

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

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**

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

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

*Dondog d'Antoine Volodine et Marabou Stork Nightmares d'Irvine Welsh*  
*Mémoire collective et expression de l'indicible*

par  
Anne-Marie David

Département de littérature comparée

Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de maîtrise  
en littérature comparée

Décembre 2008

© Anne-Marie David, 2008



Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :  
*Dondog d'Antoine Volodine et Marabou Stork Nightmares d'Irvine Welsh*  
*Mémoire collective et expression de l'indicible*

Présenté par :  
Anne-Marie David

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Mme Livia Monnet  
Présidente-rapporteuse

M. Eric Savoy  
Directeur de recherche

Mme Julian Vigo  
Membre du jury

Mémoire accepté le 31 mars 2009

## Résumé

Ce mémoire s'intéresse à la manière dont la littérature peut thématiser l'intégration, à la mémoire individuelle et collective, de traumatismes historiques, et questionner les résolutions éventuelles du processus. Les romans retenus, *Marabou Stork Nightmares* d'Irvine Welsh et *Dondog* d'Antoine Volodine, mettent en fiction des épisodes tragiques de l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle par le biais d'intrigues particulières. Ils sont construits autour d'éléments antérieurs, dont la remémoration représente l'essentiel de la trame narrative. Mais l'entreprise ne va pas sans heurts, les personnages souffrant d'amnésie : leurs pérégrinations sont l'occasion d'une exploration de la mémoire, et des mécanismes par lesquels elle peut faire face aux événements extrêmes. La figure de l'amnésique traduit, en littérature, cette difficile appréhension de l'histoire, si bien que l'incident personnel renvoie à une trame plus vaste, concentrée dans l'expérience des protagonistes. Ainsi, si ceux-ci échouent à se souvenir, les romans, eux, sont récipiendaires d'une mémoire collective qu'ils commémorent à leur manière, imaginaire.

Mots clefs : littérature écossaise ; littérature française ; histoire ; vingtième siècle ; traumatisme ; fiction ; narration

## **Abstract**

This M.A. thesis explores the ways through which literature can thematise historical traumas' integration to individual and collective memory, and question the possible resolutions of the process. The selected novels, *Marabou Stork Nightmares* by Irvine Welsh and *Dondog* by Antoine Volodine, put in fiction tragic episodes of the twentieth century's history by the means of particular intrigues. They are built around previous elements, the recollection of which represents the main part of the narrative. But the remembrance does not go without clashes, the characters suffering from amnesia: their wanderings are the occasion of an exploration of memory, and of the mechanisms by which it can face extreme events. The figure of the amnesiac translates, in literature, this difficult apprehension of history, so that the personal incident represents a vaster weft, concentrated in the protagonists' experience. So, if the characters fail to remember, the novels are recipients of a collective memory they commemorate in their imaginary way.

**Key words:** Scottish literature; French literature; history; twentieth century; traumatism; fiction; narration

## Table des matières

|   |    |
|---|----|
| Introduction  | 1  |
| Les « espaces intermédiaires », lieux anthropologiques                    | 5  |
| Lieux, non-lieux et espaces intermédiaires                                | 13 |
| Chapitre I : Réel du trauma et trauma du réel                             | 21 |
| Le trauma : approches théoriques contemporaines                           | 22 |
| Refuge ambigu de l’imaginaire   | 26 |
| Échec de la fuite et confrontation du réel                                | 34 |
| Conclusion : généralisation traumatique et pullulement animal             | 42 |
| Chapitre II : <i>Marabou Stork Nighmares</i> : le désastre de l’aventure  | 47 |
| Le genre de l’aventure : reprise et parodie                               | 51 |
| Les limites de la reprise : les dérapages narratifs et leurs implications | 53 |
| L’Écosse et l’empire  | 64 |
| Conclusion : un discours problématique                                    | 68 |
| Chapitre III : <i>Dondog</i> : une mémoire désastreuse                    | 71 |
| Oubli, remémoration, et invention   | 74 |
| Un recyclage formel – et mémoriel   | 77 |
| Instabilité de la vérité : l’exemple de l’interrogatoire                  | 82 |
| Construction d’une « littérature mineure »                                | 87 |
| Conclusion : de l’impossibilité d’une identité                            | 89 |
| Conclusion  | 92 |
| Bibliographie   | 98 |

## Introduction

Antoine Volodine et Irvine Welsh comptent, chacun à sa manière, parmi les auteurs déconcertants de leur génération. Volodine a publié, sous ce pseudonyme ou encore plusieurs hétéronymes, tant dans des collections dédiées à la science-fiction (« Présence du futur », chez Denoël) que dans des maisons de « grande littérature » (les éditions Minuit). Souvent considéré inclassable, voire hermétique par la critique, il a forgé lui-même le terme « post-exotisme » pour définir sa production, regroupant celle de nombreux écrivains fictifs partageant les mêmes principes esthétiques et idéologiques. L'œuvre volodinienne, ouvertement marginale, se positionne ainsi à la croisée du rêve fantaisiste et de l'histoire contemporaine, qu'elle allégorise dans ce que Dominique Viart appelle justement des « fictions du politique » (Viart 2006, 29). Il s'agit d'un univers violent, post-apocalyptique, où sont données à lire les ruines d'une « révolution mondiale » ayant tourné au cauchemar collectif. Du côté anglo-saxon, Welsh est un phénomène commercial, taxé à l'occasion de sensationnalisme et de voyeurisme, mais loué pour son travail sur le langage et son approche sans concession des réalités sociales difficiles d'Écosse et d'ailleurs. Son œuvre, oscillant entre désespoir, cynisme et violence, renvoie une image crue à la « nation sans État », aliénée de ses racines et fortement touchée par le chômage, la pauvreté et la criminalité. Mais Welsh va plus loin et tente de comprendre les origines du problème, du « trauma écossais » dans les mots de Neal Ascherson (Ascherson 2002, 84), qu'il situe comme on le verra dans sa relation trouble et tendue à la Grande-Bretagne. Dans ce dessein, il

thématise des événements d'une histoire écossaise et britannique reculée, les mêlant à des faits contemporains ou fictifs de manière à créer, un peu comme Volodine, des « fictions du politique ».

Leurs positions bien différentes au sein du champ littéraire<sup>1</sup> n'empêchent donc pas les écrivains de partager un intérêt formel pour l'éclatement narratif, et thématique pour l'histoire contemporaine. Tous deux inscrivent des événements internationaux du XX<sup>e</sup> siècle dans le récit, les transformant et symbolisant au gré de ses trames multiples. Chez Volodine, le récit est pluriel, proposant ainsi un équivalent « matériel » de la définition de l'œuvre comme confrontation de discours sur l'histoire, selon Lionel Ruffel (2004, 163) : s'y chevauchent les voix de plusieurs narrateurs et surnarrateurs, en une superposition narrative frôlant l'inextricable. En résulte une non linéarité commune à Welsh, chez qui les nombreux fils narratifs semblent parfois sacrifier le roman à l'assemblage de nouvelles – dans *Trainspotting* notamment –, jusqu'à ce que le lecteur ne sache plus vraiment ce qui est réel et ce qui ne l'est pas. Chez chacun des auteurs, les niveaux narratifs délimitent des lieux en soi, espaces plus ou moins précisément définis et construits selon un ensemble de lois particulier. Les protagonistes voyageant d'un espace à l'autre, leur nature se voit modifiée en conséquence, selon où ils se trouvent – et remettant en cause du même coup la notion de personnage. L'impact de ce jeu narratif est donc considérable ; il s'agira d'en explorer les rouages, au sein de la structure romanesque.

---

<sup>1</sup> Au sens où l'entend Pierre Bourdieu, c'est-à-dire comme « monde à part, soumis à ses propres lois » en parallèle du champ social et politique, et dont les tenants visent un « capital symbolique » en lieu et place de gains monétaires. Dans ce dessein, les écrivains ont le choix entre plusieurs positions dans le champ, se concrétisant inégalement en termes de « marché » (les ventes) ou de reconnaissance (Bourdieu 1992, p. 76-81).



Celle-ci est étonnamment complexe. Ainsi l'intrigue de *Dondog*, de Volodine, fait-elle se côtoyer présent, passé, rêves et souvenirs, tous niveaux de narration distincts entre lesquels navigue Dondog. On suit les déambulations post-mortem du protagoniste errant vers sa « mort définitive » dans une cité délabrée, au cours desquelles il se remémore son enfance, sa vie ratée, ses longs séjours en camps de concentration et ses rêves, mais aussi ceux des autres – sa grand-mère, son frère, ses amis. Au crépuscule de cette existence misérable, Dondog cherche également à se venger : des noms épars flottent dans sa mémoire, ceux de quelques individus qu'il aimerait bien assassiner avant de mourir lui-même. Mais sa mémoire, dans les deux cas, est trouble, si bien que les souvenirs comme la revanche ont des bases légitimantes fort chancelantes. Le narrateur de *Marabou Stork Nightmares* partage semblable position rétrospective : du lit d'hôpital où il gît, comateux, Roy se souvient. De son enfance et de sa vie adulte jusqu'à la tentative de suicide responsable de son état, en premier lieu, mais aussi d'un univers parallèle, où, chasseur de bêtes exotiques et terrifiantes, il gagne enfin un certain contrôle de son existence et de son environnement. Les tristes conditions d'un Édimbourg suburbain et paupérisé sont sublimées dans la savane imaginaire, Roy retournant certains marqueurs sociaux, dont la langue, de manière à acquérir un pouvoir dont il est totalement dénué dans la vie réelle. Malheureusement pour le rêveur, le rêve rejoint bientôt la réalité ; une réalité instable cependant, le personnage étant, ici encore, amnésique. Le lecteur ne réalise ainsi qu'à la toute fin, en un revirement exemplaire, que le viol collectif dont la responsabilité est attribuée tout au long du roman à un autre a en fait été commis à l'instigation de Roy lui-même. Irvine Welsh explore donc lui aussi les

méandres de la mémoire, et surtout les mécanismes par lesquels elle peut appréhender l'indicible – violence, torture, viol, meurtre. Cette intégration de l'événement traumatique ne va pas sans heurts ; elle est vitale, aussi, car d'elle dépend toute possibilité d'expression, donc de narration et, par le fait même, de littérature. Les personnages cherchent ultimement à dire l'indicible, et les romans thématisent cette quête de bout en bout.

Dans les deux ouvrages, la solution au problème passe par la projection dans un espace qu'on qualifiera d'*intermédiaire*, indépendant de la réalité mais lui empruntant beaucoup dans son imagerie. Un espace, en d'autres mots, où la part atroce du réel est transformée en symboles, plus faciles à assimiler que la vie brute. Il s'agit donc de mondes imaginaires : ses pérégrinations africaines pour Roy, et ce que Volodine appelle « l'espace noir » pour Dondog. Ce dernier n'est pas aussi strictement délimité que chez Welsh : il comprend les rêves des personnages, leurs souvenirs inventés ou non et leur production littéraire. Il constitue un endroit de communion avec un passé qui n'a plus court, un dernier rempart contre la déchéance du présent. Afin de mieux comprendre cette réalité traumatique dont il est question de façon détournée, je me propose de la cerner à la manière des personnages, c'est-à-dire en appréhendant les romans à partir de leur cœur imaginaire. L'analyse s'effectuera donc en allers-retours entre le réel diégétique et ce fameux espace intermédiaire, dont j'examinerai les relations avec la violence de l'événement traumatique (chapitre I), avec la narration de cet événement et des conflits et tensions en résultant, dans *Marabou Stork Nightmares* (chapitre II), et

avec la mémoire et les constructions identitaires qui en découlent, dans *Dondog* (chapitre III).

### **Les « espaces intermédiaires », lieux anthropologiques**

L'espace noir, chez Volodine, est un endroit abondamment nommé (cinq mentions des pages 105 à 107) mais fort peu défini. Jamais rien n'est ajouté à la caractérisation fournie par son appellation même, en fait, et le lecteur ne peut que déduire qu'il s'agit d'une région mentale de contact entre les protagonistes. La notion, on le verra, englobe cependant beaucoup plus que cet espace même : elle inclut rêves, et remémorations, c'est-à-dire toutes les jonctions entre réalités éloignées temporellement (les souvenirs), essentiellement (les rêves où vivants et morts dialoguent) ou encore « littérairement » (les échanges entre auteurs et personnages). Chez Welsh, la réalité « intermédiaire » paraît étrangement plus proche, plus riche que la vraie : le présent de Roy, isolé dans une section de soins de longue durée, n'est pas exactement stimulant. Ces deux formations s'opposent chacune à leur manière à un espace concret, selon une division dont la distinction de Marc Augé entre *lieux anthropologiques* et *non-lieux* peut aider à mieux saisir la complexité. Dans son ouvrage *Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Augé oppose les premiers, lieux communs d'un groupe et sièges d'une identité, aux seconds, espaces de transition sans inscription temporelle précise et n'appartenant à personne. La classification est éclairante, pareille dichotomie se retrouvant dans *Marabou Stork Nightmares* et *Dondog* – dans une

certaine mesure cependant, et avec une conclusion étonnante : c'est le monde réel, en effet, qui est non-lieu.

Cette dernière notion est liée à ce qu'Augé appelle la « surmodernité », et qui correspond à une surabondance événementielle créant un besoin constant de lui donner sens, et de donner sens au monde. Cet état s'exprime par une « modalité essentielle : l'excès » (Augé 1992, 42) ; elle donne lieu à un foisonnement de passages, de mouvements et d'échanges, qui eux-mêmes s'actualisent au gré d'autant de lieux de transit, de l'hôpital au camp de réfugié en passant par l'hôtel de luxe. Ce sont ces endroits dépersonnalisés et symptomatiques de l'époque contemporaine qu'Augé appelle *non-lieux*, puisqu'ils n'intègrent aucune histoire et engendrent la solitude des individus qui les peuplent, réduits à de simples fonctions (« passager », « utilisateur », « client », etc.). Cette réalité désenchantée est celle du monde réel des romans étudiés, et ses caractéristiques, on le verra, sont aussi les leurs. Celles-ci sont à établir en opposition avec les *lieux anthropologiques*, chargés pour leur part d'une signification totalisante. Augé leur accorde trois traits distinctifs essentiels : ils sont identitaires, historiques et relationnels. En d'autres mots il déterminent l'identité de leurs habitants en suscitant un sentiment d'appartenance, ils sont dépositaires de l'histoire de ces habitants telle que ceux-ci la conçoivent et l'expriment spatialement, au moyen notamment de monuments, et finalement ils supposent un système de relations spécifique entre ses membres, selon une configuration sociale basée sur une inscription commune sur le sol. Ces caractères, cependant, découlent d'une construction de la part de ceux qui peuplent le lieu anthropologique : il s'agit donc, en quelque sorte, d'une invention nécessaire à la

revendication d'un territoire. Augé en fait un « demi-fantasme » (62), indiquant par là le mensonge utile que ses habitants se font à eux-mêmes d'un « monde clos et autosuffisant » (62), afin d'en protéger la spécificité vis-à-vis de l'extérieur et des autres groupes, dont ils sont pourtant conscients.

Cette composante fictive, d'invention, met sur la piste d'une identité entre le lieu anthropologique et l'espace intermédiaire romanesque, puisque ce dernier est avant tout espace de fabulation de la part des personnages. Ceux-ci essaient ainsi de se protéger d'une réalité qui les oppresse, exacerbant le lien de ses occupants au lieu anthropologique ; mais, comme eux, ils n'ont éventuellement le choix que d'accepter l'existence de ce qui entoure leur univers personnel. Cette réalisation ne mène pas pour autant au statu quo décrit par Augé : ses conséquences, au contraire, sont désastreuses. L'espace intermédiaire projette donc dans la fiction une forme épurée et extrême de la notion anthropologique, forme dont il s'agit en premier lieu de décrire les manifestations : « espace noir » et Afrique fantasmée.

L'espace noir, chez Volodine, est d'abord l'endroit où vivants et morts se rejoignent : « Un jour, vingt ou vingt-cinq ans plus tard, dit soudain Dondog, ou peut-être trente, trente-deux ans, qu'importe, je me retrouvais une fois de plus en compagnie de Schlumm dans le seul endroit où nous pouvions nous rencontrer, au cœur de l'espace noir, en symbiose avec l'espace noir et avec Schlumm lui-même » (105). Le lieu permet plus qu'un échange, une véritable « symbiose » entre le vivant (le narrateur Dondog), et le trépassé (Schlumm). Il reprend ainsi certaines caractéristiques du *Bardo* bouddhiste,

lieu de transition entre la mort et la renaissance dont la présence se fait de plus en plus sentir dans l'œuvre, comme l'explique Volodine en entrevue avec *SubStance* :

I use an understanding of the phenomenon that is, I suppose, completely heretical. *Bardo*, as encountered in numerous post-exotic texts, is a black space where opposites are abolished – that is, life and death are the same, as are present and past, the imaginary and the real, and so on. The borders disappear between you and me, between author and character, between author and reader. (Wagner 2003, 41, je souligne)

Le passage cité précédemment est exemplaire de cette concomitance multiple, faisant coexister vie et trépas à « trente, trente-deux ans » d'intervalle. Par la suite, on apprend que si Schlumm a pu « survivre en [Dondog] » (108), c'est à travers ses « romans qui mettaient en scène Schlumm et les morts que j'avais autrefois connus ou que j'avais aimés dans mon enfance ou en rêve. » (106-7) La barrière entre auteur et protagoniste est abolie puisque les deux se rencontrent ; ainsi Dondog ne se contente pas de revivre les souvenirs de la défunte Gabriella Bruna, il les réorganise – les *réécrit* – à sa manière. Pareille « entorse » aux lois narratives se retrouve chez Irvine Welsh, lorsque le comateux Roy Strang se projette imaginativement dans une Afrique tout aussi inventée. Le personnage d'Afrikaner Lochart Dawson y fait étrangement penser à la fois à l'oncle de Roy, Gordon, et à l'avocat qui le défend lors de son procès, Donaldson. Le narrateur joue avec ses figures à la manière d'un écrivain, les assimilant pour former un tout nouveau, dans l'histoire qu'il met en scène. Le franchissement de la frontière entre la vie et la mort est signifié ici aussi, Gordon ayant été tué presque sous les yeux de Roy lorsque celui-ci était enfant.

La réalité africaine parallèle constitue donc l'espace intermédiaire propre à *Marabou Stork Nightmares*. La narration du roman est divisée en trois trames distinctes :

le présent de Roy, dans un centre de soins de longue durée, son passé, et les fantasmes dans lesquels il se plonge pour échapper aux deux autres. Cette dernière dimension est réellement d'entre-deux : elle cristallise des éléments du réel diégétique – comme on l'a vu à l'instant pour les personnages, par exemple – tout en servant de refuge à leur rencontre. Les caractéristiques de l'endroit sont à l'image de cette mouvance, reflétant la conscience troublée de Roy. Ainsi, les précisions quasi-ethnologiques – sur la pauvreté des habitants, la monnaie locale – alternent avec des descriptions topographiques complètement fantaisistes. Les personnages évoluent dans une « strange land » (3), où « a dusty track » (6) peut se métamorphoser soudainement en un « tropical, forested terrain » (7). Le réalisme est bafoué, et ce même lorsque ses règles semblent prévaloir.

Welsh abolit aussi, d'une certaine manière, la barrière entre auteur et lecteur dont parle Volodine. Le roman est particulièrement unilatéral dans son discours, en ce que le lecteur n'a accès à l'histoire que par le biais de la conscience du narrateur, menteur et amnésique. De plus, un tiers de l'action – celui se déroulant dans l'espace intermédiaire – est également pur produit de cette conscience. Or, Roy se projette dans cette réalité pour fuir la vérité : en se leurrant lui-même, il nous leurre aussi jusqu'au revirement final – et là encore, impossible de savoir s'il dit enfin vrai. Notre appréhension des faits est faussée dès le départ, et seule une analyse attentive permettra de mettre à jour certaines failles du récit, mais sans certitude. La relation, donc, est négative : le lecteur est soit prisonnier de la toile que tisse l'auteur à travers son narrateur, soit en combat avec lui. Il est également obligé à une certaine identification ; par le totalitarisme de la narration d'abord, et aussi par le langage très typé au moyen duquel, selon l'expression

de James Christopher, Welsh *infecte* l'imagination. « Because he writes in raw Edinburgh patois, you have to speak the words in your mind – allow the most unsavoury characters in your skull – to get through it. » (18) L'auteur, donc, soumet son lecteur à l'agression que son narrateur fait subir aux autres personnages ; il tente par tous les moyens de l'enfermer dans la conscience malade de son protagoniste, comme celui-ci est prisonnier de ses rêveries chasseresses. Cette inégalité dans la relation se dissout du côté de Volodine, qui entend renverser la « barrière » de manière positive. Celle-ci n'est pas anéantie de façon circonstancielle comme chez Welsh, mais essentiellement, par l'exigence du « post-exotisme »<sup>2</sup> même.

Dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Volodine met en scène une communauté d'écrivains incarcérés pour terrorisme politique, dans un pénitencier semblable à l'espace noir de *Dondog* en ce qu'il est le théâtre d'échanges entre les vivants et les morts. Ce sont ces prisonniers, épuisés, torturés ou décédés qui composent le bataillon post-exotique. Ils ont en commun un besoin de continuer le combat égalitariste coûte que coûte, avec les seules armes qui demeurent à leur portée : les mots. Puisqu'ils ne seront jamais libérés, ils sont à eux-mêmes leurs uniques lecteurs, se définissant ainsi comme un groupe exclusif et fermé, condamné à s'éteindre avec la disparition définitive du dernier d'entre eux. Il arrive cependant que des policiers ou critiques hostiles mettent la main sur les textes, et c'est à ces individus, extérieurs comme lui au quartier de haute-sécurité, que le lecteur extra-diégétique est d'abord

---

<sup>2</sup> Le terme, forgé par Volodine, désigne un mouvement littéraire fictif dont il est lui-même tenant. En accord avec la véritable « œuvre-monde » (Ruffel 2007, 79) créée par l'auteur, le post-exotisme désigne à la fois l'ensemble de principes réglant les textes volodiniens, et les personnages, actions et désastres qui les composent.



assimilé. Le « combat » narratif instigué par Welsh se continue alors dans une certaine mesure, puisque les techniques de « mensonge littéraire » (Volodine 1998, 11) mises en œuvre par les narrateurs post-exotiques visent à perdre ce lecteur intrusif. Ces barrières ne sont toutefois pas infranchissables, puisque les rares « sympathisants » prêts à entreprendre le « voyage périlleux, sans tenue de sauvetage » en contrée post-exotique seront « accueillis dans l'univers fermé du texte » (43). Cette ouverture est prometteuse puisqu'elle fait se rejoindre auteur(s), personnages et lecteur dans l'espace noir : c'est donc bien dans cette voie qu'il s'agit de diriger l'analyse.

La mise en présence d'opposés ici signifiée est une application pratique du principe de « non-opposition des contraires », un trait important du « române », version post-exotique (à la fois proche et lointaine) du roman. Il en est dit, dans *Le post-exotisme...* :

La victime est bourreau, le passé est présent, l'achèvement de l'action est son début, l'immobilité de l'action est un mouvement, l'auteur est un personnage, le rêve est réalité, le non-vivant est vivant, le silence est parole, etc. : les antagonismes sont clairement définis, mais à l'intérieur d'un système intellectuel en oscillation ou en boucle, qui modifie la nature des oppositions et, en résumé, ne leur attribue aucune importance. (39-40)

On dirait, à s'y méprendre, la description de l'espace noir précédemment citée. Le jeu, l'insouciance qui marque l'attitude post-exotique face aux notions « clairement définies » se retrouve dans l'enchevêtrement constant entre fiction et théorie, ici exemplaire. L'espace noir existe dans la fiction, mais aussi il définit la fiction ; il lui sert de cadre, tout en participant de la trame. De la même manière, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* est à la fois récit de l'histoire des écrivains post-exotiques, et critique littéraire du mouvement. La non-opposition des contraires est donc à la base de l'édifice

post-exotique dans son ensemble, tout comme l'espace noir finit par s'étendre, symboliquement, bien au-delà de ses frontières initiales.

Les points de contact entre réalités lointaines sont nombreux en effet, et pas si ésotériques qu'on pourrait le croire : ce sont les souvenirs réels ou inventés, les rêves. La vie et la mort s'y côtoient aisément, dans un sens comme dans l'autre. Ainsi, si Dondog rêve de sa grand-mère Gabriella Bruna, cette dernière le voit aussi en songe de façon prémonitoire, avant sa naissance. Les rêves ont significativement une place très importante chez Volodine, si bien qu'on a pu dire de son univers qu'il est « placé sous la double marque de l'onirisme et de la politique » (Volodine 1998, quatrième de couverture). Les deux dimensions sont complémentaires, le rêve permettant à la fois de fuir et de confronter la réalité politique, sociale et historique difficile. De la même manière, les fantasmes du narrateur de *Marabou Stork Nightmares* se révèlent un miroir déformant du réel, les mêmes réseaux de métaphores – le monde animal microcosme de la société humaine, notamment – étant recyclés de l'un à l'autre.

Dans un cas comme dans l'autre, le lecteur est ultimement laissé avec un sentiment d'indécision quant à la primauté d'une réalité sur l'autre : qu'est-ce qui est plus important, le présent d'un individu gisant à moitié mort, ou les rêves et déambulations imaginaires de sa conscience ? Si elle n'apporte pas vraiment de réponse à la question, la théorie de Marc Augé résumée plus haut permet de repenser le paradoxe qu'elle pose. Les présents de Dondog comme de Roy, en effet, réels diégétiques des romans, reprennent clairement les caractéristiques négatives des « non-lieux » telles que

définies par l'auteur : contrairement aux lieux anthropologiques dont on a vu la portée totalisante pour l'individu et la collectivité, ils sont non identitaires, non relationnels et non historiques. Ils s'apparentent davantage aux espaces de transit « surmodernes » décrits par Augé – qui cite notamment l'hôpital en exemple.

### **Lieux, non-lieux et espaces intermédiaires**

L'unité de soins de longue durée où gît Roy est un espace aseptisé, peu propice aux échanges. Son coma le coupe irrémédiablement des autres et l'enferme en lui-même ; les gens qui s'adressent à lui sans se douter qu'il comprend – membres de la famille et, plus tard, Kirsty – l'agressent ou, au mieux, l'embêtent prodigieusement. De plus, sa position est celle d'un patient, objet au sein d'une institution. Il ne compte qu'en ce qu'il occupe un lit dans une chambre, et est traité en conséquence : lorsqu'un malade plus fortuné se présente, on n'hésite pas à le déplacer dans un couloir, et les médecins ne lui accordent d'importance qu'en tant que « cas » intéressant. Le lieu de l'hôpital est donc complètement déshumanisé ; il n'a pas de nom et, par conséquent, pas non plus d'histoire. Pour Roy, ce n'est véritablement qu'un espace de transit, entre deux morts – suicide raté et assassinat réussi. L'action se déroule donc entièrement dans sa tête, au fil de ses fantasmes et souvenirs. Les décors de ces derniers, s'ils ne sont pas aussi anonymes que l'hôpital, n'ont guère de caractère propre. Johannesburg, où les Strang résident un temps, n'est pour eux qu'un endroit étranger, de passage : leur incompréhension des coutumes locales est indirectement source de leur expulsion hors du pays, dont les tensions politiques très vives demeurent obscures aux yeux du jeune

Roy. Les immigrés temporaires n'acceptent ni l'histoire ni l'identité sud-africaine, s'interdisant ainsi toute relation hormis avec des compatriotes. Quant au « scheme » d'où ils viennent et où ils retournent, bloc d'appartements à prix modiques en périphérie d'Édimbourg, il est exemplaire d'une perte d'identité. Les familles s'y voient attribué un logement par le conseil municipal, et de cette transaction impersonnelle dépend leur statut futur, non de leur mérite : « the poorest families tended to be at the top floor » (96). Si les gens sont si proches qu'une forme de communauté est inévitable, il s'agit d'une variante dégénérée où les habitants, n'ayant pas choisi de vivre ensemble, s'espionnent, s'affrontent et se méprisent. La vie quotidienne au HLM est une alternance de querelles domestiques, de heurts plus ou moins violents entre jeunes, et – pour le père de Roy du moins – d'opérations d'intimidation à l'encontre des voisins.

Le lieu physique du « scheme » ressemble d'une certaine manière à la « Cité » où s'écoulent les dernières heures de Dondog. Ce sont deux complexes urbains sans âme, et complètement dénués des monuments qui, selon Augé, sont des marques constituantes du lieu anthropologique. Ainsi, il est dit du « scheme » :

It was a systems built, 1960s maisonnette block of flats, five storeys high, with long landings which were jokingly referred to as 'streets in the sky' but which had no shops or pubs or churches or post offices on them, nothing in fact, except more rabbit hutches. (19)

Les lieux de socialité (le pub), d'échange (les magasins, le bureau de poste) ou de mémoire et de tradition (l'église) sont absents du bloc. La Cité, elle, est un ensemble chaotique qui n'offre pas de repères stables au promeneur, assuré de se perdre – « Il n'était plus capable de dire où il se trouvait dans la Cité, à quelle distance de l'extérieur, à quelle hauteur » (10) –, et où le seul objet porteur d'une identité quelconque semble,

non sans ironie, « une boîte de bière ou de Coke » (9). Les habitants s'isolent les uns des autres au moyen de lourdes grilles et de cadenas, et la méfiance généralisée – Dondog craint « de se retrouver blessé par des coups de hachoir » lorsqu'il demande son chemin (25) – empêche toute relation de se nouer. Si le lieu a une histoire, donc – ce dont on peut douter, des sections entières en étant régulièrement détruites par des incendies dus au mauvais entretien des installations électriques – personne n'est là pour en témoigner. De plus, la Cité est à considérer comme « contre-utopie », selon Ruffel (2005, 105), qui en vient justement à telle conclusion par l'analyse des relations qui y ont court. Or, Augé précise que le non lieu est le contraire même de l'utopie car, coupé du passé et donc de l'avenir, il n'offre aucune promesse, aucun projet (140).

L'endroit n'est cependant pas expression pure du « non-lieu », tout comme le « scheme » ; celui-ci a un nom, Muirhouse, et certaines avenues de la Cité aussi – Black Corridor, Cockroach Street. Semblables appellations appuient même une (bien mince) dimension historique en rappelant la mémoire d'hommes ou d'événements, à la manière des rues de Paris qu'Augé prend en exemple (89). Le nom du « Black Corridor » évoque son propre incendie – il est noir – et « Cockroach Street » commémore déjà la mort de Dondog, qualifié à maintes reprises de « blatte », qui surviendra dans l'un de ses bars. Augé explique en effet que les catégories qu'il délimite ne sont pas exclusives : « Dans la réalité concrète du monde d'aujourd'hui, les lieux et les espaces, les lieux et les non-lieux s'enchevêtrent, s'interpénètrent » (134). La phrase exprime également la relation des différents niveaux de narration mis en place par Welsh et Volodine qui, justement, s'interpénètrent jusqu'au vertige.

Selon cette logique, les espaces associés aux rêves et à l'imaginaire sont beaucoup plus proches de ce qu'Augé définit comme lieu anthropologique. Le lieu dit « des Trois-Museaux », dans *Dondog*, le montre bien : l'endroit est une véritable présence à qui il faut s'adresser, et qui réagit aux appels des humains. Ainsi, le soleil ne s'y lève jamais sans que Toghtaga Özbeg n'invite Dame lumière à « avoir l'obligeance d'accoucher du jour » (204). L'endroit est le dernier bastion de la « vraie » révolution mondiale – en opposition avec « l'obscène parodie de révolution qui [l']avait remplacé[e] » ailleurs (206) – et ses habitants partagent donc des idées, des récits fondateurs et des principes, autour desquels une vie commune s'organise. Dans ce campement somme toute précaire les « lieux anciens » dont parle Augé sont un drapeau rouge chargé d'histoire, un étang aux vertus particulières et une poignée de yourtes ; cela suffit néanmoins à jeter les bases d'une « construction concrète et symbolique » de l'espace et de la vie sociale (68), où chacun trouve sa place dans un système gravitant autour du chef Özbeg. Cette construction relève partiellement de l'illusion, du fantasme : celui, impossible, d'un monde clos et connu, entièrement justiciable d'un discours (Augé 1992, 60). De la même manière, les Trois-Museaux existent dans un « rêve » (183) distinct du « monde réel » (208). Ils en sont d'autant plus coupés pour le lecteur que ce dernier n'y a accès que par les souvenirs de la grand-mère de Dondog, antérieurs à sa propre naissance. Cette position narrative intenable garantit la composante imaginaire de l'épisode, qui semble, à son tour, assurer un statut de lieu anthropologique vrai à l'espace où il se déroule. Elle est également consistante avec la quête de Dondog – sa vengeance – qui se déroule « à l'intérieur de [sa] propre tête » (28).

Il en est de même de la réalité fantasmée de Roy dans *Marabou Stork Nightmares*. Les repères, on l'a vu, y sont changeants, d'où des lieux se modifiant au gré de la (mauvaise) humeur de Roy. Mais ces mutations en viennent justement à refléter le paysage mental du personnage, de manière à constituer l'espace de fantaisie en concentré de l'histoire personnelle et collective dont il participe. Le « little boy with blue shorts » qu'il croise à plusieurs reprises, et qui finit victime d'abus et mutilations divers, thématise sa propre enfance, et il est difficile de ne pas voir des symboles de la décadence de l'empire britannique dans le « old stone colonial building which had no roof, [...] its grandeur hinting at more affluent times » (8) et autres représentations. C'est ici plus qu'ailleurs que Roy est à même de se reconnecter, indirectement, avec son passé, le combat avec le Marabout emblématisant ses déchirements intérieurs. Il est également à noter qu'au sein de l'imaginaire, le narrateur regagne un contrôle accru de son corps ; les indications sensorielles, en effet, sont beaucoup plus riches et nombreuses que dans les récits de l'enfance, où Roy est pourtant sain physiquement. Or, Augé explique que « le corps humain est lui-même conçu comme une portion d'espace, avec ses frontières, ses centres vitaux, ses défenses et ses faiblesses, sa cuirasse et ses défauts » (78-9). Dans cette optique, les mentions insistantes de la chaleur accablante, des odeurs fortes, des efforts musculaires à fournir et autres s'inscrivent dans une adéquation de l'individu à son territoire. Le Dondog de la Cité, lui, se désagrège complètement, à l'image de son environnement. Ainsi, on nous apprend de celui-ci :

Le sol était en pente. Comme partout dans la Cité, lorsque les maçons avaient ajouté des blocs d'habitation sur ceux qui existaient déjà, ils avaient négligé l'horizontalité, persuadés que le ciment travaillerait et que les murs, de toute façon, s'affaisseraient et annuleraient leurs tentatives de bien faire. Le couloir

avait donc l'aspect d'un boyau sordide et très mal construit. Il empestait l'ail frit, les entrailles de poisson, l'humidité crasseuse, [...] la vieille infâme de presque toute chose. (9-10)

De même, Dondog est en état de détérioration terminale – de « vieille infâme » – et l'humidité et la saleté de l'endroit sont répercutées à l'excès sur son propre corps. Alors qu'il attend dans un appartement : « Des gouttes de sueur roulaient sur les tempes de Dondog, et il les sentait s'accumuler dans ses cheveux, ses sourcils. Elles grossissaient, elles roulaient en biais sur sa face ravagée, et elles tombaient. » (119-20) La quantité de déjections diverses va en augmentant – « il avait pleuré et beaucoup transpiré sans s'en rendre compte. Sous ses sils, des cristaux de saumure le gênaient. [...] Sur ses vêtements, sur son visage gris, les insectes écrasés dessinaient des tigrures. » (222-4) – si bien que la corporalité négative s'intensifie au fil du roman. Le personnage est d'ailleurs ultimement trop fatigué pour se mouvoir normalement, et s'endort au milieu d'un incendie.

Cette indifférence profonde devant la mort imminente corrobore l'expérience du non-lieu : Dondog vit un « renvoi de soi à soi, et une mise à distance simultanée du spectateur et du spectacle » (Augé 1992, 116). Il conclut d'ailleurs son récit à la manière des autres parties, avec la formule rituelle et banale « c'est tout pour... », ce qui donne cette fois-ci « c'est tout pour ma vie » (366). La fin de son existence ne semble pas le concerner outre mesure, tout comme la panique qui s'empare des autres clients du bar en feu. Le Roy comateux partage évidemment pareille distanciation à soi-même et à sa vie, sur laquelle il n'a plus aucun contrôle. Il regagne cependant une certaine compréhension de soi à la toute fin, avec l'acceptation de sa culpabilité et du châtement qui s'ensuit – la



mort. Son décès à l'hôpital *et* en Afrique imaginaire permet alors de joindre les différents niveaux narratifs – les différents « lieux » – du livre. Semblable symbiose n'est pas le lot de Dondog, quoique le bouge enflammé où il trouve finalement la mort reprenne certaines caractéristiques de « l'espace noir » – Dondog croit y voir Schlumm, son fameux alter ego spectral, ainsi qu'une « lumière noire » (356). Plus précisément, les robes vivement colorées des prostituées s'y trémoussant rappellent, sur le mode obscène, les divinités peuplant le Bardo, cet espace de transition bouddhique servant d'inspiration à Volodine (366).

Les relations d'*enchevêtrements* et d'*interpénétrations* entre lieux et non-lieux, couches narratives passées, présentes ou imaginaires sont, on le voit, particulièrement inextricables. À la question de savoir auquel de ces niveaux accorder une primauté, je serai donc tentée de répondre que plus qu'une trame ou l'autre, les liens et correspondances entre elles sont davantage porteurs de sens. Aussi, ce sont ces derniers que j'essaierai de démêler au long de ce mémoire. En un premier temps, je m'intéresserai à la double fonction des espaces intermédiaires, qui révèlent et dissimulent simultanément les horreurs du réel. Le processus est semblable à celui vécu par les victimes de trauma, comme on le verra avec divers chercheurs. En un second temps, une analyse centrée sur Irvine Welsh me permettra d'explorer la mise en texte de ces événements traumatiques, qui passe ici par une appropriation parodique du code générique de l'aventure. Le pastiche – et ses failles – révèlent les conflits du réel diégétique selon le modèle du dialogisme de Bakhtine, plus particulièrement aux niveaux social, politique et linguistique. La tension et l'ambiguïté qui sous-tendent ce

type de narration marquent aussi la conception de la mémoire exprimée chez Antoine Volodine, comme on l'étudiera en un dernier temps. La remémoration est doublée d'invention, si bien que fiction et vérité interagissent : le discours historique est à la fois prédominant et instable, et les constructions identitaires ambivalentes, selon les caractéristiques de la littérature mineure.

## Chapitre I

### **Réel du trauma et trauma du réel**

Les intrigues de *Marabou Stork Nightmares* et de *Dondog* sont construites autour d'éléments traumatiques antérieurs, dont la remémoration représente l'essentiel de la trame narrative. Cette orientation vers le passé impose une posture particulière aux narrateurs, qui se voient confinés à un « après » à partir duquel ils explorent ce qui n'est plus et vers quoi ils n'ont plus la possibilité de revenir. « The catastrophe has always already happened, before the first page of the book. The revolution, the revolutions, have failed » (Roche 2003, 54). Ces explorateurs du désastre mènent leur enquête à partir d'un hôpital ou d'une Cité labyrinthique, lieux empruntant, on l'a vu, les caractéristiques du non-lieu anthropologique tel que défini par Marc Augé. Les moments traumatiques, eux, sont symbolisés dans des espaces de transition dans lesquels évoluent imaginairement les personnages, véritables « lieux » selon Augé. Cette tension entre, d'une part, leurs qualités de définition identitaire, de communauté et d'héritage historique et, de l'autre, la composante fictive de ces espaces, est représentative de leurs fonctions duelles. Ils servent en effet à la fois de refuge loin de la réalité et de représentation cryptique de cette réalité, tel que je le montrerai dans ce chapitre. Cette double implication des zones intermédiaires – qui concrétise le principe de non-opposition des contraires cher au post-exotisme – modèle la façon dont les auteurs expriment la circulation de la violence et du trauma entre les niveaux individuel et

collectif : au moyen d'allusions, de détours et de renvois, et en évitant toute approche directe.

### **Le trauma : approches théoriques contemporaines**

Selon Marc Augé, la notion de non-lieu s'applique à ces endroits en tant que tels, mais aussi aux relations que les individus entretiennent avec eux. Ce lien ambigu – qui plutôt n'en est pas un – aide à mieux comprendre l'aliénation des personnages vis-à-vis de leur réalité : à l'instar du passager en attente de partance dans l'espace déshumanisé de l'aéroport, ils sont étrangers à leur vie puisque l'essence de celle-ci – sa composante traumatique – se déroule ailleurs. Cette incapacité des non-lieux d'intégrer l'histoire, concentrée dans les lieux anthropologiques, est caractéristique pour Augé du rapport surmoderne au passé, en opposition avec la modernité qui propose une synthèse du présent et de l'ancien. Dans le cadre de mon propos, cette « surmodernité » recoupe l'appréhension du trauma de la réalité vécue par les personnages : les protagonistes le vivent de façon différée, sans intégration possible. Incidemment, elle coïncide aussi en partie avec la post-modernité qu'Anne Whitehead pose comme toile de fond paradoxale – paradoxale justement en ce qu'elle implique un certain rejet du passé – de l'expression traumatique dans la fiction, avec le post-colonialisme et une conscience particulière héritée de l'après-guerre (Whitehead 2004, 81-2).

Pour Whitehead et plusieurs autres penseurs actuels, en effet, l'étude de la théorie du trauma est indissociable de ses manifestations culturelles : à propos de sa

propre analyse, Whitehead remarque que « theory and literature both speak to and displace one another [...], signalling to the reader the complex and supplementary relation between the two discourses » (5). Terme initialement médical désignant une blessure physique, le trauma évolue de manière à englober l'affliction psychique puis, finalement, son expression, soit ce que Whitehead appelle « trauma fiction »<sup>3</sup>. La polysémie du vocable indique la grande complexité de la notion même, en sa qualité de manifestation *pathologique* d'un phénomène *historique*. Cathy Caruth explique :

If PTSD must be understood as a pathological symptom, then it is not so much a symptom of the unconscious, as it is a symptom of history. The traumatized, we might say, carry an impossible history within them, or they become themselves the symptom of a history that they cannot entirely possess. (1995, 5)

En d'autres mots, le trauma est composé de deux éléments contradictoires : l'élément traumatique en soi, et sa mémoire différée qui se déclare par les marques d'une conscience divisée (Whitehead 2004, 161-2). Ces deux occurrences sont liées ensemble par la *répétition*, que Caruth – suite à Freud dans *Beyond the Pleasure Principle* – place au centre de sa définition : « [trauma is] the unwitting reenactment of an event that one cannot simply leave behind » (1996, 2). Ce resurgissement, en ce qu'il crie une réalité ensevelie, endosse une fonction de révélateur social pour ceux qui l'observent – la perspective du sujet du trauma est évidemment différente. Il met à jour les implications profondes de l'événement, dont les ramifications sont souvent occultées lors de son appréhension « à chaud ».

---

<sup>3</sup> Pour une étude de l'évolution clinique du modèle et de sa « construction historique » (6), voir Ruth Leys, *Trauma : A Genealogy*, Chicago : University of Chicago Press, 2000. Sur les déplacements sémantiques du mot même, voir l'introduction de Cathy Caruth, *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative, and History*. Baltimore, MD : Johns Hopkins University Press, 1996.

Cette composante de dévoilement explique peut-être l'importance de la fiction dans la théorisation du trauma : rien ne permet la prise de conscience collective aussi bien qu'un roman ou qu'un film. Ceux-ci sont en effet nombreux à s'intéresser aux grands traumas de l'histoire ancienne et contemporaine, des génocides occasionnés par les colonialismes européens aux guerres meurtrières du XX<sup>e</sup> siècle. Ces œuvres, cependant, doivent adapter leurs moyens d'expression au trauma, afin de le représenter formellement comme dans leur contenu : « The Holocaust, explique Whitehead, is not knowable through traditional frameworks of knowledge and [...] cannot be represented by conventional historical, cultural and autobiographical narratives » (Whitehead 2004, 83). Dans son analyse des « fictions traumatiques », elle leur attribue donc trois traits génériques récurrents : l'intertextualité, la répétition et la fragmentation narrative (Whitehead 2004, 84). Ces caractéristiques, si elles ne sont évidemment pas l'apanage de ce type de récit, y seraient poussées à leur extrême limite en raison même de l'extrémisme de l'objet abordé. Or, elles sont toutes trois présentes dans les romans de Welsh et Volodine qui, s'ils n'abordent qu'indirectement des traumas historiques, les thématisent bel et bien dans leur « fictions du politique ».

Les deux auteurs font grand usage de l'intertextualité, de manière et dans des buts différents, comme on le verra précisément dans les chapitres leur étant consacrés. Ainsi, Welsh utilise de façon parodique la littérature pour enfants britannique d'idéologie impérialiste, et plus particulièrement les séries d'Enid Blyton, afin de détourner les valeurs qu'elle représente et montrer son inadéquation avec le contexte écossais actuel. Volodine, lui, cumule les références, du surréalisme à la littérature

soviétique, afin de créer une œuvre à la fois véritablement totalisante et internationale. Ces chassés-croisés permettent de signaler, par le biais littéraire, « the haunting power of a traumatic past which can be easily identified by the reader but remains beyond the reach or grasp of the characters themselves » (Whitehead 2004, 85). De même, la répétition met l'accent sur les événements les plus difficiles à saisir de par leur composante traumatique, et permet de les appréhender de plusieurs perspectives afin d'en rendre la complexité. Le Dondog de Volodine, par exemple, consacre sa vie à « réécrire » les mêmes livres, peuplés de personnages « qui s'appelaient toujours un peu de la même manière, tantôt Schlumm, tantôt Schruff, tantôt Sclop ou Schlums, ou Schlump, et même parfois Stumpf ou Schwuch. Ou Schmunck. » (270) La répétition s'exerce ici dans le langage et dans le récit, deux des trois modes du procédé identifiés, avec celui des images, par Whitehead. Cette insistance a une valeur de mémoire, qui peut se concrétiser dans l'image – ici, celle de la *nuit* : « Avec tous ces Schlumm quelque part inscrits dans la nuit [de l'extermination des Ybürs], il n'y a pas de risque que la nuit soit close » (115). Le témoignage exprimé est déplacé par Welsh, qui explore la situation post-coloniale de l'Afrique du Sud de son point de vue écossais et britannique, la « traduisant », selon l'expression d'Ann Kaplan (Kaplan 2005, 101). Elle explique que cette médiation incite auteur et lecteur à réfléchir sur leurs rôles dans des événements qui lui sont étrangers (121) ; chez Welsh, cette volonté est soulignée par la mise en relation explicite des traumatismes écossais et sud-africains.

Cette entreprise suppose un récit éclaté, ce qui introduit la troisième caractéristique des fictions traumatiques selon Whitehead : la fragmentation narrative.

La technique est particulièrement prégnante dans les romans étudiés, où le récit se démultiplie en trames diverses – parfois divergentes – et confiées à des instances narratives mouvantes dans le cas de Volodine. Les espaces intermédiaires que je me propose d’analyser ici participent de ce mouvement. Chez Welsh le lieu occupe l’un des fils tout en symbolisant les autres ; chez Volodine, il monopolise plutôt les chevauchements et les points de contact *entre* les niveaux de narration, de manière encore à en explorer les significations. Celles-ci sont diverses, définissant un espace imaginaire complexe, aux fonctions multiples et parfois duelles.

### **Refuge ambigu de l’imaginaire**

Selon cette logique, le rôle premier de l’espace intermédiaire en est un de protection : les protagonistes y fuient la violence, réponse typique des victimes de trauma. Susan D. Rose explique, en effet, qu’elles se construisent « a safer place, a retreat » (167). Dans *Marabou Stork Nightmares*, pareille volonté d’évitement est matérialisée, spatialement, dans l’image réitérée du puits. Enfant, le personnage s’y cache pour fuir les abus de son oncle ; par la suite, la construction gagne une signification symbolique : « I try to hide in my little cubby-hole in the darkened well, beyond Sandy and the horrible Storks, but still out of range of the loathsome reality in that sick world on the other side of the trapdoor above. » (157). Est ainsi désigné le schéma narratif dans son ensemble, les mouvements du personnage d’une réalité à l’autre étant représentés verticalement, par les jeux typographiques. Ainsi, lorsque le



narrateur « perd le contrôle » et se voit ramené de force à une conscience du monde extérieur :

up - - -  
back  
coming  
Aw fuck - - - - I'm (15)

À ses émergences obligées, il réagit systématiquement par une « plongée » dans ses fantasmes :

DEEPER  
DEEPER  
DEEPER  
DEEPER  
DEEPER  
DEEPER  
DEEPER  
DEEPER  
DEEPER (40)

Trois « étages » narratifs sont ainsi à distinguer, le personnage « montant » ou « descendant » de l'un à l'autre au moyen de phrases hachurées et disposées en marches d'escalier. Au niveau supérieur le présent de l'hôpital, au milieu le récit réaliste de la vie de Roy jusqu'à sa tentative de suicide et, tout en bas, l'Afrique inventée. C'est vers cette dernière que Roy tend de son mieux, les couches inférieures se voyant ici accolées une valeur positive – contrairement à l'association conventionnelle du « haut » au « bien », tel que remarqué par Mick Short (308). Roy se terre plutôt dans l'entrelacs des couches narratives, comme, plus tôt, dans son puits.

Chez Volodine, l'évasion n'est pas seulement signifiée par semblable fuite hors de la réalité, mais par sa distorsion : la fonction échappatoire de l'espace est accentuée, au moyen d'effets touchant au surréal. Ainsi, Schlumm, double de Dondog, traverse la

Nuit de l'extermination des Ybürs, au cours de laquelle il est lui-même torturé et tué, dans une sorte d'affabulation sensorielle généralisée qui lui permet de se dissocier des événements pendant leur déroulement même. Dès avant le début de la boucherie proprement dite, un « souffle d'origine sorcière » respire pour lui, lui évitant « de se polluer les bronches avec de l'air sortant de cette nuit-là » (98). Cette carapace contre l'extérieur s'épaissit :

Pour permettre à Schlumm d'aller plus loin dans le sens de la survie, son ouïe, son odorat et sa peau lui mentaient. La nuit de Schlumm était embellie d'instinct par ses cinq sens. Elle était horrible, mais beaucoup moins que la nuit humaine réelle. (111)

À ce moment, son corps a déjà été « écharpé » ; Schlumm s'en est donc extrait pour éviter l'horreur. Cette concrétisation maximale d'un désir échappatoire est aussi manifeste chez les soldats assassins : « un filtre avait été inséré entre les lentilles et les miroirs, un filtre qui faisait dévier le regard quand l'abomination du nettoyage ethnique devenait plus triviale que théorique, et quand la crudité des détails de la boucherie risquait de sauter aux yeux et de troubler la fragile rétine des tueurs. » L'attirail des verres et des miroirs, métaphore optique d'un processus de distanciation (il s'agit de ne pas *voir*), rend les soldats « imperméables à la nuit et au sang des Ybürs qu'ils extrayaient de leurs maisons pour les transformer en déchets et en cadavres » (109-10), la crudité du langage indiquant l'ampleur du phénomène. Les lentilles agissent, pour les soldats, à la manière de la narration, pour nous lecteurs : sur une « réalité insoutenable, explique Ruffel, le projet littéraire volodinien dispose un écran » (2008, 91-2). Écran paradoxal s'il en est, puisque s'il camoufle le traumatique, il met du même coup en contact avec lui. « Au prix de cette occultation, c'est peut-être une représentation plus profonde de la réalité qu'il faut attendre, plus brutale aussi » (Ruffel 2008, 92).

Le double tranchant inhérent au dispositif rend inévitable un resurgissement de la violence, pour les lecteurs comme pour les personnages. Ainsi, Schlumm réalise éventuellement la teneur exacte de sa situation alors même qu'il tente d'y échapper. De la même manière, la création, au plan narratif, des première et deuxième « exterminations des Ybürs » n'est que semi-fictionnelle. Elle participe d'une mise à distance partielle de l'histoire contemporaine : il s'agit d'un concentré symbolique de la Shoah et des génocides arménien et Tutsie, en dehors de toute représentation réaliste. Dans un article, Volodine propose plusieurs définitions de son œuvre, dont l'une se lit comme suit : « une littérature qui mêle indissolublement l'onirique et le politique » (2008, 387). L'association des deux termes éloignés paraît curieuse à première vue, et pourtant elle décrit assez bien le mélange auquel se livre l'auteur. Dans *Le dénouement*, Lionel Ruffel explique qu'il utilise le vingtième siècle comme « matière fantasmagorique » sur laquelle baser ses fictions (57)<sup>4</sup>. Le lecteur de *Dondog*, en effet, a un sentiment de déjà-vu du début à la fin, mais il est bien incapable d'identifier les éléments précis auxquels tient l'impression. Les références aux guerres, génocides et autres atrocités sont mêlées d'allusions chamaniques, tantriques et bouddhistes, dans un pot-pourri culturel inextricable et sur une toile de fond internationale. La position de Volodine s'apparente alors à celle de son homologue fictionnel mis en scène dans *Alto Solo* :

Il aurait voulu bâtir un livre plus efficace, où la poésie ne s'interposerait plus entre lui et sa dénonciation de l'idéologie dominante, une œuvre sans décalages, sans chimères, sans emboîtures. [...] Mais il ne réussissait pas à mettre en pages, sans métaphores, sa répugnance, la nausée qui le saisissait en face du présent et des habitants de ce présent. (33)

---

<sup>4</sup> Dans l'article précédemment cité, Volodine renchérit en disant se livrer à « une réécriture fantasmagorique de la mémoire collective », qui le lie à l'histoire tout en le rendant étranger à la littérature de témoignage (396).

Il en résulte une sorte d'espace intermédiaire romanesque, thématissant la réalité de biais tout en l'évitant directement, à la manière du personnage qui « raconte tout ça [la Nuit de l'extermination] comme si c'était une féerie » (108). Le rôle de l'écrivain post-exotique est ainsi intimement lié à une forme d'expression allusive : il met en scène des fictions étranges se déroulant dans des contrées de rêve, mais possédant des référents extra-diégétiques. Le lecteur pressent ces derniers plus qu'il ne les reconnaît proprement ; l'écriture se dessine alors en sorte de fantôme de témoignage historique, rejoignant ainsi la fonction *spectrale* que Lionel Ruffel accorde à l'espace noir. Il s'agit, explique-t-il, de problématiser sans cesse la fin – d'idéaux, d'individus, de sociétés – afin de spectraliser notre époque : « Elle fait du présent un passé et donc l'historicise et l'achève. Elle nous place au cœur du dénouement et le condamne à un certain tragique » (51). L'horreur est donc bien là, mais déplacée, de manière à en faire ressortir l'absurdité, la gratuité. Le post-exotisme nous rend notre propre histoire exotique, selon la définition de la notion proposée par Victor Segalen dans son « Essai sur l'exotisme » : il ne s'agit pas de « la compréhension parfaite d'un hors soi-même qu'on étreindrait en soi, mais [de] la perception aiguë et immédiate d'une incompréhensibilité éternelle » (751), celle-là même des personnages vis-à-vis du totalitarisme extrême subi. La fictionnalisation opérée dans l'espace intermédiaire déterritorialise les phénomènes représentés, les rendant étranges mais accordant du même coup valeur universelle au particulier.

De façon similaire, l'univers mental de Roy renvoie au monde réel, quoique la transposition soit ici moins complexe. Les allusions sont beaucoup plus directes, ayant

des référents culturels précis dans la sphère écossaise – contrairement à Volodine qui vise l'internationalisme, Welsh s'intéresse à une histoire nationale. La matière travaillée est donc plus restreinte, moins propice à la généralisation : plutôt que de « spectraliser » une époque, il s'agit de dévoiler, pragmatiquement, les revers d'une société. Cette tendance est notamment à l'œuvre dans la construction, au moyen d'homologues réels, des protagonistes qui peuplent les fantasmes comateux de Roy.

Il s'agit, en fait, d'un amalgame de figures du réel extra ou homo-diégétique, vivantes ou mortes. Cette troisième réalité ayant, on l'a vu, pour fonction première de servir de refuge à l'encontre des deux autres – présent de l'hôpital et passé des souvenirs –, la concaténation entre elles se produit malgré le narrateur. De façon exemplaire de ce double mouvement, Roy se réfère à Sandy, son compagnon de chasse, à la fois comme à une *métaphore* (une chose qui en représente une autre) et un *ami* (6). Or, il est bel et bien le créateur de cet autre, ce qui ne l'empêche pas d'entrer en contact verbal et physique avec lui, et même de s'en faire tuer à la toute fin. Le nom de Sandy Jamieson est aussi remaniement de celui du footballeur Jimmy Sandison (voir Kelly 2005, 109), faisant ainsi référence au milieu ouvrier des Strang et au hooliganisme de leur fils. De plus, « Jamieson » est dangereusement proche de « Jameson », le whisky, allusion aux nombreuses intoxications qui ponctuent la vie de Roy, jusqu'au dernier « acid bad trip » qui conduira à sa tentative de suicide – la violence, l'ecstasy, la marijuana et finalement l'alcool auquel, curieusement, il clame n'avoir jamais été dépendant outre mesure. Mais cette déclaration en étant d'abord une d'orgueil – « I'd seen alcohol as the drug of too many plebs I despised » (116) – elle ne pourrait être qu'un autre leurre de sa mémoire,

Roy s'efforçant de se distancier de son milieu, de sa famille, et de la triste réalité sociale et nationale. Peine perdue, cette dernière ironiquement étant encore présente chez le même Jamieson / Jameson : le whisky en question est d'origine irlandaise, et chez Welsh l'Irlande apparaît toujours comme un modèle mi-amer. Sa présence proche (par la géographie, la culture et l'histoire) encourage les velléités d'indépendance de l'Écosse, tout en lui rappelant constamment ses échecs en la matière<sup>5</sup>. Quant à la réalité sociale du « scheme », elle refait toujours surface, et notamment dans le personnage, lui aussi imaginé par Roy, de Lochart Dawson.

Robert A. Morace explique que le tyrannique propriétaire du Jambola Park est un agrégat de l'avocat Donaldson, de l'oncle Gordon et de Wallace Mercer, président et actionnaire principal du club de football des Hearts of Midlothian (110). Les noms des deux premiers résonnent par allitération dans celui de Dawson, et Gordon comme lui est un Afrikaner. Ils sont connus personnellement de Roy : le premier le défend efficacement en court quand il est accusé de viol, et le second l'abuse de la même manière lorsque jeune garçon. Les deux se retrouvent donc, en quelque sorte, aux antipodes de l'évolution sexuelle de Roy ; l'un l'ouvre, l'autre la ferme et répare les dégâts. Le roman prend fermement position quant au lien de causalité entre les deux : un crime en appelle un second, au cours d'un cycle inexorable de violence. Ce discours, qu'on verra ailleurs fort explicite, ne se trouve nulle part validé avec autant de cohérence que dans la cohabitation, à l'intérieur d'un même protagoniste, des instances du viol *subi*

---

<sup>5</sup> Dans *Trainspotting*, par exemple : « Some say that the Irish are the trash ay Europe. That's shite. It's the Scots. The Irish hud the bottle tae win thir country back, or at least maist ay it. Ah remember gettin wound up when Nicksy's brar [...] described the Scots as "porridge wogs". Now ah realise that the only thing offensive about that statement was its racism against black people. » (190)

et du viol *commis*. Leur relation est scellée sans retour, ainsi que celle de cette forme d'abus à l'exploitation capitaliste.

Ce dernier élément de l'équation est apporté par la présence de l'actionnaire, qui en 1990 tenta de manière plus ou moins loyale de prendre le contrôle du club rival des Hibernians. Roy tient pour ces derniers, les « Hibs », contre l'équipe de Mercer, les « Jambos » desquels le nom du parc de Dawson est inspiré : en position de dépression économique, donc, il est proie facile de la violence et du crime. La division va plus loin, cependant : les Hibs étant catholiques d'Édimbourg affrontant périodiquement les Jambos, protestants de la capitale, ou les clubs catholique et protestant de Glasgow, c'est la scission religieuse de l'Écosse qui est représentée. Le détail serait anecdotique, si ce n'était du numéro de cabine de Dawson, 1690, l'année où Guillaume d'Orange défit le Catholique James Stuart à la bataille de la Boyne, une victoire célébrée annuellement par les Unionistes protestants (partisans des Jambos et des Huns de Glasgow). En somme, c'est la position de l'Écosse vis-à-vis de l'Empire qui est métaphoriquement esquissée ici, comme on le verra encore à de multiples reprises<sup>6</sup>.

Le cas de Lochart Dawson est exemplaire de la fluidité identitaire des figures imaginées : communiquent en son sein des personnages appartenant au réel extra-diégétique (Wallace Mercer et les acteurs d'une histoire écossaise pré-unioniste), un

---

<sup>6</sup> Welsh est friand de ce genre de représentation. Dans *Trainspotting*, la famille Renton résume à elle seule les tensions religieuses résultant du colonialisme interne. Le père, protestant de Glasgow, est originaire d'un milieu orangiste, tandis que la mère est catholique d'Édimbourg ; les enfants, eux, incarnent deux réponses possibles à cette dialectique. Mark, apolitique, refuse l'identification au Royaume-Uni et méprise les visées expansionnistes anglaises comme le défaitisme écossais. Son frère, soldat britannique, meurt lors d'une opération de routine en Irlande du Nord, victime d'un impérialisme qu'il comprend mal.

personnage vivant de la diégèse (l'avocat Donaldson), et un personnage homodiégétique mort (Gordon, tué dans un attentat en Afrique du Sud). Le phénomène est indicateur d'une circulation sémantique à grande échelle entre les différentes réalités du roman, circulation se concrétisant dans l'univers mental de Roy. L'espace intermédiaire englobe en effet les autres couches narratives de façon symbolique, et, au-delà, le récit national. Cette mise en fiction de l'histoire associe les événements traumatiques individuels vécus par les personnages à une trame beaucoup plus vaste, afin d'expliquer – ou du moins mieux comprendre – les violences auxquelles ils se livrent. La zone imaginée est le théâtre de cette dualité, si bien que son rôle second, en opposition avec sa fonction de refuge, en est un de confrontation inconsciente.

### **Échec de la fuite et confrontation du réel**

Le premier chapitre de *Marabou Stork Nightmare* ne déroge pas à la règle : l'incipit comprend une description complète du roman entier, les viols de Roy par son oncle et Kirsty par Roy compris. En abordant la narration et l'Afrique qu'elle construit comme un jeu de symboles, on peut résoudre le casse-tête entier. Pareille lecture s'inspire de la théorie sociocritique de Claude Duchet, qui appréhende l'incipit comme un concentré des potentialités du texte. L'extrait engage l'idéologie du tout, et doit donc nécessairement être maintenu en relation serrée avec le reste. Ici, cette analyse me permettra de montrer que la structure du « casse-tête » est similaire à celle d'un rêve – après tout, l'état de son créateur comateux se rapproche du sommeil, et les « Z » ponctuant le roman et en marquant la fin ne sont peut-être que des signes



d'endormissement. Les péripéties mentales de Roy apparaissent alors comme une synthèse littéraire des deux types de rêves définis par Freud dans *Beyond the Pleasure Principle*. D'un côté il s'agit de la réalisation d'un désir (d'échapper à la réalité), et de l'autre c'est un « fear-based dream » (31) qui génère, rétrospectivement, un stimuli : le malaise et l'ambivalence de Roy vis-à-vis des éléments traumatiques dépeints.

Les rêveries chasseresses de Roy, on le remarque tout de suite, sont riches en contenu sexuel rampant, Welsh exerçant une pression sur la tension entre homosocialité et homosexualité au sein d'un groupe exclusivement masculin. Le jeu est immédiatement détectable dans la relation de Roy à Sandy, son meilleur ami. L'attitude possessive de Roy se voit dès la première phrase : « It.was.just.me.and.Jamieson. Just us. » (3), où la ponctuation répétitive montre l'entêtement de son désir d'être seul avec Sandy. À la page suivante il l'admire « extending his long, tanned muscular legs across the back seat » (4), puis devient jaloux lorsque Sandy engage des jeux sexuels avec une femme soudainement apparue dans la jeep. Son ressentiment ne dure pas, et les deux amis échangent bientôt « a powerful hug » et « a high-five » (13). Ces gestes sont caractéristiques de la relation de Roy et Sandy : à la fois connotée sexuellement et légère et enfantine. Ces deux facettes sont alternativement montrées et réprimées, dans une dynamique rappelant celle des langages, qu'on étudiera plus loin. La dichotomie est redevable, selon la terminologie d'Eve Kosofsky Sedwick, du refus d'un « continuum between homosocial and homosexual » (1). L'auteur explique que semblable progression est discontinuée dans les sociétés occidentales, afin de cultiver le climat homophobe nécessaire au maintien du patriarcat. Cet élément est également visible dans

la réaction violente de Roy, plus tôt, à la présence d'une femme dans le véhicule – et dans son attitude méprisante envers toutes celles qu'il rencontre.

L'opposition des sexes est probablement la plus importante du roman. Elle est toute symbolique, en ce que les signifiants « homme » et « femme » agissent indépendamment du sexe de la personne : ils projettent des relations de pouvoir sur les individus, leur attribuant des identités actives et passives, et échangeables. La première fois que la Kirsty vengeresse le visite à l'hôpital, Roy remarque qu'elle est « what we made her » (227), et lorsqu'elle le castre il lui demande silencieusement si elle s'est procuré le couteau « at Boston's » (262), le magasin de surplus militaire où lui-même avait l'habitude d'acheter ses armes. Et, en effet, elle est devenue, comme lui, un « homme », grâce à la *souffrance* (*hurt*) qui « goes round and round » (264), cette re-conductivité du viol l'établissant en métaphore sociale. Le discours patriarcal reflète effectivement l'attitude de l'agresseur<sup>7</sup>, tel que montré dans l'épisode judiciaire. Face aux jurés, Kirsty, la victime, se retrouve en position d'accusée : c'est son procès à elle qui est fait plus que celui de ses violeurs, puisqu'on la questionne sur sa sexualité, ses mœurs, etc. Le jugement ne lui est pas favorable, et par la suite elle s'y réfère plusieurs fois comme à un « second viol<sup>8</sup> », reprenant ainsi sur le mode tragique l'expression malheureuse de l'avocat des agresseurs, qui, à la veille de leur passage en court, promet

---

<sup>7</sup> Et ce nonobstant toute barrière de classe, comme le remarque Marina MacKay : l'avocat, le juge et le criminel s'unissent contre la femme selon une allégeance *quasi-tribale*, de sorte que « the rape of Kirsty is shown not to be the random attack of deranged individuals, but rather as part of a wider context of sexual exploitation and abuse, in which violence against women is endorsed by a peer group and sanctioned by the legal system » (272-3).

<sup>8</sup> Le procès constitue ainsi un événement traumatique propre, indépendant de celui du viol, en accord avec la thèse de « trauma légal » défendue par Shoshana Felman dans « Forms of Judicial Blindness : Traumatic Narratives and Legal Repetitions » (1999).

à ses clients : « we'll give her a damn good shafting » (207). Berthold Shoene-Harwood explique comment l'usage récurrent de ce vocabulaire à forte consonance sexuelle appuie la symétrie (145) ; dans ce contexte, il est significatif que Roy se réfère initialement à son milieu d'origine comme à « that fucked-up place which made me the fucked-up mess I was (16-7). Le lien causal établi entre les deux jurons peut être appliqué aux viols eux-mêmes : ayant été abusé, Roy devient abuseur, tel que confirmé par l'existence de Lochart Dawson. Les deux niveaux sont présents dans le premier chapitre. La femme mentionnée plus tôt n'est autre que Kirsty : elle se matérialise soudainement, occasionnant chez Roy un profond déconfort – il est, dans la réalité, fort tourmenté par sa culpabilité. Comme Kirsty la femme reçoit « semen onto her blouse », et ses allures « cartoonish » (5) renvoient aux dessins animés regardés par les violeurs durant l'acte. Ils qualifient alors leur victime de « wildbeest », clin d'œil rétrospectif à la représentation africaine. La description du personnage imaginaire faisant l'amour oral à Sandy est positivement répugnante, faisant ainsi écho au brutal viol oral auquel Kirsty est soumise. Finalement, Roy de son siège de conducteur voit le visage de la fille dans le rétroviseur : lorsque sodomisant Kirsty, « [he] put a mirror at the foot of [the] mattress to see [her] face » (259).

Les éléments du réel diégétique intégrés dans le monde imaginaire sont presque périphériques : les dessins animés, le miroir, il ne s'agit là que de preuves circonstanciées. Leur sélection se fait selon la logique des rêves, qui convoque des détails apparemment triviaux et mêle les souvenirs de périodes différentes (Freud 1938, 238). Ce procédé est à l'œuvre dans la description imaginaire de l'enfance traumatisée

de Roy : les abus répétitivement commis par son oncle sont concentrés dans les shorts bleus portés par un jeune Africain (11). Cela ne signifie rien en soit, jusqu'à ce que Roy se souvienne, 244 pages plus loin : « GORDON WITHDRAWING HIS BLOOD-STAINED COCK FROM A FRIGHTENED YOUNG BOY BENT OVER A WORKBENCH THAT BOY LOOKING AT HIS DISCARDED BLUE SHORTS » (225, je souligne). Le garçon autochtone du monde fantaisiste rencontre un destin encore plus tragique : il est tué, éborgné, et castré, possiblement par Roy lui-même qui se réveille couvert de sang à ses côtés. L'amnésie du rêve reflète l'oubli forcé du viol, et la culpabilité potentielle témoigne de la participation de Roy dans le cycle de la violence. De plus, la représentation entière reproduit le comportement typique des enfants abusés. Rose dit des victimes : « they have described the experience of becoming observers of their own abuse, of symbolically leaving their bodies and watching the enactment of abuse from another place » (167). Roy pousse la position davantage, inconscient qu'il est d'assister à *son* viol.

Dondog, à l'autre extrême, revit le viol de sa grand-mère avec une acuité qui confine au surnaturel, intégrant ainsi les éléments traumatiques *a posteriori*. Ceux-ci se perpétuent dans le passé et le futur, et dans les rêves des personnages – espace intermédiaire par excellence. Ainsi, au récit de l'abus, par Dondog, succède celui du réveil agité, des décennies plus tard, de la victime suite à une réminiscence sous forme de cauchemar. Ce rêve – comme ceux, étendus, de Roy Strang – obéit à la logique onirique freudienne, puisque le viol est rapporté par allusions : Gabriella Bruna ne s'imagine pas violentée, mais en lutte contre le corps mort et froid d'un cheval, dont la tête sanglante en vient à se substituer à la sienne et à se fondre en elle. Or, le chapitre

précèdent la montre sous la fascination morbide de la jument de son assaillant, au point où elle la tue après son maître, l'associant à lui. Les descriptions des deux agressions, également répugnantes, soulignent le côté excessivement physique des rapports en cause : il y est question de proximité abusive, de respiration difficile, d'écrasement et de douleur. Le même inconfort matériel et moral s'y donne à lire, liant indissolublement rêve et souvenir.

De la même manière, le violeur traverse les réalités du roman sous des aspects différents. Alternativement nommé Marconi (dans la Cité) et Gulmuz Korsakov (dans le récit du viol et plus tard aux Trois Museaux), il est bringuebalé de droite à gauche, tué et torturé à répétition, subissant de multiples punitions horribles et humiliantes au cours de plusieurs vies de souffrance consécutives. La pérennité du personnage dans les « lieux » et « non-lieux » du roman assure l'inscription du viol à tous les niveaux du récit, ce qui explique que Ruffel le définisse comme *image structurante* du roman. Il montre que la scène de l'agression elle-même fait l'objet d'une grande recherche, si bien qu'elle « semble se figer en un tableau, où l'écriture paraît mimer les effets de l'image, privilégier contre sa nature propre la logique iconique » (2007, 159). Ruffel définit la notion à la manière de Stéphane Lojikine, c'est-à-dire comme production de sens par la juxtaposition d'éléments dans l'espace plutôt que par un enchaînement narratif. Dans le cadre de mon propos, cette « juxtaposition dans l'espace » rejoint celle dans *les espaces*, c'est-à-dire la circulation sémantique du viol dans les différentes zones ou réalités du roman. La scène traumatique initiale, de par sa « logique iconique », reproduit ainsi à petite échelle le mécanisme entier, à la manière du puits de Roy représentant le schéma

narratif de *Marabou Stork Nightmares*. Comme chez Welsh, donc, l'espace intermédiaire volodinien est aussi lieu de confrontation avec les éléments traumatiques.

Ces violences mises en scène par les deux auteurs, on le voit aisément, ont une forte composante sexuelle, le viol et la castration constituant des moteurs et images essentiels de l'action. Cette insistance n'est pas fortuite. L'oppression, l'abus et l'humiliation dont témoignent ces épisodes brutaux règlent aussi les échanges sociaux décrits dans les romans, les premiers proposant ainsi une représentation en microcosme des seconds. Le lecteur est ainsi confronté à deux modes de représentation « en miroir » : d'un côté celui de l'espace intermédiaire, qui prend le réel pour référent, et de l'autre celui de ce réel même, qui utilise des phénomènes particuliers pour signifier des mécanismes plus vastes. Les deux régimes s'interpénètrent évidemment à l'infini : les violences sexuelles sont présentes, on l'a vu chez Welsh notamment, à tous les niveaux narratifs, que ce soit sous forme codée – pour s'y soustraire – ou non – pour y faire face. Schoene-Harwood explique justement que le viol s'instaure en véritable métaphore de la société dépeinte dans *Marabou Stork Nightmares* : les rapports de pouvoir régissant les liens du violeur à la victime sont les mêmes divisant l'ensemble de la communauté en actifs et passifs, abuseurs et abusés (145-6). Chez Antoine Volodine, le principal « coupable » mis en scène (et il y en a plusieurs) est Gulmuz Korsakov. Et pourtant, ce n'est « même pas un important responsable du malheur » (207-8), « juste un pauvre type crapuleux et cruel, comme il y en a des milliards sur terre » (226). Pourquoi s'acharner sur lui, alors, quand ce dont il faut se venger c'est « de ce qu'ils ont fait subir aux Ybürs [...] de la première extermination, de la deuxième [...] du capitalisme [...] d'une vie de

camps » (227) ? La réponse n'est jamais vraiment livrée, mais l'on peut supposer que la raison de cette vengeance absurde, s'il y en a une, réside dans le fait que le viol comprend, métaphoriquement, tous ces autres crimes quantitativement plus importants.

Les descriptions de viol constituent donc des pivots narratifs dans les deux romans ; les auteurs, cependant, traitent un même sujet de manière radicalement différente. Tandis que Volodine opte pour la retenue et le détachement – « il entama quelque chose qui allait être, si on considère cette chose sous un angle abstrait, une relation entre leurs sexes » (161) – Welsh ne néglige pas le détail scabreux, voire racoleur : « Lexo opened up her piss-flaps with his thumbs and sniffed at her minge. Raising his head, he twitched his nose and pulled a face like a wine connoisseur. –There's gaunny be a whole loat ay shaggin the night ! » (183). À la base des deux techniques, cependant, un besoin semblable de dissimuler, de jouer avec et de tordre la vérité. Si la description de *Marabou Stork Nightmares* est explicite, en effet, elle est complètement erronée puisque son personnage principal, Lexo, agit en tant que prête-nom pour le narrateur, Roy, qui tente ainsi de nier son statut d'instigateur du viol collectif. C'est que le caractère insoutenable des événements dont il est question rend le processus de remémoration hasardeux et pénible pour les personnages, qui ne s'y livrent pas de plein gré : ils y sont plutôt obligés par des forces extérieures. Roy Strang, chez Irvine Welsh, tente désespérément d'oublier sa responsabilité accrue dans le viol en fuyant la réalité présente et passée par les fantasmes. Mais le retour de Kirsty, sa victime, le force à confronter la vérité de façon on ne peut plus littérale. Dans une vengeance caricaturalement sanglante, la jeune fille lui cisaille les paupières de sorte

que, vraiment, Roy n'ait plus le choix que de la *voir*, elle, et par extension sa propre culpabilité.

### **Conclusion : généralisation traumatique et pullulement animal**

Cette dialectique de la dissimulation et de la monstration est celle que l'on a vue à l'œuvre dans les espaces intermédiaires ; elle règle en effet la mise en texte de tous les traumas, individuels et collectifs. Car la notion envahit les romans à plusieurs niveaux, les liant ensemble de façon à ce que les expériences des personnages représentent des phénomènes de société et vice-versa. L'utilisation d'un même réseau de métaphores pour symboliser ces réalités exprime clairement la circulation sémantique. Le monde animal en vient ainsi à désigner celui des hommes, dans leurs comportements personnels et en communauté. Enfant, Roy se plaît à enfermer des abeilles dans de petites cellules creusées à même les murs friables de son bloc d'appartements. « We used ice-lolly sticks as the doors. We had a concentration camp, a tiny Scottish housing scheme, for bees » (22). L'association entre les insectes et les hommes est réitérée plus loin, lorsque les mêmes « schemes » sont à leur tour comparés à des « self-contained camps » (80). Roy considère alors que sa fonction sociale consiste en : « tae dae the crap jobs that nae other cunt wanted tae dae. Then hassled by the polis if we hung around at night in groups. » C'est en gros le rôle d'une abeille qu'il décrit là, condamnée à travailler dans la ruche au bénéfice des autres, reine ou humains. Quant à l'élément punitif évoqué, il est magistralement pris en charge par Roy lui-même, qui s'entend à torturer cruellement les abeilles, les noyant ou leur brûlant les ailes à l'envi. Le fait qu'il s'attaque,



symboliquement, à son propre milieu, rejoint une réalisation future : alors qu'il serait censé de s'attaquer aux exploités, « we screw each other's hooses when there's fuck all in them, we terrorise oor ain people. These cunts though [les haut-placés dans l'échelle sociale] : these cunts wi dinnae even fuckin see. Even when they're aw round us. » (201) Cette invisibilité est peut-être due aux « ice-lolly sticks » (22) qui enclosent le camp, c'est-à-dire les commodités qui suffisent à leurrer les moins bien nantis en leur faisant miroiter l'abondance. Et en effet, le père de Roy est toujours le premier du bloc à équiper son foyer des nouveaux gadgets électroniques sur le marché, dans une recherche évidente de promotion sociale. « Dad thought that they made us different from the rest of the families in the scheme, a cut above the others. Middle-class, he often said. » (27) Il ne réalise pas sa situation d'abeille incarcérée, confirmée par le jugement de son fils qui suit immédiatement : « All they did was define us as prototype schemies. »

Plus largement, la métaphore des abeilles en vient à désigner l'Écosse entière, au travers d'un riche réseau intertextuel. Morace montre notamment que le personnage de Roy renvoie au Rob Roy de Sir Walter Scott, particulièrement d'actualité lors de la parution de *Marabou Stork Nightmares* – un film tiré du roman historique est paru la même année –, et comment la tradition de fantastique écossais est reprise et parodiée (105). Le camp de concentration pour abeilles, lui, renvoie explicitement à un auteur contemporain de Welsh, son compatriote Iain Banks, dont le *Wasp Factory* développe aussi une société en microcosme. Le jeune protagoniste y vit sur une île isolée, où il peuple son existence de différents rituels parmi lesquels l'usine à guêpes du titré. Les deux romans mettent également en scène des pères dégénérés et des molosses cruels,

doubles déchus des chiens écossais fidèles fièrement représentés par Lassie et Greyfriars Bobby. La reprise en écho de ces éléments participe d'une peinture sociale et nationale extrêmement pessimiste, où les valeurs de filiation et de loyauté sont vidées de tout sens.

Les animaux et la bestialité ont aussi une place très importante chez Volodine. En tant que « sous-humain », selon l'expression de Ruffel, Dondog a beaucoup en commun avec les insectes – blattes, cafard, etc. Il s'en fait des amis, et il leur parle.

Pendant un quart d'heure, elle et moi, nous restâmes amorphes, n'ébauchant aucun geste l'un vers l'autre, et ensuite, comme il me paraissait impoli de ne pas tenter de communiquer avec elle, j'émergeai de ma torpeur, je la baptisai et je lui parlai.

– Tu es là, Smoky ? dis-je. (326)

Il s'agit là peut-être de l'échange le plus courtois de tout le roman, la blatte en question étant son seul interlocuteur à ne pas essayer d'agresser Dondog d'une manière ou d'une autre. Son comportement, en fait, est étrangement semblable à celui de son nouvel ami : « il était dans son caractère d'écouter placidement en attendant que les événements aillent vers leur fin » (327). C'est ce que fait Dondog au long du roman, se préparant à la mort prochaine en prêtant l'oreille aux derniers sursauts de sa mémoire. Le rapprochement entre l'insecte et l'humain dicte aussi certaines expressions de « l'argot des camps », où les prisonniers sont des « blattes » organisées en communauté et possédant un code et des règles de conduite. Ces derniers sont le plus souvent stricts et durs, comme le monde animal lui-même. Ainsi, lorsqu'un cafard agonise : « Il continuait à gigoter, tandis que ses jumeaux le surveillaient, guettant le moment où il se transformerait en nourriture. » (17) C'est en effet ce genre de rapports, évoquant le monde miniature des abeilles de *Marabou Stork Nightmares*, qui est la norme dans

*Dondog*, bien plus que les civilités – ou plutôt absence d’hostilités – de Smoky. (Le même déterminisme social semble d’ailleurs à l’œuvre dans les deux romans, *Dondog* évoquant son « destin de blatte », 223.) Les humains deviennent donc les bêtes, depuis *Dondog* apparaissant « comme un animal nocturne, pas très agressif mais très désagréable à regarder » (12), jusqu’aux transformations littérales de Marconi qui se voit ponctuellement pousser « une couche de plumes gris-vert » (234). Cette curieuse mutation d’origine chamanique témoigne de celle par laquelle est passé Gulmuz Korsakov, soldat et violeur de Gabriella Bruna, pour devenir le pitoyable spécimen d’humanité, aveugle, qu’est Marconi. Plus généralement, elle s’inscrit dans la bizarrerie courante des personnages volodiniens, sur ou sous-hommes, bipèdes affublés d’extensions épidermiques improbables ou dotés de fonctions corporelles contre-nature. De la même manière, l’image de la dévoration des flamants roses par les horribles marabouts, qui rappelle celle des cafards entre eux, traverse le roman de Welsh et s’instaure en métaphore principale des relations de pouvoir, qu’elles soient d’ordre économique, social ou sexuel. Sa présence est obsédante : elle est posée dès le titre, et c’est transformé en marabout lui-même que Roy quitte le livre et la vie.

La monstruosité devient principe de l’humanité décrite, la rendant ainsi – chez Volodine du moins – tout aussi (post-)exotique que l’histoire mise en scène. La limite extrême de l’« incompréhensibilité » dont parle Segalen réside en effet dans l’inhumain (773), et c’est ce que le post-exotisme nous donne à voir. Il se pose alors comme exotisme radical, thématissant la différence pure, de manière, peut-être, à l’annuler – ce qui revient au principe de « non-opposition des contraires » dont il a déjà été question.

Cette dernière notion rejoint aussi la mobilité des éléments traumatiques à l'intérieur des différents espaces des romans : sous forme cryptique, ils se retrouvent même dans les zones initialement censées tenir lieu de refuge à leur rencontre. Ce mouvement est doublé d'une circulation entre les dimensions personnelles et sociales : les événements ponctuels renvoient à une société abusive, par le biais de systèmes de références et réseaux de métaphores communs. À ces deux niveaux, l'expression de la violence et du tragique est différée, partiellement occultée, selon une dialectique de l'évitement et de la confrontation – ici encore, non-opposition. Cette tension est à la base de l'espace intermédiaire, et pas seulement en ce qui a trait à son contenu traumatique. La mémoire, dont on démontrera les rouages chez Volodine, fonctionne autant par oubli que par remémoration, et ce sur les plans individuel et collectif – il est question de la mémoire des personnages et de leur communauté, mais aussi de la nôtre, lecteurs.

## Chapitre II

### ***Marabou Stork Nightmares* : le désastre de l'aventure**

*Marabou Stork Nightmares* est un composite narratif formé de trois trames superposées, correspondant à autant de niveaux de conscience du narrateur comateux, Roy. Au sommet le présent, dans le service de soins de longue durée d'un hôpital anonyme, au milieu la relation de la vie de Roy jusqu'à la tentative de suicide responsable de son état, et, tout au fond, « a clear blue sky above the tropical savannah of Africa, the place of [his] dreams, of [his] freedom » (224). Cette dernière couche se déploie dans un espace entièrement imaginaire, convoquant une narration fantaisiste qui contraste fortement avec le réalisme visé, dans les deux autres, par la peinture d'un milieu social particulier et de ses conditions propres. Si cette dichotomie est singulièrement visible dans le roman, Alan Riach explique qu'elle fonde l'œuvre entière : « the fiction of Irvine Welsh offsets the mimetic representation of reality by combining two apparently contradictory modes : an immediate vernacular voice, ostensibly an authentic representation of location-specific speech, and a narrative where unpalatable basic realities of economic and bodily imperatives are paramount » (35-6). Or, dans son histoire littéraire *The Scottish Novel : A Critical Survey*, Francis Russell Hart place semblable contradiction générique au cœur du roman écossais depuis ses origines ; dès Smollet en effet, au XVIII<sup>e</sup> siècle, se donnerait à lire une indécision entre les modes du « Gothic fantasy » et de l'histoire sociale (398). Cette dichotomie essentielle serait due, selon Hart, à la conception complexe et duelle de l'Écosse de son

« caractère national » – à relier à sa relation difficile à l'Angleterre – et à la divergence des traditions écrite et orale fondant sa littérature (1-2). Cette « bipolarité » est, plus largement, caractéristique de l'histoire de la littérature de l'Écosse par elle-même, selon Gerard Carruthers, David Goldie et Alastair Renfrew. Celle-ci est définie par ses exégètes comme « a gargoyle grinning at the elbow of a kneeling saint » (2004, 11), de manière à définir, dès sa reconnaissance, la tradition par ses divisions internes. L'œuvre de Welsh reprend donc à outrance les caractéristiques aujourd'hui critiquées de l'histoire culturelle nationale, tout en déplaçant les scissions en question. À l'image et au-delà du genre littéraire, on le verra, c'est le sujet qui est hautement divisé, dans sa masculinité notamment. Cette constatation a des conséquences à rebours sur l'image de la nation, comme l'explique Berthold Schoene :

From the onset of modernity masculinity has been ineluctably bound up with constructions of the nation and nationalism. From a postmodern perspective, however, where identity is perceived to be in crisis, this seemingly symbiotic relationship has been challenged. (Schoene 2004, 121)

Sont donc reliés, sous le thème de la division, les représentations du sujet, de la nation et de la littérature, généralisant le problème identitaire du fond à la forme. Comme on l'a vu chez Volodine, l'espace intermédiaire est représentatif de cette constitution duelle : le monde fantaisiste de *Marabou Stork Nightmares* est lui aussi lieu de tensions sociales et linguistiques s'organisant, comme très souvent chez Welsh, selon une dialectique du pouvoir et de la faiblesse (Freeman 1996, 137). Cette dernière empreint l'écriture des épisodes imaginés, qui sont construits selon les règles du roman d'aventures. Roy tente ainsi de s'arroger par l'imagination une puissance dont il est totalement dépourvu dans la vie réelle – tentative annulée par l'irruption symbolique

d'éléments des réalités passées et présentes dans la trame fantasmée, qui devient ainsi représentation cryptée des contradictions thématiques au long du roman. Les « dérapages » sont visibles dans la fracture linguistique entre régimes standard et idiolectale, et ils se concrétisent dans une représentation problématique du sujet et de la masculinité. Les contradictions ainsi signifiées sont politiques : *Marabou Stork Nightmares*, expliquent Ellen-Raïsa Jackson et Willy Maley, « draws directly on Scotland's complex relationship with imperialism as both coloniser and colonised » (188). La narration exprime la scission : si la trame fantaisiste prend les allures d'une fiction d'aventures colonialiste, elle est aussi rejet du colonialisme. Roy aspire à la fuite promise par semblable littérature d'évasion, tout en étant conscient de sa composante oppressive. L'ambivalence est indicatrice d'une mauvaise assimilation d'une histoire nationale conflictuelle ; la mémoire collective est « amnésique » comme le narrateur, dont les mensonges se multiplient jusqu'à relativiser le discours du roman entier.

Les réalités représentées, on le voit, sont d'ordre individuel et collectif, à l'image de l'adéquation posée entre la fiction de Welsh et la tradition dont elle tient du point de vue de l'indécision des genres. *Marabou Stork Nightmares* participe ainsi de ce que Sherry Simon définit comme « écriture hybride » : « l'hybridité se situe, dans le roman, le cinéma, le théâtre, dans la rencontre inhabituelle de signes culturels, dans la juxtaposition de répertoires habituellement tenus séparés » (44). Chez Welsh, le phénomène se manifeste dans le rapprochement de plusieurs idiomes, la fluidité des passages narratifs d'une aire culturelle à une autre et l'amalgame des styles et des genres. Le roman s'associe ainsi à une sorte de « collage » – réalisé concrètement par les

jeux typographiques et l'insertion d'extraits de lettres ou de chansons –, dont François Laplantine et Alexis Nouss font une pratique privilégiée de métissage formel (106-9). Les auteurs accordent également une dimension mémorielle au métissage : il mêle « les imaginaires et les mémoires, les mémoires et les oublis, la vérité et le mensonge, le factuel et le fictif » (87). C'est le projet de *Marabou Stork Nightmares* qui est résumé dans ces mots, accordant une valeur positive à l'amnésie et la fuite de la réalité de son personnage principal. C'est parce que Roy est incapable d'affronter sa propre vérité, en effet, qu'il se bâtit un imposant univers mental ; il gagne toute sa complexité de sa mémoire fautive et de ses peurs.

Simon explique qu'un contexte linguistique fragile et instable favorise l'éclosion de l'hybridité, la tension entre les communautés et les discours provoquant des chocs créatifs dans le domaine littéraire. Et si le phénomène n'a pas droit de cité dans les contextes violents ou totalitaires, il « prend vie dans les coquilles vides que ces régimes laissent en mourant » (25). L'univers de Welsh est à cette image : dans son Édimbourg coexistent l'Anglais, le Scots et – dans une mesure toute symbolique – le Gaélique, et son terrain d'investigation favori est celui des ruines de l'empire britannique<sup>9</sup>. Dans la fiction qu'il met en scène, cette mixité des langues et des signes culturels devient celle des trames narratives, des niveaux de conscience, et aussi des genres.

---

<sup>9</sup> Visée exprimée, on ne peut plus concrètement, dans l'image du « old stone colonial building » analysée plus loin dans ce chapitre : « This was obviously some sort of public building, its grandeur hinting at more affluent times and its poor state of maintenance indicative of a more sordid and less civic present » (8)...



## Le genre de l'aventure : reprise et parodie

Celui utilisé pour encoder les péripéties imaginaires du narrateur tient d'abord du roman d'aventures, lui-même hautement lié à l'impérialisme britannique. Sont repris à l'outrance une série de tropes de cette littérature, et plus particulièrement des livres jeunesse d'Enid Blyton. Publiés pendant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, ceux-ci sont encore lus bien avant dans la seconde par les enfants du Commonwealth de toutes les classes sociales, de manière à consolider *a posteriori* les leçons de l'idéologie impériale. Absorbée inconsciemment, cette idéologie véhicule la figure d'un « sujet national » britannique là où il n'a plus court, concourant ainsi à l'aliénation des petits – comme des grands. Le parcours de Roy est exemplaire du processus. Déjà la reprise de Blyton est, en soi, porteuse de son échec : pour accéder au pouvoir, le narrateur se projette paradoxalement dans un univers essentiellement enfantin, marquant ainsi son refus de grandir et de faire face à ses problèmes d'adulte. Les valeurs prônées par Blyton sont néanmoins très générales, et Roy et son compagnon Sandy en défendent de semblables<sup>10</sup>. Le courage d'abord, les deux amis se racontant inlassablement leurs glorieux souvenirs de chasse ; la loyauté, qu'ils se manifestent l'un envers l'autre ; les capacités de commandement, que Roy exerce sur Sandy, et aussi son honnêteté et sa droiture – supposées du moins. De plus, les chasseurs sont fanatiques d'alléchants pique-niques faisant l'objet de minutieuses descriptions, comme les personnages de Blyton.

---

<sup>10</sup> Pour la comparaison avec Enid Blyton, je m'inspire essentiellement du chapitre que lui consacre Rashna B. Singh dans son ouvrage *Goodly is Our Heritage : Children's literature, empire, and the certitude of character*, publié en 2004.

Chez Welsh, cependant, les casse-croûtes, s'ils sont toujours les mêmes comme chez le modèle, se manifestent dans des situations incongrues les rendant absurdes et parodiques. Ainsi, Roy et Sandy s'attablent devant un véritable festin – pâté de porc, pain et fromage, œufs frais (le tout produit maison, bien sûr) – en pleine savane et immédiatement après s'être plaint de la perte de toutes leurs provisions (13). L'illogisme sabote le pique-nique, ce qui est significatif en regard de la connotation qu'il peut avoir chez Blyton : « The fresh, home-grown or produced food is associated with the essence of England, her soil, her climate, her labor » (Singh 2004, 215). Roy, s'il tend de son mieux à être de la « good sort » comme ses valeureux modèles, pour reprendre les mots de Singh, ne sera jamais complètement de leur « *right sort* » (207-8), qui n'est pas affaire de caractère mais d'appartenance sociale. Écossais de classe ouvrière, il ne peut soutenir l'idéal anglais de classe moyenne promulgué par les personnages de Blyton.

Cela n'est pas étonnant : Roy, enfant, est amateur des ouvrages de l'auteur, et déjà l'expérience s'avère décevante. Lorsqu'ils essaient de reproduire les aventures en plein air des *Famous Five* – « we would think about running away and going camping, like in the Enid Blyton Books » –, Roy et ses camarades sont confrontés à la grisaille urbaine et déprimante de leur environnement, s'ils ne sont pas ramenés chez eux par des policiers (26). Dans une entrevue, Welsh développe cette absence de moyens matériels, pour des jeunes « schémies », d'adhérer aux modèles qui leur sont proposés par la culture populaire. Il conclut sur un sentiment d'aliénation et d'impasse : « there was no other fiction available. There was a massive gap between your own experience and the literature you read » (cité par Kelly 2005, 105). Semblable *fracture* est reproduite, dans

le monde imaginaire, par l'inadéquation des pique-niques de Roy et son compare à ceux de Blyton – et, plus généralement, par l'intrusion d'éléments dissonants dans son univers imaginaire, faisant écho aux violences de son quotidien et traumatismes de son histoire nationale. Par ce dernier point, les cauchemars se font « témoignage », et rejoignent une des caractéristiques du récit de survivance :

[...] le trauma individuel se nourrit des traumatismes de toute une société et il acquiert une dimension à la fois synchrétique et éminemment dysphorique. Dans sa quête éperdue de sens, le sujet perturbé s'appuie sur ce qui se trame dans son environnement socio-historique pour se créer un univers de représentations qui puisse le soutenir, malgré la fragilité insupportable d'un monde en désarroi. (Christiane Kègle (Éd.) 2007, 5)

Roy se livre justement à semblable (re)création d'un univers à la fois proche et lointain, afin d'aborder le contenu traumatique de son expérience de biais. Sa narration corrobore ainsi une fonction du roman d'aventures identifiée par Richard Phillips, qui refuse de considérer le genre comme un simple divertissement. Il s'agit d'une manière déplacée de présenter et d'ordonner les conflits sociaux, donc d'une forme d'autorité – celle-là même que recherche le narrateur de *Marabou Stork Nightmares*.

### **Les limites de la reprise : les dérapages narratifs et leurs implications**

Les discordances par rapport au mode de l'aventure sont d'ordre linguistique et sexuel : dans ses rêveries Roy est incapable de maintenir le lexique et le registre propres au genre, et des représentations du viol qu'il a commis dans le monde réel envahissent progressivement la narration. Les secondes sont plus insidieuses et difficiles à identifier : si beaucoup d'allusions sont explicites, la portée de certaines images n'apparaît que rétrospectivement, lorsque est révélée l'ampleur des abus subis et commis

par Roy. La fracture linguistique, au contraire, est beaucoup plus évidente et ce dès le début, le narrateur ne faisant aucun mystère de ses origines. Son langage quotidien, utilisé dans le présent de l'hôpital et dans les dialogues du récit de sa vie, est le Scots, dialecte proche de l'Anglais s'en distinguant par quelques traits syntaxiques et variations de vocabulaire, mais surtout par son statut inférieur par rapport à la langue mère – aux yeux des professeurs, l'accent *dérange* (77). En Afrique imaginaire, par contre, Roy fait sienne cette vision dévalorisante : tandis que lui parle un Anglais digne d'une « public school », c'est le fameux marabout à abattre qui croasse un dialecte argotique : « Come ahead then, ya fuckin wide-os » (15). Les deux idiomes sont strictement codifiés : le Scots est généreusement relevé d'obscénités locales, et sa prononciation très accentuée transcrite phonétiquement, tandis que la langue du fantasme reproduit un sociolecte typique du genre d'aventures impérialiste, dont Schoene-Harwood relève les explétifs caractéristiques – *wizard, gosh, horrid, beastly, positively yucky* (153). Le parler vernaculaire y fait cependant intrusion dès le début, lorsque Roy avoue se sentir « a wee bitty paranoid » (8). La relation entre les registres n'est pas fluide, les passages entre eux se manifestant d'une phrase à l'autre, ou même au milieu d'une seule : « They willnae let this sleeping dog lie. They always interfere. When the cunts start this shite it makes things get aw distorted and I have to try to go deeper » (3).

Cette dichotomie suggère déjà « the breakdown of the fantasy to which [Roy] has tried to escape », explique Christie L. March (17), en reflétant le « cultural limbo » de sa vie quotidienne (26). Le flou de la notion indique que la réalité du personnage est aussi trouble que l'*espace intermédiaire* où il se projette et d'où il veut se faire entendre : si le

second est point de convergence entre différents niveaux narratifs, la première témoigne de la rencontre difficile entre réalités culturelles contradictoires. L'expérience sociale du personnage, en effet, est marquée par une fracture entre ses origines de « schemie » et son éventuelle promotion au statut de col blanc œuvrant dans le domaine de l'informatique – transition difficile, Roy demeurant attaché à son milieu initial par son appartenance à un gang hooligan. Dans le monde imaginaire, cette double appartenance est endossée par le personnage de Sandy Jamieson. Modelé sur le footballeur Jimmy Sandison, il représente une culture populaire, tout en participant aux aventures impériales mises en scènes. Quant à Roy, il tente d'adopter une attitude supérieure par rapport aux autochtones : « I find this attitude of “something for nothing” sadly prevalent amongst the non-white races » (5), dit-il. Et pourtant ces expressions de mépris sont fatalement minées par les résurgences du vernaculaire, que Roy associe, dans la réalité, aux dialectes des bidonvilles sud-africains – pour lui, les « schemies » d'Édimbourg sont les équivalents écossais des Kaffirs de Johannesburg.

La vie concrète de Roy est donc elle aussi riche en conflits linguistiques, surtout dans son milieu professionnel. Langue et expression y sont intimement liées à l'assertion de pouvoir ou à sa perte : lorsque questionné publiquement par une supérieure sur ses activités de casseur, il déforme la vérité mais aussi son langage, de manière à imposer sa version des faits. Sa prononciation et son vocabulaire se modifient subtilement du début à la fin de son interrogatoire, selon qu'il reçoit les coups ou les donne. Ainsi, lorsqu'on l'accuse : « Aye, I sometimes go tae the fitba likes. Ah dinnae get involved in any bother though. » (147) ; puis, lorsqu'il prend l'offensive :

Yes, I was at a match in Glasgow with some friends. It can be quite rough through there at the games and these men, obviously drunk, started spitting at us when they heard our Edinburgh accents. We just walked away. One guy though, he followed me and started kicking me. I lashed out in self-defence. Unfortunately, that was the part of the incident witnessed by the police officer. Surprise, surprise, the Strathclyde Police took the word of locals over a man from Edinburgh. I thought, though, that my own employers would be a wee bit more inclined to give me the benefit of the doubt on this issue. (147-148)

En quelques instants, toute trace de prononciation (« aye », « tae the fitba ») ou de constructions syntaxiques vernaculaires (« likes » en fin de phrase) ont disparu, à l'exception du très acceptable « wee » (« little », petit). Comme l'explique MacKay, Roy module son discours en fonction de son audience – en l'occurrence une Anglaise et un Écossais de classe moyenne, tous deux étrangers à son langage habituellement fort teinté d'argotismes et de tournures incorrectes – et adopte un anglais standard, véhicule de « social responsibility », pour bien s'en faire comprendre (277). Sa réussite ultime est donc, en bref, affaire d'accent, comme Roy lui-même semble le laisser entendre dans sa version des faits : c'est le parler spécifique à Édimbourg qui y est à l'origine du conflit avec les policiers de Glasgow<sup>11</sup>.

L'interrogatoire auquel Roy est soumis illustre la stratification sociale du langage qui se donne à lire dans *Marabou Stork Nightmares*, le roman reprenant ainsi les termes de la théorie de Mikhail Bakhtine. *Esthétique et théorie du roman* pose la sédimentation d'un idiome comme postulat de la prose romanesque : « le style du roman c'est un assemblage de styles ; le langage du roman, c'est un système de "langues" » que sont les

---

<sup>11</sup> Les changements de code linguistique sont encore plus courants dans *Trainspotting*. Ainsi, lors d'une entrevue professionnelle qu'il lui convient de rater « en douceur », afin de conserver son droit aux allocations de l'État, Mark Renton adopte un parler tout ce qu'il y a de plus élégant. Son accent attire la confiance, on ne soupçonne pas le jeune homme de dire sciemment ce qu'il ne faut pas : « I've had a long-standing problem with heroin addiction. I've been trying to combat this, but it has curtailed my employment activities. I feel it's important to be honest and mention this to you, as a potential future employer » (65).

dialectes sociaux et les maniérismes (88-90). Ces composantes se retrouvent chez Welsh. Du côté stylistique, la structure divisée du roman fait coexister des trames narratives différentes et singulières, le faisant ainsi dériver vers le recueil de nouvelles. Quant à la reprise du genre d'aventures, la parodie d'Enid Blyton et l'insertion de nombreux extraits musicaux, ils concourent plus avant à diversifier les styles en présence. Le langage utilisé, lui, fonctionne selon l'engrenage des dialectes sociaux et des maniérismes identifié par Bakhtine. D'un personnage à l'autre il nous est donné à lire plusieurs idiolectes, discernables par l'utilisation variable de mots vernaculaires, la syntaxe et le rendu phonétique de l'accent. Aucun des personnages ne parle un Scots « pur »<sup>12</sup> : pareil langage n'existe plus suite à la domination anglaise du système scolaire au XIX<sup>e</sup> siècle. Welsh représente plutôt « a mixer-maxter of broad working-class Scots pronunciation, American and English slang words, and a bit of Scots grammar and some Scots words thrown in as well » (Pollner 2005, 196). Le mélange est hétéroclite, et son utilisation inégale : le narrateur peut, dans une même phrase, glisser du « of » au « ay » et du « fucking » au « fuckin », c'est-à-dire de la prononciation correcte à la dérive vernaculaire. L'hybridité de la langue, visible dans sa mouvance et ses influences variées (écossaises, américaines et anglaises), est à l'image de l'hybridité narrative d'un roman faisant se chevaucher les trames multiples, tel qu'on l'a discuté au chapitre précédent. Se dessinent ainsi les contours d'une identité divisée, représentative, on le verra, d'une histoire nationale conflictuelle.

---

<sup>12</sup> La chose, en soi, est impossible : préalablement à la colonisation britannique, les Écossais parlaient le Gaélique comme les Irlandais, le Scots apparaissant ensuite comme forme hybride d'Anglais. Et si les différentes variantes de Gaélique sont aujourd'hui enseignées à nouveau, il est trop tard, historiquement, pour les considérer comme de « vrais » langages. L'ignorance profonde de l'idiome de la mère de Roy – elle le confond avec du Japonais – est emblématique de cette position : le Gaélique n'est que le lieu d'une nostalgie culturelle, et encore...

Selon cette perspective, il est logique que ce soit le père de Roy, fervent unioniste et Britannique convaincu, qui tente, selon Alan Freeman, de stabiliser son identité au moyen d'un langage maniériste : « [by] repeating key phrases and surrounding them with his characteristic “like ah sais” » (138). Mais, paradoxalement, son identité dépend toujours de celle des autres, auxquels il ressent le besoin d'attribuer des attitudes bien précises – il tient notamment des dossiers détaillés sur ses voisins – afin de se définir lui-même. Cette incommunication reflète celle résultant du plurilinguisme. La dialogisation, explique Bakhtine, fait apparaître l'énoncé d'autrui comme socialement « étranger » puisqu'il résonne dans un langage autre, au sein d'une même langue nationale (107). Dans le cas de Roy tel qu'il se projette dans son monde imaginaire, ce dernier point a des implications cruciales, le langage qu'il y parle n'étant pas vraiment le sien. Celui-ci est relégué, justement, au rang d'idiome étranger, anormal, dont les apparitions soudaines sont indicatrices de moments de crise chez le personnage. Elles concourent également à rendre apparente l'artificialité du langage courant de la fantaisie. Il ne s'agit que de la reprise dégradée d'un genre révolu, au code trop différent du sien pour que le narrateur ne mène efficacement l'acte d'appropriation à la base de toute prise de parole :

Tous les discours ne se prêtent pas avec la même facilité à cette usurpation, cette appropriation. Beaucoup résistent fermement ; d'autres restent « étrangers », sonnent de façon étrangère dans la bouche du locuteur qui s'en est emparé ; ils ne peuvent s'assimiler à son contexte, ils en tombent. C'est comme si, hors de la volonté du locuteur, ils se mettaient « entre guillemets ». (Bakhtine 1978, 115)

L'échec en la matière est indicateur ici des fissures de l'intériorité du sujet. Roy, en effet, se présente à la fois à la première et à la troisième personne – voir entre autres le



récurrent « No cunt laughs at Roy Strang » qu'il profère à propos de lui-même – se définissant ainsi comme un être double, simultanément sujet et objet (Morace 2007, 100). En plus de souligner le plurilinguisme social préexistant (Bakhtine 1978, 146), le dialogisme agit donc comme révélateur traumatique, c'est-à-dire que les endroits où la fracture linguistique est la plus apparente sont les points culminants d'une lutte narrative que Roy se livre à lui-même. Il ne veut pas dire certaines choses, mais le fait malgré lui. Pareille relation entre « expérience et écriture », dans le cadre d'une expérience « indicible », est posée par Linda Pipet :

... a-t-on réellement vécu quelque chose que l'on ne peut pas raconter ? Il faut aller au-delà de la difficulté à dire pour parvenir à la vérité – quels que soient les moyens employés. [...] Ainsi, ne pas dire exactement ce qui est ne signifie pas mentir, si cela permet de mieux faire appréhender la vérité du fait dans sa globalité.

De fait, le problème se situe bien au niveau des mots et du langage ; c'est donc bien par les mots et le langage que la solution sera trouvée. (2000, 13-14)

La plupart des écarts linguistiques sont liés au viol commis par le narrateur. Celui-ci, en effet, « loses control » (5) de son discours lorsque des souvenirs de son crime menacent de faire surface : « Slags ! Fucking slags ! The last thing we want are fuckin slags in tow tae spoil it for every cunt, I snarled, suprised at the words that were coming out of my mouth » (119). Ici encore le retour à l'Anglais élevé (en milieu de phrase) est immédiat, représentatif de l'effort constant du narrateur de contrôler son récit et d'en proscrire tout contenu sexuel. Chaque mention de cet ordre est suivie d'une expression répressive :

It needs a woman in this not as a real person just for the shag interest just for  
DEEPER

DEEPER

DEEPER etc. (40)

Ces marquages typographiques, on l'a vu, représentent la plongée du personnage d'un niveau narratif à un autre, mais aussi dans un état de conscience plus profondément enseveli où les souvenirs traumatiques – il l'espère – n'ont plus cours. Pareilles tentatives n'amènent de résultats que temporaires, et le viol envahit finalement la narration, comme on l'a étudié dans son premier chapitre : y sont décrits les abus commis et subis. Mais les symboles sexuels ne se limitent pas à ces agressions, la plupart visant à complexifier la relation de Roy et Sandy. Les deux hommes, livrés à eux-mêmes dans un environnement hostile, sont censés entretenir le compagnonnage viril des héros de romans d'aventures, selon les valeurs de courage et de loyauté énumérées plus haut. Mais dans les faits, la pureté de ce lien est minée par le désir apparent de Roy pour son ami et les observations vulgaires de Sandy. Le premier détaille régulièrement le physique avantageux de son ami ou est envahi de « quick flush[es] of admiration » (94) devant ses prouesses, le second interprète les situations les plus anodines de manière indécente. Par exemple, à la simple vue d'un tube de vaseline : « One could think of other uses for that, Roy, he smirked » (56). Se construit ainsi une relation très ambivalente, qui oscille, dans les mots de Sedgwick, entre « homosocialité » et « homosexualité ». Les tentatives d'effacement, par le narrateur, des marques de la seconde, montre bien le refus du continuum entre les deux<sup>13</sup>. Il s'agit pourtant d'un autre type d'« espace intermédiaire », structure centrale au travail du roman : il y a celui de la narration (l'Afrique imaginaire), et, lui correspondant, celui des paliers de conscience verticaux du narrateur. Dans tous les cas Roy tente de supprimer

---

<sup>13</sup> Ce comportement élève Roy en modèle de toute une société occidentale, puisque Sedgwick pose « the potential unbrokenness of a continuum between homosocial and homosexual – a continuum whose visibility, for men, in our society, is radically disrupted » (1-2).

ce que ces lieux ont d'ambivalents puisque, souvenirs du crime qu'il a commis, de celui dont il a été victime ou marques d'une sexualité qu'il ne peut assumer, ce sont autant de remises en cause de son identité qui y sont signifiées.

Ces ambiguïtés s'inscrivent en effet dans une définition conflictuelle du sujet, et ce aux niveaux individuel et collectif : la masculinité problématique de Roy se construit en parallèle avec l'identité divisée de l'Écosse. La situation de la nation est exprimée, dans le réel diégétique, par le prénom du frère de Roy, Elgin. Shoene-Harwood (152) et Kelly (114-5) notent la référence aux « Elgin Marbles », sculptures grecques du Parthénon ayant gagné leur nom pour avoir été pillées par le Comte écossais d'Elgin. Jusqu'à ce jour elles sont exposées au British Museum, en dépit des protestations de la Grèce. Les bas-reliefs sont un symbole de l'arrogance britannique, cependant leur histoire témoigne aussi du statut ambigu de l'Écosse dans l'Empire. La colonie interne supporte le projet et en bénéficie, sans jamais atteindre la parité avec la métropole. L'oscillation marque la famille de Roy : durant le bref interlude sud-africain les Strang sont « strong », presque colonisateurs grâce à la couleur de leur peau et leur « Britishness » ; au pays, cependant, ils sont « strange » – « schemies », parasites sociaux dont le nom sur leur porte est régulièrement affublé d'un « e » supplémentaire. La dichotomie est suffisante pour perdre la boule (*lose his marbles*), et c'est précisément ce que fait Elgin, le frère autiste. Roy entretient avec lui une relation ambivalente : initialement il s'en désintéresse complètement, mais il en vient éventuellement à le considérer comme une sorte de sage :

At such time I envied my younger brother Elgin, silently rocking or gently humming, trapped in a world of his own, exempt of this torture. Perhaps Elgin

had the right idea; perhaps it was all just psychic defence. At times I envied Elgin's autism. Now I have what he has, his peace and detachment from it all.  
(30)

La stratégie de vie entière de Roy semble être de reproduire l'état d'Elgin. En premier il cultive l'introversion et développe une carapace contre toute émotion, devenant ainsi une représentation masculine excessive en accord avec le schéma sexuel dessiné au chapitre précédent. Cela mène logiquement à l'oppression des femmes (le viol) puis à un coma dont la passivité « féminise » Roy selon cette même division des rôles – avant qu'il ne le soit plus drastiquement avec sa castration ultime. Sa nouvelle position de fermeture totale reflète un autisme sévère : les deux états sont caractérisés par « an abnormal form of mental and physical self-absorption, caused and considerably compounded by a debilitating lack of response to external stimuli and a severely impaired ability to communicate with others » (Shoene-Harwood, 151).

La masculinité agressive de Roy *et* le corps affaibli d'Elgin sont donc autant de représentations de l'Écosse, et le lien établi entre les deux constitue un déboulonnage en règle du mythe du *Hard Man* écossais, tel que développé dans la littérature de la première partie du siècle. La figure trouve son expression la plus achevée dans le *Docherty* de William McIlvanney (1975), qui suit un mineur dans sa lutte pour la survie et la dignité de sa famille. *Marabou Stork Nightmares*, explique Morace, problématise cette part importante de l'*inconscient discursif écossais* (98) : le mythe constitue, au niveau national, une tentative d'assertion semblable au parcours individuel de Roy. Cette assertion ne semble cependant pouvoir s'effectuer qu'au détriment d'un autre, selon le schéma d'agression réitéré par l'image récurrente de la dévoration du flamant par un

marabout. Les relations de pouvoir ainsi signifiées se nouent à plusieurs reprises dans le roman : Tony abusant de Kim, Gordon de Roy, Roy de Kirsty, etc., le retour de la vision animale dans les cauchemars dont Roy est à son tour victime bouclant le cercle vicieux de la violence. Dans le monde imaginaire, par ailleurs, le protagoniste, de chasseur de marabout devient marabout lui-même, preuve qu'il ne peut échapper à l'inéluctabilité de sa condition de *hard man* trop endurci.

La mort tragique et pathétique de Roy serait donc à interpréter comme l'échec du mythe comme modèle culturel d'émancipation. De plus, sa dépendance finale, dans le réel diégétique, à un système respiratoire réitère la relation trouble à l'Angleterre introduite par le symbole des Marbles<sup>14</sup>. Cette relation est exposée comme nœud du problème national : MacKay explique que le roman, en effet, relie tous les préjudices subis par l'Écosse à des traumatismes britanniques (267-7)<sup>15</sup>. La curieuse paranoïa de la mère de Roy à l'endroit des Japonais, par exemple, qui la fait s'insurger contre une chanteuse écossaise lorsqu'elle confond les langues gaélique et japonaise, est liée au trauma de la Deuxième Guerre mondiale, à laquelle son père a participé. Dans cette perspective, l'échec de la narration à imiter convenablement le code du roman d'aventures, genre impérialiste par excellence, est significatif : c'est justement ce lien problématique de l'Écosse à l'empire qui est posé.

---

<sup>14</sup> Ici encore, Welsh rejoint un thème largement répandu dans la littérature écossaise : l'immobilité forcée du protagoniste – on n'a qu'à penser au *1982 Janine* d'Alasdair Gray ou à *The Bridge* d'Iain Banks. Selon Cairns Craig, il s'agit d'une « regular image of the changeless and paralysed condition of modern Scotland » (132).

<sup>15</sup> Il est intéressant de confronter cette constatation, littéraire, à l'étude sociologique de Neal Asherson, qui affirme l'existence d'un véritable *trauma écossais*, à relier avec « the suspicions of "otherness" » qui empoisonnent les relations de l'Écosse avec ses voisins (84).

## L'Écosse et l'empire

Dans *Mapping Men and Empire : A Geography of Adventure*, Richard Phillips propose une étude de l'espace investi par le genre en relation avec les représentations sociales qui l'animent. Il défend ainsi l'idée que « realistic adventure stories naturalise the geographies they represent, and normalise the constructions of race, gender, class and empire those geographies inscribe », à la manière des cartes géographiques (15). Ces dernières « are enclosing, defining, coding, orienting, structuring and controlling space » (15), tandis que le récit d'aventures fait de même avec des notions de hiérarchie sociale et sexuelle. *Robinson Crusoe*, par exemple, propose pareille cartographie sociale : « its realistic geography [is] an imaginary space in which constructions of Britain and empire [are] naturalised » (17) – l'île, en effet, est une utopie d'homme blanc, chrétien et de classe moyenne.

Chez Welsh, cependant, le « réalisme » postulé par Philips est miné dès le départ, rendant ambivalente toute forme de construction sociale. Les signes d'autorité sont alternativement affirmés et niés (selon une dynamique parallèle à la dialectique de l'anglais standard et du vernaculaire écossais), et les conflits sociaux sont à la fois ordonnés et refoulés. Cette instabilité se concrétise justement dans l'objet matériel de la carte, composant essentiel des romans d'aventures – le Marlow de Conrad, « [as] a little chap, had a passion for them », et nombre de personnages de Stevenson et de Verne montrent un intérêt semblable. Welsh nous donne une carte aussi, grande comme une table mais plutôt particulière. Elle indique « the patterns of flamingo migration », ce qui

en soit frôle l'intangible, mais elle évolue aussi *avec* la migration, entrant résolument dans le fantastique. Cela n'est pas dit directement, mais le lecteur attentif peut le déduire d'une remarque de Sandy : « The pattern is emerging of rapid movement of the flamingos colonies from the area around Lake Torto up towards the border » (94). Pareil mouvement est inhabituel, directement relié dans les circonstances à la présence accidentelle des marabouts ; une carte de la répartition générale des colonies d'oiseaux ne devrait, en toute logique, le répertorier. Le réalisme est à double tranchant en Afrique imaginaire, et chaque énoncé doit être scrupuleusement examiné avant d'être accepté comme vérité. L'instabilité du stable même, la carte, est emblématique de cette incertitude. Celle-ci renvoie à l'oscillation entre pouvoir et faiblesse réglant tous les rapports du roman, et encore thématifiée dans la configuration du territoire de chasse imaginaire.

Il n'est pas inusité que les fantasmes de Roy se déroulent en Afrique, compte tenu de la haute valeur symbolique du lieu, telle que véhiculée par les – véritables – récits d'aventures :

The continent had come to symbolize the highest achievements of empire. Africa, perceived as the most degraded and dangerous corner of the world, was correspondingly considered to present the greatest challenge to its conquerors. No other continent at this time could rival it in terms of ideological value. (Joseph Bristow 1991, 128)

L'Afrique représente l'espace sauvage à civiliser ; en s'y projetant sous les traits d'un chasseur de bêtes féroces, Roy cherche à s'appropriier le pouvoir du conquérant britannique. S'il tente ainsi, comme l'explique Schoene-Harwood, de raviver une gloire impériale, sa vision est minée par ses cauchemars indicateurs d'un « colonial rape »

(154). L'espace sauvage étant parsemé de références au viol, et vice-versa, la notion d'empire est investie d'une charge de violence sexuelle. Encore une fois, c'est la présence obsédante du flamant qui sert de lien. La description de Kirsty immédiatement après le viol fait écho à celle des oiseaux blessés dans le Parc National Kruger : dans les deux cas, il est question de « beauté » volée et détruite par des prédateurs repoussants au cours d'une attaque particulièrement cruelle pour la victime.

Le thème de la chasse qui sous-tend les rêveries comateuses est donc assimilé au viol, mais aussi à la violence hooligan : un chapitre entier, « The Flamingo Massacres », met en parallèle ceux des flamants et celui, par le gang dont Roy fait partie, d'une bande rivale. Le récit de l'échauffourée entre casseurs retrace les traits anthropologiques des clans en présence : nombre de participants, tactiques guerrières, distinctions tribales, tout est détaillé avec une minutie scientifique. Le lien avec le viol est lui aussi posé – pour être réprimé aussitôt :

[Storks] were devouring the unrecognisable corpse of an animal. It looked like the body of a woman.  
not like the body of a woman (173)

La circulation de la même métaphore fait du marabout éponyme un symbole polysémique représentant toutes les formes d'abus du roman, et en traversant ainsi toutes les couches narratives, réelles ou non. Dans les trois cas énumérés – viol, domination impériale et violence entre gangs –, l'oppression passe par l'association d'individus masculins : celle de Roy et Sandy, des violeurs, ou des hooligans entre eux. Il s'agit de formes de « male bonding », dont Sedgwick explique qu'il mène, dans les sociétés actuelles, à une structure patriarcale à la fois sexiste et homophobe. L'adéquation établie



par le roman entre le viol et l'abus colonial constitue ainsi une réponse possible à la question, posée par Sedgwick, de l'inclusion du désir sexuel dans une relation politique (6). Les relations sociales thématiques sont soutenues par une structure homosociale exprimant son exclusivité avec violence, mais minée de contradictions à l'image de la relation de Roy et Sandy. Les notions d'empire et de nation qu'elles sous-tendent sont donc, pareillement, ambivalentes et de construction fragile, comme l'espace de l'aventure encore une fois en témoigne.

L'Afrique imaginaire de Roy se révèle changeante et fantaisiste, à l'image de ses aventures chasseresses. Il s'agit d'une contrée étrange, où « a dusty track » (6) peut se métamorphoser en un « tropical, forested terrain » (7). Cette ambivalence spatiale est à relier à celle de la puissance, dans le réel diégétique, de Roy : l'ouverture du roman insiste à deux reprises sur le caractère « strange » du paysage, et l'on a vu que l'adjectif est une déformation de son patronyme visant à se moquer de la famille. Cette symbolique de l'espace devient explicite lorsque l'engin volant des protagonistes – initialement une jeep qui se métamorphose sans prévenir – atterrit.

The craft descended implacably, coming down over what at first seemed to be a small settlement, but which appeared to be expanding continually beyond our line of vision until we saw it as a giant metropolis. We were hovering down into this old stone colonial building which had no roof; only the jagged remnants of glass around the periphery showing where one had been. [...] This was obviously some sort of public building, its grandeur hinting at more affluent times and its poor state of maintenance indicative of a more sordid and less civic present. (8)

Dans ces lignes l'idée d'empire est résumée – et déconstruite. Le « small settlement » représente les îles britanniques, qui ont pris des proportions monstrueuses grâce à la colonisation avant de péricliter. Même l'Écosse est représentée : elle gît parmi « the

jagged remnants of glass around the periphery » avec l'Irlande du Nord et le Pays de Galles, dernières extensions *périphériques* de l'Angleterre. La participation avec le projet impérial sous-entendue ici est réitérée dans le roman, comme on l'a vu avec Lochart Dawson. L'avocat étant également une figure clef de la domination masculine – il est l'artisan du « deuxième viol », au tribunal, de Kirsty – l'association du projet colonial à l'abus sexuel est scellée.

### **Conclusion : un discours problématique**

Le discours proposé par *Marabou Stork Nightmares* est, à n'en pas douter, extrêmement partisan et redevable d'une vision éminemment personnelle de l'histoire écossaise et britannique et des structures sociales. Dominick LaCapra voit dans ce caractère « transformateur » de la réalité un mécanisme important des rapports du roman à l'histoire, c'est-à-dire des manières dont le texte est travaillé, et travaille, des problèmes donnés. Il conclut : « it may have transformative effects more through its style or mode of narration than in the concrete image or representation of any desirable alternative society or polity » (4). Si Welsh ne propose pas de société utopique quelle qu'elle soit, sa vision sociale est pareillement véhiculée par un système de métaphores – l'équivalence entre un monde animal violent et les rapports humains – s'échafaudant au cours d'une narration particulière en plusieurs paliers. Cette expression indirecte rappelle encore celle des récits de survivance, dont la structure est toujours complexifiée par la dimension traumatique du contenu :

The impact of trauma makes the process of remembering and forgetting more complex than in other situations, and survivors are therefore particularly likely to

express themselves in stories containing elements which are imaginary, fragmented or disjointed, and loaded with symbolism. (Rogers & Leydesdorff, 1)

Le processus, qui complique la compréhension et l'analyse des récits, est poussé à l'extrême dans *Marabou Stork Nightmares*. L'amnésie du narrateur corrompt progressivement les trames du roman, coupant court à toute tentative d'exégèse définitive. Par exemple, le lecteur apprend à la dernière page que Roy « never really had much in the way of ears, it was always [his] nose, Captain Beaky, they used to call [him] at the school » (264). Pourtant, jusque-là ce sont ses oreilles protubérantes, à l'origine du surnom « Dumbo Strang », qui l'embarrassaient. Son « bec » aiguisé étant au contraire une caractéristique majeure du marabout, le renversement est significatif : il resserre le lien physique entre Roy et l'oiseau prédateur, établi par leur claudication et laideur réitérée communes. L'image agonisante de lui-même dressée par Roy reprend exactement les termes de sa vision initiale de son ennemi et alter ego : les deux ont « their back to the sun » (14), et le « large overcoat » (264) de l'homme évoque les « spread [...] wings » du volatile. Ici encore la vérité était exprimée dès le début sur un mode métaphorique : les données sensibles les plus notoires de l'Afrique imaginaire sont ses « overpowering smells », généralement désagréables – sueur, essence, pourriture et caoutchouc brûlé. Roy, en d'autres mots, appréhende le monde par le nez ; sa première rencontre avec le marabout est ainsi marquée par son odeur de « diseased remnants of carrion » (6), tandis que le réel diégétique convoque régulièrement des effluves de chair grillée à la mort de personnages.

À la fin, les mensonges et fabulations accumulés de Roy interdisent de porter foi à quoi que ce soit – comment, en effet, s’assurer qu’il n’a pas réellement des yeux globuleux et exorbités ou des épaules surdimensionnées ? Ce défaut de mémoire du narrateur projette rétrospectivement un doute sur la véracité du roman entier, au point où Morace remet en cause l’avènement même de certains de ses éléments les plus dramatiques. Ainsi la scène finale serait – peut-être – à mettre sur le compte de l’imagination de Roy : celui-ci exprime régulièrement des craintes de castration, et l’étouffement sur un objet coincé dans la gorge est présent symboliquement dès le début, par le truchement d’images telles la tête de flamand croquée par un marabout et Churchill mâchouillant son cigare (Morace 2007, 115). Or, si le récit est invérifiable à ce point, son discours sous-jacent l’est forcément tout autant. Le réseau d’associations tissées entre différentes sortes de violence – individuelle, sociale et politique –, s’il semble catégorique au premier abord, s’avère donc aussi vaporeux que le nez ou les oreilles du protagoniste. Le processus semble caractéristique des narrations traumatiques ; on le verra encore plus flagrant avec le *Dondog* d’Antoine Volodine, amnésique et fabulateur notoire.

### Chapitre III

#### ***Dondog* : une mémoire désastreuse**

Au cœur de la narration d'Antoine Volodine, la mémoire problématique qui intéresse aussi Irvine Welsh. Si Roy Strang est hanté par un passé tragique qu'il se remémore par bribes, Dondog tente de comprendre des souvenirs qui lui échappent. Pour avoir été témoin d'exterminations, massacres et autres, le personnage est devenu amnésique. À sa sortie des camps de concentration après une vie d'internement, il veut faire le point mais, comme Roy, il ne peut faire face à un réel trop lourd, et ne trouve de sens à son existence ratée qu'en une vengeance dérisoire. Ici encore, l'anecdote individuelle rejoint une trame collective beaucoup plus large – les errements du protagoniste et de sa famille correspondent à ceux de la « révolution mondiale » –, si bien que les deux auteurs thématisent la difficile, voire impossible, mise en mots d'une histoire traumatique. Celle-ci est représentée par le biais des multiples couches d'une narration fragmentée : on a étudié les interactions des trois principales de *Marabou Stork Nightmares*, et on verra comment passé et présent, rêve et réalité, mensonge et vérité sont inextricablement mêlés dans la mémoire fugace de *Dondog*.

Les déficiences de celle-ci sont signifiées dès l'incipit. Dondog affiche des hésitations quant à la véracité de ses propos à la deuxième phrase – « Dondog l'avait à peine effleurée, du pied gauche, je crois, et pourtant elle roulait. » (9, je souligne) – pour ensuite avouer clairement ses inaptitudes : « Il murmura tout bas, car sa mémoire avait

besoin de sa bouche pour fonctionner » (11). De même, le narrateur de *Marabou Stork Nightmares* clame en ouverture : « my memory is practically non-existent ». Dire pour se souvenir : pour remplir les trous de son passé, le sujet doit s'exprimer dans le présent, créer un nouveau tissu narratif. Les personnages, en effet, pallient l'amnésie par l'imagination : Roy se projette dans un monde fantaisiste où se mêlent vérité et affabulation, et Dondog, explique Volodine dans un résumé de son roman, « s'invente une biographie tragique » (3). L'ambiguïté de la formule de l'auteur – une « biographie », si on s'en tient au sens strict, ne s'invente pas – met sur la piste d'une conception complexe de la mémoire, qui comprend une part d'invention. Le processus fonctionne de manière semblable à l'expression traumatique, c'est-à-dire en cumulant des forces contraires. Il fait effectivement intervenir oubli et remémoration simultanément, en accord avec la définition de la mémoire que donne Tzvetan Todorov : « la mémoire ne s'oppose nullement à l'oubli. Les deux termes qui forment contraste sont l'*effacement* (l'oubli) et la *conservation* ; la mémoire est, toujours et nécessairement, une interaction des deux » (1998, 14). Le principe de non-opposition des contraires cher au post-exotisme pousse cependant le processus plus loin, si bien que les souvenirs deviennent (re)création. En d'autres mots, la notion de « vérité » est toute relative ; cela est visible au niveau de la mémoire individuelle – l'analyse de l'épisode de la maîtresse le fera apparaître – et à celui de la mémoire collective. La vérité historique est instable, d'autant qu'elle est énoncée par une œuvre qui reprend, mais sans réunir ses conditions matérielles, les traits formels d'une littérature mineure. Les constructions identitaires s'échafaudant sur de pareilles bases sont ambivalentes, formant un sujet pluriel, à l'image de sa mémoire fragmentaire et ambiguë.

Les contributeurs de *Tense Past : Cultural Essays in Trauma and Memory* comparent incidemment la faculté au roman, afin d'en expliquer la dimension fictive : il n'y a pas de coupure nette entre « vérité » et « fiction », tout comme il existe plusieurs formes de réalisme (Antze et Lambeck 1996, xviii). Le mécanisme de la mémoire, donc, bien qu'essentiel à notre expérience du monde, est extrêmement difficile à saisir – ce qui explique qu'on ait constamment recours à des métaphores, du système informatique à la cathédrale, pour s'y référer. Cette particularité est présente chez Welsh et Volodine, qui mettent en place différentes mises en abyme des couches narratives – ou mémorielles – qui constituent les romans. Ainsi, l'image du puits symbolise, on l'a vu, le schéma narratif de *Marabou Stork Nightmares*. Du côté de *Dondog*, pareille représentation se donne à lire dans les pièces concentrationnaires du protagoniste, composées dans le lieu utopique des camps. Selon le renversement généralisé opéré par Volodine, en effet, ces colonies pénitentiaires qui recouvrent peu à peu tout son univers endossent des valeurs positives, en opposition, comme l'explique Ruffel, avec la contre utopie représentée par la Cité (2007, 104-5). En ce sens, et parce qu'ils proposent un système de relations humaines complexes, les camps participent du lieu anthropologique et donc de ce que j'appelle l'espace intermédiaire. Cela ne les empêche pas d'être « un décor de mort qui accompagne sans relâche la destinée humaine au XX<sup>e</sup> siècle », selon les dires de l'auteur lui-même (Volodine 2008, 396). En cela, les camps représentent « une composante essentielle du XX<sup>e</sup> siècle » (396), ce qui explique leur place centrale dans le récit et rend le geste de renversement dont ils sont l'objet d'autant plus important.

## Oubli, remémoration, et invention

La principale pièce s'intitule *Le Monologue de Dondog*. L'œuvre, si elle est belle et bien du personnage éponyme, est signée John Puffky, tout comme Antoine Volodine (qui écrit sous un nom de plume) attribue certaines de ses productions à d'autres figures auctoriales – phénomène qui sera examiné plus loin dans le cas du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*. Le texte est subdivisé en plusieurs trames – plusieurs voix – qui rappellent celles du roman lui-même, mais tellement enchevêtrées que le tout se termine en cacophonie certaine, bien que « chaque voix proférait son texte à un niveau sonore qui le situait juste au-dessus du chuchotis, entre chuchotis et marmonnement ». En dépit de cette précaution, « c'était inaudible. Ça demeurait bruyant et inaudible du début à la fin » (282). Cette dégénérescence est signe d'inaboutissement de la quête mémorielle de Dondog, qui en traversant rêves et souvenirs, les siens et ceux des autres, tente de comprendre comment il en est arrivé là et pourquoi. Mais, s'il se souvient réellement de plusieurs épisodes – sa vie dans les camps, le viol de Gabriella Bruna ou la mort de son frère – il est incapable de les agencer entre eux, tout comme la narration du *Monologue*, grammaticalement fautive, ne fait qu'aligner des gestes sans suite :

J'ai crier, j'ai braire de peur. Ted Schmerk m'a saisir le cou par-derrière avec une écharpe, Cabuco le Nain m'a taper sur le front, m'a ouvrir le front d'un coup de chaise. Je me suis taire sous l'écharpe serrée, sous les coups de Cabuco le Nain, sous le sang, sous les craies. Éliane Hotchkiss m'a frotter la figure avec le chiffon à craie, elle m'a tordre le nez plein de morve et de sang. Éliane Hotchkiss a dire : « Dondog, tu sens le vieux champignon ybür, comme ton petit frère, comme lui tu vas mourir. » (277-8)

L'emploi de l'infinitif annule l'ordre temporel des actions en les situant dans un présent indéfinissable et infini : celui du trauma inhérent à « ce compte rendu de lynchage »



(278). Il est intéressant de noter, cependant, que ses tourmenteurs ont sur Dondog l'avantage d'une conjugaison correcte – à preuve le discours rapporté d'Éliane Hotchkiss –, affirmant ainsi leur supériorité sur les plans physique mais aussi de la mémoire.

Dondog, en effet, ne se souviendra jamais avec certitude de qui il doit se venger, et pourquoi. S'il est probable que Marconi, le seul homme qu'il tue en fin de compte, corresponde réellement au Gulmuz Korsakov agresseur de Gabriella Bruna, l'identité de cette dernière demeure floue. S'agit-il de la grand-mère de Dondog, ou de la mère de Schlumm ? Deux personnages portent effectivement le même nom et le récit du viol, s'il est particulièrement vivant et expressif, ne précise pas lequel le subit. Toutes les autres précisions qu'il peut fournir par ailleurs – sur le physique des protagonistes et leur allure, les sentiments qui les animent, le décor environnant ou les conditions météorologiques – deviennent alors superflues, puisque laissant dans l'ombre une question autrement plus essentielle. Si la narration du viol par Roy, dans *Marabou Stork Nightmares*, dissimulait l'identité de son instigateur, celle de *Dondog* fait de même avec celle de la victime, se révélant ainsi, dans un sens, tout aussi mensongère. Cela n'est pas étonnant, le mensonge étant recherché par le post-exotisme, dont il constitue un élément clef : il est à la base de toute prise de parole. Ainsi, dans *Le post-exotisme en dix leçons*, leçon onze :

Le calendrier indiquait une date printanière, disons avril, disons le treize avril puisque les fausses précisions sont indispensables, puisque le fait de prendre la parole oblige à mentir, puis à fouiller avec minutie dans ses mensonges. (Volodine 1998, 26)

La dernière partie de la phrase reprend, en la pervertissant, l'expression courante « fouiller dans sa mémoire »<sup>16</sup>. La notion est ainsi associée à la fabulation par défaut, définissant tout récit de souvenir comme invention où le moindre détail est « fausse précision ». Or, la description du viol par Dondog abonde en semblables précisions qu'il est justifié d'interpréter, à la lumière de la citation précédente, comme autant de « mensonges ».

Dondog revisite en fait un souvenir qui ne lui appartient pas et, le revivant à sa manière, il se le réapproprie : pour introduire le récit, il est dit qu'il « commençait à se souvenir de quelque chose » (142, je souligne). Puis il décrit la scène comme s'il était présent, comme si *c'était* le présent, avec une urgence et une empathie caractéristiques de la relation de l'auteur post-exotique à ses créations. L'enclenchement de la mémoire en fait donc automatiquement de la fiction. Dès le départ, en effet, la posture narrative est impossible : Dondog relate un épisode ultérieur à sa naissance avec une netteté particulière, dans un langage riche et abondant. De plus, il s'adresse directement à Gabriella Bruna – il l'appelle « petite sœur » (158) et lui donne des injonctions : « Maintenant, prends-le de vitesse, dit Dondog. Tue-le, toi. » (163) – et même il décide de ses actions : « J'avais placé en effet Gabriella Bruna dans une position martiale idéale, redoutable, et, elle qui n'avait jamais manipulé d'arme blanche, elle se tenait en face de Gulmuz Korzakov comme une escrimeuse ayant assimilé des secrets séculaires » (164). En résulte une situation complètement illogique, tel que confirmé par un

---

<sup>16</sup> Plus loin, Marconi invite Dondog à « creuser dedans [ses souvenirs] comme s'il s'agissait de pure fiction » (232). La mémoire est définie à répétition de façon matérielle, bloc dans lequel il s'agit de mener un véritable travail d'excavation minière pour mettre à jour des souvenirs – ou des inventions. Cette représentation verticale n'est pas sans rappeler l'image du puits, dans *Marabou Stork Nightmares*.

commentaire supplémentaire à propos de la pose guerrière : « C'est une garde que m'avait enseignée des prisonniers japonais » (164). En dotant une femme qui est possiblement sa grand-mère, lors d'une rencontre ayant lieu dans tous les cas avant sa naissance, d'un savoir qui lui a été inculqué personnellement, Dondog se conduit envers elle comme envers n'importe lequel des personnages qu'il met en scène dans des ouvrages post-exotiques.

### **Un recyclage formel – et mémoriel**

Dondog, comme tous les protagonistes volodiniens, est écrivain terroriste, enfermé pour « avoir lutté contre le malheur » et « schizophrénie sociale ». Amnésique, il oublie le contenu de ses livres au fur et à mesure et les réécrit constamment pour s'en rappeler. Les personnages qu'il y met en scène, donc, ne sont jamais que les variantes d'une seule figure : « Mes personnages s'appelaient toujours un peu de la même manière, tantôt Schlumm, tantôt Schruuff, tantôt Schlupf ou Schlums, ou Schlump, et même parfois Stumpf ou Schwuch. Ou Schmunck » (270). Cette constante agit dans toute l'œuvre, de nombreux critiques ayant remarqué « le retour, d'un livre à l'autre, des noms, sinon des personnages, et le fait que les personnages échangent parfois leur rôle, voire leur identité, brouillage, indifférenciation, annihilation parallèle des personnages (au bord de la mort) et du concept même de personnage » (Roche 2006, 10). Le peuple post-exotique est ainsi formé de composites et non d'individus à part entière, comme mis en évidence par la figure de Will Scheidmann dans *Des anges mineurs* : fait de « tombées de tissu et [de] boules de charpie [cousues] ensemble au point de croix » (24),

ce n'est rien de moins qu'une poupée de chiffons, fait à partir de matériaux délaissés et réutilisés – les « tombées de tissu ».

Si le mécanisme de reprise est surtout visible d'un ouvrage à l'autre, il fonctionne également au niveau du roman. Dans *Dondog*, il se manifeste dans l'agencement des personnages en paires dont les termes se définissent les uns les autres et s'échangent des caractéristiques, depuis Dondog et Schlumm, le premier « héberge[ant] » l'autre « comme un frère ou comme un double » (114), jusqu'à l'indifférenciation des Gabriella Bruna. Le terme de « double » est éclairant, en ce qu'il indique une répétition au presque identique, inquiétante<sup>17</sup> en soi mais encore plus de par sa prolifération. Forment ainsi des couples de personnages : Gulmuz Korsakov et Marconi, la mère de Dondog et la fille morte de Gabriella Bruna, Éliane Hotchkiss et Éliane Schust, les deux Tonny Bronx, les Puffky et les Nora Makhno. Pareille systématisation du phénomène le rend artificiel. Il s'inscrit dans la vaste opération de « récupération » à laquelle se livre Volodine au long de son œuvre, et qui reprend les caractéristiques de la conception de la mémoire.

Dans *Lisbonne, dernière marge*, la production des écrivains terroristes est rangée dans la catégorie, récurrente, de « littérature des poubelles », en opposition avec la « littérature officielle ». Le terme implique un acte de reprise et de ce qui a été mis au rebut, de revalorisation de ce qui est considéré bon pour les ordures. Et dans son essai « Portrait de l'auteur en chiffonnier », Anne Roche décrit justement le travail de

---

<sup>17</sup> Depuis le traité de Freud sur « L'inquiétante étrangeté » (1919), le thème du double est considéré comme un moteur prépondérant du *unheimliche*. Voir notamment Nicholas Royle, *The Uncanny*, 2003.

Volodine comme suit : « ramasser ce qui a été rejeté, abîmé, par d'autres, recycler pour d'autres usages, rapiécer, rabouter, et aussi, pourquoi pas, déchirer, défaire, détricoter, pour transformer » (2006, 10). L'auteur se livre à semblable travail à partir de références géographiques et culturelles diverses, de faits historiques, et d'idéologies politiques, qu'il assemble de façon inédite, présentant le lecteur avec un monde à la fois connu et différent. La vraisemblance est mise à mal mais pas absoute, au gré d'une déformation de tous les indices qui fondent habituellement un « effet de réel » – noms des personnages, temporalité, lieux, événements. Ces indices, explique Ruffel, sont présents, mais de manière hybride, allusive, si bien que le récit n'est ancré dans aucun contexte précis. Les patronymes, par exemple, allient des prénoms et des noms d'origines différentes – Maria Kwooll, Rita Hoo ou Marina Peek – de manière à créer des personnages hybrides dénués de nationalité indetifiable, et les lieux cumulent des caractéristiques topographiques précises mais sans attaches géographiques. Le processus, continue Ruffel, donne lieu à une « dérive référentielle », qui « fait signe vers une souveraineté de la fabulation comme mode d'accès privilégié à *une* réalité. Pratique qui vise au final l'autonomie absolue de l'univers créé, parallèle à notre histoire, à notre monde » (2007, 48-9).

Pareille dérive est accentuée par l'intertextualité d'une œuvre qui brouille les pistes quant à ses influences, en faisant se côtoyer références occidentales et orientales, le plus souvent de manière détournée et sans citations directes<sup>18</sup>. Ainsi, on a déjà remarqué la présence prépondérante du *Bardo Thödol ou le livre des morts tibétains*

---

<sup>18</sup> Pour le résumé des influences de Volodine, je m'appuie sur Ruffel 2007, p. 58-69.

dans la construction de l'espace noir. Et si plusieurs noms de personnages sont inspirés de figures historiques, d'autres sont citations littéraires ou cinématographiques (Nora Makhno d'un côté, Bobby Potemkine de l'autre), tandis que certaines structures empruntent à la littérature internationale (*Des anges mineurs* inverse celle des *Mille et une nuits* : pour retarder son exécution, un jeune homme raconte quotidiennement des histoires à de vieilles femmes). Finalement, les protagonistes révolutionnaires sont imaginés à partir de la littérature soviétique des années vingt, et le ton pamphlétaire et agressif de certains textes rappelle la force déclamatoire des *Manifestes du surréalisme* – auxquels on ne peut pas ne pas penser à la lecture du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*.

La diégèse, donc, est construite sur la base d'éléments historiques mais aussi littéraires. Ces derniers sont soumis au même recyclage que les autres. Ainsi, les formes poétiques dont se réclame le post-exotisme sont constituées à partir de termes antérieurs : il y a la *Shaggâ*, le *romance*, la *féerie*, les *novelles ou entrevoûtes* et les *narrats*, les *murmurats*, tous définis dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*. Le même ouvrage « théorique » présente, en guise de conclusion, une liste complète des œuvres post-exotiques depuis 1977, sous la mention convenue « Du même auteur, dans la même collection ». (Volodine 1998, 86). S'y côtoient des références au corpus classique (« *Vain temps après* », 87), des clin d'œil à la rhétorique policière (« *Charivari chez les Inuits* », « *Fric-frac à Oulan-Bator* », 94) ou à la littérature sentimentale (« *Un utérus en bois de rose* », 95), et des pastiches du style essayistique (« *Pour une meilleure transparence de la désinformation* », 92), le tout mêlé aux –

véritables – livres de Volodine, tous attribués à d'autres et rangés à des dates fantaisistes. La récupération à grande échelle donne un mélange hétéroclite, décrit par le personnage Breughel dans un passage métatextuel de *Nuit blanche en Balkhyrie* :

Mon style se dégradait. J'introduisais dans mes propos trop d'éléments disparates, dont certains avaient des ramifications épiques et d'autres non. Je mêlai la panne du chauffage central dans le pavillon Kronstein, les théories kirghyliennes de la dictature égalitariste, mes souvenirs d'enfance, le cri du merle, la guerre que nous allions bientôt entreprendre contre la Balkhyrie, et je pétris tout cela en une seule pâte de mots et de salive. (Volodine 1997, 39).

La concomitance des discours les fait entrer, selon la terminologie bakhtinienne, en relation de dialogisme ; la dimension parodique de cet assemblage, visible dans les titres ludiques mentionnés, le définit comme entreprise de carnavalisation. Cette fonction est essentielle au roman, puisqu'elle nie le monologisme du discours dominant et fonde la visée politique du genre (Bakhtine 1978, 308). Cette dimension est évidemment très présente chez Volodine ; les deux branches du « recyclage » auquel l'auteur se livre – d'une histoire et de littératures – se rejoignent ainsi dans une volonté subversive.

Le résultat de cette double reprise en décalage nous est familier et étranger, comme si notre monde nous était réfléchi au moyen d'un miroir déformant. De la même manière, Dondog joue avec ses maigres souvenirs et ceux des autres. Les mêlant d'éléments oniriques et fictifs – s'y côtoient « les morts que j'avais autrefois connus ou que j'avais aimés dans mon enfance ou en rêve » (107) – il crée des récits nouveaux : « J'inventais[, dit-il,] tout en puisant sans cesse dans ma mémoire » (107). Dans les deux cas, la stratégie vise à exprimer une vérité par le biais de la fiction, selon le principe de non-opposition des contraires – développement du « point suprême d'annulation des

dualités » surréaliste ? (Ruffel 2007, 64) – qu'on a déjà vu à l'œuvre à plusieurs niveaux de l'édifice post-exotique.

### **Instabilité de la vérité : l'exemple de l'interrogatoire**

La vérité, si on l'atteint par la fabulation, est sujette aux transmutations. Les personnages de Volodine le savent, eux qui sont sans cesse confrontés à des policiers et tortionnaires de tous poils tentant de leur extorquer des aveux par la force vive. Dans ce contexte de pression, la vérité est associée à la violence et à la mort, tel que signifié de façon insistante et répétitive en ouverture du deuxième chapitre de *Dondog*, « La maîtresse ».

Maintenant la maîtresse de Dondog repose sous une pierre tombale, maintenant elle gît, maintenant la maîtresse repose et se décompose, [...] les os de la maîtresse bientôt auront perdu toute la viscosité de la vie, son corps de maîtresse deviendra humus puis descendra plus bas encore dans l'échelle de la non-vie...  
(29)

Après le développement de l'épisode, la section se clôt sur un rappel de l'énoncé initial : « C'était il y a cinquante ans. À peu près tout le monde est mort depuis cette époque. La mère de Dondog et Yoïsha [...] la maîtresse de Dondog » (54). Cette symétrie dans la construction concourt à créer un cadre rigide au chapitre, à en faire un tout indépendant du reste du roman – position confirmée par le contenu, relation précise et détaillée d'un épisode bien particulier de l'enfance de Dondog ayant peu de répercussions par la suite. Or, la posture d'énonciation reprend exactement celle de l'œuvre entière – chez Volodine, « The catastrophe has always already happened, before the first page of the



book. The revolution, the revolutions, have failed. » (Roche 2003, 54) – si bien que « La maîtresse » semble se dresser en parallèle de *Dondog*, l'extrait représentant en abrégé la totalité à la manière du *Monologue de Dongog*.

L'un et l'autre sont en effet le récit d'un échec, celui, dans un sens, du personnage principal à faire triompher sa version de la vérité. Les quatre noms que Dondog répète inlassablement au long du roman s'avèrent être ceux de personnages sans grande importance, et sa défense, enfant, de son innocence ne mène nulle part. Plus généralement, le questionnement acharné dont il fait alors l'objet renvoie à tous ceux qui sont mis en scène par Volodine et en constitue en quelque sorte l'origine. Car le procédé est un véritable moteur du travail de l'écrivain : en liant langage et pouvoir, l'interrogatoire définit une constante esthétique – et politique – chère à Volodine (Ruffel 2003, 79). Dans un tel contexte, la simple prise de parole tient de la lutte, et la fiction entière se définit comme acte de résistance. Les interrogatoires sont donc récurrents dans l'œuvre<sup>19</sup>, mais aucun autre ne convoque d'accusé aussi jeune, et pour des motifs aussi simples. C'est vraiment l'essence de l'interrogatoire qui est ici mise en scène, à la manière dont « Le méchant camarade » d'Adorno, enfant, annonce et exerce déjà la violence du nazisme à venir (2001, 257-9). Le cadre, en effet, est minimal : en rentrant de l'école avec son frère Yoïsha, Dondog est pris à partie par sa mère qui le somme d'admettre une faute qu'il ne connaît pas. Le questionnement se précise lorsque le garçon apprend que sa maîtresse l'accuse de l'avoir traitée de champignon pourri ; et l'interrogatoire se poursuit, sur fond d'orage magnétique, jusqu'à ce que Dondog avoue,

---

<sup>19</sup> Voir notamment : *Lisbonne dernière marge*, *Le nom des singes*, et *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*.

même s'il n'a rien fait. Dans cette scène, donc, les principes de base de la vérité et de la mémoire volodiniennes sont énoncés avant la lettre – le premier interrogatoire est avant-coureur de tous les autres, et comme Adorno Dondog pourrait déclarer : « Avec le fascisme, le cauchemar de mon enfance est devenu réalité » (259).

Que ces notions soient introduites dans un contexte de lutte de pouvoir comme l'interrogatoire n'est pas anodin : « the truth, explique Roche, is present in the text as a tension, a horizon – not accessible, but almost » (57). Le vrai transparait en situation de frictions : dans « La maîtresse », la menace de l'orage apporte un semblable élément de dualité. La durée de la tempête, en effet, coïncide avec celle de la première partie de l'interrogatoire, et tout au long de leur déroulement simultané les deux se mesurent en violence et en éclats. C'est que chez Volodine, les transformations du vrai et du faux sont poussées plus loin, la vérité étant ultimement malléable. Ainsi, lorsque Dondog livre finalement ses (faux) aveux concernant la dénonciation de la maîtresse, il « se m[et] à croire la version de l'accusation ». Pour y parvenir, il « fouilla une nouvelle fois dans sa mémoire, et il découvrit sans difficulté ce qui avait, jusque là, échappé à ses investigations » (53). Le mensonge accède donc réellement à l'existence et devient vérité, puisque Dondog s'en *souvient*.

Le protagoniste rappelle ici le Winston Smith d'Orwell : à l'issue de *Nineteen Eighty-Four*, ce dernier *sait* que telle puissance a toujours été en lutte contre telle autre même si elle ne l'était pas la veille, et il *voit* le nombre de doigts dicté par ses tortionnaires. L'auteur anglais, en effet, utilise lui aussi l'histoire comme « matière

fantasmatique », et Volodine dans ce passage fait probablement allusion comme son prédécesseur aux modifications du passé effectuées en période soviétique. Qu'il le fasse, cependant, dans le cadre de remontrances maternelles laisse entrevoir l'ampleur de la distorsion et des transformations imposées à la trame historique. Les dimensions individuelle et collective de cette dernière sont inséparables, comme on l'a vu et comme on le reverra encore : dans un cas comme dans l'autre, la vérité et le mensonge se rejoignent. Les deux états ne sont effectivement pas bien éloignés, et le passage de l'un à l'autre s'effectue en un « moment » (53), l'oscillation exprimant encore le principe de non-opposition des contraires : rien de fort divergent, en fait, entre « la brûlure du mensonge et la brûlure de la vérité » (53, je souligne). De la même manière, le passage de l'orage au beau temps se fait « à la vitesse d'un claquement de doigts » (50). Il est intéressant de noter que si, tout au long de l'extrait, la défense du vrai est associée à un déchaînement particulièrement spectaculaire de la nature, l'acceptation du faux est signifiée par un retour à la normale atmosphérique. Cette acceptation est donc nécessaire, elle fait partie de l'évolution de tout être humain : « il n'y a pas d'âge pour faire mourir la vérité, [...] il y a un moment dans la vie où il faut commencer à confondre en soi [...] mensonge et [...] vérité » (53, je souligne).

La vérité, dit-on, est « morte », ou plutôt, une conception, une vision de la vérité est morte : quoiqu'ils utilisent un même mot, en effet, Dondog et sa mère ne défendent pas la même valeur. Pour le premier, la vérité est une « idée inébranlable », aux propriétés *crystallines*, et, « surtout dans un contexte aussi judiciaire, il [est] inadmissible de la distordre » (53). La seconde, elle, se réfère à une vérité ponctuelle, non à un

concept : « Je veux entendre la vérité sortir de la bouche de mon fils. Tu ne bougeras pas de cette chaise tant que tu n'auras pas reconnu avoir proféré des saletés sur Mme Axenwood. » (46) Dans le cas particulier, « vérité » = « Dondog a proféré des saletés sur Mme Axenwood », que cela ce soit produit ou non : ce qui importe, ce sont les aveux. Le mot revient avec insistance, procurant, en sus de celui de l'orage en arrière-plan, une sorte de rythme au chapitre, avec la répétition récurrente de phrases comme « Aucun aveu ne venait » ou « Dondog [...] n'avouait toujours pas ».

C'est donc la mise en mots qui compte, la vérité intérieure s'opposant à une vérité circonstancielle garantie par son ancrage dans la parole : Dondog est « aux mains de forces qui se moquaient de la vérité, qui ne se souciaient pas une seconde de la vérité, et qui désiraient extraire de lui des aveux et pas autre chose » (53). Ces forces visent le renversement de la situation, à la manière des décharges magnétiques se jouant des tons célestes : « Parfois, [...] les couleurs s'inversaient, le ciel devenait entièrement noir, les nuages entièrement jaunes, puis, sans transition, tout se rétablissait » (41). Une fois qu'il a compris cette relativité de la vérité, l'enfant capitule et atteint un calme paradoxal, tandis que sa mère recouvre sa « sérénité » ; et « plus jamais, ni le soir ni le lendemain, ni à la maison ni à l'école, l'affaire du champignon pourri ne fut évoquée » (54).

Le relativisme de la vérité est, on le constate encore, inséparable d'une forme d'invention, Dondog enjolivant ses aveux de détails circonstanciés : « La droite. Les lacets étaient dénoués. Je me suis baissé et j'ai dit à Mathyl Golokovo que la maîtresse était un vieux champignon pourri » (53). La vérité alternative s'inscrit dès lors dans la

trame des événements, définissant la mémoire comme une faculté de création autant que de véritable remémoration. Cette double tendance est intimement liée à la dimension traumatique du récit, analysée en profondeur au premier chapitre. Dondog modifie ses souvenirs de manière à en alléger le poids tragique, à la manière d'un Roy Strang se projetant dans un monde imaginaire pour échapper à la nullité de son quotidien. Cherchant à exprimer le réel mais incapable de le faire directement, il l'aborde par le biais de la fantaisie. Comme Roy cependant, sa puissance d'imagination est limitée, et il n'y arrive pas vraiment. Volodine explique à ce sujet que ses personnages, « sont un peu dégoûtés par ce processus de la parole, qui à la limite est jubilatoire alors qu'il s'agit d'une parole d'échec », ce pourquoi « les révolutions qu'ils mettent en scène évoluent toujours vers le cauchemar » (propos recueillis par Ouellet et Drolet, 2001, 20).

### **Construction d'une « littérature mineure »**

Le vrai est donc apparent sous le mensonge, si bien que vérité historique et fabulation se rejoignent. Le paradoxe est à la base du projet de Volodine : il est « une écriture de l'histoire qui emprunte la voie du “mensonge” littéraire pour lutter contre l'histoire officielle » (Ruffel 2007, 26) – comme le discours carnavalesque s'approprie des usages dialogiques à l'encontre du monologisme dominant. Le post-exotisme endosse ici la deuxième caractéristique de la littérature mineure, telle que définie par Gilles Deleuze et Félix Guattari : tout y est politique, contrairement aux « grandes » littératures.

La littérature mineure est tout à fait différente : son espace exigü fait que chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur la politique. L'affaire

individuelle devient d'autant plus nécessaire, indispensable, grossie au microscope qu'une tout autre histoire s'agite en elle. C'est en ce sens que le triangle familial se connecte aux autres triangles, commerciaux, économiques, bureaucratiques, juridiques, qui en déterminent les valeurs. (1975, 30)

Ainsi, dans *Dondog* l'histoire de la famille, depuis le viol de Gabriella Bruna jusqu'à l'internement de Dondog en passant par la mort de son frère Yoïsha, s'écrit en parallèle de l'échec de la révolution mondiale et des exterminations des Ybürs. De là découle la troisième caractéristique de la littérature mineure : « tout prend une valeur collective » (Deleuze et Guattari 1975, 31). L'œuvre individuelle est récipiendaire d'une action et d'une volonté commune, mise en évidence chez Volodine par l'attribution d'ouvrages à plusieurs auteurs ; la page de garde du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* n'en indique pas moins de huit, dont Antoine Volodine et le personnage principal, Lutz Bassmann<sup>20</sup>.

Reste la caractéristique initiale d'une production mineure : elle « n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure. Mais le premier caractère est de toute façon que la langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation » (24). Volodine, lui, clame vouloir « écrire en français dans une langue étrangère », c'est-à-dire justement soumettre le langage à des usages particuliers pour le transformer et le faire sien. Deleuze et Guattari identifient deux moyens d'atteindre pareil résultat : celui de la déterritorialisation absolue, selon le modèle kafkaïen qui mise sur la pauvreté et la sécheresse de l'expression pour en favoriser l'intensité, et celui de l'enrichissement artificiel, qui vise à reterritorialiser la langue dans l'international en la gonflant de symbolisme (34-5). Cette manière est celle de

---

<sup>20</sup> Ce dernier est lui-même « auteur » unique de plusieurs ouvrages – comme *Haïkus de prison* et *Avec les moines soldats* – c'est-à-dire qu'il agit comme hétéronyme à part entière de Volodine.

Volodine ; la narration est à la fois précise et abondante, riche en épithètes et en énumérations variées, dans le domaine végétal notamment<sup>21</sup>. L'auteur porte une attention particulière aux données sensorielles – odeurs, sensations désagréables, chaleur et transpiration – de façon à rendre perceptible l'inconfort d'un monde en décomposition. Il remplit ainsi à lui tout seul, quoique héritier d'un patrimoine culturel dominant, les conditions d'une littérature mineure. Ici encore Volodine « invente » : il feint un statut qui n'est pas le sien, tout comme Dondog se crée des souvenirs. La position d'énonciation est pour le moins paradoxale, et l'identité qu'elle promulgue ne peut être que particulière – s'échafaudant, qui plus est, sur les bases d'une vérité historique changeante et d'une mémoire faisant sa part à l'invention.

### **Conclusion : de l'impossibilité d'une identité**

Volodine, on l'a vu, pratique la remémoration par le biais de la fiction, et ce tant du point de vue individuel que collectif. Or, les deux niveaux sont liés dans la construction identitaire ; cela explique, selon Antze et Lambek, que l'émergence d'un discours sur les personnalités multiples se soit déroulée simultanément à celle d'une prise de conscience élargie des groupes ethniques au sein d'états nationaux (1996, xxii-xxiii). Dans *Dondog*, le destin de l'individu amnésique reflète celui du peuple ybür écrasé et exterminé à répétition. L'expression de Dondog est défaillante, incomplète – ses phrases se terminent souvent au milieu d'un complément, de façon absolument incorrecte – tout comme la langue ybür est « interdite » (299). De plus, sa parole se perd

---

<sup>21</sup> Dans le chapitre « La maîtresse », précédemment analysé, l'insulte de « champignon pourri » donne lieu à des listes mycologiques aussi imagées qu'interminables.

au sein d'une foule d'autres, comme dans *Le monologue de Dondog*. La narration est multiple chez Volodine, qui se plaît à faire proliférer les figures énonciatrices. Jean-Louis Hippolyte n'en identifie pas moins de quatre : il y a d'abord l'auteur – Volodine, nom de plume, à inclure puisqu'il se met en scène – puis les méta-narrateurs aux voix anonymes, dirigeant les narrateurs, personnifiés et se mêlant ou non aux personnages (154-7). La parole passe constamment d'une instance à l'autre – ce qui fait en sorte, concrètement, qu'un même personnage peut se dédoubler en un narrateur et un personnage distincts, être simultanément sujet et objet : « le vocabulaire mycologique de Dondog ne comptait guère que trois ou quatre unités, rumine Dondog » (47, je souligne). La fonction de narrateur même est mise à mal, et c'est justement ce qu'exprime un principe « théorique » énoncé dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*. L'un des traits fondamentaux qui y est accolé au *român* est la « mort du narrateur », jeu de mots sur la formule barthienne :

C'est pourquoi, plus séduit par le mutisme ou la rumination autiste que par le romanesque, ce narrateur cherche à disparaître. Il se cache, il délègue sa fonction et sa voix à des hommes de paille, à des hétéronymes qu'il va faire exister publiquement à sa place. Un écrivain de paille signe les românes, un narrateur de paille orchestre la fiction et s'y intègre. (Volodine 1998, 38)

Il est donc impossible, au final, de déceler une identité narrative quelconque puisque celle-ci se disperse et s'effiloche en une multitude de modes et de paroles. « La valse identitaire est absolue, aucune position ne peut être fixée. Les modifications du discours modifient la fonction auteur » (Ruffel 2007, 122). Cette impasse déstabilise, car l'œuvre se présente initialement comme une enquête identitaire : que cherche Dondog, par sa vengeance, si ce n'est de comprendre qui il est et d'où il vient ? La vengeance,



évidemment, échoue, et la quête de soi se termine en queue de poisson. La dernière partie se clôt comme toutes les autres, par la formule rituelle « C'est tout pour... », ici, en l'occurrence « C'est tout pour ma vie ». Cela ne signifie qu'une rupture, nullement un aboutissement.

### Conclusion

Au terme de l'exploration des romans de Welsh et de Volodine menée ici, il semblerait que les auteurs décrivent des univers essentiellement pessimistes, complètement dénués d'espoir. Chez Welsh, comme on l'a vu au deuxième chapitre, la fictionnalisation de sa vie quotidienne et de l'histoire, par le biais du code de l'aventure, ne permet jamais au narrateur de sublimer sa réalité. La reprise de scènes et de motifs propres aux romans du genre et la parodie de leur langage ne suffisent pas à surmonter les contradictions essentielles du parcours de Roy, contradictions sociales et sexuelles notamment. En d'autres mots, la trame fantastique du roman n'éclaire pas vraiment l'autre, réaliste ; les deux demeurent sourdes l'une à l'autre, résumant en quelque sorte la dichotomie centrale à la littérature écossaise dans son ensemble, selon Francis Russel Hart. Cette vision négative corrobore la représentation nationale que Welsh nous donne à lire, et dont la masculinité outrancière de Roy et l'autisme de son frère Elgin sont les pendants opposés. Le modèle écossais est défini comme simultanément violent et oppresseur, et dépendant de la nation mère. L'inéluctabilité de la situation est signifiée par la fin du roman : plutôt que de tuer ce qu'il y a de *mal* en lui, le Marabout, Roy réalise qu'il en est indissociable et meurt avec lui, dans une vengeance qui reconduit un cycle d'agression plutôt que de le détruire.

Du côté de Volodine, comme on vient tout juste de le voir au terme du troisième chapitre, la fin n'est guère plus reluisante. La mémoire du protagoniste part en

lambeaux, si bien qu'il en perd le sentiment de son identité. En dépit d'une conception complexe de la remémoration, qui permet de pallier l'oubli généralisé par l'invention et le « mensonge littéraire », la vérité historique est floue et changeante, car l'ennemi réussit à imposer sa version des faits grâce à des techniques d'interrogatoire poussées. Même la reprise formelle et linguistique des traits d'une littérature mineure ne mène pas tout à fait à l'affirmation identitaire théorisée par Deleuze et Guattari, Volodine cultivant peut-être une position énonciative trop ambiguë pour ce faire. Signe indicateur de cet échec, ici la vengeance n'aboutit à rien, faute de se souvenir de qui, de quoi, il faut se venger... Cette image paradoxale – celle du vengeur amnésique – met cependant sur la piste d'une vérité du texte plus profonde, ayant trait à l'usage même qui est fait de la mémoire.

Dans *Les abus de la mémoire* – titre évocateur –, Todorov explique que le tout n'est pas de se souvenir, mais de le faire à bon escient. Le penseur distingue ainsi deux types de mémoire : la mémoire littérale et la mémoire exemplaire. La première concerne une remémoration non distanciée, qui concerne un événement isolé que le sujet refuse de mettre en relation avec d'autres, ce qui mène directement – s'il s'agit d'un épisode douloureux – à la revanche aveugle :

Les associations qui se greffent là-dessus se situent dans sa contiguïté directe : je relève les causes et les conséquences de cet acte, je découvre toutes les personnes qu'on peut rattacher à l'auteur initial de ma souffrance et je les accable à leur tour, j'établis aussi une continuité entre l'être que j'ai été et celui que je suis maintenant, ou le passé et le présent de mon peuple, et j'étends les conséquences du traumatisme initial à tous les moments de l'existence. (Todorov 1998, 30)

La dimension individuelle d'une pareille forme de mémoire explique le comportement d'un Batman ou d'un Monte-Cristo ; collectivement, elle mène aux pires horreurs, tel le

génocide Tutsi commandé par une volonté de « réparation ». Or, *Dondog* relate en filigrane ce genre de cauchemars historiques, et ce bien que le personnage éponyme échoue dans sa tentative personnelle d'enquête autobiographique. On peut donc avancer que si *Dondog* n'arrive pas même à la mémoire littérale, *Dondog*, en revanche, accède à la mémoire exemplaire. Todorov définit ce second type comme suit :

Ou bien, sans nier la singularité de l'événement même, je décide de l'utiliser, une fois recouvert, comme une instance parmi d'autres d'une catégorie plus générale, et je m'en sers comme d'un modèle pour comprendre des situations nouvelles, avec des agents différents. L'opération est double : d'une part, comme dans le travail d'analyse ou de deuil, je désamorçe la douleur causée par le souvenir en le domestiquant et en le marginalisant ; mais, d'autre part – et c'est en cela que notre conduite cesse d'être purement privée et entre dans la sphère publique –, j'ouvre ce souvenir à l'analogie et à la généralisation, j'en fais un *exemplum* et j'en tire une leçon ; le passé devient donc principe d'action pour le présent. (Todorov 1998, 30-31)

Le brouillage culturel auquel se livre Volodine – que ce soit en déniaut toute attache géographique à ses personnages, en se livrant à un recyclage de signes historiques ou en mêlant les traditions littéraires – est un moyen certain de mettre en relation les événements traumatiques entre eux, selon le modèle de remémoration exemplaire. Pour s'en tenir à l'exemple du génocide, la représentation générique qui en est faite par le biais de l'extermination des Ybürs, concrétion des différentes occurrences du phénomène au XX<sup>e</sup> siècle, mêle si bien plusieurs épisodes qu'elle coupe court à la mémoire littérale : impossible de reconnaître des allusions singulières dans l'agrégat. C'est là une concrétisation maximale de la pensée de Todorov, qui avance encore que, « au-delà d'un certain seuil, les crimes contre l'humanité ont beau rester spécifiques, *ils se rejoignent* dans l'horreur sans nuances qu'ils suscitent et dans la condamnation absolue qu'ils méritent » (42, je souligne). Le roman, donc, dépasse la théorie : il oppose

si bien les deux sortes de mémoire qu'il rend l'échec de l'un tributaire de la réussite de l'autre – le roman témoigne exemplairement d'une histoire *parce que* le personnage oublie les termes de la sienne propre –, ce qui du point de vue pragmatique de Todorov serait contresens.

Il serait erroné de prétendre que *Marabou Stork Nightmares* va aussi loin dans l'utilisation de la mémoire. Les événements encodés, après tout, sont néanmoins précisément visés pour qui sait les discerner, et la vengeance de Kirsty sur Roy signe le triomphe de la mémoire littérale. Le roman ne se leurre pas sur le sens de cette finale, cependant, et met en évidence les « risques » inhérents à cette forme de remémoration par trop singulière (Todorov 1998, 31). C'est que « l'usage littéral, qui rend l'événement ancien indépassable, revient en fin de compte à soumettre le présent au passé » (31). C'est exactement ce que fait la victime en tuant son agresseur, tandis que celui-ci, en un dernier sursaut de conscience, déplore paradoxalement l'absence de mémoire exemplaire du processus : « I understand her hurt, her pain, how it all just has to come out. It just goes round and round, the hurt. It takes an exceptionally strong person to just say : no more. [...] I'm not an exceptionally strong person. Nor is Kirsty » (264). La protagoniste, en effet, échoue à « utiliser le passé en vue du présent, [...] se servir des leçons des injustices subies pour combattre celles qui ont cours aujourd'hui, [...] quitter le soi pour aller vers l'autre » (Todorov 1998, 31-32). L'échec fait donc, d'une certaine manière, office de contre-exemple, sur le mode individuel, d'une erreur à ne pas répéter au plan de la collectivité, celui de l'histoire nationale toujours présente en toile de fond du récit.

Cette perspective permet ainsi de reconsidérer les liens questionnables établis par Roy entre réalités culturelles éloignées. L'équivalence posée entre Édimbourg et Johannesburg, si elle certainement hâtive, participe justement d'une tentative de mettre en relation des événements, afin d'en tirer une « leçon » quant aux inégalités sociales et leurs motivations. Il s'agit donc, comme dans *Dondog*, d'essayer de pallier, ou du moins comprendre, le traumatisme vécu par les personnages. On a vu au premier chapitre que ceux-ci, pour tenter d'y échapper, se projettent dans ce que j'ai appelé « l'espace intermédiaire », espace semi-réel qu'on retrouve sous des formes différentes dans les deux romans. Or, ce même lieu devient inévitablement – et simultanément à sa fonction première – théâtre d'une confrontation avec la réalité fuite. L'oubli visé est corollaire de l'acceptation et de l'expression, comme le dit indirectement le personnage de Schlumm, dans *Dondog* : « J'en parlerai quand je l'aurai complètement oublié » (106). C'est que la mémoire exemplaire est essentiellement une mémoire *sélective*, qui omet certains traits d'un événement pour en privilégier d'autres (Todorov 1998, 14). Dans un autre ouvrage, Todorov va plus loin, osant un paradoxe digne de Volodine : « on pourrait presque dire que, loin de s'y opposer, la mémoire *est* l'oubli : oubli partiel et orienté, oubli indispensable » (Todorov 2000, 140).

À l'aune de la conception novatrice de la mémoire de Todorov, les contradictions apparentes dans le traitement du trauma et de l'histoire de Welsh et Volodine semblent s'annuler. Par l'utilisation qu'ils font de la mémoire dans leurs œuvres – et même si celle-ci ne semble pas toujours « au point », comme chez Welsh –, les auteurs posent un

commentaire sur leur contemporanéité. Les conséquences lamentables d'un excès de mémoire littérale, dans *Marabou Stork Nightmares*, mettent en garde contre le maintien d'une attitude semblable vis-à-vis de la question nationale. Une solution éventuelle serait alors à chercher du côté de *Dondog*, qui en reliant les événements du passé propose une perspective du présent – et de l'avenir – selon un principe de commémoration active qui n'est pas sans rappeler, encore, Todorov. « Loin de rester prisonniers du passé, nous l'aurons mis au service du présent, comme la mémoire – et l'oubli – doivent se mettre au service de la justice » (1998, 61).

## Bibliographie

### I. FICTION

#### I.A Corpus primaire

Volodine, Antoine. *Dondog*, Paris : Seuil, 2002.

Welsh, Irvine. *Marabou Stork Nightmares*, Londres : Vintage, 1996.

#### I.B Corpus secondaire

Orwell, George. *Nineteen Eighty Four*, Oxford : Clarendon Press, 1984, [1949].

Volodine, Antoine. *Le nom des singes*, Paris : Éditions de Minuit, 1994.

Volodine, Antoine. *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Paris : Gallimard, 1998.

Volodine, Antoine. *Lisbonne dernière marge*, Paris : Éditions de Minuit, 1990.

Volodine, Antoine. *Nuit blanche en Balkhyrie*, Paris : Gallimard, 1997.

Welsh, Irvine. *Transpotting*, Londres : Vintage, 2004, [1993].

### II. CRITIQUE

#### II.A Sur Volodine

Briot, Frédéric. « La littérature et le reste : Gilbert Lascault, Olivier Rolin, Jacques Roubaud, Antoine Volodine », *Ecritures contemporaines I : Mémoires du récit*, éd. D. Viart, Paris : Lettres modernes Minard, 1998.

Briot, Frédéric. « Les chimères d'Antoine Volodine », *Roman 20-50*, no 19, juin 1995, pp. 205-214.



Casanova, Pascale. « A Fragmentary History of Trashcan Literature », *SubStance*, #101, vol. 32, no 2, 2003, pp. 44-51.

Hippolyte, Jean-Louis. *Fuzzy Fiction*, Lincoln : University of Nebraska Press, 2000.

Huglo, Marie-Pascale. « The Post-Exotic Connexion », *SubStance*, #101, vol. 32, no 2, 2003, pp. 95-108.

Ouellet, Pierre et Karine Drolet. « De la pétrification considérée comme un système de défense », Entretien avec Antoine Volodine, *Spirale*, Janvier-Février 2001, pp. 20-21.

Roche, Anne (éd.). *Écritures contemporaines 8 : Antoine Volodine, fictions du politique*, Caen : Lettres modernes Minard, 2006.

Roche, Anne. « The Clarity of Secrets », *SubStance*, #101, vol. 32, no 2, 2003, pp. 52-62.

Ruffel, Lionel. *Le dénouement*, Lagrasse : Verdier, 2005.

Ruffel, Lionel. « Les fictions de Volodine face à l'histoire révolutionnaire », *Le roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, éd. B. Blanckeman, A. Mura-Brunel et M. Dambre, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

Ruffel, Lionel. « Spectacles et écrans », *Défense et illustration du post-exotisme en vingt leçons*, éd. F. Detue et P. Ouellet, Montréal : VLB Éditeurs, 2008.

Ruffel, Lionel. *Volodine post-exotique*, Nantes : Cécile Defaut, 2007.

Viart, Dominique. « Situer Volodine ? Fictions du politique, esprit de l'histoire et anthropologie littéraire du "post-exotisme" », dans Anne Roche (Éd.), *Antoine Volodine, fictions du politique*, Caen : Lettres modernes Minard, 2006, pp. 29-67.

Volodine, Antoine. « À la frange du réel », *Défense et illustration du post-exotisme en vingt leçons*, éd. F. Detue et P. Ouellet, Montréal : VLB Éditeurs, 2008.

Volodine, Antoine. « Écrire en français une littérature étrangère », *Chaoïd*, no 6, « International », hiver 2002, [www.chaoïd.com](http://www.chaoïd.com).

Wagneur, Jean-Didier. « Let's Take that From the Beginning Again... », Entretien avec Antoine Volodine, *SubStance*, #101, vol. 32, no 2 (2003), pp. 12-43.

## II.B Sur Welsh et la littérature écossaise

Ascherson, Neal. *Stone Voices: The Search for Scotland*, Londres : Granta Books, 2002.

Carruthers, Gerard, Goldie, David et Renfrew, Alastair. *Beyond Scotland : New Contexts for Twentieth-Century Scottish Literature*, Amsterdam, New York : Rodopi, 2004.

Christopher, James. « Blood on the tracks », *Time Out*, 12-19, Avril 1995, pp. 18-20.

Craig, Cairns. *Out of History : Narrative Paradigms in Scottish and British Culture*, Édimbourg : Polygon, 1996.

Craig, Cairns. *The Modern Scottish Novel : Narrative and the National Imagination*, Édimbourg : Edinburgh University Press, 1999.

Freeman, Alan. « Ourselves as Others : *Marabou Stork Nightmares* », *Edinburgh Review*, no 95 (1996), pp. 135-141.

Goldie, David. « The Scottish New Wave », *A Companion to the British and Irish Novel 1945-2000*, éd. B. W. Shaffer, Malden : Blackwell Publishing Ltd, 2005.

Hart, Francis Russell. *The Scottish Novel : A Critical Survey*, Londres : John Murray, 1978.

Herbrechter, Stephan. « From *Trainspotting* to *Filth* – Masculinity and Cultural Politics in Irvine Welsh's Writings », *Subverting Masculinity: Hegemonics and Alternative Versions of Masculinity in Contemporary Culture*, éd. R. West et F. Lay, Amsterdam : Rodopi, 2003.

Jackson, Ellen-Raïsa et Willy Maley. « Birds of a Feather ? A Postcolonial reading of Irvine Welsh's *Marabou Stork Nightmares* », *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, no 41, Nov. 2000, pp. 187-196.

Kelly, Aaron. *Irvine Welsh*, Manchester : Manchester University Press, 2005.

MacKay, Marina. « *Marabou Stork Nightmares* : Irvine Welsh's Anthropological Vision », *National Identities*, vol 5, no 3, Nov. 2003, pp. 269-281.

March, Christie L. *Rewriting Scotland : Welsh, McLean, Warner, Banks, Galloway, and Kennedy*, Manchester : Manchester University Press, 2002.

Morace, Robert A. *Irvine Welsh*, Houdmills, Basingstoke : Palgrave MacMillan, 2007.

Petrie, Duncan. *Contemporary Scottish Fictions*, Édimbourg : Edinburgh University Press, 2004.

Pollner, Clausdirk. « Scots 1 : English 0 – and Drugs Galore. Varieties and Registers in Irvine Welsh's *Trainspotting* », *Anglo-American Awareness : Arpeggios in Aesthetics*, éd. G. Hermann-Brennecke et W. Kinderman, Münster, Germany : LIT, 2005.

Renfrew, Alasdair. « Them and Us ? Representation of Speech in Contemporary Scottish Fiction », *Exploiting Bakhtin*, éd. A. Renfrew, Glasgow : University of Strathclyde, 1997.

Riach, Alan. « The Unnatural Scene: The Fiction of Irvine Welsh », *The Contemporary British Novel*, éd. J. Acheson et S.C.E. Ross, Édimbourg : Edinburgh University Press, 2005.

Schoene, Berthold. « Nervous Men, Mobile Nation : Masculinity and Psychopathology in Irvine Welsh's *Filth* and *Glue* », *Scotland in Theory : Reflections on Culture and Literature*, éd. E. Bell et G. Miller, Amsterdam, New York : Rodopi, 2003.

Schoene-Harwood, Berthold. *Writing Man : Literary Masculinities from Frankenstein to the New Man*, Édimbourg : Edinburgh University Press, 2000.

Short, Mick. « Graphical Deviation, Style Variation and Point of View in *Marabou Stork Nightmares* by Irvine Welsh », *Journal of Literary Studies*, vol. 15, no 3-4, Déc. 1999, pp. 305-323.

Watson, Roderick. « Postcolonial Subjects ? Language, Narrative Authority and Class in Contemporary Scottish Culture », *The European English Messenger*, vol. 7, issue 1, Spring 1995, pp. 21-31.

Watson, Roderick. *The Literature of Scotland : The Twentieth century*, Houndmills : Palgrave MacMillan, 2007.

Watson, Roderick. « Speaking in Tongues : Reflections after Bakhtin on the Scots Literary Tradition and Contemporary Writing », *Exploiting Bakhtin*, éd. A. Renfrew, Glasgow : University of Strathclyde, 1997.

### III. THEORIE ET LECTURES COMPLEMENTAIRES

Antze, P. and Lambek M. (éd.) *Tense Past : Cultural Essays in Trauma and Memory*, New York : Routledge, 1996.

Adorno, Theodor W. *Minima Moralia*, trad. J.-R. Ladmiral et É. Kaufholz, Paris : Payot, 2001 [1951].

Augé, Marc. *Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil, 1992.

Bakhtine, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*, trad. D. Olivier, Paris : Gallimard, 1978.

Bal, Mieke. *Narratology : Introduction to the Theory of Narrative*, trad. C. van Boheemen, Toronto : University of Toronto Press, 1985, [1980].

Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Éditions du Seuil, 1998.

Bristow, Joseph. *Empire Boys: Adventures in a man's world*, Londres : Harper Collins Academic, 1991.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Kafka : Pour une littérature mineure*, Paris : Éditions de Minuit, 1975.

Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1996.

Caruth, Cathy. *Trauma : explorations in memory*, Baltimore : John Hopkins Press, 1995.

Duchet, Claude. « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit », <http://sociocritique.mcgill.ca/Pdf/Duchet.pdf> (lien vérifié le 24-09-08).

Felman, Shoshana. « Forms of Juridical Blindness : Traumatic Narratives and Legal Repetitions », *History, Memory, and the Law*, éd. A. Sarat et T. R. Kearns, Michigan : The University of Michigan Press, 1999.

Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure and Other Writings*, trad. John Reddick, Londres : Penguin Books, 2003, [1920].

Freud, Sigmund. *The Interpretations of Dreams, The Basic Writings of Sigmund Freud*, trad. Dr. A. A. Brill, New York : The Modern Library, 1938, [1900].

Horrocks, Roger. *Male Myths and Icons: Masculinity in Popular Culture*, Londres : MacMillan Press Ltd, 1995.

Kaplan, E., Ann. *Trauma Culture : The politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New Brunswick, New Jersey, and London : Rutgers University Press, 2005.

Kègle, Christiane (éd.). *Les récits de survivance : Modalités génériques et structures d'adaptation au réel*, Québec : Presses de l'Université Laval, 2007.

LaCapra, Dominick. *History, Politics, and the Novel*, Ithaca : Cornell University Press, 1987.

LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore : John Hopkins University Press, 2001.

Laplantine, François et Alexis Nouss. *Le métissage : un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, Paris : Flammarion, 1997.

Leydesdorff, Selma, Graham Dawson, Natasha Burchardt et T.G. Ashplant. « Introduction : Trauma and life stories », *Trauma : Life Stories of Survivors*, éd. K. Lacy Rogers et S. Leydesdorff, New Brunswick (N.J.) : Transaction Publishers, 2004.

Leys, Ruth. *Trauma : a genealogy*, Chicago : University of Chicago Press, 2000.

Phillips, Richard. *Mapping Map and Empire : A geography of Adventure*, Londres : Routledge, 1997.

Pipet, Linda. *La notion d'indicible dans la littérature des camps de la mort*, Paris : L'Harmattan, 2000.

Rose, Susan D. « Naming and Claming : The integration of traumatic experience and the reconstruction of self in survivors' stories of sexual abuse », *Trauma : Life Stories of Survivors*, éd. K. Lacy Rogers et S. Leydesdorff, New Brunswick (N.J.) : Transaction Publishers, 2004.

Royle, Nicholas, *The uncanny*, Manchester : Manchester University Press, 2003.

Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men : English Literature and Male Homosocial Desire*, New York : Columbia University Press, 1985.

Segalen, Victor. « Essai sur l'exotisme », *Œuvres complètes*, Paris : Robert Laffont, 1995, vol. 2.

Simon, Sherry. *Hybridité culturelle*, Montréal : Île de la tortue, 1999.

Singh, Rashna B. *Goodly is Our Heritage : Children's Literature, Empire, and the Certitude of Character*, Lanham : The Scarecrow Press, 2004.

Todorov, Tzvetan. *Les abus de la mémoire*, Paris : Arléa, 1998.

Todorov, Tzvetan. *Mémoire du mal, tentation du bien : Enquête sur le siècle*, Paris : Robert Laffont, 2000.

Whitehead, Anne. *Trauma Fiction*, Édimbourg : Edinburgh University Press, 2004.