnages, au sens traditionnel, ne réussissent plus à nous proposer que des fantoches auxquels eux-mêmes ont cessé de croire [...] Le culte exclusif de l'humain a fait place à une prise de conscience plus vaste, moins anthropocentriste. »⁶²⁸

L'instance du lisant met en jeu certaines croyances dont le crédit pourrait aujourd'hui sembler moins puissant : illusion référentielle, identification ou encore effet de sympathie. Quant à l'investissement fantasmatique encouragé par les romans d'Antoine Volodine, il nous est progressivement apparu de plus en plus important. Il s'agit donc de redistribuer les cartes, en reconnaissant à sa juste valeur la portée affective des textes post-exotiques puis en analysant la dimension inconsciente que peut revêtir leur réception. La première étape va cependant consister à dégager les modalités de construction et de représentation des personnages, sur le plan physique puis sur le plan psychique.

Si l'investissement affectif du lecteur était strictement proportionnel au degré de concrétisation des figures romanesques, on pourrait en déduire que, dans les récits post-exotiques, la part accordée au lisant est réduite à la portion congrue. Il est en effet assez rare que les personnages y disposent de caractéristiques physiques propres, à partir desquelles il deviendrait possible de les identifier ou de les distinguer du nom propre (lui-même instable) qui matérialise leur apparition. Voyons par exemple de quelles informations objectives (c'est-à-dire fournies par le texte) dispose le lecteur pour se représenter le personnage de Linda Woo, au deuxième chapitre d'*Écrivains*. L'indication narrative qui revient avec le plus de régularité

L'empathie affective induite par l'univers fictionnel. » *Ibid.*, p. 197.

625 Jouve Vincent, *ibid.*, p. 124.

626 Nous renvoyons au III, 1), a) et b).

627 Robbe-Grillet Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1963.

628 *Ibid.*, p. 28.

porte sur la beauté de la prisonnière. L'affirmation « c'est une femme magnifique »⁶²⁹ apparaît à deux reprises puis est reconduite en substance à travers la forme progressive du comparatif : « En réalité, elle est plus belle encore [...] »⁶³⁰. Parallèlement, la voix narrative célèbre le passé glorieux et la résistance physique de l'ancienne combattante. Mais lorsqu'il s'agit de décrire Linda Woo ou d'en proposer une image au lecteur, le narrateur se dérobe en convoquant, on s'en souvient, une figure imaginaire :

« Si on veut se représenter sa tête et son apparence, on peut penser à un film du cinéma de Hong kong. Elle ressemble à Dora Kwok dans *Lonely Dragons*. »⁶³¹

Le texte refuse, par ce subterfuge, de nous livrer un portrait précis du personnage. En outre, ce qui distingue les deux femmes ne tient pas à leur aspect physique mais à la passion qui anime Linda Woo : « [...] le feu de la lutte [...] »⁶³² encore visible sur son visage ou encore la lumière qui subsiste sous sa peau et que les années d'incarcération n'ont pu éteindre⁶³³, éléments qui sont dénués de véritable matérialité.

Sans qu'il soit nécessaire de multiplier les exemples, on voit qu'il s'agit là d'un choix d'écriture : si le lecteur construit mentalement une image de Gordon Koum (dans *Les Aigles puent*) ou de Nikita Kouriline, le personnage principal de « Demain aura été un beau dimanche », celle-ci repose sur des facteurs indirects (le passé d'activiste de Gordon Koum) et pour partie subjectifs (le statut précaire de Kouriline, dont le narrateur souligne les limitations intellectuelles, ou encore le fait qu'il nous soit présenté comme un alcoolique.) Certes, un roman ne peut jamais tout dire, mais le refus de combler la représentation libère autant d'espace pour l'imagination.

Nous avons pu parler d'indifférenciation des voix narratives mais la même question se pose pour les personnages. Cette indifférenciation procède à la fois par défaut (le lecteur ne dispose pas des données suffisantes pour isoler une représentation particulière) et par excès (les personnages possèdent des traits communs, de sorte qu'il est difficile de les distinguer les uns des autres). Ce procédé opère aussi bien à l'échelle d'une œuvre qu'entre les romans post-exotiques, par exemple entre les jeunes filles à la fin de *Onze rêves de suie*⁶³⁴ ou entre la Mémé Holgolde et les pensionnaires du « Blé moucheté »⁶³⁵ dans *Des anges mineurs*. Ces grands

629 Volodine Antoine, *Écrivains*, op. cit, pp. 27 et 28.

630 *Ibid.*, p. 29.

631 *Ibid.*

632 *Ibid.*

633 Voir *ibid.*, p. 30.

634 « Ouassila Albachvili a, comme moi, une très longue tresse noire qui lui bat l'échine quand elle marche. » Draeger Manuela, *ibid.*, p. 191.

635 Il s'agit à la fois d'une maison de retraite et d'un « hospice expérimental ». Volodine Antoine, *Des anges mineurs*, op. cit, p. 23. On pense au sort de la « tante Boyol », qui semble elle aussi accéder à une forme

mères mongoles disposent en effet des mêmes caractéristiques : outre leur étrange résistance au vieillissement physique, elles boivent toutes du lait fermenté, grignotent du fromage de brebis et participent activement aux fêtes internationalistes. Ce phénomène contribue moins à engendrer une illusion référentielle qu'à accentuer la densité de l'imaginaire post-exotique : le retour du semblable ne s'adresse pas tant au lisant qu'au lu.

Le nombre limité de notations ayant trait au physique des personnages est-il toutefois compensé par la richesse de leur vie intérieure ? Bien que la polyphonie narrative se traduise souvent, à l'échelle du récit, par la fusion des êtres en présence, il n'y a pas éclatement pur et simple des différentes entités psychiques, qui interdirait toute projection affective. Pareille impression résulte du choix de la perspective : dans la mesure où la focalisation zéro encadre les différentes informations relatives aux personnages, le lecteur se voit proposer un large accès à leurs perceptions et à leurs pensées. Cette relation médiée correspond à ce que Dorrit Cohn désigne dans *La Transparence intérieure*⁶³⁶ sous le nom de « psycho-récit »⁶³⁷. Encore établit-elle une distinction entre le « psycho-récit à consonance marquée » et le « psycho-récit à dissonance marquée » lorsqu'il y a évidente « supériorité du narrateur, dans la connaissance de la vie intérieure du personnage comme dans les capacités requises pour la décrire et l'apprécier. »⁶³⁸ La première stratégie engendre un effet de proximité tandis que la seconde privilégie nettement la distanciation. Il est donc intéressant de constater qu'Antoine Volodine recourt alternativement, et cela dans le cadre d'un même récit, aux deux techniques d'écriture. Prenons par exemple ces différents extraits de « Demain aura été un beau dimanche » :

« [...] la pauvreté intellectuelle et la monotonie de son quotidien creusaient en lui un vide qu'il ne s'empessait pas de combler [...] »⁶³⁹

Puis,

« Il sait qu'il ne pourra pas s'endormir et l'idée lui vient même qu'il ne pourra plus jamais bien dormir, du moins jusqu'à sa mort, jusqu'à ce qu'il ait rejoint ceux qui ont été fusillés [...] »⁶⁴⁰

Le premier passage prend la forme d'une évaluation et tend à susciter une identification au narrateur (imposant son point de vue sur le personnage) tandis que le second pousse davantage à la sympathie. Mais la place accordée au lisant n'en continue pas moins à poser problème car

d'immortalité : « intéressée par son cas, une organisation d'assistance vétérinaire l'avait transportée dans un laboratoire spécial, à l'autre bout de la ville, où nous allions la visiter une fois par mois. » Draeger Manuela, *ibid.*, p. 56.

636 Cohn Dorrit, *La Transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman* (titre original : *Transparent Minds : Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978), tr. fr. par Alain Bony, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981 (rééd. 1995 et 2002).

637 *Ibid.*, pp. 42-51.

638 *Ibid.*, p. 45.

639 Volodine Antoine, *Écrivains, op. cit.*, p. 163.

640 *Ibid.*, p. 174.

elle suppose qu'une part du lecteur se trouve "piégée" par l'illusion référentielle, ce qui n'a rien d'évident dans les récits post-exotiques où les personnages peuvent difficilement prétendre dissimuler leur nature fictionnelle (les ailes de Golkar Omonenko⁶⁴¹ ou encore « l'âge invraisemblable »⁶⁴² de la Mémé Holgolde). Pourtant, il faut bien admettre que cette objection méconnaît les ressorts de l'adhésion et le caractère transitoire de l'« effet-personne ». En effet, le lecteur ne croit jamais sérieusement à la réalité de l'univers fictionnel bien qu'il ne puisse entièrement se passer de cette illusion.

Nous souhaitons ainsi déterminer la nature du rapport émotionnel instauré par les récits post-exotiques à travers les personnages. Ce que Tiphaine Samoyault désigne, dans l'un de ses articles⁶⁴³, sous le terme de compassion, revient « à se considérer soi comme l'autre, à abolir l'altérité en soi-même. »⁶⁴⁴ Ce phénomène opère en deux temps puisque avant de se fondre en l'autre, il faut pouvoir prendre conscience de sa différence. Or c'est tout d'abord sur ce critère que, réfléchissant aux modalités d'expression de la violence dans les romans d'Antoine Volodine, Tiphaine Samoyault y restreint l'exercice de la compassion aux relations avec l'animal. Elle remarque que sur le plan thématique, « il faudrait qu'il y ait de l'autre pour que la compassion entre en jeu, même si en principe celle-ci doit viser à son abolition. »⁶⁴⁵ L'extériorité serait ainsi, dans les récits post-exotiques, « généralement trop vague, trop équivoque, pour constituer un pôle d'opposition. »⁶⁴⁶

Revenons toutefois sur ce point, qui semble entrer en contradiction avec ce que nous venons d'énoncer. Bien que les contours des personnages ne soient pas toujours nettement dessinés (eux-aussi étant gagnés par l'indifférenciation), le lecteur passe par des phases de rejet et de répulsion, comme à l'égard de la mystérieuse maladie de Mathias Olbane, « l'oncoglyphose », dont l'un des symptômes consiste en une rétractation du cuir chevelu :

« La peau de son crâne se crispait, les pores se resserraient et, par places, ils tiraient les cheveux par la racine, comme les aspirant à l'intérieur de la tête. Cet avalement ne conduisait pas à la disparition de la chevelure, mais, dans le silence, il provoquait un bruit crépitant, un bruit non-humain qui évoquait des mouvements d'insectes et donnait envie de vomir. »⁶⁴⁷

Si la radicalité de la transformation fait de Mathias Olbane une sorte de monstre, figure de l'autre par excellence, le rapport étroit que les personnages entretiennent à l'animal peut

641 Bassmann Lutz, *Les Aigles puent*, *op. cit.*, p. 51.

642 La Mémé Holgolde allie à son âge avancé la faculté de "rajeunir" à l'approche du mois d'octobre. Draeger Manuela, *ibid.*, p. 19.

643 Samoyault Tiphaine, « La compassion », *art. cit.*

644 *Ibid.*, p. 300.

645 *Ibid.*, p. 301.

646 *Ibid.*, pp. 301-302.

647 Volodine Antoine, *Écrivains*, *op. cit.*, pp. 12-13.

également apparaître décourageant :

« Il [Bahamdji Bariozine] ne nous reprochait jamais notre absence de savoir-vivre. Je crois qu'il trouvait pardonnable et même normal que nous méconnaissions les règles qui séparent la barbarie de la pure animalité. »⁶⁴⁸

On le voit, il serait tentant de rejeter toute forme de proximité avec les créatures qui peuplent l'univers post-exotique. Mais ce rabaissement volontaire a sa contrepartie : soulignant le statut de "sous-hommes" (*Untermenschen*) dévolu aux protagonistes, il place le lecteur dans une position instable, qui consiste soit à les considérer comme définitivement inassimilables et à adopter le regard de leurs adversaires, soit à reconnaître en eux des êtres vivants en souffrance et à éprouver un sentiment de compassion. En ce sens, Tiphaine Samoyault a raison de souligner que l'animal, dans les récits post-exotiques, constitue le support de transferts affectifs, phénomène que permet d'illustrer un passage des *Aigles puent* :

« Il [Gordon Koum] ressemblait à une mouette mazoutée, comme on en voyait encore sur les côtes au temps où il y avait toujours une circulation maritime régulière, des marées noires régulières et des mouettes. »⁶⁴⁹

La référence extratextuelle (le lecteur est précisément le témoin de cette époque révolue) génère un effet de proximité, montrant qu'un personnage post-exotique peut malgré tout susciter un sentiment de compassion.

Dans un premier temps, il nous a donc fallu mettre en évidence le phénomène de reconnaissance de l'autre, fondé sur un processus de différenciation. La démarche n'avait rien de subversif puisque Tiphaine Samoyault affirme un peu plus loin que, si la réception des textes post-exotiques est « permise aux "sympathisants", [...] elle reste une épreuve de l'altérité que rien ne viendra édulcorer ou réduire. »⁶⁵⁰ Mais, cette fois-ci en opposition avec la proposition avancée dans son article, il nous faut déterminer à travers quels procédés se produit un infléchissement puis un effacement des relations prétendument inégalitaires⁶⁵¹ maintenues entre les personnages et les lecteurs « non post-exotiques »⁶⁵² (soit la majorité d'entre eux). Nous allons pour ce faire rappeler et discuter les deux principaux arguments déployés par

648 Bassmann Lutz., *Les Aigles puent*, *ibid.*, p. 76.

649 *Ibid.*, p. 16. Nous ne pouvons nous empêcher de mentionner également la mort du rouge-gorge (*ibid.*, pp. 24-26) : « Ses pattes entrèrent en contact avec la couche goudronneuse qui recouvrait tout, et, à partir de là, ses conditions d'existence empirèrent. [...] Durant un quart d'heure, Gordon Koum fut témoin des efforts que faisait le rouge-gorge pour se désengluier. Son bec avait rapidement été transformé en un pâton sans forme, l'orange superbe de son plastron était parsemé de traînées infectes [...] L'œil de l'oiseau était une perle de charbon étincelant, l'œil de l'oiseau brillait d'intelligence. Puis Gordon Koum vit un voile peu à peu recouvrir cet œil et le ternir. L'oiseau avait renoncé à se battre contre l'adversité. Il lui était égal de gagner ou non quelques secondes sur le néant à venir. Bientôt ses pattes fléchirent, il s'affaissa. Maintenant il était couché sur le côté. Il frémit encore une fois ou deux, puis il se calma. »

650 Samoyault Tiphaine, *ibid.*, p. 302.

651 *Ibid.*

652 *Ibid.*

Tiphaine Samoyault : l'un a trait au regard porté sur le personnage, que celle-ci (en s'appuyant sur des remarques stylistiques) trouve trop distancié, tandis que l'autre s'intéresse plus précisément au langage et à l'indifférenciation généralisée qui semble le gagner.

L'article de Tiphaine Samoyault propose une confrontation entre les œuvres respectives de John Maxwell Coetzee et d'Antoine Volodine, qui interrogent toutes les deux les modalités d'écriture de la violence extrême. Pour le premier, il s'agirait ainsi de raconter depuis l'intérieur, de façon à « ne pas adopter le point de vue de celui qui regarde et de ne pas succomber au voyeurisme »⁶⁵³. Chez Antoine Volodine en revanche, la composition des scènes traumatiques viendrait contrarier la représentation, empêchant le lecteur de se projeter au sein de l'univers fictionnel et de partager la souffrance des personnages. Parmi les vecteurs de distanciation caractéristiques de l'écriture volodinienne, Tiphaine Samoyault note la présence de périphrases⁶⁵⁴ et d'un lexique volontairement objectif et physiologique. La rareté des adjectifs et des adverbes, mais aussi la manière dont la description enchaîne les différentes actions, troubleraient l'interprétation et feraient obstacle à l'illusion mimétique. Ce qui est en jeu, c'est donc la question de la distance instaurée entre narrateurs et personnages, problème qui peut se traduire en termes de focalisation : si John Coetzee écrit « depuis le dedans »⁶⁵⁵, nous avons pu constater qu'Antoine Volodine privilégiait la focalisation zéro, qui lui permettait de resserrer comme de dilater la perspective du récit.

D'après Tiphaine Samoyault, la dernière page de « La théorie de l'image selon Maria Trois-cent-treize » devrait ainsi dissuader toute relation de proximité avec la récente défunte :

« Elle marche avec une grande lenteur. Ses bras et ses jambes s'enfoncent dans la poussière, puis s'en détachent, puis de nouveau s'y enfoncent. De loin on dirait un insecte misérable qui traîne avant ses derniers instants. »⁶⁵⁶

S'il y a identification, celle-ci opère principalement avec la voix narrative puisque nous n'avons pas d'accès direct à l'intériorité du personnage. L'adjectif « misérable » constitue pourtant un sème évaluatif, de nature à susciter une réaction affective du lecteur. Ce dernier est en effet perméable à toute indication subjective lui permettant de construire sa représentation et de s'identifier partiellement à la voix qui raconte. En insistant sur la lenteur du mouvement et sur les efforts effectués par le personnage, le narrateur renvoie le lecteur à sa propre expérience et aux sensations (fort simples) qu'il lui a déjà été donné de vivre dans son propre corps. C'est ce

653 *Ibid.*, p. 300.

654 « Globes oculaires » pour yeux, ou « voile de larmoiement couleur de sang » pour larmes de sang. *Ibid.*, p. 303. Ces périphrases sont tirées d'un passage de *Vue sur l'ossuaire*, *op. cit.*, p. 70.

655 Samoyault Tiphaine, *ibid.*, p. 300.

656 Volodine Antoine, *Écrivains*, *op. cit.*, p. 151.

que Béatrice Bloch désigne sous le terme de « proprioception »⁶⁵⁷, entendant par là la faculté du lecteur à éprouver intuitivement, pour peu qu'il puisse les imaginer, les états psychiques et corporels auxquels se trouvent exposés les êtres fictionnels. Précisons toutefois que Béatrice Bloch présente ce phénomène comme une conséquence du récit à la première personne. Mais la présence d'un narrateur hétérodiégétique (qui, par ailleurs, peut très bien s'exprimer sous la forme du « je »)⁶⁵⁸ ne nous paraît pas entraver le mécanisme de proprioception en raison même de la saisie intersubjective (émotions et sensations échappent *a priori* aux différences socio-culturelles) qui rend possible, à la fois en tant qu'acteur (l'identification à la voix narrative) et en tant que spectateur, d'appréhender un texte littéraire. Le recul adopté dans ce bref passage pourrait ainsi être plus insoutenable que ne le serait la restriction du champ focal.

Pour prendre cette fois-ci l'exemple d'un narrateur personnage, et désamorcer en même temps l'idée d'une toujours plausible évolution stylistique de l'œuvre (l'article de Tiphaine Samoyault date de 2008), nous proposons une petite incursion dans *Vue sur l'ossuaire*⁶⁵⁹, qui devrait là aussi rendre compte de la nature du partage émotionnel encouragé par les romans post-exotiques. Il s'agit de l'épilogue du roman signé Jean Vlassenko⁶⁶⁰, au moment où lui et sa compagne (la narratrice) tombent sous les balles d'un tireur juché sur une moto :

« Quelque chose retardait la montée de la souffrance. J'avais pourtant conscience d'avoir été déchiquetée jusqu'à la moelle. Je relevai une paupière que les hémorragies rendaient spongieuse et j'observai ce qui se déroulait à l'intérieur de ma chair. Les tueurs avaient déjà quitté les lieux. Jean était couché contre moi, défiguré, geignant lentement, avec des coupures qui évoquaient des débuts de vomissements. Il n'avait plus de mâchoire inférieure, sa langue pendait sur le goudron luisant du trottoir. »⁶⁶¹

Adoptons tout d'abord le point de vue de Tiphaine Samoyault. L'extrait semble relever d'une focalisation interne mais nous ne sommes ici ni dans le flux de conscience ni dans la pure restitution mimétique de pensées. Le récit ne cherche pas à créer un effet d'oralité ni même à susciter l'identification du lecteur. Personne ne s'exprimerait ainsi à l'approche de la mort. Le système des temps, à travers l'alternance entre imparfait et passé-simple, marque d'emblée le

657 Bloch Béatrice, « Voix du narrateur et identification du lecteur », dans *La Voix narrative, Cahiers de narratologie*, n°10, vol. 1, 2001, p. 226.

658 Béatrice Bloch construit notamment sa réflexion à partir des travaux de Käte Hamburger, qui oppose dans *La Logique des genres littéraires* le récit homodiégétique à la première personne au récit hétérodiégétique immédiatement assimilable à de la fiction. Seul le premier dispositif serait susceptible d'imiter la communication naturelle et donc de produire sur le lecteur un effet de leurre. Nous avons rappelé dans les premières pages de notre mémoire que Gérard Genette sur le plan théorique et Antoine Volodine à travers ses romans, invitaient à ne pas généraliser cette conception.

659 Volodine Antoine, *Vue sur l'ossuaire*, *op. cit.*

660 L'épilogue fait écho à la conclusion de l'ouvrage de Maria Samarkande (*Vue sur l'ossuaire* est séparé en deux parties) où il est également question de la mort des deux protagonistes mais racontée par Jean Vlassenko et présentée sous une autre version (un accident de voiture). *Ibid.*, pp. 58-60.

661 *Ibid.*, p. 109.

caractère fictionnel de la scène. L'apparent détachement de la narratrice ainsi que l'acuité de ses observations (la description des blessures prendrait presque l'apparence d'un constat médical) semblent alors devoir entraîner la distanciation du lecteur. Ce mouvement est suggéré par le texte lui-même : la souffrance tarde à venir, le personnage privilégie l'observation et l'analyse de la situation. Au lieu de sombrer dans l'angoisse, Jean Vlassenko et Maria Samarkande se réfugient dans la représentation, donc dans la fiction :

« Nous avons envisagé un tel scénario. Les rôles avaient été à l'avance écrits. Celui des deux qui serait encore doué de parole devait essayer de construire une dernière image où nous pourrions au même instant nous dissoudre, en manière d'adieu. »⁶⁶²

La mort est bien présente mais volontairement atténuée, transfigurée sous le prisme de la poésie :

« [...] c'était la fin, et maintenant nous étions là-bas : ensevelis dans la même lumière. »⁶⁶³

Et pourtant, il nous semble que la mention du corps déchiqueté de Maria Samarkande, au point d'être imbibé de sang puisque sa paupière en devient « spongieuse », de la mâchoire décomposée de Jean Vlassenko ensuite, littéralement massacré par son agresseur, génère une sensation d'horreur et de pitié. Le fait que le lecteur ait conscience de lire un roman ou qu'il ne puisse éprouver au sens propre la douleur des personnages n'invalide pas l'intensité de l'événement. Même extrême, la souffrance reste perçue par empathie puis par recomposition et accentuation de l'expérience personnelle (l'imagination transcendant le vécu). Enfin, n'oublions pas qu'au-delà de leurs relations assez troubles⁶⁶⁴, Jean Vlassenko et Maria Samarkande agonisent dans les bras l'un de l'autre. Le *topos* littéraire des amants unis dans la mort tend à orienter l'attitude du lecteur et à conforter sa réaction.

L'apparente distanciation vient en outre soutenir l'idée d'une proximité avec le personnage, non pas malgré mais précisément grâce au filtrage de l'émotion. Car, de façon paradoxale, plus le lecteur dispose d'informations neutres, plus il est à même d'accéder à une forme de compassion pour les êtres fictionnels. À l'échelle des romans, c'est précisément ce que permet le choix d'une perspective focale à la fois très large et très souple, à partir de laquelle les voix narratives modulent l'expression indirecte du traumatisme.

Selon Tiphaine Samoyault, la question de l'innommable « perd son sens chez Volodine à cause du statut si particulier accordé au nom, et au discours en général, qui cache autant qu'il

662 *Ibid.*

663 *Ibid.*, p. 110.

664 Jean Vlassenko aurait survécu à son assassinat et serait devenu le bourreau de son ancienne compagne, emprisonnée, comme lui, par la police. *Ibid.*, p. 66.

montre. »⁶⁶⁵ Le langage est lui-même gagné par l'indifférenciation et les mots se retrouvent « désinvestis de leurs valeurs propres, littéralement de leur signification [...] »⁶⁶⁶. Cette instabilité sémantique porterait ainsi atteinte à toute projection compassionnelle vers les personnages post-exotiques. Mais il nous semble au contraire que la thématique du mensonge littéraire accentue encore la portée affective des romans d'Antoine Volodine, dans la mesure où elle supplée le geste défensif du lecteur qui, lorsqu'il ressent le besoin de se protéger face à l'insurmontable, instaure entre lui et le texte en question un écran protecteur. Cette réaction inconsciente lui évite précisément de "s'identifier" au personnage. Il s'agit cependant d'un leurre puisque, comme le remarque Tiphaine Samoyault, tout en cachant, ce procédé ne peut s'empêcher de montrer et de se désigner en tant qu'écran. Stéphane Lojkine distingue ainsi deux pôles opposés, caractéristiques de ce dispositif : une « fonction d'interception et d'occultation d'une part, de cristallisation imageante et de déclenchement d'un processus de symbolisation d'autre part »⁶⁶⁷. À partir de là, il est plus facile de comprendre comment, chez Antoine Volodine, l'indifférenciation ne cherche pas à retenir l'investissement du lecteur mais constitue au contraire un mécanisme protecteur destiné à compenser ce que cette projection affective pourrait avoir d'insupportable. Voyons ce qu'il en est dans un passage des *Aigles puent* :

« Après une minute, sa respiration fut plus régulière, mais l'afflux d'oxygène avait renforcé sa sensibilité olfactive. Soudain, il eut envie de vomir. Soudain il ne pouvait plus faire abstraction des odeurs. Soudain il ne pouvait plus ne pas comprendre ce qu'elles lui révélaient sur ce qui s'était passé pendant l'incendie étrange [...] Sur ses muqueuses desséchées se cristallisait une histoire affreuse, des images affreuses, à l'arrière de sa gorge et de son nez il recevait le spectre des matériaux de construction et des hominidés qui avaient été instantanément transformés en gaz, puis qui avaient retrouvé ensuite, neuf ou dix secondes plus tard et en se mélangeant à n'importe quoi, une structure vaguement liquide. »⁶⁶⁸

Le narrateur souligne l'horreur vécue par Gordon Koum, qui prend brusquement conscience de l'ampleur destructrice du bombardement. La répétition de l'adverbe « soudain », celle de l'adjectif « affreuse », mais également la part accordée aux perceptions sensorielles du survivant, nous plongent dans l'intériorité du personnage. Seulement, là encore, certaines formes de distanciation pourraient sembler atténuer l'atrocité de la scène. La première phrase revêt ainsi une neutralité parfaite, comme si les réactions physiologiques de Gordon Koum, exposé aux particules chimiques dégagées par les bombes, importaient autant que sa souffrance psychique. Mais c'est surtout la fin du passage qui opère une sorte de recul face au caractère indicible de la situation, les immeubles détruits étant réduits à des « matériaux de

665 Samoyault Tiphaine, *ibid.*, p. 308.

666 *Ibid.*, p. 306.

667 Lojkine Stéphane, *Image et subversion*, Paris, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon Philo », 2005, p. 24. Pour une application du dispositif de l'écran aux récits post-exotiques, nous renvoyons aux travaux de Lionel Ruffel dans *Volodine post-exotique*, *op. cit.*, pp. 166-175.

668 Bassmann Lutz, *ibid.*, p. 18.

construction » et les victimes humaines au groupe générique des « hominidés ». En outre, il n'est pas question de mort mais d'une transformation chimique qui voit se succéder états solide, gazeux et liquide. Le passage nous confronte au miroir de notre propre déshumanisation. Mais cette objectivité apparente (le narrateur ne ment pas, il se contente de décrire un processus) souligne en même temps le refus de parler directement d'anéantissement et de carnage.

Si le lecteur ne vit pas l'acte traumatique au même titre que Gordon Koum, le récit l'oblige ainsi à éprouver le traumatisme en lui-même, avec sa part de déni, de distanciation salvatrice et de refoulement. On ne saurait donc nier la portée affective et proprement fascinante des récits post-exotiques, dont les personnages sont pourvus d'une intense réalité psychique et émotionnelle. Moins en tant qu'individus que comme êtres vivants toutefois, dans la mesure où le regard surplombant du narrateur semble les mettre à nu et extraire en eux une part proprement intersubjective, celle de chairs en souffrance confrontées à un univers hostile. Lorsque Tiphaine Samoyault affirme qu'une inégalité profonde « est la clé de la relation du texte post-exotique avec un lecteur non-post-exotique »⁶⁶⁹, elle paraît donc éclipser tout un pan de la réception mise en œuvre par Antoine Volodine puisqu'elle restreint le rôle du lisant à la relation avec l'animal, qui serait plus propice à ce type d'investissement affectif. Mais elle souligne en même temps un aspect important car le mouvement de distanciation dont elle isole certains procédés stylistiques génère effectivement chez le lecteur une sensation de pouvoir, donc de supériorité. En faisant écran au réel traumatique, les récits post-exotiques encouragent également certaines décharges pulsionnelles inconscientes, qui prennent la forme de fantasmes, de désirs refoulés ou de transferts symboliques.

b) Imaginaire collectif et inconscient du lecteur.

« Une littérature qui mêle indissolublement onirisme et politique »⁶⁷⁰, telle est l'une des définitions qu'Antoine Volodine propose du post-exotisme, rappelant que l'indistinction entre rêve et réalité est pour lui une donnée fondatrice de l'écriture romanesque. Cet espace intermédiaire correspond précisément au statut incertain de nos productions imaginaires, qui amalgament certains signes exogènes (des mots sur une page blanche) à nos projections intimes. S'il est tout à fait possible (et bienvenu ici) d'envisager la porosité des mécanismes psychiques respectivement mis en œuvre lors des processus de création et de réception d'un texte littéraire, la levée partielle des inhibitions du lecteur ne relève cependant ni du

669 Samoyault Tiphaine, *ibid.*, p. 302.

670 Volodine Antoine, « À la frange du réel », *art. cit.*, p. 387.

déchiffrement ni de la communication à distance. En nous intéressant au lu, nous ne considérons pas l'inconscient comme une forme d'arbitraire ou de régression : il ne s'agit, ni plus ni moins, que de l'une des composantes sollicitées au cours de la lecture.

Sans doute convient-il néanmoins d'interroger les raisons permettant d'expliquer l'efficacité de cette décharge pulsionnelle. Sigmund Freud recourt pour cela aux termes de *prime de séduction* ou de *plaisir préliminaire*, qui désignent un « bénéfice de plaisir [...] offert afin de permettre la libération d'une jouissance supérieure émanant de sources psychiques bien plus profondes »⁶⁷¹. Que la lecture puisse être un plaisir n'est pas à démontrer ici. De même, on admettra aisément que cette activité se trouve généralement valorisée à l'échelle de la société, qui voit en elle une activité intellectuelle. Mais la position de Freud a ceci de fascinant qu'elle fait du texte littéraire une forme d'écran, derrière lequel certaines forces latentes, habituellement refoulées, sont autorisées à refaire surface et à être réinvesties sans vergogne par le lecteur. Ainsi, la part que les récits post-exotiques accordent au lectant, exhibant par là leur nature réflexive, encourage d'autant plus l'« effet-prétexte » que ce dernier se trouve "racheté" par l'« effet-personnel ».

Reste alors à déterminer comment opère la libération des fantasmes encouragée par les romans d'Antoine Volodine. Signalons tout d'abord que le terme de fantasme renvoie à diverses expériences : dans tous les cas, il désigne certaines représentations imaginaires à partir desquelles un individu met en scène les pulsions qui l'habitent. Ces dernières peuvent cependant demeurer inconscientes, le fantasme venant compenser un désir refoulé, ou s'offrir à la vigilance du sujet, dans ce qui s'apparente alors à un rêve éveillé. Tel semble d'ailleurs être le matériau primitif de l'écrivain, qui substitue au monde réel un contenu fantasmatique pour le partager avec ses lecteurs. La frontière est toutefois loin d'être nette puisqu'il nous est impossible de parler d'inconscient sans chercher à observer ses manifestations, alors susceptibles de devenir conscientes.

Sur cela se greffent les positions divergentes de Sigmund Freud et de Carl Gustav Jung, pour qui le fantasme revêt une extension très différente. Le premier s'intéresse principalement aux étapes de construction de l'individu et accorde une place essentielle au refoulement, que celui-ci résulte de peurs enfantines, de désirs sexuels réprimés ou de traumatismes plus profonds. En revanche, pour Carl Gustav Jung, l'inconscient ne puise pas uniquement dans l'enfance : il inclut également des matériaux qui, sans avoir été refoulés, n'ont pas encore atteint

671 Freud Sigmund, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (titre original : *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Leipzig, Franz Deuticke, 1905), tr. fr. par Marie Bonaparte, Paris, Gallimard, 1930, rééd. coll. « nrf », 1971. Cité par Vincent Jouve, *ibid.*, p. 153.

le stade de la conscience. Jung postule ainsi l'existence de schèmes structuraux qui transcendent l'expérience personnelle du sujet et témoignent de la transmission d'un *inconscient collectif*. Or cette expression n'est pas sans rappeler certaines affirmations d'Antoine Volodine, qui entend faire appel à l'« imaginaire » ou à la « mémoire collective »⁶⁷² de ses lecteurs. Sans entrer dans la discussion opposant traditionnellement Jung à Freud et sans prétendre évaluer l'un ou l'autre de ces systèmes de pensée, entreprise qui excéderait le cadre de la littérature et, plus concrètement, celui de nos compétences, l'intérêt est pour nous de confronter les récits post-exotiques aux idées avancées par ces deux psychanalystes, dont les conceptions éclairent réciproquement la nature de l'« effet-prétexte ».

Ainsi, il nous semble intéressant d'observer ce qu'il en est à l'échelle de la création, en convoquant au préalable la théorie freudienne du clivage de l'artiste, qui parvient, d'après ce mécanisme, à « scinder son moi en moi partiels, par l'effet de l'observation de soi ; et par voie de conséquence, à personnifier les courants conflictuels de sa vie psychique en plusieurs héros. »⁶⁷³ Cette scission intime s'accompagne d'une double phase de lucidité (le romancier examine ses propres impulsions) et de relâchement cognitif (puis les sublime à travers l'expression artistique). Les désirs susceptibles d'être réinvestis au sein d'une œuvre littéraire ne sont en effet jamais livrés tels quels au lecteur mais ce dernier accède à une connaissance indirecte grâce à l'intersubjectivité des phénomènes psychiques. D'autant que lui-même expérimente semblable division subjective puisqu'il sépare nettement le monde réel de l'univers fictionnel, qui fait l'objet de son investissement affectif. Il s'agit donc à présent, dans une perspective freudienne, d'interroger le contenu des matériaux refoulés puis de déterminer leur impact sur le lecteur : angoisse, fascination, plaisir ou un condensé de ces différents sentiments ?

Examinons dans un premier temps la place que les récits post-exotiques accordent à certains refoulements infantiles. Au-delà de l'angoisse que pourrait générer un enracinement dans l'obscurité et la solitude, il n'y a rien de surprenant à ce que la thématique de l'identité soit convoquée tout au long des romans d'Antoine Volodine. L'indétermination des voix narratives, mais aussi le traitement des personnages, introduisent différents motifs obsessionnels qui jalonnent la construction de l'individu. La thématique du double reste notamment très présente

672 Nous renvoyons notamment à l'article intitulé « Pluralité des voix et unité de la mémoire dans le post-exotisme », *art. cit.* Rappelons que la spécificité de cet imaginaire est de s'adresser à la fois à une communauté d'auteurs-personnages (les prisonniers du quartier pénitentiaire de haute sécurité) et à la "communauté" que forme l'ensemble des lecteurs.

673 Freud Sigmund, « Le créateur littéraire et la fantaisie », dans *L'Inquiétante étrangeté et autres essais* (titre original : *Das Unheimliche*, 1919) tr. fr. par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1988, p. 43.

au sein des textes et est susceptible de prendre différentes formes, allant de l'identification affective à la confusion mentale (Gorguil Tchopal qui, dans *Les Aigles puent*⁶⁷⁴, comble le vide de ses souvenirs en incarnant les traits d'un chanteur de son enfance). Mais le procédé est appelé à s'intensifier puisqu'en partageant la souffrance de Linda Woo, nous avons pu constater que le narrateur du « Discours aux nomades et aux morts »⁶⁷⁵ semblait aller jusqu'à rechercher une forme de fusion ou de télépathie.

Un autre motif important, bien que plus diffus, repose enfin sur la « répétition du même »⁶⁷⁶, suscitée, nous l'avons vu, par la structure cyclique des différents romans ou encore par la similarité des personnages, qui sont confrontés aux mêmes situations de défaite et apparaissent souvent interchangeables.

Se rapportant à des phénomènes psychiques, ces questions renvoient notamment au « stade du miroir », étudié pour la première fois par Henri Wallon⁶⁷⁷ puis introduit progressivement dans le champ de la psychanalyse. Cette étape du développement correspond à la découverte, par l'enfant, de l'unité de son propre corps, perçu dans un premier temps comme un élément étranger avant d'être progressivement assimilé. On peut ainsi considérer le « stade du miroir » comme une phase de stabilisation du moi opposant au narcissisme premier du sujet (qui, entre autres, perçoit sa mère comme un prolongement de lui-même) un mouvement d'adéquation au réel. Plongeant ses racines dans l'imaginaire, l'univers post-exotique se fonde au contraire sur un principe de décentrement. Les repères y sont privés de leur stabilité ordinaire et l'identité s'y dissout, jusqu'à faire naître l'angoisse :

« [...] mais comme, le soir venu, [Mathias Olbane] ne tirait pas les volets de sa chambre, l'obscurité n'était pas complète, et parfois de la chambre filtrait assez de clarté pour qu'il pût croiser son propre regard. C'était un regard sans grande intensité, et, en général, il y répondait avec indifférence, mais dans quelques cas il avait l'impression de se trouver en face d'un intrus qui l'observait en s'efforçant de cacher ses sentiments, et entre son reflet et lui s'engageait une confrontation. Cela le troublait et alors il lui arrivait de s'embrouiller dans son énumération, et, quand il ne pouvait plus établir avec certitude où il en était, il reprenait tout à zéro et il s'interdisait ensuite de lever à nouveau les yeux sur sa propre image. »⁶⁷⁸

Le lecteur assiste, fasciné, au "déravage" mental du personnage. La pénombre de la chambre puis l'apparition de l'autre, à la fois reflet et double maléfique, accordent à la scène une dimension surnaturelle. Mathias Olbane semble brusquement éprouver une dissociation entre la perception de son propre corps et les représentations qui s'offrent à son esprit. Ce fantasme de fragmentation n'est pas sans rappeler les symptômes d'une pathologie comme la

674 Bassmann Lutz, *Les Aigles puent*, op. cit, pp. 82-86.

675 Volodine Antoine, *Écrivains*, op. cit, p. 36.

676 Freud Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, op. cit, p. 239.

677 Wallon Henry, *Les Origines du caractère chez l'enfant. Les préludes du sentiment de personnalité*, Paris, Boisvin, 1934, rééd. Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2002.

678 Volodine Antoine, *ibid.*, p. 10.

schizophrénie, où le sujet accède à une vision déformée de la réalité. Il est alors tentant de rattacher les affirmations du pensionnaire, interné dans une « maison de repos »⁶⁷⁹, à autant de marques de délire, relayées par les propos du narrateur : hallucinations hypochondriaques (Mathias Olbane se croit atteint d'une maladie incurable au nom effroyablement complexe : l'« oncoglyphose auto-immune ») et défiance envers l'entourage (il nous est rapporté comment le beau-frère de Mathias Olbane, avec la complicité de sa propre sœur, est parvenu à lui offrir un pistolet et, ainsi, à l'encourager au suicide). Le narrateur refusant d'intervenir pour établir la part des choses, le lecteur est lui-même confronté au malaise du personnage. Même si l'univers fictionnel renvoie ici globalement à un cadre familial (les distorsions observables pouvant être assimilées aux illusions de Mathias Olbane), l'inquiétude latente engendrée par le surgissement du double fait basculer le récit dans l'espace du refoulement.

Dans son essai sur l'« inquiétante étrangeté »⁶⁸⁰ (*Unheimlich*), Sigmund Freud s'intéresse au caractère rémanent de certaines croyances dépassées ou refoulées et intègre le motif du double parmi ces phénomènes. Si ce dernier représentait à l'origine une protection contre la mort (le moi intime subsistant dans cette nouvelle enveloppe corporelle), Freud précise qu'il en est alors progressivement devenu l'annonciateur⁶⁸¹. La position d'Antoine Volodine est plus complexe puisque la dilution identitaire des narrateurs et personnages contribue pour partie à neutraliser l'angoisse de l'anéantissement. Cette menace sous-jacente n'en ressurgit pas moins à travers une hantise de la dépossession, qu'elle soit physique, mémorielle ou identitaire.

Un second passage illustre à son tour le phénomène de retour du refoulé, directement vécu par le personnage puis communiqué au lecteur. Dans « La théorie de l'image selon Maria-Trois-Cent-Treize », il est question d'un rêve pénible de Yasar Tarchalski, survenu juste après son transfert d'un étage à l'autre de la prison. Le sentiment d'inquiétante étrangeté émane tout d'abord de l'espace (l'« image »⁶⁸² à l'intérieur de laquelle se déroule le rêve), caractérisé par un nombre important de surfaces réfléchissantes :

« Il zigzagua entre des flaques dans lesquelles se reflétait le ciel très gris et très brillant, puis il alla jusqu'au bord de l'esplanade et il s'engagea sur une première volée de marches. Maintenant la mer était très loin en dessous de lui. Il se déplaçait à contrecœur le long de la paroi verticale, avec le précipice à sa droite. Il n'avait pas le vertige mais il respirait avec difficulté et bruyamment, car il savait qu'il n'avait pas pris la bonne route. L'étroit escalier le menait vers une verrière dont la plupart des vitres avaient été cassées par le vent et la vieillesse. »⁶⁸³

La description insiste sur la structure géométrique de ce paysage, strictement encadré par le ciel

679 *Ibid.*, p. 20.

680 Freud Sigmund, *ibid.*, pp. 211-263.

681 *Ibid.*, pp. 236-237.

682 Volodine Antoine, *ibid.*, p. 134.

683 *Ibid.*

et la mer. Le personnage évolue dans un lieu désert où alternent différents obstacles : une paroi verticale, un précipice, un escalier étroit puis les façades d'une verrière. Tarchalski est dans un premier temps livré à lui-même, impuissant à trouver la voie qu'il recherchait. Le passé fait alors retour dans l'esprit du rêveur, qui aperçoit auprès de la verrière un groupe d'hommes et de femmes avec lesquels « [...] il avait combattu et qu'il n'avait plus rencontrés depuis un quart de siècle. »⁶⁸⁴ La réminiscence est toutefois douloureuse puisque ressurgit en lui le désir d'interroger un certain « Ilitch » :

« "Et toi, Ilitch", dit-il, "est-ce que tu as déjà pensé que peut-être ça n'arriverait jamais, même dans mille ans ?" Personne dans le groupe ne s'appelait Ilitch. L'angoisse en chacun de nous augmenta considérablement. »⁶⁸⁵

Cette évocation impossible à saisir, visiblement frappée d'un interdit, semble profondément déstabiliser le personnage, comme si son inconscient avait voulu franchir les barrières de sa vigilance :

« Yasar Tarchalski ne mit pas longtemps à se réveiller. Quel Ilitch ? pensa-t-il aussitôt. De quoi étais-je en train de parler avec cette voix ? À qui était cette voix qui est passée par ma bouche ? »⁶⁸⁶

Qu'il s'agisse ou non d'une allusion à Lénine, ce souvenir latent assaille le prisonnier, qui confronte brusquement son existence présente (enfermement et solitude) au vide de ses anciennes aspirations révolutionnaires. L'oubli avait visiblement joué son rôle d'écran et de filtre, occultant sans l'effacer l'événement traumatique.

Le retour du refoulé ne relève ni de l'activité du lecteur (il faudrait pouvoir en proposer une interprétation plus rationnelle) ni de celle du lisant (l'investissement affectif suscité par le texte). C'est toutefois par l'intermédiaire d'un mouvement d'*introjection*⁶⁸⁷ que l'inconscient du lecteur accède au trouble : il s'agit pour lui d'incorporer et de s'appropriier le malaise du personnage, dont les raisons profondes n'ont rien d'évident.

En revanche, dans bien des cas, le récit semble flatter directement les attentes du lecteur, entraînant en retour une décharge pulsionnelle de nature transgressive. Sont alors visées les différentes formes de la *libido*, ordinairement réprimées par le surmoi car jugées non conformes aux normes sociales. Nous⁶⁸⁸ en distinguons ici trois manifestations principales : la

684 *Ibid.*, p. 135.

685 *Ibid.*

686 *Ibid.*

687 Jouve Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, op. cit, p. 217.

688 La notion de *libido* est largement rattachée aux composantes des topiques freudiennes, « inconscient, préconscient et conscient » pour la première, « ça, moi et surmoi » pour la seconde. Les réflexions de Freud sur la libido sont toutefois inspirées de celles de Saint-Augustin, qui établit le premier, aux livres XXX à XXXVIII de ses *Confessions*, la division tripartite que nous reprenons ici. La *libido fruendi* (le désir de jouir) semble être une variante de la *libido sentiendi*.

libido sciendi, la *libido sentiendi* et la *libido dominandi*.

Comme le rappelle Vincent Jouve, la première est étroitement liée au plaisir du lecteur :

« Le relais textuel maintient une distance infranchissable entre le regardant et le regardé [...] d'une part la dénivellation entre le texte et le réel permet d'espionner les personnages en toute sécurité (on n'est jamais découvert) ; d'autre part, le vide qui sépare de l'objet désiré libère un espace propice au développement de l'imaginaire. »⁶⁸⁹

Cette pulsion scopique joue un rôle particulièrement important dans les récits post-exotiques, tout d'abord à travers le choix dominant de la focalisation zéro, ensuite en raison de la déchéance physique et morale des personnages. « La théorie de l'image selon Maria-Trois-Cent-Treize » rend compte de ces deux éléments et place le lecteur dans une position stimulante, celle de l'observateur parvenu, tout en restant caché, à troubler celui qu'il est en train de regarder :

« De son vivant, elle a le plus souvent possible évité de s'exposer nue. Et maintenant, bien qu'ici elle sache qu'aucun regard ne pourrait l'évaluer physiquement ou sexuellement, bien qu'elle ne craigne pas sur elle la lourde, la blessante perversité du voyeurisme, elle se sent affreusement mal à l'aise. »⁶⁹⁰

Peut-être est-ce le fait de son errance dans le monde intermédiaire du *Bardo*, mais Maria-Trois-Cent-Treize a brusquement l'intuition de se trouver en représentation, face à un public qui feint l'indifférence mais scrute le moindre de ses gestes. Un public attendant qu'elle s'exprime et qu'elle comble de sa parole un silence qui commence à se faire oppressant. Or cette situation artificielle est aussi celle du personnage de roman. Si le trouble de Maria-Trois-Cent-Treize prend sens dans l'univers du récit, il revêt implicitement une portée métatextuelle, jusqu'à interroger les motivations du lecteur, partagé entre gêne et fascination.

En effet, lorsque ce dernier observe en spectateur les dégradations et les humiliations imposées aux révolutionnaires déçus, il apaise en même temps certains désirs peu avouables qui relèvent de la *libido sentiendi*, regroupant l'ensemble des pulsions sexuelles et/ou morbides⁶⁹¹ mais aussi les phénomènes de régression vers le non-humain, que celui-ci prenne la forme de l'animalité ou de la perversité. Des insanes fous furieux de « Comancer »⁶⁹² au passé de justiciers des prisonniers post-exotiques, toujours animés par leur haine de l'ennemi, le désir de meurtre occupe une large place dans les romans d'Antoine Volodine. Quant aux fantasmes

689 *Ibid.*, pp. 90-91.

690 Volodine Antoine, *ibid.*, p. 122.

691 L'association des pulsions de vie et de mort (*Eros* et *Thanatos*) constitue un trait saillant de nombreuses œuvres littéraires. Deux passages des *Aigles puent* nous intéressent à ce titre : le chapitre 15, dans lequel Gordon Koum se rappelle un épisode de sa vie conjugale, et les pages 123 à 124 qui rapportent comment Batko Mourradiaf, promis à une mort affreuse (suite à un bombardement, il s'est retrouvé coincé entre des blocs de béton et seule sa tête dépasse du sol), demande à une prostituée de prendre des pauses obscènes pour le distraire.

692 Volodine Antoine, *ibid.*, pp. 41-70.

suscités par la résurgence de formes non-humaines, ils se trouvent non seulement autorisés mais revendiqués au sein de récits qui n'hésitent pas à remettre en cause l'appartenance des personnages à l'humanité ainsi qu'à en discuter la supériorité :

« En face de la population d'essence bipède et d'essence tueuse que la bestialité capitaliste avait comme à jamais charmée, nous nous sentions bipèdes et tueurs, nous aussi, mais étrangers, au service d'une civilisation parallèle, porteuse d'une autre intelligence et d'un autre sang... La distance grandissait... Nous nous sentions de plus en plus proches de... Enfin, il ne sert à rien de spéculer sur cette métamorphose que, peut-être, la première génération eût jugée effrayante, et que nous trouvions seulement curieuse. »⁶⁹³

Seules contre une masse anonyme, les voix post-exotiques ne sont pas sans encourager une certaine forme de mégalomanie. Tel est d'ailleurs l'enjeu de l'opposition manichéenne, qui réaffirme régulièrement la ténacité des dissidents au régime. Les pulsions relevant de la modalité du pouvoir, la *libido dominandi*, se déploient ainsi lors des scènes d'interrogatoire, au cours desquelles il s'agit d'imposer à l'autre une forme d'autorité à travers l'élaboration de fictions.

Le recours aux théories freudiennes permet donc de comprendre comment un auteur parvient à transposer certains conflits psychiques à l'échelle d'un roman, à confronter des personnages aux tensions exacerbées de son inconscient et à transmettre au lecteur une expérience fantasmatique. Mais au-delà de l'intersubjectivité des contenus refoulés, sans laquelle il nous aurait été impossible d'envisager l'unité de ces phénomènes, le projet d'Antoine Volodine se distingue à la fois par son syncrétisme (la notion d'imaginaire collectif) et par le rapport ambigu qu'il entretient au sens (le principe de non-opposition des contraires). Deux éléments qui rapprochent l'univers post-exotique d'un courant autonome de la psychanalyse : celui de la pensée jungienne.

Aussi éclairante que puisse être l'idée d'un inconscient collectif, notre intention n'est pas de nous en emparer de façon irréfléchie. Un premier temps va donc consister à spécifier cette conception. Nous avons commencé par signaler que, pour Carl Gustav Jung, il existait deux strates de l'inconscient : un inconscient personnel qui rassemble les souvenirs oubliés ou refoulés (que le théoricien classe dans la catégorie des complexes affectifs) et un inconscient supra-individuel dont les matériaux se rencontrent chez tous les individus et prennent la forme de représentations collectives : les *archétypes*. Ces derniers interviennent notamment dans la création des mythes, dont les épisodes transposent diverses expériences psychiques. Jung précise toutefois que les archétypes ne disposent d'aucun contenu déterminé et revêtent au contraire une quantité presque infinie d'aspects :

693 *Idem.*, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze, op. cit.*, p. 73.

« Il ne s'agit pas de représentations héritées mais de possibilités héritées de représentation. »⁶⁹⁴

Même s'ils possèdent un noyau invariable de signification, et peuvent à ce titre se voir octroyer un nom⁶⁹⁵, il serait donc vain de les assimiler à des symboles ou à certaines figurations cryptées. Leur existence n'en est pas moins indéniable, selon Jung, pour peu que l'on se montre attentif à la « disponibilité [et à la] propension [qu'ont les hommes de] reproduire toujours à nouveau les mêmes représentations mythiques, ou des images analogues. »⁶⁹⁶ Ainsi, lorsque Antoine Volodine se défend d'accorder dans ses romans une signification religieuse au chamanisme⁶⁹⁷, il met précisément l'accent sur la portée fantasmatique de cette pratique occulte : l'idée universelle selon laquelle les morts poursuivent leur vie terrestre dans un espace intermédiaire, le principe de dissociation entre le corps et l'esprit ou encore le sentiment qu'il serait possible de voyager à travers les rêves. Sans vouloir imposer un terme qui n'apparaît pas sous la plume d'Antoine Volodine, l'attrance que ces forces archaïques suscitent auprès des voix post-exotiques nous semble alors laisser une place aux archétypes. D'autant que la polyvocalité témoigne d'une vision éclatée du sujet, entrant moins en résonance avec l'ontogenèse freudienne (le développement d'un individu, depuis l'enfance jusqu'à l'âge adulte) qu'avec le modèle phylogénétique développé par Jung (le rapport que l'individu entretient à l'espèce). Avant d'en revenir aux archétypes et afin de mieux comprendre les affinités qui unissent les romans d'Antoine Volodine aux travaux de Carl Gustav Jung, il nous faut donc cerner d'un peu plus près les orientations privilégiées par la psychologie analytique.

Il est intéressant d'observer, en premier lieu, que les deux hommes partagent un même enthousiasme pour les civilisations orientales, qui semble influencer leur manière de se représenter le monde et occupe une part importante dans leurs écrits⁶⁹⁸. Jung était notamment très attiré par la symbolique des mandalas, par le mysticisme hindou (il a effectué plusieurs voyages en Inde), par la croyance des bouddhistes en la réincarnation de l'âme et donc naturellement par le *Livre des Morts tibétain*, le *Bardo Thödol*, dont il rédige en 1939 un « commentaire psychologique »⁶⁹⁹.

694 Jung Carl Gustav, *L'Âme et la vie*, tr. fr. par Roland Cahen et Yves Le Lay, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche », 1995 (première édition : Paris, Buchet/Chastel, 1965), p. 60.

695 Les plus prégnants dans l'œuvre de Jung sont par exemple les archétypes de la Grande Mère, celui de l'arbre de vie, l'archétype de l'Ombre ou encore les principes de l'*anima* (la part féminine de l'homme) et de l'*animus* (la part masculine de la femme). Nous renvoyons notamment aux *Racines de la conscience*, tr. fr. par Yves Le Lay, Paris, Buchet/Chastel, 1971.

696 *Idem.*, *Psychologie de l'inconscient*, tr. fr. par Roland Cahen, Paris, Le Livre de poche, n°442, coll. « références », 1993, p. 125.

697 Volodine Antoine, « L'humour du désastre », *art. cit.*, p. 46. Voir également la "leçon" sur le *Bardo Thödol* dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, *op. cit.*, pp. 75-81.

698 Un ouvrage regroupe l'ensemble des textes que Jung a écrit sur le sujet : *Psychologie et orientalisme*, tr. fr. par Paul Kessler, Josette Rigal et Rainer Rochlitz, Paris, Albin Michel, 1985.

699 « Commentaire psychologique du *Bardo Thödol* », *ibid.*, pp. 165-182.

Si Jung en vient peu à peu à rompre avec le freudisme, c'est qu'il entretient un rapport particulier à la raison, qui n'est pas sans analogie avec la posture adoptée, près d'un siècle plus tard, par les narrateurs post-exotiques. Pour Jung en effet, il existe une part irrationnelle en l'homme et c'est le propre de la civilisation occidentale de tenir l'inexplicable pour une illusion. Il n'hésite donc pas à accorder une large place à la religion et aux croyances ésotériques dans ses recherches sur l'inconscient. Il célèbre en outre le principe d'*énantiodromie*, la fonction régulatrice des opposés, comme « la plus merveilleuse de toutes les lois psychologiques »⁷⁰⁰, expliquant comment « [...] l'attitude rationnelle civilisée aboutit nécessairement à son contraire, c'est-à-dire à la dévastation irrationnelle de la civilisation. »⁷⁰¹ Jung écrit cette phrase durant la première guerre mondiale, mais on pourrait y trouver maints échos à "l'univers de l'après" imaginé par Antoine Volodine. Ainsi, c'est à une relativisation de nos catégories ordinaires de l'espace, du temps et de la causalité qu'encouragent les théories jungiennes :

« [...] *il faut apprendre à se connaître soi-même pour savoir ce que l'on est*, car ce qui vient après la mort est, de façon inattendue, un espace sans limite rempli d'une indétermination inouïe, qui semble n'avoir ni intérieur ni extérieur, ni haut ni bas, ni ici ni là, ni mien ni tien, ni bien ni mal. »⁷⁰²

Au principe de la non-dualité des contraires, Carl Gustav Jung adjoint un refus des conceptions causalistes, qui invitent à se représenter le contenu des rêves comme autant de symboles à interpréter. Il accorde par exemple au phénomène télépathique « le rang de déterminante possible du rêve »⁷⁰³, modalité qui éclaire, davantage que ne le fait le refoulement, la plasticité des matériaux oniriques observables dans l'œuvre d'Antoine Volodine. Plus généralement, c'est la vision anthropocentrée, propre aux civilisations occidentales, que Jung cherche à ébranler en mettant en évidence la composante supra-individuelle de notre inconscient :

« [...] les contenus de l'inconscient collectif ne sont pas seulement des résidus de fonctions archaïques qui ont marqué la lignée d'ancêtres que l'homme possède parmi les animaux. [...] on sait que cette lignée a eu une durée infiniment plus longue que celle de l'homme, dont l'existence n'embrasse qu'une période relativement brève. »⁷⁰⁴

On comprend pourquoi, dans son « Commentaire psychologique du *Bardo Thödol* »⁷⁰⁵, Jung est fasciné par l'eschatologie "inversée" que propose le Livre des Morts tibétain :

« La plus haute vision [...] n'intervient pas à la fin du *bardo*, mais tout à fait au début de celui-ci, au moment de la mort, et ce qui se produit ensuite est un glissement progressif vers l'illusion et le trouble,

700 *Idem.*, *Psychologie de l'inconscient*, *op. cit.*, p. 129.

701 *Ibid.*

702 Comme l'indique une note du traducteur, le mot « mort » renvoie ici à l'inconscient, dans la mesure où ce dernier constitue une mort de l'*ego*. *Idem.*, *Les Racines de la conscience*, *op. cit.*, p. 35.

703 *Idem.*, *L'Âme et la vie*, *op. cit.*, p. 80.

704 *Idem.*, *Psychologie de l'inconscient*, *op. cit.*, p. 171.

705 *Idem.*, « Commentaire psychologique du *Bardo Thödol* », *art. cit.*

jusqu'au déclin dans une nouvelle naissance physique. »⁷⁰⁶

De même, en soulignant la déchéance de ses personnages, marqués par l'illusion suprême de l'internationalisme révolutionnaire mais retombés ensuite dans les formes d'existence les moins enviabiles, Antoine Volodine reconduit le schéma qui mène de la révélation vers la mort métaphorique que représente le délitement de la conscience de soi. Voyons à présent de quelle manière les archétypes de l'inconscient collectif traversent les récits post-exotiques.

Bien que les archétypes jungiens ne disposent pas, en soi, de contenu déterminé, ils se manifestent généralement comme des projections et prennent « la forme de dépréciations ou de surestimations anormales »⁷⁰⁷. Jung prend l'exemple des figures démoniques, qui constituent autant de variantes de l'archétype de l'"Ombre" et représentent la part obscure et inconsciente du sujet. À l'inverse, un grand nombre de représentations inconscientes accordent à certains êtres ou à certains objets des forces mystérieuses positives, qui sont sans commune mesure avec la réalité. Le transfert opère alors contre la peur de l'autre et vient atténuer une sensation angoissante. Il est frappant de constater combien ces phénomènes de projection occupent une place importante dans les récits post-exotiques⁷⁰⁸.

Nous avons déjà eu l'occasion de souligner que la présence de l'ennemi, structurant les pensées des narrateurs puisque ceux-ci se définissent intrinsèquement comme d'anciens dissidents, agit davantage sur le mode de la représentation que sur celui de l'existence identifiable et concrète. On trouvera bien sûr des exemples de passages au sein desquels apparaissent certains représentants du pouvoir officiel (les gardes-chiourmes du quartier pénitentiaire de haute sécurité) ou des groupes de miliciens semant la terreur (le pogrom mené par les « soudards de la fraction Werschwell »⁷⁰⁹ dans *Onze rêves de suie*), mais ces hommes n'ont alors aucun visage déterminé. L'investissement qu'ils suscitent est avant tout d'ordre fantasmatique. L'un des récits d'*Écrivains* rend parfaitement compte de ce processus, qui a alors la particularité de se retourner contre le personnage principal.

« Comancer » rapporte en effet comment deux aliénés, Greta et Bruno Khatchatourian, sont parvenus à prendre le contrôle d'un centre psychiatrique et à s'emparer des différents occupants. Leur hostilité se porte alors vers la « mère Philippe » qui, tout en émanant de leur inconscient, fait l'objet d'une violente décharge pulsionnelle :

706 *Ibid.*, p. 181.

707 *Idem.*, *Psychologie de l'inconscient*, op. cit, p. 166.

708 Ces manifestations prennent encore plus de force lorsqu'elles s'incarnent dans le culte rendu à « la Grandenichée » ou dans la figure occulte que représente « Madame la gauche mort ». Il s'agit de composantes primitives et génératrices de l'imaginaire post-exotique, qui apparaissent notamment dans *Lisbonne dernière marge* (op. cit, pp. 155-171 et 175-191) et *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (op. cit, pp. 76-77).

709 Draeger Manuela, *ibid.*, p. 154.

- « - Et toi, demande-t-il à son prisonnier, tu la connais, la mère Philippe ?
 - Personne la connaît, dit Greta. C'est elle qui m'a tuée, cette salope. Quand j'étais petite. Elle avait fait alliance avec des forces. Elle m'a secoué son tablier sous le nez.
 - Lui, il la connaît, suggère Bruno Khatchatourian.
 Greta va et vient dans la pièce. Ses cheveux volent autour d'elle.
 - Elle m'a tuée cette vieille salope, répète-t-elle. Elle m'a secoué sa saloperie de vieux tablier sous le nez. J'étais toute petite. Elle était avec les autres. Ils m'ont tous tuée.
 - Lui aussi, il a fait alliance avec des forces, reprend Bruno Khatchatourian »⁷¹⁰.

Au-delà du discours déconstruit de ces deux malades mentaux, le passage accentue l'un des traits d'écriture d'Antoine Volodine, qui consiste à polariser de façon manichéenne la représentation, de façon à ce que le lecteur puisse constamment hésiter entre l'adhésion et le recul critique. Ainsi, lorsqu'il opère dans le sens d'une surestimation positive, le phénomène de projection convoque certaines figures énigmatiques, telle une « magicienne anarchiste » confiant au personnage « une peau de belette qu'il fallait agiter sept fois quarante-neuf minutes sous la lune si l'on voulait rejoindre la révolution mondiale et assister enfin à l'avènement d'une civilisation égalitariste. »⁷¹¹, ou la pensionnaire d'un asile récitant jour et nuit des consignes d'auto-persuasion⁷¹². Les différents archétypes se trouvent toujours en étroite relation les uns avec les autres, mais on pourrait convoquer ici le principe de l'*anima*⁷¹³, qui désigne une représentation féminine intervenant dans un imaginaire masculin. Un personnage comme la Mémé Holgolde, caractérisé à la fois par sa sagesse et par son expérience, constitue par exemple lui aussi une figure intemporelle de l'inconscient collectif, structurant nos pensées et nos représentations. Les archétypes contribuent donc en même temps à la lisibilité du texte (ils "parlent" à l'inconscient du lecteur), à sa profondeur (ils multiplient les niveaux de lecture du texte et en élargissent le champ d'interprétation) et à sa portée fantasmatique (ils revêtent une fonction compensatrice).

Au terme de ce parcours, il apparaît évident que la réception des textes post-exotiques passe par un équilibre des différentes instances lectrices. Comme l'observe Antoine Volodine, il s'agit de solliciter l'intelligence tout en cherchant aussi « [...] à toucher quelque chose de plus organique, de plus intime, de plus secret, chez le lecteur ou la lectrice [...] »⁷¹⁴. Loin de constituer un obstacle à la réception, l'ambiguïté narrative concourt à l'étendre en déployant un vaste espace imaginaire autour de la communauté d'origine que constitue l'ensemble des prisonniers du quartier pénitentiaire de haute sécurité. Tel est le mouvement que nous avons

710 Volodine Antoine, *Écrivains*, op. cit, p. 53.

711 Bassmann Lutz, *ibid.*, p. 63.

712 *Ibid.*, p. 34.

713 Nous renvoyons aux *Racines de la conscience* (op. cit), dans lequel un chapitre est consacré à cet archétype, pp. 61-85.

714 Volodine Antoine, « L'humour du désastre », art. cit, p. 38.

nous-mêmes suivi, tout d'abord en analysant les processus de construction de cet univers fictionnel autonome, puis en accordant une place de plus en plus importante aux lecteurs des récits post-exotiques. Reste alors à élargir la perspective en éprouvant le degré d'extension des notions fondamentales qui ont servi de jalons à cette étude : celles de voix narratives, de post-exotisme et de monde fictionnel. Dans le peu d'espace qui nous reste, nous ne ressentons pas tant le besoin de conclure que de proposer de nouvelles pistes de réflexion, dont l'œuvre de Volodine pourrait constituer l'amorce.

Conclusion

Synthèse récapitulative

Si cette étude se présente comme un hommage à la communauté post-exotique (ce dont témoigne le choix d'étudier conjointement, à égalité avec les romans signés Antoine Volodine, deux œuvres attribuées respectivement à Lutz Bassmann et à Manuela Draeger), elle fut également un espace privilégié pour aborder plusieurs enjeux majeurs de la littérature. Cette alternance d'analyses, au plus près des textes, et de réflexions théoriques destinées à les encadrer, a fait de ce travail une expérience aussi riche que stimulante. L'édifice fictionnel élaboré par Antoine Volodine se prêtait ainsi volontiers au large panorama qui nous a permis d'engager, à partir d'un questionnement sur la voix narrative, une réflexion sur les vecteurs de lisibilité d'un texte, sur les modes de déploiement d'un imaginaire et sur la mise en place des protocoles de réception. S'il a été possible d'orienter la recherche dans ces directions, c'est que l'œuvre d'Antoine Volodine apparaît d'emblée extrêmement élaborée, tant en ce qui concerne la mise en place de l'univers fictionnel que vis-à-vis du discours qui lui permet de justifier sa propre singularité, jusqu'à mettre en cause l'utilité du geste critique :

« Nous savons tous qu'il est hasardeux d'analyser la production post-exotique quand on emploie les termes que la critique littéraire officielle a conçus pour autopsier les cadavres textuels dont elle peuple ses morgues. L'exercice est possible, mais au prix de contorsions mentales qui font du post-exotisme un lieu de rendez-vous pour élites schizophrènes et hautaines, perversément amoureuses d'une musique de l'illisible. »⁷¹⁵

Cette observation du narrateur, loin de jouer un rôle dissuasif, invite plutôt à conserver une certaine distance à l'égard de textes qui manient savamment l'art du second degré et modélisent l'espace de leur propre représentation. L'avertissement, énigmatique, ne fait qu'accroître le désir de percer à jour les défenses ainsi ouvertement affichées. Aussi avons nous tout d'abord été animée par le désir de confronter aux outils des théoriciens le traitement spécifique de la voix observable dans chacun des romans post-exotiques. Il s'agissait de poursuivre les études engagées sur l'œuvre d'Antoine Volodine en nous appuyant sur des textes alors inédits⁷¹⁶ (du moins pour les trois romans parus en septembre 2010), qui n'avaient donc pas encore, au moment où nous entamions nos recherches, fait l'objet d'analyses universitaires. À partir de là,

715 Volodine Antoine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze, op. cit.*, p. 59.

716 Il est vrai qu'entre-temps, est paru un quatrième ouvrage signé Lutz Bassmann (*Danse avec Nathan Golshem, op. cit.*) et deux autres romans sous le nom de Manuela Draeger (*La Nuit des mi bémols, op cit* et *Herbes et golems, op. cit.*).

il nous semble alors être parvenu à proposer quelques nouvelles pistes de réflexion, peu ou pas encore abordées par la critique : l'analyse de la polyvocalité narrative au regard de la théorie bakhtinienne du dialogisme, l'étude conjointe de la voix et du mode chez Antoine Volodine dans le cadre de ce que Franz Karl Stanzel appelle la « situation narrative », ou encore la portée archétypique des récits post-exotiques sous le prisme des théories jungiennes. Jetant un regard rétrospectif sur notre travail, nous éprouvons à présent le besoin d'élargir notre champ d'investigation en avançant l'idée d'une possible extension de l'imaginaire post-exotique et en replaçant l'œuvre de Volodine dans son contexte contemporain. Mais avant d'en venir aux éventuels compléments de nos recherches, nous proposons d'en rappeler la progression et les principaux contenus.

Notre première partie s'inscrivait largement dans le domaine de la poétique, et plus précisément de la narratologie puisqu'elle entendait repérer les marques formelles de l'ambiguïté narrative. Une analyse rigoureuse des procédés textuels à l'origine de l'indétermination énonciative nous a alors permis d'en dégager progressivement les effets de sens.

Un premier chapitre faisait écho à la section de *Figures III*⁷¹⁷ consacrée à la voix narrative. Il s'agissait dans un premier temps (I, 1, a) de poser la question de l'identité du narrateur. Or nous avons pu constater combien, dans les récits post-exotiques, les catégories genettiennes de « personne » (narrateur homodiégétique ou hétérodiégétique) et de « niveau narratif » (narrateur intradiégétique ou extradiégétique) pouvaient faire l'objet d'un brouillage généralisé. Effectivement, il nous a fallu recourir à certaines « contorsions mentales »⁷¹⁸ pour appliquer les notions de *Figures III* aux mouvements de fusion et de translation qui organisent la circulation des voix post-exotiques. Mais jusqu'à un certain point, il est apparu que la terminologie genettienne était malgré tout assez souple pour préfigurer partiellement ces situations : tout d'abord en distinguant scrupuleusement personnes grammaticales et degrés de présence du narrateur, puis en envisageant l'existence de « situations frontalières »⁷¹⁹ qui videraient de son sens la stricte opposition homodiégétique / hétérodiégétique. S'il était difficile de cerner l'identité du locuteur, c'est que les romans post-exotiques mettaient en scène un collectif d'énonciation, pas uniquement le passage d'un narrateur à l'autre. Confrontant cette dimension polyvocale à la notion bakhtinienne de polyphonie, nous avons par ailleurs observé que le brouillage identitaire des narrateurs post-exotiques engendrait quelques inflexions de la

717 Genette Gérard, « Voix », *Figures III*, *op. cit.*, pp. 225-269.

718 Volodine Antoine, *ibid.*

719 Genette Gérard, *Nouveau discours du récit*, *op. cit.*, p. 71.

perspective adoptée par le théoricien russe, pour qui chacune des voix représente un « [...] *individu social*, historiquement concret et défini [...] »⁷²⁰.

Un deuxième temps (I, 1, b) a alors consisté à mieux cerner l'anonymat des voix narratives, notamment à partir du travail qu'Antoine Volodine effectue sur l'onomastique. Il nous a paru intéressant d'en proposer diverses interprétations : l'anonymat comme ciment d'une communauté (dont tous les membres paraissent interchangeables), l'anonymat exprimant l'angoisse du vide (celui qui entoure l'identité du locuteur), ou l'anonymat comme phénomène de brouillage entre réel et imaginaire. L'analyse d'une pratique récurrente dans les récits post-exotiques, le ventriloquisme, nous a encouragé à souligner le rôle généralement dévolu aux narrateurs : celui de porte-parole. Dès lors qu'il s'agissait de parler à la place d'un autre, prisonnier, victime ou mort de fraîche date, la délégation de parole ne pouvait apparaître qu'inhérente au projet communautaire que représente la littérature post-exotique.

Ce constat nous a alors conduit à repérer un premier effet de sens (1, 1, c) en nous attardant sur la reprise (profane) des motifs du *Bardo Thödol*, le Livre des Morts tibétains. L'idée d'un espace intermédiaire, décloisonnant la frontière entre vivants et morts, offre en effet à Antoine Volodine une configuration singulière d'énonciation : celle d'un locuteur s'exprimant après son décès, mettant ainsi en question la validité des principes logiques et ontologiques qui structurent habituellement nos représentations. Un collectif, une voix anonyme, un narrateur assumant le rôle de porte-parole, un ventriloque ou même un mort : l'identité de la voix posait donc indéniablement question.

Dans un deuxième chapitre, nous entendions repérer les procédés textuels qui contribuaient à prolonger l'indétermination narrative. L'analyse de ces choix d'écriture permet de mettre en évidence une entreprise de textualisation, qui faisait de l'ambiguïté des voix le canevas à partir duquel se construisait le récit.

Nous nous sommes tout d'abord intéressé aux dispositifs d'enchâssement et de juxtaposition (seul le premier suppose le franchissement d'un niveau narratif), tâchant de déterminer leurs différentes fonctions puis leur importance respective (I, 2, a). Dans la mesure où l'instabilité énonciative indique moins qu'elle ne suggère le passage d'un niveau narratif à l'autre, il nous est apparu que la coexistence, sur le même plan, des multiples voix du collectif, l'emportait sur le phénomène d'imbrication.

Au foisonnement énonciatif il nous a semblé que devait correspondre une multiplication des points de vue (I, 2, b). Mais plutôt que d'envisager séparément voix (qui parle ?) et mode (qui

720 Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 53.

perçoit ?), nous avons jugé plus pertinent d'envisager l'interaction entre ces deux composantes du récit. D'où l'appel à la notion de « situation narrative », mise en avant par Franz Karl Stanzel⁷²¹ puis reprise par Gérard Genette. Cette stratégie s'est révélée fructueuse car si l'oscillation de la voix influait sur le choix de la focalisation, nous avons également observé que les fluctuations de la perspective focale renforçaient à leur tour l'incertitude énonciative. Intégrant à notre étude la question de la *distance* (à travers le mode de restitution des pensées et des paroles), nous avons alors constaté que le narrateur restait largement détenteur de l'information à transmettre en raison d'une alternance entre proximité (suscitée par les paralipses) et décentrement (le retour à la focalisation zéro).

Il nous fallait alors adopter un certain recul par rapport aux procédés textuels que nous avons repérés, dont la visibilité risquait de contrarier le processus d'immersion fictionnelle (I, 2, c). Cela nous a conduit à souligner que l'ambiguïté narrative, tout en structurant la conduite du récit, jouait également un rôle dans le discours que l'œuvre tenait sur elle-même. Ce constat nous invitait à témoigner de la portée métatextuelle des remarques avancées par les narrateurs post-exotiques, puis à déterminer l'impact de ces énoncés réflexifs sur la lisibilité des textes. Sans qu'une position univoque puisse être adoptée sur la question, il nous est apparu que les procédés déceptifs qui contribuaient à exhiber l'ambiguïté narrative et la fictionnalité du récit parvenaient, paradoxalement, à neutraliser les effets pragmatiques de l'illusion mimétique tout en encourageant l'immersion fictionnelle du lecteur.

Au-delà du processus de textualisation (les procédures de la mise en discours), la représentation interne des figures de créateurs (personnages d'"écrivains" ou d'orateurs) nous a alors semblé susceptible de brouiller l'image que les récits post-exotiques proposaient de leur propre singularité.

Le premier temps de ce troisième chapitre invitait donc à analyser les mouvements de banalisation, d'auto-dévalorisation et de précarisation de la scène énonciative, phénomènes qui inquiétaient l'ensemble des fonctions traditionnellement dévolues au narrateur (1, 3, a). Il s'agissait ensuite de répercuter ces observations sur le discours du narrateur lui-même en interrogeant son degré de crédibilité (1, 3, b). Partant de la typologie⁷²² des situations narratives définie par Andrée Mercier et Frances Fortier, nous avons confronté les textes post-exotiques aux notions de narration « impossible », « ambiguë » et « indécidable ». Cette dernière catégorie s'est finalement imposée comme la plus pertinente dans la mesure où, chez Antoine

721 Stanzel Franz Karl, *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, op. cit.

722 Voir le site http://www.crilcq.org/recherche/poetique_esthetique/narration_impossible.asp (présentation de leur projet de recherche). Dernière consultation en mai 2012.

Volodine, la vraisemblance de la situation énonciative se trouve battue en brèche par le nivellement des revendications antagonistes d'exactitude et de fabulation. Nous en avons donc gardé l'impression que l'ambiguïté narrative opérait un dépassement de la question du degré de confiance à accorder au narrateur.

Véritable choix d'écriture, le traitement particulier des voix narratives entretenait également un rapport étroit avec le projet littéraire engagé par Antoine Volodine. Dans une deuxième partie, nous sommes ainsi passé de l'ambiguïté énonciative en tant que telle à l'étude de l'univers fictionnel que les voix narratives contribuaient à construire et au sein duquel elles évoluaient. Ce sont ensuite les composantes de l'imaginaire post-exotique qui réclamèrent toute notre attention, d'une part en tant que visée du récit (dont l'enjeu essentiel était de mobiliser l'imagination du lecteur), d'autre part en tant qu'effet direct de l'indétermination narrative, tant semblaient liées structuration et représentation de l'œuvre.

Notre premier chapitre visait à rapprocher l'éclatement des voix narratives de la conception volodinienne de l'écriture (envisagée comme fragment, collage et appropriation d'éléments hétéroclites) et de la création littéraire (dilution, métissage et discontinuité). À la multiplication des voix répondait en effet l'hybridité des matériaux narratifs, qui juxtaposait au côté du signe linguistique les systèmes sémiotiques les plus divers, renvoyant à la peinture, au cinéma, à la photographie ou encore au théâtre (II, 1, a). Dans *Pourquoi la fiction ?*⁷²³, Jean-Marie Schaeffer assigne à chacun des arts mimétiques des vecteurs d'immersion spécifiques, en suggérant néanmoins qu'une contamination est toujours possible entre ces dispositifs. C'est pourquoi, nous sommes parti de sa proposition d'introduire une variante virtuelle pour chacun des vecteurs d'immersion, de façon à envisager sous ces différentes formes la modélisation fictionnelle proposée par les fictions post-exotiques. Nous avons alors été tenté de concevoir une rivalité entre système verbal et logiques sémiotiques exogènes, ce qui impliquait d'étudier les relations entre voix et image dans l'élaboration du récit (II, 1, b). Après Lionel Ruffel dans *Volodine post-exotique*⁷²⁴, nous avons donc exploité à notre tour la notion de scène narrative, en l'envisageant non pas tant comme un élément de rupture que comme un espace privilégié inséré au cœur même de la narration. Il s'est alors révélé plus judicieux d'abandonner toute prétention de hiérarchiser les composantes du récit pour concevoir l'écriture d'Antoine Volodine comme la mise en mots d'images mentales à la fois personnelles et collectives.

Il nous restait toutefois à qualifier stylistiquement cette hybridité en en décomposant les mécanismes (II, 1, c). Ainsi avons nous isolé les pratiques autonomes du collage, du recyclage

723 Schaeffer Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, op. cit.

724 Ruffel Lionel, *Volodine post-exotique*, op. cit.

et de la dislocation. Un article d'Anne Roche⁷²⁵ nous a alors encouragé à témoigner de l'esthétique profondément fragmentaire qui organise les récits post-exotiques à partir de la concrétion d'éléments épars, généralement revendiqués comme insignifiants. Il est progressivement devenu manifeste que l'un des traits d'écriture d'Antoine Volodine consistait à assimiler et à modeler des éléments extérieurs de façon à les intégrer à son univers fictionnel.

À partir de là, nous nous sommes attaché, dans un deuxième chapitre, à présenter quelques traits dominants de l'imaginaire mis en place par Antoine Volodine (II, 2, a). Cela ne revenait pas à nous éloigner des problématiques liées à la voix dans la mesure où c'est l'expérience militante puis carcérale des narrateurs qui structure la « mémoire collective » censée réunir la communauté des voix post-exotiques à celle que forme l'ensemble des lecteurs. La porosité de cet imaginaire s'est notamment manifestée à travers la marque traumatique laissée par les atrocités commises au cours du XX^{ème} siècle (II, 2, b). Mais la mémoire des prisonniers (II, 2, c) intégrait aussi des composantes littéraires (II, 2, d) : entre clôture (l'appropriation et la déformation des références) et ouverture (la densité intertextuelle des romans post-exotiques), nous nous sommes alors intéressé aux modalités d'inscription (et d'absorption) des sources extérieures, révélatrices de la visée syncrétique qui sous-tend le projet d'Antoine Volodine.

Prolongeant ce raisonnement, un troisième chapitre a ensuite avancé le postulat d'une œuvre-monde, cherchant à bâtir un espace concurrentiel qui engloberait le réel à l'intérieur de la fiction. Lorsqu'il se présente comme le porte-parole de ses hétéronymes (II, 3, a) ou lorsqu'il organise le débordement du collectif d'écrivains à l'échelle du péri-texte (II, 3, b), Antoine Volodine paraît chercher à limiter l'autorité dont jouit ordinairement l'auteur d'une œuvre. Ce sentiment est toutefois contrebalancé par le rôle fédérateur que continue à jouer le représentant de cette communauté imaginaire. Face à cette tension, nous avons eu à cœur de maintenir une distance entre l'image totalisante que l'entreprise post-exotique pouvait donner d'elle-même et ce qui nous a semblé en constituer le véritable enjeu : une esthétique de l'excès interrogeant, jusqu'à en dissoudre les frontières, le degré d'autonomie d'un univers fictionnel. Aussi avons nous dressé un bref tableau de la plasticité des récits post-exotiques en les confrontant aux modalités de l'excès (II, 3, c) définies par Tiphaine Samoyault⁷²⁶ (quantité, longueur, détours et expansion). Il est ainsi devenu manifeste que l'ambiguïté narrative se répercutait sur la forme (expansion, débordement et totalisation), sur les matériaux (la transmédia-lité conçue comme un prolongement du foisonnement énonciatif) et sur l'imaginaire constitutifs des fictions volodiniennes. S'imposait donc un examen plus approfondi de la réception programmée par les

725 Roche Anne, « Portrait de l'auteur en chiffonnier », *art. cit.*

726 Samoyault Tiphaine, *Excès du roman*, *op. cit.*

textes, avant que cette dernière ne soit actualisée par l'instance lectrice. L'ambiguïté narrative pouvait dès lors être envisagée comme enjeu pragmatique (son impact sur le lecteur réel), axiologique (sa participation au système de valeurs identifiable dans chacun des romans) et fantasmatique (sa capacité à susciter émotions et projections inconscientes).

Ce fut l'objet de notre troisième partie, dont le premier chapitre entendait mesurer la part respectivement accordée aux attitudes lectorales complémentaires que sont l'adhésion et la distanciation. L'intérêt que nous portions à l'identité fluctuante des voix narratives nous invitait à privilégier tout d'abord le second mode et à mettre en évidence la dynamique introduite, dans les récits post-exotiques, par le principe de déceptivité (III, 1, a). À travers la dialectique de la protention et de la rétention dégagée par Wolfgang Iser⁷²⁷, nous avons pu envisager le brouillage de la situation narrative comme une stratégie de détournement des prévisions du lecteur. Nous nous sommes alors tout naturellement tourné vers la question du sens, dont la détermination semblait faire l'objet d'une lutte acharnée entre le lecteur ami, dont le rapport au texte passait par une expérience de camaraderie et de complicité, et le lecteur avide de pallier l'ambiguïté des voix, figure du tortionnaire et de l'interrogateur (III, 1, b). Cet apparent manichéisme nous a encouragé à observer l'image que les narrateurs post-exotiques, entre défiance et ouverture, construisaient de leur propre instance réceptrice. Il apparut ainsi nécessaire de dépasser l'alternative qui nous était, en quelque sorte, offerte en pâture, pour prendre en compte les réactions forcément moins tranchées du lecteur réel, appelé à endosser diverses postures et à s'investir successivement dans les multiples figures de lecteurs impliqués préfigurées par le texte. Sur cette base, il devenait impossible de concevoir un rapport univoque à l'ambiguïté narrative, qui semblait plutôt engendrer un subtil va-et-vient entre recul critique et suspension du jugement. Afin de consolider cette observation, il nous fallait alors prendre en considération la nature de l'horizon d'attente élaboré par les récits post-exotiques, une étape qui nous a notamment incité à examiner le rôle joué par le péri-texte dans l'établissement du pacte de lecture (III, 1, c).

Si cet espace transitionnel contribuait, en amont, à familiariser le lecteur avec les éléments susceptibles de susciter sa résistance, il en allait de même du système de valeurs préfiguré par le texte. Notre deuxième chapitre visait ainsi à examiner les diverses ressources mises en œuvre pour pallier, d'une part la trop ostensible radicalité axiologique des personnages et des narrateurs, d'autre part l'apparente noirceur de l'univers fictionnel. En nous appuyant sur les travaux de Vincent Jouve⁷²⁸ un premier temps nous a donc amené à prêter attention aux valeurs

727 Iser Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, op. cit, p. 205.

728 Jouve Vincent, *Poétique des valeurs*, op. cit.

revendiquées et dûment motivées au sein des récits (III, 2, a). Tant par la fréquence que par le nombre des passages concernés, nous avons alors constaté qu'une certaine convergence unissait l'ensemble des romans d'Antoine Volodine, invitant presque à parler d'homogénéité axiologique. Pareille impression relevait toutefois du leurre car, en creusant un peu plus avant l'analyse des textes, nous avons rapidement pris conscience du maintien d'espaces d'incertitude, affichant l'intrication des valeurs en présence (qu'il devenait alors vain de chercher à hiérarchiser), leur caractère excessif ou leur autorité déficiente. L'ambiguïté narrative constituait là encore la clé de cette instabilité puisqu'elle récusait l'idée d'un prolongement spontané entre les valeurs locales défendues par les personnages et la caution surplombante accordée par un narrateur décidément trop incertain. Dépassant le cadre des discours, nous nous sommes alors tourné vers la portée intersubjective des valeurs post-exotiques (III, 2, b). Il s'agissait d'observer la manière dont entraient en adéquation projection émotionnelle du lecteur et adhésion axiologique. Pour ce, nous avons centré la réflexion sur les indications sensorielles et sur les structures figuratives développées au sein des récits (l'opposition entre nature et culture, entre obscurité et lumière ou encore entre humanité et animalité) : autant de repères ordinaires qui se trouvaient brouillés et savamment inversés.

Les valeurs repérables gagnaient donc à être conçues sur le mode du second degré (III, 2, c). Nous parvenions beaucoup plus aisément à les saisir en nuanciant l'hypothèse d'un Volodine nostalgique des idéaux révolutionnaires (la défense de l'égalitarisme et la lutte acharnée contre le régime capitaliste) et en dépassant celle d'une œuvre qui dénoncerait, à travers l'excès et la caricature, le caractère désespéré des croyances exaltées par les personnages. Nous avons alors mis l'accent sur cet entre-deux, tout d'abord en interrogeant la position adoptée par Antoine Volodine à l'égard du stéréotype (appropriation consciente, recherche d'un principe d'autorité, autodérision ou visée parodique ?), puis le rôle que les récits post-exotiques attribuaient au rire, associé au désastre et à la désillusion. L'humour se révélait une technique fort efficace pour médiatiser l'horreur et suspendre l'interprétation. Il proposait en outre le partage de valeurs, tout en refusant de trancher et en privilégiant la connivence aux ressources de l'argumentation.

Un dernier chapitre exigeait alors d'accorder à l'investissement lectoral (tant affectif que fantasmatique) l'importance que nous lui avons peu à peu octroyée. La portée émotionnelle invitait à se tourner vers les personnages, qui constituent traditionnellement un support de projection et de sympathie (III, 3, a). Il nous paraissait d'autant plus intéressant d'aborder cette question que Tiphaine Samoyault affirme, dans l'un de ses articles⁷²⁹, n'éprouver aucun désir

729 Samoyault Tiphaine, « La compassion », *art. cit.*

d'identification à la lecture des romans d'Antoine Volodine. Même si son opinion est plus nuancée à l'égard des animaux, nous avons cherché à comprendre sur quoi reposait sa position puis à la confronter à notre propre approche des textes. Nous retrouvions le mouvement de balancier entre adhésion et distanciation : les arguments de Tiphaine Samoyault ne nous semblaient pas entièrement infondés mais tendaient, de notre point de vue, à occulter tout un pan de la réception.

Restait toutefois à définir la part inconsciente du lecteur, que les récits post-exotiques sollicitent largement (III, 3, b). Tout en accordant une large place aux perspectives freudiennes (à travers les notions de retour du refoulé et d'investissement libidinal), nous nous sentions attiré par les travaux de Carl Gustav Jung, dont le modèle phylogénétique entre davantage en résonance avec l'éclatement du sujet propre aux romans d'Antoine Volodine ainsi qu'avec l'idée d'un imaginaire collectif rassemblant narrateurs et lecteurs autour des mêmes souvenirs traumatiques. Il devenait alors possible de repérer des traces archétypiques parmi les forces souterraines qui structurent la cosmogonie post-exotique.

Nos analyses témoignaient donc de l'équilibre instauré, au sein des fictions post-exotiques, entre les différentes instances lectrices. Loin de faire obstacle à la réception, l'ambiguïté narrative nous a paru diversifier les modalités d'approche du texte : méfiance, curiosité, embarras, projection affective ou encore libération de fantasmes.

Ouverture vers de nouvelles perspectives

Dans le prolongement de cette synthèse récapitulative, nous aimerions revenir à présent à la notion de voix narrative en nuancant tout d'abord l'idée d'ambiguïté, qui a pourtant constitué le point de départ de nos recherches. Sans désavouer l'utilisation de ce terme, il s'agirait d'en désactiver les présupposés négatifs car il traduit à la fois une sensation de manque, d'anormalité et de gêne à résorber. Or s'il nous paraissait important d'interroger l'impact de l'indétermination énonciative sur la lisibilité des romans post-exotiques, cela s'est en fin de compte révélé plus indicatif qu'éclairant dans la mesure où ceux-ci construisaient leurs propres normes, qui ne se fondaient ni sur un souci de vraisemblance ni sur une exigence de rationalité.

Le choix de présenter les narrateurs comme de simples voix interchangeable pouvait tout d'abord s'apparenter à une visée moderniste soutenue par la remise en cause du primat mimétique, par la dénudation des mécanismes fictionnels et par une esthétique du soupçon, cherchant à déstabiliser le lecteur plutôt qu'à le conforter dans ses attentes. En partie du moins,

on ne peut nier que ce soit le cas car l'œuvre d'Antoine Volodine ne prétend pas rompre avec les expérimentations formelles de la modernité. Mais l'ensemble des mécanismes déceptifs que nous avons pu observer renvoie moins à certains postulats théoriques qu'au projet de créer une communauté d'auteurs rassemblés autour des mêmes valeurs.

La structuration de l'œuvre, en parfaite cohérence avec l'imaginaire qu'elle sous-tend, nous invite ainsi à assouplir notre représentation de la littérature : permet-elle à la fiction de faire concurrence au monde, de se prolonger en ramifications tentaculaires et de proposer une expérience collective ?

Le lecteur sait bien qu'Antoine Volodine est seul créateur de son dispositif narratif, que tout est imaginaire et qu'à travers l'appellation de porte-parole, ce dernier reste l'auteur du collectif post-exotique. Et pourtant son œuvre semble résister à l'idée de clôture du texte, convoquant l'image d'une toile ou d'un réseau en constante expansion. Les voix narratives y circulent d'un roman à l'autre, comme le font aussi les références et les personnages⁷³⁰.

Ce principe de dissémination partage de nombreuses affinités avec le travail mené par Richard Saint-Gelais sur les différentes formes de migration d'une fiction à l'autre. Il recourt pour cela à une nouvelle notion critique, que nous lui empruntons pour son efficacité théorique :

« Par "transfictionnalité", j'entends le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel. »⁷³¹

L'objet d'étude de Richard Saint-Gelais intègre donc à la fois des récits issus, génétiquement, d'une même entreprise créatrice, et des productions *a priori* plus transgressives puisqu'elles mettent en question l'idée de paternité auctoriale. Qu'un écrivain décide d'explorer un même univers fictionnel à travers plusieurs romans ne fait cependant que déplacer la clôture du texte vers l'ensemble de son œuvre. Aussi existe-t-il différents degrés de transfictionnalité, où plutôt de « perforation »⁷³² du cadre diégétique traditionnel (« [...] la correspondance entre *une* fiction et *un* texte [...] »⁷³³).

Chez Antoine Volodine, cette démarcation entre pratiques autographes et allographes est brouillée par le déploiement polyphonique qui contribue à mutualiser l'écriture entre les

730 Venant témoigner de cet essaimage, le dernier chapitre de *Vue sur l'ossuaire* met en scène un certain Toghtaga Özbek, tandis que *Des anges mineurs* voit évoluer une Jessie Loo et une Linda Siew (Linda Woo dans *Écrivains*).

731 Saint-Gelais Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, « Poétique », 2011, p. 7. Site web : <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intStGelais.html> Consultation le 23 avril 2012.

732 Entretien avec Richard Saint-Gelais pour la revue en ligne *Vox poetica*. Propos recueillis par Frank Wagner. Voir la réponse à la dernière question.

733 *Ibid.*, réponse à la première question.

hétéronymes d'une part (Elli Kronauer, Manuela Draeger et Lutz Bassmann) et les « surnarrateurs » d'autre part, qui regroupent l'ensemble des prisonniers du quartier pénitentiaire de haute sécurité, virtuellement prédisposés à poursuivre un jour l'entreprise de leurs codétenus en accédant à leur tour à la publication. D'un récit à l'autre, on a donc une transfictionnalité sans réserve entre les membres du collectif post-exotique, unis autour du même imaginaire et des mêmes sensibilités politico-artistiques.

Mais cette fraternité est encore plus fascinante si l'on intègre aux voix du post-exotisme les initiatives des *fans* qui, passant de la lecture à l'action directe, entreprennent de propager les valeurs portées par cette communauté : contestation sociale, conspiration, dévouement et amitié. Depuis la périphérie des textes, il devient alors possible d'étendre la notion de transfictionnalité, comme y invite Richard Saint-Gelais⁷³⁴, à d'autres systèmes sémiotiques concourant eux aussi à répandre les composantes d'un même univers fictionnel. Ainsi, la parution d'*Avec les moines soldats*⁷³⁵ en 2008 a donné lieu, dans plusieurs villes de France⁷³⁶, à la diffusion d'autocollants en hommage à Lutz Bassmann⁷³⁷, anecdote qui peut paraître dérisoire mais témoigne de l'investissement passionné et participatif que parvient à susciter l'hétéronymie.

Soulignons également que l'œuvre d'Antoine Volodine a pu inspirer des productions musicales, dont les rythmes, les instruments et les paroles proposent, comme l'entend Richard Saint-Gelais, la reprise de données diégétiques. On pense par exemple au *cantopéra* de Denis Frajerman : *Vociférations*⁷³⁸. Cette composition pour percussions et cordes fusionne en effet avec un texte d'Antoine Volodine, inspiré de *Slogans*⁷³⁹ de Maria Soudaïeva, qu'il a traduit du russe pour les éditions de L'Olivier. Du support textuel à la production sonore, ce sont alors des perceptions similaires qu'entendent susciter Antoine Volodine et Denis Frajerman, même si l'analyse de ces correspondances dépasse pour partie nos compétences. Bien que n'ayant pas fait l'objet d'une collaboration avec l'auteur, on peut également mentionner les productions indépendantes de Sonia Talkacz⁷⁴⁰ et d'Amiel Balester⁷⁴¹. Ces dernières cherchent en effet à

734 « [...] quant aux "textes", il peut s'agir aussi bien de textes au sens strict (romans, nouvelles, mais aussi essais dans certains cas) que de films, bandes dessinées, épisodes télé, etc. » *Ibid.*, réponse à la deuxième question.

735 Bassmann Lutz, *Avec les moines soldats*, Paris, Verdier, « Chaoïd », 2008.

736 Nantes, Paris et Nîmes sur les photographies présentées sur le site indiqué ci-dessous.

737 Ces "inconditionnels" de Lutz Bassmann se sont amusés à appliquer les autocollants sur les supports les plus insolites (publicités, monuments publics) ou les plus "post-exotiques" (couloirs de métro, murs graffités, boîtes aux lettres), puis à les prendre en photos ou à les filmer dans leur contexte particulier. Voir le site <http://www.lutzbassmann.org/menu.html> (rubrique "brigades"). Dernière consultation le 21 mars 2012.

738 Frajerman Denis et Volodine Antoine, *Vociférations : Cantopéra*, album CD sorti en 2008.

739 Soudaïeva Maria et Volodine Antoine (pour la traduction), *Slogans*, Paris, L'Olivier, 2004.

740 <http://www.myspace.com/soniatalkacz> Dernière consultation le 25 mars 2012.

741 <http://www.myspace.com/amielbalester> Dernière consultation le 25 mars 2012.

traduire en musique des émotions et des images suscitées par leur lecture des textes d'Antoine Volodine. Au-delà de la composante musicale, que nous ne saurions analyser convenablement (on pourrait parler de tonalités légèrement inquiétantes, à la fois angoissées et intimes), il est intéressant de noter que la plupart des morceaux se déclinent autour d'une voix qui murmure ou psalmodie des paroles envoûtantes. Le rapport au post-exotisme est ainsi d'autant plus marqué lorsque cette voix reprend des passages de romans comme *Des Anges mineurs*⁷⁴² ou *Avec les moines soldats*⁷⁴³.

Du côté des films à présent, le court-métrage réalisé par Frédéric Choffat, *Monde provisoire*⁷⁴⁴, mérite lui aussi d'être classé parmi les transfictionnements dans la mesure où il met en scène, ni plus ni moins, le fils de Lutz Bassmann. Or le jeune Lukas n'apparaît dans aucun des romans post-exotiques, qu'ils soient signés Antoine Volodine ou Lutz Bassmann. Rien n'indique que ce dernier ait eu une vie de famille ; on a donc à la fois une continuation⁷⁴⁵ de l'"intrigue" déployée dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* et l'adoption d'une version différente de celle que propose ce roman puisque, dans le film de Frédéric Choffat, Lutz Bassmann sort de prison au bout de six ans et meurt finalement exécuté par une patrouille de nettoyage.

Dans le domaine théâtral enfin, les expériences engagées par des réalisateurs comme Christophe Bergon⁷⁴⁶ et Joris Mathieu⁷⁴⁷ fourmillent à leur tour de matériaux oniriques "post-exotiques". Le premier fait de la cellule de Linda Woo un espace scénique à part entière tandis que le second puise dans *Des anges mineurs* les images qui lui permettent de créer une parenthèse esthétique, le temps d'une représentation qui dure plus de trois heures. La lecture de *Bardo or not bardo*⁷⁴⁸ a en outre inspiré à Joris Mathieu le projet original de construire un parcours bardique⁷⁴⁹ à travers des chambres qui traduisent visuellement les perceptions engendrées par la traversée de cet entre-deux.

742 Balester Amiel, « Fred Zenfl story » : <http://www.myspace.com/music/player?sid=3603255&ac=now> Consultation le 25 mars 2012.

743 *Idem.*, « Mariya Schwahn » : <http://www.myspace.com/amielbalester/music/songs/mariya-schwahn-3530888> Consultation le 25 mars 2012.

744 Choffat Frédéric, *Monde provisoire*, <http://oeil-sud.ch/fred/index.html?WhichMov=mondeprovisoire> Dernière consultation le 25 mars 2012.

745 Richard Saint-Gelais rappelle la distinction genettienne (*Palimpsestes. La littérature au second degré*, *op. cit.*, pp. 222-223) entre suite (autographe) et continuation (allographe). Mais il précise que ce paramètre génétique ne recouvre pas le paramètre structurel également pris en compte par Gérard Genette : les continuations ajoutent un dénouement qui faisait défaut au récit initial tandis que les suites ignorent la clôture préalablement instaurée. Saint-Gelais Richard, *op. cit.*, pp. 75-76.

746 <http://www.lecloudanslaplanche.com/critique-1170-sans.nom.s.-identites.fictionnelles.html> Dernière consultation le 25 mars 2012.

747 <http://www.berlol.net/chrono2/?p=2436> Dernière consultation le 25 mars 2012.

748 Volodine Antoine, *Bardo or not Bardo*, *op. cit.*

749 <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Le-Bardo/ensavoirplus/> Dernière consultation le 25 mars 2012.

Il est vrai que ces prolongements du post-exotisme ne sont pas des textes et que le changement de système sémiotique engendre un déplacement de l'imaginaire, de la modélisation suscitée par les mots à l'image sonore ou visuelle. Aussi, en parlant de transfictionnalité, nous ne cherchons pas à occulter l'autonomie des œuvres en présence. Il ne s'agit pas de faire d'Antoine Volodine une figure tutélaire, autour de laquelle graviterait un certain nombre de satellites. Si notre étude devait s'achever sur cette proposition, Dominique Viart parlerait avec raison de « pensée captive »⁷⁵⁰, en l'opposant à la « pensée critique »⁷⁵¹ que les romans post-exotiques tendraient à déjouer. Cela reviendrait en outre à exporter une configuration singulière (le post-exotisme) vers des productions qui s'approprient certaines composantes familières aux romans d'Antoine Volodine mais entreprennent ensuite de les reconfigurer. Ce dernier ne prétend pas fonder une école et c'est pourquoi on peut éprouver des réticences à défendre l'idée d'une dissémination de l'œuvre en dehors de ses frontières (aussi extensibles soient-elles).

Toujours est-il que cette influence a sa place. L'existence de coopérations avec un compositeur comme Denis Frajerman ou un metteur en scène comme Joris Mathieu invite non seulement à valoriser des productions qui n'appartiennent pas en propre à Antoine Volodine et à ses hétéronymes, mais aussi à ne pas écarter de notre étude certaines initiatives visiblement inspirées du post-exotisme, quand bien même elles n'auraient pas reçu l'aval de l'auteur. Ce qui conduit à interroger le statut de ces transfictions : nous en avons parlé comme de prolongements, mais quelle peut être leur légitimité ? Que nous apprennent-elles enfin sur la fiction qui leur a servi de matériau ?

Ce partage de données fictionnelles est en effet aussi captivant que transgressif et les arguments ne manquent pas pour en désapprouver l'usage. Si l'on part du principe qu'un écrivain est l'unique détenteur de son projet romanesque, la transfictionnalité constitue, sur le plan de l'imagination, une atteinte au droit de propriété et, pour peu que des procédés stylistiques entrent en jeu, il est tentant de rapprocher ce phénomène d'un pastiche ou même d'une tentative de plagiat. Du point de vue esthétique, il devient aisé de condamner une transfiction pour son manque d'originalité et pour sa subordination à l'œuvre dont elle est censée dériver. Cette relation de migration est alors assimilée soit à une faute morale soit à un jeu gratuit et/ou insignifiant. Il n'empêche que la notion de transfictionnalité met surtout l'accent sur l'ensemble des virtualités qui, lorsque l'on sort du cadre posé par le récit, forment

750 Viart Dominique, « Situer Volodine ? Fictions du politique, esprit de l'histoire et anthropologie du "post-exotisme" », *art. cit.*, pp. 34-37.

751 *Ibid.*

autant de mondes possibles autour de l'imaginaire convoqué par une œuvre, elle-même nourrie de composantes extérieures et de fantasmes intersubjectifs.

Si l'on se tourne à présent vers des exemples littéraires, par là même davantage susceptibles d'entrer en concurrence avec les romans post-exotiques, on constate que la transfictionnalité n'est que l'une des relations possibles entre l'univers fictionnel bâti par Antoine Volodine et un grand nombre de textes contemporains. Affiner l'observation permet de préciser la nature du lien, en distinguant rapports de coprésence, de dérivation, de migration ou encore de proximité thématique.

Ainsi, la simple reprise de personnages, tout en étant l'un des critères définitoires proposés par Richard Saint-Gelais, n'autorise pas à considérer l'ensemble d'une œuvre comme une transfiction. On peut le constater dans *La Piste mongole*⁷⁵² de Christian Garcin, avec l'apparition du nom de Khriili Gompo⁷⁵³, ou dans *Anima motrix*⁷⁵⁴ de Arno Bertina, lorsqu'il est brusquement question d'une certaine Maria Soudaïeva :

« Une amie m'a aidé, Maria Soudaïeva, avant qu'elle ne quitte la Russie pour l'Asie du Sud-Est. »⁷⁵⁵

Il est vrai que cette dernière est plus qu'un personnage⁷⁵⁶, mais l'effet produit est similaire car son nom renvoie immédiatement à l'univers post-exotique. Même s'il s'agit d'une allusion ponctuelle (en partie également pour cette raison), le lecteur ressent une forme de transgression. Cependant, dans la mesure où la relation de migration ne donne pas lieu au développement d'un récit (Arno Bertina avait toujours la possibilité de construire une histoire autour de cette femme en exil), la présence de Maria Soudaïeva suscite avant tout curiosité et amusement.

Un passage de *Bakou, derniers jours*⁷⁵⁷ appelle une réflexion similaire. L'ouvrage d'Olivier Rolin se présente comme un ensemble de notes prises au cours d'un voyage en Azerbaïdjan, et c'est dans l'espace dévasté d'une zone industrielle que le narrateur/auteur retrouve le lointain écho de ses lectures volodiniennes :

« [...] paysage d'un monde d'après une catastrophe, décor pour un roman de l'école post-exotique (je pense au New Yagayane d'*Avec les moines soldats*, de Volodine Lutz Bassmann. »⁷⁵⁸

Pour ces trois écrivains, le clin d'œil permet de signaler au lecteur qu'ils n'écrivent pas à

752 Garcin Christian, *La Piste mongole*, Paris, Verdier, 2009, p. 175.

753 Il s'agit d'un personnage des *Anges mineurs*, *op. cit.*, pp. 17-19 et 210-212.

754 Bertina Arno, *Anima motrix*, Paris, Verticales, 2006.

755 *Ibid.*, p. 150.

756 Antoine Volodine a traduit une partie de son œuvre, publiée aux éditions de l'Olivier sous le titre de *Slogans* (*op. cit.*).

757 Rolin Olivier, *Bakou, derniers jours*, Paris, Seuil, 2010.

758 *Ibid.*, p. 78.

partir de rien⁷⁵⁹ et s'inscrivent parmi une constellation d'œuvres voisines. Le narrateur de *Bakou, derniers jours* précise ainsi qu'il a « [...] tendance à voir le monde comme un jeu de miroirs, un réseau de correspondances. »⁷⁶⁰

Dans *Yama loka terminus*⁷⁶¹, un recueil de nouvelles de Léo Henry et de Jacques Mucchielli, la seule apparition⁷⁶² des noms de Gutierrez⁷⁶³ et de Schlumm⁷⁶⁴ conduirait simplement à parler de relation transfictionnelle. D'autant que ces derniers ne jouent qu'un rôle indirect dans le récit intitulé « Histoire du captif et du prisonnier »⁷⁶⁵ où, présentés comme des otages exécutés pour trahison, ils ne font que justifier la capture d'un juge, censée accélérer leur libération.

De nombreux motifs établissent en revanche un lien très étroit avec l'œuvre d'Antoine Volodine et c'est la conjonction de ces différents indices, allant jusqu'au partage d'éléments fictionnels, qui confirme le caractère transfictionnel du récit. Comme dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* et dans la plupart des romans post-exotiques, l'indétermination des repères spatio-temporels est ainsi pointée du doigt par le narrateur, dont la mémoire est visiblement défaillante :

« [...] je voulais dire en mai ou en juin, peut-être un lundi ou un dimanche, je ne sais plus. Des fois, les mots se mélangent, ou se confondent, c'est difficile à dire. »⁷⁶⁶

« [...] nous étions sans doute près du port ou du fleuve, parce qu'une sale eau lentement glissait le long des murs, formant ici et là de petites flaques où venaient s'abreuver les rats et les cafards. »⁷⁶⁷

Outre le cadre, le lecteur retrouve donc, globalement, l'atmosphère du quartier pénitentiaire de haute sécurité. Le récit lui-même prend la forme d'un interrogatoire, sans que l'on puisse déterminer avec certitude si le personnage interpellé est complice de l'enlèvement ou la victime elle-même, en la personne du juge. Entre les longs monologues de ce dernier - qui ne sont pas sans rappeler les harangues politiques des personnages post-exotiques - et les divagations de l'homme interrogé, c'est le désir d'égarer l'interlocuteur - et le lecteur - qui semble alors prévaloir :

759 C'est l'argument avancé par Arno Bertina lorsque Anne Roche l'interroge sur la présence, dans *Anima motrix*, de Maria Soudaïeva. L'entretien s'est tenu au colloque de Cerisy consacré, en juillet 2010, à l'œuvre d'Antoine Volodine. Il est accessible sur le site : <http://www.berlol.net/chrono2/?p=2456> (dernière consultation le 25 mars 2012). Réponse d'Arno Bertina : 1h et 7 min.

760 Rolin Olivier, *ibid.*, pp. 76-77.

761 Henry Léo et Mucchielli Jacques, *Yama Loka Terminus. Dernières nouvelles de Yirminadingrad*, Mercuès, L'Altiplano, 2008.

762 *Ibid.*, pp. 94-95.

763 Personnage du *Nom des singes* d'Antoine Volodine, Paris, Minuit, 1994.

764 Personnage de *Bardo or not bardo*, *op. cit.*

765 Henry Léo et Mucchielli Jacques, *ibid.*, pp. 87-97.

766 *Ibid.*, p. 87.

767 *Ibid.*, p. 88.

« [...] je peux inventer que vous saurez les perdre, que vous parlerez d'autre chose [...] Que vous serez fort, que vous ne vous dissocierez pas, que vous ne vous repentirez pas. »⁷⁶⁸

Il ne peut s'agir d'une coïncidence : l'un des segments de cet extrait fait directement écho à une formule clé du post-exotisme. D'autant que la reprise de motifs concerne l'ensemble du recueil. Dans « Attentat de personne »⁷⁶⁹, le narrateur effectue tous les jours le même trajet en train, enfermé avec les victimes d'un massacre. Sa mission est d'écouter la parole des morts pour les libérer des horreurs qu'ils ont subies. Une autre nouvelle, « ...toutes les flammes sont égales... »⁷⁷⁰, présente un opposant au service militaire, obligé, en échange de l'exemption, de vendre ses cauchemars à un psychothérapeute. Enfin, indication décisive, le fil conducteur de l'ouvrage apparaît en son centre, avec l'évocation, au beau milieu d'un cimetière, de la « stèle de Volodine »⁷⁷¹.

On voit qu'il serait insuffisant de parler de pastiche, même si la reprise de procédés stylistiques invite aussi à envisager cet angle de lecture. Concevoir *Yama loka terminus* comme une transfiction revient alors à postuler qu'il est toujours possible à la fiction d'échapper à son créateur, de s'offrir par là même à l'imagination du lecteur et de connaître déplacements et déformations. Le nombre et la fréquence des motifs entrant en relation avec le post-exotisme permettent de désamorcer, pour cet ensemble de nouvelles, une difficulté toujours présente : dans le repérage de relations transfictionnelles peuvent entrer en ligne de compte certains effets de lecture, par principe difficiles à théoriser. C'est d'autant plus vrai que les romans post-exotiques partagent les préoccupations esthétiques de nombreux romans contemporains.

Il paraîtrait ambitieux (et illusoire) de chercher à embrasser ici l'ensemble des thématiques chères au post-exotisme. Cette conclusion est en revanche le lieu légitime pour effectuer un court bilan de notre rencontre avec les textes d'Antoine Volodine. De même qu'entre les voix narratives circulent images, souvenirs et fantasmes, de même les récits post-exotiques sont créateurs de liens au sens où ils encouragent à élaborer mentalement un réseau d'analogies autour d'œuvres contemporaines.

Tout d'abord à partir du cadre énonciatif qui fait d'un quartier pénitentiaire de haute sécurité l'espace le plus apte à diffuser des valeurs et à transmettre, indirectement, une représentation de la société. La prison post-exotique semble surgir de nulle part tout en se présentant comme le territoire d'un imaginaire bien défini. On pourrait en parler comme d'une « hétérotopie », avec l'extension que Michel Foucault accorde à ce terme : un univers clos qui, découpé dans l'espace

768 *Ibid.*, p. 97. C'est nous qui soulignons.

769 *Ibid.*, pp. 13-27.

770 *Ibid.*, pp. 47-62.

771 *Ibid.*, p. 164.

où nous vivons, renvoie à des mondes

« [...] *absolument* différents : [à] des lieux qui s'opposent à tous les autres [et] qui sont destinés en quelque sorte à les effacer, à les neutraliser ou à les purifier. »⁷⁷²

Terrain de luttes idéologiques, les cellules des prisonniers semblent propices à l'évasion et au rêve. Le regard est alors conduit à se décaler et à endosser, en marge de la place publique, une véritable responsabilité politique. Ce décentrement n'est paradoxal qu'en apparence : dans *La Barbarie*⁷⁷³ de Jacques Abeille, le narrateur, victime d'une injustice, fournit une clé de lecture des textes post-exotiques :

« De cette vie j'aurais beaucoup à dire et je sais que si j'avais aujourd'hui à me prononcer, sous quelques ciels que ce soit, sur un régime politique, je commencerais par examiner ses prisons. »⁷⁷⁴

Notons que cette posture est également celle de l'écrivain russe Edouard Limonov qui, dans *Mes prisons*⁷⁷⁵, relate les expériences quotidiennes de sa vie en milieu carcéral. À la différence d'Antoine Volodine, on pourrait nous objecter que le fondateur du parti national-bolchevique, journaliste, dissident et, à maintes reprises, prisonnier politique, renoue, lui, concrètement, avec la pratique de l'engagement littéraire. Mais c'est la richesse des fictions post-exotiques, s'inscrivant en cela dans un courant qui traverse la littérature contemporaine⁷⁷⁶, de se maintenir éloignées des luttes politiciennes, dans le désenchantement de l'action militante, tout en s'emparant, jusqu'à l'excès, de la rhétorique et des valeurs associées à l'idéalisme révolutionnaire, enclin à faire de l'écriture une tribune et un espace d'expérimentation.

Au-delà de sa portée politique, la prison devient ainsi un lieu de fantasmes au sein duquel coexistent des rapports purement manichéens (surveillants / prisonniers, bourreaux / victimes) et des relations humaines beaucoup plus ambivalentes, qui vont jusqu'à brouiller les cadres ordinaires de nos représentations. Il est par exemple curieux d'observer que dans *Yama loka terminus* comme dans *Moi qui n'ai pas connu les hommes*⁷⁷⁷ de Jacqueline Harpman, l'interrogatoire et les sévices qui l'accompagnent peuvent aussi constituer un objet de désir :

« Ah ! s'il y avait des interrogatoires ! Il viendrait me chercher, je quitterais la salle où je vis

772 Foucault Michel, *Le Corps utopique, les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009, p. 24. Il s'agit de deux conférences radiophoniques prononcées par Michel Foucault les 7 et 21 décembre 1966 sur *France-Culture*. « Les hétérotopies » a fait l'objet d'une édition, dans une version raccourcie et remaniée, sous le titre « Des espaces autres » dans *Dits et écrits*, t. IV, Paris, Gallimard, 1994, pp. 752-762.

773 Abeille Jacques, *La Barbarie*, Paris, Attila, 2011.

774 *Ibid.*, p. 117.

775 Limonov Édouard, *Mes prisons* (titre original : *Po Tiourman*, Moscou, Ad Marginem, 2004), tr. fr. par Antonina Roubichou-Strez, Paris, Actes sud, 2009.

776 Nous renvoyons à un chapitre de l'ouvrage de Dominique Viart et de Bruno Mercier, « L'engagement en question » dans *La Littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008 (première édition en 2005), pp. 252-269), ainsi qu'aux réflexions de Sylvie Servoise dans *Le Roman face à l'histoire. op. cit.*

777 Harpman Jacqueline, *Moi qui n'ai pas connu les hommes*, Paris, Stock, 1995, rééd. Livre de poche, n°14093.

depuis toujours, il m'entraînerait le long de couloirs inconnus, il se passerait quelque chose ! »⁷⁷⁸

« Il réclamait d'être interrogé, d'être torturé comme vous me torturez [...] il ne supportait pas de ne pas être interrogé, puni, surveillé, corrigé. Il croyait aux vertus thérapeutiques et disciplinaires de la prison, à la réforme des conduites, et il ne comprenait pas que je refuse d'être son geôlier. »⁷⁷⁹

La prise de parole correspond, chez les narrateurs post-exotiques, à la fois à un acte de résistance et à une forme de libération. Comme le rappelle l'étymologie du terme "fiction"⁷⁸⁰, il s'agit de façonner les mots et de s'en emparer pour dérouter son adversaire et construire en même temps un univers parallèle. Cette relation complexe invite à réfléchir à la nature de la représentation artistique : entre invention et mensonge, prétentions mimétiques et doute généralisé, le récit semble parvenir, chez Volodine, à dépasser le soupçon longtemps jeté⁷⁸¹ sur les matériaux d'écriture et sur l'autorité de la voix narrative, pour devenir une configuration personnelle, sollicitant à la fois la réflexion (à travers son caractère déceptif) et le pan affectif de la conscience. Le mouvement est similaire sur les plans de la réception et de la création : en dehors du post-exotisme, la fonction libératrice du récit sert de ressource aux narrateurs de Jacqueline Harpman et de Jacques Abeille, pour lesquels la pratique de la fabulation constitue l'unique refuge contre la barbarie et la solitude⁷⁸². Dans un autre contexte, c'est également le talent de Crake, le génie scientifique du *Dernier homme*⁷⁸³ de Margaret Atwood, qui crée à partir de ses rêves le domaine expérimental du ParadeN⁷⁸⁴, peuplé d'humanoïdes génétiquement modifiés.

Les romans d'Antoine Volodine cherchent eux aussi à recréer un nouveau peuple⁷⁸⁵, uni autour du partage d'événements traumatiques mais également d'espérances qui, pour avoir été déçues, ne sont pas pour autant de pures illusions. En tant que lecteur, nous sommes alors conviés à (re)définir notre propre vision du semblable et de l'étranger, dont les contours se dissolvent au même rythme que l'identité des narrateurs. Le spectre des fictions volodiniennes correspondrait ainsi à l'expérience bouleversante vécue par ce policier qui, dans une nouvelle

778 *Ibid.*, pp. 16-17.

779 Henry Léo et Mucchielli Jacques, *ibid.*, p. 92.

780 Le terme français est formé à partir du supin de *ingere* : *fictum*. Il renvoie au départ à l'acte de modeler (de la cire par exemple) puis, par dérivation, en est venu à désigner les productions de l'imagination.

781 Voir les travaux de Jean-Marie Schaeffer dans *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*

782 Nous renvoyons aux premières pages de *Moi qui n'ai pas connu les hommes* (*op. cit.*), lorsque la narratrice comprend qu'en inventant des histoires, elle se construit un secret que personne ne peut lui arracher. Dans *La Barbarie*, le personnage emprisonné révèle au directeur de l'établissement carcéral que seule lui a permis de survivre sa « faculté de rêver », *op. cit.*, p. 116.

783 Atwood Margaret, *Le Dernier homme* (titre original : *Oryx and Crake*, Toronto, Mc Clelland & Stewart, 2003), tr.fr. par Michèle Albaret Maatsch, Paris, Robert Laffont, 2005.

784 *Ibid.*, p. 223.

785 Voir le dernier chapitre de *Volodine post-exotique* (Ruffel Lionel, *op. cit.*) : « Aux animaux, aux malades, aux prisonniers, le peuple post-exotique », pp. 247-316.

de Roberto Bolaño⁷⁸⁶, ne reconnaît plus son visage dans la glace mais croit voir à la place un jeune homme terrifié, le regardant par-dessus son épaule, puis le reflet se multiplier en « un essaim de faciès »⁷⁸⁷, comme si le miroir s'était brisé.

Aussi inquiétante soit-elle, l'indétermination des voix narratives renvoie néanmoins à un désir de fuir toute idée d'origine ou d'enracinement, qui viendrait assigner à la communauté post-exotique une appartenance définie. C'est donc la question du sujet et de son identité instable que posent les récits post-exotiques, problématique qui fait écho à toute une veine du roman contemporain, marqué notamment par le souvenir des deux guerres mondiales, dont la littérature recueille l'héritage sans plus pouvoir prétendre témoigner directement de ces événements. À ce fardeau difficile à assumer répondent alors diverses stratégies pour inscrire l'empreinte de l'Histoire dans le cadre d'un récit : l'oubli, avec le silence ou la déformation qui l'accompagnent, l'enquête, le refoulement, la fabulation ou encore la mise en fiction de communautés qui, en inscrivant le sujet parmi un collectif, semblent vouloir atténuer le poids écrasant de la responsabilité et du devoir de mémoire.

Le troisième roman d'Olivier Rohe, *Défaut d'origine*⁷⁸⁸, se présente ainsi comme le soliloque d'un réfugié, dans l'avion qui le ramène au pays natal. Le lieu n'est jamais nommé mais a visiblement été ravagé par des conflits ethniques dont le narrateur a voulu faire table rase. Ce dernier n'a plus d'identité propre, il parle à travers la voix de son ancien ami Roman et de toutes celles dont il est habité :

« Nous ne sommes finalement que les marionnettes d'une humanité ventriloque et aucune de nos réflexions, aucun de nos sentiments, rien de ce que l'on considérerait à tort comme strictement personnel ne nous appartient. »⁷⁸⁹

Ce qui est qualifié plus loin de « schizophrénie linguistique »⁷⁹⁰ fait alors écho à la littérature « absolument étrangère »⁷⁹¹ dont se réclame Antoine Volodine, mais aussi au délire du narrateur dans le *Dernier Monde*⁷⁹² de Céline Minard qui, survivant d'une catastrophe inexplicée, s'invente, comme le fait Antoine Volodine dans le cadre de son univers fictionnel, une compagnie d'interlocuteurs imaginaires.

Si la création d'une fiction communautaire joue le rôle de rempart contre la solitude et l'amertume, elle engage également une réflexion sur la précarité de la condition humaine. C'est

786 Bolaño Roberto, « Enquêteurs », *Appels téléphoniques* (titre original : *Llamadas telefónicas*, Barcelona, Anagrama, 1997), tr. fr. par Robert Amutio, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 2004 (texte original en 1997), pp. 149-174.

787 *Ibid.*, p. 173.

788 Rohe Olivier, *Défaut d'origine*, Paris, Allia, 2003.

789 *Ibid.*, p. 58.

790 *Ibid.*, p. 129.

791 Volodine Antoine, « Écrire en français une littérature étrangère », *art. cit.*, p. 4.

792 Minard Céline, *Le Dernier monde*, Paris, Denoël, 2007.

pourquoi les récits post-exotiques entrent en relation avec un certain nombre de romans post-apocalyptiques au sein desquels, pareils à Gordon Koum dans *Les Aigles puent*, des rescapés errent parmi les vestiges d'une civilisation détruite, dont n'émerge aucun espoir de reconstruction. C'est toutefois moins la catastrophe qui importe (et donc une lecture à proprement parler post-apocalyptique) que la présence de corps en souffrance. On pense à *Okosténie*⁷⁹³ de Nicole Caligaris, dans lequel un prisonnier recueille les paroles exténuées de son compagnon de cellule, « le 53 », soumis à d'horribles séances de torture, mais aussi à *La Scie patriotique*⁷⁹⁴, son premier roman, qui voit évoluer une compagnie de soldats livrés à eux-mêmes, chargés de ramasser sur les cadavres ou dans les habitations abandonnées, ce que la guerre peut encore offrir de victuailles. On pense, enfin, aux univers suffocants de Pavel Hak, qui confronte ses personnages aux affres d'une brutalité primitive, issue des guerres, du dénuement absolu (aller jusqu'à manger des cadavres gelés⁷⁹⁵) et d'ambitions incontrôlées (les cobayes humains du docteur Swartz⁷⁹⁶).

L'immersion dans la violence semble chercher à exploiter les limites de la représentation et à engendrer chez le lecteur une forme de sidération. Le réel apparaît en filigrane dans la mesure où ces romans dévoilent, tout en accentuant leurs traits, les formes les plus noires de la cruauté et de l'insensibilité. Toutefois, comme chez Volodine, la fiction parvient à faire écran et à styliser, par l'excès et la distanciation, ce que l'évocation des scènes revêt d'intolérable. Mais le rapprochement s'arrête dès lors que l'on refuse de considérer uniquement le versant pessimiste des récits post-exotiques. En effet, demeure, alors même que la catastrophe est déjà advenue et que les narrateurs ont parfois déjà basculé dans la mort, la communauté des voix qui, solidaires, empêchent le lecteur de vivre pleinement le désespoir de ces univers détruits. Ainsi, comme le précise Lionel Ruffel dans son ouvrage consacré aux imaginaires de la fin⁷⁹⁷, l'œuvre de Volodine se présente comme un carrefour entre héritage et prospective au sens où elle renoue avec certaines perspectives que l'on a eu tendance à écarter de la post-modernité⁷⁹⁸ et dont la littérature contemporaine s'empare pourtant de façon certaine : des préoccupations d'ordre esthétique (le travail formel et le principe de déceptivité), historique (la question de la

793 Caligaris Nicole, *Okosténie*, Paris, Éditions Verticales, 2008.

794 *Idem.*, *La Scie patriotique*, Paris, Mercure de France, 1997.

795 Hak Pavel, *Trans*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2006, pp. 18-21.

796 *Ibid.*, pp. 79-95.

797 Ruffel Lionel, *Le Dénouement*, Paris, Verdier, coll. « Chaoïd », 2006.

798 « Depuis les années 80 en effet, le discours critique séparait volontiers la pensée de la littérature et proposait une rupture historique entre une période moderne (qui, j'y reviendrai, était supposée lier art, philosophie et politique) et une période « postmoderne » (qui au contraire était supposée les séparer). » *Idem.*, entretien avec Alexandre Prstojevic pour la revue en ligne *Vox poetica*, suite à la parution du *Dénouement*. Réponse à la première question. <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intRuffel.html>. Dernière consultation le 29 mars 2012.

mémoire et l'adoption d'une posture de porte-parole) et politique (le deuil de l'égalitarisme révolutionnaire). Nous ne prétendons pas poser arbitrairement un point final à cette étude mais, en adoptant un peu de recul par rapport à nos recherches (ce qui supposait d'élargir la réflexion à des productions qui se situent seulement en marge du post-exotisme), on voit mieux à quel point l'indétermination énonciative tend à la fois à convoquer des effets de sens et à mobiliser l'imagination du lecteur. C'est en effet le propre de cette dernière d'être en même temps l'aboutissement et la raison d'être des choix narratifs privilégiés par l'auteur.

Il nous paraît ainsi très enrichissant de proposer de nouveaux instruments d'analyse, centrés non plus uniquement sur le fonctionnement du récit mais aussi sur son influence effective, notamment afin d'étudier la visée modélisatrice des textes littéraires. En tant qu'œuvre-monde, l'édifice post-exotique transcende les frontières du roman et sans doute pourrait-on regretter la visée essentiellement poéticienne de ce mémoire : le champ est ouvert à de nombreux travaux entreprenant de croiser, entre autres, imaginaire post-exotique et théâtre, musique ou cinéma (la liste de références filmiques présentée dans *Écrivains*⁷⁹⁹ est loin de recouvrir toute la culture d'Antoine Volodine en ce domaine). Mais cette vision élargie pourrait se cantonner, et trouver là matière abondante, à dégager les relations de proximité que les récits post-exotiques entretiennent avec certains textes contemporains. C'est ce que nous avons esquissé en conclusion mais une telle perspective supposerait de parvenir à fédérer l'imaginaire post-exotique, à plus vaste échelle et de façon plus précise, autour de thématiques signifiantes.

Notre travail sur l'imaginaire mériterait donc certainement d'être poursuivi car nous sommes loin d'avoir répondu à toutes les attentes que pouvait susciter cette entreprise. Est-ce la rémanence d'images mentales qui traduit la densité d'un univers fictionnel ? Faut-il convoquer la question du rythme ou du style et, dans ce cas, une analyse interne suffit-elle à rendre compte de l'imaginaire mis en place ? À moins que celui-ci ne soit plutôt le résultat d'un condensé émotionnel, de nature beaucoup plus subjective et donc difficilement théorisable ?

Nous n'avons pas entièrement levé l'ambiguïté suscitée par la capacité d'une œuvre auto-dénonciatrice, exhibant la fictionnalité de ses composantes à travers énoncés métatextuels et procédés déceptifs, à encourager l'immersion fictionnelle et l'adhésion de son lecteur. Il nous semble que cette question mériterait un examen approfondi, qui permettrait d'analyser, selon la nature du récit et les modes de réception privilégiés, la place respectivement accordée, au cours de l'activité interprétative, aux motivations textuelles d'un côté et à la liberté du lecteur de l'autre. Jusqu'à quel point celui-ci est-il par exemple en mesure de résoudre, de sa propre

799 Volodine Antoine, *Écrivains*, *op. cit.*, pp. 139-140.

initiative et/ou parce qu'il est encouragé à agir de la sorte, les ambiguïtés narratologiques proposées par le texte ? Quels outils permettent alors d'expliquer cette capacité : pragmatiques, axiologiques ou encore psychologiques ?

Bien que ces questions invitent à emprunter des orientations méthodologiques fort différentes, il nous semble qu'elles contribuent à mettre en valeur l'intérêt porté à la voix narrative. En effet, que l'on s'intéresse à l'élaboration, à l'organisation, au rôle ou à la réception d'une œuvre, cette instance productrice du récit, intrinsèque au texte littéraire, permet à la fois d'attirer l'attention sur un certain nombre de points délicats et de canaliser les tensions entre perspectives internes, cherchant à rendre compte des stratégies adoptées par le roman, et perspectives externes, qui mettent plutôt l'accent sur le processus de réappropriation du texte par le lecteur. Aussi, tout en découvrant de nouvelles pistes à explorer dans la matière romanesque post-exotique, nous avons également eu le plaisir d'attiser notre curiosité pour la figure du narrateur, son influence, ses déplacements et l'autorité mouvante dont il parvient à disposer.

Bibliographie

Corpus primaire

Corpus d'étude

- BASSMANN Lutz, *Les Aigles puent*, Paris, Verdier, « Chaoïd », 2010.
DRAEGER Manuela, *Onze rêves de suie*, Paris, L'Olivier, 2010.
VOLODINE Antoine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Paris, Gallimard, 1998.
VOLODINE Antoine, *Écrivains*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2010.

Textes signés Antoine Volodine

- Biographie comparée de Jorian Murgrave*, Paris, Denoël, « Présence du Futur », 1985.
Un navire de nulle part, Paris, Denoël, « Présence du Futur », 1986.
Rituel du mépris, Paris, Denoël, « Présence du Futur », 1986.
Des enfers fabuleux, Paris, Denoël, « Présence du Futur », 1988.
Biographie comparée de Jorian Murgrave, Un navire de nulle part, Rituel du mépris, Des enfers fabuleux, (rééd. en un volume), Paris, Denoël, 2003.
Lisbonne, dernière marge, Paris, Minuit, 1990.
Alto Solo, Paris, Minuit, 1991.
Le Nom des singes, Paris, Minuit, 1994.
Le Port intérieur, Paris, Minuit, 1996, rééd. « Double », 2010.
Nuit blanche en Balkhyrie, Paris, Gallimard, 1997.
Vue sur l'ossuaire. Românce, Paris, Gallimard, 1998.
Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze, Paris, Gallimard, 1998.
Des anges mineurs. Narrats, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1999, rééd. coll. « Points », 2001. Prix Wepler et du Livre Inter en 2000.
Dondog, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2002, rééd. coll. « Points », 2002.
Bardo or not Bardo, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2004, rééd. coll. « Points », 2005.
Nos animaux préférés : Entrevoûtes, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2006.
Songes de Mevlido, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2007.
Écrivains, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2010.

Textes signés Elli Kronauer

- Ilia Mouromietz et le rossignol brigand*, Paris, L'École des Loisirs, « Médium », 1999.
Aliocha Popovitch et la rivière Saphrate, Paris, L'École des Loisirs, « Médium », 2000.
Soukmane fils de Soukmane et les fleurs écarlates, Paris, L'École des Loisirs, « Médium », 2000.
Sadko et le tsar de toutes les mers océanes, Paris, L'École des Loisirs, « Médium », 2000.
Mikhaïlo Potyk et Mariya la très-blanche mouette, Paris, L'École des Loisirs,

« Médium », 2001.

Textes signés Manuela Draeger

- Pendant la boule bleue*, Paris, L'École des Loisirs, « Médium », 2002.
Au nord des gloutons, Paris, L'École des Loisirs, « Médium », 2002.
Nos bébés-pélicans, Paris, L'École des Loisirs, « Médium », 2003.
Le Deuxième Mickey, Paris, L'École des Loisirs, « Médium », 2003.
La Course au kwak, Paris, L'École des Loisirs, « Médium », 2004.
L'Arrestation de la grande Mimille, Paris, L'École des Loisirs, « Médium », 2007.
Belle-Méduse, Paris, L'École des Loisirs, « Médium », 2008.
Un œuf dans la foule, Paris, L'École des Loisirs, « Médium », 2009.
Le Radeau de la sardine, Paris, L'École des Loisirs, « Médium », 2009.
Onze rêves de suie, Paris, L'Olivier, 2010.
La Nuit des mi bémols, Paris, L'École des Loisirs, « Médium », 2011.
Herbes et golems, Paris, L'Olivier, 2012.

Textes signés Lutz Bassmann

- Haïkus de prison*, Paris, Verdier, « Chaoïd », 2008.
Avec les moines-soldats, Paris, Verdier, « Chaoïd », 2008.
Les Aigles puent, Paris, Verdier, « Chaoïd », 2010.
Danse avec Nathan Golshem, Paris, Verdier, « Chaoïd », 2012.

Traductions de textes russes par Antoine Volodine (liste non exhaustive)

- STROUGATSKI Arcadi et Boris, *L'Auberge de l'alpiniste mort*, Paris, Denoël, « Présence du futur », 1988.
NEZNANSKY Fridrich, *Opération Faust*, Paris, Denoël, 1988.
LIMONOV Edouard, *La Grande Époque*, Paris, Flammarion, 1989.
BOTCHAROV Guennadi, *Roulette russe*, Paris, Denoël, « Joker », 1990.
TOKAREVA Victoria, *Le Chat sur la route* (nouvelles), Paris, Flammarion, « Le vingtième siècle russe et soviétique », 1992.
___ *Happy end*, Paris, Flammarion, « Le vingtième siècle russe et soviétique », 1996.
IKONNIKOV Alexandre, *Dernières nouvelles du boubier*, Paris, L'Olivier, 2003.
SOUDAÏEVA Maria, *Slogans*, Paris, L'Olivier, 2004.
IKONNIKOV Alexandre, *Lizka et ses hommes*, Paris, Seuil, 2004, rééd. coll. « Points », 2005.

Œuvres réalisées en collaboration avec Antoine Volodine et/ou s'inspirant de la littérature post-exotique.

Texte et photographie

- AUBERT Olivier (photographies) et VOLODINE Antoine (texte), *Macau*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2009.

Texte et musique

BALESTER Amiel, productions musicales sans participation d'Antoine Volodine : <http://www.myspace.com/amielbalester/music/songs/dempster-48248031>.

Dernière consultation le 17 avril.

FRAJERMAN Denis et VOLODINE Antoine, *Les Suites Volodine*, Noise Museum, 1998.

___ *Vociférations : Cantopéra*. Composition musicale de Denis Frajerman sur un texte inédit d'Antoine Volodine. Œuvre radiodiffusée dans une émission réalisée par Jean Couturier sur France Culture, le 23 mai 2004. Abum CD de 70 min sorti en 2008.

TALKACZS Sonia, productions musicales sans participation d'Antoine Volodine : <http://www.myspace.com/soniatalkaczs> Dernière consultation le 25 mars 2012.

Court-métrage

CHOFFAT Frédéric, *Monde provisoire* (pas de participation d'Antoine Volodine) : <http://oeil-sud.ch/fred/index.html?WhichMov=mondeprovisoire>. Dernière consultation le 25 mars 2012.

Réalisations scéniques

BERGON Christophe (mise en scène et scénographie), *Sans nom(s)*, avec la collaboration d'Antoine Volodine, Toulouse, compagnie Lato Sensu Museum, janvier 2012 : <http://www.lecloudanslaplanche.com/critique-1170-sans.nom.s.-identites.fictionnelles.html> Dernière consultation le 25 mars 2012.

MATHIEU Joris (mise en scène et scénographie), *Des anges mineurs*, avec la collaboration d'Antoine Volodine, théâtre de Vénissieux, compagnie Haut et court, 2006 : <http://www.berlol.net/chrono2/?p=2436> Dernière consultation le 17 avril 2012.

___ *Le Bardo* (pièce inspirée de *Bardo or not bardo*), avec la collaboration d'Antoine Volodine, tournée dans plusieurs villes de France, compagnie Haut et court, 2009-2010 : <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Le-Bardo/ensavoirplus/>

Dernière consultation le 17 avril 2012.

Textes d'autres auteurs

ABEILLE Jacques, *Les Jardins statuaires*, Paris, Flammarion, 1982. Rééd. Joëlle Losfeld, 2004 puis Attila en 2010.

___ *Les Barbares*, Paris, Attila, 2011.

___ *La Barbarie*, Paris, Attila, 2011.

ATWOOD Margaret, *Le Dernier homme* (titre original : *Oryx and Crake*, Toronto, Mc Clelland & Stewart, 2003), tr.fr. par Michèle Albaret Maatsch, Paris, Robert Laffont, 2005.

AUTIN-GRENIER Pierre, *C'est tous les jours comme ça*, Bordeaux, Finitude, 2010.

BECKETT Samuel, *Molloy*, Paris, Minuit, 1951.

___ *Malone meurt*, Paris, Minuit, 1952.

___ *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953.

___ *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957.

___ *Compagnie* (titre original : *Company*, Londres, John Calder, 1980), tr. fr. par Samuel

- Beckett, Paris, Minuit, 1980.
- ___ *Cap au pire* (titre original : *Worstward Ho*, Londres, John Calder, 1983), tr. fr. par Edith Fournier, Paris, Minuit, 1991.
- ___ *L'Image*, Paris, Minuit, 1988.
- ___ *Le Dépeupleur* (pièce jouée entre 1968 et 1970), Paris, Minuit, 2002.
- BERTINA Arno, *Anima motrix*, Paris, Verticales, 2006.
- BOLAÑO Roberto, *Appels téléphoniques* (titre original : *Llamadas telefónicas*, Barcelona, Anagrama, 1997), tr. fr. par Robert Amutio, Paris, Christian Bourgeois, 2004.
- BON François, *Calvaire des chiens*, Paris, Minuit, 1990.
- ___ *C'était toute une vie*, Paris, Verdier, 1995.
- ___ *Impatience*, Paris, Minuit, 1998.
- CALIGARIS Nicole, *La Scie patriotique*, Paris, Mercure de France, 1997.
- ___ *Okosténie*, Paris, Verticales, 2008.
- CHEVILLARD Éric, *Sans l'orang-outang*, Paris, Minuit, 2007.
- ___ *Choir*, Paris, Minuit, 2010.
- GARCIN Christian, *La Piste mongole*, Paris, Verdier, 2009.
- GUYOTAT Pierre, *Littérature interdite*, Paris, Gallimard, 1972, rééd. 2001.
- HARPMAN Jacqueline, *Moi qui n'ai pas connu les hommes*, Paris, Stock, 1995, rééd. Livre de poche n°14093, 1997.
- HAK Pavel, *Safari*, Paris, Tristram, 2001.
- ___ *Sniper*, Paris, Tristram, 2002, rééd. coll. « Librio », 2004.
- ___ *Lutte à mort*, Paris, Tristram, 2004.
- ___ *Trans*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2006.
- ___ *Warax*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2009.
- ___ *Vomito negro*, Paris, Verdier, 2001.
- HENRY Léo et MUCCHIELLI Jacques, *Yama Loka Terminus. Dernières nouvelles de Yirminadingrad*, Mercuès, L'Altiplano, 2008.
- ___ *Bara Yogoï*, Paris, Dystopia, 2010.
- KIŠ Danilo, *Un tombeau pour Boris Davidovitch. Sept chapitres d'une même histoire* (titre original : *Grobница za Borisa Davidoviča : sedam poglavlja jedne zajedničke povesti*, Zagreb, Sveučilišna Naklada Liber, 1974), tr. fr. par Pascale Delpech, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 1979.
- ___ *Encyclopédie des morts* (titre original : *Enciklopedija Mrtvih*, Zagreb, Globus, 1983), tr. fr. par Pascale Delpech, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 1985.
- LARNAUDIE Mathieu, *La Constituante piratesque*, Paris, Burozoïkes, coll. « Le répertoire des îles », 2009.
- ___ « Propositions pour une littérature inculte », Paris, Gallimard, coll. « nrf », 2009.
- LIMONOV Édouard, *Mes prisons* (titre original : *Po Tiourman*, Moscou, Ad Marginem, 2004), tr. fr. par Antonina Roubichou-Strez, Paris, Actes sud, 2009.
- MAC CARTHY Cormac, *La Route* (titre original : *The Road*, New York, Alfred. A Knopf, 2006), tr. fr. par François Hirsch, Paris, L'Olivier, 2008.
- MINARD Céline, *Le Dernier monde*, Paris, Denoël, 2007.
- NOVARINA Valère, *Le Discours aux animaux*, Paris, POL, 1987.

- PINGET Robert, *L'Inquisiteur*, Paris, Minuit, 1962.
 ___ *L'Ennemi*, Paris, Minuit, 1987.
 REDONNET Marie, *Doublures*, Paris, P.O.L, 1986.
 ROHE Olivier, *Défaut d'origine*, Paris, Allia, 2003.
 ___ *Un peuple en petit*, Paris, Gallimard, 2008.
 ROLIN Olivier, *Phénomène futur*, Paris, Seuil, 1983.
 ___ *Tigre en papier*, Paris, Seuil, 2002.
 ___ *Bakou, derniers jours*, Paris, Seuil, 2010.
 SOLJENITSYNE Alexandre, *Le Premier cercle* (titre original : *B Kpyre Nepbom. V krughe pervom*, 1968), tr. fr. par Henri-Gabriel Kybarthi, Paris, Robert Laffont, 1970.
 SPINRAD Norman, *Rêve de fer* (titre original : *The Iron Dream*, New York, Avon Books, 1972), tr. fr. par Jean-Michel Boissier, Paris, Gallimard, coll. « Folio SF », 2006.
 WERST Frédéric, *Ward. Ier-IIe siècles*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2011.

Corpus secondaire

Sur l'univers post-exotique

Articles et interventions d'Antoine Volodine

Articles

- « Un étrange soupir de John Untermensch », *Formules, revue des littératures à contraintes*, n°3, 1999-2000, pp. 141-148.
 « Écrire en français une littérature étrangère », *Chaoïd*, n°6, automne-hiver 2002. <http://www.chaoïd.com/numero06/ecrire.html> Consultation en octobre 2010.
 « Pluralité des voix et unité de la mémoire dans le post-exotisme », *Identités narratives : mémoire et perception*, sous la direction de Pierre Ouellet, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2002, pp. 193-199.
 « Tout ce qu'on voudra mais pas homme », *Europe*, n°940-941, juillet-août 2007, dossier "Antoine Volodine" réalisé à l'initiative d'Anne Roche et de Frédéric Detue, pp. 235-243.
 « À la frange du réel », *Défense et illustration du post-exotisme en vingt leçons*, sous la direction de Frédéric Detue et Pierre Ouellet, Montréal, VLB éditeur, « Le soi et l'autre », 2008, pp. 383-399.
 « Récapitulatif pour d'autres nous autres ainsi que pour nous-mêmes et nos semblables ou dits semblables. », *Revue française de fixxion française contemporaine*, n°2, juillet 2011, pp. 102-111. Revue en ligne : http://revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/francais/publications/no2/carte_blanche_volodine_fr.html Consultation en septembre 2011.

Entretiens

- « L'écriture, une posture militante », entretien avec Philippe Savary, *Le Matricule des anges*, n° 20, juillet-août 1997, pp. 18-22.

« Remuer le fond des rêves », entretien avec Bruno Blanckeman, *Prétexte*, n° 16, hiver 1998, pp. 18-22.

« Entretien avec Antoine Volodine », propos recueillis par Jean-Christophe Millois, *Prétexte*, n°18, hiver 1998, pp. 39-45.

« L'humour du désastre », entretien avec Sylvain Nicolino, Sébastien Omont et Laurent Roux, *La Femelle du requin*, n° 19, automne 2002, pp. 38-49. <http://lafemelledurequin.free.fr/actualite/actualites.htm> Consultation en novembre 2010.

« Les voix narratives », entretien avec Nathalie Crom, *Revue des deux mondes*, février 2003, pp. 57-65.

« Dans son monde », entretien avec Michel Abescat, *Télérama*, n°2925, 4 février 2006.

« On recommence depuis le début », entretien avec Jean-Didier Wagner, *Écritures contemporaines*, n°8, *Antoine Volodine, fictions du politique*, sous la direction d'Anne Roche, Caen, Lettres modernes Minard, 2006, pp. 227-277.

« Transformer le monde par un peu de murmure », entretien avec Aliette Armel, *Le Magazine littéraire*, n° 500, septembre 2010, pp. 98-104.

« Antoine Volodine : Je ne suis pas un cas psychiatrique ! », « Lutz Bassmann : Oui, l'extension de l'humanité est possible. », « Manuela Draeger : Ceci n'est pas un gag. », entretiens avec Grégoire Leménager, *Le Nouvel Observateur*, 19 août 2010.

Rencontre avec l'auteur

Bibliothèque des Champs libres de Rennes, le 7 octobre 2010.

Monographie sur Antoine Volodine

RUFFEL Lionel, *Volodine post-exotique*, Nantes, Cécile Defaut, 2007.

Actes de colloques sur l'œuvre de Volodine

Écritures contemporaines, n°8, *Antoine Volodine, fictions du politique*, sous la direction d'Anne Roche, Caen, Lettres modernes Minard, 2006. Actes de la journée d'étude « Antoine Volodine » organisée à l'Université d'Aix-Marseille en mai 2004.

Défense et illustration du post-exotisme en vingt leçons, sous la direction de Frédéric Detue et Pierre Ouellet, avec la participation d'Antoine Volodine, Montréal, VLB éditeur, « Le soi et l'autre », 2008. Actes du colloque organisé par le Collège universitaire français de Moscou, sous la direction de Frédéric Detue et Ekaterina Dmitrieva, en avril 2006.

Revue

Le Matricule des anges, n°20, juillet-août 1997, pp. 18-23.

Prétexte, n°16, hiver 1998, pp. 18-45.

La Femelle du requin, n°19, automne 2002, pp. 36-52.

SubStance, n°101, volume 32-2, 2003, pp. 3-108.

Europe, n°940-941, juillet-août 2007, pp. 235-243.

Le Magazine littéraire, n°500, septembre 2010, pp. 98-104.

Articles universitaires consacrés à l'œuvre d'Antoine Volodine

ANDRÉ Sarah, « Un regard oblique sur la vérité historique : le monde virtuel du post-exotisme », *Trans*, n°7, février 2009. <http://trans.revues.org/318> Consultation en octobre 2010.

ASSELIN Guillaume, « "Un collage vous parle". Le post-exotisme et l'eurotaoïsme », *Défense et illustration du post-exotisme en vingt leçons*, sous la direction de Frédérik Detue et Pierre Ouellet, Montréal, VLB éditeur, « Le soi et l'autre », 2008, pp. 59-90.

DETUE Frédérik, « La bibliothèque de Babel d'Antoine Volodine : un contre-monument baroque », *Écritures contemporaines*, n°8, *Antoine Volodine, fictions du politique*, sous la direction d'Anne Roche, Caen, Lettres modernes Minard, 2006, pp. 141-159.

___ « Deux gloses du post-exotisme », *Europe*, n°940-941, juillet-août 2007, pp. 226-235.

___ « Portrait de l'artiste en Stalker », *Défense et illustration du post-exotisme en vingt leçons*, sous la direction de Frédérik Detue et Pierre Ouellet, Montréal, VLB éditeur, « Le soi et l'autre », 2008, pp. 35-59.

___ « Des langues chez Volodine : un drame de la survie », *Littérature : Fictions contemporaines*, sous la direction de Tiphaine Samoyault, n°151, septembre 2008, pp. 69-83.

___ « Après le romantisme : post-exotisme de Volodine et tradition post-esthétique », *La Licorne*, n°88, dossier « Devant la fiction, dans le monde », études réunies et présentées par Catherine Grall et Marielle Macé, 2009, pp. 99-114.

DURIEZ Shawn, « L'utopie à l'heure de la post-modernité. Mémoire et survivance », *Défense et illustration du post-exotisme en vingt leçons*, sous la direction de Frédérik Detue et Pierre Ouellet, Montréal, VLB éditeur, « Le soi et l'autre », 2008, pp. 199-213.

GLEIZE Joëlle, « Pour une meilleure transparence de la désinformation », *Écritures contemporaines*, n°8, *Antoine Volodine, fictions du politique*, sous la direction d'Anne Roche, Caen, Lettres modernes Minard, 2006, pp. 69-84.

HIPPOLYTE Jean-Louis, « La houle du virtuel : les non-lieux de Volodine », *Écritures contemporaines*, n°8, *Antoine Volodine, fictions du politique*, sous la direction d'Anne Roche, Caen, Lettres modernes Minard, 2006, pp. 127-158.

LAMARRE Mélanie, « Antoine Volodine : une prose inactuelle ? », *Critique*, n°744, mai 2009, p. 433-438.

MAJDALANI Charif, « Illusions et désillusions karmiques : lecture du récit "post-exotique" », *Écritures contemporaines*, n°8, *Antoine Volodine, fictions du politique*, sous la direction d'Anne Roche, Caen, Éditions Lettres modernes Minard, 2006, pp. 103-112.

OUELLET Pierre, « La communauté des autres. La polynarration de l'Histoire chez Volodine », *Identités narratives : mémoire et perception*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2002, pp. 69-84.

___ « Le sens excédé, post-histoire et post-humanité dans l'œuvre d'Antoine Volodine », *Le Sens de l'autre, éthique et esthétique*, Liber Québec, 2003.

___ « Le vindicatif présent : éthique de la vengeance dans l'univers de Volodine », *Écritures contemporaines*, n°8, *Antoine Volodine, fictions du politique*, sous la direction d'Anne Roche, Caen, Lettres modernes Minard, 2006, pp. 189-207.

___ « L'histoire en peine. Poétique de l'esquive », *Europe*, n°940-941, juillet-août 2007, pp. 214-226.

___ « La vue et la voix. Genèse de l'univers post-exotique », *Défense et illustration du post-exotisme en vingt leçons*, sous la direction de Frédéric Detue et Pierre Ouellet, Montréal, VLB éditeur, « Le soi et l'autre », 2008, pp. 363-383.

ROCHE Anne, « The Clarity of Secrets », *SubStance*, n°101, volume 32-2, 2003, pp. 52-63. <http://www.berlol.net/chrono2/?p=1473> Consultation en janvier 2011.

___ « Le vide pour tous en 49 leçons : le réalisme dans l'œuvre d'Antoine Volodine », *L'Empreinte du social dans le roman depuis 1980*, sous la direction de Michel Collomb, Montpellier, P.U.P.V, 2005, pp. 163-175.

___ « Portrait de l'auteur en chiffonnier », *Écritures contemporaines*, n°8, *Antoine Volodine, fictions du politique*, sous la direction d'Anne Roche, Caen, Lettres modernes Minard, 2006, pp. 9-27.

___ « La marge animale », *Défense et illustration du post-exotisme en vingt leçons*, sous la direction de Frédéric Detue et Pierre Ouellet, Montréal, VLB éditeur, « Le soi et l'autre », 2008, pp. 315-337.

RUFFEL Lionel, « L'impensable révolutionnaire (autour d'Antoine Volodine, d'Alain Badiou et de quelques autres) », *Chaoïd*, n°1, été 2000, pp. 45-59. <http://www.chaoïd.com/numero01/articles/impensable.htm> Consultation en février 2011.

___ « Oui ou non répondez », *Chaoïd*, n°3, printemps 2001, pp. 1-19. <http://www.chaoïd.com/numero03/ouiounon/oui.html> Consultation en novembre 2010.

___ « Untermenschen », *Chaoïd*, n°4, automne 2001. <http://www.chaoïd.com/numero04/untermenschen.html> Consultation en février 2011.

___ « La communauté des sous-hommes : sur Burroughs, Guyotat, Volodine », *Politique de la parole, singularité et communauté*, sous la direction de Pierre Ouellet, Montréal, Le trait d'union, coll. « Le soi et l'autre », 2002, pp. 217-234.

___ « Interrogation : A Post-Exotic Device », *SubStance*, n°101, volume 32-2, 2003, pp. 79-94.

___ « Le brut, le reste dans les fictions d'Antoine Volodine », *Représentation et brutalité*, sous la direction de Marie-Thérèse Mathet, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2006, pp. 219-235.

___ « Les scènes d'Antoine Volodine », *Écritures contemporaines*, n°8, *Antoine Volodine, fictions du politique*, sous la direction d'Anne Roche, Caen, Lettres modernes Minard, 2006, pp. 113-125.

___ « Mille et une nuits noires », *Europe*, n°940-941, juillet-août 2007, pp. 205-214.

___ « Spectacles et écrans », *Défense et illustration du post-exotisme en vingt leçons*, sous la direction de Frédéric Detue et Pierre Ouellet, Montréal, VLB éditeur, « Le soi et l'autre », 2008, pp. 91-103.

SAINT-ARNOULT Thierry, « La polyphonie mutilée : la faillite de la révolution selon Volodine », *Écritures contemporaines*, n°8, *Antoine Volodine, fictions du politique*, sous la direction d'Anne Roche, Caen, Lettres modernes Minard, 2006, pp. 159-176.

SAINT-ONGE Simon, « Ce que crypter veut dire ou l'expression utopique chez Antoine Volodine », *La Licorne*, n°87, octobre 2009, pp. 105-120.

SAMOYVAULT Tiphaine, « La compassion », *Défense et illustration du post-exotisme en vingt leçons*, sous la direction de Frédéric Detue et Pierre Ouellet, Montréal, VLB éditeur, « Le soi et l'autre », 2008, pp. 297-315.

VIART Dominique, « Situer Volodine ? Fictions du politique, esprit de l'histoire et

anthropologie littéraire du "post-exotisme" », *Écritures contemporaines*, n°8, Antoine Volodine, *fictions du politique*, sous la direction d'Anne Roche, Caen, Lettres modernes Minard, 2006, pp. 29-67.

WAGNER Frank, « Leçon 12 : anatomie d'une révolution post-exotique », *Études littéraires*, volume 32 n°3, volume 33 n°1, Québec, Presses de l'Université Laval, automne 2000-hiver 2001, pp. 187-199.

___ « Portrait du lecteur "post-exotique" en camarade (note sur la réception des fictions d'Antoine Volodine) », *Écritures contemporaines*, n°8, Antoine Volodine, *fictions du politique*, sous la direction d'Anne Roche, Caen, Lettres modernes Minard, 2006, pp. 85-103.

___ « Antoine Volodine, le dernier écrivain », *Europe*, n°940-941, juillet-août 2007, pp. 197-205.

___ « Que reste-t-il de nos amours ? (Post-exotisme et valeurs) », *Défense et illustration du post-exotisme en vingt leçons*, sous la direction de Frédéric Detue et Pierre Ouellet, Montréal, VLB éditeur, « Le soi et l'autre », 2008, pp. 277-297.

___ « "Des voix et rien d'autre" » (sur les voix narratives post-exotiques : essai de poétique) », colloque de Cerisy, juillet 2010, texte lu sur épreuves.

WAGNEUR Jean-Didier, « Volodine dans le palais de la double hache ou De la nécessité de l'élaboration d'une *unterkritik* », *Écritures contemporaines*, n°8, Antoine Volodine, *fictions du politique*, sous la direction d'Anne Roche, Caen, Lettres modernes Minard, 2006, pp. 177-189.

Mémoires et thèses

Mémoires

AMIET Laury, « Le noyau, l'atome et leurs conséquences, petit dictionnaire sur quelques anges mineurs au regard des œuvres antérieures d'Antoine Volodine », mémoire de maîtrise sous la direction d'Anne Roche, Université de Lettres et Sciences humaines, Aix-en-Provence, juin 2001.

ANDRÉ Sarah, « Antoine Volodine : Nuit blanche en Balkhyrie », mémoire de maîtrise, sous la direction d'Anne Roche, Université de Provence Aix-Marseille, 2002.

___ « Les problèmes d'identité chez Volodine », mémoire principal de master 2, sous la direction de Joëlle Gleize, Université de Provence Aix-Marseille, 2005.

BOUISSET Laurent, « Qu'est-ce que le post-exotisme ? Essai d'introduction à l'œuvre d'Antoine Volodine », mémoire de maîtrise sous la direction de Bruno Gelas, Université Lumière Lyon 2, 2003.

BRUNELLO Michaël, « La déconstruction du personnage post-exotique en trois mémorats, quatrième mémorat », mémoire de maîtrise sous la direction de Michel Bertrand, Université de Provence Aix-Marseille, 2003.

DURIEZ Shawn, « Les voix de la subversion. Esthétique et politique dans le post-exotisme d'Antoine Volodine », mémoire de maîtrise sous la direction de Jean-François Hamel, Université du Québec à Montréal, juin 2008.

HAFFA Carine, « Les créateurs intradiégétiques dans *Lisbonne, dernière marge* d'Antoine Volodine », mémoire de maîtrise sous la direction d'Anne Roche, Université de Provence Aix-Marseille, 2002.

SAINT-ONGE Simon, « Pour une figure de l'utopie : le cryptogramme post-exotique chez

Antoine Volodine », mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en études littéraires, sous la direction de Jean-François Hamel, Université du Québec à Montréal, 2008.

Thèses de doctorat

ANDRÉ Sarah, « L'identité et la filiation vues à travers le prisme du post-exotisme », sous la direction de Joëlle Gleize, Université de Provence Aix-Marseille, 2008.

DETUE Frédéric, « En dissidence du romantisme, la tradition post-exotique. Une histoire de l'idée de littérature aux XX^{ème} et XXI^{ème} siècles », sous la direction de Tiphaine Samoyault, Université Paris VIII, novembre 2011.

HIPPOLYTE Jean-Louis, « Xenofiction : singular alterities in Contemporary French Fiction (Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard, Marie Redonnet, Antoine Volodine, François Bon) », University of Colorado at Boulder, 1998.

LAMARRE Mélanie, « Représentations de l'utopie dans la fiction romanesque contemporaine : Antoine Volodine, Olivier Rolin », sous la direction de Dominique Viart, Université de Lille 3-Charles de Gaulle, 2010.

RUFFEL Lionel, « Face au vingtième siècle, esthétique et politique dans l'œuvre d'Antoine Volodine », sous la direction de Guy Larroux, Université de Toulouse-Le Mirail, 2003.

SAINT-ARNOULT Thierry, « La transe et l'échappée : Antoine Volodine ou l'écriture du désastre », sous la direction de Joëlle Gleize, Université de Provence I, juillet 2007.

Thèses en cours

SCHINKER Jeff, thèse de littérature comparée inscrite en septembre 2010, sous la cotutelle de Frank Wilhelm de l'université du Luxembourg et de François Lecercle de l'université Paris-IV. Titre provisoire : « Les mondes (im)possibles du roman contemporain ».

SOULÈS Dominique, thèse de littérature française inscrite à l'automne 2007, sous la direction de Dominique Viart, Université Charles de Gaulle-Lille III. Cette thèse porte sur les pratiques langagières dans le post-exotisme.

Théorie de la littérature

- Poétique

Ouvrages

BAL Mieke, *Narratologie*, Paris, Klincksieck, 1977.

BOOTH Wayne. C, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961, rééd. 1983.

COHN Dorrit, *La Transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman* (titre original : *Transparent Minds : Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978), tr. fr. par Alain Bony, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981, rééd. 1995 et 2002.

COMPAGNON Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

DÄLLENBACH Lucien, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977.

ÉVRARD Franck, *L'Humour*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1996.

- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- ___ *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, rééd. coll. « Points essais », 1992.
- ___ *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983. Rééd. précédée de « Discours du récit » (publié dans *Figures III*) sous le titre *Discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2007.
- ___ *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987, rééd. coll. « Points essais », 2002.
- ___ *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004.
- HAMBURGER Käte, *Logique des genres littéraires* (titre original : *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1977), tr. fr. par Pierre Cadiot, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986.
- HAMON Philippe, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, coll. « Supérieur », 1996.
- ___ *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève, Droz, 1983, rééd. en 1998.
- JOUE Vincent, *La Poétique du roman*, Paris, Sedes, coll. « Campus », 1997. Rééd. Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2001, rééd. 2007 et 2010.
- ___ *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 2001.
- LINTVELT Jaap, *Essai de typologie narrative*, Paris, José Corti, 1981.
- PATRON Sylvie, *Le Narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2009.
- RIFFATERRE Michael, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.
- SAMOYAUULT Tiphaine, *L'Intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, Nathan/HER, 2001. Rééd. Paris, Armand Colin, coll. « Littérature », 2010.
- STANZEL Franz Karl, *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, Vienne, Braumüller, 1955. Traduction anglaise : *Narrative situations in the Novel*, Indiana University Press, 1971.
- TODOROV Tzevtan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1971.

Articles

- BARTH John, « Tales Within Tales Within Tales », *Antaeus* 43, Autumn 1981, pp. 45-63.
- BOOTH Wayne. C, « Distance et point de vue », *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977, pp. 85-112.
- BRIOT Frédéric, « La littérature et le reste », *Écritures contemporaines I : "Mémoires du récit"*, sous la direction de Dominique Viart, Caen, Lettres Modernes Minard, 1998, pp. 157-176.
- COHN Dorrit, « The Encirclement of Narrative », *Poetics Today*, n°2, Winter 1981, pp. 157-182.
- FORTIER Frances et MERCIER Andrée, « L'autorité narrative dans le roman contemporain. Exploitations et redéfinitions », *Protée*, dossier « Actualités du récit. Pratiques, théories, modèles », vol. 34, n°s 2-3, automne-hiver 2006, pp. 139-153.
- ___ « Savoir retenu et savoir manquant. Quelques enjeux de la narration omnisciente dans le récit contemporain », *La Voix narrative, Cahiers de narratologie*, n°10, vol. 1, 2001, pp. 445-460.

HAMON Philippe, « Sur les notions de norme et de lisibilité en linguistique », *Littérature*, n°14, 1974, p. 114-122.

___ « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977, pp. 115-180.

JOUBE Vincent, « Qui parle dans le récit ? », *Cahiers de narratologie*, n°10, vol. 2, 2001, pp. 75-90.

MAGNÉ Bernard, « Métatextuel et lisibilité », *Protée*, tome XIV, n°1-2, Chicoutimi, printemps-été, 1986, pp. 77-88.

___ « Le métatextuel perecquien revisité », *Le Cabinet d'amateur*, 2002, pp. 1-23.

NÜNNING Ansgar, « Unreliable, Compared to What ? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration : Prolegomena and Hypotheses », *Narratology in Context*, sous la direction de Walter Grünzweig et Andreas Solbach, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1999, pp. 53-73.

PRINCE Gerald, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, n°14, 1973, pp. 177-196.

RABATÉ Dominique, « Lire les effets de voix (Réflexions sur la place du narrateur) », *Regards sur la critique littéraire moderne*, sous la direction de Pierre Arnaud, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, pp. 29-40.

VITOUX Pierre, « Le jeu de la focalisation », *Poétique*, n° 51, septembre 1982, pp. 359-368.

WAGNER Frank, « Visibilité problématique de la contrainte », *Poétique*, n°125, 2001, pp. 3-15.

___ « Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative », *Poétique*, n°130, avril 2002, pp. 235-253.

___ « Parler et percevoir (Les fluctuations de la « situation narrative » dans *La Femme changée en bûche* de Marie NDiaye) », *Poétique*, n° 150, avril 2007, pp. 217-237.

- Théorie de la fiction

CALLE-GRÜBER Mireille, *L'Effet fiction de l'illusion romanesque*, Paris, Nizet, 1989.

COHN Dorrit, *Le Propre de la fiction* (titre original : *The Distinction of Fiction*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1999), tr. fr. par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 2001.

GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1991, rééd. « Points essais », 2004.

MONTALBETTI Christine, *La Fiction*, Paris, Garnier Flammarion, coll. « Corpus », 1999.

PAVEL Thomas, *L'Univers de la fiction* (titre original : *Fictional Worlds*, Cambridge, Harvard University Press, 1986), tr. fr. par Thomas Pavel, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1988.

SAINT-GELAIS Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999.

- Auteur et hétéronymes

Ouvrages

BOUJU Emmanuel (dir.), *L'Autorité en littérature*, Rennes, P.U.R., « Interférences »,

2010.

COUTURIER Maurice, *La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1995.

JEANDILLOU Jean-François, *Esthétique de la mystification : tactique et stratégie littéraires*, Paris, Minuit, 1994.

PESSOA Fernando, *Sur les hétéronymes*, tr. fr. par Rémy Hourcade, Draguignan, Unes, 1995.

Articles

BARTHES Roland, « La mort de l'auteur », *Manteia*, n°5, 4^e trimestre 1968, pp.12-17. Rééd. *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, pp. 61-67 ou *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Seuil, 1994, pp. 491-495.

MARTENS David, « L'exercice pseudonymique de l'autorité littéraire. Un partage des voix contesté », *L'Autorité en littérature*, sous la direction d'Emmanuel Bouju, Rennes, P.U.R, « Interférences », 2010, pp. 237-249.

- Images et littérature

LOJKINE Stéphane, *La Scène de roman. Méthode d'analyse*, Paris, Armand Colin, 2002.

___ *Image et subversion*, Paris, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon Philo », 2005.

MATHET Marie-Thérèse (dir.), *La Scène. Littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2003.

- Le pôle de la réception

Ouvrages

BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, Seuil, coll. « Points », 1973.

BLOCH Béatrice, *Le Roman contemporain. Liberté et plaisir du lecteur*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1998.

DUFAYS Jean-Louis, *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, 1994, rééd. Bruxelles, Peter Lang Verlag, 2010.

ECO Umberto, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* (titre original : *Lector in fabula : la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979), tr. fr. par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985. Rééd. Paris, Librairie Générale française, coll. « Le livre de poche-Biblio essais », 1989 et 2008.

GERVAIS Bertrand, *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1990.

___ *À l'écoute de la lecture*, Québec, Nota bene, 2006.

___ *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire. Tome I*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres essais », 2007.

ISER Wolfgang, *The Implied reader. Patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1974.

___ *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* (titre original : *Der Akt des Lesens*, Munich, W. Fink, 1976), tr. fr. par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, 1976, rééd. 1986 et 1997.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception* (titre original : *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*, Constance, Verlagsanstalt, 1972), tr. fr. par Claude

Maillard, Paris, Gallimard, coll. « Tel quel », 1978, rééd. 1990.

JOUVE Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1992, rééd. 1998.

___ *La Lecture*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1993.

___ (dir.), *L'Expérience de lecture*, Paris, L'Improviste, coll. « Les Aéronautes de l'esprit », 2005.

PICARD Michel, *La Lecture comme jeu*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1986.

___ *Lire le temps*, Paris, Minuit, 1989.

Articles

BLOCH Béatrice, « Voix du narrateur et identification du lecteur », *La Voix narrative, Cahiers de narratologie*, n°10, vol. 1, 2001, pp. 221-229.

___ « La construction de l'émotion chez le lecteur. Immersion et persuasion esthétique », *Poétique*, n°163, 2010, pp. 339-348.

JOUVE Vincent, « Les métamorphoses de la lecture narrative », *Protée*, vol. 34, n°s 2-3, automne-hiver 2006, pp. 153-161.

___ « L'inexemplarité du récit de fiction », *Littérature et exemplarité*, sous la direction d'Emmanuel Bouju, Rennes, P.U.R, coll. « Interférences », 2007, pp. 39-48.

ORACE Stéphanie, « Éléments pour une autostéréotypie. Le cas du texte répétitif », *Poétique*, n°125, 2001, pp. 17-31.

OTTEN Michel, « Sémiologie de la lecture », *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, sous la direction de Maurice Delcroix et Fernand Hallyn, Paris, Duculot, 1987, pp. 340-350.

TROUVÉ Alain, « L'arrière-texte : de l'auteur au lecteur », *Poétique*, n°164, 2010, pp. 495-509.

WAGNER Frank, « Pannes de sens. Apories herméneutiques et plaisir de lecture », *Poétique*, n°142, 2005, pp. 185-203.

- Réflexions sur la littérature contemporaine et du XX^{ème} siècle

A) Le genre romanesque et ses évolutions

Ouvrages

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, tr. fr. par Daria Olivier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1978, rééd. coll « Tel », 1987. Cet ouvrage réunit quatre cours de Mikhaïl Bakhtine publiés en Russie entre 1973 et 1975 : « Le problème du contenu, du matériau et de la forme dans l'œuvre littéraire », « Du discours romanesque », « De la préhistoire du discours romanesque » et « Récit épique et roman : méthodologie de l'analyse du roman ».

BLANCKEMAN Bruno, *Les Récits indécidables, Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2000, rééd. 2008. Cet ouvrage constitue une libre adaptation de la thèse de doctorat de Bruno Blanckeman, "Les ambiguïtés du récit dans l'oeuvre de Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard", sous la direction de Francis Marmande, soutenance le 15 juin 1995 à l'Université Denis Diderot Paris VII.

___ *Les Fictions singulières, étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte,

coll. « Critique », 2002.

BOBLET Viart Marie-Hélène, *Le Roman dialogué après 1950, poétique de l'hybridité*, Paris, Honoré Champion, 2003.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, coll. « critique », 1975.

RABATÉ Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 1991.

___ *Poétique de la voix*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 1999.

SAMOYAUULT Tiphaine, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, coll. « Essai », 1999.

SERVOISE Sylvie, *Le Roman face à l'histoire. La littérature engagée en France et en Italie dans la deuxième moitié du XX^e siècle*, Rennes, P.U.R., coll. « Interférences », 2011.

VIART Dominique, *Le Roman français au XX^e siècle*, Paris, Hachette, coll. « Les Fondamentaux », 1999.

VIART Dominique et MERCIER Bruno, *La Littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2005, rééd. revue et augmentée en 2008.

Articles

BERNARD Jacqueline, « Le retour du narratif : le choix de l'esthétisme ludique dans les dernières années du XX^e siècle », *Le Temps des lettres, quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française au XX^e siècle ?*, sous la direction de Michèle Touret et de Francine Dugast-Portes, Rennes, P.U.R., coll. « Interférences », 2001, pp. 295-303.

RUFFEL Lionel, « L'international, un paradigme esthétique contemporain », *Où est la littérature mondiale*, sous la direction de Christophe Pradeau et Tiphaine Samoyault, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs », 2005.

B) Modernité et post-modernité

Ouvrages

COMPAGNON Antoine, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1995.

___ *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1998, rééd. coll. « Points essais », 2001.

LYOTARD Jean-François, *La Condition post-moderne*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1979.

___ *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1985.

MESCHONNIC Henri, *Pour sortir du postmoderne*, Paris, Klincksieck, 2009.

ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1963.

RUBY Christian, *Le Champ de bataille. Post-modernes, néo-modernes*, Paris, L'Harmattan, 1990.

RUFFEL Lionel, *Le Dénouement*, Paris, Verdier, coll. « Chaoïd », 2006.

Article

GONTARD Marc, « Post-modernisme et littérature », *Œuvres et critiques*, numéro spécial : « Le Post-modernisme en France », n°XXXIII, 1, 1998.

- Linguistique et sémiotique.

GREIMAS Algirdas Julien, *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Paris, Larousse, 1966, rééd. Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1995.

___ *Du sens, essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970.

___ *Du sens 2*, Paris, Seuil, 1983.

JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.

ORECCHIONI-KERBRAT Catherine, *L'énonciation : De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1980, rééd. 1997, 1999, 2002 et 2009.

REY-DEBOVE Josette, *Le Métalangage*, Paris, Le Robert, coll. « L'Ordre des mots », 1978, rééd. Armand Colin, coll. « U », 1997.

- Philosophie et esthétique

FOUCAULT Michel, *Le Corps utopique, les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009. Il s'agit de deux conférences radiophoniques prononcées par Michel Foucault les 7 et 21 décembre 1966 sur France-Culture. « Les hétérotopies » a fait l'objet d'une édition, dans une version raccourcie et remaniée, sous le titre « Des espaces autres », *Dits et écrits*, t. IV, Paris, Gallimard, 1994, pp. 752-762.

GENETTE Gérard, *L'Oeuvre de l'art* (deux volumes) :

L'Oeuvre de l'art I. Immanence et transcendance, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1994.

L'Oeuvre de l'art II. La Relation esthétique, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1997.

HARTOG François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003.

LOTMAN Youri, *La Structure du texte artistique* (titre original : *Struktura khudozestvenogo teksta*, Moscou, Iskusstvo, 1970), tr. fr. par Anne Fournier, Bernard Kreise, Eve Malleret et Joëlle Yong, sous la direction d'Henri Meschonnic, Paris, Gallimard, 1973.

RICŒUR Paul, *Temps et récit*, tome 1, Paris, Seuil, 1983.

SARTRE Jean-Paul, *L'Imagination*, Paris, Félix Alcan, 1936.

___ *L'Imaginaire. Pour une étude phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, coll. « La Bibliothèque des idées », 1940, 1967 et 1971. Rééd. coll. « Folio essais », 1986.

___ *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1943, rééd. coll. « Tel », 1976.

___ *Qu'est ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, sous le titre *Situations II*. Rééd. coll. « Folio essais », 1985.

- Psychanalyse

FREUD Sigmund, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (titre original : *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Leipzig, Franz Deuticke, 1905), tr. fr. par Marie Bonaparte, Paris, Gallimard, 1930, rééd. coll. « nrf », 1971.

___ *L'Inquiétante étrangeté et autres essais* (titre original : *Das Unheimliche*, 1919) tr. fr. par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1985, rééd. « Folio essais », 1988.

JUNG Carl Gustav, *L'Âme et la vie* (réunion de textes), tr. fr. par Roland Cahen et Yves

Le Lay, Paris, Buchet/Chastel, 1965. Rééd. Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche », 1995.

___ *Les Racines de la conscience. Études sur l'archétype* (titre original : *Von den Wurzeln des Bewusstseins*, Zürich, Rascher, 1954), tr. fr. par Yves Le Lay, Paris, Buchet/Chastel, 1971. Rééd. Paris, Librairie générale française, coll. « Références », 1995.

___ *Psychologie et orientalisme* (ensemble de travaux et d'articles), tr. fr. par Paul Kessler, Josette Rigal et Rainer Rochlitz, Paris, Albin Michel, 1985.

___ *Psychologie de l'inconscient* (titre original : *Über die Psychologie des Unbewussten*, Zürich, Rascher, 1966), tr. fr. par Roland Cahen, Paris, Le Livre de poche, n°442, coll. « références », 1993. Rééd. Paris, Librairie générale française, coll. « références », 1996.

WINNICOTT Donald, *Jeu et réalité. L'Espace potentiel* (titre original : *Playing and reality*, London, Tavistock, 1971), tr. fr. par Claude Monod et Jean-Bertrand Pontalis, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1984.

Sources numériques

- Sites de référence

<http://www.berlol.net/chrono2/>, « Para Post-Exotisme. La plus grande confusion se mit araignée. » : présentation très complète (près de 300 notices) d'un grand nombre de travaux et documents (notamment audio) relatifs à l'œuvre d' Antoine Volodine.

<http://www.chaoid.com/> (site de la revue).

<http://www.erudit.org/> (portail canadien de revues, de dépôt d'articles et d'ouvrages électroniques).

<http://www.fabula.org/> (site de la recherche en littérature).

<http://lafemelledurequin.free.fr/> (revue littéraire).

<http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/> (*Revue française de fixxion française contemporaine*).

<http://remue.net/> (s'y trouvent quelques articles consacrés à Antoine Volodine).

- Articles et travaux en ligne (sélection)

ANDRÉ Sarah, « Un regard oblique sur la vérité historique : le monde virtuel du post-exotisme. » trans.univ-paris3.fr/IMG/pdf_Sarah_Andre.pdf. Consultation le 21/09/2010.

COMPAGNON Antoine, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » :

<http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>, publié le 7/03/2009. Consultation le 4 octobre 2010.

DETUE Frédéric, « Portrait de l'artiste en Stalker » :

<http://www.vox-poetica.org/t/articles/detue.html>. Consultation le 30 octobre 2010.

DURIEZ Shawn, « Les voix de la subversion. Esthétique et politique dans le post-exotisme d'Antoine Volodine. » <http://www.archipel.uqam.ca/1101/1/M10450.pdf>. Consultation le 23/10/2010.

FORTIER Frances et ANDRÉE Mercier, « L'autorité narrative dans le roman contemporain. Exploitations et redéfinitions », *Protée*, dossier « Actualités du récit. Pratiques, théories, modèles. » <http://www.erudit.org/revue/pr/2006/v34/n2-3/014272ar.html>. Consultation le 3 novembre 2010.

JOUVE Vincent, « Les métamorphoses de la lecture narrative. »

<http://www.erudit.org/revue/pr/2006/v34/n2-3/014273ar.html>. Consultation le 3 novembre 2010.

NÜNNING Ansgar, « Unreliable, Compared to What ? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration : Prolegomena and Hypotheses. » <http://www.books.google.fr/books?isbn=38233551982>. Consultation le 26/10/2010.

PRINCE Gérald, « Narratologie classique et narratologie post-classique. » <http://www.vox-poetica.org/t/articles/prince.html>. Dernière consultation le 2 avril 2012.

ROCHE Anne, « Nos Volodine préférés. Antoine Volodine, *Nos Animaux préférés*. » <http://remue.net/spip.php?article1270>. Consultation le 20 mai 2011.

___ « Volodine, d'une culture à l'autre : l'intertexte russe » <http://www.berlol.net/chrono2/?p=2751> Consultation le 21 mars 2012.

RUFFEL Lionel, « Radio Bardo. Une lecture de *Bardo or not Bardo* d'Antoine Volodine. » http://remue.net/cont/Volodine_LRBarDO.pdf. Consultation le 20 mai 2011.

___ « Oui ou non répondez. » <http://www.chaoid.com/numero03/index.html>. Consultation le 16/11/2010.

___ « Untermenschen. » www.chaoid.com. Consultation le 27 décembre 2010.

SAINT-GELAIS Richard, entretien avec Frank Wagner à propos de *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, revue en ligne *vox poetica* : <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intStGelais.html> Consultation le 23 avril 2012.

SAVARY Philippe, « Construire les ruines du possible : anticipation politique et jeux de places dans la fiction volodinienne. » audreycamus.info/.../construire-les-ruines-du-possible-anticipation-politique-et-jeux-de-places-dans-la-fiction. Consultation le 06/12/2010.

SAINT-ARNOULT, « De la fêlure dans le post-exotisme. » <http://remue.net/spip.php?article2067>. Consultation le 3 avril 2011.

VOLODINE Antoine, « Écrire en français une littérature étrangère. » <http://www.chaoid.com/numero06/index/html>. Consultation le 17/09/2010.

___ « Un étrange soupir de John Untermensch » <http://www.berlol.net/chrono2/?p=1404>. Consultation le 3 août 2011.

___ « Récapitulatif pour d'autres nous autres ainsi que pour nous-mêmes et nos semblables ou dits semblables. » http://www.revue-critique-de-fiction-francaisecontemporaine.org/francais/publications/no2/carte_blanche_volodine_fr.html. Consultation le 24 août 2011.

WAGNER Frank, « Leçon 12 : anatomie d'une révolution post-exotique. » <http://www.erudit.org/revue/etudlitt/2001/v33/n1/501285ar.pdf>. Consultation le 23 novembre 2011.

- Documents audio (sélection)

ARNO Bertina et CALIGARIS Nicole, « Volodine ou Mille centres de forces », extrait et adapté d'une communication au colloque de Cerisy consacré à Antoine Volodine en juillet 2010. <http://www.berlol.net/chrono2/?p=2456> Consultation en mars 2011.

BLANCKEMAN Bruno, ROCHE Anne et WAGNER Frank, « L'Exotisme et après : autour des ouvrages d'Antoine Volodine, Lutz Bassmann, Manuela Draeger et Ellie Kronauer », *France Culture*, 9 mars 2009, 75 min. 51 s. Rencontre enregistrée au Lieu Unique (Nantes), dans le cadre du cycle « Hétéronymes » de l'Université Populaire, le 18 novembre 2008. <http://www.berlol.net/chrono2/?p=1551> Consultation en avril 2011.

VOLODINE Antoine, « Légères anticipations », entretien radiophonique avec Pascale Casanova, Jean-Baptiste Harang, Xavier Person, Aurélie Djian et Estelle Gapp, « Les Mardis littéraires », *France Culture*, 28 août 2007, 57 min. 13 s. Il est ici question de *Songes de Mevlido* d'Antoine Volodine et de *Sans l'orang-outang* d'Éric Chevillard. <http://www.berlol.net/chrono2/?p=1522> Consultation avril 2011

___ « Vrais-faux romanciers », discussion radiophonique avec Pascale Casanova, David Ruffel, Jean-Benoît Puech, Jean-Baptiste Harang et Jean-Pierre Morel, « Les Mardis littéraires », *France Culture*, 20 mai 2008, 59 min. 5 s. Les livres présentés et discutés sont : *Avec les Moines-soldats* et *Haïkus de prison* de Lutz Bassmann, puis *Benjamin Jordane, une vie littéraire* de Jean-Benoît Puech. L'entretien porte notamment sur la question de l'hétéronymat. <http://www.berlol.net/chrono2/?p=1536> Consultation en avril 2011.

___ sur *Écrivains* : entretien radiophonique avec Alain Veinstein, « Du jour au lendemain », *France Culture*, 8 septembre 2010, 33 min. 39 s. <http://www.berlol.net/chrono2/?p=2405> Consultation en avril 2011.

___ sur *Les aigles puent* : entretien radiophonique avec Alain Veinstein, « Du jour au lendemain », *France Culture*, 9 septembre 2010, 33 min. 39 s. <http://www.berlol.net/chrono2/?p=1905> Consultation en avril 2011.

___ sur *Onze rêves de suie* : entretien radiophonique avec Alain Veinstein, « Du jour au lendemain », *France Culture*, 10 septembre 2010, 33 min. 32 s. <http://www.berlol.net/chrono2/?p=1909> Consultation en avril 2011.

___ entretien avec Anne Roche dans le cadre du cycle « La création à l'œuvre » au centre Georges Pompidou le 3 octobre 2011, 1 h, 41 min, 02 s. http://archives-sonores.bpi.fr/index.php?urlaction=doc&id_doc=3330. Consultation le 11 octobre 2011.

Table des matières

Introduction	3
---------------------------	---

I) L'ambiguïté du traitement des voix narratives

<u>1. Qui parle ?</u>	17
a) Un double processus de fusion et de translation : la polyvocalité narrative	17
b) Des narrateurs anonymes ?	24
c) Le narrateur est-il mort ?	28
<u>2. Ambiguïté narrative et conduite du récit : structure, progression et régulation de l'information.</u>	32
a) Enchâssement et superposition des récits	32
b) La relation entre mode et voix : l'indétermination de la « situation narrative »	37
c) L'ambiguïté narrative est-elle un frein à l'immersion fictionnelle ?	46
<u>3. Une dépréciation généralisée de l'acte énonciatif</u>	54
a) Raconter, pour quoi faire ?	54
b) Peut-on se fier aux narrateurs post-exotiques ?	61

II) La construction de l'univers post-exotique par les voix narratives

<u>1. Le matériau d'écriture des narrateurs post-exotiques</u>	69
a) La réactivation de différents systèmes sémiotiques : la « transmédiabilité »	70
b) La relation entre voix et images dans l'élaboration du récit	77
c) Une poétique du fragment	83

<u>2. L'élaboration d'un univers fictionnel : orientations et constantes</u>	87
a) Existe-t-il un imaginaire proprement post-exotique ?	87
b) Obsession et reconfiguration de l'Histoire	90
c) Entre les murs d'une prison	97
d) Le jeu des références intertextuelles	99
<u>3. Un monde imaginaire qui déborde sur le monde réel</u>	107
a) Antoine Volodine, porte-parole de ses hétéronymes	107
b) La matérialisation de l'ambiguïté narrative : péritexte et stratégies éditoriales	113
c) Entre clôture et ouverture : l'élaboration d'une œuvre-monde	118
III) L'ambiguïté narrative : enjeux esthétiques et stratégies de réception	
<u>1. Adhésion et/ou distanciation : quel impact l'ambiguïté narrative a-t-elle sur la lecture ?</u>	122
a) La polysémie est un jeu : réflexivité et déceptivité	124
b) La polysémie est un combat : dérouté du sens et figures du lecteur impliqué	129
c) Quelle manière de lire pour quel horizon d'attente ?	134
<u>2. Axiologie post-exotique et familiarisation du lecteur</u>	141
a) Valeurs et discours	141
b) Valeurs et imaginaire	148
c) La renégociation des valeurs ou le principe de l'entre-deux	153
<u>3. L'investissement affectif et fantasmatique du lecteur</u>	160
a) Quelle(s) relation(s) aux personnages post-exotiques ?	160
b) Imaginaire collectif et inconscient du lecteur	170
Conclusion	183
1. Synthèse récapitulative	183
2. Ouverture vers de nouvelles perspectives	191
Bibliographie	205