

Université de Montréal

Antoine Volodine : Leçons de fiction

par
David Clerson

Département d'études françaises
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître es Arts (M.A.)
en Études françaises

Septembre 2006

© David Clerson, 2006



PQ

35

U54

2006

V. 026



Direction des bibliothèques

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

**Université de Montréal
Faculté des études supérieures**

**Ce mémoire intitulé :
Antoine Volodine : Leçons de fiction**

**présenté par :
David Clerson**

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

**Michel Pierssens
président-rapporteur**

**Marie-Pascale Huglo
directeur de recherche**

**Pierre Ouellet
membre du jury**

Résumé

Il s'agit de retirer un enseignement sur la fiction de l'œuvre de l'écrivain contemporain Antoine Volodine. Nous nous intéressons avant tout à *Des anges mineurs*, un des livres de l'auteur jouant le plus avec les frontières du réel et de l'imaginé. Cet écrit est abordé à partir de la théorie des univers fictionnels de Thomas Pavel. Il est alors considéré comme la voie d'accès vers un ensemble de mondes fictionnels dont nous observons les interactions. Le second volet du mémoire conjugue les points de vue théoriques de deux penseurs de la fiction. D'abord, le concept d'imagination constituante développé par Paul Veyne dans *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?* et ensuite la définition de la fiction proposée par Jean-Marie Schaeffer dans *Pourquoi la fiction ?* Nous cherchons cette fois à voir comment Volodine met au jour le fonctionnement de la fiction, comment il montre l'influence qu'elle peut exercer sur le réel et son rapport à la mémoire. Dans un troisième temps, nous étudions les mises en abyme des *Anges mineurs* à partir du *Récit spéculaire* de Lucien Dällenbach. Nous voyons alors comment le texte de Volodine se reflète en tant que récit de fiction. Notre entreprise relève d'un double mouvement. Il s'agit, d'une part, de mieux comprendre Volodine à partir de la question de la fiction et, de l'autre, de mieux appréhender la fiction à travers Volodine. Elle montre, à terme, que les frontières du réel et du fictif sont incertaines.

Mots clés : littérature contemporaine, univers fictionnels, imagination constituante, mise en abyme

Abstract

It is necessary to rethink our understanding of the fictional work of contemporary author Antoine Volodine. We are interested above all in *Minor Angels*, one of the author's works that plays the most with boundaries between the real and the imagined. This work is tackled using Thomas Pavel's theory of fictional worlds, which can be considered a point of entry into a series of fictional worlds whose interactions we are able to observe. The second component of this thesis merges the theoretical perspectives of two literary scholars. First, we explore the concept of constitutive imagination developed by Paul Veyne in *Did the Greeks Believe in Their Myths?*, then move on to the definition of fiction proposed by Jean-Marie Schaeffer in *Why Fiction?* We seek here to uncover how Volodine develops the workings of fiction, how he exposes the influence that fiction can exercise on reality and its links to memory. In a third trajectory, we study the *mise en abyme*, the blurring of realities, in *Minor Angels*, using Lucien Dällenbach's *The Mirror in the Text*. Here, we see how this writing is itself an account of fiction. Our project thus reveals a double movement. It attempts, on the one hand, to better understand Volodine in relation to fiction and, on the other, to better understand fiction through Volodine. It ultimately shows that the boundaries between reality and fiction are ambiguous.

Key words: contemporary literature, fictional universes, constitutive imagination, *mise en abyme*

Table des matières

Introduction.....	1
Chapitre 1 : Les mondes post-exotiques d'Antoine Volodine.....	7
Les univers fictionnels de Thomas Pavel.....	7
Une base possible : le réel de Volodine.....	11
Une autre base possible : le réel des auteurs post-exotiques.....	13
<i>Des anges mineurs</i> : une structure complexe.....	15
L'espace du récit.....	23
D'un monde à l'autre.....	26
Rêve ou réalité ?.....	32
Vie ou mort ?	35
Une première leçon de fiction.....	39
Chapitre 2 : Des réels imaginés.....	41
Paul Veyne : la constitution du réel.....	42
Jean-Marie Schaeffer : une définition pragmatique de la fiction.....	44
Nier le réel. Se constituer un ailleurs.....	47
Un monde de fiction, un monde incertain.....	50
La manipulation du réel.....	52
La violence du vrai.....	58
La fiction : un mécanisme de défense défaillant.....	61
La torture du texte.....	65
Musique et images.....	68
Mémoire et réalité.....	71
Une seconde leçon de fiction.....	78
Chapitre 3 : Les miroirs de l'œuvre.....	82
Lucien Dällenbach ou la réflexion du récit.....	83
À partir de Will Scheidmann.....	87
Les œuvres de Will Scheidmann.....	88
Des œuvres en réseau.....	90
Will Scheidmann ou l'œuvre en cours.....	96
Le post-exotisme : une mise en scène de l'énonciation et de la réception.....	100
Will Scheidmann homme-livre.....	103
Des structures en abyme.....	106
La poétique de Will Scheidmann.....	109
Une poétique commune.....	110
La métaphore d'origine des <i>Anges mineurs</i>	113
De l'œuvre réfléchie aux œuvres réfléchissantes.....	115
Une troisième leçon de fiction.....	118
Conclusion.....	121
Bibliographie.....	127

À Gérard Clerson et Maria Clementi

Remerciements

**Je tiens à remercier ceux qui m'ont soutenu
dans la rédaction du présent mémoire de maîtrise, en particulier :**

**Suzanne Clerson
Marie-Pascale Huglo
David Cherniak**

INTRODUCTION

Certains textes littéraires ne se laissent pas facilement aborder. Ils déroutent leurs lecteurs. Ils les entraînent vers des univers étranges, inattendus. L'œuvre d'Antoine Volodine échappe de la sorte à toute tentative de classification. Elle n'entre pas dans le moule. On la dit tant utopiste que politique, fantastique ou surréaliste. Jean-Christophe Millois a ainsi qualifié Volodine d'« auteur défiant les filiations littéraires¹ » et ce dernier situe lui-même ses écrits en marge des institutions², disant par exemple : « J'affirme mon droit d'explorer comme je l'entends un petit territoire d'exil, loin des écoles, loin des académismes marchands, loin de tout³ ». Pour lui, son œuvre appartient à ce qu'il a appelé « la littérature post-exotique ». Il s'agit d'un univers littéraire à part qui revendique sa spécificité⁴. Ses récits se résument difficilement. Ils marquent tant par leurs caractéristiques formelles que par l'étrangeté de ce qu'ils racontent et décrivent. Le lecteur de Volodine visite des mondes hostiles, mais fascinants, aux repères flous et instables. Il y rencontre des êtres sur la fin, vivant dans des situations limites, mais conservant le besoin de prendre la parole, de raconter sans cesse alors qu'il n'y a plus d'espoir.

Le parcours éditorial d'Antoine Volodine reflète la singularité de son œuvre. De 1985 à 1988, il publie quatre premiers livres chez Denoël dans la collection « Présence du futur ». Ces textes n'auraient pourtant pas été conçus comme des écrits

¹ Jean-Christophe Millois, « Entretien avec Antoine Volodine », *Prétexte*, Paris, n° 21/22, 1998, disponible à l'adresse internet suivante :

pretexte.club.fr/revue/entretiens/entretiens_fr/entretiens/antoine-volodine.htm

² Il ne faut toutefois pas oublier qu'ils ont parfois été publiés chez des éditeurs majeurs de l'institution littéraire (comme Le Seuil ou Gallimard). Volodine positionne ses œuvres dans la marge, mais ce positionnement doit être relativisé.

³ Jean-Christophe Millois, « Entretien avec Antoine Volodine », *Prétexte*, *loc. cit.*

⁴ Nous verrons plus loin en quoi consiste le post-exotisme et ce qu'il implique.

de science-fiction. Ce serait effectivement leur caractère inclassable qui aurait entraîné ce choix éditorial⁵ et ils ne semblent pas tout à fait à leur place chez « Présence du futur ». Ils y paraissent étrangers. Ils ne répondent pas vraiment aux règles du « genre science-fiction ». Bien que *Rituel du mépris*, le troisième roman de l'auteur, se soit mérité le Grand Prix de la science-fiction française, la réception critique de ces premiers textes fut à peu près nulle. De 1990 à 1996, Volodine publie quatre autres livres, cette fois aux Éditions de Minuit. De très rares critiques commencent alors à s'intéresser à lui. En 1997, il passe chez Gallimard où paraissent encore trois livres. La critique s'y intéresse à peine davantage. C'est seulement en 1999, avec *Des anges mineurs*, publié au Seuil dans la collection « Fiction et Cie » et récipiendaire du prix du Livre Inter, que Volodine connaît une certaine reconnaissance critique et parvient à toucher un plus large public. Ce succès (relatif) ne fut pas démenti avec les trois publications suivantes. En 2003, un numéro de la revue *SubStance* lui a ainsi été consacré et ses livres publiés au Seuil ont été réédités en format poche.

Quatre éditeurs⁶ publient donc Volodine qui passe d'une collection consacrée à la paralittérature à des collections proprement littéraires⁷. On ne le situe pas facilement dans le paysage littéraire français. Lui-même, nous l'avons dit, positionne toutefois son œuvre en dehors des institutions établies et insiste sur ses particularités.

⁵ Voir à ce propos : Jean-Didier Wagneur, « Let's Take that from the Beginning Again... Interview with Antoine Volodine », *SubStance*, vol. 32, n° 2, 2003, p. 17.

⁶ Ceci dit sans compter les nombreux ouvrages traduits par l'auteur et parus tant chez Denoël que chez Flammarion ou aux Éditions de L'Olivier dont *Slogans* qui, bien qu'il soit signé Maria Soudaïeva, pourrait bien être l'œuvre de Volodine.

⁷ Disons-nous à des fins pratiques, mais tout en gardant bien conscience que les frontières du littéraire et du paralittéraire ne sont pas si évidentes, qu'il s'agit de systèmes de classification parfois arbitraires, pouvant manquer de nuances.

Il la présente comme un tout cohérent, un édifice dans lequel chaque écrit à sa place.

Il a ainsi pu dire :

Il n'y a pas eu « de la SF » puis « de la littérature ». Il y a un continuum romanesque, un univers romanesque qui se bâtit titre après titre, avec des principes de cohérence qui sous-tendent la fiction, qui sous-tendent ses thèmes récurrents, sa logique culturelle schizophrène, et avec les techniques narratives qui conviennent pour traiter ces thèmes⁸.

En 2003, la réédition en un volume des quatre premiers livres de l'auteur reflète la profonde cohésion de l'œuvre. En effet, ces textes sont dès lors précédés des commentaires de sept auteurs post-exotiques (un concept apparu seulement en 1998 dans *Vue sur l'ossuaire*). De plus, cet ensemble de quatre romans et de sept commentaires est alors présenté comme « une Shagga à plusieurs voix⁹ » et la Shagga est un genre littéraire que Volodine a décrit la première fois dans *Lisbonne dernière marge* (paru en 1990). Construite comme un ensemble inclassable, à part, la littérature volodinienne est néanmoins soutenue par une logique interne forte et nous verrons que son lecteur doit s'y adapter pour parvenir à la recevoir. Pareillement, il nous faut trouver ici un moyen de l'approcher, une ligne de lecture qui s'accorde à ses particularités, une façon de l'analyser qui respecte sa singularité.

Volodine, nous l'avons dit, situe son œuvre dans la « littérature post-exotique » qu'il qualifie de « littérature étrangère¹⁰ ». Pour lui, son œuvre provient d'un ailleurs qu'il définit comme un espace fictionnel, comme « un monde

⁸ Jean-Christophe Millois, « Entretien avec Antoine Volodine », *loc. cit.*

⁹ Antoine Volodine, *Biographie comparée de Jorian Murgrave, Un navire de nulle part, Rituel du mépris, Des enfers fabuleux*, Paris, Denoël, 2003, p. 10.

¹⁰ Jean-Christophe Millois, « Entretien avec Antoine Volodine », *loc. cit.*

imaginaire habitable¹¹ ». Il s'agit par conséquent d'une œuvre de fiction que l'on dit née de la fiction et nous verrons qu'elle se présente elle-même comme le fruit de l'imaginaire. On peut donc dire que la littérature volodinienne s'affirme avant tout comme fictionnelle. C'est à partir de ce constat que nous tenterons de l'aborder. Pour ce faire, il faut d'abord postuler que tout récit littéraire décrit une réalité fictive fondée sur notre réel, mais s'en distinguant plus ou moins. Ce type d'écrit pose par conséquent la question de la frontière entre le fictif et le non-fictif, de la distinction entre le réel que nous habitons et les réels imaginés. Certains textes placent toutefois cette question au cœur de leur poétique, s'interrogent avec insistance sur les spécificités de la fiction, sur ses limites et possibilités, sur ce qui la rapproche et différencie du réel. Nous pensons qu'il en est ainsi de l'œuvre de Volodine. C'est pourquoi nous chercherons à retirer de ses écrits un enseignement sur la fiction. La littérature volodinienne a encore été peu étudiée. Ces dernières années, plusieurs articles sont, certes, parus sur elle, mais aucune étude critique ne lui a été entièrement consacrée. Il s'agira donc ici de présenter l'œuvre, de l'introduire par le biais des questions de fiction. Nous avons vu que les écrits de Volodine forment un ensemble soutenu par sa propre logique. Néanmoins, nous nous intéresserons plus spécifiquement à *Des anges mineurs*, un des livres de l'auteur jouant le plus avec les frontières du réel et du fictif. Ce texte entretenant de nombreux rapports intertextuels avec d'autres écrits de Volodine, notre analyse ne s'y limitera toutefois pas. Respectant la cohérence de l'œuvre, elle voyagera d'un texte à l'autre. Elle se fera en trois temps et reposera à chaque fois sur les théories de penseurs de la fiction que

¹¹ Pierre Ouellet et Karine Drolet, «De la pétrification considérée comme un système de défense. Entretien avec Volodine», *Spirale*, Montréal, n° 176, 2001, p. 20.

nous ferons en quelque sorte dialoguer avec Volodine. Une leçon de fiction devrait ainsi être retirée au terme de chacun des trois volets de l'analyse.

Dans un premier temps, nous aborderons *Des anges mineurs* à partir de la théorie des univers fictionnels de Thomas Pavel. Cet écrit sera alors considéré comme la voie d'accès vers un ensemble de mondes fictionnels et nous observerons comment ils interagissent entre eux et quel type de relation ils entretiennent avec le réel. Le second volet du mémoire conjuguera les points de vue théoriques de deux penseurs de la fiction. Il s'agira, d'une part, du concept d'imagination constituante développé par Paul Veyne dans *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?* et, d'autre part, de la définition pragmatique de la fiction proposée par Jean-Marie Schaeffer dans *Pourquoi la fiction ?* Nous chercherons cette fois à voir comment Volodine met au jour le fonctionnement de la fiction, comment il montre, entre autres, la place qu'elle occupe dans notre compréhension du monde, quelle influence elle peut exercer sur le réel et quel est son rapport à la mémoire. *Des anges mineurs* contient de nombreuses mises en abyme. Nous les étudierons ensuite à partir du *Récit spéculaire* de Lucien Dällenbach. Il s'agira alors de voir comment les spécularisations internes des *Anges mineurs* le reflètent en tant que récit de fiction. Les trois parties de notre mémoire ne formeront pas des ensembles fermés. Elles dialogueront les unes avec les autres. Elles devraient proposer trois leçons de fiction qui seront, à terme, synthétisées. Notre entreprise relève donc d'un double mouvement. Il s'agit de mieux comprendre Volodine à partir de la question de la fiction et, en même temps, de mieux appréhender la fiction à travers Volodine. Il va

de soi que les écrits de ce dernier pourraient relativiser certaines des conceptions théoriques qui guideront notre analyse.

CHAPITRE 1 : LES MONDES POST-EXOTIQUES D'ANTOINE VOLODINE

L'œuvre d'Antoine Volodine ayant encore été peu étudiée, il nous a semblé bon de débiter notre analyse des *Anges mineurs* en en proposant une vue assez large, en l'abordant avec une certaine distance, avant de nous y intéresser de plus près, un peu plus dans le détail. Sans vouloir résumer ce texte (nous doutons que ce soit vraiment possible), nous voulions trouver un moyen de présenter sa « réalité faite de mondes multiples, illusoire et parallèles¹² » tout en posant la question de la fiction. La théorie des mondes fictionnels, proposée par Thomas Pavel dans *Univers de la fiction*, nous a semblé particulièrement adaptée à notre projet. Si *Des anges mineurs* est composé de quarante-neuf courts textes interreliés donnant accès à un ensemble de mondes, Pavel comprend la fiction comme la porte d'entrée vers des univers fictionnels et il s'interroge sur les particularités de ces types d'univers. Sa pensée s'accorde tant aux spécificités de l'œuvre de Volodine qu'à l'angle sous lequel nous voulons l'aborder. Mais avant de voir plus précisément comment elle guidera notre lecture des *Anges mineurs*, présentons la théorie des univers fictionnels de Thomas Pavel.

Les univers fictionnels de Thomas Pavel

Thomas Pavel aborde la question de la fiction dans une perspective tant philosophique que culturelle. Contrairement aux théories de tradition saussurienne (formalisme, structuralisme, etc.) qui comparent la littérature au langage et pensent

¹² Antoine Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Paris, Gallimard, 1998, p. 75.

les œuvres de fiction comme des systèmes fermés, Pavel considère qu'il n'existe pas de frontières étanches entre le fictif et le non-fictif. Selon lui, la fiction ne peut être définie seulement par ses propriétés langagières. Elle doit plutôt être vue comme un phénomène influençant le réel et étant influencé par lui. Si les mythes auxquels croyaient les anciens Grecs sont pour nous des fictions et s'il est aujourd'hui possible de lire des écrits religieux comme des récits fictifs, les frontières entre le réel et le fictif sont moins nettes qu'on pourrait le croire. C'est à partir du modèle des mondes possibles proposé par Leibniz dans ses *Essais de théodicée* que Pavel développe sa théorie des univers fictionnels. Selon lui, les œuvres de fiction donnent à leurs récepteurs un accès limité à des univers fictifs ayant pour base notre propre réel, mais s'en différenciant plus ou moins. Ils pourront ainsi être composés à la fois d'éléments « immigrants¹³ » empruntés au monde réel (par exemple un lieu existant réellement et reproduit « tel quel » dans la fiction) ou à d'autres textes (le personnage de Don Juan se retrouvant dans plusieurs récits distincts), d'éléments « autochtones », proprement fictifs, n'existant pas dans le réel (comme l'aleph de Borgès ou une entité monstrueuse de Lovecraft), ou encore de « substituts », c'est-à-dire d'éléments empruntés au réel, mais modifiés dans le cadre fictionnel (le cardinal Richelieu de Dumas devant être distingué du Richelieu historique). Chaque univers fictionnel (U) peut par ailleurs être constitué de plusieurs mondes fictionnels (K) avec une base (G). Ces différents mondes sont liés par une relation (R). La base correspond au monde réel, à la réalité de cet univers. Elle est sa « fondation ontologique¹⁴ ». Pavel explique ainsi que le *Don Quichotte* de Cervantès donne accès, d'une part, au monde

¹³ Pavel propose cette terminologie à partir de la pensée d'Alexis Meinong et de Terence Parsons qui définissent les objets par leurs propriétés, un objet fictif pouvant de la sorte avoir des propriétés appartenant seulement au monde du fictif et d'autres provenant plutôt du réel.

¹⁴ Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988, p. 76.

« réel-dans-le-roman¹⁵ » qu'habite Don Quichotte — il s'agit de la base de l'univers fictionnel de ce roman — et, d'autre part, aux mondes « fictifs-dans-le-roman¹⁶ », inspirés des romans de chevalerie, dans lesquels s'évade Don Quichotte. Le lecteur de l'œuvre de fiction est celui qui projette son moi-fictionnel dans un univers fictif qu'il visite avec plus ou moins de perplexité, dans lequel il se dirige avec plus ou moins de repères, selon qu'il lui soit familier ou étranger, selon qu'il sache ou non s'y retrouver. Il fera toujours une visite incomplète de cet univers, le texte de fiction ne pouvant, par définition, en présenter qu'un panorama partiel. Cette incomplétude peut être thématifiée par certains textes littéraires, que leurs narrateurs cherchent à la masquer par une surabondance d'informations ou qu'ils la pointent du doigt en dévoilant leurs lacunes dans la connaissance du monde. Bien que ces univers fictionnels soient fondés sur notre réalité, ils entretiennent des rapports conflictuels avec elle en se référant à des éléments lui étant étrangers, en proposant une ontologie différente de la sienne. Leur réalité veut s'imposer sans respecter entièrement les règles de la nôtre ou en faisant seulement mine de les respecter. Si les univers fictionnels peuvent être composés d'un ensemble de mondes, le réel d'une communauté est lui-même constitué de plusieurs paysages ontologiques, de différents systèmes de croyance liés les uns aux autres, ayant leurs rôles spécifiques dans une société et pouvant entretenir des rapports conflictuels. La fiction serait ainsi un paysage ontologique consacré aux fins ludiques et éducatives. Elle ne doit conséquemment pas être considérée comme séparée du réel, mais plutôt comme en interrelation avec lui. La fiction influence le réel et le réel influence la fiction. Le statut d'un paysage fictionnel pourra de ce fait changer au cours de l'histoire, le

¹⁵ *Ibid.*, p. 81.

¹⁶ *Ibidem.*

mythe devenant, par exemple, fiction, la fiction devenant mythe, etc. Le réel, l'univers que nous habitons, est donc composé, comme certains univers fictionnels, d'un ensemble de mondes (ou paysages) s'influençant les uns les autres.

Thomas Pavel n'est pas toujours clair lorsqu'il développe sa théorie des mondes fictionnels, en particulier dans la présentation de ses concepts clefs. Les termes qu'il emploie sont rarement définis avec précision. Schaeffer parle à ce propos d'une « conception très nuancée des mondes fictionnels¹⁷ ». En fait, Pavel donne l'impression de vouloir éviter tout dogmatisme théorique, de ne pas vouloir s'enfermer dans une école, dans une conception figée de la fiction. Il nous semble que ce caractère nuancé de la pensée de Pavel pourrait nous aider à étudier Volodine sans rendre à tout prix clair et net ce qui chez lui est flou, incertain. L'œuvre de Volodine est une littérature du doute. Elle présente peu d'évidences. Il ne faudrait pas rendre certain ce qui chez lui ne l'est pas.

C'est donc avec Pavel que nous aborderons *Des anges mineurs*. Suivant les idées développées dans *Univers de la fiction*, nous nous demanderons d'abord si on peut déterminer quelle est la base (au sens pavelien du terme) de l'univers fictionnel auquel ce texte donne accès. Nous le considérerons dès lors comme une structure complexe, comme un univers composé d'un ensemble de mondes interreliés. C'est alors que nous verrons dans quelle mesure ils peuvent être distingués les uns des autres et quels rapports ils entretiennent entre eux. Cela nous amènera à nous intéresser à ce que nous appellerons le « monde des hauts plateaux », un espace

¹⁷ Jean-Marie Schaeffer, « Fiction », dans Jean-Marie Schaeffer et Oswald Ducrot, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995, p. 314.

géographique paraissant plus net, mieux défini, dans l'espace du récit généralement flou des *Anges mineurs*. Nous nous attarderons ensuite sur plusieurs narrats thématiques ou racontant le passage entre les mondes fictionnels. Le rêve et la réalité (ici compris comme des mondes fictionnels) ne pouvant toujours être distingués chez Volodine, nous étudierons aussi leurs rapports ambigus. Ceux-ci nous rappelleront la relation complexe entretenue par la vie et la mort qui sont souvent indifférenciables chez cet auteur. En passant par ces différentes étapes de notre analyse, nous serons amené à nous demander, avec Thomas Pavel, si *Des anges mineurs* thématise l'incomplétude des univers fictionnels, la porosité des paysages ontologiques et les rapports conflictuels entretenus par les univers fictionnels à l'encontre du monde réel. Nous devrions déjà retirer de ce questionnement une ébauche de leçon de fiction. Au terme de ce premier chapitre, nous aurons donc proposé une certaine vue d'ensemble des *Anges mineurs* et soulevé plusieurs enjeux impliqués par cette œuvre.

Une base possible : le réel de Volodine

Dans le « prière d'insérer » sur lequel s'ouvre *Des anges mineurs*, Antoine Volodine explique ce qu'il entend par « narrat¹⁸ » et met l'accent sur certaines spécificités des quarante-neuf narrats composant ce texte. Il écrit alors :

J'appelle ici narrats quarante-neuf images organisées sur quoi dans leur errance s'arrêtent mes gueux et mes animaux préférés, ainsi que quelques vieilles immortelles. Parmi celles-ci, une au moins a été ma grand-mère. Car il s'agit aussi de minuscules territoires d'exil sur quoi continuent à exister vaille que vaille ceux dont je me souviens et ceux que j'aime. J'appelle narrats de brèves pièces musicales dont la musique est la principale raison d'être, mais aussi où ceux que j'aime

¹⁸ Le narrat est, avec notamment la shagga, le romance, l'entrevoûte et le murmurat, un des genres littéraires post-exotiques.

peuvent se reposer un instant, avant de reprendre leur progression vers le rien¹⁹.

L'auteur fait ici le lien entre lui et son œuvre, mais ce, non sans ambiguïté. Si on peut facilement accepter que ses écrits mettent en scène des choses ou des êtres qu'il aime²⁰, il est plus difficile d'admettre que plusieurs personnages puissent être sa grand-mère. Son aïeule a certes pu inspirer à elle seule différents êtres de fiction, mais les choses ne sont pas si simples. Le lecteur des *Anges mineurs* fera effectivement le lien entre la proposition « Parmi celles-ci, une au moins a été ma grand-mère » (*D.A.*, p. 7) et le personnage de Will Scheidmann qui a lui-même été conçu par un groupe de vieilles immortelles qu'il appelle toutes ses grands-mères. On pourrait alors se demander si le prière d'insérer est ici l'œuvre du narrateur-auteur Volodine ou celle du narrateur Will Scheidmann. En effet, ce dernier est souvent présenté dans *Des anges mineurs* comme l'auteur des quarante-neuf narrats composant ce texte²¹. Dans la première édition du livre, le « prière d'insérer » n'est d'ailleurs pas signé. On ne sait pas qui en est l'auteur. Sa reproduction en quatrième de couverture est toutefois signée A.V. Cette signature a aussi été ajoutée au « prière d'insérer » de l'édition en format poche des *Anges mineurs*. On considérera donc que le narrateur-auteur A.V. (Antoine Volodine²²) présente certains éléments de son vécu comme étant à la source du livre que l'on va lire. Le monde dans lequel il a connu sa « grand-mère » et ses « gueux et [...] animaux préférés » (*D.A.*, p. 7) (que ce monde

¹⁹ Antoine Volodine, *Des anges mineurs*, Paris, Seuil, 1999, p. 7. Désormais, nous renverrons à cet ouvrage dans le corps du texte, entre parenthèses, en indiquant simplement l'abréviation *D.A.* suivie du numéro de la page citée.

²⁰ Chez Volodine, les êtres aimés pouvant être tant réels que fictifs, l'auteur pourrait ici se référer tant à des êtres aimés dans un monde imaginaire que dans le monde réel. Effectivement, ses personnages peuvent autant s'enticher, par exemple, d'une figure floue sur une vieille photographie ou d'un être auquel ils ont rêvé, que d'une personne réelle dans la fiction.

²¹ Nous nous intéresserons dans le détail à cette question dans notre troisième chapitre qui sera consacré aux questions de mise en abyme.

²² On se rappellera ici que le nom Antoine Volodine est un pseudonyme, que cet auteur feint en quelque sorte de s'appeler ainsi, qu'il joue avec le lecteur, qu'il fictionnalise son identité.

soit celui dans lequel il existe réellement ou un monde fictif qu'il a imaginé) peut-il alors être considéré comme la base de l'univers fictionnel des *Anges mineurs*, comme le réel à partir duquel sont développés les différents mondes auxquels nous donne accès ce livre ? Le peu d'information que l'on détient sur ce monde (A.V. y a une grand-mère, y aime des gueux et des animaux) relativise déjà son importance. L'étroitesse de notre savoir sur lui limite ce que nous pouvons en concevoir. Reste que des grands-mères se retrouvent dans le texte aux côtés de gueux et d'animaux. Volodine joue ici avec la difficile nuance réalité/fiction. Il pose la question du rapport du monde réel au monde fictif. Il postule avec Pavel la porosité de leurs frontières. On remarquera aussi que Volodine présente ses fictions comme des « territoires », comme des lieux où on peut s'arrêter, comme ce qui donne accès à des mondes fictionnels. Sa façon de concevoir son œuvre rappelle déjà certaines conceptions de la littérature présentées dans *Univers de la fiction*.

Une autre base possible : le réel des auteurs post-exotiques

Le prière d'insérer des *Anges mineurs* propose implicitement, et dès sa première phrase, une autre base possible à son univers. Il débute effectivement par la proposition suivante : « J'appelle narrats des textes post-exotiques à cent pour cent » (*D.A.*, p. 7). Si l'appellation « post-exotique » peut paraître de prime abord énigmatique, elle est significative pour le lecteur averti, qu'il ait lu *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*²³ d'Antoine Volodine ou certains des entretiens accordés par cet auteur. Le post-exotisme est le nom de la littérature produite par un groupe de

²³ Ce livre apparaît en partie comme un traité du post-exotisme, explicitant ou faisant mine d'explicitier ses règles, son fonctionnement.

révolutionnaires incarcérés. Ces auteurs veulent nier le réel dans lequel ils ont connu l'échec des révolutions collectivistes en en reconstruisant un autre par le biais des fictions post-exotiques. Leurs voix se confondent, leurs identités s'effritent dans une énonciation collective. Antoine Volodine se présente comme un des porte-paroles de ces auteurs, comme un de ceux qui diffusent leurs paroles et leurs écrits à l'extérieur de leur prison. Toute son œuvre serait basée sur leurs fictions post-exotiques (bien qu'on ne sache pas exactement si Volodine les modifie ou les reproduit telles quelles). Comme l'explique Charif Majdalani dans un court article intitulé « Post-Exoticism, or Internal literatures²⁴ », l'œuvre de Volodine est coupée en deux. Elle comprend, d'une part, le monde concentrationnaire où vivent les auteurs post-exotiques et, d'autre part, le monde fictif développé dans les œuvres post-exotiques. Pour le lecteur avisé, la réception d'un texte de Volodine implique donc de jouer le jeu en considérant l'œuvre en question comme étant produite à partir des écrits, rêves ou discours d'auteurs fictifs incarcérés. Le réel de ces auteurs, le quartier de haute sécurité ou les camps où ils sont confinés, pourrait donc constituer une base valable pour l'univers volodinien. Il est le réel à partir duquel seraient développées les fictions post-exotiques, fictions souvent imaginées à partir du parcours révolutionnaire des auteurs post-exotiques, du sentiment de leur échec, de leurs atroces conditions de vie, ou de leur désir intense de préserver par la fiction la mémoire de ceux qui sont disparus. Leur monde et ceux des écrits post-exotiques sont donc intimement liés, les uns étant, au sein de la fiction, le produit de l'autre.

²⁴ Charif Majdalani, « Post-Exoticism, or Internal literatures », *SubStance*, vol. 32, n° 2, 2003, p. 64-66.

Les choses pourraient toutefois se complexifier. Si on émet l'hypothèse que le lieu d'incarcération des auteurs post-exotiques est la base à partir de laquelle sont développées leurs œuvres de fiction, il ne faut pas oublier que ces œuvres ont pour finalité le refus de la réalité²⁵ (ou ce que Pavel appellerait le « monde-réel-dans-le-roman »). Au terme du projet post-exotique, l'univers d'origine des auteurs dont Volodine dit être le porte-parole pourrait conséquemment être supplanté par l'univers fictif créé par ces auteurs. Cette base pourrait disparaître au profit d'un monde nouveau. Ici se retrouve une mise en scène radicale des rapports conflictuels pouvant opposer fiction et réalité, l'une cherchant à abolir l'autre, à exister indépendamment d'elle, hors de ses règles.

Des anges mineurs : une structure complexe

Nous avons cherché jusqu'ici à déterminer quelle pourrait être la base des *Anges mineurs*. Nous avons émis des hypothèses, nous nous sommes posé un certain nombre de questions auxquelles il a été impossible de donner des réponses définitives. Cette incertitude semble néanmoins pouvoir, à terme, éclairer l'œuvre de Volodine. Nos interrogations pourront peut-être permettre de mieux comprendre cette littérature, sans pour autant rendre net et précis ce qui y est flou. Les réels que nous venons de proposer comme bases possibles à *Des anges mineurs* étaient impliqués par son « prière d'insérer » et l'appellation post-exotique. Ils lui étaient, en quelque sorte, extérieurs. Nous allons tenter ici de voir quel univers découvre le lecteur lorsqu'il visite ce texte.

²⁵ Nous reviendrons dans le détail sur cet aspect du post-exotisme dans notre second chapitre.

Les quarante-neuf narrats composant *Des anges mineurs* donnent accès à un ensemble de mondes fictionnels plus ou moins interreliés que nous considérons comme une structure complexe à la base indéterminée. Si chacun de ces narrats peut être compris comme un court récit indépendant des quarante-huit autres, les événements relatés par plusieurs d'entre eux semblent se dérouler dans le même monde fictionnel reconnaissable, par exemple, à son paysage, aux événements qu'il relate ou à certains noms de lieux ou de personnages. On remarquera notamment la récurrence du « monde des hauts plateaux », où Will Scheidmann est interrogé par ses grand-mères, celui ou ceux de plusieurs récits de voyages ou d'exploration, différents mondes du rêve, et plusieurs récits se déroulant en milieu urbain. Serait-il alors possible de tracer un tableau de ces différents mondes, de classer chaque narrat dans l'un d'entre eux ? Nous répondons par la négative, un certain nombre de narrats se déroulant dans des mondes pouvant difficilement être reliés à ceux d'autres narrats et plusieurs mondes se mélangeant parfois au sein d'un même narrat.

Par exemple, si le narrat 45 « DORA FENNIMORE » se rapporte de diverses manières à d'autres narrats, la grande singularité du monde qu'il décrit nous empêche de le classer dans une quelconque catégorie. Il est à la fois indépendant et fortement lié aux autres narrats. Certains des personnages qui y sont nommés (Dora Fennimore, Schlomo Bronx, Jonathan Leefschetz) se retrouvent exclusivement dans ce narrat, tandis que Izmaïl Dawkes apparaît aussi dans le narrat 5 et que Fred Zenfl est nommé dans sept narrats (2, 8, 40, 45, 46, 47, 48). Cette récurrence des personnages appelle une lecture en réseau des narrats ; elle peut amener le lecteur à sauter d'un monde fictionnel à l'autre, à les visiter en se demandant quels types de rapports ils

entretiennent entre eux. En lisant le narrat 45, nous visitons en premier lieu un monde étrange où des êtres sont entassés dans ce qu'on pourrait imaginer être un train²⁶ ou un bateau, dans quelque chose qui les transporte, dans quoi ils font un « voyage » (*D.A.*, p. 207), qui est au moins en partie constitué de « planches » (*D.A.*, p. 208) et dans lequel se trouvent un « bâbord » (*D.A.*, p. 208) et un « tribord » (*D.A.*, p. 208). Les gens y sont tellement entassés, pressés les uns sur les autres, que Dora Fennimore s'est « fondue » (*D.A.*, p. 208) dans le narrateur et que lui-même ne sait plus trop qui il est, quel corps est le sien :

Quand je dis je, c'est en partie à Schlomo Bronx que je me réfère, mais en partie seulement, car je pense aussi à Ionathan Leefschetz et à Izmaïl Dawkes, qui avaient été pressés contre moi jusqu'à ce que nos clavicules se démembrèrent et s'entremêlent, et, au-delà de Leefschetz, à d'autres encore qui s'intégraient dans notre tas de chair collectif. (*D.A.*, p. 207)

Ce contexte, ce cadre fictionnel, ne se retrouve nulle part ailleurs dans les narrats composant *Des anges mineurs*. Peut-être peut-il au plus rappeler le narrat 14 « Lazare Glomostro » où une terminologie navale (« timonier », « équipage », « capitaine », « dérivait », etc.) sert à décrire la progression d'un groupe d'hommes dans un milieu urbain. Les êtres composant cette troupe se sont liés les uns aux autres avec une corde afin d'éviter d'être séparés et de se perdre. Ils marchent ensemble, un peu comme s'ils formaient à eux tous une embarcation ou encore une cordée. Si on ne peut déterminer dans quoi sont entassés les personnages du narrat 45, ceux du narrat 14 sont à la fois des êtres indépendants et un groupe d'individus liés fonctionnant comme s'ils étaient à eux tous un bateau. Il n'y a toutefois pas de lien direct entre ces deux narrats. Leurs mondes sont bel et bien distincts. Malgré sa

²⁶ Avec ses individus entassés dans un véhicule — peut-être le wagon d'un train — les menant on ne sait où, cette scène rappelle certains moments noirs de l'histoire du vingtième siècle, comme la déportation massive d'individus vers le goulag ou les camps de concentration nazis.

grande singularité, le narrat 45 s'ouvre tout de même sur d'autres mondes fictionnels.

En effet, Fred Zenfl, situé à tribord du véhicule qui le transporte :

voyait défiler le paysage des forêts d'automne qui presque toujours splendidement annonce la proximité des camps, et il voyait des piles de mélèzes abattus et des petits lacs aux sombres couleurs et des postes de garde et des citernes rouillées, des camions rouillés, des hangars, des baraques insalubres, parfois des troupeaux de rennes cachés par les arbres, parfois des fumées, parfois aussi des centaines de kilomètres sans âme qui vive. (*D.A.*, p. 208)

Ce monde qu'observe Fred Zenfl rappelle celui du Blé Moucheté, c'est-à-dire celui de la maison de retraite où étaient incarcérées les grands-mères de Will Scheidmann et auquel se réfèrent plusieurs narrats. Cet endroit est effectivement situé dans une forêt de mélèzes et une fourgonnette abandonnée se retrouve à proximité (*D.A.*, p. 125).

Parallèlement à Fred Zenfl, le narrateur²⁷ du narrat 45 observe à bâbord un tout autre paysage, semblable à celui que l'on retrouve dans plusieurs narrats urbains des *Anges mineurs* ; celui de villes désertées, seulement habitées par de rares sous-humains²⁸, des animaux, des cannibales... Il rappelle par exemple le narrat 15 « BABAĬA SCHTERN ». D'une part, Schlomo Bronx²⁹ décrit effectivement le paysage qu'il observe de la façon suivante :

Les avenues désertes succédaient aux embranchements vides et aux voies abandonnées, les ruines étaient peu habitées, si l'on excepte des loups et quelques ombres mendiantes. Parfois, dans une cage d'ascenseur ou à un carrefour, on voyait s'agiter des cannibales et une de leurs victimes, mais en général, il n'y avait pas matière à anecdote. (*D.A.*, p. 208)

²⁷ Nous précisons une fois pour toute que nous emploierons l'appellation « le narrateur » en sachant bien qu'on ne peut déterminer avec exactitude qui raconte les narrats, que les voix des narrateurs post-exotiques se confondent souvent, qu'elles empruntent les noms des morts, qu'elles jouent avec leurs identités.

²⁸ L'auteur utilise souvent le mot allemand « untermenschen » qui réfère au nazisme et aux camps nazis et qui peut être mis en relation avec certains patronymes de ses personnages aux consonnances juives d'Europe orientale.

²⁹ Nous l'appellerons dorénavant ainsi par commodité en sachant bien que son identité est plus complexe, qu'il est à la fois Schlomo Bronx, Ionathan Leefschetz et Izmaïl Dawkes.

D'autre part, le narrat 15 présente un paysage urbain où la grosse Babaïa Schtern regarde la ville dans l'attente qu'il se passe quelque chose, en espérant apercevoir un des rares humains l'habitant encore. Seul son unique voisin passe devant elle une fois par jour. Elle observe parfois des geckos. Ses fils cannibales la mangeront bientôt.

Que peut-on retenir des particularités du narrat 45 ? Nous avons vu qu'à bâbord et à tribord du « véhicule » qui les transporte, Fred Zenfl et Schlomo Bronx regardent chacun entre des planches et accèdent l'un et l'autre à un monde tout à fait différent, comme s'ils voyageaient à la frontières de deux réalités ou de deux aspects distincts du réel. Bien que ces deux paysages puissent appartenir au même monde, on peut difficilement concevoir qu'ils soient si près l'un de l'autre, qu'un « véhicule » voyage aux limites d'une vaste et sombre forêt et d'une ville désolée. Est ainsi donnée à voir la pluralité des mondes fictionnels des *Anges mineurs* et l'étrangeté de leurs rapports. Plus loin, la lecture de ce même narrat donne semblablement accès à un quatrième monde fictionnel. Le narrateur Schlomo Bronx, qui décrit ce qu'il voit entre les planches à ceux qui voyagent avec lui, explique de fait qu'il peut aussi trouver dans sa mémoire la source de ses histoires :

Parfois, dans une cage d'ascenseur ou à un carrefour, on voyait s'agiter des cannibales et une de leurs victimes, mais en général, il n'y avait pas matière à anecdotes, et je préférais puiser en moi, dans mes souvenirs récents, les éléments de mon récit. (*D.A.*, p. 208)

Et c'est ici, comme souvent chez Volodine, dans le souvenir de ses rêves que le narrateur trouvera la matière des fictions qu'il narre, entraînant son auditoire et les lecteurs des *Anges mineurs* dans la visite d'un autre monde.

Êtres fusionnés les uns aux autres durant un étrange voyage, point de vue sur une forêt de mélèzes, aperçu d'une ville dévastée, récits racontés sur une base onirique... La lecture d'un seul narrat donne ici au lecteur accès à un ensemble de mondes. Le texte prend toutefois la peine de rappeler indirectement qu'une certaine atmosphère générale se retrouve dans cette diversité de paysages, qu'ils forment aussi un tout. Le narrateur dit effectivement : « Il régnait dans la rue du Kanal la même ambiance que sur le décor que je vois en ce moment entre les planches [...]. C'est-à-dire qu'on ne savait pas si l'atmosphère était féerique ou extrêmement sinistre » (*D.A.*, p. 209) et, en voyageant dans les différents mondes post-exotiques, on peut bel et bien ressentir un enchantement auquel se mêle un sentiment de désolation ; cet univers est sur la fin, mais une certaine magie subsiste.

Cette variété de mondes interreliés, mais entretenant des rapports souvent flous, incertains, un narrat tente de les réunir dans un même espace géographique, de donner l'illusion qu'ils forment un seul et même monde. Le narrat 35 « RACHEL CARISSIMI » nous invite effectivement à suivre un parcours, à faire en quelque sorte une visite guidée dans un vaste territoire. Quelques informations, des anecdotes, nous sont alors données sur certains lieux et habitants de la région visitée. Si on en rencontre plusieurs pour la première fois, on retrouvera aussi à cette occasion des éléments connus, car visités dans d'autres narrats, qu'on peut ici situer, ou avoir l'impression de situer, géographiquement. Il s'agira, par exemple, des « fils Schtern, qui engraisent leur mère pour la manger » (*D.A.*, p. 166) déjà croisés dans le narrat 15 « BABAĬA SCHTERN » ou du Blé Moucheté et du récit de la naissance de Will Scheidmann qui est un des leitmotiv des *Anges mineurs*. De nombreuses

précisions concernant notamment le nom des lieux (comme souvent chez Volodine), la distance en kilomètres entre des endroits ou encore les directions à prendre pour les rejoindre viennent ici donner l'impression que l'on pourrait tracer une sorte de carte géographique de la région. Le tout semble s'organiser sous nos yeux. On peut enfin mettre les pions à leur places. Le flou caractéristique des narrats est dissipé. Mais il ne s'agit que d'une fausse impression. La description proposée par le narrat 35 repose en effet sur une absence d'information. Le narrat débute comme suit : « Dans le quartier situé le plus à l'ouest après la rue des Prairies » (*D.A.*, p.165), mais on ne nous dit pas à l'ouest de quoi, ni où se situe la rue des Prairies. La description faite par le texte étant incomplète, la connaissance que nous en avons l'est tout autant. Jean-François Chassay, dans un article sur *Des anges mineurs*, dira ainsi que le lieu géographique où se situe l'action de ce livre « restera à jamais une *terra incognita*, car personne n'en possède de vue d'ensemble³⁰ ». Partant d'un lieu non-identifié, nous nous verrons ensuite guidés par une succession de directions : « nord-est », « nord-ouest », « sud-est », « sud », « sud encore », « sud-est », etc. qui finiront, plutôt que de situer les lieux, par confondre le lecteur. S'il essayait de tracer une carte du territoire décrit par le narrateur, il verrait probablement ses traits s'entrecouper, se confondre. Semblablement, certaines précisions données dans le texte frôlent parfois l'absurde. L'auteur écrit, par exemple, « Si on prend la direction est-sud-est pendant environ trois mille sept cents kilomètres, on aboutit au lieu-dit le Blé Moucheté » (*D.A.*, p. 167) et le caractère démesuré de la distance empêche ici de se la figurer réellement. Est-il possible de suivre la direction est-sud-est pendant trois mille sept cents kilomètres afin de se rendre au Blé Moucheté ? Jean-François Chassay écrit,

³⁰ Jean-François Chassay, « L'alpha et l'oméga. Le temps catastrophique dans *Des anges mineurs* d'Antoine Volodine », dans Jean-François Chassay, Anne Éline Cliche et Bertrand Gervais (dir.), *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, Montréal, Figura, 2005, p. 229

dans le même ordre d'idées que, chez Volodine, « Les précisions aboutissent souvent à provoquer un sentiment de déréalisation³¹ », et il est vrai que ses narrateurs, alors que leurs récits baignent dans le flou, précisent souvent des dates, des noms de lieux, la durée d'événements, qui nous apparaissent comme de faux repères dans un monde étrange fondé sur le doute.

Ce narrat joue donc avec l'ambiguïté des rapports entre les différents mondes rencontrés d'un narrat à l'autre. Il laisse entendre ce qu'on avait déjà imaginé, ce qu'on nous avait déjà suggéré : l'action des différents narrats se déroule dans le même espace, mais cet espace doit être considéré comme un univers formé d'un ensemble de mondes interreliés, plutôt que comme un seul monde fermé. Les distances et les directions séparant les différents lieux finissent par les dissocier, par les rendre difficilement reliables les uns aux autres. Ils entretiennent des rapports, mais des rapports flous, incertains. Cela apparaît plus clairement quand on nous dit : « Au-delà des Ciels-Chenus, après avoir franchi le pont que souvent on nomme le Buffalo, il y a un élevage de tigres où on ne peut pénétrer qu'en rêve » (*D.A.*, p. 166-167). Le monde du rêve et le monde réel cohabitent étroitement. Ils appartiennent au même espace géographique. L'élevage de tigres semble situé dans le réel, « au-delà des Ciels-Chenus, après avoir franchi le pont que souvent on nomme le Buffalo » (*D.A.*, p. 166), mais on ne peut y accéder que par le rêve. Monde réel et monde onirique se juxtaposent et restent pourtant étrangers : « on ne peut pénétrer [dans l'élevage] *qu'en* rêve [nous soulignons] » (*D.A.*, p. 167), sans l'être tout à fait : on peut tout de même s'y rendre en rêve. Une lecture attentive de ce narrat fait donc ressortir certains des

³¹ *Ibid.*, p. 234.

éléments importants caractérisant l'œuvre de fiction selon Thomas Pavel. D'abord son incomplétude, puisque la description du territoire faite dans ce narrat repose sur une absence d'information, et ensuite la porosité des mondes fictionnels, plusieurs éléments présentés dans ce territoire étant à la fois séparés et en contact.

Dans toute sa complexité, et malgré le flou qui le caractérise, l'univers fictionnel des *Anges mineurs* ne laisse pas celui qui le visite sans repères. Il retrouve ça et là des éléments déjà rencontrés dans sa lecture, il fait des liens, il associe plusieurs narrats, il les réunit en ensembles. Un des mondes fictionnels composant l'univers des *Anges mineurs* se laisse ainsi plus facilement visiter et cherche moins que d'autres à confondre ses lecteurs : le monde des hauts plateaux, celui où Will Scheidmann est jugé par ses grands-mères.

L'espace du récit

Will Scheidmann a été conçu à la maison de retraite du Blé Moucheté par un groupe d'anciennes révolutionnaires incarcérées. Elles l'ont fait naître d'un tas de chiffons afin qu'il devienne l'instigateur d'une nouvelle révolution mondiale collectiviste. Envoyé seul dans le monde, Will Scheidmann a plutôt réinstauré le capitalisme. Celles qu'il appelle ses grands-mères l'ont donc rattrapé et jugé sur les hauts plateaux situés aux alentours du lac Hövsgöl. Attaché à un poteau, il s'est alors mis à raconter des histoires qui les ont captivées, dans lesquelles elles ont cru retrouver leurs souvenirs perdus. Elles ont alors renoncé à l'exécuter. Avec trois narrats (6, 23, 27) ayant le Blé Moucheté pour base, dix (7, 10, 12, 17, 18, 22, 25, 32,

33, 38) se déroulant sur les hauts plateaux où Will Scheidmann doit être exécuté, ainsi que plusieurs autres mettant en scène ce personnage ou ses grands-mères, ou s'y référant plus ou moins directement, on peut voir dans ce récit la colonne vertébrale, sinon la base, soutenant les quarante-neuf narrats des *Anges mineurs* et les mondes auxquels ils donnent accès. Le narrat central (25 « WULF OGOÏNE ») du recueil, qui en est aussi le plus long, est lui-même narré par Will Scheidmann qui y raconte son histoire et regrette l'inexistence de laquelle l'ont tiré ses grands-mères en lui donnant vie. Les narrats des *Anges mineurs* peuvent de surcroît être considérés, dans un processus de mise en abyme, comme le fruit des discours adressés par Will Scheidmann à ses grands-mères. C'est dire que l'histoire de ces personnages peut servir de ligne directrice pour se retrouver dans le chaos apparent des *Anges mineurs*. Le monde des hauts plateaux apparaît ainsi comme un territoire mieux défini dans l'espace géographique souvent flou des narrats. L'auteur décrit de la sorte ce territoire comme « une des rares régions du monde où l'exil avait encore un sens » (*D.A.*, p. 25), région où il serait donc encore possible d'habiter dans un univers hostile et incertain. Ailleurs, le paysage de cet espace géographique inspire même un réel espoir, rare dans le monde dévasté des *Anges mineurs* : « La steppe s'étendait à l'infini, un peu terne encore, monotone de bout en bout, mais transmettant à chacun un formidable goût épique de vivre et de continuer perpétuellement à vivre » (*D.A.*, p. 71). Malgré ce caractère particulièrement concret, mieux saisissable, du territoire des hauts plateaux dans la « zone floue³² » des *Anges mineurs*, il reste que les lieux où se déroulent les narrats sont le plus souvent à mi-chemin entre mondes réels-dans-le-roman, mondes rêvés-dans-le-roman et mondes imaginaires-dans-le-roman, que

³² Jean-François Chassay, « L'alpha et l'oméga. Le temps catastrophique dans *Des anges mineurs* d'Antoine Volodine », *loc. cit.*, p. 224.

les distances les séparant relèvent fréquemment de l'incroyable ou de l'impossible et que, si les personnages des *Anges mineurs* voyagent de l'un à l'autre, c'est habituellement à travers des réels étranges ou rêvés. Volodine dira lui-même, à propos de l'espace géographique où ont lieu les narrats :

Le récit est situé dans un espace, qui peut faire penser aux hauts plateaux de Sibérie du Sud ou de Mongolie, où le chamanisme est pratiqué de nos jours, mais qui est en fait notre planète entière où tout est raréfié, l'espace comme le temps, qui se dilate, passant de quelques secondes à des années³³.

Et on retrouvera effectivement dans *Des anges mineurs* un flou géographique³⁴ inspiré de notre réel, mais n'en respectant pas les règles. On peut de la sorte imaginer que ce récit (ces récits) se situent dans notre post-histoire, dans un réel devenu incertain où quelques survivants (dans le narrat 44 « RIM SCHEIDMANN », on nous dit même qu'il n'en resterait que trente-cinq) habiteraient des villes dévastées ou de rares lieux d'exil comme les hauts plateaux :

Pour se rendre d'une ville à l'autre il était nécessaire souvent de marcher au milieu de la désolation pendant des années entières. Comme aux débuts de l'humanité, les distances n'étaient pas à échelle humaine. Sur la planète subsistaient encore plusieurs foyers de peuplement, près du lac Hövsgöl, ou sur les rives du Mékong ou de l'Orbise, ainsi que dans plusieurs bourgades qui, selon l'évolution de la mortalité et du climat, se succédèrent dans le rôle de capitale, et dont les noms me sont sortis de la mémoire, à l'exception notable de Luang Prabang. (*D.A.*, p. 190)

Dans ce contexte trouble, les noms de lieux perdent de leurs qualités pratiques, référentielles, et gagnent en qualités esthétiques : « au temps où sur les cartes les

³³ Alain Nicolas, « Volodine chante avec les anges », *L'Humanité*, Paris, 7 octobre 1999, p. 21.

³⁴ De même qu'un flou temporel, des personnages de Volodine vivant sur des périodes de temps particulièrement étendues (« L'histoire raconte que Laetitia Scheidmann venait de fêter son propre bicentenaire » *D.A.*, p. 23), étant affectés par des phénomènes naturels de très longue durée (« La peste des grands charniers a été lavée par plusieurs années de vent ininterrompu » *D.A.*, p.9), se référant à un passé lointain à la limite de l'inconcevable (« comme autrefois les hippopotames, au temps où il y avait l'Afrique » *D.A.*, p. 61), etc. Même si le texte donne de fréquentes précisions temporelles (l'action des narrats 43 à 49 a ainsi toujours lieu à une date précise), celles-ci font l'effet d'un leurre, paraissent inconsistantes dans un univers fictionnel aux repères temporels le plus souvent flous, distordus, insaisissables.

noms des pays avaient encore une signification, citons pour la beauté du nom l'Ontario, le Dakota, le Michigan, le Tchoukotka, la Barioutie, le Laos » (*D.A.*, p. 144). Une certaine magie transparait dans cet univers fondé sur le nôtre, mais en ayant troublé les lois, changé les repères. On s'attache au nom d'un lieu faussement dénotatif. Dans un monde ambigu, on se surprend à apprécier la beauté d'un paysage dévasté.

D'un monde à l'autre

Ce réel incertain, cette zone floue où ne se retrouvent que de rares territoires d'exil, des individus le parcourent. Plusieurs narrats font effectivement le récit d'expéditions dans des territoires inhospitaliers aux décors fantastiques où les règles de notre réalité sont le plus souvent transgressées. Si ces narrats rappellent les récits de voyages des explorateurs des siècles passés³⁵, c'est que leurs personnages repartent à la découverte d'un monde dans lequel ils n'ont plus de repères. Des groupes d'explorateurs se constitueront ainsi en équipages (dans le narrat 28 « FREEK WINSLOW » on retrouve, par exemple, un capitaine, une vigie et un maître de manœuvre) pour partir à l'aventure à travers les terres étranges du monde. Alors que Christophe Colomb et Jacques Cartier ne possédaient pas de cartes du Nouveau Monde, les explorateurs rencontrés dans le narrat 36 « ADZMUND MOÏSCHEL » voyagent « vers ce qui, sur les cartes, figurait maintenant en blanc » (*D.A.*, p. 169). À nos yeux, les résultats de leurs expéditions pourront toutefois sembler médiocres, sinon pitoyables. L'équipage dont l'aventure est racontée dans le narrat 28 « FREEK

³⁵ Ainsi, certains voyageurs cherchent même à accomplir une « circumnavigation » (*D.A.*, p. 169).

WINSLOW » se retrouvera ainsi, après six cent quatre-vingt-six jours de marche, prisonnier d'un port à l'abandon, tandis que l'expédition relatée dans le narrat 36 « ADZMUND MOÏSCHEL » perdra quinze de ses membres pour finalement repartir vers son point de départ. Le résultat de l'expédition entreprise par le commandant Baltasar Bravo et son équipage pourra paraître plus dérisoire encore. Au terme d'une année de voyage, et après avoir perdu de nombreux hommes, les survivants du groupe alors composé d'« une petite huitaine de silhouettes inidentifiables, dont seule une couche de guenilles témoignait qu'elles entretenaient une relation avec l'espèce humaine » (*D.A.*, p. 21) atteindront leur objectif : ils arriveront chez les Dawkes. Ces derniers semblent appartenir à un monde différent, à une réalité beaucoup moins dure que celle d'où proviennent Baltasar Bravo et son équipage. L'attitude de Izmaïl Dawkes en témoigne. En effet, à l'arrivée de l'expédition partie à sa rencontre, il « profitait de son congé [c'était un samedi] pour laver sa voiture » (*D.A.*, p. 21). Les voyageurs lui offriront alors un cadeau « pour l'amadouer » (*D.A.*, p. 22), comme les colonisateurs de l'Amérique en offraient aux Amérindiens :

des maillots de corps propres, un sextant dont personne n'avait jamais connu le mode d'emploi, des boucles d'oreilles en verre teinté, un jeu de mah-jong dont il ne manquait que six dominos, des échantillons de rouge à lèvres, une boîte à élastiques multicolores. (*D.A.*, p. 22)

Apparemment peu intéressé par ces présents, Izmaïl Dawkes donnera tout de même aux voyageurs un vieux pneu de vélo. Le narrat se termine comme suit : « Baltasar Bravo et Izmaïl Dawkes restèrent cinq minutes l'un en face de l'autre, puis, comme ils n'avaient rien à se dire, ils se séparèrent » (*D.A.*, p. 22). Fatigués par une année de voyage et ayant souffert de la perte d'un grand nombre de ses hommes, Baltasar Bravo et son équipage n'auront échangé aucune parole avec ceux qu'ils étaient venus trouver, ils n'auront échangé que quelques objets d'une valeur négligeable (du moins

pour nous). Leur expédition se sera néanmoins soldée par un succès. Elle avait effectivement pour but de « se frayer un chemin jusqu'aux Dawkes » (*D.A.*, p. 20) et le vieux pneu de vélo qu'ils ramèneront, exposé au musée des Découvertes, « constitu[ra] la preuve unique d'un passage vers les Dawkes » (*D.A.*, p. 22). Sans que l'on sache vraiment d'où partait l'expédition, on lit ici le récit du passage de ce monde vers celui, différent, des Dawkes. Ce narrat présente donc une thématization de la porosité des mondes fictionnels, de la possibilité de passer de l'un à l'autre. Pareille thématization se retrouve dans plusieurs autres narrats des *Anges mineurs*.

Le narrat 11 « DJALIYA SOLARIS » en donne un bon exemple. Après avoir libéré une souris de la gueule d'un chat, Borodine va marcher dans la rue, tenant dans sa main le petit animal dont il ne sait que faire. Une voiture s'arrête alors devant lui. Sa conductrice le regarde. Elle le trouble :

Pour Borodine, qui connaissait sa place dans l'univers, il était difficile d'imaginer un contact entre lui et la conductrice. Il essaya de se raconter une histoire où elle figurerait, où tous deux figureraient, une plage de complicité banale ou extraordinaire, mais rien, dans son esprit, ne prenait forme. Les femmes aux immenses yeux d'or, aux longs cheveux translucides, les tueuses de hibou, n'étaient pas du même monde que Borodine. (*D.A.*, p. 44)

Borodine et Djaliya Solaris (la conductrice de la voiture) se rencontrent dans la même ville, sur la même rue. Pour lui, le contact avec cette femme n'est pourtant pas possible ou du moins effroyablement complexe. Ils appartiennent au même univers, mais leurs mondes sont différents, comme pourrait l'être celui d'un clochard vis-à-vis de celui d'une femme du monde. Pavel dirait ici qu'ils n'habitent pas le même paysage ontologique. Borodine peut voir Solaris³⁶, mais il ne peut la comprendre.

³⁶ Le nom Borodine étant emprunté à l'écrivain russe Léonide Borodine (à moins que ce ne soit au compositeur Alexandre Borodine) et Solaris étant le titre d'un roman de l'écrivain de science-fiction

Elle lui est étrangère. Leurs deux mondes rentreront pourtant en contact, d'abord par leurs regards, mais surtout par l'initiative de Djaliya Solaris ouvrant la vitre de sa voiture. Ce geste apparaît ici comme une métaphore du passage entre les mondes. La vitre est baissée ; ils peuvent se rencontrer. Borodine dit alors : « Bonjour, Djaliya. Je peux vous appeler Djaliya ? » (*D.A.*, p. 45), mais Solaris ne lui répond pas. Elle exige plutôt : « Donnez-moi ça » (*D.A.*, p. 45). Borodine lui laisse alors la souris et elle referme « sans délai » (*D.A.*, p. 45) la vitre de sa voiture pour repartir aussitôt. Leur contact aura été minimal et quasi unilatéral, Solaris ne répondant pas à la question de Borodine, et la fermeture de la vitre, suivie du départ de la voiture, conclura brusquement cette brève rencontre entre deux mondes.

Le personnage de Khrili Gompo, qui apparaît dans les narrats 4, 9, 14, 16, 28, 41 et 46, illustre lui-aussi, quoique de façon plutôt énigmatique, le passage entre les mondes fictionnels. Ce personnage est envoyé, on ne sait par qui, en « mission d'observation [...] pour évaluer l'état du monde et recueillir des éléments sur les peuplades qui l'habitaient encore, sur leur culture et leur avenir » (*D.A.*, p. 17). Ses séjours dans « le monde » sont décrits comme des plongées en apnée. Khrili Gompo dispose, chaque fois, d'un laps de temps prédéterminé dans cet ailleurs, après quoi il est réaspiré d'où il vient³⁷. Ici, ce qui nous importe avant tout, c'est le fait que Khrili

polonais Stanislaw Lem, on pourrait aussi dire qu'ils appartiennent à des univers référentiels différents.

³⁷ Il y a ici un jeu sur le mot « apnée » qui signifie la suspension de la respiration tant en plongée qu'en médecine. D'une part, le voyage de Khrili Gompo sera ainsi qualifié de « plongée » (*D.A.*, p.34) et le voyageur entendra « un bruit de scaphandre à l'intérieur de son crâne » (*D.A.*, p. 193) quand une minute de son séjour dans le monde qu'il visite viendra de passer. On nous laisse alors entendre qu'il plonge dans une autre réalité comme s'il plongeait sous l'eau. D'autre part, on nous dit que Khrili Gompo « avait sa tenue réglementaire de moine mendiant » (*D.A.*, p. 17) et on peut imaginer qu'il séjourne, le temps d'une apnée, d'un arrêt de sa respiration, dans la mort. Cette théorie ne peut être envisagée qu'en connaissant le rapport particulier (davantage manifeste dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* et dans *Bardo or not Bardo* que dans *Des anges mineurs*) qu'entretient la littérature

Gompo apparaisse comme un être étranger dans le monde qu'il visite. Cela nous semble particulièrement manifeste à trois reprises dans des *Anges mineurs*, plus précisément aux narrats 9, 14 et 41. La première fois, Evon Zwogg, qui a reçu de la fiente d'oiseau sur le corps, suppose qu'il pourrait être la victime d'un extraterrestre. Gompo se sent alors interloqué, comme si c'était lui qu'on accusait d'être un extraterrestre :

Khrili Gompo n'avait pas pris part à l'incident, il n'avait pas projeté de liquide fécal sur qui que ce fût et il n'était pas non plus, à proprement parler, un extraterrestre, mais il rougit, comme sous le coup d'un reproche qui lui eût été vicieusement adressé. (*D.A.*, p. 37)

Gompo ne se sent pas à l'aise dans cette réalité, il s'y sent étranger. Sans être tout à fait un extraterrestre, il est quand même quelque chose s'en rapprochant (voir le « à proprement parler ») : il provient d'un autre monde. Ensuite, au narrat 14 « LAZARE GLOMOSTRO », il semblera toutefois s'être mieux adapté au monde qu'il visite, y être mieux accepté. Lui et un certain Lazare Glomostro se sont effectivement liés d'amitié dans une polyclinique avant que Khrili Gompo ne disparaisse, on ne nous dit pas où ni comment, mais nous l'imaginons réaspiré dans son monde d'origine. Lazare Glomostro conservera tout de même un souvenir matériel de son ami, sous la forme d'une radiographie prise à la polyclinique. L'image radiographiée de Khrili Gompo y apparaît cependant comme « un illisible enchevêtrement de matière osseuse et d'organes » (*D.A.*, p. 59). Lazare Glomostro ne veut pas croire que la radiographie de son ami ait pu, dans des conditions normales, donner pareil résultat. Il suppose donc qu'il a bougé pendant la radiographie. Reste que cette image — qui est tout ce qui reste de lui dans ce monde — fait de nouveau ressortir l'étrangeté de Khrili Gompo.

post-exotique avec le *Bardo Thödol*. Khrili Gompo pourrait effectivement être un moine bouddhiste en train de visiter le Bardo, un lieu que l'on visite après la mort et qui serait dans ce cas le lieu de l'action des narrats. Il n'y a toutefois pas de certitude à ce sujet.

Sa physionomie est dite « illisible ». Il ne peut être lu. Il ne peut être compris. Il n'appartient pas à ce monde. La singularité, la différence fondamentale de ce personnage, apparaît de nouveau au narrat 41 « COSTANZO COSSU », alors qu'on suppose une seconde fois qu'il puisse être un extraterrestre : « Gompo frissona. C'était la deuxième fois en trois cent ans que quelqu'un le soupçonnait ainsi, à bout portant, d'être étranger au réel terrestre. Et que le souçon fût fondé ou non, c'était formidablement désagréable » (*D.A.*, p. 194). On remarquera ici que ce souçon est dit « à bout portant ». Il est, par conséquent, comparé à une attaque à main armée ; il est considéré comme une agression. D'où provient Khrili Gompo, on ne le sait pas vraiment. Sa nature est incertaine, mais étrangère. Il sait provenir d'un autre monde et vit très mal sa différence.

Bien qu'ils soient racontés de plusieurs façons au sein des *Anges mineurs*, les récits du passage entre les mondes nous semblent particulièrement évocateurs dans les récits d'exploration. Le narrat 28 « FREEK WINSLOW » en donne un bon exemple. Son narrateur raconte le voyage d'une expédition à travers une zone des plus singulières :

De plus en plus souvent, nous nous heurtions à de grandes tentures placées en travers de la route, que nous devions ouvrir au couteau ou dont nous devions agrandir les déchirures à force de bras. Certains prétendaient qu'il s'agissait de toiles d'araignée, d'autres soutinrent que nous étions entrain de rêver et que, si des organismes vivants avaient ainsi réparti des draps d'une si considérable largeur et résistance, ce n'était pas pour nous piéger ni même pour nous retarder, mais uniquement pour être prévenus que nous approchions et que nous allions bientôt déboucher dans leur réalité. (*D.A.*, p. 130)

Il n'y a pas de certitude quant à la nature des tentures, mais elles sont ouvertes et déchirées ; elles présentent une frontière à franchir. Leur traversée par l'expédition

apparaît de nouveau comme la mise en scène du passage entre deux mondes. Laissant les toiles derrière eux, les voyageurs arriveront effectivement dans un port, dans un lieu plus concret, dans une réalité plus tangible, que celle du territoire qu'ils traversèrent durant leur long voyage. L'hypothèse voulant que les voyageurs soient en train de rêver nous amène aussi à nous questionner sur un autre aspect des récits d'expédition des *Anges mineurs* et de bon nombre d'autres narrats du recueil : l'ambiguïté rêve/réalité.

Rêve ou réalité ?

Dans *Des anges mineurs* comme dans plusieurs autres écrits de Volodine (notamment *Des enfers fabuleux*), le rêve semble être un lieu de voyage, une voie d'accès permettant de passer d'une réalité à une autre. Ainsi, dans l'extrait du narrat 28 « FREEK WINSLOW » que nous venons de citer, certains membres d'une expédition traversant d'étranges tentures croient être en train de rêver et s'appêter à « déboucher » (*D.A.*, p. 130) dans une autre réalité. Il est aussi fréquent que les personnages de la littérature post-exotique voyagent dans le rêve d'autrui et même passent d'un rêve à l'autre. Au narrat 8 « EMILIAN BAGDACHVILI », un groupe d'individus semble ainsi pénétrer dans les « espaces oniriques » (*D.A.*, p. 31) de l'écrivain défunt Fred Zenfl, alors que dans le narrat 21 « SORGHOV MORUMNIDIAN », le narrateur s'étonne de pouvoir rencontrer Sophie Gironde sans avoir à attendre une « conjonction de rêves particulière » (*D.A.*, p. 90). Dans *Des anges mineurs*, le rêve est présenté comme une réalité n'ayant rien à envier à ce que nous appellerons « le réel éveillé », étant aussi importante que lui aux yeux des

personnages qui l'habitent ou le visitent. De la sorte, le narrat 3 « SOPHIE GIRONDE » se déroule clairement dans une espace onirique³⁸ que le narrateur qualifie de « réalité » (*D.A.*, p. 15). Ailleurs, dans le narrat 42 « PATRICIA YASHREE », le narrateur raconte : « je m'installai là, dans ce rêve, dans cette ville » (*D.A.*, p. 195) ; il prend place dans un espace onirique. Si certains narrats se déroulent d'évidence dans une réalité rêvée, plusieurs semblent passer du monde éveillé au monde rêvé ou ne se situent clairement ni dans l'un, ni dans l'autre (Pavel parlerait ici d'une « narration qui hésite elle-même entre plusieurs réalités-dans-le-texte³⁹ »). On pensera par exemple au narrat 13 « BELLA MARDIROSSIAN » où il est écrit : « Comme souvent dans la réalité ou dans ses rêves, deux geckos guettaient, immobiles, au plafond » (*D.A.*, p. 51). Ici, le « ou » présente effectivement les mondes rêvés et éveillés comme équivalents. Les geckos peuvent indifféremment appartenir à l'un ou à l'autre de ces types de monde qui n'ont pas à être distingués. Le narrat 24 « SARAH KWONG » fournit un autre bon exemple de cette ambiguïté. Effectivement, alors que Yasar Dondog demande où ils se trouvent à Sarah Kwong, elle lui répond : « À l'intérieur de mes rêves, Dondog, voilà où nous sommes » (*D.A.*, p. 107) et elle renchérit plus loin : « Et quand je dis mes rêves, je ne pense pas aux tiens, Dondog. Je pense aux miens, uniquement à ceux de Sarah Kwong » (*D.A.*, p. 107). Si le narrat 24 ne laissait pas entendre à priori que ses personnages puissent se trouver dans un espace onirique, l'affirmation de Sarah Kwong laisse finalement planer le doute à ce sujet. Malgré cette incertitude fréquente dans *Des anges mineurs* entre rêve et réalité, certains éléments du récit peuvent servir d'indice pour identifier un moment rêvé. On pensera notamment au personnage de Sophie Gironde (présent

³⁸ « cette nuit encore, comme il y a vingt-deux ans, j'ai rêvé de Sophie Gironde » (*D.A.*, p. 13).

³⁹ Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, *op. cit.*, p. 83.

dans les narrats 3, 8, 21, 42 et 47), qui est à tout coup associé au rêve, ou encore à certains animaux exotiques (ours blancs, tigres blancs, éléphants, etc.), qu'on ne retrouve pas dans le paysage des hauts plateaux, plutôt peuplé de loups, yaks, chameaux... mais seulement dans des paysages rêvés. Leur présence inhabituelle, parfois associée à un comportement étrange (par exemple, les ourses blanches du narrat 3 « SOPHIE GIRONDE » ayant des portées d'un nombre anormalement élevé d'ours) peut devenir, dans l'esprit du lecteur, le signe que le récit se situe dans l'espace du rêve.

L'ambiguïté du rapport entre les mondes rêvés et éveillés se complexifie encore quand l'un influence l'autre, quand leurs frontières s'avèrent poreuses. Un personnage des *Anges mineurs* est ainsi physiquement affecté dans le monde éveillé par un événement vécu dans ses rêves : « L'une d'elle eut une quinte de toux, sans doute Solange Bud. Ses bronches s'effiloçaient, ces dernières semaines, depuis qu'en rêve elle avait respiré du chlore » (*D.A.*, p. 178). Le rêve peut aussi servir de passage, de voie d'accès, vers des éléments perdus ou oubliés dans le monde éveillé. Ainsi, les pièces de musiques écrites il y a longtemps par le compositeur Naïssou Baldakchan, et qui n'ont parfois jamais été interprétées dans le monde éveillé, peuvent être écoutées en rêve : « Pour entendre les *Sept Chansons goldes*, il fallait maintenant patienter jusqu'à ce qu'advînt un sommeil favorable » (*D.A.*, p. 179). Semblablement, le rêve peut permettre de retrouver des amours perdues. C'est effectivement en rêve que Bashkim Kortchmaz rencontre le « grand amour de sa vie » (*D.A.*, p. 80) tel qu'il l'avait connu dans sa jeunesse. Le rêve pourra conséquemment s'avérer être un lieu plus positif que le monde éveillé, un lieu où on

peut retrouver les bonheurs qui nous échappent dans le réel. Dans le narrat 21 « SORGHOV MORUMNIDIAN », le narrateur dit ainsi toucher Sophie Gironde « avec une douceur dont on n'ose rêver que dans les rêves » (*D.A.*, p. 90) et c'est en rêve que Djimmy Iougriev a connu l'amour de Julie Rorschach : « elle a été son amie de corps et de destin depuis le début de son rêve, soixante-huit ans auparavant » (*D.A.*, p. 145). La durée du rêve de Djimmy Iougriev indique aussi que le rêve peut avoir la longueur d'une vie, que la vie rêvée, chez Volodine, peut être équivalente à la vie éveillée. Toutefois, si la première paraît souvent plus positive que la seconde, elle ne l'est pas à tout coup. Comme le rappelle le narrateur post-exotique Vassilia Lukaszcyk dans l'avant-propos du recueil réunissant les quatre premiers livres de Volodine, si le « secours des rêves » est typiquement post-exotique, ceux-ci s'avèrent « souvent moins supportables encore que le réel⁴⁰ ». Ainsi, bien que Djimmy Iougriev retrouve encore Julie Rorschach en rêve, elle a aujourd'hui sombré dans la folie, et lorsque le narrateur du narrat 42 « PATRICIA YASHREE » s'incruste dans un rêve pour rejoindre Sophie Gironde qu'il n'a pas vue depuis une trentaine d'années, il la retrouve grossie⁴¹, triste et vulgaire. Rien ne permet vraiment d'échapper au malheur dans les univers post-exotiques.

Vie ou mort ?

Les rapports complexes liant les mondes rêvés et éveillés dans *Des anges mineurs*, la difficulté qu'il y a à les distinguer les uns des autres, rappellent souvent la relation qu'y entretiennent la vie et la mort. En effet, ces deux réalités opposées s'y

⁴⁰ Antoine Volodine, *Biographie comparée de Jorian Murgrave, Un navire de nulle part, Rituel du mépris, Des enfers fabuleux*, Paris, Denoël, 2003, p. 9.

⁴¹ Ce que pouvait laisser présager son patronyme.

confondent souvent, elles ne peuvent pas toujours être différenciées avec certitude, on ne peut pas toujours les identifier. De fait, chez Volodine, la mort n'empêche pas nécessairement la poursuite de l'existence, elle n'enlève pas à tout coup la possibilité d'agir dans le monde des vivants. Dans le narrat 6 « LAETITIA SCHEIDMANN », des infirmières fraîchement exécutées continuent ainsi de se comporter comme des êtres vivants : « Plusieurs infirmières de nuit s'aventurèrent dans les couloirs [...] et, lorsqu'elles revinrent faire leur rapport, elles n'étaient déjà plus vivantes » (*D.A.*, p. 24). Cette scène rappelle le principe post-exotique voulant qu'il n'y ait « guère de différence entre vie et mort⁴² », la mort pouvant ainsi être vécue et les trépassés pouvant communiquer avec les vivants. De façon tout aussi singulière, Bella Mardirossian se demande ailleurs qui a visité les poules du septième étage et cassé trois de leurs œufs. Elle émet alors l'hypothèse suivante : « Et si c'était Enzo ? [...] Et s'il avait réussi à se reconstituer ? S'il avait trouvé le moyen de me rejoindre » (*D.A.*, p. 53) et elle supposera même plus loin qu'il ait pu s'agir d'une apparition spectrale : « Et si c'était le fantôme d'Enzo qui avait tenté de me visiter ? » (*D.A.*, p. 54). On ne sait ici que penser de la santé mentale de Bella Mardirossian, mais que ses spéculations soient ou non le fruit d'une imagination délirante, elles participent d'un principe de négation de la mort qu'on retrouve fréquemment chez Volodine. Les grands-mères de Will Scheidmann sont ainsi dites immortelles, des insectes reviennent à la vie, et l'écrivain Fred Zenfl, dans l'attente d'être frappé par un train, rejette le fait qu'il puisse mourir selon le sophisme suivant :

Je m'obstinerai dans mon système qui consiste à affirmer que l'extinction est un phénomène qu'aucun témoignage fiable n'a jamais pu décrire de l'intérieur, et dont, par conséquent, tout démontre qu'il est inobservable et purement fictif. (*D.A.*, p. 12)

⁴² Antoine Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze, op. cit.*, p. 19.

Bien que Fred Zenfl refuse la possibilité de la mort, elle est ailleurs acceptée, quantifiée et parfois même espérée. Il faut bien comprendre ici que l'auteur appelle « la mort » tant ce qui précède la naissance que ce qui suit la vie. Cette réalité pourra ainsi être nommée « non-vie⁴³ ». Dans *Des anges mineurs*, ce principe apparaît, par exemple, dans l'extrait suivant : « La mort de Rita Arsenal avait environ cent milliards d'années, comme celle de tout le monde, et sa vie avait, à l'époque, quarante-cinq ou quarante-six ans » (*D.A.*, p. 129). Chez Volodine, cette inexistance, qu'elle précède ou succède à la vie, est parfois regrettée, sinon espérée. Comme le rêve, elle peut paraître un lieu plus positif que le réel. Will Scheidmann, conçu par ses grands-mères immortelles, aurait préféré de la sorte ne jamais sortir de ce qu'il qualifiait de « paradis noir » (*D.A.*, p. 112) plutôt que de venir au monde. Pour raconter sa naissance, il emploie des termes comme « pénibles images » (*D.A.*, p. 108), « peur » (*D.A.*, p. 108), « chaos » (*D.A.*, p. 108) ou « cauchemar » (*D.A.*, p. 112) et décrit même le fait (fondamentalement vital) de respirer comme quelque chose d'atroce : « Un gaz fétide se ruait dans mes poumons et me martyrisait les sacs, mille braises m'incendiaient les bronches » (*D.A.*, p. 111). Will Scheidmann reproche à ses grands-mères de lui avoir donné la vie et présente le regret de l'inexistence comme un élément essentiel des narrats : « cette nostalgie d'un paradis noir qui m'accompagne et ne me lâche pas, et qui toujours, à un moment ou un autre, visite ceux qui remuent et parlent dans l'espace de mes narrats étranges » (*D.A.*, p. 112). Cette rumination sur la mort étant faite dans le narrat central (25 « WULF OGOÏNE ») des *Anges mineurs*, et provenant d'un de ses personnages essentiels, situe aussi ces préoccupations morbides au centre du recueil : la mort est sans

⁴³ Antoine Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, op. cit., p. 75.

contredit un de ses thèmes fondamentaux. En outre, si la non-existence de Rita Arsenal avait duré environ cent milliards d'années, celle de Will Scheidmann est elle aussi quantifiée. Un peu à la manière du rêve, elle apparaît comme un espace que l'on habite un certain temps. On retrouve de plus, dans le discours de Scheidmann, la possibilité d'un retour à la vie après la mort :

D'après mes calculs j'ai existé dans le noir pendant vingt milliards d'années, j'ai quarante-huit ans [...]. J'ignore si je retrouverai un jour cette inexistance noire d'autrefois, ou si on me fourrera de force dans autre chose. (*D.A.*, p. 120)

La réincarnation semble de nouveau possible dans le narrat 47 « GLORIA TATKO » où des personnages cherchent à entrer dans des matrices d'ours. Certes, la situation y est encore une fois ambiguë : rien n'indique que les personnages soient morts, la présence de Sophie Gironde laisse croire que le narrat pourrait se dérouler dans un espace onirique, etc. Comme souvent, chez Volodine, on baigne dans l'indétermination. Reste que ce narrat annonce certaines scènes de réincarnation de *Bardo or not Bardo* (on pensera notamment au chapitre II « Glouchenko » qui raconte le passage d'un mort dans le Bardo suivi de sa réincarnation en macaque)⁴⁴.

⁴⁴ L'influence du *Bardo Thödol*, le livre tibétain des morts se fait subtilement sentir dans *Des anges mineurs*. Tel qu'expliqué dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, des auteurs post-exotiques auraient mis la main sur ce livre sacré dans lequel ils auraient retrouvé certaines de leurs valeurs poétiques. Tout en appréciant ce texte en tant qu'athées et nihilistes, il y reconnaissent notamment le rapport à la mort caractéristique de la littérature post-exotique ; cette façon de parler aux défunts et de mettre en scène le voyage dans l'au-delà. *Des anges mineurs*, en tant qu'écrit post-exotique, est donc influencé par le *Bardo Thödol*. Si, dans la tradition bouddhiste, le mort doit marcher quarante-neuf jours dans le Bardo avant de se fondre dans la Claire Lumière ou de se réincarner, *Des anges mineurs* est ainsi composé de quarante-neuf narrats et Will Scheidmann en récite un par jour — « pas plus d'un par jour » (*D.A.*, p. 96) — à ses grands-mères comme le moine bouddhiste parlant aux morts dans le Bardo. *Des anges mineurs* pourrait ainsi être considéré comme un récit d'accompagnement des morts. Cela impliquerait conséquemment et implicitement l'existence d'un autre monde fictionnel lié à celui des narrateurs post-exotiques ; celui du Bardo où marchent les morts.

Une première leçon de fiction

Au terme de ce premier chapitre, il nous semble avoir davantage soulevé des questions posées par *Des anges mineurs* que proposé des réponses aux énigmes du texte. Pavel qualifierait probablement le lecteur de Volodine de lecteur « perplexe⁴⁵ ». Celui qui s'engage dans l'univers de cet auteur sera effectivement dérouté, perdra ses repères tout en pouvant être touché par une certaine étrangeté du récit, par des images qui resteront marquées dans sa conscience. Avec Pavel, nous avons jusqu'ici considéré *Des anges mineurs* comme une structure complexe de mondes interreliés qui ne peuvent être parfaitement définis ou différenciés. On ne peut de la sorte en déterminer la base avec certitude, ce qui contredirait la thèse de Pavel voulant que tout univers fictionnel repose sur un réel défini. Chez Volodine, les bases restent de fait interchangeables. L'univers que présente son œuvre est aussi caractérisé, comme celui de tout texte de fiction, par son incomplétude. Ici, elle est toutefois thématisée alors que les narrateurs font semblant de nous transmettre leur connaissance du monde, lorsqu'ils cherchent à masquer leurs lacunes dans la connaissance du réel qu'ils habitent. Nous avons aussi noté à maintes reprises que *Des anges mineurs* thématise la porosité des mondes fictionnels, notamment par ses récits d'exploration racontant le passage d'un monde à un autre⁴⁶. Les écrits de Volodine transmettent donc un certain enseignement sur la fiction situé dans la

⁴⁵ Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, op. cit., p. 119.

⁴⁶ Il rappelle en cela de nombreux récits fantastiques ou de science-fiction mettant en scène le voyage entre les mondes. On pensera, par exemple, au cycle romanesque des *Princes d'Ambre* de Roger Zelazny dans lequel des membres de la famille royale du monde d'Ambre (le seul vrai monde) voyagent dans une série d'autres mondes (dont la terre) qui n'en sont que les reflets, ou encore aux récits de Lovecraft dont certains personnages voyagent dans le monde des rêves ou sont confrontés à des créatures en provenance d'autres mondes. Volodine est peut-être plus proche du fantastique et de la science-fiction qu'il veut bien le dire.

lignée de Pavel. Les passages se faisant souvent par le biais du rêve, nous nous sommes ensuite intéressés aux rapports complexes entretenus, dans *Des anges mineurs*, par les réels rêvés et éveillés et à la difficulté qu'il y a à les distinguer. La vie et la mort y ont des relations tout aussi nuancées. Nous avons effectivement vu qu'ils ne peuvent pas toujours être différenciés et que la mort peut être niée, mais qu'elle apparaît parfois comme un espace que l'on peut habiter avant et après la vie. On retrouve dans ces deux cas le principe post-exotique de la « non-opposition des contraires⁴⁷ ». En effet, rêve et réalité, vie et mort, fiction et réalité (nous y arrivons)... ne peuvent souvent être distingués avec certitude chez cet auteur et sont le plus souvent interchangeables. C'est aussi par ce principe qu'on ne peut déterminer quelle serait la base de l'univers volodinien. Si la fiction, selon Pavel, peut entrer en compétition avec le réel, les auteurs post-exotiques disent viser sa négation⁴⁸. Toute l'œuvre de Volodine aurait donc pour finalité (utopique ?) la création d'un monde nouveau indépendant du réel que nous habitons. Ce monde resterait cependant le fruit de la fiction. Il s'agirait d'une création de l'imaginaire. Il faut rappeler ici que Volodine qualifie ses mondes d'« illusoires⁴⁹ ». Ce sont des réalités chimériques modelées par l'imaginaire des narrateurs post-exotiques qui sont eux-mêmes des êtres de fiction. De nombreux personnages des *Anges mineurs* emploient aussi ce potentiel créateur de la fiction à des fins diverses, que ce soit pour nier le réel, pour le transformer, pour combler les lacunes de leur mémoire, etc. C'est ce que nous verrons ci-après, et nous retrouverons Pavel en chemin.

⁴⁷ Antoine Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze, op. cit.*, p. 39 et p. 79.

⁴⁸ Bien que la littérature post-exotique entretienne pareil projet négateur, il ne faut pas oublier que, comme toute fiction, elle est fondée sur un rapport analogique avec le réel et traite de thématiques qui nous touchent. Nous y reviendrons.

⁴⁹ Antoine Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze, op. cit.*, p. 75.

CHAPITRE 2 : DES RÉELS IMAGINÉS

Lorsque tous les hommes ici-bas penseront jour et nuit au Zahir, qui sera un songe et qui sera une réalité, la terre ou le Zahir⁵⁰ ?

— Jorge Luis Borgès

Réels rêvés et éveillés, vie et mort se confondent chez Volodine. Les mondes post-exotiques entretiennent des rapports complexes où les contraires se conjuguent, les frontières entre les mondes sont poreuses, les réels incertains... Il ne faut toutefois pas oublier que les mondes post-exotiques sont avant tout fictifs (ce sont des produits de l'imagination et nous verrons qu'ils s'affirment comme tels) et que la littérature volodinienne joue constamment avec la difficile nuance réalité/fiction. Nous croyons que ce jeu, et c'est là le cœur de notre problématique, peut beaucoup nous apprendre sur la nature de la fiction, sur ce qui la distingue du réel, et sur l'influence qu'elle exerce sur lui. C'est pourquoi nous chercherons ici à voir comment l'œuvre de Volodine, et plus particulièrement *Des anges mineurs*, se questionne sur la distinction réel/fiction. Pour ce faire, nous nous appuierons sur la notion d'imagination constituante présentée par Paul Veyne dans *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?* ainsi que sur la définition pragmatique de la fiction proposée par Jean-Marie Schaeffer dans *Pourquoi la fiction ?* Ces deux penseurs devraient nous aider à voir comment les mécanismes de la fiction sont mis au jour chez Volodine. Nous retrouverons Thomas Pavel et ses mondes fictionnels au passage. L'usage combiné des théories de ces trois penseurs devrait avant tout permettre de proposer une lecture de Volodine, mais aussi de mieux saisir ce qui les rapproche et les

⁵⁰ Jorge Luis Borgès, « Le Zahir », dans *L'Aleph*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1967, p. 144.

différencie. Avant d'aller plus loin, il importe de présenter les théories de la fiction qu'ont élaborées Paul Veyne et Jean-Marie Schaeffer.

Paul Veyne : la constitution du réel

Dans *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?* sous-titré *Essai sur l'imagination constituante*, Paul Veyne (qui est avant tout historien du monde gréco-romain) part d'une réflexion sur le rapport des Grecs à leurs mythes, sur l'évolution historique de leurs croyances mythologiques, pour démontrer que la vérité est subjective et plurielle, qu'elle est le produit de l'imagination. La question posée par le titre du livre de Veyne est donc l'exemple à partir duquel l'auteur développe une pensée du vrai et de l'imaginé.

Pour cet auteur, la vérité est plurielle parce qu'elle est subjective, c'est-à-dire que nous vivons dans des « programmes⁵¹ » de vérité, dans des réalités considérées comme vraies par notre faculté imaginative et pouvant différer d'une personne à l'autre, d'une culture à l'autre, d'une époque à l'autre, etc. Si la plupart d'entre nous (habitant des sociétés nord-occidentales du début du XXI^e siècle) sommes certains que l'homme a marché sur la lune et si nous ne doutons généralement pas (sans nécessairement savoir pourquoi) que $E = MC^2$, les hommes d'autrefois ont déjà cru que la terre était plate ou que l'on pouvait se guérir par des saignées. De même, certains hommes d'aujourd'hui sont persuadés de pouvoir faire des voyages astraux ou de communiquer avec des extraterrestres, tandis que d'autres réfuteront

⁵¹ Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Paris, Seuil, 1983, p. 96-97.

violemment leurs certitudes. Alors que Pavel se représentait le monde comme un ensemble de paysages ontologiques s'influçant les uns les autres, Veyne le conçoit plutôt comme un ensemble de programmes de vérités ou de « palais de l'imagination⁵² » plus ou moins solides, pouvant s'écrouler et être remplacés par d'autres. « Les rapports entre les vérités sont des rapports de force⁵³ » écrit-il, et une vérité établie pourra effectivement céder sa place à une vérité étant parvenue à s'imposer davantage que la première. Il y a donc une violence de l'imaginaire qui peut constituer le réel, créer le vrai, aux dépens d'une vérité précédente. Si, « l'imaginaire, c'est la réalité des autres⁵⁴ », les vérités sont des idéologies luttant afin d'obtenir et de conserver le statut de réalité au détriment d'autres vérités. À partir du moment où nous croyons à quelque chose, cette chose, pour nous, devient vraie. C'est nous qui créons le réel que nous habitons et ce réel pourra vouloir s'imposer comme la seule vérité dans le large éventail des réels constituant le monde.

La perspective de Paul Veyne est donc fondamentalement relativiste. Si toute vérité est imaginée, existe-t-il un monde réellement vrai ou n'habitons-nous que des fictions ? Cette réflexion nous entraîne vers quelque chose d'abyssal et un certain rationalisme pourrait suggérer de la balayer du revers de la main. Elle rappellera ainsi les propos du troublé personnage du prince de Saurau, dans *Perturbation* de Thomas Bernhard, qui dit : « Il n'y a vous le savez, d'autre force que celle de l'imagination. Tout est imaginé⁵⁵ ». La folie de ce personnage repose (du moins en partie) sur sa conception du réel qu'il comprend comme une création de l'imaginaire,

⁵² *Ibid.*, p.130.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 52.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 98.

⁵⁵ Thomas Bernhard, *Perturbation*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1989, p. 184.

plutôt que comme quelque chose de sûr, de tangible. Pour lui : « Tout finit par déboucher sur l'insupportable⁵⁶ ». Cet abysse est très présent chez Volodine, ses personnages habitant un réel incertain qu'ils considèrent parfois comme une construction de l'imagination plutôt que comme une vérité. Le lien est fort entre la pensée de Veyne et les réflexions que nous inspirent la lecture de Volodine. Nous y reviendrons à plusieurs reprises au cours de ce chapitre.

Jean-Marie Schaeffer : une définition pragmatique de la fiction

Jean-Marie Schaeffer est actuellement un des principaux, sinon le principal, représentants des théories pragmatiques de la fiction s'inscrivant dans la lignée des écrits de Searle (dont, en particulier, *Sens et Expression. Études de théorie des actes de langage*⁵⁷). Si les représentants de cette école de pensée s'entendent pour comprendre la fiction comme une feintise (ou « assertion feinte⁵⁸ »), Schaeffer précise sa conception de la fiction en la définissant comme une « feintise ludique partagée⁵⁹ », c'est-à-dire comme une assertion faisant semblant de dire le vrai sous le mode du jeu et étant fondée sur un accord entre l'émetteur et le récepteur. Selon lui, les écrits de fiction invitent donc leurs lecteurs à s'immerger dans un ou des mondes fictionnels. Ils miment une réalité plus ou moins différente de la nôtre, mais entretenant des rapports analogiques avec elle, toute fiction étant une variante du réel. Les lecteurs visitent ces réalités en les sachant factices, en restant conscients de leur caractère fictionnel. L'œuvre de fiction ne cherche pas à tromper son récepteur,

⁵⁶ *Ibid.*, p. 184.

⁵⁷ John Searle, *Sens et Expression. Études de théorie des actes de langage*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

⁵⁸ Jean-Marie Schaeffer, « Fiction », *loc. cit.*, p. 316.

⁵⁹ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p. 147.

à passer pour la réalité. Elle n'est pas mystificatrice. Elle est une assertion feinte qui est comprise comme telle.

Jean-Marie Schaeffer a principalement exposé sa théorie dans un livre important intitulé *Pourquoi la fiction ?* Cet ouvrage se veut avant tout une réponse aux détracteurs de la fiction. Schaeffer y propose d'abord une généalogie de ce phénomène qu'il associe intimement à la *mimèsis* aristotelicienne. Il nous éclaire alors sur la méfiance entretenue à son égard par la tradition platonicienne (rappelons-nous la défiance de Socrate à l'égard des poètes dans *La République*) pour ensuite distinguer plusieurs réalités proches et souvent confondues que sont l'imitation, le leurre, la feintise et la fiction. Après quoi, il expose les particularités de différents dispositifs fictionnels (récit de fiction, fiction théâtrale, fiction numérique, etc.), répondant tous à sa définition de la fiction, mais reposant sur des médias différents. Schaeffer insiste finalement sur l'importance de la fiction — en tant que *mimèsis* — pour l'homme. Il pense avec Aristote qu'elle est un outil d'apprentissage qui, par un effet de distanciation, nous permet de mieux comprendre le réel.

Dans le cadre de notre lecture de Volodine, ce qui nous intéresse avant tout chez Schaeffer, c'est la distinction nuancée qu'il fait entre fiction, feintise sérieuse et leurre. Pour cet auteur — nous l'avons dit — l'œuvre de fiction amène son récepteur à s'immerger dans un monde fictionnel qu'il saura être faux. À sa différence, la feintise sérieuse souhaite tromper, puisqu'elle ne fonctionne pas à partir d'une entente ou d'un jeu entre l'émetteur et le récepteur. Le leurre est quant à lui défini par

Schaeffer comme une « imitation qui n'est pas reconnue comme telle⁶⁰ », c'est-à-dire comme une imitation qui n'est pas différenciée de ce qu'elle imite. Une fiction fonctionne donc à partir d'effets de leurre connus du récepteur qui les neutralise, qui garde conscience du caractère feint de la réalité qui lui est présentée. Le récepteur d'une œuvre de fiction qui oublierait ou négligerait son caractère feint ou ludique pourrait toutefois se laisser tromper par elle. Dans ce cas, elle ne serait plus fiction, mais leurre et nous verrons, au cours de ce second chapitre, que la frontière entre la feintise, la fiction et le leurre peut être très mince, sinon ambiguë, chez Volodine.

On a souvent opposé la conception de la fiction de Schaeffer à celle de Pavel et, par le fait même, les définitions pragmatique et sémantique de la fiction. Ces deux auteurs se sont eux-mêmes lus et critiqués. Pavel considère ainsi comme limitative l'idée de Schaeffer voulant que les fictions littéraires imitent des actes de langage et pense qu'il faut élargir la compréhension des phénomènes fictionnels au niveau culturel, alors que Schaeffer insiste de son côté pour dire que la fiction est avant tout un acte de langage. L'un et l'autre finissent pourtant par se rejoindre. Dans « Comment définir la fiction », Pavel a pu écrire de la sorte : « alors que l'idée d'accord de feintise permet d'identifier le phénomène fiction, la définition culturelle de la fiction alliée à la théorie des mondes fictionnels permet de l'analyser⁶¹ » et a précisé plus loin : « il me semble oiseux de vouloir décider si la fictionnalité est un phénomène d'ordre pragmatique ou sémantique : elle tient des deux ordres à la fois⁶² ». Semblablement, mais tout en mettant l'accent sur le point de vue

⁶⁰ *Ibid.*, p. 95.

⁶¹ Thomas Pavel, « Comment définir la fiction ? », dans Alexandre Gefen et René Audet (dir.), *Frontières de la fiction*, Bordeaux, Éditions Nota Bene/Presses universitaires de Bordeaux, 2001, p. 7.

⁶² *Ibid.*, p. 19.

pragmatique voulant que les fictions littéraires imitent des actes de langage, Schaeffer nuance son propos et écrit : « on peut fort bien dire que “la fiction narrative imite la vie“, si on entend par là qu’elle élabore des modélisations de situations et d’actions, ou que le lecteur, la lisant, imagine les situations décrites et les actions narrées⁶³ » et il poursuit un peu plus loin : « la finalité de la fiction verbale [...] réside bien dans la création d’un modèle d’univers⁶⁴ ». Schaeffer et Pavel se retrouvent donc. Leurs points de vue sont complémentaires. C’est dans cet ordre d’idées qu’ils nous aideront ensemble à lire Volodine.

Nier le réel. Se constituer un ailleurs

Nous avons vu que les auteurs post-exotiques ont vécu dans un réel où ils ont connu l’échec de leurs rêves et utopies, un réel où ils ont vu mourir leurs proches, un réel qu’ils ne peuvent plus tolérer, un réel où ils ne sont plus rien. Ils se sont donc fermés sur eux-mêmes et ont constitué leur propre littérature, une littérature post-exotique ayant pour finalité la construction d’un monde « autre », distinct du réel, d’un monde de fiction qu’ils puissent habiter. Dans un entretien accordé à la revue *Spirale*, Volodine explique lui-même en quoi consiste ce projet :

les « auteurs », ceux qui prennent la parole dans mes livres, ne font pas le deuil de la révolution, mais ruminent sur l’échec en voulant annuler la réalité par la fiction, annuler la tristesse de l’échec par la création d’un monde imaginaire habitable, de plus en plus habitable au fil des livres, puisqu’on peut le visiter, le réexplorer, l’approfondir.

Il poursuit un peu plus loin :

⁶³ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, op. cit., p. 260.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 260.

Cette création collective vise à nier la réalité, et non à en faire son deuil ; à nier la réalité, à la reconstruire totalement et à habiter, de plus en plus définitivement, un monde de fiction⁶⁵.

C'est dans ce même ordre d'idées que la septième leçon du *Post-exotisme en dix leçons*, leçon onze nous dit que « le post-exotisme est une littérature partie de l'ailleurs et allant vers l'ailleurs, une *littérature étrangère*⁶⁶ », le premier ailleurs pouvant ici être compris comme le lieu d'incarcération des auteurs post-exotiques et le second comme les mondes qu'ils développent dans leurs fictions. Et le post-exotisme fonctionne de la sorte avec des règles (non-opposition des contraires, hétéronymie, etc.) et des genres littéraires (romance, narrats, entrevoûte, etc.) qui lui sont propres, qui le distinguent des littératures du monde qu'il veut nier. Volodine fera ainsi dire à un des narrateurs du *Post-exotisme en dix leçons*, leçon onze : « sous-titrer un livre " romance " , c'était déjà, en soi, une démarche d'adieu violent à votre univers⁶⁷ ». Le narrateur s'adresse alors indirectement au lecteur⁶⁸ (en disant « votre univers ») pour rejeter le monde qu'il habite (ou du moins la représentation qui en est faite dans la fiction). Les auteurs post-exotiques correspondent donc en bonne partie à ce que Thomas Pavel, dans *Univers de la fiction*, appelle des « fondateurs ontologiques⁶⁹ », c'est-à-dire « [des héros] rejetant radicalement le cadre de référence à l'intérieur duquel ils ont vu le jour, [et signant] un projet

⁶⁵ Pierre Ouellet et Karine Drolet, «De la pétrification considérée comme un système de défense. Entretien avec Volodine», *loc.cit.*, p. 20.

⁶⁶ Antoine Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons*, leçon onze, *op. cit.*, p. 60.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 44.

⁶⁸ Au premier degré, le narrateur s'adresse ici aux journalistes Blotno et Niouki venus le questionner dans le quartier de haute sécurité où il est incarcéré. Ces journalistes proviennent de l'extérieur rejeté par la littérature post-exotique, d'un extérieur où les auteurs post-exotiques ont vu échouer leurs utopies politiques et mourir leurs proches. Cet extérieur renvoie au monde réel que nous habitons et la défiance du narrateur à l'égard des journalistes rappelle les jeux post-exotiques visant à déjouer l'analyse du lecteur (nous y reviendrons dans le détail). C'est pourquoi on peut dire que l'on retrouve ici une adresse indirecte au lecteur.

⁶⁹ Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, *op. cit.*, p. 138.

universel radicalement opposé au monde réel⁷⁰ ». Ils pourront toutefois être difficilement qualifiés de héros. Ils ont effectivement échoué dans leurs luttes politiques qui visaient à transformer le monde, et si le fondateur ontologique de Pavel s'attaque de front au monde pour le remplacer par quelque chose de nouveau, la collectivité des auteurs post-exotiques veut plutôt l'écarter pour aller vers l'ailleurs, pour élaborer une réalité autre, fictive.

Ce qui nous intéresse particulièrement ici, c'est le fait que le projet post-exotique rappelle fortement le concept d'imagination constituante de Paul Veyne, les auteurs post-exotiques voulant créer un monde avec leur imagination. Il faut ici préciser que, bien que l'entreprise post-exotique soit fondamentalement négatrice et que le monde constitué par sa littérature souhaite se fermer sur lui-même (Volodine parle à ce sujet d'une « littérature de monde clos⁷¹ »), il ne l'est pas tout à fait. De fait, l'idée de Schaeffer voulant que la fiction entretienne un rapport analogique avec le réel et celle voulant qu'elle nous instruisse sur lui, s'applique aussi aux écrits de Volodine. L'auteur l'a lui-même noté dans un entretien accordé à Jean-Didier Wagneur pour *Libération* :

Passer par l'ailleurs permet de revenir au réel avec un regard moins brouillé ; plus propre. On revient à tout ce qui nous préoccupe, au fond, aujourd'hui : le sens de l'histoire, les atrocités vécues au XX^e siècle, la vie et la mort⁷²

et Frank Wagner l'a réaffirmé dans un article consacré à Volodine : « en dépit de sa très forte clôture [...] cette œuvre parvient — plus efficacement que les tentatives

⁷⁰ *Ibid.*, p. 138.

⁷¹ Pierre Ouellet et Karine Drolet, « De la pétrification considérée comme un système de défense. Entretien avec Volodine », *loc. cit.*, p. 20.

⁷² Jean-Didier Wagneur, « Volodine, le post-exotique », dans *Libération*, « Cahier livres » du jeudi 12 mars 1998, p. 9.

prétendument “réalistes” — à nous parler de notre monde contemporain⁷³ ». Le lecteur de Volodine sera ainsi entraîné vers l’ailleurs, visitera des mondes post-exotiques et sera confronté à leur grande singularité, mais pourra, à terme, être ramené vers sa propre réalité qui s’apparente à celle qu’ont rejetée les auteurs post-exotiques. La boucle sera bouclée.

Un monde de fiction, un monde incertain

Les mondes post-exotiques sont dits « illusoires⁷⁴ » — il s’agit de mondes fictifs — et il arrive effectivement que ceux qui les habitent ne croient pas en eux, qu’ils tendent à les considérer comme des simulacres de réel, comme ce que Paul Veyne appellerait des « palais de l’imagination⁷⁵ », comme des réalités fictives pouvant s’imposer comme vraies, mais restant fragiles et provisoires. C’est souvent le cas dans *Des anges mineurs*, alors que des personnages des narrats doutent du réel qu’ils habitent. Les réflexions du narrateur du narrat 21 « SORGHOV MORUMNIDIAN » présentent ainsi de fortes similitudes avec la pensée développée par Paul Veyne dans *Les Grecs ont-ils cru en leurs mythes ?* Il sait, de fait, habiter un réel fragile et incertain et souffre d’en avoir conscience :

J’interprétais le présent comme une suite d’illusions accrochées avec cohérence l’une à l’autre et incluant les moments de sommeil et de séparation, intégrant les événements les plus prosaïques de la vie quotidienne et fabriquant, en résumé, une sorte de réel parfaitement plausible, mais dont nous risquions d’être privés au moindre sursaut défavorable du destin. Au début, je redoutais à chaque instant de tout perdre et je le déclarais à Sophie Gironde, expliquant ma peur et me

⁷³ Frank Wagner, « Leçon 12 : Anatomie d’une révolution post-exotique », dans *Études littéraires. Théories, analyses et débats*, vol. 32, n°3, p. 195.

⁷⁴ Antoine Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, *op.cit.*, p. 75.

⁷⁵ Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l’imagination constituante*, *op.cit.*, p. 130.

mordant les lèvres pour ne pas pleurer. Cela la faisait rire. Puis il se produisit une espèce d'accoutumance, et je mis en veilleuse mon scepticisme, mais sans m'en libérer vraiment. (*D.A.*, p. 91)

Sorghov Morumnidian sait habiter un palais de l'imagination et craint qu'il ne s'écroule. Il tente de le solidifier, d'en faire un réel en lequel il puisse croire, mais, au fond de lui, le doute persiste. Pavel aurait pu dire qu'il ne sait s'il habite un monde « réel-dans-la-fiction » ou « fictif-dans-la-fiction⁷⁶ ». Comme, ailleurs, Will Scheidmann, il ne fait « plus la différence entre le réel et l'imaginaire » (*D.A.*, p. 115). Par conséquent, on retrouve ici le principe post-exotique de la « non-opposition entre les contraires⁷⁷ ». Le réel et le fictif se confondent. Ils ne peuvent être distingués avec certitude.

Méfiant à l'égard du réel qu'ils habitent, les narrateurs et personnages post-exotiques tentent souvent de s'accrocher à des détails, de donner soudainement des précisions inattendues dans un monde incertain, comme pour le concrétiser, pour y garder des points de repères. Ainsi, on nous donnera, par exemple, des indications temporelles — « 25 mai » (*D.A.*, p. 20), « 10 mai, à minuit pile » (*D.A.*, p. 55), « Comme tous les 16 octobre » (*D.A.*, p. 200), etc. — , des noms de lieux — « boulevard des Ovibosses » (*D.A.*, p. 55), « rivière des Perles » (*D.A.*, p. 77), « rue des Ciels-Chenus » (*D.A.*, p. 166), etc. — ou des numérotations⁷⁸ — « cabine numéro 886 » (*D.A.*, p. 14), « porte du 906 » (*D.A.*, p. 62), numéro de téléphone « 886 » (*D.A.*, p. 138), etc. — qui sembleront étrangement concrets dans le réel des

⁷⁶ Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, op. cit., p. 81.

⁷⁷ Antoine Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, op. cit., p. 39 et 79.

⁷⁸ Celles-ci pouvant d'ailleurs rappeler les numéros de cellules des auteurs post-exotiques incarcérés.

mondes post-exotiques. « [L]es fausses précisions sont indispensables⁷⁹ », écrit Volodine dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, et les personnages de ses écrits les rechercheront effectivement. Le narrat 42 « PATRICIA YASHREE » donne un bon exemple de cette quête d'éléments rassurants, de points de repères délimitant le réel. Alors que de nombreux oiseaux tombent du ciel et heurtent le sol pour y mourir, Volodine raconte :

Pour calmer son anxiété, Tchinguiz Black allait les identifier et les mesurer avec un ruban gradué qu'il avait tiré de sa poche. Il les mesurait du bec à la queue et d'une pointe de l'aile à l'autre. Quand les chiffres avaient un caractère vraiment anormal, il lâchait l'oiseau avec une brève exclamation de dégoût et il levait la tête, et nos yeux se croisaient, essayant de lancer un dialogue qui ne prenait pas. (*D.A.*, p. 198-199)

Les structures du palais de l'imagination qu'est le réel post-exotique sont fragiles, peu de choses sont sûres entre ses murs, et même lorsque quelqu'un tente de mesurer les objets qui s'y retrouvent, de définir des critères de vérité pour s'y rassurer, il arrive qu'ils lui échappent. Une atroce sensation d'altérité pourra alors le rattraper. Il n'est pas facile d'habiter un monde instable, un monde incertain, un monde de fiction.

La manipulation du réel

Nous avons expliqué précédemment que les auteurs post-exotiques cherchent à constituer un monde fictif qu'ils pourraient habiter et nous venons de voir que les personnages de leurs fictions gardent souvent conscience du caractère construit des réels qu'ils habitent et craignent que ces constructions ne s'écroulent. Mais si les

⁷⁹ Antoine Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, *op.cit.*, p. 26.

auteurs post-exotiques veulent créer un monde habitable avec leur imagination, nous verrons ici que leurs personnages le transforment eux-mêmes de l'intérieur. En le sachant fictif (ou en se doutant qu'il l'est), ils cherchent à le modifier, à l'adapter à leurs désirs ou besoins. Cette manipulation du réel par l'imagination apparaît essentiellement de deux façons chez Volodine. D'une part, lorsque les personnages des fictions post-exotiques déploient leur imagination afin de combler leurs lacunes dans leur connaissance du monde ou de s'y rassurer (nos deux premiers exemples illustrent cet aspect de la question). D'autre part, lorsque l'imagination semble vraiment transformer le réel et parvient à brouiller les frontières fiction/réalité (notre troisième exemple vient éclairer cet aspect plus radical de l'influence que la fiction, chez Volodine, peut avoir sur le réel).

Nous puisons notre premier exemple au narrat 14 « Lazare Glomostro » dans lequel les membres de l'expédition dirigée par le capitaine Djenno Epstein cherchent à saisir ce qui se passe dans la nuit noire où s'est aventuré un des leurs :

Au bout d'un moment, nous fixâmes notre attention sur les échos qui flottaient vers nous depuis les ténèbres. L'imagination et l'ouïe travaillaient de conserve, chacune sans cesse allant à la rescousse de l'autre. (*D.A.*, p. 57)

Le monde est sombre et incertain. Les sens (ici, l'ouïe) ne parviennent pas toujours à le saisir. L'imagination peut alors venir remplir l'inconnu, créer ce qui n'est pas. Ce genre de situation se retrouve dans plusieurs livres de Volodine. Un personnage de *Nuit blanche en Balkhyrie* dit de la sorte : « Hé, dis-je. Quoi, on ne voit rien. Comme si tu ne pouvais pas inventer des images⁸⁰ ». Un autre exemple tiré de *Un navire de*

⁸⁰ Antoine Volodine, *Nuit blanche en Balkhyrie*, Paris, Gallimard, 1997, p. 11.

nulle part montre semblablement comment l'imagination peut venir éclairer les zones d'ombre d'un réel souvent insaisissable :

Pour tromper la solitude, qui savait être épouvantable et cruelle, Bloom s'inventait des jeux et des histoires. Loin à l'horizon vaguaient des bruits, des lueurs, des souffles, il les interprétait à sa manière, il les refaçonnait, et pour finir il s'en rendait maître, car il avait dans la peau le sens du pouvoir⁸¹.

On aura remarqué ici qu'on nous parle du « sens du pouvoir » de Bloom qui voudrait maîtriser le monde avec son imagination. Bien que les personnages de Volodine soient souvent des êtres décrépits, sur la fin, leurs facultés imaginatives peuvent les aider à adopter une position dominante dans le monde qu'ils habitent (nous y reviendrons bientôt). L'imagination constituante n'est pas seulement ce qui donne sa forme au monde. C'est aussi ce qui permet de réduire le caractère inquiétant de l'inconnu, ce qui précise (même fictivement) sa définition⁸².

Ailleurs, Clara Güzül, qui donne son nom au trentième narrat des *Anges mineurs*, se sent très seule. Elle n'a plus personne à qui parler, plus personne qui puisse lui servir de point de repère : « Quelles phrases pourrait-elle bien adresser, et à qui ? Quels fragments de réponse pourrait-elle bien espérer, et de qui ? » (*D.A.*, p. 140) et c'est par la fiction qu'elle cherchera à se tirer de cette impasse. Elle voudra ainsi pallier son ignorance à propos de sa propre apparence en s'inspirant d'images puisées dans de vieux magazines pornographiques :

Il y a extrêmement longtemps qu'elle ne sait plus à quoi elle-même ressemble quand elle est habillée ou nue, et elle a tendance à imaginer que, d'une manière ou d'une autre, son corps continue à s'organiser comme ceux qui ici [dans les magazines pornographiques] s'exposent,

⁸¹ Antoine Volodine, « Un navire de nulle part », dans *Biographie comparée de Jorian Murgrave, Un navire de nulle part, Rituel du mépris, Des enfers fabuleux*, Paris, Denoël, 2003, p. 289.

⁸² Il va de soi — bien que ce ne soit pas le cas dans nos exemples — que l'imagination peut aussi rendre l'inconnu plus inquiétant, créer des monstres là où il n'y en a pas.

comme les volumes et les sillons intimes qui ici s'exposent. (*D.A.*, p. 142-143)

Elle construit son réel à partir d'images, par *mimèsis*. Elle s'imagine être ce que Schaeffer appellerait l'« *analogon*⁸³ » d'une image. Elle se représente à partir d'une représentation, et peut-être se leurre-t-elle un peu, oubliant qu'elle n'a pas l'apparence qu'elle s'imagine avoir. Confondant le réel et le fictif, elle finira même par s'adresser à des images, à ces mêmes filles figurant dans des magazines pornographiques : elle tentera de se rassurer en leur parlant, comme s'il s'agissait d'êtres de chair et de sang, de la lutte contre le capitalisme mafieux. Elle leur dira même : « De toute façon, je vais vous envoyer une cassette où Varvalia Lodenko explique ce qu'il faut faire quand il n'y a plus rien à faire » (*D.A.*, p. 143). La lutte anti-capitaliste prônée par Varvalia Lodenko peut nous paraître insensée dans le monde sur la fin qu'elle habite. Ici, elle fait pourtant sens. Elle donne à Clara Güzdul quelque chose à quoi s'accrocher.

Plus radicalement, les narrats 19 « BASHKIM KORTCHMAZ » et 20 « ROBBY MALIOUTINE⁸⁴ » donnent un bon exemple de la façon dont l'imagination peut modeler le réel. Dans le premier des deux, un certain Bashkim Kortchmaz s'éveille après avoir fait un rêve érotique dans lequel il retrouvait Solange Bud, le « grand amour de sa vie » (*D.A.*, p. 80), mais le souvenir de ces retrouvailles échappe bientôt à sa mémoire et il est remplacé par un autre, plus flou, incertain. Cependant, un vagabond s'est installé en face de la demeure de Kortchmaz. Ce dernier ne sait à peu près rien de cet étranger. Il se propose donc de lui donner

⁸³ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, p. 243.

⁸⁴ Ces deux narrats sont intimement liés. Ils mettent effectivement en scène les mêmes personnages et le second suit chronologiquement le premier.

une identité plus concrète : « Et si je lui donnais un nom à cet insomniaque ? songea Kortchmaz [...] et si je baptisais ce type, disons Robby Malioutine ? pensait-il. Et si j'allais lui demander s'il a entendu parler de Solange Bud ? » (*D.A.*, p. 82-83). L'imagination de Kortchmaz, sa capacité à donner un nom à un étranger, vient ici le rassurer et facilite son rapport à l'inconnu. L'emprise de son imagination sur le réel ne devient toutefois vraiment manifeste qu'au narrat suivant, dans lequel le vagabond en question s'appelle vraiment Robby Malioutine : on le nomme ainsi et on ne remet pas en cause son identité. La narration des *Anges mineurs* prend le relais de Kortchmaz : elle fait de son idée une vérité. On peut alors considérer, avec Paul Veyne, que l'imagination de Kortchmaz a constitué le réel, que sa fiction a réellement donné un nom à un individu jusque-là anonyme. Il est aussi possible de dire, avec Jean-Marie Schaeffer, que Kortchmaz n'a pas neutralisé les effets de leurre de sa propre fiction (dont il était à la fois l'émetteur et le récepteur), qu'il s'est laissé tromper par elle en négligeant son caractère feint, en ne prenant pas conscience de son statut fictionnel. On peut semblablement penser, avec Thomas Pavel, que Kortchmaz s'est mis à croire en sa fiction et l'a rendue vraie. Comme Pygmalion qui, amoureux d'une statue, la voit prendre vie, Kortchmaz a rendu réelle une identité qu'il avait d'abord imaginé connaître. Pavel écrit de la sorte :

Le culte et la fiction ne diffèrent que selon la force de l'univers secondaire ; aussi suffit-il qu'assez d'énergie soit détournée vers ces genres d'actes mimétiques pour qu'ils quittent le mode fictionnel et basculent dans la réalité : le mythe de Pygmalion raconte cette transformation⁸⁵.

Ainsi, Kortchmaz, après avoir inventé un nom et donné une identité à un inconnu, a fini par croire en elle, et cet inconnu est devenu — du moins à ses yeux — Robby

⁸⁵ Thomas Pavel, *Univers de la fiction, op. cit.*, p. 80.

Malioutine. Volodine rappelle ici que la frontière peut être mince entre le vrai et l'imaginé, ce qui est fictif pouvant facilement devenir réel et ce qui est réel, fictif. En accord avec le principe post-exotique de la non-opposition des contraires, la fiction et la réalité, comme la vie et la mort ou les mondes rêvés et les mondes éveillés, peuvent se confondre chez Volodine.

Les mondes post-exotiques et, moins radicalement, le monde réel que nous habitons sont souvent incertains. Nos deux premiers exemples nous ont rappelé que l'imagination peut venir à la rescousse de celui qui recherche des points de repère pour se situer dans le monde. Nous pensons, avec Paul Veyne, que l'imagination est constituante. Si la fiction forge, ne serait-ce qu'en partie, le réel, notre troisième exemple a démontré que les frontières entre l'une et l'autre peuvent disparaître, que ces deux mondes peuvent se confondre. Nos exemples ne présentent pas de transformations majeures du réel par l'imaginaire, mais au plus des modifications mineures ou carrément vaines des mondes post-exotiques. Les personnages de Volodine ne sont pas des héros. S'ils l'ont déjà été du temps de leurs luttes révolutionnaires, leur révolution a échoué et ils sont aujourd'hui de simples *untermenschen*. S'ils peuvent avoir conscience du caractère construit des mondes post-exotiques, ils ont rarement la volonté nécessaire pour parvenir à les transformer. En voulant s'imaginer, se construire, un réel habitable, ils pourront néanmoins écraser autrui afin d'imposer leur rêve.

La violence du vrai

Nous avons remarqué, dans notre chapitre précédent, l'étrangeté fondamentale de Khrili Gompo et avons noté avec quelle agressivité on la lui fait ressentir. Nous pouvons maintenant considérer que cette agressivité passe par un soupçon face au réel et par une imagination cherchant à s'imposer comme vérité. En effet, au neuvième⁸⁶ narrat des *Anges mineurs*, Evon Zwogg reçoit de toute évidence une fiente d'oiseau sur la tête, mais nie cette réalité. Il propose plutôt différentes alternatives pour expliquer ce qui lui arrive, se demandant si telle ou telle espèce, tel ou tel être serait à l'origine de la fiente. Allant vers Khrili Gompo, qui l'observe, il finit même par proposer avec agressivité : « Et si c'était un extraterrestre, hein ? » (*D.A.*, p. 37). Khrili Gompo reçoit alors sa question comme un « reproche » (*D.A.*, p. 37) et se trouve vivement affecté par elle⁸⁷. Evon Zwogg a écarté l'interprétation la plus simple dont il disposait pour comprendre ce qui lui arrivait — un oiseau lui avait déféqué sur la tête — et a cherché à interpréter l'événement différemment. En proposant que Khrili Gompo puisse être un extraterrestre, il a voulu imposer sa vérité⁸⁸ et a réussi à affecter Khrili Gompo qui s'est senti concerné par elle. Un réel semblait évident, dominait le monde qu'habitent Khrili Gompo et Evon Zwogg, mais, comme l'a écrit Paul Veyne : « Les rapports entre les vérités sont des rapports

⁸⁶ Des exemples semblables pourraient être retirés de certains autres narrats mettant en scène Khrili Gompo.

⁸⁷ Voir à ce propos l'extrait précédemment cité p. 30 de ce mémoire.

⁸⁸ Bien qu'Evon Zwogg pose la question de la nature extraterrestre de Khrili Gompo plutôt que de l'affirmer, sa façon de la poser, s'avançant vers Khrili Gompo pour crier sa question, donne l'impression d'une accusation.

de force⁸⁹ » et Evon Zwogg a transgressé l'évidence du réel en tentant à tout prix d'y faire valoir son point de vue, un point de vue pour nous absurde, insensé.

Le narrat 24 « SARAH KWONG » présente un autre exemple de cette violence de l'imagination et de la vérité. Yasar Dondog, son narrateur, fait à Sarah Kwong, l'animatrice du Centre éducatif⁹⁰ qu'il a fréquenté, le reproche suivant : « j'appréciais peu sa manière brutale de remettre en cause les évidences auxquelles je m'étais accroché, jusque-là, pour survivre » (*D.A.*, p. 106) et nous considérons ici ces « évidences » comme étant le réel en lequel croit normalement Yasar Dondog, le palais de l'imagination qu'il considère comme vrai. Cette vérité, Sarah Kwong veut la nier pour en imposer une autre. Ainsi, au terme d'un curieux exercice scolaire, alors que Yasar Dondog lui demande : « Où sommes-nous ? » (*D.A.*, p. 106), elle lui répond « À l'intérieur de mes rêves, Dondog, voilà où nous sommes » (*D.A.*, p. 106) et elle précise plus loin : « Et quand je dis mes rêves, je ne pense pas aux tiens, Dondog. Je pense aux miens, uniquement à ceux de Sarah Kwong » (*D.A.*, p. 106). Terrassé par les propos de Sarah Kwong, Yasar Dondog aura alors eu l'impression que « sa réalité n'était qu'une hypothèse très sale » (*D.A.*, p. 106). Ici, Sarah Kwong cherche donc à retirer Yasar Dondog du réel qu'il croit habiter et en faire un habitant, sinon un produit, de ses propres rêves⁹¹. Sa réalité, sa conception du vrai, s'impose comme un dogme, devient une idéologie écartant les fondements sur lesquels Yasar Dondog s'appuyait pour vivre.

⁸⁹ Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, op. cit., p. 52.

⁹⁰ Le caractère agressif du rapport de cette dernière à son élève peut aussi être lié au fait que l'œuvre de Volodine présente souvent l'analyse littéraire, la lecture institutionnalisée, scolaire, du post-exotisme comme une attaque. Nous y reviendrons un peu plus loin.

⁹¹ Cette scène rappelle étrangement une nouvelle de Borgès qui écrit : « Avec soulagement, avec humiliation, avec terreur, il comprit que lui aussi était une apparence, qu'un autre était en train de rêver » (Jorge Luis Borgès, « Les ruines circulaires », *Fictions*, Paris, Gallimard, 1957, p. 59-60).

Par ailleurs, si nous avons retrouvé plus tôt, dans le narrat 28 « FREEK WINSLOW », une métaphore du passage entre les mondes, il s'y trouve aussi une réflexion simple mais instructive sur la constitution du réel. Ainsi, alors qu'une expédition « [se heurte] à de grandes tentures placées en travers de [sa] route » (*D.A.*, p. 130), ses membres s'interrogent :

Certains prétendaient qu'il s'agissait de toiles d'araignée, d'autres soutinrent que nous étions entrain de rêver et que, si des organismes vivants avaient ainsi réparti des draps d'une si considérable grandeur et résistance, ce n'était pas pour nous piéger ni même pour nous retarder, mais uniquement pour être prévenus que nous approchions et que que nous allions bientôt déboucher dans leur réalité. Billevesées, trancha notre capitaine, un nommé Brickstein. C'est une manufacture de toiles que nous parcourons, décida-t-il, une fabrique immense, abandonnée depuis des siècles. (*D.A.*, p. 130)

Ici, trois hypothèses, trois façons de comprendre le réel, se disputent donc. La troisième, cependant, « tranche ». C'est celle du capitaine. C'est lui qui domine. Ce qu'il imagine est la seule vérité. Il représente l'idéologie dominante. Les deux autres vérités, dirait Veyne, sont à ses yeux des imaginations.

Des anges mineurs présente plusieurs autres exemples de luttes entre vérités, de ces luttes qui, aux dires de Paul Veyne, peuvent permettre à l'imaginaire de s'imposer comme vrai et de faire d'une vérité une imagination. Volodine nous montre bien comment ces luttes sont violentes, dépossessionnelles. De la sorte, elles peuvent rappeler certains conflits idéologiques qu'a connus l'histoire humaine, alors que des idées ou des croyances voulaient s'imposer au monde au détriment d'autres vérités. Les personnages de la littérature post-exotique étant souvent d'anciens révolutionnaires ayant vécu l'échec des révolutions collectivistes, on peut aussi voir,

dans ces mises en scène des luttes entre vérités, une reproduction à une autre échelle des combats politiques qu'ils ont connus et qui ont finalement vu l'idéologie capitaliste venir écraser l'idéologie collectiviste. Les personnages de Volodine ont perdu leurs repères. Leurs utopies politiques ont échoué dans le « vrai » monde. Et c'est dans le doute qu'ils tentent de constituer l'univers post-exotique. Leurs points de vue se confrontent. Rien n'y est certain. L'imagination peut y être un moyen de domination, une façon d'écraser l'autre, d'imposer sa vérité, mais elle n'est pas que cela. Chez Volodine, elle permet aussi d'échapper, du moins momentanément, aux agressions d'autrui, de se retrancher, même si c'est en vain, dans un espace fictif, derrière le voile de l'imaginaire.

La fiction : un mécanisme de défense défaillant

Dans *Les Années de chien* de Günter Grass, Bouche-d'Or dit à Walter Matern : « tant que nous racontons encore des histoires, nous vivons [...], tant que des histoires peuvent encore nous amuser, il n'y a pas d'Enfer qui puisse nous distraire⁹² ». Les personnages de ce roman vivent dans un monde dur et violent, brisé par la guerre, dans un monde où il reste peu d'espoir. Il retrouvent toutefois dans la fiction un moyen d'échapper à cette insupportable réalité. Bien que l'action des *Années de chien* se situe dans le cadre historique de la Deuxième Guerre mondiale, son univers rejoint celui des écrits de Volodine. Les thématiques des camps et des horreurs de la guerre, essentielles chez ce dernier, s'inspirent en effet des atrocités qu'a connues le monde au vingtième siècle. De plus, chez Volodine comme chez

⁹² Günter Grass, *Les Années de chien*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1965, p. 647.

Grass, la fiction pourra être, ou sembler être, une issue de secours, un moyen de fuite. Toutefois, chez le premier, elle ne sera jamais tout à fait une solution : la réalité finira généralement par rattraper celui qui croyait y échapper par les voies de l'imaginaire. La fiction pourra tout de même permettre aux personnages de Volodine de se protéger un temps contre l'atrocité du monde, contre la torture, contre le dégoût. Les auteurs ou personnages post-exotiques évitent la réalité qu'ils ne peuvent admettre en allant vers l'ailleurs. Ainsi l'un d'entre eux dira-t-il, dans la cinquième leçon du *Post-exotisme en dix leçons*, *Leçon onze* : « Nous avons toujours parlé d'autre chose, toujours⁹³ ».

Au sein de l'œuvre de Volodine, ce n'est pas dans *Des anges mineurs* que se retrouvent les exemples les plus manifestes de protection par la fiction. Elles apparaissent plus clairement ailleurs chez cet auteur. Nous en trouvons un premier exemple, dans *Vue sur l'ossuaire*, où Maria Samarkande, un écrivain post-exotique, est incarcérée dans un lieu où on l'interroge et la torture. Elle raconte même qu'une certaine Astrid Kœnig, aussi nommée Marina Peel ou « la fille de l'Orbise⁹⁴ », a été violée devant elle. Dans un moment de doute, elle se demande toutefois si elle n'est pas passée par ses propres fictions pour se protéger, si elle n'a pas fait mentalement subir ses propres humiliations à des personnages issus de ses écrits post-exotiques :

Son bas-ventre était en feu. Elle se rappela le viol de Marina Peek, d'Astrid Kœnig. Elle eut soudain le soupçon qu'un mécanisme de défense s'était déclenché devant sa conscience, et que ces noms et cette silhouette de femme suppliciée sortaient d'elle pour lui masquer la vérité et la protéger de la vérité. Elle connaissait ces noms, en effet, ou des noms voisins. Elle les avait mis en scène dans des contes qui n'avaient jamais été publiés, mais qui lui étaient chers⁹⁵.

⁹³ Antoine Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, op. cit., p. 50.

⁹⁴ Antoine Volodine, *Vue sur l'ossuaire*, Paris, Gallimard, 1998, p. 15.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 19.

Le soupçon de Maria Samarkande indique qu'elle aurait pu tirer un personnage de ses fictions post-exotiques pour imaginer le viol. Elle aurait ainsi déguisé la réalité du viol qu'elle subissait elle-même, en se laissant leurrer par sa propre fiction, en se mettant à croire en elle, plutôt qu'en feignant de le faire. Le doute, ici, la rattrape toutefois. Le voile protecteur de la fiction a été percé.

Semblablement, dans *Le Nom des singes*, Gonçalves conseille à Golpiez⁹⁶, qui a été torturé : « Vous feriez mieux de vous débarrasser de ces images [...]. Vous feriez mieux de cacher ces images sous des mots⁹⁷ ». On propose alors que le fait de raconter, de reformuler le réel avec des mots, puisse protéger, qu'il réduise l'impact des images, du non-dit. Le récit de fiction ne semblera toutefois pas éliminer ici les souffrances morales de celui qui a été torturé. En effet, bien que les personnages de Volodine ne cessent de raconter, que la prise de parole soit pour eux essentielle et qu'elle puisse être en partie protectrice ou réparatrice, elle n'est pas une panacée. À propos des narrateurs des romances post-exotiques, Volodine a écrit ainsi : « l'idée même de narration, trop peu efficace pour métamorphoser le réel, le[s] répugne[nt]⁹⁸ ». Néanmoins, et comme le remarque Lionel Ruffel dans un article intitulé : « Interrogation : A Post-Exotic Device », la fiction sera souvent, chez Volodine, produite en réaction à l'interrogatoire, le langage fictionnel s'opposant au discours impératif de l'interrogateur qui exige qu'on lui dise quelque chose : « Fiction is born as a resistance to the interrogator's exacting demands for meaning.

⁹⁶ Nous employons ici les noms « Gonçalves » et « Golpiez » par commodité, mais sans oublier qu'ils se confondent souvent, qu'ils ne peuvent toujours être différenciés dans *Le Nom des singes*.

⁹⁷ Antoine Volodine, *Le Nom des singes*, op. cit., p. 176.

⁹⁸ Antoine Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, op. cit., p. 38.

A conflict then arises in which two conceptions of language confront each other⁹⁹ ». En cela, la fiction fonctionne bel et bien comme un mécanisme de défense. On pourra toutefois se demander si les personnages de Volodine ne se laissent pas souvent convaincre par leurs fictions (comme l'a fait provisoirement Maria Samarkande dans notre exemple précédent), finissant par les considérer comme des vérités (pourrait dire Veyne) ou se laissant leurrer par elles (dirait plutôt Schaeffer) afin de se protéger davantage, de nier le réel.

Dans *Alto solo*, Baxir Kodek cherche de son côté à rassurer la naine Sarvara, menacée, comme lui, par deux étranges volatiles vêtus d'imperméables : « Il lui disait que ces individus n'existaient pas, qu'ils étaient, tout au plus, des imperméables factices¹⁰⁰ ». Il veut nier la réalité de la menace, en faire une fiction (comme l'indique ici l'usage du mot « factice »), un simulacre de menace. Afin de mieux comprendre cette scène d'*Alto solo*, on fera ici le lien entre l'extrait cité et la seconde méditation métaphysique de Descartes où l'auteur écrit :

que vois-je de cette fenêtre, sinon des chapeaux et des manteaux, qui peuvent couvrir des spectres ou des hommes feints qui ne se remuent que par ressorts ? Mais je juge que ce sont de vrais hommes et ainsi je comprends, par la seule puissance de juger qui réside en mon esprit, ce que je croyais voir de mes yeux¹⁰¹.

Les « hommes feints », dissimulés sous leurs vêtements, de Descartes et les « imperméables factices » de Volodine se ressemblent. La raison du premier lui permet toutefois de reconnaître de « vrais hommes » derrière ce qui aurait pu n'être que des simulacres d'hommes, alors que les personnages de Volodine voudront

⁹⁹ Lionel Ruffel, « Interrogation : A Post-Exotic Device », *SubStance*, vol. 32, n° 2, 2003, p. 79.

¹⁰⁰ Antoine Volodine, *Alto solo*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, p. 53.

¹⁰¹ René Descartes, *Méditations métaphysiques*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1990, p. 74.

reléguer au rang de fiction une menace évidente, véritable. Pour s'en protéger, ils chercheront à fictionnaliser le réel plutôt que de le juger d'un point de vue rationnel, cartésien. Le danger ne sera toutefois pas écarté. L'imagination, ici, est impuissante. Les agresseurs de Baxir Kodek et Sarvara arriveront finalement à leurs fins.

Bien que la fiction puisse, chez Volodine, fonctionner comme un mécanisme de défense, ce mécanisme — nous l'avons vu — est imparfait ; il s'avère souvent défaillant. La dynamique d'écriture de Volodine, la logique du post-exotisme, repose néanmoins sur ce principe. Lionel Ruffel a ainsi pu écrire, dans un article comparant Burroughs, Guyotat et Volodine : « de manière a priori étonnante, il apparaît que dans ces œuvres il n'y a de communauté que de sous-hommes. Et cette communauté ne peut être que littéraire, la littérature étant conçue comme l'ultime résistance¹⁰² ». De la sorte, ayant constaté que la fiction a une fonction protectrice pour les personnages de Volodine, nous verrons maintenant que les méthodes d'écriture post-sexotiques se veulent elles-mêmes protectrices.

La torture du texte

Si les personnages de Volodine sont souvent interrogés ou torturés et s'ils cherchent à éviter les supplices qu'on veut leurs infliger en masquant le réel par la fiction, Volodine compare aussi l'analyse littéraire à la torture¹⁰³. Pour lui, elle est

¹⁰² Lionel Ruffel, « La communauté des sous-hommes. Burroughs, Guyotat, Volodine », dans Pierre Ouellet (dir.), *Politique de la parole. Singularité et communauté*, Montréal, Trait d'Union, 2002, p. 218.

¹⁰³ Nous même, en analysant le texte volodinien, pouvons avoir en quelque sorte l'impression de le « torturer », de le tordre pour lui donner sens. Nous croyons toutefois prendre le recul nécessaire afin de ne pas donner de sens définitif à ce qui y est fondamentalement ambigu. Nous croyons respecter

une agression faite au texte post-exotique. La complexité de l'écriture volodinienne n'est conséquemment pas sans fondement. Ses jeux narratifs et ses contraintes formelles contribuent à perdre l'analyste¹⁰⁴, cet « ennemi [qui] est toujours quelque part rôdeur, déguisé en lecteur et vigilant parmi les lecteurs¹⁰⁵ ». Ils participent d'un système de protection du texte à l'encontre d'un lecteur rationnel qui voudrait percer ses mystères et expliquer l'univers fermé du post-exotisme. À l'occasion d'un entretien accordé à la revue *Prétexte*, Volodine a ainsi dit :

le discours narratif du post-exotisme évite de répondre à la demande de « sens » qui conviendrait à une fiction normale et incarcérerait le livre dans un camp auquel aucun de ses personnages ne souhaite qu'il appartienne. Les narrateurs post-exotiques restent sur leurs gardes, leur discours est filtré, censuré, obscurci par une méfiance maniaque et permanente. Il serait erroné de voir là des procédés d'abstraction, une esthétique de dessèchement du sens. Car il s'agit plutôt d'une tactique défensive, de moyens concrets à quoi on a recours pour fuir et contrarier la violence qui sera faite au texte, lorsque des inconnus pas forcément bienveillants s'empareront de lui et l'interrogeront¹⁰⁶.

Cette stigmatisation de l'analyse littéraire fait partie du projet négateur post-exotique. Le monde extérieur ne doit pas pouvoir percer la carapace fictionnelle de son univers. Rejetant la critique littéraire venue du monde « réel-dans-la-fiction » (dirait Pavel), les auteurs post-exotiques nous indiquent, dans la septième leçon du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* :

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 schizophréniques et hautaines, perversement amoureuses d'une musique de l'illisible. /

son mystère en évitant, comme nous le disions plus tôt, de figer les questionnements qu'il comporte en des réponses définitives, mais en ne le considérant pas non plus comme un texte fondamentalement hermétique duquel il n'y aurait rien à retirer.

¹⁰⁴ Ici, il s'agit avant tout d'une protection contre l'analyse rationnelle, d'autres types de lecture, plus sensibles pouvant pénétrer plus facilement les univers volodiniens. Nous y reviendrons.

¹⁰⁵ Antoine Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰⁶ Jean-Christophe Millois, « Entretien avec Antoine Volodine », *Prétexte*, *loc. cit.*

Le passage au crible de la critique traditionnelle a cet effet : il déçoit, mais surtout, il rend hideux et il tue¹⁰⁷.

Et c'est non sans humour que cette même leçon du *Post-exotisme en dix leçons*, leçon onze proposera un « vocabulaire critique¹⁰⁸ » typiquement post-exotique. Il s'y retrouve une liste de termes adaptés aux particularités de la littérature post-exotique. Ces termes ne sont toutefois pas définis et resteront souvent énigmatiques (comme c'est le cas, par exemple, pour les suivants : « respiration ornementale », « apnée chronologique » ou « colorisation paradoxale¹⁰⁹ »). Cette terminologie de l'analyse littéraire post-exotique apparaît donc dans la fiction sans que l'on dispose des outils pour l'employer. La communauté littéraire post-exotique reste fermée sur elle-même et on se rappellera que ses écrits s'adressent, dans l'absolu, à elle-même. Nous écrivons ici « dans l'absolu » puisque nous lisons ses textes, puisqu'ils ont aussi des lecteurs dans le monde réel. Volodine aime d'ailleurs jouer avec cette ambiguïté. Dans *Le post-exotisme en dix leçons*, leçon onze, Yasar Tarchalski, un auteur post-exotique incarcéré, dira ainsi à Blotno, un journaliste venu l'interviewer : « Nous sommes ailleurs, nous ne vous parlons pas, vous m'entendez, Blotno ? ...hurle-t-il. Ailleurs ! ... Nul d'entre nous ne communique avec vous ! ». Ici, Yasar Tarchalski s'adresse donc à une personne venue du monde extérieur que rejette le post-exotisme, mais il nie qu'il le fait. Son attitude rappelle alors la littérature post-exotique qui souhaite s'adresser uniquement à ceux qui habitent l'espace fermé du post-exotisme, mais trouve aussi des lecteurs à l'extérieur de ce monde utopiquement

¹⁰⁷ Antoine Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons*, leçon onze, *op. cit.*, p. 59.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 60.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 61. Le vocabulaire critique post-exotique est très imagé. Il peut difficilement être reçu rationnellement, mais reste en partie imaginable, puisque composé à la fois de termes plutôt abstraits (« ornementale », « chronologique », « paradoxale ») et d'autres plus concrets, concevables (« respiration », « apnée », « colorisation »). On peut se faire une idée de ce qu'implique cette terminologie, on peut avoir l'impression qu'elle se réfère à quelque chose, mais on ne peut clairement l'expliquer.

clos. Le rapport complexe du post-exotisme à l'égard de ces derniers est précisé dans « Un étrange soupir de John Untermensch », un texte adoptant à la fois le statut de fiction post-exotique et d'analyse critique des fictions post-exotiques. Antoine Volodine y écrit :

Il est donc probable que la démarche formaliste [du post-exotisme] se fixe pour principale tâche de dévier l'attention des analystes, de la fourvoyer vers le champs des équations acrobatiques et des contraintes, et, en somme, de contrarier l'analyse littéraire du texte et même de modifier la perception du texte¹¹⁰.

Et il s'avère, effectivement, qu'en mettant en scène une littérature (le post-exotisme) et en posant la question de sa réception, l'œuvre de Volodine interpelle son lecteur. L'auteur rappelle alors que la littérature est produite en réfléchissant à sa réception et qu'elle peut tenter de l'influencer. De la sorte, tout en cherchant à déjouer l'analyse rationnelle, l'écriture volodinienne appelle un autre type de lecture.

Musique et images

Malgré la complexité formelle et narrative de l'œuvre de Volodine, il reste que ce pourraient bien être ses images qui marquent le plus ses lecteurs, affectant leur sensibilité ou les invitant à venir visiter les mondes post-exotiques et à rêver ou à imaginer à partir d'eux¹¹¹. Un certain hermétisme du texte volodinien, un certain refus de céder aux lectures rationnelles, ne ferme pas la porte à des lecteurs plus intuitifs, lesquels, sans avoir éclairci tous les mystères du texte, garderont le souvenir d'étranges expéditions, de paysages désolés, de lambeaux de nuages, de vieillardes

¹¹⁰ Antoine Volodine, « Un étrange soupir de John Untermensch », *Formules (Revue des littératures à contrainte)*, n°3 (1999-2000), p. 145

¹¹¹ Volodine décrit ainsi le narrat comme « une séquence poétique à partir de quoi toute rêverie est possible » (*D.A.*, p. 7).

pluricentaines... L'analyse littéraire sera souvent moins portée à s'arrêter au volet sensible du texte¹¹² (nous en sommes le parfait exemple), mais plutôt à son côté plus rationnel. Le premier est pourtant essentiel aux yeux de l'auteur. Dans la plupart des entretiens qu'il a accordés, Volodine insiste effectivement sur cet aspect des choses, disant, par exemple : « les images sont pour moi primordiales, plus importantes que leur support¹¹³ » ou encore : « Je veux parler à la sensibilité plus par les images, les émotions qu'elles suscitent que par la phrase elle-même¹¹⁴ ». Il rejoint ici la pensée de Jorge Luis Borgès. Si le rapport entre l'œuvre de ce dernier et celle de Volodine a déjà été esquissé (notamment par Frank Wagner¹¹⁵), cet aspect de leurs affinités littéraires, n'a pas encore été présenté. Remédions-y.

Dans une série de six conférences prononcées à Harvard en 1967 et publiées aujourd'hui sous le titre *L'Art de poésie*, Borgès explique certaines de ses conceptions de la littérature, tant au niveau de la traduction que de la lecture et de l'écriture. Sa sixième conférence intitulée « Le credo d'un poète » insiste beaucoup sur l'importance, pour l'écrivain, de transmettre à son lecteur une certaine beauté du texte, davantage fondée sur le rêve que sur l'intellect, relevant plutôt du sensible que du raisonné. Si Volodine décrit les narrats comme « de brèves pièces musicales dont la musique est la principale raison d'être » (*D.A.*, p. 7), Borgès a écrit : « Le sens n'a pas d'importance, ce qui compte, c'est une certaine musique, une certaine manière de

¹¹² Des analyses thématiques, dans la lignée de Jean-Pierre Richard, qui s'arrêteraient aux motifs du texte, pourraient toutefois mettre davantage en valeur cet aspect fondamental de l'œuvre de Volodine.

¹¹³ Jean-Christophe Millois, « Entretien avec Antoine Volodine », *loc. cit.*

¹¹⁴ Jean-Didier Wagneur, « Volodine, le post-exotique », *loc. cit.* p. 21.

¹¹⁵ Frank Wagner, « Leçon 12 : Anatomie d'une révolution post-exotique », *Études littéraires. Théories, analyses et débats*, Québec, vol. 43, n° 3, 2000, p. 187-199.

dire les choses¹¹⁶ » et si Volodine, dans un entretien accordé à Jean-Didier Wagner pour *SubStance*, raconte que c'est avant tout le souvenir d'un rêve qui lui a inspiré *Le Nom des singes*, Borgès a de son côté affirmé : « Quand j'écris, je m'efforce d'être fidèle au rêve et non aux circonstances¹¹⁷ ». Bien que ces deux auteurs impressionnent par leur maîtrise formelle de l'écriture, ils lui accordent moins d'importance qu'à l'impact sensible que peut avoir le texte sur son lecteur. Plus concrètement, et pour revenir plus spécifiquement à Volodine, rappelons que ses écrits mettent souvent l'accent sur la valeur esthétique plutôt que référentielle de certains mots. L'auteur écrit ainsi : « citons pour la beauté du nom l'Ontario, le Dakota, le Michigan, le Tchoukotka, la Bouriatie, le Laos » (*D.A.*, p. 144) ou répète avec insistance les noms de ses personnages aux sonorités singulières¹¹⁸. Le texte cherche d'autre part à éveiller l'imagination de son lecteur, lequel pourra être interpellé par les mondes post-exotiques qui feront remonter en lui des images de rêve, des sensations oubliées, le goût de l'imaginaire. Dans « Un étrange soupir de John Untermensch », l'auteur décrit ainsi ce qui peut être vu comme le type de réception idéal des fictions post-exotiques :

on est au centre du mystère post-exotique, en contact avec ce qui depuis toujours a été décrit par les écrivains du post-exotisme, la quête de l'apaisement humble après la défaite, la survie à l'intérieur de la dernière seconde, la compassion, la fidélité amoureuse, la fidélité au lointain souvenir de l'espérance. On tente d'apprécier la beauté discrète du néant, puis on se retourne et on se tait. Et ce n'est pas seulement extrêmement triste, c'est extrêmement beau¹¹⁹.

¹¹⁶ Jorge Luis Borgès, *L'Art de poésie*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 2002, p. 114.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 109.

¹¹⁸ Ces noms contiennent fréquemment des allitérations (Lydia Mavrani, Nayadja Aghatourane, Alia Araokane, etc.) et réunissent souvent un prénom et un patronyme associés à des zones ethno-linguistiques différentes (Julie Rorschach, Sarah Kwong, Lazare Glomostro, etc.) Chez Volodine, la question de l'onomastique mériterait à elle seule une étude poussée.

¹¹⁹ Antoine Volodine, « Un étrange soupir de John Untermensch », *loc. cit.*, p. 146.

Tout en s'attaquant à la complexité formelle du texte, qui pourra attiser sa curiosité¹²⁰, le lecteur de Volodine sera donc potentiellement frappé par ses images ou touché par ses sonorités. Alors que sa raison risque d'être — du moins en partie — déjouée par le texte, il pourra le recevoir au niveau sensible ou être appelé par son univers et désirer le visiter un moment. Si Schaeffer insiste sur le caractère « partagé » de la fiction, c'est qu'elle implique que le lecteur s'adapte aux particularités du texte pour le recevoir. Chaque texte appelle un mode de lecture particulier. Celui de Volodine n'est idéalement pas celui de la raison qui torture le texte, mais celui de la sensibilité qui le reçoit.

Mémoire et réalité

Nous avons vu que, chez Volodine, la fiction peut offrir une certaine protection contre les horreurs du monde et que les méthodes d'écriture post-exotiques s'opposent aux analyses rationnelles et appellent une lecture plus intuitive. Nous verrons maintenant que le projet post-exotique vise aussi à assurer la pérennité de la mémoire, à préserver ce qui n'est plus. En narrant ou écrivant des fictions, les auteurs post-exotiques assurent la survie, dans les univers fictionnels qu'ils façonnent, de leurs proches décédés, de même que la continuité de leur idéal politique. Volodine a ainsi dit :

Ce geste de parole n'est pas un deuil pour faire quelque chose, quelque chose pour tourner la page ; c'est, au contraire, une manière de fixer à jamais la page et de l'habiter, alors que le monde a continué à évoluer loin de cette page¹²¹.

¹²⁰ La forme est néanmoins là. Elle appartient au texte. On peut s'y arrêter.

¹²¹ Pierre Ouellet et Karine Drolet, « De la pétrification considérée comme un système de défense. Entretien avec Antoine Volodine », *loc. cit.*, p. 20.

Il s'agit d'un hommage, d'une fidélité, à l'égard de ceux qui sont morts. De la sorte, « [d]ans le quartier de haute sécurité, l'usage veut que les hétéronymes se voient attribuer l'identité d'un détenu ou d'une détenue récemment assassinés ou suicidés¹²² », ce qui consiste à dire que plusieurs auteurs post-exotiques pourront emprunter le nom de certains de leurs proches disparus, leurs permettant en quelque sorte de continuer à vivre dans la fiction¹²³. Dans *Des anges mineurs*, les jeux d'hétéronymie des narrateurs post-exotiques apparaissent concrètement à de nombreux endroits du texte alors que des narrateurs disent emprunter l'identité d'un personnage pour parler en son nom : « je prends aujourd'hui parole au nom de Laetitia Scheidmann » (*D.A.*, p. 41) ou expriment un doute identitaire, ne sachant plus ils parlent au nom de qui « Je ne savais plus si j'étais Will Scheidmann ou Maria Clementi, je disais je au hasard » (*D.A.*, p. 203). Comme certains critiques l'ont déjà remarqué (dont, en particulier, Marie-Pascale Huglo¹²⁴), la littérature post-exotique (qui est l'œuvre d'une communauté littéraire et est fondée sur l'union et l'échange des voix auctoriales et narratives) fait aussi revivre le rêve collectiviste. C'est-à-dire que les voix narratives post-exotiques se conjuguent hors du réel pour construire ensemble, collectivement, une fiction. Alors que l'utopie a échoué dans le réel, elle devient ainsi possible dans des mondes imaginaires.

Au sein des *Anges mineurs*, le personnage de Will Scheidmann exemplifie cet aspect du post-exotisme, cette possibilité de préserver la mémoire par la fiction. Ses

¹²² Antoine Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, *op. cit.*, p. 39.

¹²³ Nous retrouvons ici le principe de négation de la mort présenté dans notre premier chapitre.

¹²⁴ Marie-Pascale Huglo, « The Post-Exotic Connection : Passage to Utopia », *SubStance*, vol. 32, n° 2, 2003, p. 95-108.

grands-mères, celles qui l'ont constitué à partir de « tombées de tissu et de boules de charpie » (*D.A.*, p. 24), lui ont d'abord inculqué leur idéologie afin qu'il fasse revivre leur rêve égalitariste. Will Scheidmann raconte ainsi, qu'au moment de sa « naissance », Varvalia Lodenko « déversait entre [ses] fontanelles des instructions politiques qui complétaient celles qu'ils avaient maintes et maintes fois gravées dans la partie cireuse de [son] intelligence » (*D.A.*, p. 114) et il sera ensuite chargé de faire connaître au monde l'idéal politique pour lequel elles ont lutté dans leur jeunesse. Plus tard, alors qu'il aura échoué dans la tâche que lui avaient donnée ses aïeules, qu'il les aura même trahies en rétablissant le capitalisme, elles lui trouveront une autre utilité : celle de préserver leur mémoire de vieillesse, de combler ses lacunes. C'est Lilly Young qui envisagera d'abord cette possibilité :

Lilly Young parlait de Will Scheidmann et elle parlait de leur mémoire de vieille qui souvent maintenant était trouée et déchirée, et dont les trous et déchirures s'agrandissaient, avec le temps. Elle prétendait soudain que seul Scheidmann pourrait rassembler leurs souvenirs quand ceux-ci seraient en voie de disparaître complètement. (*D.A.*, p. 78)

La suggestion de Lilly Young fera son chemin. Les grands-mères de Will Scheidmann renonceront effectivement à l'exécuter, préférant le laisser en vie pour qu'il archive (*D.A.*, p. 95), par sa parole, leurs souvenirs. Will Scheidmann acceptera ce rôle, voyant lui-aussi dans les récits qu'il narre à ses aïeules un moyen de faire durer leur mémoire¹²⁵. Ainsi dira-t-il que, si elles figurent dans ses narrats, si elles en sont parfois les personnages, c'est « pour que [leur] mémoire soit préservée malgré l'usure des siècles et pour que [leur] règne arrive » (*D.A.*, p. 96). On notera ici la référence messianique du « pour que [leur] règne arrive », qui marque bien un retour

¹²⁵ Il faut rappeler par ailleurs que les narrations de Will Scheidmann (ses fictions) le protègent aussi de son exécution par ses grands-mères, qu'elles agissent en quelque sorte comme un mécanisme de défense.

à la croyance profonde et essentielle en l'idéologie des grands-mères, en leur utopie politique qui feint de survivre dans la fiction¹²⁶ alors qu'elle a échoué dans le réel¹²⁷.

Il ne faut toutefois pas oublier que les souvenirs sont racontés, fictionnalisés, qu'ils ne correspondent pas tout à fait au réel qu'ils relatent. Ainsi, l'auteur écrit :

Il avait été établi que les narrats étranges qui s'échappaient de la bouche de Scheidmann colmataient les brèches dans les mémoires ; même si, plutôt que des souvenirs concrets, ils remuaient des rêves ou des cauchemars qu'elles avaient faits, cela aidait les vieilles à fixer leurs visions affadies, l'expérience des hiers qui chantent. (*D.A.*, p. 156)

Volodine rappelle ici qu'on ne peut toujours se fier à la mémoire, que les souvenirs ne rapportent pas nécessairement le réel tel qu'il était vraiment autrefois. Si notre conception du réel est en partie forgée par nos souvenirs, ceux-ci peuvent être incertains. En poussant l'idée d'imagination constituante de Paul Veyne, on peut avancer que le réel est aussi une construction de l'imagination parce qu'il est fondé sur une mémoire imparfaite. Ne pouvant nous souvenir avec certitude de ce qui a été, nous pouvons effectivement combler les lacunes de notre mémoire en inventant — nous le faisons probablement tous les jours — et ces mêmes inventions viendront influencer notre conception du réel, la fictionnaliser. Chez Volodine, cela n'est toutefois pas négatif. De fait, si la parole de Will Scheidmann peut venir « fixer [les] visions affadies » de ses grands-mères, les souvenirs, même partiellement fictifs, qu'il fait remonter à leur mémoire sont des assises sur lesquelles elles s'appuient pour vivre, des réminiscences soutenant leur présent.

¹²⁶ Comme les grands-mères qui peuvent elles-mêmes « feindre l'immortalité » (*D.A.*, p. 125).

¹²⁷ Il s'agit bien sûr ici du « réel de la fiction » et non pas de « notre réel ».

Par ailleurs, il nous faut noter au passage que, si la mémoire des grands-mères est dite « déchirée » (*D.A.*, p. 78) et si les narrats de leur petit-fils la réparent en quelque sorte, les « bandelettes de peau » (*D.A.*, p. 180) qui recouvrent peu à peu le corps de Will Scheidmann finiront aussi par être considérées par ses grands-mères comme une sorte d'équivalence aux narrats qu'il leur raconte. Le motif du lambeau, ou d'autres images associées à ce qui se défait ou se déchire, est d'ailleurs lié de façon récurrente à la mémoire dans l'œuvre de Volodine. Dans *Des anges mineurs*, l'auteur écrit effectivement : « Le souvenir du rêve avec Solange Bud se défaisait en lambeaux qu'il ne réussissait plus à retenir » (*D.A.*, p. 82), dans *Le Nom des singes* : « J'ai la mémoire en lambeaux¹²⁸ », dans *Un navire de nulle part* : « le souvenir s'effiloçait¹²⁹ », etc. Se défaisant comme la mémoire, la chair de Scheidmann vient donc métaphoriquement raccommoder les déchirures affligeant la mémoire des vieillardes. En racontant cela, l'auteur insiste de nouveau sur le caractère en partie fictif des récits inspirés de souvenirs. Dans le narrat 33 « GINA LONGFELLOW », on dira de Magda Tetschke, qui tient entre ses mains un morceau de chair de Scheidmann :

Elle avait reculé de quelques mètres, et déjà elle roulait sur les cailloux, ânonnant des phrases, comblée, portant à ses yeux presque aveugles le demi-mètre de cuir dont elle s'était emparée et s'efforçant d'y lire un texte, imitant dans la nuit les gestes de la lecture. / Elle feignait de déchiffrer goulûment des images inscrites sur la peau étrange de Scheidmann, elle faisait mine d'avoir retrouvé des amis, chers, et la mémoire, disparus. Et elle était contente. (*D.A.*, p. 158)

À partir de Schaeffer, nous voyons d'abord que Volodine rappelle ici que la fiction est feintise (« Elle feignait »), mais aussi *mimèsis* (« imitant »). Il dit de surcroît que la fiction est réparatrice, qu'elle peut redonner — même si facticement — ce qui a

¹²⁸ Antoine Volodine, *Le Nom des singes*, op. cit., p. 13.

¹²⁹ Antoine Volodine, « Un navire de nulle part », dans *Biographie comparée de Jorian Murgrave, Un navire de nulle part, Rituel du mépris, Des enfers fabuleux*, loc. cit., p. 361.

été perdu, ce qui n'est plus. Elle est essentielle à la compréhension du monde. Elle donne des repères alors qu'il n'y en a plus.

Si la question du rapport mémoire/réalité est à la base de la relation de Will Scheidmann et de ses grands-mères, elle se retrouve ailleurs dans *Des anges mineurs* et est partie intégrante de la définition des narrats. Dès le prière d'insérer du livre, il est effectivement écrit qu'ils « fixent [...] un conflit vibrant entre mémoire et réalité, entre imaginaire et souvenir » (*D.A.*, p. 7). À partir de l'exemple de Will Scheidmann, nous avons vu de la sorte que la mémoire peut faire revivre le passé dans le présent et que l'imaginaire peut venir combler les lacunes d'une mémoire incertaine. D'autres exemples tirés des *Anges mineurs* s'ajoutent toutefois à celui de Will Scheidmann pour venir préciser et compléter ce que nous avons dit.

D'abord, le narrat 10 « MARINA Koubalghaï » peut être considéré, parmi la grande diversité des narrats composant *Des anges mineurs*, comme un narrat-hommage. Marina Koubalghaï y honore effectivement la mémoire de Nikolai Kotchkourov, alias Artiom Vessioly, un révolutionnaire de gauche et écrivain exécuté. Dans une succession de « ici repose », elle se remémore à voix haute des moments de la vie et de l'œuvre du défunt, rendant ainsi hommage au disparu comme aiment le faire les auteurs post-exotiques. Alors qu'elle monologue, Marina Koubalghaï est écoutée et observée par Laetitia Scheidmann. Cette dernière commente alors :

Je ne lui faisais pas entière confiance pour l'exactitude des détails, car il y avait plus de deux siècles qu'elle récitait la même litanie, en s'arrangeant, par coquetterie et ardeur poétique, pour que chaque version diffère de la précédente, mais je n'avais aucun doute sur la

qualité du tissu qu'elle utilisait pour broder son évocation, sur sa véracité. (*D.A.*, p. 40)

La mémoire est ici incertaine. « Le tissu » à partir duquel elle se déploie reste toutefois fondamentalement vrai. Si les faits relatés par Marina Koubalghai sont inexacts, car reconstitués par la fiction, ils peuvent tout de même transmettre une sensibilité ou une émotion non-atténuée par le passage du temps. Des souvenirs, même fictionnalisés, conservent leur valeur et leur impact.

Ailleurs, des personnages de Volodine pourront aussi s'inventer un passé, une mémoire, et se convaincre de sa véracité. Il en est ainsi au narrat 26 « YASAR DONDOG », dans lequel deux personnages — Evon Zwogg et Yasar Dondog — entretiennent un dialogue à priori absurde. Le premier, observant une photographie où figurent trois hommes, dit d'abord au second : « Tu vois, ici, c'est autrefois. C'est mon grand-père » (*D.A.*, p. 123). Toutefois, alors que Yasar Dondog lui demande une simple précision : « Ton grand-père ? Des trois types, c'est lequel ? » (*D.A.*, p. 123), Evon Zwogg refuse de répondre. Il interroge plutôt Yasar Dondog à son tour, lui demandant : « Et toi [...]. De nous deux, tu es lequel ? » (*D.A.*, p. 123). En répondant à la question de Yasar Dondog par une autre question, Evon Zwogg laisse supposer qu'il s'est inventé un passé, qu'il s'est constitué une mémoire à partir d'une image, par *mimèsis*¹³⁰, comme dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* où des « simulacres de souvenirs [sont] émis par [des] photographies¹³¹ ». Il laisse entendre

¹³⁰ Dans une autre perspective, si le dialogue d'Evon Zwogg et Yasar Dondog peut sembler absurde, il ne l'est que dans la logique d'une identité individuelle. Les questions « Ton grand-père ? Des trois types, c'est lequel ? » et « Et toi [...]. De nous deux, tu es lequel ? » peuvent en effet prendre sens si elles sont comprises à partir de la logique collectiviste du post-exotisme selon laquelle voix et identités se confondent.

¹³¹ Antoine Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, *op. cit.*, p. 84.

que, dans un processus mythomane, il s'est convaincu qu'un des trois hommes de la photographie était son grand-père, sans pourtant préciser lequel. Toutefois, alors que l'on met en doute le passé qu'il s'est forgé, qu'il s'avère soudain incertain, il se protège lui-même en questionnant l'identité de son interlocuteur, en la remettant en cause. La mémoire, même fictive, qu'il s'est constituée, ne doit pas être remise en question.

En résumé, chez Volodine, la mémoire apparaît donc comme incertaine et ceux qui raconteront à partir de leurs souvenirs auront tendance à inventer pour combler ses lacunes. La constitution du réel repose toutefois sur cette même mémoire, ce qui vient enrichir l'idée de Paul Veyne voulant que le réel soit friable, qu'il ne se base pas sur des fondements inaliénables. La mémoire reste néanmoins essentielle. Elle donne des repères (illusoire ou non) dans un monde instable, dans un palais de l'imagination pouvant à tout moment s'écrouler, luttant pour dominer dans l'éventail des vérités.

Une seconde leçon de fiction

Les auteurs post-exotiques ont donc voulu rejeter le réel et s'évader¹³² dans un monde de fiction. À partir de ce principe fondateur du post-exotisme, l'œuvre de Volodine porte en elle un questionnement sur la nature de la fiction, sur ce qui la distingue du réel et sur l'impact qu'elle peut avoir sur lui. Déjà, en nous intéressant à

Ce qui rappelle, par ailleurs, le film *Blade runner* de Ridley Scott (adapté d'une nouvelle de Philip Kindred Dick) dans lequel un androïde se croyant humain retrouve dans des photographies le passé fictif qu'on lui a inculqué.

¹³² Évasion qui n'est pas que positive — Volodine ne fait pas l'apologie de l'évasion par la fiction — puisque les mondes post-exotiques sont aussi faits de souffrances et d'incertitudes.

la pensée de Veyne et de Schaeffer, nous avons vu que ce questionnement n'est pas évident. Si, pour l'un, le réel est un imaginaire s'étant imposé comme vrai, pour l'autre la fiction perd facilement son caractère feint aux yeux de celui qui la reçoit et finit par le tromper. De plus, nous avons remarqué dans le chapitre précédent que, pour Pavel, les frontières séparant les mondes réels et fictifs sont mouvantes et poreuses. La réalité et la fiction se confondent donc facilement tant dans l'œuvre de Volodine que dans les écrits de penseurs s'étant intéressés à elle.

Le projet post-exotique nous a par ailleurs rappelé le concept d'imagination constituante de Paul Veyne. Avec leurs fictions, les auteurs post-exotiques tentent en effet de créer une réalité nouvelle et habitable. Ils souhaitent nier le réel et prendre place dans un nouvel ailleurs¹³³. Nous avons néanmoins vu qu'à terme, la littérature post-exotique parle de notre réalité. En lisant Volodine, nous ne nous évadons pas seulement dans la fiction. La littérature n'est pas un échappatoire. Elle permet, comme le disait Schaeffer en défendant la fiction, de poser un regard neuf sur le réel après s'en être distancié.

L'univers post-exotique s'affirme comme fictif et ses personnages pourront souffrir d'en avoir ne serait-ce que partiellement conscience. Ils chercheront alors des points de repère pour s'accrocher au réel qu'ils ont constitué. De fait, si, comme l'a proposé Paul Veyne, le réel est composé d'un éventail de palais de l'imagination, ils ne peuvent être vraiment habités que s'ils reposent sur une base solide, que si on

¹³³ Ce nouvel ailleurs peut être comparé au Zahir de la citation de Borgès placée en exergue de ce chapitre. De fait, et pour reprendre la formulation de Borgès, lorsque les auteurs post-exotiques auront bel et bien créé un espace imaginaire et lorsqu'ils l'habiteront et croiront en lui, quel sera le véritable réel, le réel post-exotique ou le réel nié par le post-exotique ?

les considère comme vrais. Les personnages de Volodine habitent donc un réel incertain qu'il tentent de manipuler par leur imagination, le remodelant ou comblant ses vides à partir d'elle. Cherchant à s'imposer comme des vérités, leurs imaginaires pourront aussi écraser les vérités d'autrui. Dans le réel de la fiction, comme dans le réel véritable, croyances et imaginaires sont en lutte, cherchant à se stabiliser pour donner des assises plus sûres à ceux qui habitent le monde. Mais si ce monde s'avère atroce, la fiction, en permettant l'évasion vers des mondes imaginaires, peut tout de même devenir une échappatoire, une protection contre le réel. Elle ne constitue cependant pas une protection absolue. Elle reste illusoire, mais peut être d'un dernier secours non-négligeable. C'est de la sorte que les auteurs post-exotiques veulent protéger l'asile fictionnel qu'ils se sont constitué en déjouant la quête de sens des lecteurs étrangers¹³⁴ au post-exotisme. Aussi est-il vrai que l'œuvre de Volodine conserve une forte part de mystère même pour son lecteur chevronné. Elle touche toutefois par ses images et la musique de son langage qui, essentielles, ressortent, malgré la complexité du texte, et viennent chercher le lecteur qui sait les recevoir. La troisième leçon du *Post-exotisme en dix leçons*, leçon onze indique ainsi¹³⁵ que la littérature post-exotique

offre au lecteur détenu — son seul destinataire réel — un temps de complicité inaboutie. Au lecteur occasionnel, elle offre un moment de calme caresse poétique. Au lecteur rapace, un espace équivoque où son hostilité se gaspillera¹³⁶.

¹³⁴ Nous entendons par cela, d'une part, les lecteurs habitant le réel des fictions de Volodine et étant étrangers à la collectivité post-exotique (il s'agira, par exemple, de journalistes venus « de l'extérieur » ou de représentants des forces de l'ordre) et, d'autre part, les lecteurs véritables recevant, comme nous, les écrits post-exotiques par le biais des publications de Volodine. Ces lecteurs réels sont alors construits comme lecteurs étrangers par les fictions post-exotiques.

¹³⁵ Bien que cette indication concerne en premier lieu le genre littéraire « shagga », elle s'applique à l'ensemble de la littérature post-exotique.

¹³⁶ Antoine Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons*, leçon onze, *op. cit.*, p. 29-30.

C'est dans le même ordre d'idées que l'auteur a pu dire : « lire [les écrits post-exotiques] ne signifie pas seulement déchiffrer une partition inconnue, lire signifie aussi qu'il faut choisir son camp¹³⁷ ». Lisant Volodine, nous avons finalement noté le rapport fondamental qui lie la fiction et la mémoire. La première permet effectivement de préserver ce qui n'est plus en palliant les faiblesses de la seconde qui reste essentielle, puisqu'elle donne des points de repère dans un réel souvent incertain. Paradoxalement, la mémoire problématise elle-même le réel. Elle participe à sa constitution tout en restant fragile, en oubliant, en le fictionnalisant. Elle est donc à la fois ce qui rend le réel plus intangible et ce qui lui donne sa consistance. Volodine, lu à la lumière de Veyne, Schaeffer et Pavel, rappelle donc la valeur essentielle de la fiction pour l'homme. Bien qu'elle soit en partie à la source du caractère incertain du monde, elle permet d'éclairer ses recoins les plus obscurs, de mieux le saisir, d'y créer un espace viable rappelant évidemment celui que cherchent à construire les auteurs post-exotiques.

Nous avons déjà noté à plusieurs reprises que les écrits de Volodine ont tendance à s'autorefléter. Ainsi, ils brouillent, de nouveau, les frontières séparant le réel et le fictif et questionnent le statut et la fonction même des œuvres de fiction. C'est ce que nous verrons dans notre troisième et dernier chapitre en nous attardant aux questions de mise en abyme, essentielles chez Volodine et particulièrement importantes dans *Des anges mineurs*. Nous développerons à cette occasion plusieurs idées que nous avons jusqu'ici seulement esquissées.

¹³⁷ Jean-Didier Wagneur, « Volodine, le post-exotique », *loc. cit.* p. 9.

CHAPITRE 3 : LES MIROIRS DE L'OEUVRE

La mise en abyme est au cœur de la poétique de Volodine. Tous les écrits de cet auteur ont ainsi recours à différents dispositifs autoréférentiels et l'idée même du post-exotisme implique (nous le verrons) une réflexion de l'œuvre par l'œuvre. La critique ne s'y est d'ailleurs pas trompée. La plupart des articles consacrés à Volodine remarquent, de fait, l'importance de la mise en abyme dans son œuvre. Ils constatent le plus souvent qu'elle participe au processus d'autonomisation des fictions volodiniennes, qui se replie dans un mouvement autoréflexif. Ils comparent, par exemple, l'univers de cette littérature fermée sur elle-même à un espace utopique¹³⁸ ou ils montrent comment cette œuvre cherche à s'autosuffire en suivant « un principe d'adéquation maximale de la fiction avec elle-même¹³⁹ ». Nous pouvons donc nous demander jusqu'à quel point la question a déjà été réglée. On constate alors que plusieurs aspects du sujet n'ont pas ou peu été observés. La critique volodinienne s'est intéressée à la mise en abyme de façon générale, avec une vue d'ensemble. Ici, nous nous arrêterons davantage aux détails du problème et, plus spécifiquement, à *Des anges mineurs*. Notre lecture visera aussi à relier les questions d'autoréférentialité aux questions de fiction. Nous nous baserons, pour ce faire, sur le postulat suivant : la mise en abyme, en reflétant l'œuvre de fiction, amène cette dernière à parler d'elle-même. Elle pose par conséquent la question de sa nature, la question de la fiction.

En observant comment le récit renvoie à lui-même, nous ne pourrions manquer de revenir sur certains points relevés plus tôt. Nous tenterons alors de

¹³⁸ Marie-Pascale Huglo, « The Post-Exotic Connection : Passage to Utopia », *loc. cit.*

¹³⁹ Frank Wagner, « Leçon 12 : Anatomie d'une révolution post-exotique », *loc. cit.*, p. 189.

développer les analyses de nos précédents chapitres. Par le fait même, nous refermerons notre lecture de Volodine et nous resserrerons le tissage de notre texte. Avant cela, il nous faut toutefois poser nos bases théoriques. C'est avec Lucien Dällenbach que nous élaborerons notre pensée de la mise en abyme.

Lucien Dällenbach ou la réflexion du récit

Le Récit spéculaire de Lucien Dällenbach est un ouvrage de référence en ce qui concerne la mise en abyme. Constatant que ce concept est employé à toutes les sauces, mais jamais défini avec précision, l'auteur prend la peine de le clarifier. Il donne alors des outils facilitant son étude et des exemples permettant de mieux l'appréhender. Son livre est divisé en trois parties.

La première, qui se veut « heuristique¹⁴⁰ », retrace l'histoire du concept de mise en abyme dans la critique littéraire et pointe la confusion qui règne à son sujet. C'est André Gide qui, s'inspirant d'un procédé héraldique, a employé le premier l'expression « en abyme¹⁴¹ » pour nommer ce qui, dans l'œuvre, la reflète. Plusieurs critiques, dont en particulier Claude Edmonde Magny¹⁴² et Pierre Lafille¹⁴³, ont ensuite réutilisé l'expression gidienne, mais sans bien saisir ce que Gide avait dit et en s'égarant souvent dans leurs explications. Dällenbach revient donc à la source. Il relit ce que Gide a écrit sur la question et il observe comment les procédés autoréflexifs sont mis à l'œuvre dans *Paludes* et *Les Faux-Monnayeurs*. Il constate

¹⁴⁰ Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977, p. 9.

¹⁴¹ André Gide, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1948, p. 41.

¹⁴² Claude Edmonde Magny, *Histoire du roman français depuis 1918*, Paris, Seuil, 1950.

¹⁴³ Pierre Lafille, *André Gide romancier*, Paris, Hachette, 1954.

alors que la mise en abyme est fondée sur la réflexion. C'est pourquoi il nomme « récit spéculaire¹⁴⁴ » le texte qui en contient. Elle peut se manifester de trois façons distinctes, que l'auteur qualifie de figures. Il s'agit de

la *réduplication simple* (fragment qui entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude), la *réduplication à l'infini* (fragment qui entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude et qui enchâsse lui-même un fragment qui..., et ainsi de suite) et la *réduplication aporistique* (fragment censé inclure l'œuvre qui l'inclut)¹⁴⁵.

C'est à partir de ces remarques préliminaires (et donc en revenant souvent à Gide) que Dällenbach développe sa théorie de la mise en abyme.

La seconde partie de *Récit spéculaire* se base sur les observations faites dans la première pour proposer une typologie permettant de rendre compte des différentes réalités comprises sous l'expression « mise en abyme ». L'auteur identifie d'abord cinq réflexions élémentaires. La première est la *mise en abyme de l'énoncé* (ou *fictionnelle*). Il s'agit d'une œuvre enchâssée dans l'œuvre et qui la reflète. Ce pourrait être, par exemple, le résumé d'un texte s'y apparentant ou l'extrait d'un écrit lui ressemblant. Cette réflexion sera soit réductrice (si elle réduit la portée du texte), soit généralisante (si elle élargit les possibilités signifiantes du texte). Elle viendra affecter la chronologie du récit en imposant une ou plusieurs pauses au cours desquelles le lecteur pourra découvrir des éléments du récit se déroulant après (mise en abyme « prospective¹⁴⁶ »), avant (mise en abyme « rétrospective¹⁴⁷ ») ou avant et après (mise en abyme « rétro-prospective¹⁴⁸ ») cette pause. La seconde mise en

¹⁴⁴ Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, op. cit., p. 51.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 51.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 83.

¹⁴⁷ *Ibidem.*

¹⁴⁸ *Ibidem.*

abyrne élémentaire est la *mise en abyme de l'énonciation*. Si la précédente dupliait une œuvre déjà produite, celle-ci reflète la production et la réception du texte. Elle rend en quelque sorte « l'invisible visible¹⁴⁹ », soit en mettant en abyme des producteurs ou récepteurs d'œuvres rappelant celle que l'on lit, soit en reflétant cette production ou réception même ou encore en renvoyant au cadre ayant permis cette production ou réception¹⁵⁰. La troisième mise en abyme élémentaire est la *mise en abyme textuelle*. Cette dernière veut montrer la « composition¹⁵¹ » du récit, la façon dont il se structure. Il pourra s'agir, par exemple, d'une machine ou d'une anatomie humaine dont l'organisation rappelle celle du récit et met au jour la mécanique du texte. La mise en abyme élémentaire suivante est la *mise en abyme du code* (ou *métatextuelle*) qui dévoile la poétique de l'œuvre. Elle illustre ce que l'auteur a fait ou voulu faire, c'est-à-dire les idées ou principes ayant guidé son travail. Finalement, la *mise en abyme transcendantale*, plus abstraite que les précédentes, doit refléter la « métaphore d'origine¹⁵² », le principe à la source du texte, son essence, souvent peu explicite, mais transcendant le texte dans son entièreté. Cette dernière réflexion élémentaire soutient et implique toutes les autres. Ces cinq catégories de mise en abyme ne sont pas des ensembles fermés. Un même objet spéculaire pourra effectivement répondre aux caractéristiques de plusieurs d'entre elles. Une mise en abyme élémentaire devra de surcroît être une mise en abyme de l'énoncé ou être associée à l'une d'elles pour « entrer dans la composition d'un type¹⁵³ ». La nature des types (située en continuité avec les trois figures présentées dans la première

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 100.

¹⁵⁰ Au contraire, certains textes nieront ou rejetteront plutôt ce qui les a vu naître ou encore se présenteront comme autogénérés.

¹⁵¹ Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, op. cit., p. 127.

¹⁵² *Ibid.*, p. 135.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 142.

partie du livre) est ainsi précisée par Dällenbach : « c'est selon qu'elle reflète une même œuvre (similitude), la même œuvre (mimétisme) ou l'œuvre même (identité) que la réflexion basale engendre respectivement les types I, II ou III¹⁵⁴ ». On constate donc que c'est le degré d'analogie entre l'œuvre et le fragment qui la reflète qui détermine le type d'une mise en abyme. Dällenbach conclut la deuxième partie de son livre en expliquant qu'une mise en abyme en implique idéalement une autre (un élément du récit le reflétant devant lui-même comporter sa propre réflexion et ainsi de suite), et ce à l'infini, de façon aporistique¹⁵⁵. Seules les contraintes du récit limitent effectivement ces réflexions.

Dans la troisième partie du *Récit spéculaire*, Dällenbach met à l'épreuve la théorie et la typologie développées dans les deux précédentes. Il propose une analyse des réflexions internes d'une série d'œuvres du Nouveau Roman et du nouveau Nouveau Roman. L'auteur fait alors deux coupes synchroniques, la première (le Nouveau Roman) s'étendant de 1954-1958 et la seconde (le nouveau Nouveau Roman) couvrant les années 1969-1973. Les écrits associés à ces deux « mouvements littéraires » contiennent souvent plusieurs mises en abyme et celles-ci peuvent être à la base de leurs poétiques. Leur lecture par Dällenbach clarifie donc sa conception de la question et donne des exemples précisant sa typologie. Ses analyses se concluent essentiellement par deux constats. D'une part, des mises en abyme de type I amènent les écrits du Nouveau Roman à se « reproduire et [à] proclamer l'autonomie (ou la spécificité) de la littérature¹⁵⁶ ». D'autre part, dans le nouveau

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ Dällenbach emploie le terme « aporistique » plutôt qu'« aporétique ». Bien que le second soit plus juste que le premier, nous nous accordons avec Dällenbach et utilisons ici « aporistique ».

¹⁵⁶ Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, op. cit., p. 207.

Nouveau Roman, des mises en abyme de type II et III ne reproduiront pas l'œuvre, mais l'amèneront plutôt à se produire dans une succession de réflexions où on ne pourra plus nécessairement distinguer le récit spéculaire des mises en abyme qu'il contient.

C'est avec Dällenbach qu'il nous faut maintenant poser la question de la mise en abyme chez Volodine. Nous verrons alors quelles réflexions élémentaires contient *Des anges mineurs* et comment elles participent à la constitution des types. La question de l'autoréférentialité du texte sera, à terme, associée à celle de la fiction.

À partir de Will Scheidmann

Nous avons déjà vu que le personnage de Will Scheidmann occupe une place centrale au sein des *Anges mineurs* où il apparaît ou est nommé dans au moins¹⁵⁷ quinze narrats. Sa figure est de surcroît associée aux cinq mises en abyme élémentaires. Elle nous servira donc de point de départ pour étudier le large éventail des « mécanismes d'enchâssement analogiques¹⁵⁸ » des *Anges mineurs*. C'est à partir d'elle, et accompagné de Dällenbach, que nous débuterons notre analyse de chacune des mises en abyme élémentaires¹⁵⁹. Nous ne nous cloisonnerons pas à « l'exemple Will Scheidmann » et observerons à chaque fois d'autres duplications internes des narrats de Volodine. Les jeux réflexifs occupant une place considérable dans

¹⁵⁷ Notre décompte reste incertain car certains narrats semblent se référer à Will Scheidmann ou être narrés par lui, mais ne le sont pas de façon indiscutable.

¹⁵⁸ Frank Wagner, « Leçon 12 : Anatomie d'une révolution post-exotique », *loc. cit.*, p. 188.

¹⁵⁹ Les mises en abyme élémentaires n'étant pas des ensembles absolument fermés, notre analyse de l'une d'entre elle pourra nous amener à soulever des points en concernant aussi une ou plusieurs autres.

l'organisation des *Anges mineurs*, nous ne nous y intéresserons pas de façon exhaustive, mais chercherons plutôt à mettre l'accent sur les principaux. En reliant ces premières analyses à la question des types, nous verrons plus largement ce qu'impliquent les jeux autoréflexifs de Volodine.

Les œuvres de Will Scheidmann

Dällenbach distingue les mises en abyme de l'énoncé des mises en abyme de l'énonciation de la façon suivante : « alors que les premières réfléchissent le *résultat* d'un acte de production, les secondes mettent en scène l'agent et le procès de cette production même¹⁶⁰ ». À la lecture des monologues de Will Scheidmann, nous retrouvons des récits en cours d'énonciation plutôt que des récits finis. La figure de Will Scheidmann est tout de même associée à certaines mises en abyme fictionnelles et leurs rapports soulèvent certaines interrogations. C'est ce que nous verrons maintenant

D'abord, au narrat 33 « GINA LONGFELLOW », Magda Tetschke s'est emparée d'une lanière de peau de Will Scheidmann et fait semblant d'y lire un texte comme si un des narrats de son petit-fils y était inscrit. La lanière de peau que « lit » Magda Tetschke doit-elle alors être comprise comme une œuvre enchâssée dans l'œuvre et la reflétant ? Nous avons noté dans notre chapitre précédent que Magda Tetschke fait ici semblant de lire, qu'elle mime la lecture. La lanière de peau n'est donc pas à proprement parler le reflet d'un narrat des *Anges mineurs*. On peut

¹⁶⁰ Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, op. cit., p. 100.

pourtant dire (avec Paul Veyne) que si Magda Tetschke est convaincue qu'elle lit quelque chose sur la lanterne, pour elle quelque chose s'y trouve vraiment écrit. L'imagination d'un personnage de Volodine aurait alors donné jour à une œuvre (non pas en la produisant, mais en imaginant qu'elle existe) réfléchissant *Des anges mineurs*.

Il faut ensuite noter que les « tas de quarante-neuf unités » (*D.A.*, p. 202) du narrat 43 « MARIA CLEMENTI » peuvent être vus comme des œuvres à part entière s'apparentant aux quarante-neuf narrats composant le recueil de Volodine. Toutefois, le « tas » que Maria Clementi suggère ici de nommer *Des anges mineurs* ne peut être entièrement considéré comme une mise en abyme de l'énoncé puisqu'il est en cours de composition : il s'agit d'un « prochain tas » (*D.A.*, p. 202) plutôt que d'un tas déjà constitué. Cette mise en abyme est donc associée à l'œuvre de façon prospective. Elle montre sa production, son énonciation.

Enfin, au narrat 47 « GLORIA TATKO », le narrateur parle de « l'apparence affreuse de Will Scheidmann, tel que souvent il était dépeint dans les derniers chapitres des livres de Fred Zenfl » (*D.A.*, p. 213). On fait ici allusion à un groupe de textes (ceux de Fred Zenfl, nous y reviendrons) auxquels le lecteur n'a pas accès (nous ne pouvons pas les lire, il s'agit de ce que Pierre Bayard nommerait des « œuvres fantômes¹⁶¹ », des œuvres fictives existant seulement potentiellement). Ce que nous savons sur leurs contenus (ils mettent en scène Will Scheidmann) les apparente cependant au texte que nous lisons et nous verrons maintenant que *Des*

¹⁶¹ Pierre Bayard, *Comment améliorer les œuvres ratées ?*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2000, p. 172.

Anges mineurs se réfère à tout un ensemble d'œuvres fictives qui le reflètent à différents niveaux.

Des œuvres en réseau

Des anges mineurs nomme ou met explicitement¹⁶² en scène quatre personnages-écrivains¹⁶³ (Fred Zenfl, Artiom Vessioly, Yaldam Reweg et Lutz Bassman). Si Lutz Bassman¹⁶⁴ est nommé dans une liste de trois « romanciers méconnus mais essentiels » (*D.A.*, p. 187) (comprenant aussi Fred Zenfl et Artiom Vessioly), mais qu'on ne nous dit rien de plus sur son œuvre, si Yaldam Reweg est seulement qualifié d'« écrivain réaliste » (*D.A.*, p. 156) et si, enfin, « la littérature épique » (*D.A.*, p. 40) d'Artiom Vessioly (auteur de *La Russie lavée par le sang*) s'apparente peu à *Des anges mineurs*, d'autres écrits fictifs rappellent davantage le recueil de Volodine. Il s'agit de mises en abyme de l'énoncé, d'œuvres incluses dans l'œuvre et lui ressemblant.

Le deuxième narrat des *Anges mineurs* consiste ainsi en une présentation de l'écrivain Fred Zenfl, rescapé des camps et auteur de plusieurs livres dont *Die Sieben*

¹⁶² Nous écrivons « explicitement » puisque certains personnages de Volodine pourront apparaître ailleurs, hors des *Anges mineurs*, comme des écrivains. Il en est ainsi, par exemple, de Khrili Gampo, qui, dans la dixième leçon du *Post-exotisme en dix leçons*, leçon onze, est présenté comme l'auteur de plusieurs écrits post-exotiques. L'échange ou l'emprunt des identités étant chose courante chez Volodine, un personnage portant le même nom ne sera pas nécessairement le même d'un livre à l'autre. Néanmoins, le lecteur sera intuitivement porté à les associer.

¹⁶³ Nous ne nous intéressons pas ici au fait qu'il s'agisse d'écrivains en abyme pouvant reproduire l'énonciation du texte (mise en abyme de l'énonciation), mais plutôt au fait qu'ils ont déjà produit des œuvres (mise en abyme de l'énoncé).

¹⁶⁴ Qui, dans *Le Post-exotisme en dix leçons*, leçon onze, est présenté comme un auteur post-exotique incarcéré.

*Letzte Lieder*¹⁶⁵. Les narrateurs des *Anges mineurs* insistent à plusieurs reprises sur la médiocrité¹⁶⁶ de ses écrits, l'un disant, par exemple : « ses livres ne méritaient guère le nom de livres » (*D.A.*, p. 11) et un autre : « il avait à son actif plusieurs recueils de récits inachevés, autobiographiques et assez médiocres » (*D.A.*, p. 31). Paradoxalement, l'œuvre de Fred Zenfl rappelle souvent celle de Volodine. De fait, si certains écrits du premier sont qualifiés de « mauvais » (*D.A.*, p. 11), ils renvoient ironiquement à ceux du second. Ainsi, alors que *Des anges mineurs* nous dit : « Les histoires écrites par Fred Zenfl réfléchissaient en priorité sur l'extinction de son espèce » (*D.A.*, p. 11), Volodine a affirmé : « dans *Des anges mineurs*, on a la mise en scène d'une communauté humaine qui représente la fin de l'humanité¹⁶⁷ » et on peut lire dans le narrat 44 « RIM SCHEIDMANN » que « la population humaine comprenait à présent trente-cinq individus » (*D.A.*, p. 205). Par ailleurs, si les récits de Fred Zenfl sont qualifiés d'« inachevés » (*D.A.*, p. 31), les narrats de Volodine semblent souvent dépourvus de véritable conclusion¹⁶⁸. La ressemblance entre les écrits fictifs de Fred Zenfl et *Des anges mineurs* est plus flagrante encore au narrat 47 « GLORIA TATKO » où l'auteur écrit :

Gloria Tatko marchait devant. Elle baissait la tête, elle regardait par en dessous, elle secouait ses cheveux qui ressemblaient à des tresses graisseuses et ses bras qui ressemblaient à de longues liasses de lanières vésiculeuses. Je me sentais triste de la voir dans cet état qui bientôt lui donnerait l'apparence affreuse de Will Scheidmann, tel que souvent il était dépeint dans les derniers chapitres des livres de Fred Zenfl. (*D.A.*, p. 213)

¹⁶⁵ Titre allemand que nous traduisons par *Les sept derniers chants*.

¹⁶⁶ Cette dévalorisation d'écrits de fiction est un phénomène récurrent et hautement ironique chez Volodine. Il apparaît d'ailleurs de façon particulièrement marquante lors de la présentation du concept de la « Littérature des poubelles » dans *Lisbonne dernière marge*.

¹⁶⁷ Pierre Ouellet et Karine Drolet, « De la pétrification considérée comme un système de défense. Entretien avec Volodine », *loc. cit.*, p. 20.

¹⁶⁸ On pensera, par exemple, au narrat 12 « DJALIYA SOLARIS » qui se termine sur une série de questions concernant la suite des événements qu'il raconte. D'autres narrats se concluent toutefois de façon plus nette, comme 37 « WITOLD YANSCHOG » dont la dernière phrase est : « Voilà comment s'était passée cette nuit de solitude » (*D.A.*, p. 177).

Cette citation laisse entendre que Will Scheidmann se retrouverait tant dans les écrits de fiction de Volodine que dans ceux de Fred Zenfl et connaîtrait dans les deux cas des métamorphoses semblables. Les choses se compliquent encore au quarante-septième narrat du recueil de Volodine où Maria Clementi propose à Will Scheidmann d'intituler *Des anges mineurs* un de ses « tas » de quarante-neuf narrats.

Elle précise alors :

C'était un titre que j'avais autrefois utilisé pour un romance, dans d'autres circonstances et dans un autre monde, mais il me semblait que cela s'accordait bien avec cette somme que Scheidmann était en train d'achever, ce dernier tas. (*D.A.*, p. 202)

Le texte nous déroute d'abord en évoquant trois *Des anges mineurs* : celui d'Antoine Volodine, celui de Will Scheidmann et celui de Maria Clementi, mais aussi en nous laissant entendre que les écrits de Fred Zenfl s'apparentent à *Des anges mineurs*.

Maria Clementi partage alors notre trouble :

Je pensais à tous les animaux décédés avant moi et aux humains disparus et je me demandais devant qui je pourrais un jour réciter *Des anges mineurs*. Pour ajouter à la confusion, je ne voyais pas ce qui s'ouvrirait derrière le titre : un romance étrange ou simplement une liasse de quarante-neuf narrats étranges. (*D.A.* p. 202)

Volodine insiste souvent pour dire qu'il faut considérer son œuvre comme un tout cohérent. Il faut donc chercher dans d'autres de ses écrits un éclaircissement à cette multiplication des textes intitulés *Des anges mineurs*. Peut-être en reviendrons-nous toutefois plus troublés qu'éclairés.

La seconde leçon du *Post-exotisme en dix leçons*, leçon onze présente un résumé du *Des anges mineurs* de Maria Clementi. Ce texte est alors présenté comme un des écrits fondateurs du post-exotisme. Dans la leçon 4 « LE ROMANCE », il est

ainsi décrit comme le premier représentant du genre littéraire « romance » et figure en premier lieu de la liste chronologique de trois cent quarante-trois ouvrages post-exotiques constituant la leçon 10 « DU MÊME AUTEUR, DANS LA MÊME COLLECTION ». Si le résumé de ce texte l'apparente parfois au *Des anges mineurs* de Volodine (le voyage par les rêves y est, par exemple, possible et on y fait référence à un « ange mineur¹⁶⁹ ») c'est surtout parce que ces deux textes sont des fictions post-exotiques et que les écrits de cette littérature partagent un certain nombre de points communs. Le récit du romance de Clementi, les événements et personnages qu'on y retrouve, ne correspondent pas davantage aux narrats de Volodine. L'analogie reste faible entre les deux.

D'autres allusions à *Des anges mineurs* se retrouvent dans « Un étrange soupir de John Untermensch ». Ce texte consiste effectivement en une analyse de certains écrits de l'écrivain fictif Yasar Tarchalski, qui est notamment l'auteur de trois recueils de narrats : *Des anges mineurs*, *Compagnons de désastre* et *Ultimes étoiles*¹⁷⁰. Les jeux de miroir sont considérables entre *Des anges mineurs*, *Le Post-exotisme en dix leçons*, *leçon onze* et « Un étrange soupir de John Untermensch¹⁷¹ ». La description du genre « narrat¹⁷² », qu'on peut lire dans ce dernier, consiste ainsi en une reformulation du prière d'insérer du *Des anges mineurs* de Volodine. « Un étrange soupir de John Untermensch » nous dit aussi que Yasar Tarchalski a intitulé son recueil de narrats *Des anges mineurs* pour rendre hommage au premier romance

¹⁶⁹ Antoine Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons*, *leçon onze*, *op.cit.*, p. 23.

¹⁷⁰ Précisons que la dixième leçon du *Post-exotisme en dix leçons*, *leçon onze* présente quant à elle Yasar Tarchalski comme l'auteur d'une bonne dizaine de romances.

¹⁷¹ Ce dernier texte renvoie aussi à un certains nombres d'écrits post-exotiques fictifs (comme *Le chant des naines rouges*) ou réels (comme *Vue sur l'ossuaire*) et les jeux de miroir sont nombreux entre ces différents textes et ceux auxquels nous nous intéressons ici.

¹⁷² Antoine Volodine, « Un étrange soupir de John Untermensch », *loc. cit.*, p. 141.

de Maria Clementi. Il emploie alors la métaphore spéculaire en utilisant l'expression « jeu de miroir¹⁷³ » pour parler du rapport entre ces deux œuvres. On remarque de plus que ce texte renvoie au *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* de façon particulièrement explicite dans le passage suivant :

Nous savons que l'un des principes du post-exotisme est d'attirer l'esprit du lecteur non post-exotique vers *autre chose*, de *parler d'autre chose* (on se rappellera ici utilement le cri d'Ellen Dawkes dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*)¹⁷⁴.

Dès lors, le narrateur¹⁷⁵ de « Un étrange soupir de John Untermensch » commente une œuvre réelle, véritablement publiée et disponible en librairie, au sein de commentaires concernant essentiellement des écrits qui, pour nous, sont fictifs. Ici, œuvres réelles et œuvres imaginaires se distinguent difficilement. L'ambiguïté paraît plus grande encore lorsque l'on constate que le résumé de *Compagnons de désastre* (un texte parfaitement fictif) contenu dans « Un étrange soupir de John Untermensch » pourrait parfaitement s'appliquer au *Des anges mineurs* de Volodine (il s'agit, en fait, et de loin, du meilleur résumé de ce livre que nous ayons lu) et que le narrat central (25) de ces deux recueils de narrats (l'un réel, l'autre fictif) a pour titre « WULF OGOÏNE ». Le degré d'analogie entre ces deux textes est considérable. « Un étrange soupir de John Untermensch » indique par ailleurs que *Compagnons de désastre* devait initialement être divisé « en sept parties de sept narrats, la dernière étant intitulée *Die Sieben Letzte Lieder*¹⁷⁶ ». Nous retrouvons donc ici le titre (*Die Sieben Letzte Lieder*) d'un ouvrage de Fred Zenfl dans le *Des anges mineurs* de

¹⁷³ *Ibid.*, p. 142.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 145.

¹⁷⁵ Bien que « Un étrange soupir de John Untermensch » feigne d'être article de critique littéraire, il s'agit bien d'un texte de fiction. L'auteur y commente des œuvres le plus souvent imaginaires et y parle d'auteurs fictifs. L'imitation est toutefois convaincante et un lecteur qui aborderait ce texte sans connaître Volodine et son œuvre pourrait se laisser leurrer par elle. À ses yeux, ce texte de fiction deviendrait alors un véritable article critique.

¹⁷⁶ Antoine Volodine, « Un étrange soupir de John Untermensch », *loc. cit.*, p. 147.

Volodine, ce qui nous rappelle que les écrits de Fred Zenfl mettaient eux-mêmes en scène un certain Will Scheidmann.

Que faire de ce déroutant système de rappel ? Il est justifié en premier lieu par l'importance accordée à l'hommage dans le post-exotisme. Ses auteurs témoignent en effet leur respect à d'autres auteurs post-exotiques en citant leurs écrits et en empruntant leurs identités ou les titres de leurs livres. Le collectivisme post-exotique, qui souhaite idéalement nier la notion d'auteur et confondre les voix narratives et actoriales, le justifie à son tour. L'idée du miroir est aussi essentielle dans le post-exotisme. On se rappellera à cet effet que « *Vue sur l'ossuaire*, attribué à Jean Khorassan, est composé de deux parties rigoureusement symétriques, divisées en textes qui se répondent et comprennent le même nombre de mots¹⁷⁷ » ou encore que le premier narrat des *Anges mineurs* renvoie, par un effet d'écho, au dernier, le second à l'avant dernier, etc. Ce système de rappel est aussi lié au principe post-exotique de la non-opposition des contraires (que, décidément, nous retrouvons sans cesse chez Volodine), les textes renvoyant les uns aux autres et se confondant.

Des anges mineurs renferme donc des allusions à des œuvres fictives qui le reflètent à différents niveaux et d'autres écrits de Volodine contiennent aussi des mises en abyme renvoyant à *Des anges mineurs*. Mais si ces écrits fictifs rappellent ceux de Volodine, ils se reflètent aussi entre eux. On retrouve donc ici un réseau de textes réels (ceux publiés par Volodine) et fictifs (les écrits post-exotiques auxquels se réfèrent les écrits de Volodine) qui se font écho. Si Richard Saint-Gelais a écrit :

¹⁷⁷ Antoine Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze, op. cit.*, p. 41.

« Les romans de Volodine n'en finissent pas de se dire les uns les autres¹⁷⁸ », il en est de même pour l'ensemble des écrits post-exotiques, réels ou fictifs. Avec ce jeu de miroir, l'univers littéraire post-exotique s'invagine. Il forme en quelque sorte le monde clos qu'il voudrait idéalement être, un monde où le réel et l'imaginé ne doivent pas nécessairement être distingués. Par ailleurs, se répondant les uns les autres, ces textes s'éclaircissent et s'obscurcissent à la fois. Ainsi, si leurs jeux réflexifs nous permettent de mieux comprendre pourquoi il existe plusieurs livres intitulés *Des anges mineurs* (par exemple, parce que Yasar Tarchalski a voulu rendre hommage à Maria Clementi), leurs multiplications, leurs ressemblances et leurs liens tortueux finissent par dérouter¹⁷⁹ le lecteur qui se retrouve difficilement dans ce réseau d'œuvres réelles et fictives. Les frontières entre le vrai et l'imaginé s'avèrent encore une fois poreuses.

En nous intéressant aux mises en abyme de l'énoncé contenues dans *Des anges mineurs*, nous nous sommes d'abord arrêté à des textes présentés comme finis. Pourtant, l'œuvre de Volodine met davantage en scène l'énonciation, la production du texte, de même que sa réception. C'est ce que nous verrons maintenant.

Will Scheidmann ou l'œuvre en cours

La figure de Will Scheidmann est tout particulièrement associée aux mises en abyme de l'énonciation. La similitude entre l'activité de ce raconteur d'histoires et celle de l'écrivain Volodine est en effet marquante et s'accroît au cours des *Anges*

¹⁷⁸ Richard Saint-Gelais, « Faction Antoine Volodine », *Tangence*, n° 52, 1996, p. 99.

¹⁷⁹ Ainsi la mécanique formelle du post-exotisme atteint-elle son objectif défensif en parvenant à déjouer la quête de sens de son lecteur.

mineurs. Alors qu'il prend la parole pour la première fois, à l'occasion de son procès (*D.A.*, p. 26), Will Scheidmann s'adresse à ses grands-mères. Il continuera ensuite de le faire, ses discours étant essentiellement émis à leur intention. Si Scheidmann réfléchit la production du texte, ses grands-mères réfléchissent sa réception.

D'abord, au narrat 17 « YALIANE HEIFETZ », Will Scheidmann s'accorde au point de vue de ses aïeules et se déclare coupable d'avoir rétabli le capitalisme. Il affirme que les accusations de ses grands-mères sont fondées et qu'il doit payer pour ses crimes. Sa narration passe alors de la première à la troisième personne¹⁸⁰ : « Punissez-moi [dit-il] pour la félonie dont Will Scheidmann s'est rendu coupable à votre égard » (*D.A.*, p. 73). Il se dépersonnalise. Il se met en scène comme Volodine le met en scène dans ses écrits. Il parle de lui-même comme s'il était un personnage de ses propres fictions. Il énonce le récit dans lequel il est représenté.

Le rapport entre la narration de Will Scheidmann et l'écriture de *Des anges mineurs* est plus net encore à partir du narrat 22 « NAYADJA AGHATOURANE » où Will Scheidmann raconte des narrats à ses grands-mères :

Vingt et un et bientôt vingt-deux narrats étranges, pas plus d'un par jour, que Will Scheidmann avait composé en votre présence [celle de ses grands-mères], et en disant Will Scheidmann, je pense à moi, bien sûr. Et donc il monologuait ici un vingt-deuxième irrésunable impromptu [...] et je pétrissais cette prose dans le même esprit que les précédentes, pour moi-même autant que pour vous, vous mettant en scène pour que votre mémoire soit préservée malgré l'usure des siècles et pour que votre règne arrive (*D.A.*, p. 96).

Il y a une forte similitude entre le monologue de Scheidmann et les narrats de Volodine. Dans le vingt-deuxième narrat des *Anges mineurs*, Scheidmann dit

¹⁸⁰ Ce jeu narratif peut aussi être associé à l'effritement identitaire caractéristique de la littérature post-exotique.

effectivement un vingt-deuxième narrat. Il apparaît alors en quelque sorte comme l'énonciateur du livre que l'on lit. La ressemblance entre les narrats de Scheidmann et ceux de Volodine est accentuée par le fait que l'un et l'autre mettent en scène les grands-mères. Le « pour que votre règne arrive » de Scheidmann peut de surcroît être associé à l'utopie collectiviste qui, chez Volodine, s'affirme dans la fiction. C'est effectivement parce qu'elles sont mises en scène dans les narrats de leur petit-fils que les grands-mères pourront voir leur rêve politique se réaliser¹⁸¹. Le « pour moi-même autant que pour vous » rappelle de son côté le rapport double que l'écrivain peut entretenir à l'égard de son activité, n'écrivant pas que pour lui, mais aussi pour ses lecteurs potentiels. Il accentue de la sorte l'analogie entre le lecteur des *Anges mineurs* et les grands-mères, ici représentées par le « vous ». Un peu plus loin, Will Scheidmann manifeste aussi le souhait que ses récits soient attendus et désirés (ce qui adviendra plus loin) en disant, par exemple : « personne ne chuchotait près de moi pour m'encourager à continuer » (*D.A.*, p. 97). L'importance de la réception du texte est de nouveau mise en scène. On retrouve donc ici tant une représentation de l'écrivain énonciateur et de son rapport à ses lecteurs qu'une duplication partielle de la production des *Anges mineurs*.

Il y a une ressemblance plus flagrante encore entre le narrat 38 « NAÏSSO BALDAKCHAN » et le monologue de Will Scheidmann contenu dans ce même narrat. Will Scheidmann raconte alors :

Nous écoutions la *Troisième Chanson golde*. Il y avait Solange Bud. Nous étions tous au bord de la mare, en train d'admirer, dans l'obscurité, les effets de moire jaunâtre. Le chlore s'évaporait en longues voltes. (*D.A.*, p. 181)

¹⁸¹ Certes pas comme il l'aurait fait dans le réel, mais plutôt, nous l'avons déjà noté, par une collectivisation des voix narratives.

Le lecteur des *Anges mineurs* a déjà vu une scène similaire à celle-ci au début de ce même trente-huitième narrat. Elle comprenait, dans l'ordre : Solange Bud, du chlore, une mare, la nuit et la *Troisième Chanson golde*. Will Scheidmann fait donc le récit d'événements narrés plus tôt dans *Des anges mineurs*. Il raconte de façon rétrospective ce que nous avons déjà lu et apparaît de la sorte comme le producteur du récit ou, du moins, comme son reflet dans la fiction.

De façon plus complexe, le narrat 43 « MARIA CLEMENTI » renvoie lui-aussi à la production et la réception du texte. En écrivant : « Au bout d'une minute, mon rêve revint et, de nouveau, on me confia le rôle de Will Scheidmann. Quand je dis on, c'est bien entendu, en regrettant de ne pouvoir attribuer un nom au metteur en scène » (*D.A.*, p. 201), l'auteur rappelle d'abord que quelqu'un, derrière le récit, en dispose les pièces. Il renvoie au travail de l'auteur. Plus loin, les grands-mères rampent autour de Scheidmann¹⁸². Elles sont dans un état limite. Leurs corps se désagrègent, mais, en tant qu'immortelles, elles ne peuvent mourir, et elles exigent toujours que Will Scheidmann « produi[se] pour elles des narrats étranges » (*D.A.*, p. 202). Elles persévèrent jusqu'au bout dans leur rôle de réceptrices des narrats, d'auditoire de Will Scheidmann. La correspondance entre l'activité créatrice de ce dernier et celle de Volodine est de nouveau accentuée alors que l'auteur écrit :

Comme [le public de Will Scheidmann] ne réagissait plus et comme tout était défunt jusqu'à l'horizon et au-delà, il [arrivait à Will Scheidmann] de ne pas articuler l'anecdote jusqu'au bout ou de n'en

¹⁸² Elles rappellent d'ailleurs la métaphore employée dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* pour décrire l'attitude des auteurs incarcérés à l'égard du terme « post-exotique ». L'auteur y écrit effectivement : « Autour de lui nous avons tourné, depuis le début, comme des charognards autour d'une carcasse » (Antoine Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze, op. cit.*, p. 18). Will Scheidmann reflète, certes, l'énonciation *Des anges mineurs*, mais renvoie aussi à l'ensemble des textes rassemblés sous l'appellation « post-exotique ».

souffler qu'une ébauche, mais, bon an mal an, il formulait quotidiennement quelque chose de nouveau. Il disposait ses narrats en tas de quarante-neuf unités. À ce monceau il donnait un numéro ou un titre.

Cette nuit-là, ce 16 octobre là, je lui suggérai de baptiser son prochain tas *Des anges mineurs*. (D.A., p. 202)

Scheidmann ne conclut pas toujours ses monologues et les narrats de Volodine, nous l'avons déjà vu, semblent parfois fragmentaires, inachevés, dépourvus de conclusion. La production de Scheidmann prend de surcroît une forme similaire à celle des *Anges mineurs* puisqu'elle est composée de « tas de quarante-neuf unités » et que le livre de Volodine est constitué de quarante-neuf narrats¹⁸³. On suggère, de plus, que le plus récent « tas » de Scheidmann puisse s'intituler *Des anges mineurs*. Il n'y a plus à en douter, l'activité créatrice de Will Scheidmann rappelle, par un effet de miroir, celle d'Antoine Volodine.

Le post-exotisme : une mise en scène de l'énonciation et de la réception

Le rapport de Will Scheidmann à ses grands-mères, les discours qu'il leur adresse alors qu'elles le menacent de leurs fusils, qui deviendront pour elles essentiels et qu'elles ne cesseront ensuite d'exiger, peuvent être compris comme une reproduction à petite échelle d'un des fondements du post-exotisme. Lionel Ruffel a ainsi pu écrire « La littérature volodinienne est une mise en scène de la réception comme condition de la production. Tous les discours, toutes les paroles sont adressés à un public présent dans la fiction¹⁸⁴ ». Alors que les auteurs post-exotiques souffrent dans leurs cellules et cherchent à s'évader dans des mondes de fiction, ils s'adressent

¹⁸³ Cette réflexion peut aussi être vue comme une mise en abyme textuelle, le récit reflétant ici sa composition.

¹⁸⁴ Lionel Ruffel, « La communauté des sous-hommes. Burroughs, Guyotat, Volodine », *loc. cit.*, p. 227.

souvent à leurs proches, morts ou vivants, qui ont été comme eux incarcérés. Leur communauté est une communauté littéraire, une communauté de parole fondée sur le partage et l'échange des voix. La leçon 8 « UN MURMURAT : "BREUGHEL APPELLE CLEMENTI" » de *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* montre ainsi un narrateur post-exotique appelant ses proches, demandant à être écouté. Elle montre que les discours post-exotiques veulent être entendus, sont l'occasion d'un échange, vrai ou simulé. Les propos de Ruffel doivent toutefois être nuancés. Le discours post-exotique peut être « soit écrit, soit dit, soit monologué mentalement¹⁸⁵ ». Il est parfois le fait d'individus isolés. Fonctionnant sous le mode défensif, il est une « construction intérieure, une base de repli, une secrète terre d'accueil¹⁸⁶ ». Le texte nous dit qu'il s'agira souvent de soliloques, de monologues dits à voix haute ou mentalement. Le récepteur des discours post-exotiques ne sera donc pas toujours présent dans la fiction. Pourtant, même si elle est émise dans la solitude, la parole post-exotique continuera souvent de se projeter comme une adresse aux compagnons de lutte du narrateur, à ceux qu'il conserve dans sa mémoire, à ceux qu'il a aimés. Elle rappelle conséquemment le travail de l'écrivain dont l'activité créatrice est généralement solitaire, qui s'adresse en partie à lui-même, mais aussi à un lecteur connu ou inconnu, réel ou imaginaire.

Il faut noter, par ailleurs, qu'en se présentant comme le porte-parole des auteurs post-exotiques qui redonnent eux-mêmes leurs voix à ceux qui sont disparus, Volodine justifie, en suivant la logique post-exotique, l'importance prise dans ses écrits par les mises en abyme de l'énonciation. Il faut prendre la parole pour la

¹⁸⁵ Jean-Christophe Millois, « Entretien avec Antoine Volodine », *loc. cit.*

¹⁸⁶ Antoine Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, *op. cit.*, p. 17.

redonner à ceux qui (étant incarcérés) ne l'ont plus et qui, eux-mêmes, souhaitent la redonner à ceux qui l'ont perdue (étant décédés). Ces différents degrés de narration — celui de Volodine, porte-parole du post-exotisme, des auteurs post-exotiques dont il a recueilli les discours et des auteurs post-exotiques disparus — se reflètent les uns les autres. L'importance accordée aux mises en abyme de l'énonciation n'est pas forfuite chez Volodine. Elle est fondée sur le principe post-exotique de l'hommage et sur celui de la collectivisation des voix narratives.

Dans un tout autre ordre d'idées, les voyages en apnée de Khrili Gompo s'apparentent singulièrement à l'expérience de la lecture de Volodine. Ils reflètent par conséquent la réception du texte et correspondent à ce que Dällenbach appelle une mise en abyme de l'énonciation. Bien que Khrili Gompo n'ait pas le contrôle sur la durée de ses visites des mondes post-exotiques (on lui fixe à chaque fois un temps de visite précis et chronométré), le double rapport qu'il entretient à leur égard rappelle la relation que pourrait bien avoir le lecteur avec les écrits post-exotiques. D'abord, nous avons déjà insisté sur l'étrangeté fondamentale de Khrili Gompo par rapport aux lieux qu'il visite (particulièrement dans les narrats 9, 14 et 41) et nous avons vu que le lecteur des *Anges mineurs* est souvent dérouté par le texte, qu'il est un lecteur « perplexe¹⁸⁷ » visitant les mondes post-exotiques sans tout à fait comprendre leur logique, au risque de s'y sentir étranger. Toutefois, dans le narrat 14 « LAZARE GLOMOSTRO », Khrili Gompo paraît plus familier avec l'univers qu'il visite. Il s'y est ainsi lié d'amitié. Le lecteur pourra semblablement s'habituer à l'univers qu'il découvre et aimer y voyager. Khrili Gompo est par ailleurs nommé

¹⁸⁷ Thomas Pavel, *Univers de la fiction, op. cit.*, p. 119.

« le voyageur » (*D.A.*, p.131) dans le narrat 28 « FREEK WINSLOW », et nous avons remarqué, avec Pavel, que les œuvres de fictions veulent être visitées, demandent que l'on voyage dans leurs mondes fictionnels¹⁸⁸. Si Khrili Gompo, au narrat 46 « SENGÛL MIMZRAKIEV », finit par être abandonné dans un des mondes qu'il visite, le lecteur pourra rester marqué par sa lecture, garder un pied dans la fiction une fois le livre refermé.

Les mondes post-exotiques peuvent paraître étranges, déroutants, tout comme la structure du texte qui en est la porte d'accès. Celle-ci est elle-aussi dupliquée dans *Des anges mineurs*. Si nous avons jusqu'ici observé comment ce texte se reflète lui-même en tant qu'énoncé et en tant qu'œuvre en cours d'énonciation, nous verrons ci-après qu'il reflète aussi sa propre forme.

Will Scheidmann homme-livre

Will Scheidmann est nommé pour la première fois dans le narrat 6 « LAETITIA SCHEIDMANN » où est racontée sa conception par ses grands-mères. Elles l'ont créé à partir de « tombées de tissu et [de] boules de charpie » (*D.A.*, p. 24) que Laetitia Scheidmann « ordonna [...] compressa et [...] cousit ensemble au point de croix jusqu'à ce qu'un embryon fut obtenu » (*D.A.*, p. 24). Le papier a longtemps été produit à partir de chiffon et le mot « texte » provient du latin *textus* qui signifie « tissu ». L'embryon Will Scheidmann est ici composé de morceaux de tissu comme le livre l'est de papier ou comme le recueil l'est de narrats. Le travail d'assemblage

¹⁸⁸ Plusieurs récits d'exploration inclus dans *Des anges mineurs* pourraient semblablement rappeler l'expérience du lecteur dans sa découverte des mondes post-exotiques.

de Laetitia Scheidmann rappelle par conséquent celui de l'écrivain. Plus encore, poursuivant le rituel de conception de Will Scheidmann, ses grands-mères se pressent autour de l'embryon de tissu qu'il est alors pour « bredouill[er] des phrases magiques » (*D.A.*, p. 25), de même que l'auteur marque des pages blanches de son écriture. Cette mise en abyme textuelle¹⁸⁹ est développée par la suite dans *Des anges mineurs*.

Son extension est déjà annoncée dans le septième narrat du recueil, où l'on nous parle pour la première fois des « maladies de peau » (*D.A.*, p. 26) de Will Scheidmann. Alors que ce dernier assure sa défense dans le cadre du procès que lui intentent ses grands-mères, on nous dit effectivement : « [d]ans le ciel, les nuages s'effiloçaient en prenant l'aspect de livides lanières, de robes déchirées, de longues écharpes » (*D.A.*, p. 26) et l'apparence des nuages peut être reliée à la métamorphose à venir de Will Scheidmann dont la peau se défera en lanières. Comme souvent dans *Des anges mineurs*¹⁹⁰, il y a ici une analogie entre le décor (les nuages) et la trame narrative du récit (les mutations physiques de Scheidmann). Ce rapport de sens est accentué par la phrase suivante : « Une bourrasque emportait ses mots » (*D.A.*, p. 28) où le vent souffle sur les mots de Will Scheidmann comme sur les nuages. De fait, nous verrons bientôt que leur effilochage peut, chez Volodine, être associé à la prise de parole.

¹⁸⁹ Qui est aussi une mise en abyme de l'énonciation puisque l'activité des grands-mères est ici apparentée à celle de l'auteur.

¹⁹⁰ On pensera par exemple au narrat 1 « ENZO MARDIROSSIAN » où il y a correspondance entre le décor et l'état d'esprit du narrateur. Ainsi, lorsqu'il dit : « Maintenant je pleure mal. Quelque chose a changé en moi comme ailleurs. Les rues sont vidées, il n'y a presque plus personne dans les villes, et encore moins dans les campagnes, les forêts. Le ciel s'est éclairci, mais il reste terne. » (*D.A.*, p. 9), le « en moi et comme ailleurs » fait le lien entre la désolation du paysage et le vide intérieur du narrateur qui est marqué par son incapacité à « bien pleurer ».

Le tout se précise à partir du narrat 22 « NAYADJA AGHATOURANE », dans lequel on nous dit : « Les maladies nerveuses [de Will Scheidmann] provoquaient une multitude de lambeaux de peau parasite » (*D.A.*, p. 96) et plus encore au narrat 25 « WULF OGOÏNE » où Will Scheidmann explique que lorsqu'il vit le jour, il était « persuadé que [son] derme flottait en bannières mal cousues autour de [lui], en lanières pendantes, en franges horribles et douloureuses » (*D.A.*, p. 113). L'apparence que croyait alors avoir Will Scheidmann rappelle évidemment celle des nuages décrits plus tôt et annonce les transformations qu'il connaîtra plus loin¹⁹¹. L'entité Will Scheidmann est clairement présentée comme le reflet de la structure du texte lorsqu'on la qualifie « d'espèce d'accordéon à narrats » (*D.A.*, p. 150) et que ses bras sont décrits comme « des liasses de lanières vésiculeuses » (*D.A.*, p. 155). Ici, le terme « liasse » renvoie bien sûr au papier et annonce le narrat 43 « MARIA CLEMENTI » où Will Scheidmann produit « une liasse de quarante-neuf narrats étranges » (*D.A.*, p. 203). Il doit aussi être associé au fait que les grands-mères arracheront plus loin les lanières de peau de Will Scheidmann pour les lire comme s'il s'agissait de narrats. Cet homme-livre¹⁹², cet assemblage de narrats sur pattes, reflète alors la composition des *Anges mineurs*, d'autant plus que — tel

¹⁹¹ Les mutations que Will Scheidmann s'imaginait avoir dès sa naissance marquent aussi le rapport étroit qui le lie à ses grands-mères. Sa peau qui s'effiloche rappelle, de fait, les vêtements de ses aïeules. Ainsi dit-il : « Vous aviez revêtu pour la circonstance vos plus belles tenues brodées, d'antiques robes de mariage et des vieux manteaux de deuil dont les manches avaient pourri depuis un siècle dans vos coffres, et j'imaginai que ma peau non seulement se tordait à l'extérieur de moi, mais aussi trouvait son prolongement naturel dans ces tissus [...]. Il me semblait que la frontière entre moi et vous n'était pas établie et ne le serait jamais, et que j'étais simplement un accident survenu à votre totalité physique, à votre être collectif, et que j'irais bientôt, c'est-à-dire dès la fin de ma vie, rejoindre votre masse et m'y perdre » (*D.A.*, p. 113). On retrouve ici à la fois le principe post-exotique de la non-opposition des contraires (Will Scheidmann et ses grands-mères), celui du collectivisme (« rejoindre votre masse » et « votre être collectif ») et l'idée du repli post-exotique, de l'enfermement dans le monde clos du post-exotisme (Scheidmann et ses grands-mères se font miroir et se confondent).

¹⁹² Will Scheidmann est une entité fondamentalement hybride. En plus d'être homme-livre, il est homme-animal : « Scheidmann baissait la tête comme un animal en quête de lichen » (*D.A.*, p. 154) et homme-végétal, car qualifié de « buisson de chair » (*D.A.*, p. 180), etc.

qu'observé au chapitre précédent — le motif du lambeau est lié à l'effritement de la mémoire et que les narrats peuvent être compris comme des débris de la mémoire des grands-mères, mais aussi de celle de l'histoire récente du vingtième siècle, celle des utopies collectivistes, de l'holocauste, du goulag.

Des structures en abyme

En dehors de « l'accordéon à narrats » (*D.A.*, p. 150) Will Scheidmann, *Des anges mineurs* compte peu de mises en abyme textuelles importantes. Si certains objets rappellent l'organisation du recueil, ce sera effectivement de façon peu signifiante. Ainsi, en décrivant dans son prière d'insérer le narrat comme une « photographie légèrement truquée » (*D.A.*, p. 7), Volodine nous invite à faire le lien entre ses narrats et les « photographies [...] monochromes » (*D.A.*, p. 88) à partir desquelles Robby Malioutine prononce ses conférences et avec le « jeu de photographies en noir et blanc » (*D.A.*, p. 121) sur lequel Evon Zwogg voit son grand-père. L'analogie reste pourtant faible entre l'objet spectral (la photographie) et la structure du récit spéculaire qui la contient. Bien que les photographies soient des représentations (*mimèsis*), de même que les narrats (dirait Schaeffer), elles ne forment pas une composition à l'image du recueil de narrats *Des anges mineurs* (comme elles auraient pu le faire, par exemple, si elles avaient été présentées dans un album), elles ne répètent pas sa structure.

La fourmillière du narrat 27 « RITA ARSENAL » reflète davantage la façon dont *Des anges mineurs* s'organise. Elle est en effet qualifiée de « réseau » (*D.A.*,

p. 124) et le recueil de Volodine est formé d'un ensemble de textes interreliés. De même que les fourmis parcourent leurs galeries souterraines, on peut y voyager d'un narrat à l'autre en suivant le système de rappel qui tisse le recueil. De plus, si la fourmillière « a l'air désertée mais ne l'est pas » (*D.A.*, p. 124), dans les narrats des *Anges mineurs*, on perçoit « la trace laissée par un ange » (*D.A.*, p. 7) plutôt que l'ange lui-même, et les mondes fictionnels de ce récit ne sont le plus souvent habités que par de rares survivants. Leur réseau de galeries « permet aux fourmis d'arpenter en toute discrétion la totalité des vestiges qui nous intéresse » (*D.A.*, p. 124) et les narrats de Volodine sont en quelque sorte constitués de ce qui reste de la mémoire des auteurs post-exotiques, des débris de leur mémoire. La fourmillière doit aussi être reliée à une image du narrat 6 « LAETITIA SCHEIDMANN ». Le texte y compare effectivement les grands-mères se regroupant autour d'un amas de chiffons pour créer Will Scheidmann à une « espèce de termitière » (*D.A.*, p. 24). Will Scheidmann est donc métaphoriquement conçu au sein d'un nid de termites. Étant, nous l'avons dit, indissociable de ses grands-mères, il peut aussi être vu comme partie constituante de la termitière. Will Scheidmann, homme-livre, reflèterait alors de nouveau le réseau que constitue la structure des *Anges mineurs* comme le fait la fourmillière du narrat 27 « RITA ARSENAL ».

Pourtant c'est peut-être le narrat 35 « RACHEL CARISSIMI » qui reflète le mieux l'« organisation signifiante¹⁹³ » des *Anges mineurs*. Ce narrat a déjà été étudié dans notre premier chapitre. Nous avons alors montré que l'auteur s'y joue de son lecteur en lui laissant croire que les différentes réalités décrites dans *Des anges*

¹⁹³ Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, op. cit., p. 123.

mineurs peuvent être situées dans un même espace géographique, mais que l'univers fictionnel décrit par ce texte doit plutôt être compris comme un ensemble complexe de mondes fictionnels aux rapports souvent incertains. On peut semblablement décrire *Des anges mineurs* comme un assemblage complexe de narrats. La structure de l'œuvre ressemble ici à celle de son univers et le narrat 35 « RACHEL CARISSIMI » se fait le miroir de l'un comme de l'autre. Si, pour Dällenbach, « l'étoffe [...], la physiologie (plus particulièrement l'anatomie), l'art et la technique¹⁹⁴ » peuvent particulièrement bien représenter la composition du texte, ici c'est plutôt une description géographique factice qui la reflète. Une carte géographique précise n'aurait pu le faire aussi bien. Les quarante-neuf narrats des *Anges mineurs* forment un ensemble tissé de nombreux liens, mais ces liens demeurent souvent insaisissables, incertains.

Dällenbach a écrit : « en rendant intelligible le *mode de fonctionnement du récit* la réflexion textuelle est *toujours aussi mise en abyme du code*¹⁹⁵ » et il est vrai qu'en reproduisant la composition de *Des anges mineurs*, les mises en abyme textuelles reflètent certains principes du texte : l'importance qu'y a le réseau, les rapports ambigus entre ses mondes fictionnels, son rapport à la mémoire, etc. D'autres mises en abyme renvoient toutefois de façon plus manifeste à la poétique de Volodine ; elles reflètent plus précisément les idées qui le sous-tendent. Il s'agit de ce que Dällenbach appelle des réflexions du code ou des réflexions métatextuelles.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 125.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 127.

La poétique de Will Scheidmann

Dans *Des anges mineurs*, Will Scheidmann prend la première fois la parole dans le cadre du procès qui lui est intenté. S'il avoue d'abord les crimes qu'il a commis (au narrat 7 « WILL SCHEIDMANN ») et s'affirme plus tard coupable (tel que relaté au narrat 17 « YALIANE HEIFETZ »), nous avons vu qu'il préfère ensuite raconter des histoires, monologuer des narrats, plutôt que d'assurer sa défense ou d'insister sur sa culpabilité. Agissant de la sorte, il suit la logique post-exotique voulant que la fiction surgisse en réponse à l'interrogatoire¹⁹⁶. C'est cette réalité fondamentale du post-exotisme (celle qui fait que Lionel Ruffel a pu intituler un article « Interrogation : A Post-Exotic Device ») qui est ici reflétée par Will Scheidmann.

Le monologue tenu par ce dernier dans le narrat 22 « NAYADJA AGHATOURANE » renvoie lui-aussi à plusieurs principes essentiels du post-exotisme relevés dans nos précédents chapitres. Nous ne reviendrons pas sur le fait que Will Scheidmann souhaite, avec ses récits de fiction, faire durer la mémoire de ses aïeules. Nous remarquons toutefois qu'il insiste sur la façon dont ses narrats souhaitent toucher leurs destinataires (c'est-à-dire ses grands-mères¹⁹⁷). Il dit ainsi : « j'avais construit des images destinées à s'incruster dans leur inconscient et à resurgir bien plus tard dans leurs méditations ou dans leurs rêves » (*D.A.*, p. 97) et

¹⁹⁶ Ceci de façon toutefois moins flagrante que dans d'autres livres de Volodine (comme *Le Port intérieur*) où l'interrogatoire est beaucoup plus violent. Ici, on ne voit pas vraiment les grands-mères pendant qu'elles interrogent et Will Scheidmann monologue sans craindre son châtime (il l'espère plutôt). Bien que les premières menacent le second de leurs fusils, ils restent fondamentalement liés, l'un étant le fruit des autres et vice versa (les grands-mères ayant créé Will Scheidmann avec des chiffons et Will Scheidmann les faisant vivre dans ses narrats).

¹⁹⁷ Ce qui met de nouveau l'accent sur l'analogie entre les grands-mères écoutant Will Scheidmann et les lecteurs lisant Volodine.

c'est dans le même ordre d'idées qu'on peut lire plus loin que « les narrats intervenaient sous [la] conscience [des grands-mères] de façon musicale, par analogie, par polychronie par magie » (*D.A.*, p. 156). Avec ses narrats, Will Scheidmann espère donc toucher ses grands-mères¹⁹⁸ comme Volodine souhaite, nous l'avons déjà vu, être reçu par ses lecteurs : d'une façon plus inconsciente ou intuitive que rationnelle. En reflétant son propre code, le texte parvient donc, comme l'a écrit Dällenbach, à

opérer à la façon d'un *mode d'emploi* et à disposer la lecture à s'acquitter moins difficilement de sa tâche : refaire, comme dans un miroir, ce que son envers symétrique a fait avant elle; prendre l'œuvre pour ce qu'elle veut être prise¹⁹⁹.

Il énonce ce que le texte veut être et la façon dont il souhaite être reçu.

Une poétique commune

Il ne faut pas oublier que la poétique reflétée par les monologues de Will Scheidmann se donne comme étant à la fois celle de Volodine et celle du post-exotisme. Le credo qui fonde l'écriture de Volodine se présente comme homologue à celui de la littérature post-exotique. L'un et l'autre se confondent. Ils se font miroir. Le cercle réflexif s'est refermé. Le système post-exotique est clos.

Frank Wagner s'est déjà intéressé à ce « principe d'adéquation maximal de la fiction avec elle-même²⁰⁰ » dans un article auquel nous renvoyons. Le critique y

¹⁹⁸ Et il les touche vraiment de la façon désirée comme le montre notre dernière citation. Par conséquent, les grands-mères apparaissent en partie comme la représentation fictionnelle du lecteur idéal de Volodine.

¹⁹⁹ Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, op. cit., p. 130.

²⁰⁰ Frank Wagner, « Leçon 12 : Anatomie d'une révolution post-exotique », loc. cit., p. 189.

insiste notamment sur le fait que l'œuvre de Volodine doit être comprise comme un ensemble fermé comprenant sa propre critique et fondé sur la non-opposition des contraires texte/métatexte/péritexte. Il termine son article en expliquant que cette œuvre idéalement²⁰¹ autonome pose avec ironie un certain défi à ses lecteurs critiques : si elle se théorise et se commente elle-même, quelle place laisse-t-elle à une critique venue de l'extérieur²⁰² ?

En évitant de répéter Wagner, nous voulons tout de même nous arrêter sur deux mises en abyme métatextuelles spécifiques à *Des anges mineurs*. À ce propos, il faut d'abord relever l'importance fondamentale du prière d'insérer du recueil qui, en expliquant ce qu'est le genre « narrat », se fait l'écho des principes essentiels régissant la mécanique du texte. Il peut être vu comme une sorte de guide de lecture des *Anges mineurs*. Dès sa première phrase, il relie ainsi les narrats à la littérature post-exotique. Il fait ensuite ressortir certains éléments essentiels du texte en mettant, par exemple, l'accent sur sa musicalité, sur le « conflit » (*D.A.*, p. 7) mis au jour entre la mémoire, la réalité et l'imagination, sur l'idée que la fiction peut être le lieu de la pérennisation de la mémoire²⁰³, etc.

Au sein des *Anges mineurs*, on ne peut non plus négliger le narrat 40 « DICK JERICHOE », dont le premier paragraphe fonctionne comme une réponse ironique aux questions d'une certaine critique littéraire. Son narrateur, expliquant ce qui ne

²⁰¹ Nous écrivons « idéalement » puisque Wagner montre aussi certaines limites du système d'autonomisation post-exotique.

²⁰² Nous croyons répondre à ce défi en faisant dialoguer cette œuvre avec des théories qui lui sont étrangères, en tâchant de faire ressortir, par le biais de notre réflexion sur la fiction, certaines de ses significations cachées. Il va toutefois de soi que la poétique de Volodine étant fictionnalisée, nous nous référons à répétition au discours théorique qu'elle tient sur elle-même.

²⁰³ Il décrit ainsi les narrats comme « de minuscules territoires d'exil sur quoi continuent à exister vaille que vaille ceux dont je me souviens et ceux que j'aime ». (*D.A.*, p. 7)

doit pas être recherché dans ce qu'il dit, renvoie à certains clichés caractéristiques de nombreux manuels d'histoire littéraire. Il rejette alors toute tentative de trouver dans ses propos des signes de vraisemblance ou de les affilier à une tradition littéraire (ici, le post-exotisme). Tout en se développant sur le mode négatif, son discours livre plusieurs principes post-exotiques tels la négation du réel — il parle à ce propos d'« une intention de combat radical contre le réel » (*D.A.*, p. 187) — ou l'hétéronymie — à laquelle il se réfère implicitement en disant « derrière ce qu'il est convenu d'appeler ma voix » (*D.A.*, p. 187). Tout en affirmant ne faire « preuve ici d'aucun parti pris poétique » (*D.A.*, p. 188), le narrateur transmet donc certains des fondements de l'écriture volodinienne et post-exotique. Si une seule chose semble pourtant lui importer, c'est la vérité fondamentale de ses propos. S'il dit : « Tout ce que je raconte est vrai à cent pour cent » (*D.A.*, p. 188), c'est parce que « Les images parlent d'elles-mêmes, elles sont sans artifice, elles n'habillent rien de plus qu'elles-mêmes et ceux qui parlent » (*D.A.*, p. 188). La vérité des images reste ici essentielle quelles que soient les conceptions littéraires qui les accompagnent²⁰⁴ et nous avons déjà vu que cette idée s'accorde à la poétique de Volodine.

Des anges mineurs contient son propre discours théorique. Il souhaite de la sorte s'autosuffire, mais s'adresse paradoxalement à son lecteur en lui indiquant comment il veut être reçu. Nous retrouvons donc l'ambiguïté déjà observée du post-exotisme qui, tout en souhaitant constituer un espace fictionnel fermé, trouve un lecteur extérieur auquel il s'adresse de façon indirecte, implicite.

²⁰⁴ Ce qui renvoie à notre lecture du narrat 10 « MARINA KOUBALGHAÏ », p. 76-77 de ce mémoire.

La métaphore d'origine des *Anges mineurs*

Peut-on identifier un principe premier, une « mimétique fictive de l'origine²⁰⁵ », qui fonde et traverse *Des anges mineurs* et qui soit le point à partir duquel se développent les différentes mises en abyme de cet écrit ? Nous répondons par l'affirmative et, après avoir fait l'inventaire des spécularisations internes des *Anges mineurs*, il faut nous rendre à l'évidence : seule la figure de Will Scheidmann peut être comprise comme la métaphore de son origine et le miroir de son déploiement, elle seule peut prétendre au statut de mise en abyme transcendantale du récit.

Le narrat 6 « LAETITIA SCHEIDMANN », nous le rappelons, raconte la création de Will Scheidmann, la façon dont il fut constitué, alors que le narrat 25 « WULF OGOÏNE » fait état de sa venue au monde. Il a été conçu dans des conditions extrêmes et à partir d'un rituel mélangeant chamanisme et éducation politique²⁰⁶ que Will Scheidmann qualifie de « cérémonie sauvage » (*D.A.*, p. 112) et par des femmes immortelles, mais décrépites, alors incarcérées dans la maison de retraite du Blé Moucheté. La création de Will Scheidmann renvoie donc au contexte de production des œuvres post-exotiques. Ces dernières, tel qu'expliqué dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* et dans certains entretiens de Volodine, se projettent effectivement comme le fruit d'écrivains incarcérés produisant des récits

²⁰⁵ Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, op. cit., p. 132.

²⁰⁶ Si on peut lire, au narrat 6 « LAETITIA SCHEIDMANN » que ses grands-mères « bredouillaient des phrases magiques » (*D.A.*, p. 24) pendant sa conception, on nous dit aussi au narrat 25 « WULF OGOÏNE » que Varvalia Lodenko « déversait entre [ses] fontanelles des instructions politiques qui complétaient celles qui avaient déjà été maintes et maintes fois gravées dans la pâte cireuse de [son] intelligence » (*D.A.*, p. 114).

de fiction dans des situations limites, alors qu'ils sont torturés, au seuil de la mort, ou même déjà morts. Ces auteurs fictifs restent, de plus, profondément liés à leurs anciennes aspirations politiques et partagent une poétique entretenant un rapport d'affinité avec la magie, le chamanisme et le *Bardo Thödol*. La conception de Will Scheidmann est donc le miroir des conditions de création post-exotique, de ce qui est à leur origine. Nous avons aussi vu que Will Scheidmann, homme-livre, énonciateur de narrats et poéticien post-exotique, est associé aux quatre premières mises en abyme élémentaires comme doit l'être toute mise en abyme transcendante. Nous l'avons dit « être hybride ». Par conséquent, il est l'incarnation du principe post-exotique de la non-opposition des contraires. Ses discours devant assurer la pérennité des souvenirs de ses grands-mères rappellent aussi l'importance fondamentale de la mémoire dans le post-exotisme. Le fait qu'il ait rétabli le capitalisme plutôt que de provoquer une révolution collectiviste, renvoie quant à lui à l'échec politique qu'ont connu les auteurs post-exotiques. Les rapports entre sa personne et les principes essentiels de l'écriture et des mondes fictionnels volodiniens sont donc nombreux et considérables.

La figure de Will Scheidmann, une de celles qui revient le plus souvent dans *Des anges mineurs*, fait aussi le lien entre les différents mondes fictionnels et narrats du livre. Sa récurrence aide le recueil à faire système. Elle est en son centre et elle le reflète. Elle en est aussi, métaphoriquement, à l'origine, Will Scheidmann — nous l'avons vu — étant souvent présenté comme l'énonciateur des narrats et ses fictions travaillant en quelque sorte à constituer les mondes post-exotiques. Ainsi, cette figure

créatrice, cet objet plusieurs fois réflexif, peut-il être considéré comme le « principe du récit²⁰⁷ » des *Anges mineurs*.

De l'œuvre réfléchie aux œuvres réfléchissantes

Nous avons vu quelles mises en abyme élémentaires comporte *Des anges mineurs* et nous avons noté leurs particularités. Suivant la pensée de Dällenbach, il faut maintenant déterminer à quels types elles appartiennent ; quel est le degré d'analogie entre les œuvres enchâssées et le récit spéculaire qui les contient. Cette dernière partie de notre analyse nous amènera à revenir sur plusieurs points relevés plus tôt. Nous devrions ainsi synthétiser notre pensée afin de conclure ce chapitre. Pour ce faire, il faut avant tout rappeler que, selon Dällenbach, un type peut seulement prendre forme à partir d'une réflexion de l'énoncé. Chacune des mises en abyme élémentaires peut toutefois contribuer à la constitution d'un type si elle est associée à une réflexion textuelle. C'est avec ces remarques préliminaires en tête que l'on peut poser la question de la ressemblance entre l'œuvre et ses mises en abyme.

Des anges mineurs contient peu d'objets spectraux le reflétant en tant que récit fini, personne n'y ouvre, par exemple, de livre intitulé *Des anges mineurs* et nul n'y lit d'extraits d'un livre le rappelant. Seul les écrits de Fred Zenfl semblent s'y apparenter, mais de façon ambiguë, incertaine, et nous avons vu que *Des anges mineurs* de Clementi ne partage vraiment que son titre avec celui de Volodine. La figure énonciatrice de Will Scheidmann renvoie pourtant au récit que nous avons en

²⁰⁷ Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, op. cit., p. 131.

main, au *Des anges mineurs* de Volodine. Quand Will Scheidmann dit un vingt-deuxième narrat au sein du vingt-deuxième narrat du recueil, son énonciation se fait l'écho d'un énoncé et quand, au narrat 38 « NAISSO BALDAKCHAN », il décrit une situation précédemment mise en scène dans le même narrat, il se réfère à un récit fini, pas seulement à son ébauche, à son énonciation. La figure de Will Scheidmann, productrice de narrats, n'est donc pas seulement mise en abyme de l'énonciation, mais aussi, plus subtilement, mise en abyme de l'énoncé. Mais jusqu'à quel point est-elle similaire au texte dans lequel elle est représentée ?

Nous savons que Will Scheidmann est l'œuvre de ses grands-mères et que sa composition ressemble à celle des *Anges mineurs*. Nous avons noté, en outre, que ses discours rappellent les narrats formant le recueil de Volodine. Il est toutefois plutôt un individu-livre qu'un livre véritable. Il se nomme Will Scheidmann et non pas *Des anges mineurs*²⁰⁸. Il ne s'agit que métaphoriquement d'une œuvre dans l'œuvre. De plus, l'œuvre de Will Scheidmann ne comprend pas en elle d'autres réflexions. Elle reflète *Des anges mineurs* sans être elle-même reflétée par une œuvre similaire. Il y a donc un rapport de similitude (type I) entre Will Scheidmann et *Des anges mineurs* plutôt qu'un rapport de mimétisme (type II) ou d'identité (type III).

Nous avons vu plus tôt que *Des anges mineurs* est davantage reflété par des écrits fictifs inclus dans d'autres fictions post-exotiques que par les mises en abyme de l'énoncé que renferment ses propres pages. La littérature post-exotique formant un tout cohérent, ce type de réflexion intertextuelle nous semble avoir un effet

²⁰⁸ L'identité entre les titres de l'œuvre et de l'œuvre enchâssée est un des critères d'identification du type III selon Dällenbach.

similaire à celui qu'aurait un objet spéculaire interne à *Des anges mineurs*. En fait, c'est peut-être le résumé de *Compagnons de désastre* inclus dans « Un étrange soupir de John Untermensch » qui reflète le mieux *Des anges mineurs*. La non-équivalence des titres fait toutefois que ce n'est pas ici « l'œuvre même²⁰⁹ » (type III) qui est reflétée, mais plutôt « une même œuvre²¹⁰ » (type I).

En fait, c'est seulement la logique post-exotique²¹¹ elle-même qui entraîne l'émergence du type III chez Volodine. Effectivement, à partir du moment où, dans son prière d'insérer, les narrats des *Anges mineurs* sont qualifiés de post-exotiques, ils deviennent (du moins selon le credo de cette fiction) la reproduction — certes plus ou moins exacte, mais nous ne savons rien de ce degré d'exactitude — des écrits ou discours des écrivains post-exotiques incarcérés. Les récits de Volodine donnent en quelque sorte vie à la littérature post-exotique, mais celle-ci est supposée être à leur source. L'une renvoie à l'autre et réciproquement. Selon la logique du récit, ce serait ici la fiction — les productions littéraires des écrivains post-exotiques — qui permettrait l'existence des écrits de Volodine. Ce dernier ne serait que le porte-parole d'écrivains incarcérés. La fiction serait alors constitutive d'œuvres réelles. On pourrait aussi dire que ces dernières se produisent elles-mêmes en mettant en scène leur propre production²¹². Cette mise en abyme généralisante est bel et bien

²⁰⁹ Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, op. cit., p. 142.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 142.

²¹¹ Cette « logique », mise au jour dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* et validée par Volodine dans plusieurs entretiens, est parfois remise en cause au sein des écrits post-exotiques eux-mêmes. L'accent est mis sur elle, mais d'autres mises en abyme, que l'on pourra dire mineures ou secondaires, peuvent la contredire ou la relativiser. Quelqu'un qui lirait *Des anges mineurs* sans avoir pris connaissance du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, des entretiens accordés par Volodine ou de certains articles publiés sur son œuvre, pourrait recevoir ce texte sans le relier à cette logique post-exotique. Celle-ci est essentielle, selon l'angle sous lequel Volodine présente son œuvre depuis quelques années, mais la littérature volodinienne peut être reçue indépendamment d'elle.

²¹² Ce qui renvoie aux conclusions de Dällenbach à propos du nouveau Nouveau Roman.

aporistique. Elle brouille les frontières du réel et du fictif et peut déstabiliser des tentatives d'analyse rationnelle.

Une troisième leçon de fiction

Pour Lucien Dällenbach, la mise en abyme est un « appareil d'auto-interprétation²¹³ ». André Belleau a semblablement écrit qu'elle « met en cause le récit comme discours littéraire : [par elle] la littérature parle d'elle-même, le discours s'autoréfère²¹⁴ ». En tant que miroir de l'œuvre, elle pose la question de la fiction. Le plus souvent, le miroir sera toutefois imparfait. Si (pour Schaeffer) la fiction entretient un rapport analogique avec le réel, il en est de même pour l'œuvre à l'égard de ses mises en abyme. Il n'y a rarement, sinon jamais²¹⁵, de relation d'identité entre l'œuvre et son reflet. Et si (toujours selon Schaeffer) la fiction permet à ses récepteurs (et c'est peut-être là sa principale fonction) de prendre du recul face au réel afin de mieux l'appréhender, l'appareillage autoréflexif du texte permet de l'observer sous un angle nouveau, avec une autre approche.

Dans *Des anges mineurs*, la relation incertaine entre les mises en abyme et l'œuvre qu'elles reflètent rappelle les rapports ambigus entretenus par les mondes post-exotiques. La littérature volodinienne présente tant un réseau d'œuvres réelles et fictives qu'un réseau de mondes fictionnels. Dällenbach a écrit :

²¹³ Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, op. cit., p. 76.

²¹⁴ André Belleau, *Le Romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Visées critiques », 1999, p. 23. Bien qu'André Belleau parle essentiellement de la figure de l'écrivain en abyme, ses propos peuvent ici s'appliquer à l'ensemble des procédés autoréférentiels du récit.

²¹⁵ Ceci dit en considérant que Dällenbach présente ce type de relation comme aporistique. Il s'agit plutôt d'un problème de distinction entre le récit spéculaire et la mise en abyme que d'une évidente adéquation entre les deux.

qu'au rebours de la mise en abyme unique qui coupe en deux et par là même conteste un récit unitaire, les réflexions multipliées ou divisées, dans un récit voué à l'éparpillement, représentent un facteur d'unification²¹⁶.

On peut semblablement dire que les mises en abyme répétées ou développées au cours des *Anges mineurs* constituent un des éléments essentiels du système d'écho qui relie les différents narrats du recueil et qui permet une relative cohésion entre ses différents mondes fictionnels. Par ailleurs, nous avons déjà vu, avec Pavel, que les écrits de Volodine thématisent la porosité des mondes fictionnels et posent la question de leur rapport au réel. Les jeux autoréférentiels qu'on y retrouve sont porteurs de cette même interrogation. En effet, le texte nous dit sans cesse qu'il est le fruit d'êtres fictifs (des auteurs post-exotiques, de Will Scheidmann, etc.), mais est tout de même signé Antoine Volodine²¹⁷. Il se présente tant comme le produit du réel que comme celui du fictif. Les écrits de Volodine, nous l'avons dit, se réfèrent à des œuvres qu'il a publiées (qui seront alors attribuées à des auteurs ou collectifs fictifs) et à des œuvres proprement fictives. Les unes et les autres ne sont pas différenciées. Les limites du réel et de l'imaginaire sont de nouveau brouillées.

Les mécanismes autoréférentiels des *Anges mineurs* participent au projet post-exotique de négation du réel et du repli dans la fiction. L'œuvre s'invagine, renvoie à elle-même, et rappelle par conséquent les conclusions de Dällenbach sur le Nouveau Roman²¹⁸ qui affirmait son autonomie par la mise en abyme. Frank Wagner

²¹⁶ Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, op. cit., p. 94.

²¹⁷ Puisque le nom Antoine Volodine est un pseudonyme et figure, dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, aux côtés de ceux d'auteurs fictifs, on peut toutefois dire qu'il y a un Volodine réel et un Volodine fictif.

²¹⁸ Nous avons dit un peu plus tôt que la mise en abyme qu'implique le post-exotisme rappelle aussi les conclusions de Dällenbach sur les procédés autoréflexifs du nouveau Nouveau Roman. Or, l'auto-production de l'œuvre qu'entraîne ces derniers n'est-elle pas indissociable de son autonomisation ?

a ainsi pu comparer les réflexions internes des écrits de Volodine à ceux de certains Nouveaux romanciers. Ce rapprochement (qui concerne principalement les mises en abyme du code) lui permet toutefois de mettre l'accent sur les spécificités des procédés spéculaires volodiniens qui sont l'occasion d'une « nouvelle tension²¹⁹ ». Nous redonnons sens à notre tour à ces mises en abyme en les liant à la problématique de notre mémoire. Les dispositifs autoréflexifs des écrits de Volodine amènent leurs mondes fictionnels à se fermer sur eux-mêmes²²⁰. Cette littérature suggère néanmoins que des auteurs habitant ces mondes puissent être à l'origine des écrits de Volodine²²¹. Elle présente alors la fiction comme étant constitutive du réel. En mettant en scène sa propre production, la littérature volodinienne demande de façon aporistique ce qui vient d'abord : le réel ou le fictif.

Les jeux autoréflexifs des *Anges mineurs* ne livrent pas d'enseignement clair et net, définitif, sur la fiction. Ils renvoient simplement à ce que nous avons déjà vu, notamment avec Thomas Pavel, mais aussi avec Paul Veyne : les frontières du fictif et du réel ne sont ni précises, ni définitives. Elles sont incertaines et nous voyons ici, qu'avec la mise en abyme, le texte peut jouer avec cette incertitude, la refléter, la mettre en scène dans la fiction.

²¹⁹ Frank Wagner, « Leçon 12 : Anatomie d'une révolution post-exotique », *loc. cit.*, p. 189.

²²⁰ De façon, certes, relative, puisque nous lisons des fictions les représentant.

²²¹ Rappelons à ce propos que Volodine se présente comme le porte-parole des auteurs post-exotiques plutôt que comme un auteur au sens courant du terme.

CONCLUSION

Chacun des chapitres de ce mémoire s'est conclu par une leçon de fiction. Au terme de l'analyse, on peut toutefois se demander si ces trois leçons n'en constituent pas une seule, si elles ne se rejoignent pas pour livrer ensemble un unique enseignement. Dans un premier temps, nous avons approché *Des anges mineurs* à partir de Thomas Pavel. Nous avons alors vu que ce texte donne accès à un univers fictionnel déroutant constitué d'un ensemble de mondes aux rapports incertains, aux frontières poreuses. Il est aussi apparu que ce recueil de narrats thématise l'incomplétude des mondes fictionnels et met au jour le principe post-exotique de la non-opposition des contraires. Il remet ainsi en cause les distinctions entre les réels éveillés et rêvés ainsi qu'entre la vie et la mort.

En second lieu, nous avons conjugué les approches théoriques de Paul Veyne et de Jean-Marie Schaeffer. Touchant alors au cœur de notre problématique, nous avons vu comment *Des anges mineurs* peut nous éclairer sur les propriétés de la fiction. Les auteurs post-exotiques racontent des récits de fiction afin, notamment, de constituer un monde nouveau, en marge du réel. Ils rappellent de la sorte le concept d'imagination constituante de Paul Veyne pour qui l'imaginaire peut s'imposer comme une vérité et ils montrent que la différence entre le réel et le fictif n'est pas évidente, qu'elle est relative. Les réels post-exotiques sont incertains et peuvent être modelés par l'imagination. Celle-ci peut aussi s'avérer violente, dogmatique, lorsqu'elle cherche à écraser les réalités d'autrui. Elle peut, de surcroît, devenir un moyen de défense contre un réel insupportable, mais ce moyen reste limité, car illusoire. On peut s'évader dans la fiction, mais cette évasion n'est pas une panacée.

Elle permet, au plus, de prendre du recul, d'écarter un temps l'intolérable. Semblablement, l'écriture post-exotique cherche à déjouer les lectures rationnelles, souhaite se défendre contre des lecteurs inquisiteurs, mais touche celui qui sait recevoir ses images et la musique de ses mots. Elle appelle par conséquent un type de lecture et en rejette un autre. Il s'est aussi avéré que, chez Volodine, la fiction peut répondre aux défaillances de la mémoire, que des souvenirs peuvent être construits, imaginés. Cette même mémoire, fictionnalisée, participe toutefois à la constitution du réel. Elle donne des points de repère, vrais ou imaginés, pour s'y situer.

À partir des théories de Lucien Dällenbach, nous nous sommes finalement arrêtés sur les mises en abyme contenues dans des *Anges mineurs*. Il est alors apparu que ces procédés autoréférentiels, en reflétant l'œuvre – même de façon imparfaite – posaient la question de sa nature, la question de la fiction. Ils montrent comment le texte s'élabore. Ils exposent sa structure et dévoilent sa poétique. Ces mises en abyme participent aussi au processus d'autonomisation du post-exotisme, qui souhaite nier le réel et constituer un nouvel ailleurs, en marge, indépendant. En mettant en scène leur propre élaboration, les écrits de Volodine problématisent de plus le rapport du réel au fictif. Ils demandent de façon aporistique lequel des deux vient en premier.

On peut donc dire, avec Thomas Pavel, que l'œuvre de Volodine met « à jour précisément les propriétés et les virtualités de la fiction²²² », mais il faut toutefois préciser qu'elle met avant tout l'accent sur leur ambiguïté, qu'elle relève des

²²² Thomas Pavel, *Univers de la fiction, op. cit.*, p. 108.

problématiques plutôt qu'elle ne donne de réponses définitives aux questions de fiction. Ainsi, nos trois leçons peuvent-elles être synthétisées en une seule : les frontières du réel et du fictif sont foncièrement incertaines, ce sont des réalités distinctes, mais pouvant interférer l'une avec l'autre, se rejoindre, s'influencer et se confondre. Parallèlement à cette leçon essentielle, l'œuvre de Volodine est aussi porteuse d'un enseignement sur l'importance de la fiction dans le rapport au monde. Elle montre que le réel est, du moins en partie, un produit de l'imagination, une construction que chacun modèle à sa façon. Elle dit, de plus, que les œuvres de fiction permettent de s'éloigner du réel pour y revenir avec un regard plus éclairé, nuancé.

Nos sources théoriques n'ont finalement pas été profondément remises en cause. Elles se sont plutôt éclairées les unes les autres. Nous avons vu de la sorte qu'elles étaient plus proches qu'elles pouvaient le paraître de prime abord. L'idée de Pavel voulant qu'« un univers [soit] composé d'une base – un monde réel – entouré par une constellation de mondes alternatifs²²³ » a néanmoins été relativisée lorsque nous avons montré qu'on ne pouvait identifier de réel originel parmi les mondes des *Anges mineurs*. Nous avons, par ailleurs, enrichi le concept d'imagination constituante de Paul Veyne en démontrant que les lacunes de la mémoire peuvent fragiliser les structures des palais de l'imagination constituant le réel, qu'elles ajoutent à leur caractère fictif, inventé.

²²³ *Ibid.*, p. 84.

Nous avons cherché à aborder *Des anges mineurs* selon deux perspectives distinctes, l'une dirigée vers ce que Volodine a appelé les « mécanismes cachés²²⁴ » de l'œuvre, l'autre vers ce qu'il a nommé ses « beautés non cachées²²⁵ ». Tout en restant minutieuse, notre analyse n'a pas écarté une certaine appréciation sensible du texte, moins explicite, mais essentielle. Notre premier chapitre a ainsi consisté en une visite des mondes post-exotiques plutôt qu'en un décorticage systématique de l'œuvre. Nous n'avons pas perdu pour autant tout sens critique. Les questions posées par le texte ont été soulevées, mais nous ne leur avons pas donné de réponses définitives lorsqu'elles étaient par essence énigmatiques.

D'autres leçons de fiction pourraient certainement être retirées des écrits de Volodine. Nous ne croyons pas avoir fait le tour de la question. Plusieurs pistes ont été ouvertes sans être suivies. Dans une perspective plus anthropologique, il faudrait ainsi observer les rapports ambigus entretenus, chez Volodine, entre les réels rêvés et éveillés. Ils devraient alors être mis en parallèle avec certaines croyances voulant que la vie rêvée ne soit pas moins réelle que la vie éveillée. Semblablement, les voyages oniriques sont caractéristiques tant de la littérature volodinienne que des cultures bouddhistes et animistes ou des spiritismes occidentaux modernes. L'importance du chamanisme, dans la poétique post-exotique, pourrait, à ce propos, s'avérer éclairante. Dans un autre ordre d'idées, les écrits de Volodine peuvent rappeler certains récits de rêve. Les uns comme les autres peuvent paraître tortueux, déstabilisants. Ils présentent des images et des situations parfois très nettes,

²²⁴ Antoine Volodine, « Un étrange soupir de John Untermensch », *loc. cit.*, p. 145.

²²⁵ *Ibidem.*

d'autrefois plus floues, incertaines. L'exemple qui suit éclaire davantage cette perspective.

À la fin des années soixante-dix, trois anthropologues français se lancèrent dans une vaste et ambitieuse enquête avec l'objectif – utopique ? – de faire le portrait du rêveur contemporain. Pour y parvenir, ils interrogèrent près de deux mille français issus de toutes les régions du pays et de toutes les classes sociales. Ils recueillirent les récits de leurs rêves et tentèrent de faire des rapprochements, d'observer des constances, des similitudes, dans une perspective non pas psychanalytique, mais culturelle. Outre le bilan de leurs analyses, ils sortirent très troublés de leur entreprise, fortement affectés par ce rapport quotidien et répété au rêve d'autrui. Ils écrivirent alors :

Une sorte de fascination nous entraîne dans le dédale du récit des songes. Ces images sont aussi les nôtres. Nous nous y reconnaissons. Comme l'anthropologue se sent partie prenante des sociétés qu'il tente de comprendre, l'observateur de la vie onirique tend à prendre en charge la logique originale qu'elle implique. La tension psychique à laquelle nous nous sommes soumis fait partie de la démarche de l'enquête, et nous n'y pouvons rien : on ne pénètre pas impunément dans le labyrinthe des songes²²⁶.

La lecture répétée des écrits de Volodine peut avoir un effet similaire. Ses récits sont déroutants et ses images, obsédantes. Elles peuvent marquer à la façon d'un rêve dont on ne saisit pas la logique, mais qui nous touche en profondeur. Pierre Ouellet et Karine Drolet ont pu dire à ce propos : « On a l'impression de partager des sensations avec les personnages et les narrateurs, des affects plus que des idées ou du sens, qui souvent nous échappe. On vit avec cet univers, on ne s'en débarrasse

²²⁶ Jean Duvignaud, Françoise Duvignaud et Jean-Pierre Corbeau, *La Banque des rêves : essai d'anthropologie du rêveur contemporain*, Paris, Payot, 1986, p. 11.

pas²²⁷ ». C'est peut-être là l'essence et l'objectif même de l'écriture volodinienne : toucher l'inconscient de son lecteur et l'affecter davantage au niveau des sens qu'au niveau de la raison.

²²⁷ Pierre Ouellet et Karine Drolet, «De la pétrification considérée comme un système de défense. Entretien avec Volodine», *loc. cit.*

BIBLIOGRAPHIE

ÉCRITS D'ANTOINE VOLODINE

Corpus principal:

Antoine Volodine, *Des anges mineurs*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie ».

Corpus secondaire :

Antoine Volodine, *Biographie comparée de Jorian Murgrave*, Paris, Denoël, coll. « Présence du futur », 1985.

-----, *Un navire de nulle part*, Paris, Denoël, coll. « Présence du futur », 1986.

-----, *Rituel du mépris, variante Moldscher*, Paris, Denoël, coll. « Présence du futur », 1986.

-----, *Des Enfers fabuleux*, Paris, Denoël, coll. « Présence du futur », 1988.

-----, *Lisbonne dernière marge*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.

-----, *Alto solo*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.

-----, *Le Nom des singes*, Paris, Éditions de Minuit, 1994.

-----, *Le Port intérieur*, Paris, Éditions de Minuit, 1996.

-----, *Nuit blanche en Balkhyrie*, Paris, Gallimard, 1997.

-----, *Vue sur l'ossuaire*, Paris, Gallimard, 1998.

-----, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Paris, Gallimard, 1998.

-----, « Un étrange soupir de John Untermensch », *Formules (Revue des littératures à contrainte)*, n° 3, 1999-2000, p. 141-148.

-----, *Dondog*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 2002.

-----, *Biographie comparée de Jorian Murgrave, Un navire de nulle part, Rituel du mépris, Des enfers fabuleux*, Paris, Denoël, 2003.

-----, *Bardo or not Bardo*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 2004.

AUTRES ÉCRITS DE FICTION

Thomas Bernhard, *Perturbation*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1989.

Jorge Luis Borgès, *Fictions*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1965.

Jorge Luis Borgès, *L'Aleph*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1967.

Miguel de Cervantès Saavedra, *Oeuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.

Philip Kindred Dick, *Blade runner*, Paris, J'ai lu, coll. « Science-fiction », 2001.

Alexandre Dumas, *Les Trois Mousquetaires*, Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 2001.

Günter Grass, *Les Années de chien*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1965.

Howard Phillips Lovecraft, *Les Mythes de Cthulhu, Légendes du mythe de Cthulhu, Premiers contes, L'art d'écrire selon Lovecraft*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1991.

Maria Soudaïeva, *Slogans*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2004.

Roger Zelazny, *Le Cycle d'Ambre*, Paris, Denoël, coll. « Présence du futur », 1993.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

1. Concernant directement le corpus

Jean-François Chassay, « L'alpha et l'oméga. Le temps catastrophique dans *Des anges mineurs* d'Antoine Volodine », Jean-François Chassay, Anne Éline Cliche et Bertrand Gervais, *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 12, 2005, p. 215-246.

Marie-Pascale Huglo, « The Post-Exotic Connection : Passage to Utopia », *SubStance*, vol. 32, n° 2, 2003, p. 95-108.

Charif Majdalini, « Post-Exoticism, or Internal literatures », *SubStance*, vol. 32, n° 2, 2003, p. 64-66.

Jean-Christophe Millois, « Entretien avec Antoine Volodine », *Prétexte*, Paris, n° 21/22, 1998, disponible à l'adresse internet suivante : pretexte.club.fr/revue/entretiens/entretiens_fr/entretiens/antoine-volodine.htm

Alain Nicolas, « Volodine chante avec les anges », *L'Humanité*, « Cahier livres » du jeudi 7 octobre 1999, p. 20-21.

Pierre Ouellet et Karine Drolet, « De la pétrification considérée comme un système de défense. Entretien avec Volodine », *Spirale*, n° 176, 2001, p. 20-21.

Lionel Ruffel, « La Communauté des sous-hommes : Burroughs, Guyotat, Volodine », Pierre Ouellet (dir.), *Politique de la parole : singularité et communauté*, Montréal, Trait d'Union, 2002, p. 217-234.

Lionel Ruffel, « Interrogation : A Post-Exotic Device », *SubStance*, vol. 32, n° 2, 2003, p. 95-108, p. 79-94.

Philippe Savary, « L'écriture, une posture militante. Entretien avec Volodine », *Le Matricule des Anges*, n° 20, 1997, p.20-22.

Richard Saint-Gelais, « Faction Antoine Volodine », *Tangence*, n° 52, 1996, p. 89-104.

Frank Wagner, « Leçon 12 : Anatomie d'une révolution post-exotique », *Études littéraires. Théories, analyses et débats*, vol. 43, n° 3, 2000, p. 187-199.

Jean-Didier Wagneur, « Volodine, le post-exotique », *Libération*, « Cahier livres » du jeudi 12 mars 1998, p. 8-9.

Jean-Didier Wagneur, « Let's Take that From the Beginning Again... », *SubStance*, vol. 32, n° 2, 2003, p. 12-51.

Almut Wilske, « Antoine Volodine : Résistance et subversion », *Revue des Lettres modernes, Écritures contemporaines 2*, n° 1425-1430, 1999, p. 57-64.

2. Théorie générale

Aristote, *Poétique*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche », 1990.

Pierre Bayard, *Comment améliorer les œuvres ratées?*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2000.

André Belleau, *Le Romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Nota Bene, 1999.

Jorge Luis Borgès, *L'Art de poésie*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 2002.

Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977.

René Descartes, *Méditations métaphysiques*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1990.

Jean Duvignaud, Françoise Duvignaud et Jean-Pierre Corbeau, *La Banque des rêves : essai d'anthropologie du rêveur contemporain*, Paris, Payot, 1979.

André Gide, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1939.

Pierre Lafille, *André Gide romancier*, Paris, Hachette, 1954.

Gottfried Wilhelm Leibniz, *Essais de théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*, Paris, Garnier-Flammarion, 1999.

Claude Edmonde Magny, *Histoire du roman français depuis 1918*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1950.

Thomas Pavel, « Comment définir la fiction? », dans Alexandre Gefen et René Audet (dir.), *Frontières de la fiction*, Nota Bene/Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, p. 3-13.

Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1988.

Platon, *La République*, coll. « Folio essais », Paris, Gallimard, 1993.

Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1954.

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

Jean-Marie Schaeffer, « Fiction », Jean-Marie Schaeffer et Oswald Ducrot (dir.), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995, p. 312-320.

John Searle, *Sens et Expression. Études de théorie des actes de langage*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1979.

Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru en leurs mythes? Essai sur l'imagination constituante*, Paris, Seuil, 1983.