

Volodine lecteur des témoins : le dispositif d'éveil post-exotique

[...] il [Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze] répond de façon définitive à la question « Où vous situez-vous ? » qui était restée longtemps flottante. La réponse est un lieu : nous nous situons dans la prison, dans le camp, dans le quartier de haute sécurité où la société isole ses criminels les plus dangereux. Nous nous situons dans l'enfermement physique des murs et dans l'enfermement psychique de la folie, de la perpétuité et de la privation sensorielle. (Antoine Volodine¹)

Lire un roman de Iakoub Khadjbakiro revenait souvent à voyager sans tenue de sauvetage, périlleusement, à travers les hantises et les hontes de notre temps, au cœur de ce que refoulent et nient les gens qui passent. (Antoine Volodine, Alto Solo (AS, 32-33))

Je voudrais exposer ici en quoi, selon mon analyse, l'œuvre d'Antoine Volodine engage le destin de la littérature au présent. Elle le fait à mon sens dans l'effort de son auteur pour la *situer* – en tirant toutes les conséquences de cette situation. Fondamentalement, cette question de la situation met en jeu une conscience historique, dont il faut encore préciser qu'elle est double : relative bien sûr à l'histoire de la littérature – à son passé et son présent, si ce n'est à son futur –, mais aussi à l'ensemble de l'évolution politique et intellectuelle sur laquelle s'articule cette histoire. Cet effort de situation, chez Volodine, tient en un nom, mais chargé de mystère autant que la boîte de Pandore : celui de « post-exotisme ».

Au moment de l'invention de ce nom, en 1991, ce n'était pas spécialement la question de son sens, qui se posait – mais bien celle de la situation de l'œuvre. Focalisée sur les conditions sociologiques du champ éditorial français, la critique journalistique de l'époque butait sur un problème : le passage de l'auteur de la collection « Présence du futur » chez Denoël aux Éditions de Minuit ; était-il donc un auteur de science-fiction ou appartenait-il à une école « Minuit » ? Face à ces étiquettes réductrices et au « jugement, encore plus approximatif, qui établissait une discontinuité et même une contradiction entre deux périodes d'écriture² », le nom de « post-exotisme » a eu pour fonction première de *marquer le territoire* de l'œuvre, en opérant à la fois un retrait et un déplacement. S'il a d'abord été « forgé [...] sans peser longuement les pour et les contre de la terminologie » et formulé « comme une boutade », une « supercherie moqueuse », ce nom « éveillait beaucoup d'échos³ », or il est bientôt apparu dans ce sens que l'auteur voulait donner de la profondeur de champ historique à son œuvre.

¹ A. Volodine, « À la frange du réel », dans Frédéric Detue, Pierre Ouellet (dir.), *Défense et illustration du post-exotisme en vingt leçons : Avec Antoine Volodine*, Montréal, VLB Éditeur, coll. « Le soi et l'autre », 2008, p. 386.

² A. Volodine, « Pluralité des voix et unité de la mémoire dans le post-exotisme », dans P. Ouellet [et alii] (dir.), *Identités narratives : Mémoire et perception*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures », 2002, p. 192. « [Suivant] les préjugés en vogue dans le monde éditorial français, l'auteur était passé d'une infâme littérature populaire à une littérature savante, d'avant-garde », précise Volodine (*ibid.*).

³ A. Volodine, « À la frange du réel », dans F. Detue, P. Ouellet (dir.), *Défense et illustration du post-exotisme...*, *op. cit.*, p. 385.

Dans le titre de sa fiction théorique de 1998, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, l'hyperbate de la « leçon onze » avertit que l'étiquette « vide » du début s'est chargée de sens au point de devenir inépuisable ; et en effet, les sept courtes définitions que Volodine récapitule en 2006 ouvrent une vaste perspective, en déterminant le mode d'être de l'œuvre en fonction de l'histoire politique et littéraire du dernier siècle écoulé :

Qu'est-ce donc que le post-exotisme ?

- Une littérature de l'ailleurs, venue d'ailleurs, allant vers l'ailleurs.
- Une littérature internationaliste, cosmopolite, dont la mémoire plonge ses racines dans les tragédies du XX^e siècle, les guerres, les révolutions, les génocides et les défaites du XX^e siècle.
- Une littérature étrangère écrite en français.
- Une littérature qui mêle indissolublement l'onirique et le politique.
- Une littérature des poubelles, en rupture avec la littérature officielle.
- Une littérature carcérale de la ruminant, de la déviance mentale et de l'échec.
- Un édifice romanesque qui a surtout à voir avec le chamanisme, avec une variante bolchevique de chamanisme.¹

Il apparaît ici en particulier que situer l'œuvre, c'est essentiellement réfléchir ses conditions de possibilité historiques. Le post-exotisme, nous dit Volodine, est une littérature *d'après* « les tragédies du XX^e siècle », – d'après la terreur moderne inaugurée par la Première Guerre mondiale et la Révolution russe ; une littérature qui s'ancre spécialement dans « l'obscène catastrophe que représente l'échec du projet révolutionnaire au XX^e siècle² ». C'est cette détermination que je me propose d'étudier ici, étant donné qu'elle fait écho, dans le passé du XX^e siècle, à toute une « critique de la culture ».

On a affaire, de la part de Volodine, à un véritable geste *schismatique*, souligné par la définition du « post-exotisme » comme « littérature des poubelles, en rupture avec la littérature officielle » : il y a eu une littérature *d'avant* la catastrophe ; or cette littérature, partie prenante du système de culture qui a produit la catastrophe, participe encore de celle-ci en tant que « littérature officielle » ; il s'agit donc, à partir de la catastrophe et contre elle, de produire une littérature *en dissidence*.

C'est par une telle démarche logique, fondamentalement, que le post-exotisme fait œuvre de « critique de la culture », suivant une tradition au XX^e siècle. Adorno a appelé de ses vœux, après Auschwitz, une littérature qui cesse de « jouer sa partie dans la culture qui a accouché [de la destruction des juifs d'Europe]³ » ; c'était le sens – dialectique – de sa phrase si controversée sur l'impossibilité « d'écrire aujourd'hui des poèmes », liée au constat qu'« écrire un poème après Auschwitz est barbare⁴ ». Cependant, cette phrase a longtemps été comme l'arbre qui cache la forêt, – et ce,

¹ *Ibid.*, p. 387.

² J.-C. Millois, « Entretien avec Antoine Volodine », *Prétexte*, hiver 1998, n° 16, p. 42.

³ T. W. Adorno, « Engagement », dans *Notes sur la littérature*, trad. de l'allemand par S. Muller, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2009, p. 299.

⁴ T. W. Adorno, « Critique de la culture et société » [« *Kulturkritik und Gesellschaft* », 1951], dans *Prismes : Critique de la culture et société*, trad. de l'allemand par G. et R. Rochlitz, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2010, p. 30-31. La citation exacte est la suivante : « La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare [*nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch*], et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes ».

d'autant plus qu'elle a été comprise à contresens (comme un interdit) et donc déniée dans sa portée critique. On peut relever en effet que, sur le terrain théorique, la voix de Walter Benjamin s'était déjà élevée dans les années trente en faveur d'un schisme littéraire, – lorsque, face à l'élaboration des faits artistiques « dans un sens fasciste », l'auteur entreprenait avec force une « critique du concept d'art, tel que nous l'a légué le XIX^e siècle¹ », de façon à ruiner la possibilité désormais qu'un témoignage de culture se révèle « en même temps un témoignage de barbarie² ». On peut relever encore que, suivant un cheminement de pensée analogue, Hermann Broch a engagé, à l'heure fatale de l'art, une critique du destin de la théorie littéraire romantique dans la seconde moitié du XIX^e siècle, dénonçant un *kitsch* de « l'art pour l'art » et de « l'œuvre d'art totale » qui, par son « indifférence sociale » de plus en plus irrationnelle et péremptoire, « annonce la cruauté absolue de l'époque³ ». Et l'on doit surtout souligner, relativement au post-exotisme, que, depuis la Première Guerre mondiale, des témoins de crimes de masse n'ont cessé de juger – à l'instar de Varlam Chalamov – que, dans leurs œuvres testimoniales, « c'est l'essence même de la littérature qui est soumise à la critique et réfutée⁴ ».

Comme l'attestent les expressions de « littérature des poubelles » et de « littérature carcérale », en effet, le projet testimonial travaille le post-exotisme – en palimpseste. Tout se passe comme si, construisant la fiction d'une littérature qui a du mal à exister sous la terreur totalitaire, Volodine inscrivait ce projet dans le dispositif de son œuvre. Car, loin de seulement raconter et donc thématiser « les tragédies du XX^e siècle, les guerres, les révolutions, les génocides et les défaites du XX^e siècle », il fait élaborer ce récit par des personnages d'« engagés écrivains » emprisonnés qui sont les acteurs vaincus de ces tragédies et de ces défaites. On reconnaît alors la destinée douloureuse d'une littérature soumise à la censure totalitaire, la circulation clandestine de *samizdats*, l'édition de textes en langue de traduction sous nom d'emprunt. Spécialement, les livres post-exotiques sont censés nous parvenir d'un monde concentrationnaire à la manière des témoignages qui nous sont parvenus des tranchées de la Première Guerre mondiale, des ghettos juifs, et même d'Auschwitz-Birkenau – parfois comme par miracle⁵.

La question se pose donc de savoir en quoi précisément l'œuvre post-exotique de Volodine rompt avec une tradition d'avant la catastrophe – identifiée par Benjamin et Broch à la tradition issue du romantisme –, de savoir notamment ce que le régime artistique du post-exotisme doit à celui du témoignage. On peut dire que l'essentiel se joue dans le rapport de la littérature à l'histoire et à la politique.

¹ W. Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » (1936) : Paralipomènes et variantes, dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2003, p. 237.

² W. Benjamin, « Sur le concept d'histoire », dans *Œuvres*, t. III, trad. de l'allemand par M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2000, p. 433.

³ H. Broch, « Hofmannsthal et son temps : Étude », dans *Création littéraire et connaissance : Essais*, trad. de l'allemand par A. Kohn, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2007, p. 59-60. Voir également, du même auteur, *Quelques remarques à propos du kitsch*, trad. de l'allemand par A. Kohn, Paris, Allia, 2001.

⁴ V. T. Šalamov, « “O moej proze” » (iz pis'ma k I. P. Sirotinskoj) [« À propos de ma prose » (extrait d'une lettre à I. P. Sirotinskaâ)], dans *Sobranie sočinenij [Œuvres complètes]*, t. 4, Moskva, Hudožestvennaâ literatura / Vagrius, 1998, p. 383. Je traduis.

⁵ Voir F. Detue « Des langues chez Volodine un drame de la survie », *Littérature : Fictions contemporaines*, septembre 2008, n° 151, p. 75-89. Volodine juge pertinente l'analogie entre la littérature post-exotique et la littérature du *samizdat* : « Dans son intention, la littérature des poubelles, la littérature des communes d'écrivains, ce tissu de voix et de rêves de prisonniers, d'exclus, de fous et d'Untermenschen, est proche de la littérature du *samizdat* ». Il rappelle cependant avec justesse que c'est une analogie fictive : que ses livres sont des « ouvrages publiés et diffusés dans d'excellentes conditions » et que, quant à lui-même, « [e]n tant que porte-parole, [il n'est] pas menacé physiquement » (J. Schmidt, « La littérature du murmure : Entretien avec Antoine Volodine », *Devenirs du roman*, Paris, Naïve, coll. « Inculte / Naïve », 2007, p. 269).

Ce que le témoignage de crime de masse inaugure au XX^e siècle, c'est d'abord un autre rapport au réel de l'expérience historique, plus scrupuleux, plus éthique que dans la tradition littéraire romantique. Rapportant un réel dont la violence est *a priori* invraisemblable, le témoin s'attache à dire la vérité de son expérience dans le détail, dans un effort de « re-vie » de cette expérience qui vise à la rendre imaginable *au présent*. Il rompt ainsi avec l'*aura* de l'œuvre romantique, pour la « connaissance » de laquelle « la référence au récepteur » n'est pas « fructueuse¹ » ; ici, au contraire, l'acte de transmission est absolument déterminant, au sens où il conditionne le mode d'être de l'œuvre. Il s'agit pour le témoin de donner à connaître et à comprendre un crime de façon à en favoriser une remémoration collective, contre toutes les tentations et tentatives de le dénier ; or c'est non seulement rendre hommage aux victimes disparues et déposer contre les auteurs du crime et leurs complices, mais c'est encore dénoncer la responsabilité du système de culture qui a rendu possible que de telles exactions soient commises. Ainsi, le témoignage est comme une bouteille à la mer, dont la bonne réception n'a d'autre enjeu, au fond, que la survie de la culture, – mais d'une culture débarrassée de la possibilité de la barbarie.

Telle est l'utopie du témoin, qui tente de briser la chape de silence et de mensonge posée sur son expérience par les États et les sociétés, de façon à opérer une percée dans l'espace public : son rêve de communauté ne procède plus, comme dans l'ontologie esthétique de la tradition romantique, d'une magie du langage poétique qui formerait et réaliserait cette communauté dans la clôture de l'œuvre ; il procède de la réussite d'une interlocution, par quoi le lecteur entend l'admonestation de l'auteur, et prend le parti de son combat politique pour faire reconnaître un schisme historique, culturel et intellectuel. Or on peut dire qu'à l'instar de Georges Perec défendant *L'Espèce humaine* de Robert Antelme en tant que lieu de « vérité de la littérature² », Volodine est un de ces lecteurs de témoignages avec qui l'interlocution a été un succès.

De façon très raisonnable, l'écrivain se défend d'écrire des témoignages ; dans ses fictions, écrit-il, « la mémoire universelle du malheur n'est pas récupérée pour étayer des romans à prétention historique, et, encore moins, pour se rattacher fallacieusement à une littérature de témoignage³ ». En aucun cas, en effet, vouloir dans une œuvre être le prochain des témoins et marquer sa solidarité avec leur combat ne peut conduire à écrire un faux témoignage en prétendant au statut de témoin ; que l'expérience vécue par les témoins participe à la construction de l'expérience des lecteurs et permette ainsi une remémoration collective ne signifie pas que les héritiers s'identifient aux témoins et s'approprient leur expérience comme s'ils l'avaient vécue eux-mêmes. L'affaire des héritiers n'est ni de mimer un témoignage en s'attribuant une expérience du temps passé vécue par d'autres, ni de reconstituer ce temps passé en opérant une synthèse des témoignages et d'autres documents. Mais, si l'on peut soutenir néanmoins qu'ils *témoignent pour les témoins*, c'est qu'ils *accompagnent* ceux-ci dans leur hantise de ce temps passé et dans leur deuil inachevable des disparus ; c'est qu'ils entreprennent à leur tour, depuis leur propre place dans et face à l'histoire, de *nier la négation* en enquêtant sur ce qui reste de ce temps passé.

¹ W. Benjamin, « La tâche du traducteur », dans *Œuvres*, *op. cit.*, t. I, p. 245.

² Voir G. Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », dans *L.G. : Une aventure des années soixante*, Paris, Le Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle », 1992, p. 87-114.

³ A. Volodine, « À la frange du réel », dans F. Detue, P. Ouellet (dir.), *Défense et illustration du post-exotisme...*, *op. cit.*, p. 396.

C'est dans ce sens que Volodine revendique une « réécriture fantasmagorique de la mémoire collective » qui brouille ou efface « les repères territoriaux et temporels » et qui offre ainsi au lecteur la possibilité, éventuellement, « de faire travailler alors sa propre mémoire personnelle pour y retrouver telle ou telle tragédie précise qui le concerne plus que d'autres et qui alimente ses dégoûts, ses peurs et sa pitié¹ ». L'auteur construit un monde dont « la relation avec le monde géographique et historique contemporain est toujours très déformée, un peu comme dans un rêve », un monde « où il faut passer par la mémoire collective et l'inconscient collectif pour retrouver de la familiarité² », mais il faut noter que cette construction de fiction n'a rien d'une falsification du passé. Elle procède du regard synthétique de l'ange de l'histoire benjaminien qui, « [l]à où nous apparaît une chaîne d'événements, [...] ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds³ » ; mais cette capacité de synthèse rétrospective ne prétend en aucun cas rendre compte d'un passé catastrophique mieux que ne l'ont fait des témoins, comme si l'imagination pouvait se révéler supérieure à l'expérience. L'objet de Volodine, en effet, n'est évidemment pas la description exacte du passé, mais bien plutôt la prégnance du passé dans le présent, son inscription plus ou moins nette dans la mémoire collective ou l'inconscient collectif contemporains.

Le problème le plus aigu auquel se confrontent les témoins, à savoir le déni de leur expérience (qui permet de mettre celle-ci entre parenthèses, comme si elle n'avait pas eu lieu), devient en fait ici la matière même de la littérature. Chez les témoins, la conscience du déni impose de ne pas faire comme si l'expérience allait de soi, et de développer ainsi des stratégies narratives pour qu'il devienne progressivement impossible aux lecteurs de s'y dérober. Chez les héritiers des témoins, il s'agit de confronter les lecteurs à leur propre déni ; comme le dit Jochen Gerz à propos de ses « contre-monuments », un art se cultive alors qui « s'habille en spectateur⁴ ».

Car le déni du réel – déjà propre à l'idéalisme *kitsch* d'inspiration romantique, selon Broch – est peut-être le grand mal du XX^e siècle. Comme le montre la parole inaudible des témoins de la Grande Guerre, il n'est pas un mal spécifiquement totalitaire. Mais, depuis la seconde moitié du XX^e siècle, on ne peut plus ignorer qu'il a participé de la détermination du régime totalitaire – en étant au principe de sa langue de bois et de sa construction de l'homme nouveau. Le parti totalitaire est un parti différent des autres, en effet, en ce qu'il prétend posséder une connaissance infaillible du « sens de l'histoire » ; le point de vue du sens de l'histoire, suivant lequel il faut regarder la réalité « en mouvement », comme un moment de la réalisation de l'âge d'or, s'oppose au point de vue étroitement « naturaliste », dénoncé comme une hérésie, qui se limite à regarder – et à critiquer – la réalité « telle qu'elle est » ; ainsi, les facultés de juger, de penser et de se souvenir, relatives à l'expérience, deviennent superflues, puisque le parti, seul détenteur de la vérité, a toujours déjà décrété ce qu'il faut connaître et penser du passé, du présent et de l'avenir. C'est ce qui caractérise « [l]e sujet idéal de la domination totalitaire » selon Hannah Arendt : une capture de la pensée telle que « la distinction entre fait et fiction (c'est-à-dire la réalité de l'expérience) et la distinction entre vrai et faux (c'est-à-dire les normes de la pensée) n'existent plus ». Étant donné le

¹ *Ibid.*, p. 396.

² A. Volodine, « Écrire en français une littérature étrangère », *Chaoïd* [en ligne] : *International*, automne-hiver 2002, n° 6, format PDF, p. 53, disponible sur : http://www.chaoïd.com/pdf/chaoïd_6.zip.

³ W. Benjamin, « Sur le concept d'histoire », dans *Œuvres*, op. cit., t. III, p. 434.

⁴ F. Barré, « Ruser avec la mort » : Entretien avec Jochen Gerz, dans J. Gerz, *La Question secrète : Le Monument de Biron*, Arles, Actes Sud, 1996, p. 157.

« complet mépris [des chefs du régime] pour les faits en tant que tels », il y a dans la société une « capacité d'adaptation » et une « absence de continuité » totalitaires, qui permettent d'expliquer par exemple que, sous Staline, « la psychologie de la Russie soviétique [a] sembl[é] rendre réellement possible l'amnésie totale [*forgetfulness*]¹ ».

Cependant, ce « virus spécifique du totalitarisme » par quoi l'homme semble désormais « doté de la capacité de ne pas se laisser *affecter*, et donc surprendre par *ce qui arrive*² » ne laisse pas de se propager par-delà les totalitarismes. Dans le sens d'Arendt, qui trouve suspecte « la rapidité surprenante » avec laquelle la fascination allemande pour Hitler a disparu après 1945, des témoins comme Antelme et Améry s'alarment de « l'œuvre cicatrisante naturelle et immorale du temps », qui engendre très vite le pardon et l'oubli. Même chez les « victimes des nazis », on observe un « esprit de conciliation », alors que, comme le souligne Améry, « la volonté de conciliation [...] ne peut procéder que d'une léthargie émotionnelle et d'un sentiment d'indifférence envers la vie³ ». Or c'est cette transformation « [d]es hommes capables de douleur que nous étions en hommes indolents, c'est-à-dire en êtres qui n'ont plus besoin de sentir ce qui les attend et n'en sont d'ailleurs plus capables »⁴, que les écrivains héritiers des témoins comme Volodine entreprennent de combattre avec obstination, jugeant à leur tour qu'« [e]n aucun cas, [l'histoire] ne sert à faire la paix dans les consciences »⁵.

Dans son « roman allemand » *Lisbonne, dernière marge*, qui par exception situe la fiction dans un cadre spatio-temporel identifiable, Volodine rend explicite ce combat qu'il mène, par la voix de son héroïne Ingrid Vogel, « terroriste de la Fraction Armée Rouge en 1977⁶ ». Celle-ci imagine un livre dans lequel elle entend faire deviner une « société [...] fondée sur une manipulation à grande échelle des souvenirs collectifs, sur un écrasement mutilant de la mémoire » (*LDM*, 126) ; or il est difficile de ne pas rapporter ce projet de l'engagée écrivaine à la critique radicale qu'elle adresse à l'État et à la société allemands de son temps. Ce qu'elle dénonce au cours de ses échanges avec son amant Kurt Wellenkind, en effet, c'est la « lobotomie sournoise » opérée par la génération de leurs parents, préoccupée qu'était celle-ci de faire disparaître « toute trace d'une possible compromission avec le passé compromettant » ; selon le personnage, le déni du passé nazi est tel en Allemagne que tout se passe comme si « les divagations nationales-socialistes n'avaient pas pris forme, n'avaient pas débordé le cadre insignifiant de réflexions en chambre pour philosophes hystériques, n'avaient jamais envahi le réel et n'avaient jamais déferlé sur les rues allemandes ni dans les âmes allemandes », comme si, en somme, « le Troisième Reich n'avait été qu'une variante à peu près confidentielle d'un conte apocryphe des frères Grimm » (*LDM*, 78-80).

C'est de cet « écrasement mutilant de la mémoire » que partent les récits post-exotiques de façon systématique. Le lecteur découvre une époque présente où le passé nazi devient « une zone un peu onirique » dans l'histoire (*LDM*, 79), où une extermination comme celle des Ybürs dans *Dondog* est un passé nocturne « que, certes, même des Ybürs parviendront à éclaircir grâce à l'oubli » (*D*, 115), où encore

¹ H. Arendt, *Les Origines du totalitarisme : 3. Le Système totalitaire*, trad. de l'américain par J.-L. Bourget, R. Davreu et P. Lévy, révisé par H. Frappat, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais », 2005, respectivement p. 304, 105, 38 et 237.

² C. Lefort, *La Complication : Retour sur le communisme*, Paris, Fayard, 1999, p. 136.

³ J. Améry, *Par-delà le crime et le châtiment : Essai pour surmonter l'insurmontable*, trad. de l'allemand par F. Wuilmart, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2005, respectivement p. 165 et 154.

⁴ G. Anders, *Le Temps de la fin*, Paris, L'Herne, coll. « Carnets », 2007, p. 50.

⁵ R. Antelme, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1997, p. 116.

⁶ A. Volodine, « Écrire en français une littérature étrangère », *Chaoïd, op. cit.*, p. 55.

« [l']égalitarisme [a] été médiatiquement relégué au rang des causes non seulement perdues mais désuètes et oubliées » (*PE*, 64-65), et où donc « [l]a révolution retourn[e] à son inexistence primitive » (*NS*, 10), comme si on en avait effacé toutes les traces. Se produit là ce que Guy Debord, à propos du « spectacle » contemporain, appelle une « *mise hors la loi* de l'histoire », soit le fait d'avoir « condamné toute l'histoire récente à passer à la clandestinité, et d'avoir réussi à faire oublier très généralement l'esprit historique dans la société¹ ». De même que le régime totalitaire, dont les chefs « cherchent à s'enfermer dans une citadelle à l'abri des atteintes du temps », « s'agence sous le signe d'un refus de l'histoire² », une domination s'exerce dans les récits de Volodine qui tend à faire du présent le seul horizon, de sorte que l'humanité (« nous ») « se désintéress[e] » aussi bien « de son avenir » (*D*, 12) que de son passé.

Ce « temps de prévalence du point de vue du présent », c'est exactement ce que François Hartog nomme – à propos de notre temps – « présentisme³ ». Mais il importe de noter que les fictions de Volodine mettent en scène ce temps nôtre dans une intention éminemment critique : que, faisant apparaître ce « point de vue du présent » comme un legs totalitaire, les récits le politisent ; et que, mettant en scène des narrateurs et personnages qui résistent tant bien que mal à cette domination, ces récits se déploient en opposition à notre temps et son point de vue. F. Hartog n'a apparemment pas idée d'une telle velléité d'œuvrer en dissidence quand, par deux fois, il présente *Shoah* de Claude Lanzmann comme un « indice » marquant de la vague de mémoire et de patrimoine caractéristique des années 1980⁴ – à contresens de la visée du film. Or c'est précisément la façon dont les romans de Volodine, comme le film de Lanzmann, élaborent clandestinement un *dispositif d'éveil* contre la « *mise hors la loi* » présentiste de l'histoire qui fait leur originalité et leur force.

La confusion que nous repérons chez François Hartog au sujet de *Shoah* appelle un éclaircissement. La dissidence à l'étude ici chez les héritiers des témoins ne s'oppose pas, pour l'essentiel, aux formes les plus radicales de déni, induites par une idéologie militante ; un auteur comme Volodine ne peut pas attester un crime à la façon d'un auteur de témoignage, et ne peut donc pas faire pièce à une falsification volontaire de l'histoire comme celle des négationnistes, notamment. Mais combattre le déni des « hommes indolents » qui ont renoncé à exercer leur faculté de juger est d'autant plus nécessaire que ce déni est plus insidieux et plus répandu, et que l'opération de déréaliser le réel ou de favoriser sa non-constitution en objet, en quoi il consiste, passe « *dans* et souvent *par* le processus de transmission culturelle lui-même⁵ ». C'est ce en quoi Lanzmann fait œuvre de « critique de la culture » avec *Shoah* en 1985, contre la vague de mémoire et de patrimoine caractéristique de cette décennie. Contrairement aux cérémonies de commémoration et autres inaugurations de monuments, qui gèlent

¹ Guy Debord, *Commentaires sur La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006, p. 30.

² C. Lefort, *La Complication...*, *op. cit.*, p. 203-204.

³ François Hartog, *Régimes d'historicité : Présentisme et expériences du temps*, Paris, Le Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2003, p. 121. Voir dans ce volume l'article de S. Servoise intitulé « Post-exotisme et présentisme : les frères ennemis ».

⁴ Voir F. Hartog, *Régimes d'historicité...*, *op. cit.*, p. 16, 114. Cette erreur me semble imputable autant à un manque de perspective historique et politique qu'à un manque d'analyse esthétique. F. Hartog oppose le présentisme au futurisme ; mais encore faut-il voir que, sous couvert de « futurisme », le présent est déjà « devenu l'horizon » des régimes totalitaires ; que le désir d'infaillibilité des chefs totalitaires leur commande d'interdire l'imprévisible, qui peut venir aussi bien du passé que du futur.

⁵ C. Coquio, « À propos d'un nihilisme contemporain : négation, déni, témoignage », dans C. Coquio (dir.), *L'Histoire trouée : Négation et témoignage*, Nantes, Librairie l'Atalante, coll. « Comme un accordéon », 2004, p. 25-26.

artificiellement le passé et appellent une réception recueillie, fausse et anesthésiante, *Shoah* procède du parti d'abolir toute distance entre le passé et le présent et de montrer, dans une « fiction du réel », un homme – Lanzmann lui-même – fouillant avec obstination la mémoire des hommes et des lieux, de façon à favoriser une autre réception, dite « tactile¹ » ; où il ne s'agit pas de se recueillir devant un lieu de mémoire achevé, immuable, et de s'abîmer en lui, habité d'une sorte de terreur sacrée, mais au contraire de *recueillir en soi* en « examinateur distrait » le spectacle de ce qui s'est passé là et qui est revécu au présent – de ce qui n'est donc *pas fini*, comme le suggère l'image du train qui roule, interminablement, à la toute fin du film.

Par son recours exclusif à des images et des paroles actuelles qui font « halluciner » le génocide passé, *Shoah* parvient à faire émerger ce qui est enfoui dans les consciences des récepteurs, et à remettre ainsi en mémoire le crime d'une façon qui ne revienne pas à le remiser dans la mémoire : en inscrivant la mémoire du crime dans les corps et âmes des récepteurs, de sorte qu'ils ne puissent plus se croire à l'abri du danger, puis qu'ils pratiquent même l'automéfiance. Or c'est à une telle « invocation efficace rel[evant] de la sorcellerie² » que se livre également Volodine dans ses romans, relativement à « l'échec du projet révolutionnaire au XX^e siècle ».

À l'instar de Benjamin, Volodine pense que « le véritable souvenir doit [...], sur un mode épique et rhapsodique, donner en même temps une image de celui qui se souvient³ » ; ainsi, de récit en récit, les romans construisent une « fiction du présent » dans laquelle les personnages et narrateurs ont pour principal souci de se remémorer le passé. Face à l'horreur du présent et l'absence d'avenir, « [s]eul le passé, seule la mémoire du passé possèdent encore une dynamique, et c'est cela qu'exploite le personnage interrogé, qui endosse, sous la pression de l'échec et de la douleur, le statut de narrateur⁴ », précise Volodine. Constamment, durant un interrogatoire ou dans l'isolement d'une cellule, les personnages du post-exotisme « regard[ent] vers l'arrière depuis l'exclusion, depuis la défaite idéologique et militaire, depuis l'écrasement de tout espoir⁵ », – « fouillant [...] au fond de [leurs] mutilations et de [leurs] plaies » de façon à « [s]e donner l'illusion d'avoir un jour vécu ailleurs que dans le présent, dans ce présent infâme » (*NS*, 126).

Cependant, on comprend qu'un tel « présent infâme », qui a pour vocation d'interdire toute remémoration du passé, conditionne le mode d'être de cette remémoration, qui doit se confronter à sa propre impossibilité. Pour les personnages et narrateurs, il s'agit de défendre *malgré tout* la possibilité d'une remémoration contre deux effets de la domination : d'une part, contre leur propre désolation de vaincus de l'histoire, profondément meurtris dans leurs corps et âmes du fait de leur condition extrême de *paria* – et donc eux-mêmes au bord de l'amnésie ; d'autre part, contre la

¹ C'est Walter Benjamin qui conçoit d'opposer à la « réception recueillie » appelée par l'œuvre d'art auratique, la « réception tactile », ou « *réception par la distraction* », appelée d'abord historiquement par l'architecture puis par le cinéma. Ce second mode de réception « consiste bien moins dans un effort d'attention que dans une perception incidente » et se fait donc « par voie d'accoutumance ». Tandis que « celui qui se recueille devant une œuvre d'art s'y abîme », dans la réception tactile, c'est le mouvement inverse qui se produit : « la masse distraite recueille l'œuvre d'art en elle » (W. Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939) », dans *Œuvres*, *op. cit.*, t. III, p. 311-313).

² R. Klüger, *Refus de témoigner : Une jeunesse*, trad. de l'allemand par J. Étoré, Paris, Viviane Hamy, coll. « Bis », 2005, p. 94.

³ W. Benjamin, *Images de pensée*, trad. de l'allemand par J.-F. Poirier et J. Lacoste, Paris, Christian Bourgois éditeur, coll. « Titres », 2011, p. 182.

⁴ J.-C. Millois, « Entretien avec Antoine Volodine », *Prétexte*, *op. cit.*, p. 40.

⁵ A. Volodine, « À la frange du réel », dans F. Detue, P. Ouellet (dir.), *Défense et illustration du post-exotisme...*, *op. cit.*, p. 394.

passion inquisitrice des agents de la domination, qui traquent une mémoire pouvant faire obstacle à leur ambition totalitaire, de façon à la falsifier et à la nier. La remémoration prend alors la forme de l'enquête (souvent sur le mode de l'interrogatoire) et du « mensonge » (car « [l']ambiguïté, la digression, l'esquive, l'acharnement à parler d'autre chose, l'incertitude, les paradoxes, le renvoi à des énigmes sans solution, l'auto-dérision et l'humour du désastre sont des techniques de combat langagier, les armes du discours de celui qui sait qu'on ne lui donne la parole que pour ensuite l'anéantir¹ »). Mais cela ne signifie pas qu'elle échoue. Étant donné la « fiction du présent » qui figure sa mise hors la loi, elle ne devient possible que suivant un régime d'ambiguïté, en passant à la clandestinité, mais c'est précisément ce qui fait sa *vérité* – liée à la conscience irréductible qu'elle *doit être*.

L'« image de celui qui se souvient » offre dans le post-exotisme une « leçon » de résistance, l'affirmation d'une liberté inaliénable, de la part d'un être qui n'a plus d'autre perspective que la folie ou la mort. Telle est la manière volodinienne de donner à l'époque présente le visage du narrateur – à travers la configuration fictionnelle d'une *transmission testamentaire*, relative à des contenus du passé individuel qui n'ont de valeur qu'en tant que contenus du passé collectif, mais qui, précisément pour cette raison, ne sont *a priori* pas audibles. C'est ce qui fait que, comme la « nouvelle prose » de Chalamov, les fictions post-exotiques se présentent comme « l'événement, le combat lui-même, non sa description », « un moyen de vivre, non de connaître la vie² » ; qu'elles *représentent* des documents dans lesquels, chaque fois, « l'auteur écrit avec son sang », « explore sa matière en payant de sa personne – pas seulement avec son esprit, pas seulement avec son cœur, mais avec chaque pore de la peau, chacun de ses nerfs³ ». Du moment qu'une telle *incarnation en vérité* au présent forme le socle de la transmission du passé, on comprend que le voyage des narrateurs à rebours de leur agonie se donne intrinsèquement comme « victoire sur le mal, triomphe du bien⁴ ». Cependant, il reste à déterminer de quoi cette incarnation en vérité est le signe dans le passé et en quoi le régime d'ambiguïté adopté pour cette remémoration est le mode de transmission qui convient.

Fondamentalement, chez ces révolutionnaires vaincus que sont les narrateurs, l'incarnation en vérité dans un « mensonge » littéraire fait signe vers la révolution. Elle est précisément *ce qui reste de la révolution* dans un « présent infâme » tout près d'en finir avec elle. Elle est cette « allégeance à une puissance étrangère » que le bourreau Batyrzian décèle chez le narrateur Jean Vlassenko et dont il désespère de jamais « percer le cœur » (*VO*, 68) ; elle est aussi cette « lave refoulée mille ans, cent quatorze ans, huit cents générations ou une seule [...] cette boue rugissante et chaude surgie des cavernes les moins explorées de la société » qui arrive à la conscience d'Ingrid Vogel « et juste à la frange interne de ses lèvres, [...] affreusement amère et cinglante, torride et impérieuse, exig[eant] soudain d'être vomie à l'air libre et de s'exprimer sans lois ni fard » (*LDM*, 77). Pour Volodine comme pour Evgueni Zamiatine, en effet, « la loi de la révolution n'est pas sociale, elle est infiniment plus que cela – c'est une loi cosmique, universelle – exactement comme la loi de la conservation de l'énergie, de la

¹ J.-C. Millois, « Entretien avec Antoine Volodine », *Prétexte*, *op. cit.*, p. 41.

² V. Chalamov, « Manifeste sur la nouvelle prose (*Extraits*) », dans *Tout ou rien : cahier 1 : l'écriture*, trad. du russe par C. Loré, Lagrasse, Verdier, coll. « Slovo », 1993, p. 23.

³ V. Chalamov, « O proze » [« De la prose »], dans *Neskol'ko moih žiznej : Proza, poèziâ, èsse [Quelques-unes de mes vies : Prose, poésie, essais]*, Moskva, Izdatel'stvo « Respublika », 1996, p. 426 et 428. (Je modifie la traduction proposée dans *Tout ou rien...*, *op. cit.*, p. 28 et 31.)

⁴ *Ibid.*, p. 427.

dégénérescence de l'énergie (l'entropie)¹ » ; c'est pourquoi elle s'apparente, dans l'attitude radicale et insoumise des narrateurs, à cet « indomesticable que [Pascal Quignard] nomme le jadis et [qu'il] oppose au passé comme la lave éruptive s'oppose et dévaste la croûte solide et beaucoup plus récente des vieilles explosions sédimentées² ».

Opposer ici le « jadis » (ou « altérité de l'autrefois ») au passé peut sembler paradoxal, alors que les narrateurs post-exotiques se vouent à la mémoire de celui-ci. Au demeurant, si les narrateurs sont convaincus d'une chose, c'est – avec Engels et Rosa Luxemburg – de la vérité de « l'alternative “égalitarisme ou barbarie” qui [a] inspiré, qui [a] illuminé [leurs] crimes durant les années soixante-dix et quatre-vingt » (*PE*, 64) ; la survie d'une culture débarrassée de la possibilité de la barbarie passe pour eux par le sauvetage de l'utopie égalitariste qui, seule, garantirait « la possibilité ardente, incandescente et bienheureuse qu'enfin la justice advienne³ » : ils font donc bien une plongée dans le passé afin d'effectuer le sauvetage du jadis. Reste pourtant qu'ils font l'épreuve de l'opposition soulignée par Quignard ; bien qu'ils visent à « se remémor[er] les étourdissements voluptueux des années où la révolution n'était pas morte » (*NS*, 44-45), à « fixer [...] l'expérience des hiers qui chantent » (*DAM*, 154), ils doivent se résoudre au constat que leur « refuge » dans le passé « est un peu cauchemardesque, c'est le moins qu'on puisse dire⁴ ». L'histoire de la révolution dont ils ont été les acteurs et sur laquelle ils reviennent incessamment est toujours catastrophique, y compris lorsqu'ils entreprennent de renouer avec les origines ; l'émancipation politique s'est toujours déjà renversée en son contraire, comme si l'utopie ne pouvait que manquer à la promesse de ne faire qu'un avec la réalité.

En fait, les « inaboutissements bizarres » (*PE*, 95) à quoi mène la quête du jadis n'induisent certainement pas une disqualification de celui-ci. C'est le passé de la révolution et de l'utopie qui est en cause, non la révolution ou l'utopie en soi. La blessure du passé qui ne peut se refermer chez les narrateurs, c'est que, telle Maria Samarkande, ils « ne voi[ent] pas d'autre voie que celle qui [les] a menés au cauchemar » (*VO*, 22) ; leurs récits achoppent ainsi constamment, dans la lignée des « exploits pathétiques de [leur] génération et des générations précédentes, qui toutes ont mis leur héroïsme naturel au service d'une société qui allait vers [leur] idéal égalitaire, et qui l'ont construite brique à brique malgré les guerres et malgré les massacres et les privations et malgré les camps et les gardiens de camps, et qui l'ont construite jusqu'à ce qu'elle ne fonctionne plus, et même jusqu'à ce qu'elle ne fonctionne absolument plus » (*DAM*, 99). Or le modèle de révolution dont ils demeurent prisonniers – et dont, à leur corps défendant, ils représentent l'échec *par* et *en* leurs récits – est très explicitement celui, léniniste, de la Révolution d'Octobre. De façon pathétique, ils font en effet apparaître le destin tragique du communisme au XX^e siècle comme *nécessaire* et non contingent, du fait de la conquête d'un pouvoir d'État qui se proclame *absolu*, par un parti dont l'unité suppose l'existence d'ennemis – et donc d'une police chargée de les pourchasser et de les détruire. À la fin du *Nom des singes*, malgré l'échec de la remontée du fleuve « plus loin que les sources », à l'agonie, Gutierrez ne démord pas de cette conception totalitaire du « territoire utopique » à « fonder », et demeure

¹ E. Zamiatine, « Littérature, révolution et entropie », dans *Le Métier littéraire : portraits, études et manifestes*, trad. du russe par F. Monat, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Slavica », 1990, p. 150.

² P. Quignard, « Le passé et le jadis », dans *Le Monde* du 21 novembre 2002, p. 16.

³ F. Proust, *L'Histoire à contretemps : Le temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Librairie générale française, coll. « Biblio essais », 1999, p. 178.

⁴ P. Savary, « L'écriture, une posture militante » : Entretien avec A. Volodine, *Le Matricule des anges* [en ligne], juillet-août 1997, n° 20, disponible sur : <http://www.lmda.net/mat/MAT02031.html> (consulté le 31.07.2004).

exemplairement « fidèle à l'idée de police révolutionnaire » (NS, 29-30) jusque dans un ultime discours aux araignées :

... que les misérables d'entre les misérables soient les maîtres incontestés... absolus... qu'ils éliminent alors ceux qui rechignent... ceux qui ne veulent pas vivre avec eux dans la selve... la révolution est à ce prix... dans la forêt faire table rase... avancer jusqu'à la victoire... (NS, 237.)

Constamment, ainsi, l'utopie égalitariste se trouve dans le passé défigurée en « égalitarisme absolu » – en « rabotage absolu au niveau de l'obscur et du terrible » (NBB, 138) –, l'idéal d'une justice sociale qui parerait aux inégalités, défiguré en fantasme totalitaire de corps collectif homogène induisant une dynamique d'épuration. La remémoration de l'échec révolutionnaire constitue donc une « victoire sur le mal » d'abord dans un sens critique. Les narrateurs sont certes nietzschéens, en ce qu'ils ne renient rien de leur engagement passé ; mais ils sont lucides – malgré qu'ils en aient – sur l'entière contribution de cet engagement à la barbarie.

Cependant, cette remémoration constitue une « victoire sur le mal » encore dans un autre sens, du fait du régime d'ambiguïté. Celui-ci implique que, tel Dondog, les narrateurs post-exotiques « invent[ent] tout en puisant sans cesse dans [leur] mémoire » (D, 107), et racontent de la sorte l'histoire catastrophique du siècle « comme une féerie », « [c]omme si ça s'était produit dans un autre monde » (D, 108). Il consiste par exemple à décrire une Unité de la Légalité révolutionnaire – lieu d'exercice de la terreur tout ce qu'il y a de soviétique – comme « un lieu de réalité intermédiaire », « un sas qui communiqu[e] d'un côté avec la réalité banale, datée et localisée, et de l'autre avec une réalité magique, où les notions d'espace, de passé, d'avenir, de vie et de mort perd[ent] une bonne partie de leur signification » (D, 174) ; à présenter l'une des « tchékistes » occupées à mener « la lutte contre les ennemis du peuple » (D, 168) comme « une vieille chamane sans âge » (D, 170) dont le bureau fait passer d'« une première sphère concrète du monde [...] à une deuxième sphère, parallèle » (D, 174). Or cette introduction du merveilleux dans le passé – par la référence au chamanisme et par le recours à l'image surréelle – n'a évidemment de sens que pour le présent.

J'ai noté ailleurs que sa fonction, chez les narrateurs post-exotiques, rappelle à cet égard le pouvoir de l'onirisme dont Jean Cayrol témoigne après son expérience concentrationnaire, – pouvoir qui permet à « l'être lazarien », dans une réalité qui pose une revendication totale, de « vi[vre] sur deux plans distincts et pourtant reliés par un fil invisible, le plan de la terreur et le plan de l'exaltation, celui de la griserie et celui du détachement », et de « gard[er] une âme imprenable, dernière réserve de son *air natal* malgré le souffle monstrueux d'une catastrophe trop ardente¹ ». Dans le post-exotisme, le merveilleux vise ainsi à défaire le travail de l'histoire qui a façonné l'oppression au XX^e siècle, et à « réactiver par-delà la sédimentation historique un nouvel être au monde fait du jeu de passions multiples, énergiques et violentes² ». C'est par là que l'œuvre maintient malgré tout l'exigence de l'utopie. Mais elle le fait alors – suivant une déclinaison démocratique de l'utopie – dans une interlocution.

¹ J. Cayrol, *Lazare parmi nous*, dans *Œuvre lazarienne*, Paris, Le Seuil, coll. « Opus Seuil », 2007, p. 807-808, p. 765. Voir F. Detue, « Après le romantisme : post-exotisme de Volodine et tradition post-esthétique », dans C. Grall, M. Macé (dir.), *Devant la fiction, dans le monde*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », n° 88, 2010, p. 99-114.

² M. Abensour, « William Morris, utopie et romance », dans *Europe : Le romantisme révolutionnaire*, avril 2004, n° 900, p. 138.

Les « mondes parallèles, exotiques », des narrateurs doivent « coïncid[er] avec ce qui [est] enfoui dans l'inconscient du premier venu » (*AS*, 32), en effet, car le merveilleux mime dans le même temps la déréalisation du passé à laquelle les hommes se livrent le plus souvent. Le passé se trouve ainsi remis en mémoire d'une façon qui « réveille le monde [...] du rêve qu'il fait sur lui-même » (Marx¹). Cependant, s'il revient alors aux lecteurs d'imaginer un autre cours de l'histoire, cela suppose qu'ils « veu[illent] être le prochain de leur semblable »², contre toute indifférence. C'est ce que suggère le temps interrompu du merveilleux, dans lequel l'événement essentiel consiste dans la rencontre tout empathique des narrateurs avec leurs personnages de vaincus « comme à jamais dépossédés de la joie de refaire le monde » (*DAM*, 95). La réceptivité de l'âme, par quoi les narrateurs accompagnent fraternellement ces êtres désolés de sorte qu'ils meurent moins seuls, apparaît dans ce sens comme le prérequis d'une politique égalitariste débarrassée de « l'idée de police révolutionnaire ». Il s'agit – d'inconscient à inconscient – de recueillir en soi un sens de la responsabilité pour l'autre homme, de sorte que, dans la pleine obscurité de la nuit totalitaire qui ne semble encore que commencer, une lumière demeure, porteuse des espérances du passé.

Frédéric Detue

¹ « Lettre de Marx à Ruge, Kreuznach, septembre 1843 », citée par W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle : Le Livre des Passages*, trad. de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Passages », 2000, p. 473.

² J. Améry, *Par-delà le crime et le châtement...*, *op. cit.*, p. 10.