

RIEF

Revue italienne d'études françaises

Littérature, langue, culture

10 | 2020

La vérité et ses ruses

L'art du mensonge d'Antoine Volodine

Antoine Volodine's The Art of Lying

Francesca Lorandini



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rief/6666>

DOI : [10.4000/rief.6666](https://doi.org/10.4000/rief.6666)

ISSN : 2240-7456

Éditeur

Seminario di filologia francese

Référence électronique

Francesca Lorandini, « L'art du mensonge d'Antoine Volodine », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 10 | 2020, mis en ligne le 10 novembre 2020, consulté le 27 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rief/6666> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rief.6666>

Ce document a été généré automatiquement le 27 janvier 2021.



Les contenus de la RIEF sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

L'art du mensonge d'Antoine Volodine

Antoine Volodine's The Art of Lying

Francesca Lorandini

- 1 Depuis 35 ans Antoine Volodine bâtit un édifice romanesque sans égal dans le panorama de la littérature contemporaine : il a inventé un univers littéraire de toutes pièces – le *post-exotisme* – dont ses hétéronymes aussi bien que lui-même font partie, et qui traverse le monde éditorial français¹. Il s'agit d'un univers composé de différents genres littéraires, avec des thèmes et des techniques narratives récurrents, des réseaux d'images qui se répètent, des décors spécifiques et une langue particulière qui interpelle et rumine les drames du XX^e siècle. Une véritable œuvre-monde, comme l'a dit Lionel Ruffel², réglée par un système reposant sur le mensonge, le soupçon et l'égarement, où les catégories de l'espace et du temps sont distordues, où toute forme de vie humaine ou sub-humaine est condamnée à la captivité et à la réclusion. Un univers dont les sources d'inspiration principales sont *Les Mille et une nuits*, *Le Bardo Thödol* ou *le Livre tibétain des morts*, le Surréalisme en tant qu'art figuratif, et la littérature soviétique des années 1920³ : d'où l'enchâssement des histoires structurant chaque ouvrage ainsi que l'importance vitale de raconter témoignée par les narrateurs ; l'élément spirituel, voire chamannique qui traverse l'édifice en entier ; les objets variés et lointains qui coexistent dans les paysages décrits ; le souffle épique et la manière enthousiaste et agressive d'envisager un avenir radieux. Une œuvre-monde qui doit être encore accomplie et épuisée, car, au final, on aura 49 ouvrages, tout comme, selon *Le Bardo Thödol*, 49 sont les jours de transe onirique passés par une âme avant de s'incarner dans un corps nouveau.
- 2 Dans cet article, nous allons nous analyserons l'art du mensonge dans l'œuvre d'Antoine Volodine. Il s'agit d'un art qui non seulement sert à l'élaboration du récit, mais qui est également mis en scène dans chaque ouvrage, par un mécanisme autoréférentiel de fabulation perpétuelle⁴. La métatextualité est l'une des caractéristiques du post-exotisme, sans que tout lien avec notre monde soit pour autant effacé. Dans un ouvrage à l'allure théorique paru en 1998 – *Le Post-exotisme en dix leçons*,

leçon onze – Antoine Volodine a convoqué ses hétéronymes afin de s'expliquer à propos de leur travail, et, en relatant l'entreprise de l'un d'entre eux, Lutz Bassmann, il a dit se servir d'un « procédé du mensonge littéraire »⁵ qui jouerait avec une « vérité tapie en amont du texte, avec un non-mensonge inséré dans la réalité réelle, ailleurs que dans la fiction »⁶. Cette vérité tapie, cette vérité camouflée, blottie ou cachée, constituerait donc la coulisse de cette œuvre-monde, elle serait le référent de tous les récits qui la composent. Quelle est cette vérité ? Pour faire bref, il s'agit du caractère illusoire des utopies du XX^e siècle⁷, du mensonge structural à la base des rêves de perfection qui ont pris des formes monstrueuses, notamment avec les régimes totalitaires.

- 3 Lorsqu'on essaie de parler du post-exotisme avec nos catégories critiques, nous sommes pris au piège : avec ses propositions théoriques, Volodine nous oblige à abandonner notre vocabulaire pour entrer dans son terroir, et tout parallèle, ainsi que toute analogie, semblent être abusifs voire fallacieux⁸. Dominique Viart a surmonté la difficulté de parler de ce monde clos, autotélique, qui entre pourtant en résonance avec le nôtre, en le définissant comme une « mise en abyme inverse » : non pas une image de l'œuvre à l'intérieur de l'œuvre, mais l'œuvre elle-même comprise comme une part de ce qu'elle énonce⁹, et qui de cette manière « retourne sur le monde un certain nombre de questionnements ouverts dans l'œuvre littéraire »¹⁰. L'omniprésence du système concentrationnaire et de la surveillance punitive qui s'étale dans l'univers post-exotique deviendrait ainsi un questionnement sur notre liberté, et sur les différentes formes d'esclavage que nous pratiquons et que nous subissons. L'art du mensonge de Volodine serait ainsi non seulement une forme de poétique, mais aussi la représentation formelle des distorsions pratiquées par les régimes totalitaires sur les utopies égalitaristes du XX^e siècle : dans ses textes, Volodine crée une dystopie langagière, c'est-à-dire un retournement systématique de la langue et des images que nous avons héritées du XX^e siècle. Quelles seraient ces illusions ? La conviction d'être sortis des impasses du siècle dernier, et d'avoir façonné une pensée épurée qui s'exprime dans une langue se prétendant claire et qui s'étend de manière tentaculaire dans les médias, définissant ce qui est juste et bon. De nouveaux censeurs structureraient le réel selon des catégories qui auraient complètement oblitéré la violence et la vengeance, imposant la soumission aux idées reçues, suffoquant tout esprit de rébellion :

Ce qui a remplacé le dogmatisme à l'heure actuelle, c'est le politiquement correct : plus récent mais pas moins totalitaire. Notre littérature est fondamentalement opposée à la pensée contre-révolutionnaire, elle a abordé le marxisme et son optimisme indéclinable en lui apportant une touche radicale, égalitariste, pessimiste et anarchisante. Et beaucoup plus qu'à ce que vous appelez la littérature officielle du Parti, elle se heurte aujourd'hui au politiquement correct. Nous ne revêtons aucun masque de tolérance ou de béatitude face au monde présent. Nous ne nous repentons pas. Nous prônons la violence, la vengeance. Nous continuons et nous continuerons à vociférer contre le réel et contre ceux qui le représentent, qui l'organisent et qui l'imposent. Nous pratiquons depuis toujours et nous continuerons à pratiquer l'insolence envers la pensée des maîtres, quels qu'ils soient, et même si aujourd'hui cette pensée conduit à un consensus hideux et puissamment réactionnaire. Et comme les personnages de Manuela Draeger dans *Onze Rêves de suite*, nous rêvons à la prochaine bolcho-pride.¹¹

- 4 Pour analyser cet art du mensonge, nous allons d'abord présenter les éléments constituant le post-exotisme, puis nous allons proposer quelques exemples textuels, dont une lecture de la nouvelle *Un monstre* de 2002, qui nous aidera à mieux

comprendre l'une des devises de Volodine, à savoir la revendication d'écrire en français une littérature étrangère¹².

- 5 Voyons donc d'abord ce qu'est le post-exotisme.

Remuer une même pâte romanesque

- 6 Le terme post-exotisme naît comme une boutade, car Volodine l'a utilisé pour la première fois au milieu des années 1990 pour couper court aux questions que les critiques littéraires n'arrêtaient pas de lui poser concernant la nature de ses textes. Dans plusieurs entretiens il est revenu sur ce moment fondateur, où il a pu, à la fois revendiquer sa marginalité, et jeter les bases de sa réflexion théorique. L'extrait suivant est tiré du texte d'une conférence qu'il a tenue à la Bibliothèque nationale de France en 2006 :

Le mot lui-même a été forgé en 1990, alors que j'avais publié quatre romans aux éditions Denoël et que les éditions de Minuit s'apprêtaient à publier *Lisbonne, dernière marge*. Il a été forgé comme une boutade, sans peser longuement les pour et les contre de la terminologie. Dans un premier temps, il a eu ce caractère-là, de supercherie moqueuse. Il s'agissait avant tout de répondre à la question « Où vous situez-vous ? » qu'un journaliste du *Nouvel Observateur* venait de me poser. Je trouvais obscène qu'on m'interroge de cette manière. Il me semblait que c'était plutôt au journaliste de se pencher sur le problème. Mais, en même temps, je savais de façon assez nette où je ne me situais pas, et j'avais l'intuition qu'il était important de proclamer ma différence. J'ai donc répondu. Il s'agissait d'affirmer que mes livres se situaient à l'écart des catégories conventionnelles de la littérature existante. Qu'ils appartenait à un courant d'expression littéraire que les critiques n'avaient pas vraiment répertorié jusque-là. Il s'agissait de revendiquer une marginalité, un éloignement des centres officiels, des normes, des modes, un éloignement des métropoles, des cultures dominantes, mais sans accompagner cette revendication d'une posture identitaire, sans prétendre parler depuis une minorité bafouée ou depuis une minorité nationale particulières. « Où vous situez-vous ? » Je me situais là où j'écrivais. Nous nous situons là où nous construisons un univers de textes, de paroles, de révoltes, d'images et de fictions. Nous étions à l'écart. Consciemment, complètement et volontairement à l'écart. Il fallait dire cela. L'étiquette « post-exotisme » était vide. À l'origine, elle ne signifiait rien. Nous nous en sommes emparés, nous l'avons vampirisée, occupée, habitée, nous l'avons modelée pour qu'elle nous convienne à cent pour cent.¹³

- 7 Depuis l'invention du terme, la définition même de post-exotisme est devenue l'un des sujets de ses ouvrages, et cela l'a aidé à élaborer les contours théoriques de son projet littéraire, qu'il conçoit de manière programmatique comme un système¹⁴.
- 8 Tous les romans post-exotiques sortent d'une même « pâte romanesque »¹⁵, composée d'un décor spécifique où le « camp » et la « prison » constituent des lieux d'élection, et d'un certain type de personnages, qui sont des marginaux, « des êtres en dehors de la norme intellectuelle et sociale »¹⁶, des exclus, des malades, des révolutionnaires et des militants ayant échoué, des prisonniers, des « morts pas tout à fait morts »¹⁷, des « vivants pas tout à fait vivants »¹⁸, des vieillards centenaires, des moines, des êtres faibles, chétifs. Cette pâte romanesque est toujours remuée par une mémoire double. D'une part, il y a une mémoire historique que les narrateurs partagent avec nous, les lecteurs : la mémoire de la Shoah, des génocides, des guerres, du stalinisme, du nazisme, de la collaboration, des fours crématoires et des camps, des atrocités coloniales et impériales. D'autre part, il y a la mémoire d'un passé mythologique

partagée par les narrateurs et les personnages (donc un passé fictif), et cette mythologie est composée d'animaux bizarres, de héros rouges, de vieilles bolchéviques immortelles. Le monde post-exotique est peuplé d'une « sous-humanité plus proche de la vie physiologique que de la vie de relation »¹⁹, non pas une véritable société, donc, mais plutôt les déchets d'une société²⁰ : c'est comme si le présent de la narration était le résultat – déchu, abîmé, dégénéré – d'une révolution qui aurait mal tourné et dans laquelle on garde pourtant une sorte d'espoir. L'action se passe dans des lieux ravagés : le monde post-exotique est fait de villes en ruine, de cités insalubres et labyrinthiques, avec une végétation bizarre, exubérante et chaotique, qui parfois devient envahissante. C'est un monde d'après une catastrophe nucléaire, un monde où différentes espèces reprennent vie : il s'agit d'un présent cauchemardesque auquel on fait face grâce à un rêve d'antan.

- 9 La narration est « collective et obsessionnelle »²¹, c'est-à-dire menée par plusieurs écrivains et fondée sur la répétition des mêmes éléments : les écrivains post-exotiques partagent tous un même itinéraire tragique, renvoyant à la lutte armée, au terrorisme, aux révolutions ratées, aux espoirs, aux desseins inaboutis et à toutes les défaites, les craintes, les convictions qui ont nourri l'Histoire du siècle dernier. Les narrateurs et les héros post-exotiques partagent tous une morale issue des échecs de l'humanisme au XX^e siècle, dont les mots-clés sont fidélité, égalité, fraternité, révolution. La logique qui préside à l'interaction entre les individus et à leurs conduites individuelles est la logique du procès : l'objet du conflit, de la contestation, du différend n'est pas clair, mais il y a toujours des attaques, des plaintes et des poursuites ainsi que des adversaires, des défenseurs et des accusations²².

Déployer un art du mensonge

- 10 À travers les quatre éléments que nous avons mentionnés (à savoir : des personnages qui relèvent de la marginalité, un décor particulier, une double mémoire qui surgit dans chaque récit, une narration collective qui se déploie dans une logique de procès totalitaire²³), Volodine crée un monde parallèle qui n'est pas tant l'héritier de notre monde actuel que son double défiguré. Un monde imaginaire peuplé d'êtres fantastiques et régi par des règles qui ne sont pas tout à fait les règles de notre monde, mais qui ont quelque chose de familier et de troublant. C'est un monde onirique marqué par le soupçon car les voix narratives qui le construisent n'arrêtent pas de brouiller les pistes, en se déroband à toute tentative d'identification, et entravent la compréhension rationnelle de l'origine énonciative par des phénomènes de déplacement (« puisque l'origine de la voix ne se trouve jamais là où on l'imaginait »²⁴) et de condensation (« puisque une seule et même voix témoigne de la fusion d'au moins deux entités »²⁵). L'agencement de la logique du procès et des stratégies discursives de défense étale une narration à plusieurs voix où *mensonge* et *vérité* sont des mots qui reviennent de manière obsessionnelle : dans la bouche des personnages, qui disent souvent des mensonges afin d'être en sécurité ; et dans les discours des narrateurs, qui soulignent l'importance du mensonge dans leur démarche, une démarche qui a la vérité comme but. Une vérité qui pourtant ne se trouve jamais là où l'on croit.
- 11 Le post-exotisme a un but très ambitieux, à savoir combattre l'univers capitaliste²⁶. Pour ce faire, la littérature post-exotique tente de créer un havre de complicité partagé par l'auteur, le narrateur et le lecteur, qui représenterait à la fois une cellule de défense

contre l'univers capitaliste et le noyau d'une révolution possible. Comment Volodine arrive-t-il à créer cet espace autre, cet espace consacré aux bons révolutionnaires ? Il le fait justement à travers son art du mensonge – qu'on pourrait nommer également un art, ou une poétique, de l'esquive –²⁷ fondé sur une série de procédés qui égarent et découragent le lecteur occasionnel mais qui, au contraire, charment le lecteur fidèle, l'entraînant dans un univers déroutant bien sûr, mais cohérent et, au fur et à mesure, familier. L'art du mensonge de Volodine, tissé à l'intérieur d'une logique de procès, se décline de manière différente dans chaque ouvrage, en relation avec le contenu. *Des Anges mineurs* et *Nos animaux préférés* offrent deux bons exemples du fonctionnement de cet art car, dans les deux cas, l'engrenage narratif est fondé sur la tromperie, avec un renvoi évident aux *Mille et une nuits*, c'est-à-dire une œuvre ancrée dans l'imposture assurant la survie de la narratrice Shéhérazade.

Des Anges mineurs et Nos animaux préférés

- 12 Le lecteur n'arrive pas tout de suite à trouver le fil qui relie les *narrats* (une forme brève post-exotique à mi-chemin entre le roman et la poésie) des *Anges mineurs*, mais il le découvre au moment où il se rend compte qu'il est en train de lire des histoires racontées par Will Scheidmann, un homme qui essaie, par le biais de cette narration, d'éloigner le moment de sa mort. Les *narrats* numéros 6 et 7 constituent un seuil, car c'est là que le lecteur peut commencer à comprendre le type de mise en abyme à l'œuvre dans le livre. Qui est ce Will Scheidmann ? C'est le fils d'un groupe de vieillards bolchéviques qui habitent dans une maison de retraite où les aides-soignantes prétendent gérer la vie des vieillards. Malgré les interdits des aides-soignantes, l'une des vieillards, Laetitia Scheidmann, décide d'accoucher d'un enfant, qui serait censé rétablir « le paradis égalitariste perdu »²⁸. Pour accoucher de cet enfant elle demande l'aide de ses camarades, c'est-à-dire des autres vieillards. Le *narrat* numéro 6 raconte le moment de l'accouchement de Will Scheidmann et nous pouvons y retrouver des thèmes et des images récurrents du post-exotisme : la référence à un paysage insalubre et à des camps qui seraient des lieux accueillants et positifs ; la présence d'un élément surnaturel, mystique voire chamanique (les vieillards savent qu'elles ne vont jamais mourir et l'accouchement est accompli de manière collective : Laetitia Scheidman tisse des bouts de tissu et des boules de charpie, elle les cache dans un oreiller et ensuite toutes les vieillards se réunissent pour enfanter Will Scheidmann) ; la fraternité et l'égalitarisme sont envisagés comme des éléments positifs, des éléments qu'il faut rétablir ; la référence au mensonge comme outil de défense (les vétérinaires et la directrice de la maison de retraite ne veulent pas que Laetitia Scheidmann accouche d'un enfant, elle signe un contrat, mais elle ne le respecte pas, elle se parjure). Dans le *narrat* suivant, le numéro 7, on découvre que, une fois grandi, Will Scheidmann renforce, au contraire, le capitalisme et réintroduit l'exploitation de l'homme par l'homme. Les vieilles bolchéviques décident de l'arrêter et de le mettre à mort. Le procès dure plusieurs centaines d'années et pendant ce temps-là Will Scheidmann raconte des *narrats*, afin d'amadouer les vieillards. Le lecteur de *Des Anges mineurs* est donc en train de lire la transcription faite par l'auteur Antoine Volodine du récit oral d'un condamné à mort, le narrateur Will Scheidmann, qui tour à tour donne la parole à d'autres personnages, en enchâssant donc d'autres récits dans son récit cadre. Le mensonge dans ce cas est structural car il concerne la forme même de l'ouvrage, et la vérité des vieillards se heurte à la réalité du délit

qu'elles veulent accomplir et qui est différé continuellement grâce à la narration. Qui a raison ? Will Scheidmann ou les vieillards ? Il n'y a évidemment pas de réponse.

- 13 *Nos animaux préférés* est un véritable bestiaire, reproduisant dans la sphère animale les schémas d'appréhension du savoir et d'organisation du réel que les lecteurs du post-exotisme ont appris à connaître. Toute l'histoire baigne dans la même ambiance onirique, avec les mêmes types de conflits, les mêmes types d'aventures, le même décor ravagé, la même nature envahissante qu'on retrouve dans les autres ouvrages post-exotiques. On y retrouve également le même type d'humour, mais un peu plus poussé, car la personnification des animaux accentue le jeu de dédoublements ainsi que l'élément farfelu, insolite, fantasque et grotesque, et « le récit parodique, écriture au second degré, s'insère donc lui-même dans un système de fiction dont il constitue, mais à un autre niveau, un degré second »²⁹. *Nos animaux préférés* est en effet traversé par un « humour du désastre », comme l'indique la dernière phrase de la quatrième de couverture, qui « transgresse les interdits élémentaires »³⁰ et désacralise les « grandes mythologies collectives, parmi lesquelles la littérature »³¹ : un condensé de jeux parodiques, d'embrouillements, de mésaventures sexuelles, de jeux de mots, de caricatures montant un véritable spectacle sur les débris d'un monde féérique. L'« entrevoûte » (un texte à construction binaire composé d'une première partie, la « nouvelle », où le sujet est posé, et une seconde partie, « annexe » ou « répons », où quelques éléments de la première partie sont repris et amplifiés, non pas dans un but d'éclaircissement, mais dans un but de prolifération de l'argument traité)³² consacrée à l'éléphant Wong constitue le récit cadre d'une série d'« entrevoûtes » et de *Shaggås* (des textes épiques composés de sept séquences et d'un commentaire dirigé par une « esthétique de la méfiance »³³) enchâssées qui sont consacrées à un royaume des abîmes de l'océan. Le seigneur de ce royaume est Balbutiar, un roi-crabe qui est en train de vivre une expérience dramatique : il ne peut pas travailler tranquillement car à chaque fois qu'il se réveille, il se retrouve accroché à un rocher, et il n'arrive pas à s'en dégager. À l'histoire de Balbutiar s'ajoutent les histoires de ses ancêtres qui ont tous vécu, avec quelques légères variations, le même genre de drame. Les *Shaggås* qui s'alternent entre les « nouvelles » parlent d'une époque révolue, à savoir le temps des reines sirènes. D'une manière générale, dans *Nos animaux préférés* les récits s'enchaînent et l'affabulation est vertigineuse : amourettes, premières nuits de noces inventées et réitérées, renversements de situation, ruses, rumeurs, tromperies. Si le renvoi aux *Mille et une nuits* est évident, plaçant le lecteur dans une ambiance de rêve fonctionnant sur les mêmes principes de différence et de répétition³⁴, cet ouvrage montre également le rendu syntaxique et lexical de l'art du mensonge de Volodine dans l'enchâssement d'une série de textes spéculaires différant à jamais la quête d'une vérité qui donnerait un sens à l'histoire : adjonction de morceaux de textes, de conjonctions, de mots, développement de certains aspects du contenu, reformulations, réécritures à travers de nouvelles figures de style. L'impression de non-sens s'estompe au fur et à mesure qu'on avance dans la lecture du livre, et la possibilité d'une logique insoupçonnée s'installe chez le lecteur, sans qu'il arrive pourtant à la définir, comme s'il glissait dans un rêve. Le texte est parsemé, en outre, de mots tels que « manant », « vassaux », « félon », « oncques », « majestable », « trépilla », dormition, qui renvoient à « un état révolu de la langue »³⁵ : des mots à la saveur médiévale qui ouvrent sur un autre temps, sur un autre stade évolutif de la langue.

Une littérature étrangère écrite en français

- 14 L'une des formules les plus énigmatiques utilisées à maintes reprises par Volodine concerne la langue, le post-exotisme étant « une littérature étrangère écrite en français »³⁶. Par le biais de cette devise, il exprime la visée internationaliste de son projet et coupe les liens avec un prétendu héritage culturel dans le domaine littéraire français, rejetant toute revendication identitaire ainsi que tout ancrage national. Si cette formule revient souvent dans la critique volodinienne, c'est Dominique Soulès qui l'a étudiée de manière approfondie en montrant comment cette langue peut devenir un territoire international³⁷. Volodine dilate la langue française jusqu'à ouvrir en elle des « double-fonds »³⁸ : à travers une onomastique et une toponomastique très inventives, combinant les références réelles, fictionnelles et fictives ; à travers des néologismes et le foisonnement de listes « faussement savantes autant que savamment fausses »³⁹ ; grâce à la nomenclature et à la taxinomie des formes post-exotiques sapant les codes littéraires traditionnels ; par le refus de la belle langue et par la création de structures grammaticales ou phrastiques cosmopolites, avec, par exemple, des greffons russes ou chinois. Soulès parle d'un « idiolecte », façonné par Volodine afin de devenir un véritable écrivain apatride, un idiolecte qui est fait, aussi, d'annonnements, de balbutiements, de cris, de perturbations sonores, de glossolalies, de schizophasies, et qui se nourrit de langues inventées (comme le *balkhyr* ou le *kordve*), de langues lointaines (comme le chinois) et minoritaires (comme le tupi). Une écriture babélienne, telle que l'envisage Violaine Houdart-Merot, c'est-à-dire « une écriture qui s'inscrit dans la conscience et dans la mise en pratique de la diversité linguistique, une écriture habitée par une ou plusieurs autres langues ou par les variations internes à une langue »⁴⁰. Une écriture à la fois cristalline et impénétrable, factice et souple, trompeuse et tranchante, qui est l'outil majeur au service de la visée politique du post-exotisme, créant un espace d'empathie avec le lecteur, sollicitant sa curiosité et son intérêt pour l'étrange et pour autrui, le poussant à envisager autrement des notions telles que « francophonie », « hospitalité linguistique » et « littérature-monde »⁴¹.
- 15 La nouvelle *Un monstre*, parue dans un recueil collectif en 2002, contient à la fois une illustration de l'art du mensonge de Volodine et un exemple du type de perturbation qu'il opère sur le français. Voici le début de la nouvelle :

(Il prit de nouveau la parole en face de lui-même, tâtonnant parmi les instruments et les tambours. Son verbe se répandit, hermétique, rauque, obéissant à des logiques que nul d'entre nous n'était en mesure de saisir. Je pense qu'il s'agissait de Wolfgang Wolf, le dodécaphone, ou d'Infernus Iohannes en personne. Le vent coulait autour de nous, le noir était intense. Sans cesse il se heurtait à la peau des tambours. Toute autre mélodie avait disparu, en dépit de ce qu'il prétendait d'une voix horrible.)

– Nous ne négligerons pas, déclama-t-il, ceci : à la première voussure un tantinet charogne et un peu contre-alte que nous imposâmes au monstre, et bien que, jusque-là, ses plaintes se fussent racoïncies de mélodies bienséantes, de gammes aréolées à l'air ancien, ainsi que de fortes piperies océanes, il se désaccorda en ut minable et révisa à la baisse tout caquetage. Il est vrai que nous lui avons introduit à temps en les cavernes une fameuse équipe de cromorniers et macequoteurs du diable, car ses râles devenaient solubles en nos soupirs, missibles à nos souvenirs, et s'emparaient rudement de nos fluides et nous accablaient, et il est vrai aussi que, ses côtes étant restées sous le vent, nous possédions sur lui l'avantage du rebec et de l'écume.⁴²

- 16 Au cœur de la nouvelle, il semble y avoir la rencontre entre un homme et un monstre. Le décor est infernal : le monstre crache des flammes, l'homme a peur, il ne comprend pas où il se trouve, il fait allusion à des gens proches, mais apparemment il est seul. On assiste à un étrange cérémonial : le monstre entre en transe, il agite un tambourin chamane entouré de sonnailles et parle une langue bizarre, parsemée de mots tirés de l'ancien français, ou qui y ressemblent. L'homme est médusé par la peur, mais après quelques tentatives inabouties, il arrive à utiliser le même langage que le monstre et à établir un contact avec ce dernier : l'écart entre les deux s'estompe, ils commencent à se rapprocher. « Envoltions-nous en nos langages fermés... Mais sache qu'ils nous ravageront par la mémoire... qu'ils nous harlequineront au poitrinal, dans le sens du ploc... »⁴³ sont les derniers mots prononcés par le monstre avant que les deux ne se fondent dans une espèce de symbiose, ou qu'ils s'anéantissent réciproquement. La nouvelle se termine en effet sur cette séquence de phrases énigmatiques :

J'enforcis alors mes miracles.

Les brises gonflèrent. La lune racla au-dessus des praires.

Enfin, je me retrouvais seul avec le monstre.

Après un moment, je le fis taire, lui aussi.⁴⁴

- 17 Le résumé que je viens de proposer n'est que l'une des lectures possibles de cette nouvelle, car le texte est construit sur l'alternance de deux voix qui, au fur et à mesure, ont tendance à se superposer. Là aussi, l'origine de l'énonciation n'est pas du tout claire, et, par ailleurs, *Infernus Iohannes* (cité dans les premières lignes de la nouvelle comme l'une des identités possibles du monstre) est la signature d'un collectif, car derrière elle se cachent tous les auteurs post-exotiques⁴⁵. La nouvelle pourrait être également la mise en scène d'une conscience dédoublée, schizophrène, qui finalement trouve un apaisement dans le silence. Les deux instances du récit, à savoir celui qui dit « je » et « le monstre », ne seraient en réalité qu'une seule et même entité : le jeu de miroirs serait ici une sorte de divertissement représentant les dissociations de la conscience esclave habitant le post-exotisme. En suivant l'hypothèse de Dominique Soulès, l'ancien français serait là en tant qu'« outil de dérèglement »⁴⁶ et élément d'ouverture vers des formes anciennes de la langue française, afin de créer une écriture babélique. Et pourtant, une autre lecture aussi est possible.
- 18 Qui est le monstre ? Il pourrait sans doute s'agir de l'un des avatars des narrateurs post-exotiques, ayant du mal à se reconnaître comme tel, mais acceptant enfin sa nature épouvantable et repoussante, ainsi que son côté obscur et insondable. Mais le monstre et l'« hermétique beuglante »⁴⁷ à travers laquelle il s'exprime pourraient aussi renvoyer au projet politique de Volodine. Deux langues se heurtent dans cette nouvelle : la langue dont se nourrissait la littérature médiévale, c'est-à-dire l'ancien français, et le français moderne, né au Grand Siècle. Ces deux langues, loin d'être dans un rapport apaisé d'évolution et de continuité, sont marquées par une très forte discontinuité : le français que nous parlons aujourd'hui est né du bâillonnement de la langue déchaînée que l'on parlait auparavant, sous prétexte d'établir une norme de clarté. Dans la perspective de Volodine, c'est une chimère de pureté qui aurait engendré, en fait, ce qui s'est passé entre le XVI^e et le XVII^e siècle : l'imposition d'une langue par le haut, une langue idéologique établissant la norme de clarté et de pureté de la cour. Si on envisage la nouvelle *Un monstre* sous cet angle, elle semblerait mettre en scène un affrontement linguistique, en permettant ainsi à Volodine de ruminer, encore une fois, un refoulé : l'abus de pouvoir, linguistique cette fois, qui est à l'origine de la littérature et de la culture française moderne.

- 19 Nous avons vu que l'art du mensonge dans le post-exotisme se joue sur plusieurs niveaux et vise à fourvoyer le lecteur en le poussant à vivre une expérience de lecture inédite⁴⁸ : Volodine crée un univers formel dégagé des genres qui nous sont familiers, travaille le langage en profondeur, construit des échafaudages romanesques enchevêtrés et met en scène des personnages et des narrateurs qui n'arrêtent pas de mentir. Cela engendre, chez le lecteur, un court-circuit, car il se trouve face à un paradoxe du menteur permanent : non seulement les sources de l'énonciation sont brouillées, mais ce qui est dit demeure foncièrement ambigu. Dans cette perspective, la nouvelle *Un monstre* offre à la fois un condensé de cet art du mensonge et une clé pour comprendre l'un des objectifs de Volodine : l'usage de l'ancien français, le mélange et la superposition des voix, la présence d'un monstre qui n'est peut-être qu'une projection du moi entraînent le lecteur dans un terrain vague où les grilles de compréhension traditionnelles ne semblent avoir aucune valeur, où tout point de repère national est sapé, où le passé qu'on croyait révolu revient le hanter, en le faisant sombrer dans un « univers réaliste mais décalé, étranger de façon absolue »⁴⁹.

NOTES

1. Des ouvrages post-exotiques ont paru chez différents éditeurs (Denoël, Minuit, L'École des loisirs, Gallimard, L'Olivier, Verdier, Seuil), signés par Antoine Volodine et par d'autres écrivains, des hommes et des femmes, qui sont ses hétéronymes (Lutz Bassmann, Manuela Draeger, Elli Kronauer).
2. L. Ruffel, *Volodine post-exotique*, Nantes, C. Default, 2007, p. 79-134.
3. Voir à ce propos Ibid., p. 58-75 ; Id., « Mille et une nuits noires », dans A. Roche et F. Detue (dir.), dans *Europe*, 940-941, « Maurice Blanchot. Antoine Volodine », 2007, p. 205-213.
4. Comme l'a écrit L. Ruffel : « L'imaginaire, le délire, la folie, la fiction "fictionnante", l'étrangement font l'originalité de cette œuvre et peuvent être saisis par un terme qui a le mérite de désigner dans le même temps un effet littéraire et son origine presque clinique : la fabulation, qu'on doit différencier de la fable ou de la simple fiction et comprendre comme une *fiction à effet de fiction* », Id., *Volodine post-exotique*, cit., p. 47-48.
5. A. Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Paris, Gallimard, 1998, p. 11.
6. Ibidem.
7. La critique s'est depuis longtemps penchée sur la pensée utopique façonnant l'univers post-exotique, aussi bien sur le plan du discours que sur le plan du récit. Voir à ce propos L. Ruffel, *Volodine post-exotique*, cit., p. 125-134, où l'auteur renvoie au concept d'« utopique » comme figure discursive et lieu de discours élaboré par Louis Marin (Id., *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris, Minuit, 1973), en relevant ainsi l'analogie entre l'organisation textuelle, symbolique et idéologique de ce qu'il appelle l'« œuvre-monde » d'Antoine Volodine. Concernant l'effondrement de l'imaginaire utopique face aux horreurs du XX^e siècle et son rapport à l'œuvre de Volodine voir également : S. Duriez, « L'utopie à l'heure de la postmodernité », dans F. Detue et P. Ouellet (dir.), *Défense et illustration du post-exotisme en vingt leçons. Avec Antoine Volodine*, Montréal, VLB, 2008, p. 199-212 ; A. Epelboin, « L'utopie de la fin et la fin de l'utopie », dans F. Detue et L. Ruffel (dir.), *Volodine, etc. Post-exotisme, poétique, politique*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 365-380 ; M. Lamarre, « Le chronotope de la fin du monde », dans D. Soulès (dir.), *Antoine Volodine et la « constellation post-*

exotique », dans *Revue des sciences humaines*, 322, 2016, p. 29-41 ; M. Lamarre, *Ruines de l'utopie. Antoine Volodine*, Olivier Rolin, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2014. Concernant l'organisation textuelle renvoyant à l'espace utopique : A. Wisser, « Un archipel post-exotique. Essai de lecture topographique de *Des Anges mineurs* », dans F. Detue et L. Ruffel (dir.), *op. cit.*, p. 349-364. Concernant le rapport entre l'utopie et deux des genres discursifs majeurs empruntés par Volodine, à savoir le slogan et le manifeste, voir : M. Tjell, « Utopie, slogan, manifeste : esthétique du combat chez Antoine Volodine », dans D. Soulès (dir.), *Antoine Volodine et la « constellation post-exotique »*, cit., p. 107-120. Concernant les reflets de la pensée utopique dans l'articulation des langues de la *polynarration* volodinienne voir D. Soulès, *Antoine Volodine, l'affolement des langues*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2017.

8. Voir à ce propos, à titre d'exemple : A. Volodine, « À la frange du réel », intervention à la Bibliothèque Nationale de France le 11 juin 2006, publiée dans *Neuf leçons de littérature*, Paris, Thierry Magnier, 2007 puis dans F. Detue et P. Ouellet (dir.), *op. cit.*, p. 383-399 ; voir également les citations tirées d'entretiens divers dans L. Ruffel, *Volodine post-exotique*, cit., p. 79-81.

9. D. Viart, « Situer Volodine ? Fictions du politique, esprit de l'histoire et anthropologie littéraire du "post-exotisme" » dans A. Roche et D. Viart (dir.), *Antoine Volodine. Fictions du politique*, Caen, Lettres modernes Minard, coll. « Écritures contemporaines », 2006, p. 29-67, p. 44.

10. Ibidem.

11. A. Volodine, R. Sangars, « Œuvre au noir et magie rouge », dans *Chronic'art*, 68, septembre-octobre 2010, consulté le 06/03/2020, URL : <<https://editions-verdier.fr/2014/06/02/chronicart-octobre-2010-par-romaric-sangars/>>.

12. Formule qu'il a utilisée, par exemple, lors de son allocution à la Bibliothèque Nationale de France le 14 décembre 2001. A. Volodine, « Écrire en français une littérature étrangère », intervention à la Bibliothèque Nationale de France le 14 décembre 2001, publiée dans *Chaoïd*, 6, automne-hiver 2002, p. 52-58, consultée le 14/10/2020, URL : <<https://editions-verdier.fr/2014/06/04/revue-chaoid-n-6-automne-hiver-2002-par-antoine-volodine/>>.

13. Id., « À la frange du réel », cit., p. 385-386.

14. Dans l'entretien avec Romaric Sangars que nous avons déjà cité, il parle d'« objet architectural à entrées multiples » et d'une machine à fabriquer des romans. A. Volodine, R. Sangars, art. cit.

15. Ibidem.

16. Ibidem.

17. M. Lamarre, art. cit., p. 36.

18. Ibidem.

19. L. Ruffel, *Volodine post-exotique*, cit., p. 276.

20. Voir à ce propos A. Roche, « Portrait de l'auteur en chiffonnier », dans A. Roche et D. Viart (dir.), *Antoine Volodine. Fictions du politique*, cit., p. 9-27.

21. A. Volodine, R. Sangars, art. cit.

22. Voir L. Ruffel, *Volodine post-exotique*, cit., p. 40-45, p. 217-233.

23. Voir à ce propos la lettre d'Antoine Volodine du 12 février 2000, adressée à Lionel Ruffel, citée dans Ibid., p. 43-44.

24. F. Wagner, « Sur les voix narratives post-exotiques », dans F. Detue et L. Ruffel (dir.), *op. cit.*, p. 121-136, p. 126.

25. Ibidem.

26. Voir notamment A. Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, cit., p. 17.

27. Voir P. Ouellet, « Histoire en peine. Poétique de l'esquive », dans A. Roche et F. Detue (dir.), dans *Europe*, 940-941, « Maurice Blanchot. Antoine Volodine », 2007, p. 214-225 et A.-M. David et S. David, « L'abîme regarde aussi en toi. De la métatextualité défensive chez Antoine Volodine », dans *Fabula*, « Les mauvaises lectures », 2013, consulté le 14/10/2020, URL : <<http://www.fabula.org/colloques/document2225.php>>.

28. A. Volodine, *Des Anges mineurs*, Paris, Seuil, « Points », 2007, p. 22.
29. B. Blanckeman, « La charge de la brigade légère », dans F. Detue et L. Ruffel (dir.), *op. cit.*, p. 146.
30. *Ibid.*, 148.
31. *Ibidem*.
32. Voir notamment A. Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, *cit.*, p. 54-57.
33. *Ibid.*, p. 30.
34. Voir à ce propos L. Ruffel, « Mille et une nuits noires », *cit.*
35. D. Soulès, *op. cit.*, p. 163
36. A. Volodine, « À la frange du réel », *art. cit.*, p. 387.
37. Voir notamment D. Soulès, *op. cit.*, p. 77-154.
38. *Ibidem*.
39. *Ibid.*, p. 91.
40. V. Houdart-Merot (dir.), *Écritures babéliennes*, Bern, Peter Lang, 2006, p. IX, cité dans D. Soulès, *op. cit.*, p. 148.
41. Voir D. Soulès, *op. cit.*, p. 300.
42. A. Volodine, *Un monstre*, dans *Le cadavre bouge encore, précis de réanimation littéraire*, P. Botura et O. Rohe éd., Paris, Léo Scheer, 2002, p. 281.
43. *Ibid.*, p. 285.
44. *Ibidem*.
45. Un texte bref paru récemment débute sur ces mots : « Infernus Iohannes est la signature de notre communauté. Prisonniers et prisonnières de notre quartier de haute sécurité, à jamais enfermés, nous survivons ensemble par la parole et par le rêve. Quelques voix fortes se sont distinguées à l'extérieur des murs afin d'y porter des exemples de notre imaginaire collectif : Lutz Bassmann, Manuela Draeger, Elli Kronauer, Antoine Volodine. Elles aussi à présent se fondent dans l'anonymat de ce nom, qui, de tout temps, a été au cœur du post-exotisme, et sans doute son cœur même », A. Volodine, « Signé Infernus Iohannes » dans *AOC*, 20 septembre 2020, consulté le 21 octobre 2020, URL : <<https://aoc.media/fiction/2020/09/19/signe-infernus-iohannes/>>.
46. D. Soulès, *op. cit.*, p. 149 n. 89.
47. A. Volodine, *Un monstre*, *cit.*, p. 283.
48. Voir à ce propos A.-M. David et S. David, *art. cit.*
49. A. Volodine, « Écrire en français une littérature étrangère », *cit.*

RÉSUMÉS

Cet article enquête sur les rapports entre vérité, mensonge, réalité et fiction dans l'œuvre d'Antoine Volodine, et propose une analyse des ouvrages *Des Anges mineurs* (1999) et *Nos animaux préférés* (2006), ainsi qu'une interprétation de la nouvelle *Un monstre* (2002).

This paper investigates about the connections between truth, falsehood, reality and fiction in Antoine Volodine's works, analyses the books *Des Anges mineurs* (1999) and *Nos animaux préférés* (2006), and offers an interpretation of the short story *Un monstre*.

INDEX

Mots-clés : Volodine (Antoine), langages dystopiques, vérité, mensonge, extrême contemporain

Keywords : Volodine (Antoine), dystopian languages, truth, falsehood, extrême contemporain