

*Antoine Volodine et ses hétéronymes,
ou comment constituer à soi seul une communauté d'écrivains*

Isabelle Moncion

**Thèse présentée à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre du programme de Lettres françaises
en vue de l'obtention de la maîtrise**

**Département de français
Faculté des arts
Université d'Ottawa**

©Isabelle Moncion, Ottawa, Canada, 2015

RÉSUMÉ

Après avoir publié, depuis 1985, une quarantaine d'ouvrages, Antoine Volodine est aujourd'hui reconnu comme l'un des écrivains français contemporains les plus importants. À preuve les nombreuses études qui lui ont été consacrées. Si donc plusieurs traits de son œuvre ont déjà été étudiés, il en est un qui, pourtant fondamental, n'a pas encore été abordé : les textes de l'auteur ne sont jamais signés de son orthonyme, de son nom réel, mais toujours publiés soit sous le nom d'Antoine Volodine — un pseudonyme —, soit sous la signature de plusieurs hétéronymes. Antoine Volodine et ses hétéronymes appartiennent également tous à la communauté des écrivains post-exotiques.

Dans la première partie de ma thèse, j'explore les approches théoriques de la pseudonymie et de l'hétéronymie. J'examine ensuite le contenu donné à ces procédés par deux écrivains qui les ont pratiqués, Kierkegaard et Pessoa, puis je fais état des études qui ont analysé ces pratiques. J'ai mobilisé ainsi, parmi les théories du double, celles qui se rattachent plus à une scission qu'à une duplication du moi : théories psychanalytiques (Freud, Lacan) et anthropologiques (Girard). J'ai aussi exploité les notions deleuziennes de « personnage conceptuel » et de « déterritorialisation ».

Dans une seconde partie, j'ai analysé quatre romans — *Des anges mineurs* (Volodine, 1999), *Ilia Mouromietz et le rossignol brigand* (E. Kronauer, 1999), *Les aigles puent* (L. Bassmann, 2010) et *Onze rêves de suie* (M. Draeger, 2010) —, ainsi que *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (1998), ouvrage « collectif » où est ébauchée l'esthétique d'une communauté d'écrivains.

Dans le chapitre premier, j'ai repéré les différences présentes dans les œuvres signées par le pseudonyme et les divers hétéronymes afin de dégager les motivations sous-jacentes à cette pluralité d'écriture et les fins que celle-ci sert. Dans le second chapitre, j'ai exploré les ressemblances existant entre ces œuvres pour comprendre les raisons d'être de la communauté d'auteurs post-exotiques.

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, j'aimerais remercier mon directeur, M. Christian Milat. Je tiens à souligner sa très grande générosité, sa patience et sa disponibilité. Il a su très bien me guider et me conseiller tout au long de ce projet.

Je remercie également le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada, le Fonds de recherche du Québec - Société et culture, le Département de français ainsi que la Faculté des études supérieures pour leur généreux appui financier.

J'aimerais aussi remercier mon amoureux Émanuël pour son soutien inconditionnel et ses encouragements à travers les hauts et les bas de cette thèse.

Finalement, merci également à mes parents, Jacques et Mireille Moncion, pour leur amour, leur écoute et leur appui. Je leur suis extrêmement reconnaissante de m'avoir donné la chance de poursuivre des études dans un domaine qui me passionne. Je tiens donc à leur dédier cette thèse.

INTRODUCTION

Antoine Volodine fait son apparition dans le paysage littéraire français en 1985. Peu de détails sont connus à son sujet. On sait qu'il est traducteur de russe et que Volodine est un pseudonyme. L'écrivain n'a jamais voulu révéler son nom véritable, qui serait, selon certaines sources, Jean Desvignes¹. Son premier roman, *Biographie comparée de Jorian Murgrave*, est paru aux Éditions Denoël dans la collection « Présence du futur », une collection consacrée aux œuvres de science-fiction. Volodine a publié quatre œuvres dans cette collection avant de passer en 1990 aux Éditions de Minuit. Cependant, Volodine s'est toujours défendu d'écrire des textes de science-fiction. Puis, dans ce qui peut sembler un processus de légitimation de son œuvre, il a effectué un changement d'éditeur. Son premier titre paru chez Minuit est *Lisbonne, dernière marge*. Trois autres titres ont suivi chez cet éditeur avant que Volodine n'en change à nouveau. En 1997, *Nuit blanche en Balkhyrie* paraît en effet aux Éditions Gallimard. C'est aussi chez Gallimard qu'a été publié son essai-fiction, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, où son esthétique est en partie expliquée. C'est à ce moment aussi où l'idée d'un collectif d'écrivains devient centrale dans sa définition de son œuvre. Cette espèce de « manifeste » paraît en 1998. En tout, trois titres ont été édités chez Gallimard avant que Volodine ne se retrouve aux Éditions du Seuil dans la collection « Fiction et cie », où il publie toujours. Jusqu'à maintenant, neuf titres ont été publiés au Seuil. Ce qui totalise dix-neuf titres sous ce nom de plume.

¹ Sabrinelle Bedrane, « L'engagement poétique de Volodine : le communisme de la parole », Marc Dambre et Richard J. Golsan (dir.), *L'exception de la France contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 191.

En plus d'écrire sous ce pseudonyme, Volodine écrit sous trois autres noms. En 1999 est parue une première œuvre sous le nom d'Elli Kronauer. Cette œuvre, intitulée *Ilia Mouromietz et le rossignol brigand*, a été éditée à l'École des loisirs. Cinq titres ont été publiés sous ce nom et chez cet éditeur entre 1999 et 2001. Peu de temps après, en 2002, Manuela Draeger fait son entrée à l'École des loisirs avec le roman *Pendant la boule bleue*. Elle y a publié dix romans. Puis, en 2010, une première œuvre est parue aux Éditions de l'Olivier qui ne s'adressait pas à un public enfant, *Onze rêves de suie*. Manuela Draeger a ensuite publié un deuxième titre chez cet éditeur en 2012, *Herbes et golems*. Son œuvre totalise donc douze titres. Puis un quatrième auteur se réclamant du collectif post-exotique a sorti un premier texte en 2008. Il s'agit de Lutz Bassmann avec *Haïkus de prison*, publié aux Éditions Verdier dans la collection « Chaoïd ». Jusqu'à maintenant, quatre volumes sont parus sous ce nom.

Malgré la curiosité médiatique à l'endroit de sa pratique de la pseudonymie et de l'hétéronymie, ce sujet n'a été abordé que superficiellement. En effet, personne ne s'est penché sur les écrits des divers « auteurs » afin de voir de quelles manières ils se distinguaient ou se ressemblaient. On a aussi peu cherché à comprendre les buts visés par cette pratique ou ses significations.

Une œuvre de « l'après »

Pourtant, de nombreuses études ont été publiées à ce jour sur ces œuvres. Bien sûr, en raison de l'aspect post-apocalyptique des fictions de Volodine, plusieurs chercheurs se sont penchés sur cet aspect. Parmi les recherches dans le champ de « l'après », notons celle de Lionel Ruffel, le premier des universitaires à défendre une thèse de doctorat sur Antoine

Volodine consacrée principalement à ce thème. Pour Ruffel, les romans de Volodine appartiennent à la catégorie des romans du *dénouement*. Ses romans mêlent l'histoire véritable à une matière fictionnelle dans un « nécessaire devoir d'inventaire sur le XX^e siècle. Le XX^e siècle est ce qui finit et les romans du dénouement en porte la trace.² » Il s'agit donc de romans qui racontent les horreurs du XX^e siècle en montrant leurs répercussions.

Pour Annie Epelboin, cette écriture de l'après témoigne surtout de la fin de l'utopie égalitariste, mais aussi de sa survivance. À travers les œuvres post-exotiques, les auteurs « tissent l'épopée d'une mort collective à valeur symbolique intense³ ». Cette mort est celle de la révolution. Toutefois, son « deuil est incessant, interminable, car il s'agit plutôt d'un anti-deuil, ou de son rejet. [...] Le deuil nié de la révolution est dès lors une utopie, le non-lieu d'une non-fin⁴. » En continuant à parler de la révolution avortée, de son insuccès ou à entretenir des espoirs de voir un jour naître un monde égalitaire, les personnages de Volodine, souligne Epelboin, montrent qu'ils refusent sa mort et donc que l'utopie survit.

Dans ce temps de l'après, comme l'explique Catherine Coquio, le lecteur se trouve en présence d'un phénomène propre aux survivants de catastrophes : le refus de témoigner. À la suite d'un événement traumatique, les personnages volodiniens ont tendance à ne pas raconter les faits tels qu'ils se sont véritablement produits. Selon Coquio, « Volodine décrit avec une surprenante netteté ce que fait le rescapé lorsque, voulant narrer, il s'approche et s'éloigne du "noyau", réveille les faits dans un prisme où se mêlent le réel et l'irréel, l'oubli

² Lionel Ruffel, *Le dénouement*, Lagrasse, Verdier, coll. « Chaoïd », 2005, p. 58.

³ Annie Epelboin, « L'utopie de la fin et la fin de l'utopie », Frédérik Detue et Lionel Ruffel (dir.), *Volodine, etc. Post-exotisme, poétique, politique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littérature, histoire, politique », 2013, p. 366.

⁴ *Ibid.*, p. 367.

devenant une condition du souvenir⁵ ». Pour se remémorer et témoigner, il faut savoir transformer les souvenirs afin de se protéger. Ainsi, afin de rendre compte de ce phénomène de survie, les écrits post-exotiques utilisent toutes sortes de « pratiques de cryptage, allusions, allégories murmurantes ou criardes⁶ » pour montrer ce mélange de réel et d'irréel propre au témoignage.

Frédéric Detue situe aussi la littérature post-exotique dans « l'après ». À partir de l'après-catastrophe et contre lui, il importe de « produire une littérature *en dissidence*⁷ », car, généralement, il y aura des tentatives d'« écrasement mutilant de la mémoire⁸ ». Il faut donc nier ce qui s'est produit en tentant d'ensevelir le passé. Pour Detue, en « faisant apparaître ce "point de vue du présent" comme un legs totalitaire, les récits [post-exotiques de Volodine] le politisent ». De plus, le caractère clandestin des récits (ils sont murmurés dans les prisons et les camps) fait leur « vérité »⁹.

Une œuvre politique

Ces études sur le besoin de témoigner et sur la fidélisation à la mémoire suivant des drames politiques ou portant sur l'échec des projets révolutionnaires égalitaristes montrent également la dimension foncièrement politique des œuvres d'Antoine Volodine et de ses hétéronymes. Cette dimension a aussi été abondamment analysée. Mélanie Lamarre souligne le fait que Volodine véhicule des « idéologies centrées autour des idées d'égalité et de révolution, [qu']il promeut la fraternité, l'athéisme, l'internationalisme, et affiche sa

⁵ Catherine Coquio, « "Comme une fée". Péripiétés d'un refus de témoigner », Frédéric Detue et Lionel Ruffel (dir.), *op. cit.*, p. 391.

⁶ *Ibid.*, p. 397

⁷ Frédéric Detue, « Volodine lecteur des témoins : le dispositif d'éveil post-exotique », Frédéric Detue et Lionel Ruffel (dir.), *op. cit.*, p. 407.

⁸ *Ibid.*, p. 414.

⁹ *Ibid.*, p. 417.

prédilection pour le libetarisme plutôt que l'autoritarisme¹⁰ ». Elle signale également qu'en se présentant comme porte-parole des auteurs post-exotiques, une « coïncidence idéologique avec la pensée qu'il leur prête¹¹ » existe sans doute. Bref, les valeurs des auteurs au nom desquels il s'exprime concordent avec les siennes. De plus, la manière dont Volodine présente l'idéologie égalitariste dans ses œuvres, en « [c]édant à la tentation de l'hyperbole et du dualisme plutôt que de décrire de façon nuancée la réalité sociale, relèverait du domaine du narratif et du fictionnel bien plus que du domaine scientifique¹² ».

Cette manière de présenter l'égalitarisme, qui tient d'un certain « manichéisme », a également été soulignée par Frank Wagner. Dans la logique volodinienne à l'œuvre, « égalitarisme révolutionnaire et utopie collectiviste sont affectés du signe "plus", capitalisme et mercantilisme sont affectés du signe "moins"¹³ ». Et ce, sans qu'il n'y ait la moindre démonstration argumentative : « la supériorité du collectivisme sur le capitalisme [...] [est] imposée au lecteur par voie de présupposition¹⁴ ».

Malgré cette manière dualiste de présenter les choses et qui fait pencher dans le totalitarisme, l'idéologie égalitariste, pour Lamarre, n'est pas entièrement négative¹⁵. Sa représentation montre également « une profonde mélancolie nourrie par une nostalgie pour

¹⁰ Mélanie Lamarre, « Antoine Volodine et la fiction idéologique », Frédéric Detue et Lionel Ruffel (dir.), *op. cit.*, p. 289.

¹¹ *Ibid.*, p. 290.

¹² *Ibid.*, p. 292.

¹³ Frank Wagner, « Que reste-t-il de nos amours ? Post-exotisme et valeurs », Frédéric Detue et 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. 283

¹⁴ *Ibid.*, p. 283-284.

¹⁵ Mélanie Lamarre, *op. cit.*, p. 296.

l'élan utopique, pour le désir de justice et le dépassement de l'égotisme que le rêve révolutionnaire comportait¹⁶ ».

Toutefois, pour Wagner, le brouillage des voix narratives nuit à l'autorité du discours et des valeurs qu'il sous-tend. Tout comme l'impossibilité de situer le lieu et le temps, tant ceux-ci sont brouillés. De ce fait, « une lecture référentielle de ces textes est rendue impossible¹⁷ ».

Cet avis n'est pas partagé par tous. Dominique Viart perçoit au contraire dans les œuvres de Volodine une représentation de la société actuelle. En analysant le sens du terme « post-exotisme », il effectue ce rapprochement : « Le monde post-exotique est un monde dans lequel la globalisation est devenue telle que l'exotisme n'y a plus de sens.¹⁸ » Il rapporte cette réalité à la nôtre en expliquant qu'il s'agit d'un monde « où le capitalisme que dénoncent les fictions volodiniennes a définitivement triomphé¹⁹ ». Pour ces raisons, il comprend les œuvres de Volodine comme des mises en garde, car elles « alert[ent] le lecteur sur le "totalitarisme" de notre univers, masqué sous des allures de démocratie et de pluralité triomphantes²⁰ ».

Une poétique déroutante

Outre l'aspect politique de l'œuvre, l'ambiguïté narrative retient aussi l'attention des critiques. Tout lecteur qui ouvre un livre de Volodine ou d'un de ses hétéronymes est confronté

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Frank Wagner, *op. cit.*, p. 288.

¹⁸ Dominique Viart, « Situer Volodine ? Fictions du politique, esprit de l'histoire et anthropologie littéraire du "post-exotisme", Anne Roche (dir.), *Antoine Volodine : fictions du politique. Écritures contemporaines 8*, Caen, Lettres modernes Minard, 2006, p. 54.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

à la fluctuation des instances narratives. Qui parle donc dans ces fictions ? Anaïs Oléron a effectué un travail de repérage des « marques formelles de l’ambiguïté narrative²¹ ». Une des raisons de la difficulté à cerner qui parle dans les ouvrages post-exotiques est la dimension communautaire de l’œuvre : les narrateurs et les personnages appartiennent tous à une communauté. La parole est donc collective²². Ce qui confère un certain anonymat à la parole, anonymat auquel « le travail qu’Antoine Volodine effectue sur l’onomastique²³ » contribue également. En fait, toute prise de parole dans ces œuvres ne peut « apparaître qu’inhérente au projet communautaire que représente la littérature post-exotique²⁴ ». Oléron a aussi effectué un rapprochement entre « l’éclatement des voix narratives [et] de la conception volodinienne de la littérature » : les voix comme l’écriture sont toutes morcelées.

Frank Wagner s’est également intéressé à cette ambiguïté des voix narratives. Pour lui, les divers dispositifs employés, dont notamment les « incidentes métatextuelles²⁵ », ne servent pas seulement à brouiller la lecture : « J’y verrais plutôt une stratégie favorisant au plus haut point la promotion de l’imaginaire. [...] [R]enoncer à les [les voix] situer permet dès lors, paradoxalement, de mieux s’ouvrir à leur écoute²⁶ », explique-t-il. De plus, en prenant en considération la pratique hétéronymique de Volodine, Frank Wagner voit dans cette pluralité de voix un lien avec l’ensemble de l’œuvre et de son « système de valeurs²⁷ » :

²¹ Anaïs Oléron, « L’ambiguïté des voix narratives dans le "post-exotisme" d’Antoine Volodine : choix d’écriture, monde fictionnel et stratégies de réception », Université de Haute Bretagne Rennes II, thèse de maîtrise, p. 184, <http://dumas.ccsd.cnrs.fr/docs/00/70/84/28/PDF/MemoireMasterOleronAnais_2012.pdf>.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 187.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Frank Wagner, « “Des voix et rien d’autre”. Sur les voix narratives post-exotiques : essai de poétique », Frédéric Detue et Lionel Ruffel (dir.), *op. cit.*, p. 124.

²⁶ *Ibid.*, p. 125.

²⁷ *Ibid.*, p. 136.

« Renoncer à l'enfermement mesquin dans la petitesse de son "moi" est aussi, bien sûr, affaire d'éthique, de politique et de métaphysique.²⁸ »

L'« humour du désastre »

Un autre trait particulier des œuvres post-exotiques, malgré le sérieux des thèmes traités, est la présence de l'humour. Dans les romans de Volodine et de ses hétéronymes, le lecteur se trouve souvent « en équilibre entre le rire et les larmes²⁹ ». Pour Audrey Camus, ce « rire ambivalent » se rapproche du « genre de la *satire ménippée*³⁰ ». Celle-ci « se caractérise d'abord par l'alliage comico-sérieux, le dialogisme et l'hybridation formelle. Elle tient à la fois du dialogue philosophique, de l'aventure, du fantastique [...] et de l'utopie.³¹ » Selon Camus, tous ces traits sont présents dans l'écriture de Volodine. De plus, elle voit dans la volonté de l'écrivain de se tenir à l'écart de ce qu'il qualifie de « littérature officielle » un autre lien avec la satire ménippée : « Cette revendication d'autonomie s'alimente à la défiance, elle aussi très ménippéenne, de la critique.³² »

Bruno Blanckeman a aussi cherché à voir de quelle manière « le rire volodinien opère³³ ». Il voit un rire qui possède « une part d'ironie, par sa capacité d'attaque, sa plasticité parodique et ce principe de lucidité qui atteste d'un dédoublement de la conscience en mesure de se saisir elle-même³⁴ ». Comme, au sein des fictions volodiniennes, le pire est en train de se

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Audrey Camus, « L'humour du désastre : un *spoudogeloin* post-exotique ? », Frédéric Detue et Pierre Ouellet (dir.), *op. cit.*, p. 128.

³⁰ *Ibid.*, p. 129.

³¹ *Ibid.*, p. 130.

³² *Ibid.*, p. 131.

³³ Bruno Blanckeman, « La charge de la brigade légère. L'humour chez Volodine », Frédéric Detue et Lionel Ruffel (dir.), *op. cit.*, p. 138.

³⁴ *Ibid.*

produire, la seule alternative reste le rire, « forme majeure d'un désespoir lucide³⁵ ». C'est ce que Volodine nomme « l'humour du désastre ». Toutefois, ce ne sont pas d'événements horribles en cours dont on rit, mais plutôt de leur « clichéisation, leur transformation progressive en imageries vides de sens³⁶ ». En fait, ce qui est révélé et qui fait rire et grincer des dents en même temps, c'est que ce qui se trouve révélé par les textes post-exotiques : « le vieux foyer d'inhumanité que toute société civilisée couvre et recouvre³⁷ ». Outre l'emploi de l'ironie et de la parodie, les écrits de Volodine comprennent des jeux de mots « destiné[s] à faire grimacer la langue [...], [où] [l]'écart se creuse entre la nature foncièrement désespérée du propos et celle, désinvolte, d'une langue qui, d'homophonies en à peu près, semble elle-même se décomposer³⁸ ». En fait, Blanckeman en vient à la conclusion que l'humour de Volodine est un humour qui verse par moments dans

l'inconvenant, humour noir qui transgresse les interdits élémentaires, humour désacralisant les grandes mythologies collectives, parmi lesquelles la littérature, dont toutes les instances esthétiques et culturelles, pratiques génériques et institutions, champ historique et horizon esthétique sont mis en jeu fictionnellement dans le dispositif post-exotique.³⁹

Donc, un humour avec une dimension fortement critique.

Le post-exotisme

À la suite de l'apparition du terme « post-exotisme », dont Volodine s'est emparé afin de décrire sa poétique, et de la publication de l'essai-fiction *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, les critiques ont tenté de comprendre ce qu'était ce post-exotisme. Frank Wagner est l'un de ceux qui se sont interrogés sur ses particularités. Un des traits importants de cette

³⁵ *Ibid.*, p. 139.

³⁶ *Ibid.*, p. 141.

³⁷ *Ibid.*, p. 143.

³⁸ *Ibid.*, p. 145.

³⁹ *Ibid.*, p. 148.

esthétique est « l'invasion par le métatextuel de la zone stratégique (car frontalière entre texte et hors-texte) que constitue le péri-texte⁴⁰ ». La littérature post-exotique est donc une littérature qui déborde de la fiction et « étend les potentielles ramifications qui ultérieurement et rétroactivement serviront à la dissolution de ses frontières⁴¹ ». En fait, l'idée d'effacement des frontières est au cœur même de l'entreprise post-exotique. Il s'agit d'une « radicale dissolution des frontières entre littéraire et extralittéraire, entre rêve et réalité, entre vie et mort⁴² ». D'où cet intérêt pour le Bardo Thödol présent dans maintes fictions, soit cette zone frontalière entre la mort et la renaissance où les contraires s'annulent. Par ailleurs, « sa localisation revendiquée dans le *bas* social et esthétique constitue surtout un positionnement stratégique qui lui [à Volodine] permet de produire et de faire entendre un discours marginal et foncièrement réactionnel-alternatif⁴³ ».

Lionel Ruffel, lui, décrit le post-exotisme comme une « archive qui confronte les discours comme autant de "touchers" de l'histoire révélant une position éthique, et mettant en jeu les relations esthétique/politique⁴⁴ ». Comme nous l'avons déjà fait remarquer, l'histoire des révolutions est au centre des récits post-exotiques. Il y a donc une dimension éthique importante à l'intérieur de cette œuvre, « [m]ais une vérité que personne ne remarque, car elle passe par les détours d'une fiction en premier lieu présentée comme une feinte, un mensonge⁴⁵ ». Outre cette dimension historique et éthique, on trouve dans le post-exotisme la

⁴⁰ Frank Wagner, « Leçon 12 : anatomie d'une révolution post-exotique », *Études littéraires*, vol. 33, 2001, p. 189.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*, p. 195.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Lionel Ruffel, « Les fictions de Volodine face à l'histoire révolutionnaire », Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 163.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 164.

présence des « modalités littéraires qui ont jalonné cette histoire, notamment [...] l'épopée, le mythe, la légende, l'utopie⁴⁶ ». Toutefois, bien que Volodine soit tenté de jouer avec la légende et le mythe révolutionnaire, c'est surtout pour les parodier⁴⁷. Comme cette œuvre semble investie d'un « devoir d'inventaire » des échecs révolutionnaires et en « fait vivre les restes par la fiction⁴⁸ », elle ne peut s'apparenter au post-modernisme, comme certains l'avaient cru, car celui-ci s'est évertué à « nommer toutes les fins du communisme⁴⁹ ». Par ailleurs, Ruffel voit dans la multiplicité des points de vue narratifs un autre lien avec la révolution : toutes les deux représentent « un désir, un désir excessif, maximal⁵⁰ ».

La littérature post-exotique est également marquée par un aspect de communautarisme. Toutefois, cette communauté n'est pas liée par quoi que ce soit de précis. Le « ralliement a lieu "contre" quelqu'un ou quelque chose, plutôt qu'"avec" qui ou quoi que ce soit : on est solidaire par opposition⁵¹ ». Ainsi, le lecteur peut s'associer aux personnages post-exotiques dans ce combat « contre », car « sa solitude de fond, grâce à laquelle s'exprime sa rareté, son originalité, crée les conditions symboliques d'une solidarité universelle dans le sentiment commun, éprouvé par *chacun*⁵² ».

Intertextualité et influence

Malgré la singularité de l'entreprise volodinienne, les critiques ont cherché les influences qu'elle a pu subir et les auteurs qui pouvaient entretenir des liens de ressemblance

⁴⁶ *Ibid.*, p. 165.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 166.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 171.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 168-169.

⁵¹ Pierre Ouellet, « Poétique de l'être-contre. Portrait en négatif de la communauté post-exotique », Frédéric Detue et Lionel Ruffel (dir.), *op. cit.*, p. 318.

⁵² *Ibid.*, p. 321.

avec son œuvre. Selon Annie Epelboin, « trois voix résonnent dans le texte post-exotique. Des voix qui viennent de la période postrévolutionnaire, des années 20 soviétiques.⁵³ » Une de ces voix est l'écrivain russe Artiom Vessioly. Celui-ci s'est enrôlé dans « l'Armée rouge et [a] voulu incarner dans ses écrits ce qu'on a appelé le "romantisme révolutionnaire"⁵⁴ ». De plus, il est mentionné dans *Des anges mineurs* d'Antoine Volodine, tout comme son roman le plus connu, *La Russie baignée de sang*. Pour Epelboin, les narrateurs post-exotiques partagent des liens de ressemblance avec lui : « ils sont eux aussi des révolutionnaires-écrivains, héros sans exploit et martyrs sans postérité⁵⁵ ». Une autre influence serait celle d'Evgueni Zamiatine. Tout comme les auteurs post-exotiques, celui-ci expose une vision tragique de l'échec de la révolution qui « est contrebalancé par la valorisation de l'imaginaire et de l'hérésie⁵⁶ ». La troisième voix est Platonov. Epelboin voit en lui « un grand précurseur, un prophète encore peu audible du désenchantement tragique et du désir irréductible d'une communauté humaine⁵⁷ ». Le rapprochement entre les deux auteurs s'effectue autour du « matériau narratif ». Tout comme Platonov, Volodine « entremêle des gueux, des bribes d'idées et de slogans mal assimilés, des haillons délavés, un rendu minimal de couleurs et de formes qui se meuvent dans un paysage abstrait⁵⁸ ». Donc, tous deux mettent en scène des sous-hommes dans un paysage qui tient du post-apocalyptique.

⁵³ Annie Epelboin, « L'utopie de la fin et la fin de l'utopie », Frédéric Detue et Lionel Ruffel (dir.), *op. cit.*, p. 370.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 371.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 372.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 376.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 377.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 378.

La posture d'auteur

Enfin, en raison de sa posture particulière, Volodine parle au nom d'un collectif d'auteurs : les critiques se sont intéressés aux *ethos* qui se cachaient derrière ce choix. Mette Tjell a identifié deux *ethos* précis. Tout d'abord, elle a relevé un *ethos* de porte-parole. Cette posture permet de « mettre en avant l'originalité de l'œuvre⁵⁹ » et, en raison d'un des éléments centraux de l'œuvre, soit la communauté d'écrivains post-révolutionnaires, elle témoigne d'« un lien de solidarité fort avec les personnages⁶⁰ » et « d'un contrat de lecture "égalitaire"⁶¹ ». En se présentant comme porte-parole, Volodine se met au même niveau que les personnages et les narrateurs : l'auteur n'a plus préséance sur eux, car il est l'un des leurs. L'autre *ethos* que Mette Tjell a discerné est celui du dissident. Un dissident politique et littéraire. Politique en raison des thèmes des œuvres, mais aussi littéraire. En effet, Volodine défend, surtout dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, « une esthétique singulière face à une conception établie et dominante de la littérature⁶² ». Cette posture de dissident de même que son esthétique singulière lui permettent de « créer une posture à la fois originale et insaisissable qui distingue l'auteur d'autres acteurs⁶³ ».

Antoine Volodine et ses hétéronymes

Comme la pratique de la pseudonymie et de l'hétéronymie chez Antoine Volodine a été à ce jour, comme nous venons de le voir, très peu étudiée, notre thèse vise à déceler les stratégies scripturales qui se cachent derrière ce choix. Nous avons choisi une œuvre écrite

⁵⁹ Mette Tjell, « Posture d'auteur et médiation de l'œuvre : l'écrivain en porte-parole chez Antoine Volodine, *Contextes*, vol. 13, 2013, <<http://contextes.revues.org/5826>>.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

sous chaque nom de plume afin d'analyser les différences et les ressemblances qui existent dans les écrits des divers « auteurs ».

Sous le nom d'Antoine Volodine, nous étudierons *Des anges mineurs*, œuvre parue en 1999. Elle est l'une des seules œuvres de Volodine qui, malgré la difficulté de lecture que certains ont pu reprocher à ses écrits, a été primée. Elle a en effet reçu le Prix Wepler 1999 et le Prix du Livre Inter 2000. Elle a également été décrite comme un « paradigme du genre⁶⁴ ». Elle paraît donc constituer une œuvre incontournable.

Pour Lutz Bassmann, comme peu de titres étaient encore parus sous ce nom, nous avons choisi d'analyser son plus récent titre au moment où nous avons commencé cette recherche, soit *Les aigles puent*, sorti en 2010.

Sous la signature d'Elli Kronauer, nous nous sommes intéressés à *Ilia Mouromietz et le rossignol brigand*, premier texte de cet auteur, paru en 1999. Le choix de ce titre plutôt qu'un autre s'explique également par la difficulté à trouver les livres de cet auteur.

Comme Manuela Draeger a surtout écrit pour la jeunesse, nous avons décidé de nous intéresser à sa première œuvre pour adulte, car nous ne voulions pas que les seules différences qui ressortent des analyses soient seulement imputables au fait que ces livres, ceux de Kronauer et de Draeger, sont destinés à la jeunesse. Nous avons ainsi choisi *Onze rêves de suie*, paru en 2010.

Finalement, nous nous devons d'inclure dans notre corpus *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, car il s'agit d'un ouvrage de théorie-fiction. Bien que l'œuvre raconte une

⁶⁴ Charif Madjalani, « Illusions et désillusions karmiques. Lecture du récit "post-exotique", Anne Roche (dir.), *op. cit.*, p. 105.

histoire, soit celle des derniers jours du révolutionnaire Lutz Bassman, elle explicite certains concepts-clés du post-exotisme et fournit des explications pour mieux comprendre cette entreprise romanesque.

Dans un premier temps, nous présenterons les outils d'analyse que nous utiliserons pour éclairer la pratique pseudonymique et hétéronymique d'Antoine Volodine. Nous avons privilégié deux orientations. Tout d'abord, nous nous intéresserons à des cas connus d'écrivains qui ont eu recours à ces procédés. Puis nous ferons appel à des théoriciens qui ont analysé les notions de double ou d'identités multiples.

Par la suite, à l'aide des outils théoriques développés dans la première partie, nous observerons les différences entre les divers écrivains afin de comprendre les motivations qui président à cette multiplicité. Enfin, dans un troisième temps, nous nous attarderons aux ressemblances entre les différents écrits pour formuler les raisons d'être de la communauté d'écrivains post-exotiques.

PREMIÈRE PARTIE

Approches théoriques de l'hétéronymie

Tout écrivain est double à plusieurs sens. Il a l'identité de son état civil, celle par laquelle on le connaît en public ou en privé. Mais il possède un double – ou est possédé par lui – l'auteur, qui, lui, ne se montre jamais qu'à travers ses écrits. Ce rapport se dédouble encore entre auteur et narrateur, puis entre l'auteur et son héros. Mais ces rapports doivent être lus. Ils ne sont pas directement représentés.

André Green⁶⁵

La question de l'auteur est au cœur de nombreux débats littéraires, notamment depuis la fin du XIX^e siècle. Doit-on prendre en considération l'auteur lors de la lecture d'une œuvre afin d'en saisir le sens ? Des écrivains tels que Mallarmé — « L'œuvre pure implique la disparition illocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots [...].⁶⁶ », tendent à vouloir laisser de moins en moins de place à la personne de l'auteur dans son œuvre. À l'auteur comme garant du sens ultime du texte, on commence à opposer le langage. Cette manière de concevoir l'œuvre littéraire s'est davantage développée au XX^e siècle avec des théoriciens comme Roland Barthes, pour qui « c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur⁶⁷ ». L'écriture et le texte en tant que tel se trouvent ainsi à occuper une place plus importante que l'auteur dans l'analyse de l'œuvre, car c'est à travers le texte, et non par l'auteur que le sens se construit. Toutefois, malgré l'importance accrue de ces modes d'analyse, la personne de l'auteur peut difficilement être entièrement omise. Du reste, Barthes a lui-même réintroduit l'auteur, qu'il reconnaît « à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons :

⁶⁵ André Green, « Préface », Fédor Dostoïevski, *Le double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1980, p. 9.

⁶⁶ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », dans *Divagations*, Paris, Eugène Fasquelle, 1897, p. 246.

⁶⁷ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil [*Manteia*, 1968], 1984, p. 62.

des “biographèmes”⁶⁸ ». Pour Antoine Compagnon, « la notion d’œuvre contient celle d’auteur, [car] [...] celui-ci se perpétue à travers le fétichisme de l’œuvre⁶⁹ ». Bref, à travers l’admiration pour un texte littéraire, on trouve également, indirectement, une certaine vénération à l’endroit de l’auteur puisque c’est lui qui a écrit ce texte. De plus, au sein de la société, les auteurs tendent, notamment ceux qui produisent des œuvres qui obtiennent une considération importante de la part de l’institution littéraire ou du public, à atteindre une certaine autorité et une certaine notoriété. L’auteur est donc investi d’une valeur au sein du champ littéraire : il est respecté, car il est reconnu.

S’il s’avère impossible de faire complètement abstraction de l’auteur, comment comprendre alors les diverses pratiques pseudonymiques ? Si l’auteur est celui qui sert d’autorité, comment interpréter les œuvres d’auteurs qui utilisent un nom de plume, ou plusieurs noms, ou qui s’inventent des personnalités littéraires qui seraient les auteurs supposés de leurs œuvres (hétéronymie) ? Afin de mieux rendre compte de la situation, il s’avère important d’expliquer les procédés littéraires se rapportant à la pseudonymie et à ses divers dérivés.

Pseudonymie, hétéronymie et autres procédés et stratégies littéraires liés au nom de l’auteur

Ces différentes stratégies sont souvent considérées comme appartenant au domaine de la duperie et de la supercherie, car l’auteur les utiliserait pour dissimuler sa véritable identité derrière un nom qui n’est pas le sien. Toutefois, il serait erroné d’y voir cette seule intention. Les définitions du *scriptor* et de l’*auctor* de Jean-François Jeandillou s’avèrent fort utiles

⁶⁸ Roland Barthes, « Préface », *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1971, p. 14.

⁶⁹ Antoine Compagnon, « Introduction : mort et résurrection de l’auteur », <<http://www.fabula.org/compagnon/auteur1.php>>.

pour mieux comprendre les diverses pratiques : le *scriptor* est « celui qui, matériellement, tient la plume en main⁷⁰ », tandis que l'*auctor* est « l'autorité, [le] garant qui assume la responsabilité apparente d'une œuvre dont il n'est que le signataire, mais non le fabricant véritable⁷¹ ». Parmi les supercheres littéraires les plus courantes, il y a le cas de l'allonymie : l'auteur utilise le nom d'un autre écrivain. Cette pratique est une « supercherie typique⁷² ». Il s'agit d'un cas où le *scriptor* cherche à se faire passer pour un autre auteur existant, tentant ainsi de miser sur l'autorité de cet auteur, soit sa persona d'*auctor*.

Les diverses pratiques comprises sous les cryptonymes sont également considérées comme des mystifications. Le cryptonyme est un nom déguisé. Mais ce désir de masque tient de l'amusement et du plaisir plutôt que d'une volonté de secret. Pour signer son œuvre, l'auteur choisit un nom qui entretient des liens ou qui se rapproche de son véritable nom. Il se cache donc derrière un faux nom, mais des indices sont perceptibles dans ce faux nom, notamment « par l'articulation énigmatique d'un signe manifeste avec celui qu'il recouvre⁷³ ». À titre d'exemple, un des cas de cryptonymes les plus communs est l'anagramme : l'auteur utilise les mêmes lettres que celles de son nom dans un autre ordre pour former un nouveau nom. Ainsi, Marguerite Yourcenar, dont le véritable nom est Crayencour, a eu recours à l'anagramme pour créer son nom d'auteur.

⁷⁰ Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraire*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1994, p. 72-73.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Antoine Compagnon, « Dixième leçon : la disparition élocutoire du poète », <<http://www.fabula.org/compagnon/auteur10.php>>.

⁷³ Jean-François Jeandillou, *op. cit.*, p. 82.

Toutefois, la stratégie la plus connue, car la plus couramment employée, est bien entendu la pseudonymie. On parle de pseudonymie lorsqu'un auteur « signe d'un faux nom, emprunté ou inventé⁷⁴ », son œuvre. De plus, cette

substitution d'un nom à un autre ne s'accompagne pas d'une mise en scène laissant croire à l'existence d'un individu [...] radicalement différent [...]. Quoiqu'il participe d'une relation de secret relatif, cet usage ne s'accompagne pas d'un mensonge puisque le faux nom, valant pour une simple étiquette, remplace accessoirement le "vrai" sans mettre en péril la valeur officielle des orthonymes [les noms légaux]⁷⁵.

Ainsi donc, bien que l'auteur dissimule son nom véritable sous un faux nom, un pseudonyme, il ne cherche pas à simuler l'existence d'un auteur fictif. Cette particularité de la pseudonymie nous mène à une autre pratique, l'hétéronymie, de laquelle elle se distingue sur ce point précis. Effectivement, dans le cas de l'hétéronymie, l'auteur masque son identité sous un faux nom, mais il cherche à faire croire à l'existence réelle de cette personne. Ainsi, l'écrivain crée un personnage d'auteur qui est présenté comme l'auteur réel de l'œuvre. De ce fait, la fiction entre davantage en jeu dans la pratique hétéronymique : « si un écrivain adopte un nom qui ne lui est pas *propre*, et plus encore s'il laisse croire que c'est là le vrai nom d'un individu [...] tout différent de lui-même, il fait de l'élément onomastique un pivot autour duquel gravitent un ou plusieurs mondes imaginaires⁷⁶ ». La personne de l'*auctor*, un être fictif, acquiert une réalité plus importante que le *scriptor*.

Lorsqu'un auteur emploie plusieurs noms de plume, on parle alors de polynymie. Dans ces cas-là aussi, la fiction tend à prendre le pas sur la réalité : « Parce qu'elle impose, en théorie du moins, la reconstitution intégrale d'un système protéiforme et autonome, la polynymie fait en somme définitivement prévaloir la fiction de l'*auctor* sur la réalité du

⁷⁴ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1987, p. 43.

⁷⁵ Jean-François Jeandillou, *op. cit.*, p. 79.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 29.

*scriptor*⁷⁷ ». Ainsi, en employant maints hétéronymes, comme l'a fait par exemple Fernando Pessoa (un des cas les plus connus d'hétéronymie et de polynymie que nous analyserons plus en détail), un *scriptor* donne un nom à un autre imaginaire⁷⁸. En effet, dans le cas de la pratique hétéronymique, « [l]'imposition du nom va ici de pair avec l'invention d'une biographie, la constitution d'un "portrait de caractère", la production de prétendus documents (manuscrits ou iconographiques), etc.⁷⁹ » Bref, on crée un autre fictif que l'on fait passer pour un auteur véritable. Donc, tandis que dans le cas de la pseudonymie, un auteur peut se cacher derrière un faux nom sans que la réalité de l'*auctor* ne prenne le dessus, cela s'avère beaucoup plus difficile avec l'hétéronymie.

Pour bien rendre compte des différences entre ces deux procédés ainsi que des diverses motivations qui se cachent derrière leur emploi, nous présenterons trois cas bien connus de pseudonymie et d'hétéronymie : Søren Kierkegaard, Fernando Pessoa et Romain Gary.

Søren Kierkegaard

Søren Kierkegaard a écrit sous plusieurs noms au cours de sa carrière d'écrivain. Comme il n'a pas vraiment créé autour de ces noms de biographie telle qu'il aurait laissé entendre qu'il se serait agi de personnes réelles, il se classe sous la bannière de la pseudonymie.

Maintes raisons expliquent son utilisation de faux noms. Il y a notamment eu recours afin de mener à bien une œuvre, un projet particulier. Effectivement, sous le nom de plume de Johannes Climacus, il a pu accomplir « ce que devait être sa tâche auprès des hommes, une tâche

⁷⁷ *Ibid.*, p. 88.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 80.

⁷⁹ *Ibid.*

d'écrivain religieux⁸⁰ ». Ce nom en est même « l'outil majeur⁸¹ ». Afin de mener à bien ce projet, un projet pour lequel il ne se considère pas tout à fait à la hauteur, Kierkegaard a pris un autre nom afin d'« ébaucher dans la pseudonymie [...] la figure de l'extraordinaire qu'il ne pourrait jamais endosser⁸² ». Il se sent chargé de la mission d'être un écrivain religieux, mais cette tâche importante, il n'est pas capable de l'accomplir sous son propre nom. Il doit se créer un double qui pourra, lui, réaliser ce projet. Dans *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraire*, Jean-François Jeandillou explique comment le changement de nom a fonctionné chez Kierkegaard et il cite celui-ci, qui s'explique sur son choix :

Praticien et analyste patenté de la polynymie, Kierkegaard a bien perçu le caractère définitif, et la radicalité du clivage instauré : "L'auteur crée poétiquement sa conception de vie particulière et la réplique qui, ainsi comprise, peut être pleine de sens, piquante, suggestive, sonnerait peut-être d'une façon bizarre, ridicule et repoussante dans la bouche d'un homme réel particulier et déterminé"⁸³.

En se dédoublant par le biais de la pseudonymie, Kierkegaard endossait un autre nom qui lui permettait d'écrire des textes impossibles pour lui à écrire sous son propre nom et qui n'auraient pas nécessairement pu avoir la portée désirée. Par cet autre nom, il s'autorise et se donne la liberté nécessaire pour mener à terme un projet beaucoup plus grand que lui. Cet emploi de la pseudonymie rejoint les propos d'Antoine Compagnon lorsqu'il explique « [l]'effet du pseudonyme, transgressif par rapport au code de l'auteur, [qui] consiste donc en une coupure libératrice entre l'homme privé et l'homme public ou entre divers rôles sociaux⁸⁴ ». Par l'utilisation du nom Johannes Climacus, Kierkegaard parvient à accomplir son rôle social de produire une œuvre chrétienne.

⁸⁰ Alain Bellaïche-Zacharie, « Kierkegaard et Pessoa : pseudonymie et hétéronymie », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 2009, vol. 93, n° 3, p. 534.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*

⁸³ Jean-François Jeandillou, *op. cit.*, p. 164.

⁸⁴ Antoine Compagnon, *loc. cit.*

Outre les raisons évoquées, la pseudonymie de Søren Kierkegaard est aussi étroitement liée à son état mélancolique. Dans *Point de vue explicatif de mon œuvre d'écrivain*, l'auteur explique que sa mélancolie le désigne pour un rôle précis : se sacrifier au profit des autres hommes afin de « découvrir dans de terribles souffrances ce dont les autres tirent profit⁸⁵ ». Comme l'explique Alain Bellaïche-Zacharie, l'écriture lui a permis de « satisfaire cette double pulsion caractéristique du mélancolique : s'anéantir soi-même, n'être rien pour devenir l'instrument de la Providence et permettre ainsi l'accomplissement de sa nature humaine⁸⁶ ». Cet anéantissement passait sans doute aussi par l'emploi d'un autre nom : celui-ci lui permettait de faire abstraction de lui-même ou, plus précisément, de sa *persona* d'auteur pour se concentrer sur son destin d'aider et de guider les autres sur le chemin de Dieu. Kierkegaard a également souligné à quel point cette œuvre religieuse à laquelle il s'est voué a été réparatrice pour lui : « elle a été la seule possibilité offerte à un mélancolique profondément humilié, l'honnête effort d'un militant en vue de réparer, si possible en faisant un peu de bien au prix de tous les sacrifices dans la discipline au service de la vérité⁸⁷ ». Par son rôle d'écrivain religieux, que seule la pseudonymie lui permettait de réaliser, il a pu se repentir⁸⁸. Celle-ci a donc joué chez lui un rôle salvateur.

Fernando Pessoa

Tout comme Kierkegaard, Fernando Pessoa conçoit l'adoption de noms de plume comme un moyen pour mener à bien le dessein dont il se sent investi. Par l'hétéronymie,

⁸⁵ Alain Bellaïche-Zacharie, *op. cit.*, p. 534.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

c'est-à-dire en se créant des personnalités d'auteur, Pessoa espérait accomplir un but bien précis : « faire progresser la civilisation et élargir la conscience de l'humanité⁸⁹ ». Comment exactement ? En créant une poésie qui repose sur une « pensée de la contradiction⁹⁰ ». Comme son œuvre poétique est portée par quatre poètes — Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Alvaro de Campos et Fernando Pessoa lui-même (il donne donc dans la polynymie) —, elle développe quatre manières de comprendre la réalité et d'en rendre compte. Des manières qui s'avèrent parfois contradictoires. En fait, « le paradoxe serait pour Pessoa la seule façon, à la portée des hommes, de dire la vérité, celle-ci ne pouvant être que partielle et fragmentaire⁹¹ ». Par l'hétéronymie, il espère atteindre une certaine vérité, vérité qu'il se sent le devoir de découvrir pour le progrès de l'humanité.

Cette démarche lui a permis un « dessaisissement de soi [...], [de] faire place à l'altérité pure⁹² ». Elle témoigne donc d'un projet d'écriture axé sur la figure de l'autre, qui part de l'autre. Dans un article, Régis Salado explique que Pessoa ne donne pas dans la mystification, mais qu'il cherche à « accréditer l'idée que le poème hétéronymique résulte de la capacité qu'a le poète à *se outrar* (ce néologisme signifiant littéralement "s'autruifier")⁹³ ». Pessoa veut ainsi donner place à l'autre pour le laisser s'exprimer dans sa poésie. Cette manière de concevoir son destin d'artiste est partagée par plusieurs écrivains. Dans « De l'essence du rire », Baudelaire explicite ainsi sa conception des phénomènes artistiques : « [ils] dénotent dans l'être humain l'existence d'une dualité permanente, la

⁸⁹ Antoine Masson, « Pessoa : voix d'un sujet pluriel », *Les enjeux psychopathologiques de l'acte créateur*, Bernard Chouvier et Anne Brun (dir.), Bruxelles, Éditions de Boeck, 2011, p. 135.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 136.

⁹¹ *Ibid.*, p. 137.

⁹² Manuel Dos Santos Jorge, *Fernando Pessoa, être pluriel : les hétéronymes*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 54.

⁹³ Régis Salado, « Fernando Pessoa en personnes », *Le Magazine littéraire*, n° 526, décembre 2012, p. 73.

puissance d'être à la fois soi et un autre⁹⁴ ». Il applique cette pensée à un sujet précis : l'artiste comique, qui doit s'oublier pour être en mesure de jouer ce rôle. Toutefois, il manifestera aussi l'opinion que tout artiste ne peut être artiste que s'il est double et a conscience de sa double nature. De façon analogue, Pessoa ne pouvait mener à bien son destin de poète métaphysique qu'en permettant à l'autre, par le biais de l'hétéronymie, de se manifester dans son œuvre et par elle.

D'autre part, l'hétéronymie de Pessoa peut également être comprise comme une tentative de réponse à son questionnement métaphysique. Selon certains commentateurs,

[t]oute l'œuvre de Pessoa [...] témoigne d'une inquiétude métaphysique qui est la forme la plus consciente de son « intranquillité ». Toutes ses expériences poétiques, psychologiques ou spirituelles sont des tentatives désordonnées, selon le cas, pour résoudre la « question de l'être »⁹⁵.

Son œuvre serait donc marquée par ce questionnement. Sa vie aussi. Élevé dans la religion catholique, Fernando Pessoa est fondamentalement croyant. Toutefois, lorsqu'il traduit des ouvrages de théosophie, il est ébranlé par ce qu'il y découvre. Le 6 décembre 1915, il écrit à son ami Mário de Sá-Carneiro :

L'ampleur prodigieuse de cette religion-philosophie; les idées de force de pouvoir, de connaissance *supérieure* et extrahumaine, qui imprègnent les ouvrages théosophiques m'ont profondément troublé. [...] *La possibilité que se trouve là, dans la théosophie, la vérité réelle, me hante*⁹⁶.

Peu à peu, Pessoa réalise que sa quête de sens ne peut trouver de réponses dans une vérité unique, comme la religion le propose généralement. Il écrit :

Nous pensons en général, en accord avec notre sensibilité, et ainsi tout devient pour nous un problème de bien et de mal; il y a longtemps que je subis, moi-même, de grandes calomnies à cause de cette interprétation. Il semble qu'il n'est jamais venu à l'esprit de personne que les relations entre les choses – à supposer qu'il y ait des choses et des relations – sont trop compliquées pour qu'un dieu ou un diable les explique, ou qu'ils les expliquent tous les deux⁹⁷.

⁹⁴ Pierre Jourde et Paolo Tortonese, *Visages du double. Un thème littéraire*, Paris, Éditions Nathan Université, coll. « Fac littérature », 1996, p. 31.

⁹⁵ Fernando Pessoa, *Le chemin du serpent*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2008, p. 48.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 176.

⁹⁷ Antoine Masson, *op. cit.*, p. 137.

Ainsi, la « question de l'être » se résoudrait à travers la pluralité. Toutefois, l'être, généralement, accepte difficilement les contradictions qui peuvent naître de la pluralité. Avec l'hétéronymie, Pessoa réussit à créer « une nouvelle pensée de la contradiction, une nouvelle manière de se soutenir en sujet à partir du contradictoire. L'hétéronymie consiste par là à "élargir la conscience de l'humanité"⁹⁸ ». À travers ses divers hétéronymes, Pessoa a pu expérimenter et proposer plusieurs explications et manières de concevoir l'homme et sa réalité. Par exemple, Pessoa lui-même est le poète de « l'intériorité, de la transcendance, de l'écoute, du rêve, de la profondeur, de l'infini », alors qu'Alberto Caeiro est conçu comme celui qui est « porteur de la vérité nouvelle, qui affirme la valeur de l'apparence, de la sensation brute, de l'immanence du regard, de la superficialité⁹⁹ ». Pessoa peut ainsi se permettre d'explorer des manières d'être et de concevoir la réalité complètement opposées, qui l'aideront à trouver des réponses à ses diverses interrogations. Comme le dit Alain Masson en citant Judith Balso, l'œuvre hétéronymique de Pessoa fait de lui un véritable « passeur métaphysique »¹⁰⁰ :

Afin de surmonter les apories des dualismes tels que « sujet/objet, conscience/réel, intériorité de la pensée/extériorité de l'univers, être/non-être, fini/infini », la poésie hétéronymique, non seulement les convoque et les récuse, mais « les surmonte dans le poème et par le poème », ce qui « suppose d'accepter une discontinuité : à Caeiro, le Maître et l'illumination inaugurale, la tâche de substituer à la pensée métaphysique de l'Être une pensée des choses; à Fernando Pessoa [lui-même], l'effort de produire une pensée non-dialectique de l'Être et du non-être, que nous désignons par la question du "deux"; à Reis, le courage d'étendre à l'être de l'homme cette pensée des choses et d'endurer le caractère insensé d'une telle pensée; à Campos enfin, le tourment d'engendrer une pensée de l'infini dont une conscience finie ne soit pas la limite¹⁰¹.

L'hétéronymie permet donc à Pessoa d'explorer les contradictions, de les repousser et même, d'une certaine façon, de les dépasser à travers les pensées diverses de ses personnages d'écrivains qui se consacrent tous à une manière particulière de résoudre leurs

⁹⁸ *Ibid.*, p. 136.

⁹⁹ Fernando Pessoa, *op. cit.*, p. 28-29.

¹⁰⁰ Antoine Masson, *op. cit.*, p. 152.

¹⁰¹ *Ibid.*

questionnements métaphysiques. De même, sa pratique hétéronymique lui permet de réaliser son désir d'absolu, sa soif de « tout sentir, de toutes les manières ¹⁰²».

En effet, à d'autres moments, lorsqu'il parle de l'hétéronymie, Pessoa utilise le terme « voyager » pour qualifier ce processus. Il écrit ceci dans une lettre à un ami :

Ce que je suis essentiellement – sous les masques involontaires du poète, du raisonneur et de Dieu sait quoi encore – c'est un dramaturge. Le phénomène de dépersonnalisation instinctive, dont je vous parlais dans ma lettre précédente pour expliquer l'existence des hétéronymes, me conduit tout naturellement à cette définition. Cela étant, je ne change pas, je VOYAGE [...] je change peu à peu de personnalité, et progressivement (ici on peut parler d'évolution), j'enrichis ma capacité à créer des personnalités nouvelles, des façons neuves de feindre que je comprends le monde ou, plutôt, qu'on peut le comprendre ¹⁰³.

Sa multiplication à travers ses divers hétéronymes a été un moyen pour tenter d'accéder à la vérité. Ce n'est pas par l'intermédiaire d'un double précis, du dédoublement, mais dans la multiplicité qu'il conçoit le moyen d'y parvenir.

Cependant, il serait trompeur de comprendre l'explication métaphysique du dédoublement de Pessoa comme la seule source de l'hétéronymie. Effectivement, maints autres commentateurs de son œuvre ont trouvé dans les théories de nature psychanalytique diverses réponses possibles à sa pratique. D'autant plus que Pessoa, dès un très jeune âge, se créait déjà des personnages d'écrivains. On peut penser que le jeune Fernando Pessoa ne cherchait probablement pas à ce moment-là une réponse à la « question de l'être ¹⁰⁴ ».

Alain Bellaïche-Zacharie comprend aussi l'hétéronymie de Pessoa comme un moyen pour des identités opposées de coexister. Toutefois, pour lui, cette manière témoigne également d'un autre problème identitaire :

Cohabitent ainsi de façon consciente l'idéal du moi et le moi, un moi abstrait et un moi éprouvé comme perte de soi, ne composant nullement un moi concret ouvert à l'existence, mais une vaste béance au sein de lui-même. Les hétéronymes comblent ce vide, peuplent ce moi qui n'accède jamais à

¹⁰² Fernando Pessoa, *op. cit.*, p. 27.

¹⁰³ Fernando Pessoa, *Le chemin du serpent*, *op. cit.*, p. 217.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 48.

lui-même et constituent selon les termes de Pessoa « un mur de protection » qui protège du « non-moi », qui protège de l'abîme. Loin de la résorber, l'hétéronymie accroît la dispersion du moi, amplifiant davantage l'emprise de la mélancolie¹⁰⁵.

Chez Pessoa, il semblerait donc qu'il y ait un processus de scission du moi : l'être est fragmenté. Toutefois, celui-ci ne témoigne pas seulement d'une volonté de laisser cohabiter des désirs contradictoires, mais de pallier le manque d'identité d'un moi jamais complètement formé, une personnalité vide. Pessoa comble de cette manière le « vide », l'« abîme ». André Green émet un constat similaire à celui de Bellaïche-Zacharie : le double joue un rôle « salvateur » au moment même où « apparaît le désir d'anéantissement¹⁰⁶ ». Par contre, l'hétéronymie, qui crée une prolifération de moi, car doublée aussi par la polynymie, augmente cette impression d'un moi sans consistance : par la multiplicité, le moi ne se trouve pas renforcé, mais plutôt disséminé. Ainsi, « l'hétéronymie se présente [...] comme un processus d'"évidement" du moi engendrant des entités qui ne sont rien par elles-mêmes, sinon le reflet éclaté d'un moi à la recherche de sa propre image¹⁰⁷ ». En fait, en laissant de plus en plus de place à l'autre, ou plutôt aux autres, le mécanisme hétéronymique, qui se voulait un moyen de protection, échoue : le moi n'est pas protégé, il est envahi par une multitude d'autres sous lesquels il tend à disparaître. Alain Bellaïche-Zacharie explique bien cette particularité de l'hétéronymie en la comparant à la pseudonymie :

Sous l'effet de cette « hémorragie interne » ininterrompue qu'est selon Freud la mélancolie, l'hétéronymie s'emploie toujours plus à « produire de l'autre » et volatilise la moindre parcelle de moi. [...]

La pseudonymie, en revanche, s'efforce de « créer du même »¹⁰⁸.

Ainsi, le choix de l'hétéronymie montre bien la difficulté d'être de Pessoa, difficulté qui conduit à la création de ces autres, seul moyen trouvé par le poète de lui faire face. De plus,

¹⁰⁵ Alain Bellaïche-Zacharie, *loc. cit.*, p. 535.

¹⁰⁶ Pierre Jourde et Paolo Tortonese, *op. cit.*, p. 67.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 536.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 536-537.

on comprend les enjeux divergents des deux procédés : l'hétéronymie, à tout le moins chez Pessoa, élimine le soi, mais un soi déjà déficient, au profit de l'autre, tandis que la pseudonymie, elle, créerait un autre qui est en fait le moi, un moi multiplié. Ce moi multiple ne s'avère pas divisé comme dans le cas de l'hétéronymie; il n'est pas marqué par la scission.

En fait, Pessoa avait pressenti ce danger. Le 8 mars 1918, il a écrit une trentaine de poèmes tout d'une suite, comme sous une impulsion incontrôlable. Il décrit après coup ce « jour triomphal » où Alberto Caeiro, son « maître », est né et explique sa réaction à la suite de cette apparition :

[...] une fois écrits ces trente et quelques poèmes, je m'emparai aussitôt d'un autre papier sur lequel j'écrivis, d'affilée également, les six poèmes qui constituent « Pluie oblique » de Fernando Pessoa – Immédiatement et intégralement... Ce fut le retour de Fernando Pessoa. Alberto Caeiro à Fernando Pessoa lui seul. Ou, mieux encore, ce fut la réaction de Fernando Pessoa contre son inexistence en Alberto Caeiro¹⁰⁹.

Pessoa a réalisé que la place qu'il a laissée à cet autre, à Alberto Caeiro, pouvait constituer une menace pour son être, son moi déjà fragile, car inconsistent. Antoine Masson a expliqué cette réaction de Pessoa : « Les revers de cette apparition prenant possession de lui est la perte de son moi antérieur, perte qui suscite la tentative à rebours de se récupérer, de donner voix à cette partie de la subjectivité naissante qui se maintient comme soi-même.¹¹⁰ » Toutefois, comme Pessoa décide de s'inclure au sein sa « coterie inexistante », cette tentative de récupération ne pourra qu'échouer. D'une part, il tente de conserver un certain ancrage sur la réalité de son être, mais d'autre part, il apparente son moi à la fiction :

L'orthonymie ainsi considérée est cette seconde instance qui coupe le lien entre l'auteur dédoublé et fictionnel et son œuvre : elle dit le caractère fictif de l'être qui est lui-même, mais pourrait être autre chose et la marque essentielle en lui du non-être. L'orthonymie se voit ainsi frappée de non-être et l'hétéronymie d'être¹¹¹.

¹⁰⁹ Fernando Pessoa, *Sur les hétéronymes*, Draguignan, Éditions Unes, 1993, p. 26.

¹¹⁰ Antoine Masson, *op. cit.*, p. 147.

¹¹¹ Alain Bellaïche-Zacharie, *op. cit.*, p. 542.

Au lieu de redonner une place importante à son moi, Pessoa le fait coexister avec ses autres fictifs. Résultat : la fiction s'insère dans sa vie réelle et prend le pas sur elle.

Dans son ouvrage, *Fernando Pessoa, être pluriel. Les hétéronymes*, Manuel Dos Santos Jorge explique une autre cause du dédoublement qui pourrait s'appliquer au cas de Fernando Pessoa :

Freud explique que le double ne se réduit pas de fait à ce double contenu; car peuvent (y être incorporées) « toutes les éventualités non réalisées de notre destinée dont l'imagination ne veut pas démordre, toutes les aspirations du Moi qui n'ont pu s'accomplir par suite de circonstances extérieures, de même que toutes les décisions réprimées de la volonté »¹¹².

Alberto Caeiro, Alvaro de Campos et Ricardo Reis, les principaux hétéronymes de Pessoa, incarneraient donc peut-être des potentialités non développées ou des possibilités non concrétisées. Pessoa n'aurait pu se résigner à abandonner des projets et des rêves. Alors, il se serait servi des hétéronymes pour les réaliser. Ceux-ci pourraient incarner plus que seulement les parts de lui-même muselées par son surmoi, soit la part de lui-même qui contrôle ses pulsions et ses désirs afin de donner place à un moi idéalisé.

Par ailleurs, Clément Rosset, dans *Le réel et son double*, se penche sur le cas de la figure du double, omniprésente dans la littérature romantique. Il écrit :

L'angoissé romantique apparaît donc – du moins dans tous les écrits mettant en scène le double – comme essentiellement défiant à son propre endroit : il lui faut à tout prix un témoignage extérieur, quelque chose de tangible et de visible, pour le réconcilier avec lui-même. Tout seul, il n'est rien. Si un double ne le garantit plus dans son être, il cesse d'exister¹¹³.

Fernando Pessoa entretiendrait peut-être des liens avec le héros romantique, tel que maintes fois présenté. Bien que ses hétéronymes ne constituent pas des instances tangibles et visibles

¹¹² Manuel Dos Santos Jorge, *Fernando Pessoa, être pluriel. Les hétéronymes*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 233.

¹¹³ Clément Rosset, *op. cit.*, p. 113.

de lui-même, il leur a donné corps en leur constituant des biographies¹¹⁴. Pour pouvoir se concevoir comme poète, il lui semble nécessaire de prendre en considération sa « coterie inexistante¹¹⁵ », comme il l'a surnommée. Pessoa s'apparente donc au héros romantique, car il ressent la nécessité d'être double pour exister. Après tout, n'a-t-il pas écrit : « Je ne me sens vraiment être "un" que lorsque je constate que je suis "deux" au moins¹¹⁶ » ?

Romain Gary

Romain Gary, l'écrivain dont la création d'un nom de plume figure au rang des supercheries littéraires les plus connues, cite maintes raisons à l'origine de son choix de la pseudonymie.

Sa volonté d'écrire sous un autre nom n'est pas attribuable au simple désir de berner la critique et de s'en jouer. Dans son court texte, *Vie et mort d'Émile Ajar*, Gary expose ses motivations et s'explique : « J'étais un auteur classé, catalogué, acquis, ce qui dispensait les professionnels de se pencher vraiment sur mon œuvre et de la connaître.¹¹⁷ » Romain Gary a donc écrit sous le pseudonyme d'Émile Ajar afin que son œuvre soit lue différemment par la critique : il ne voulait pas que ses romans passés influencent la lecture de ses nouveaux écrits, tout comme sa personne et l'idée que les gens s'étaient créée de lui. Il écrit aussi, en parlant du récit *Pseudo* : « Je règle aussi des comptes avec moi-même – plus exactement avec la légende qu'on m'a collée sur le dos. Je me suis inventé entièrement, moi aussi.¹¹⁸ » Il éprouvait de la difficulté à vivre avec la « légende » qui l'entourait et donc avec son mythe, qu'il jugeait incompatible avec sa personne réelle. Mais il a aussi joué un rôle dans

¹¹⁴ Manuel Dos Santos Jorge, *op. cit.*, p. 115.

¹¹⁵ Fernando Pessoa, *Sur les hétéronymes*, *op. cit.*, p. 27.

¹¹⁶ Alain Bellaïche-Zacharie, *op. cit.*, p. 535.

¹¹⁷ Romain Gary, *Vie et mort d'Émile Ajar*, Paris, Gallimard, 1981, p. 17.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 22.

l'édification de cette légende puisqu'il y a contribué, s'est « inventé ». Il a voulu publier le roman *Gros Câlin* sans que le poids de cette légende n'interfère sur la réception du livre et sur la manière dont il serait interprété : « Je sentais qu'il y avait incompatibilité entre la notoriété, les poids et mœurs selon lesquels on jugeait mon œuvre, "la gueule qu'on m'avait faite", et la nature de ce livre.¹¹⁹ » Sa décision témoigne d'un désir de faire primer l'œuvre plutôt que l'auteur. Cette tactique rejoint certains points soulignés par Roland Barthes dans « La mort de l'auteur ». En effet, nombre d'écrivains souhaitent que leurs œuvres ne soient pas lues seulement à travers leur propre vie. Barthes écrit :

Donner un Auteur à un texte, c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pourvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture. Cette conception convient très bien à la critique, qui veut alors se donner pour tâche importante de découvrir l'Auteur (ou ses hypostases : la société, l'histoire, la psyché, la liberté) sous l'œuvre : l'Auteur trouvé, le texte est « expliqué », le critique a vaincu¹²⁰.

Ainsi, en accordant une place centrale à l'auteur dans l'analyse de son texte, on limite les interprétations possibles. Comme Barthes le remarque,

[n]ous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le « message » de l'Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, donc aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issues de milles foyers de cultures¹²¹.

Un texte possède plusieurs lieux d'origine : plusieurs sens peuvent donc en être tirés. Jean-François Jeandillou traite aussi de cette « mort de l'auteur ». Selon lui, ces faux noms, ces faux auteurs créés de toutes pièces permettraient de prendre conscience de l'importance trop grande accordée à l'auteur dans l'interprétation des œuvres. Dans ces cas-là, on analyse un texte à partir de détails biographiques fictifs. Or, jusqu'à quel point les éléments biographiques connus d'un auteur se révèlent toujours justes? Comme Jeandillou le souligne,

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 23.

¹²⁰ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1984, p. 68.

¹²¹ *Ibid.*, p. 67

L'intention parallèle du texte et de son signataire accomplit de manière déroutante, mais non sans efficacité, le programme « révolutionnaire » arrêté naguère par le rusé Sollers : supprimer « toute fixation à "l'œuvre" ou à "l'auteur" (à la fétichisation culturelle et à la fiction corollaire d'une "subjectivité créatrice" ». Trait d'union illusoire, qui relie et sépare à la fois texte et auteur, la signature fait partie de ces fausses preuves que la supposition utilise pour mettre en faillite la sacro-sainte institution de l'auteur même. Comme une pure chimère suffit à donner le change en fournissant de fausses clés de lecture (psychologiques, anecdotiques, etc.), pourquoi toute supposition d'autorité ne se réduirait-elle pas à une imposture? Les forgeries gonflent en quelque sorte la baudruche de l'auteur pour mieux la crever et en révéler l'inconstance. C'est bizarrement en lui prêtant vie qu'elles mettent en scène cette « mort de l'auteur » que Barthes appelait de ses vœux¹²².

En mettant l'accent sur l'auteur, sur des traits de sa personnalité ou des éléments de sa vie personnelle, on crée un personnage, une *persona* d'auteur qui n'existe pas réellement. Ainsi, lorsqu'on analyse un texte à partir de la vie ou de la personne de l'écrivain, on l'interprète à partir d'une autre fiction : l'auteur que l'on a créé. En fait, comme Jeandillou le remarque si bien, ce que la pseudonymie et l'hétéronymie révèlent est l'erreur qu'on commet lorsqu'on tente d'expliquer un texte à travers la seule personne de l'auteur, car celui-ci, dans ces cas-là, n'existe pas. Mais, qui plus est, ces tactiques littéraires nous permettent de mesurer, involontairement, l'absurdité d'analyser les œuvres à partir de telles bases : l'auteur n'écrit pas nécessairement sur lui. De plus, le personnage créé autour de sa personne n'entretient peut-être que peu de liens avec celui qu'il est véritablement. Dans « Contre Sainte-Beuve », Proust émet une distinction entre le moi social et le moi littéraire :

un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de la recréer en nous, que nous pouvons y parvenir¹²³.

Ainsi, la création d'un double par un auteur peut marquer une volonté de se détacher de sa propre image ou d'éviter que celle-ci influence la réception du livre. Elle manifeste le désir de voir son œuvre lue pour elle-même sans que le *scriptor* domine cette lecture. Toutefois, lorsqu'on se penche sur le cas de Romain Gary, on réalise que son stratagème a en

¹²² Jean-François Jeandillou, *op. cit.*, p. 181.

¹²³ Marcel Proust, « Contre Sainte-Beuve », *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 221-222.

partie échoué : sa légende s'est trouvée renforcée par la création du pseudonyme d'Émile Ajar, notamment parce que ce double littéraire lui a permis de remporter deux fois le prestigieux prix Goncourt. Lors de la première réception des ouvrages écrits sous le nom d'Ajar, sa tactique a fonctionné, mais au regard de l'histoire littéraire, son mythe a pris des proportions encore plus importantes. Mais peut-être était-ce aussi l'un des buts visés par Gary? Donc, la stratégie, si elle était telle, n'est pas sans faille : l'auteur inventé, tout comme le réel, peut devenir mythique.

De plus, l'auteur, dans bien des cas, a été mythifié par les médias, la critique littéraire, etc. Cet aspect mythique autour de l'écrivain est également abordé par Jeandillou :

À partir du moment même où il y a parole, il y a nécessairement mythe. [...] Tout écrivain est mythologue et les autres ne peuvent que le penser par mythe¹²⁴.

En raison de cette tendance à la mythification, certains auteurs décident de se créer un pseudonyme : ils espèrent ainsi échapper à leur propre mythe, à la personne d'auteur que la critique a créée. Ils peuvent également tenter d'en créer un autour de leur pseudonyme ou de leur hétéronyme. En fait, « [e]n tant que représentation totalisante, le mythe permet de tenir comme équivalents les auteurs réels et les auteurs imaginaires, car tous deviennent personnages de légende¹²⁵ ».

Un désir d'absolu a également été l'une des sources de la création du pseudonyme d'Émile Ajar. Dans *Vie et mort d'Émile Ajar*, Romain Gary explique clairement ce besoin qui a donné naissance à ce double :

Je lisais, au dos de mes bouquins : « plusieurs vies bien remplies..., aviateur, diplomate, écrivain... » Rien, zéro, des brindilles au vent, et le goût de l'absolu aux lèvres. Toutes mes vies officielles, en quelque sorte, répertoriées, étaient doublées, triplées par bien d'autres, plus secrètes, mais le vieux coureur d'aventures que je suis n'a jamais trouvé d'assouvissement dans aucune. La vérité est que j'ai été atteint par la plus vieille tentation protéenne de l'homme : celle de multiplicité. Une fringale de

¹²⁴ Jean-François Jeandillou, *op. cit.*, p. 207-208

¹²⁵ *Ibid.*, p. 208.

vies sous toutes ses formes et dans toutes ses possibilités que chaque saveur goûtée ne faisait que creuser davantage¹²⁶.

Gary s'est créé d'autres personnalités littéraires afin de combler ce besoin; il a tenté, à travers l'écriture, de vivre maintes vies, toutes plus différentes les unes des autres pour assouvir cet appétit. D'autant plus que la création d'Émile Ajar n'était pas la première tentative de pseudonymie de Romain Gary. Il avait écrit auparavant des romans sous les noms de Fosco Sinibaldi et de Shatan Bogat, mais ces œuvres n'avaient guère connu de succès.

Parmi d'autres motivations : la liberté

Outre les motivations précédemment évoquées à travers les exemples de Kierkegaard, de Pessoa et de Gary, maintes autres raisons à l'origine de l'emploi d'un nom de plume peuvent être évoquées. La majorité de ces motivations se relie souvent aux théories du double : l'auteur se dédouble pour écrire son œuvre. Nous observerons donc ces autres motivations communes.

Dans un de ses cours, Antoine Compagnon souligne l'aspect libérateur de l'utilisation du pseudonyme, dont il cite la définition donnée par *Le Robert* :

aujourd'hui, l'accent n'est plus mis sur le faux ni sur le mensonge, mais sur la liberté de création : « De nos jours dénomination librement choisie par une personne pour masquer son identité dans sa vie artistique, littéraire, commerciale ou dans toute autre branche de son activité. » Le mot a été arraché à son origine infamante, au mensonge du pseudo, et il renvoie à l'affirmation du sujet dans un nom propre comme temps fort de sa liberté créatrice¹²⁷.

Certains auteurs ressentent donc une plus grande liberté au plan de la création lorsqu'ils endossent un nom qui n'est pas le leur. Peut-être est-ce parce que, sous ce nom, ils peuvent écrire tout ce qu'ils veulent sans ressentir le besoin de se censurer? Ils peuvent, sous un autre

¹²⁶ Romain Gary, *op. cit.*, p. 29.

¹²⁷ Antoine Compagnon, « Dixième leçon : la disparition élocutoire du poète », *loc. cit.*

nom, paradoxalement, être absolument eux-mêmes. La théorie de Freud élaborée dans son article « Le clivage du moi dans le processus de défense » fournit des explications susceptibles de nous aider à mieux comprendre ce besoin de dédoublement libérateur. Pour Freud, le double s'explique par une scission du moi qui prend naissance lorsqu'un enfant tente de faire cohabiter des désirs contradictoires : il s'agit d'un moyen de défense. Voici comment il explicite le phénomène :

Supposons que le moi de l'enfant se trouve au service d'une puissante revendication pulsionnelle qu'il est accoutumé à satisfaire, et que soudainement il est effrayé par une expérience qui lui enseigne que la continuation de cette satisfaction aurait pour conséquence un danger réel difficilement supportable. Il doit maintenant se décider : ou bien reconnaître le danger réel, s'y plier et renoncer à la satisfaction pulsionnelle, ou bien dénier la réalité, se faire croire qu'il n'y a pas de motif de craindre ceci afin de pouvoir maintenir la satisfaction. C'est donc un conflit entre la revendication de la pulsion et l'objection faite par la réalité. L'enfant cependant ne fait ni l'un ni l'autre, ou plutôt il fait simultanément l'un et l'autre, ce qui revient au même¹²⁸.

Ainsi donc, lorsque l'enfant réalise que ses désirs, ses pulsions, ne sont pas socialement acceptables, il est porté à séparer sa personne en deux : une part de lui peut assumer ses désirs, tandis qu'une autre part de lui agit de manière conforme à ce qui est exigé de lui. Un clivage s'instaure ainsi parce que l'être se trouve divisé. Il y a scission au sein du moi. Des comportements contradictoires existent de cette manière en lui. En instaurant cette séparation, en créant ce « double », la partie du moi qui cherche à réguler son comportement afin de satisfaire les exigences sociales et les siennes tout comme celle qui cherche à assouvir des désirs contraires peuvent être satisfaites. En réalité, le sujet projette sur le double tout ce qu'il ne veut pas reconnaître en lui¹²⁹.

Par ailleurs, un autre psychanalyste, Jacques Lacan, a aussi élaboré une théorie qui expliquerait l'origine de la propension au dédoublement. Il s'agit de la théorie du miroir.

¹²⁸ Sigmund Freud, « Le clivage du moi dans le processus de défense », [1938], *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 2, automne 1970, p. 25-26.

¹²⁹ Voir Pierre Jourde et Paolo Tortonese, *op. cit.*, p. 64-65.

Dans un article intitulé « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », Lacan explique comment cette étape peut influencer la manière dont un sujet se percevra et se concevra. Lorsque le jeune enfant réalise que l'image vue dans le miroir est lui-même, il prend conscience qu'il présente une image aux autres. En fait, ce moment peut se comprendre comme le stade où l'être humain se voit comme s'il était un autre, car cette image de lui-même, il ne l'a jamais vue auparavant. Il réalise qu'il possède une image; il se voit donc dans l'autre, à travers lui. Lacan explique : « Il suffit de comprendre le stade du miroir *comme une identification* au sens plein que l'analyse donne à ce terme : à savoir la transformation produite chez le sujet quand il assume une image.¹³⁰ » Or, comme Clément Rosset le remarquait, l'image n'est jamais le réel :

le miroir est trompeur et constitue une « fausse évidence », c'est-à-dire l'illusion d'une voyance : il me montre non pas moi mais un inverse, un autre [...]. Il n'est en somme qu'une dernière chance de me saisir, qui finira toujours par me décevoir, quelle que soit la jubilation que j'ai pu éprouver, à dix mois, en comprenant (mais non en voyant) que cette image qui s'agitait devant moi avait une vague relation avec ma personne. C'est pourquoi la quête du moi, notamment dans les troubles de dédoublement, est toujours liée à une sorte de retour obstiné au miroir et à tout ce qui peut présenter une analogie avec le miroir¹³¹.

Ainsi, l'image à laquelle le sujet s'identifie n'est pas véritablement lui. De plus, chez le jeune enfant, il s'agit du moment où il passe d'un moi qui était tourné vers l'intérieur, un moi intériorisé, à un moi extérieur. Or, comme nous venons de le voir, cette image ne correspond pas à la réalité de l'être. Elle s'assimile plus à l'autre qu'à lui-même : le sujet a intériorisé la perception de l'autre et se jauge selon celui-ci. Il tente d'accorder son image, de la construire par rapport à ce regard de l'autre que constitue, d'une certaine façon, le stade du miroir. En fait, une fois le traumatisme de voir sa propre image dans le miroir, le sujet verra dans cette image un idéal du moi à construire : « il lui donne sa forme idéale et l'installe en même

¹³⁰ Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », *Écrits I*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1971, p. 90.

¹³¹ Clément Rosset, *op. cit.*, p. 91-92.

temps dans une "discordance d'avec sa propre réalité"¹³² ». Discordance, car cette représentation idéalisée tendra à l'assujettir. Ce stade entretient un lien avec la théorie de Freud sur le clivage du moi : les deux théories montrent comment l'être développe un surmoi qui jouera un rôle de protection : il tente d'accorder l'être selon les aspirations ou besoins sociaux. Il ne peut plus vivre seulement selon ses désirs ou ses pulsions, mais devra se construire selon un idéal véhiculé socialement.

Les auteurs se doteraient donc de noms de plume dans le but de créer des œuvres qui ne correspondent pas aux attentes entretenues à leur endroit. Dont, entre autres, des œuvres considérées moins sérieuses ou plus populaires. Selon Genette, néanmoins, il serait faux de comprendre la pseudonymie sous ce seul angle et de juger supérieures les œuvres écrites sous le nom véritable de l'auteur :

les œuvres signées du patronyme seraient plus "avouées", plus "reconnues" parce que l'auteur s'y reconnaîtrait lui-même davantage, pour des raisons de préférence personnelle ou de dignité littéraire. [...] mais il ne faudrait pas trop se fier à ce critère, car un auteur peut aussi, pour des raisons sociales, reconnaître des œuvres sérieuses et professionnelles, et couvrir d'un pseudonyme des œuvres romanesques ou poétiques auxquelles il "tient" personnellement bien davantage¹³³.

Toutefois, que ce soit pour écrire une œuvre moins importante ou un projet littéraire tout à fait spécial, le pseudonyme ou l'hétéronyme accorde la liberté nécessaire à l'auteur pour réaliser son but.

Dans son texte, Lacan aborde la notion de « corps morcelé ». Manuel Dos Santos Jorge l'explique très bien dans son essai sur Pessoa :

Dès 1955, Lacan explicitait la notion de *corps morcelé* : « [...] le moi humain, c'est l'autre, et au départ le sujet est plus proche de la forme de l'autre que du surgissement de sa propre tendance. Il est à l'origine collection inhérente de désirs – c'est là le vrai sens de l'expression *corps morcelé* – et la première synthèse de l'*ego* est essentiellement *alter ego*, elle est aliénée. Le sujet humain désirant se constitue autour d'un centre qui est l'autre en tant qu'il lui donne son unité, et le premier abord qu'il a de l'objet, c'est l'objet en tant qu'objet du désir de l'autre. »¹³⁴

¹³² Pierre Jourde et Paolo Tortonese, *op. cit.*, p. 66-67.

¹³³ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 55.

¹³⁴ Manuel Dos Santos Jorge, *op. cit.*, p. 217.

Lors de cette étape, le sujet, encore trop jeune, n'a pas complètement formé sa personnalité, son moi. Il n'est pas encore unifié. Il se présente donc, à ce moment-là, sous la forme d'une multitude de désirs : il n'est que pulsions, envies et désirs. Sa première tentative d'unification s'établira par rapport à une image, une image de l'autre, plus que de lui-même, car il n'est pas encore en mesure de se constituer comme moi. Il a adopté l'image de l'autre, c'est-à-dire qu'il a décidé de se construire selon celle-ci afin de devenir un sujet cohérent. Toutefois, comme l'auteur le souligne, ce fait d'assumer une image crée « un effet d'*aliénation* du sujet. C'est dans l'autre que le sujet s'identifie et même s'éprouve d'abord.¹³⁵ »

Bien que ce processus d'unification puisse paraître problématique, le sujet est dans un premier temps étranger à lui-même, il est essentiel à la création de la *persona* sociale. Toutefois, « [é]tant partie constitutive de la fantasmique du névrosé (et des états-limites), le double témoigne toujours d'un avatar (revenant) de la formation du moi imaginaire (au *stade du miroir*)¹³⁶ ». Donc, si ce stade s'est avéré problématique pour le sujet, soit qu'il a rejeté des parts importantes de lui-même pour créer son moi idéal et cohérent, soit qu'il n'a pu assumer une image unifiée, l'individu pourrait par la suite se constituer des doubles. En effet, « les individus plus à même de recourir au double, l'enfance révolue, sont ceux chez qui l'opération d'unification du moi a été perturbée¹³⁷ ». Ces doubles peuvent être des réincarnations des parties de l'être rejetées lors de la formation de son moi qui resurgissent. Elles peuvent être également le signe que l'individu est encore fragmenté, et incidemment, ses désirs tendent à être divisés et disjoints, d'où le besoin de créer des doubles pour tenter

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ *Ibid.*, p. 223.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 234.

de s'unifier. D'autre part, ces doubles ne témoigneraient pas toujours d'un stade jamais dépassé; comme Freud le mentionne, ils correspondraient parfois à des phases de régression au moment où l'individu « ne s'était pas encore délimité par rapport au monde extérieur et à autrui¹³⁸ ». Cependant, dans les deux cas, le dédoublement révèle un trouble psychique directement lié au stade du miroir.

Carl Gustav Jung a précisé l'importance de régler ce « conflit entre le Moi et le Soi¹³⁹ » qui passe par « l'acceptation de la diversité et de la multiplicité en soi, diversité des niveaux psychiques comme des figures de l'inconscient¹⁴⁰ », seul moyen de réduire la dissociation. Or, comme Antoine Masson en fait mention, l'être refuse généralement la contradiction et tente de « la fuir pour s'accrocher à l'esquif de la croyance en une réalité cohérente¹⁴¹ ». D'où, peut-être, se trouverait l'origine du besoin de se créer des pseudonymes, et encore plus, des hétéronymes. À travers ces *personae* littéraires, l'être parvient à créer un semblant de cohérence dans sa vie en compartimentant cette multiplicité.

Une quête de vérité et de sens

Une autre motivation à la création de doubles littéraires serait une recherche métaphysique, comme nous avons pu le voir à travers les cas de Fernando Pessoa et de Romain Gary. Avant même d'explorer les théories du double se rapportant à la métaphysique, il importe de définir brièvement cette branche de la philosophie. La métaphysique est le champ de la philosophie qui s'intéresse à la « recherche de l'essence, de

¹³⁸ Pierre Jourde et Paolo Tortonese, *op. cit.*, p. 63.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 70.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 71.

¹⁴¹ Antoine Masson, *op. cit.*, p. 136.

l' "être" des choses, au-delà ou à travers leurs apparences; la métaphysique est alors synonyme de "science de l'être en tant qu'être"¹⁴² ». Elle peut aussi être décrite comme la « science suprême, ou première, ayant pour objet l'absolu, le fondement inconditionné des choses¹⁴³ ». Cette quête philosophique peut trouver une réponse ou du moins une tentative d'explication dans le concept de double.

Dans son essai *Le réel et son double*, Clément Rosset s'intéresse à la métaphysique en tant qu'explication du double. Selon lui, une des théories métaphysiques les plus importantes sur le réel, et ce, depuis Platon, est celle selon laquelle le réel tel qu'il est connu et expérimenté ne serait qu'une reproduction altérée du réel véritable. Rosset écrit : « Ce monde-ci, qui n'a par lui-même aucun sens, reçoit sa signification et son être d'un autre monde qui le double, ou plutôt dont ce monde-ci n'est qu'une trompeuse doublure.¹⁴⁴ » En fait, le monde sensible dans lequel l'homme évolue serait une duplication. L'accès au réel, à l'essence de l'être et du monde ne se trouverait que dans cet autre monde. Lui seul pourrait fournir un sens. Pour cette raison, il est impossible pour l'homme, dans son présent, d'accéder à cette essence de la réalité et de son être : « Mettre l'immédiateté à l'écart, la rapporter à un autre monde qui en possède la clef, à la fois du point de vue de sa signification et du point de vue de sa réalité, telle est donc l'entreprise métaphysique par excellence.¹⁴⁵ » Clément Rosset souligne que cette manière de percevoir le réel se trouve également présente au sein de la pensée de Jacques Lacan, qu'il rapproche de celle d'Hegel :

Peu importe que chez Lacan le réel ne soit pas garanti, comme chez Hegel, par un autre réel, mais plutôt par un "signifiant" qui "n'est de par sa nature symbole que d'une absence". Ce qui compte est l'égale insuffisance du réel à rendre compte de lui-même, à assurer sa propre signification [...]¹⁴⁶.

¹⁴² Elisabeth Clément et alii, *La philosophie de A à Z*, Paris, Hatier, 2000, p. 288.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ Clément Rosset, *Le réel et son double. Essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 1976, p. 53.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 66-67.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 73.

Ainsi, le réel, ou ce qui apparaît comme tel, ne peut donner aucune explication ou aucun sens à sa propre réalité. Afin de tenter d'en trouver une, il doit recourir à un autre plan. Le double, ou la réalité véritable dont on ne perçoit que sa duplication, a donc pour fonction de rendre compte du réel, de l'éclaircir, d'élucider son mystère en nous en révélant l'essence ou la vérité. Comme le précise Rosset, le « sens est justement ce qui est fourni non par lui-même mais par l'autre; c'est en quoi la métaphysique, qui recherche un sens au-delà des apparences, a toujours été une métaphysique de l'autre¹⁴⁷ ». Par le double, on chercherait donc à atteindre la vérité, le véritable réel

Le désir mimétique

Peut-être est-ce la raison pour laquelle, d'un point de vue anthropologique, l'homme tend à imiter l'autre. L'autre, lui, aurait-il saisi ce sens? Peut-être en partie, mais pas tout à fait. René Girard, dans son ouvrage *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, développe sa théorie sur le désir mimétique ou désir triangulaire, une théorie qui fournit également une réponse à la question des doubles et du dédoublement.

Selon la thèse de Girard, les désirs de l'homme ne seraient pas personnels, mais foncièrement sociaux. Dès son plus jeune âge, l'être humain apprend sa culture par mimétisme. Or, l'homme ne sait pas où cesse cette imitation dans son apprentissage des comportements culturels. En cherchant à combler certains désirs, il tenterait en fait d'imiter les comportements d'un autre être humain qu'il a érigé, ou qui est présenté, comme modèle. De ce fait, une rivalité se forme entre le sujet et le modèle, car tous deux cherchent à

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 74.

posséder le même objet de désir¹⁴⁸. Girard explicite très bien comment cette rivalité se développe :

Étroitement uni à cet objet que jalousement il se réserve, le modèle possède, semble-t-il, une autosuffisance et une omniscience dont le sujet rêve de s'emparer. L'objet est plus désiré que jamais. Puisque le modèle en barre obstinément l'accès, c'est la possession de cet objet qui doit faire la différence entre la plénitude de l'Autre et son vide à lui, entre l'insuffisance et l'autosuffisance¹⁴⁹.

Ainsi, une part importante des rapports humains s'établirait autour de cette dynamique du désir mimétique et de la rivalité. Sous un effet de « contagion¹⁵⁰ », cette dynamique affecterait tout le monde. Girard souligne qu'on « ne peut rien dire de personne qu'il ne faille dire aussitôt de tout le monde. On ne peut plus différencier les partenaires les uns des autres¹⁵¹ ». Il nomme ce phénomène le « rapport de doubles¹⁵² ». En fait, dès que le sujet réalise ce mimétisme, cette réciprocité des désirs, il tend à vouloir différer du modèle, car il ne peut admettre que celui-ci et lui-même ne possèdent pas des désirs distincts. Or, le modèle a la même réaction : il se met à désirer autre chose ou le contraire de ce qu'il désirait auparavant afin de ne plus avoir le même objet de désir que l'autre. De la sorte, tous deux se trouvent à nouveau dans une situation de mimétisme. Comme l'explique René Girard,

[l]es doubles, en somme, ce n'est jamais que la réciprocité des rapports mimétiques. Parce que le sujet n'aspire qu'à la différence, parce qu'il se refuse à admettre la réciprocité, c'est elle qui triomphe, grâce aux stratégies mêmes que chacun découvre et met en pratique au même instant pour mieux la déjouer. La réciprocité perpétuellement niée va donc « hanter » le sujet, véritable fantôme de la structure vraie¹⁵³.

Ainsi, selon la théorie du désir mimétique, les doubles ne procéderaient pas d'un dédoublement de personnalité, ne posséderaient pas pour origine des troubles psychiques, mais résulteraient du triangle mimétique du désir qui s'établit dans toute société. Comme le

¹⁴⁸ René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche », [1978] 2009, p. 387-393.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 395.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 398.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 399.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ibid.*, p. 402.

sujet désire la même chose que le modèle, tous deux sont les mêmes en raison de ce désir. De plus, lorsqu'un des deux découvre cette réciprocité des désirs, il ne peut l'admettre et tente de la briser en modifiant son objet de désir. Or, l'autre aussi aura la même réaction face à cette découverte. De cette manière, tous deux forment constamment des rapports de double : chacun, par ses désirs, est identique à l'autre. Donc, il constitue son double. En raison de la nature sociale du désir, la dynamique des rapports entre les êtres serait une dynamique de doubles. Donc, l'écrivain qui se crée un pseudonyme ou un hétéronyme pourrait chercher à se différencier du modèle en se créant un « double ». Il pourrait s'agir d'une manière de se distinguer de l'autre.

Deleuze

Outre les théories du double, nous mobiliserons également pour notre analyse des concepts philosophiques de Gilles Deleuze. Une notion qui peut s'avérer productive est celle de personnage conceptuel. Cette notion est d'autant plus intéressante que Deleuze décrit les personnages conceptuels comme

les « hétéronymes » du philosophe [...]. Je ne suis plus moi, mais une aptitude de la pensée à se voir et à se développer à travers un plan qui me traverse en plusieurs endroits. Le personnage conceptuel n'a rien à voir avec une personnification abstraite, un symbole ou une allégorie, car il vit, il insiste¹⁵⁴.

Les hétéronymes pourraient donc s'expliquer et se comprendre ainsi. Ils sont les personnages que le philosophe se crée pour personnifier une pensée. Toutefois, cette personnification ne relève pas seulement d'une abstraction; le personnage incarne véritablement cette pensée et contribue à son élaboration, d'où la raison pour laquelle il ne se limite pas à représenter un symbole ou à développer une allégorie. Deleuze explique que les personnages conceptuels ne

¹⁵⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1991, p. 62.

sont pas que de simples types psycho-sociaux ou des instruments symboliques : « Les personnages conceptuels [...] opèrent les mouvements qui décrivent le plan d'immanence de l'auteur, et interviennent dans la création même de ses concepts.¹⁵⁵ » Ainsi, à travers ses actions, ses pensées et ses paroles, le personnage conceptuel incarne le concept. Nous tenterons donc de voir si les personnages d'Antoine Volodine et de ses hétéronymes seraient des personnages conceptuels, c'est-à-dire s'ils semblent, tout comme leur auteur, être multiples.

L'autre concept-clé de Deleuze auquel nous aurons recours est celui de la déterritorialisation. Il s'agit d'une notion développée avec Félix Guattari en 1972. Avant de pouvoir bien rendre compte de la déterritorialisation, il faut dans un premier temps se pencher sur le concept de territorialisation. Selon Deleuze et Guattari, la territorialisation est la manière dont les êtres organisent leur territoire. Ils comprennent, sous la notion de territoire, le territoire géographique, bien entendu, mais aussi les territoires historiques, psychologiques, mentaux ou « spirituels », dont « ceux que constitue par exemple une philosophie¹⁵⁶ ». Le territoire n'est pas donné comme tel, déjà formé. C'est le sujet qui élabore son territoire en l'organisant, en se l'appropriant et en trouvant une manière d'expliquer son univers et de s'expliquer lui-même¹⁵⁷. Or, il arrive que cette territorialisation ne convienne plus : l'individu quitte alors ce territoire. C'est ce que Guattari et Deleuze nomment la déterritorialisation. Cette sortie du territoire constitue un refus des configurations existantes. Le sujet ne comprendra plus son territoire selon les paradigmes établis : « la *déterritorialisation* défait tout ce qu'une territorialisation antérieure avait pu

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ Robert Sasso et Arnaud Villant, *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, Nice, Centre de recherche d'histoire et des idées, 2003, p. 82-83.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 84.

faire. Elle constitue ainsi une notion critique par excellence¹⁵⁸. » En fait, « tout ce qui est détourné d'un lieu ou d'une fonction relève du concept de déterritorialisation¹⁵⁹ ». Ainsi, la pratique de la pseudonymie ou de l'hétéronymie, par lesquelles un auteur se crée une nouvelle identité, pourraient être des manières de se recréer par la déterritorialisation : il rejette des parts de lui-même pour se réinventer selon un nouveau modèle.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 86-87.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 86.

DEUXIÈME PARTIE

Pourquoi les hétéronymes

Comment tous ces auteurs, qui ne sont explicitement que des auteurs inventés par Antoine Volodine, qui est lui-même un pseudonyme, interviennent-ils dans son entreprise romanesque ? Pourquoi l'écrivain a-t-il choisi cette pratique de la pseudonymie et de l'hétéronymie ? Par le choix de la pluralité, Antoine Volodine cherche assurément à séparer sa personne de l'auteur.

Créer une multiplicité d'écrivains et une communauté d'écrivains

Dans un premier temps, il se met à écrire sous le pseudonyme d'Antoine Volodine. Cette décision témoigne d'une volonté de mettre une distance entre sa personne et son activité d'auteur puisqu'il ne veut pas associer son activité littéraire à son orthonyme, à son nom légal. Par la suite, il ajoute à ce pseudonyme des hétéronymes qui, comme nous l'avons vu, sont des personnages d'auteurs présentés comme les auteurs réels des œuvres. La séparation entre la personne et l'écrivain s'amplifie ainsi davantage : alors que l'individu est unique, la pluralité des noms d'auteurs met l'accent sur la distinction entre l'individu et l'activité littéraire. En outre, comme Volodine a expliqué dans maints entretiens que tous ses hétéronymes, ou plutôt tous ces « écrivains » appartiennent à une même communauté, il dilue encore plus la notion de personne-écrivain. L'individu n'est pas le signataire du texte, et qui plus est, l'écrivain ne serait qu'un parmi un collectif où les auteurs partagent une esthétique similaire, le post-exotisme. Les hétéronymes contribuent donc à la création d'une communauté d'écrivains, mais d'écrivains fictifs.

CHAPITRE PREMIER

Créer une pluralité d'écrivains

Sois pluriel comme l'univers!
Fernando Pessoa¹⁶⁰

L'auteur écrit et se présente sous un faux nom, soit sous le pseudonyme d'Antoine Volodine. Il se dit également porte-parole d'autres écrivains, Elli Kronauer, Manuela Draeger et Lutz Bassmann. Ces écrivains sont des personnages d'écrivains inventés par l'auteur : c'est lui qui écrit leurs textes, mais il se présente comme leur porte-parole. Ils seraient donc, si on se remémore la définition de l'hétéronymie vue dans la première partie, des hétéronymes. Pourquoi Antoine Volodine, dont on ignore le nom véritable, a-t-il choisi d'écrire sous autant de noms divers ou, plus précisément, pourquoi a-t-il fait le choix de la pluralité ? Contrairement à maints écrivains qui ont opté pour des noms de plume et des hétéronymes afin de dissimuler leur véritable identité, Antoine Volodine admet son emploi de la pseudonymie et de l'hétéronymie. Ce n'est pas un subterfuge. Alors, nous nous pencherons dans un premier temps sur les fonctions de cette pluralité de noms d'auteurs afin de cerner les raisons de ce choix.

Explorer des genres littéraires différents

Une des fonctions qui apparaît d'emblée est celle de l'exploration, par l'intermédiaire des divers hétéronymes, de genres littéraires différents. Comme Antoine Volodine le mentionne lui-même, chez « Elli Kronauer, c'est extrêmement net. Tout ce qui est connu de lui est lié à une inspiration russe : il s'agit pour lui de reprendre les épopées chantées par les

¹⁶⁰ Fernando Pessoa, *Le chemin du serpent*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2008, p. 230.

bardes [...].¹⁶¹ » Par l'entremise d'Elli Kronauer, l'écrivain s'adonne à un sous-genre particulier : la byline. En effet, il est le seul qui écrit des histoires qui se veulent, comme il le souligne au début du livre *Ilia Mouromietz et le rossignol brigand* dans ce qui s'apparente à une préface, des réécritures de ces épopées russes. Dans cette introduction, on explique au lecteur l'origine de ces histoires transmises par les bardes, des poètes à la fois musiciens et historiens : « ils s'installaient devant les villageois pour de longues soirées et, s'accompagnant d'un instrument à cordes pincées, le *gousli*, ils déclamaient des chants épiques qui s'étaient transmis oralement depuis près de mille ans, les bylines¹⁶² ». Ces textes ne sont pas des contes, mais « des moments mélodiques en même temps que des histoires [...] [et] prennent leur inspiration au cœur du moyen âge russe, dans une mémoire collective souvent antérieure à la fondation de Moscou ». Cependant, comme on l'apprend dans cette préface, cette culture orale s'est perdue. Par le biais des écrits d'Elli Kronauer, Antoine Volodine projette donc de « faire connaître à un public occidental ces histoires et ces héros [...] transmettre des voix d'autrefois en leur donnant la force d'une voix vivante » (*IMRB*, p. IV). Cette volonté de transmission n'est pas sans entretenir de liens avec le reste de l'entreprise post-exotique. Effectivement, dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, il est mentionné que les écrivains post-exotiques cherchent à faire entendre la voix de leurs compagnons de combat décédés. De même, comme la mémoire collective russe est une des sources d'inspiration des bylines, la mémoire collective de l'histoire du XX^e siècle, ce qui concerne les horreurs, les guerres et les désillusions de grands projets, comme celui du

¹⁶¹ Antoine Volodine, cité par Aliette Armel, « Antoine Volodine : transformer le monde par un peu de murmure », *Le Magazine littéraire*, septembre 2010, n° 500, p. 104.

¹⁶² Elli Kronauer, *Ilia Mouromietz et le rossignol brigand*, Paris, L'école des loisirs, coll. « Medium », 1999, p. I Désormais, les citations de cet ouvrage seront suivies, entre parenthèses, d'un renvoi aux pages, précédé du sigle *IMRB*.

communisme, se trouve au cœur même des écrits des trois autres auteurs. D'autant plus qu'Elli Kronauer a décidé de réécrire les bylines afin de « réinventer le monde épique comme seul un barde d'aujourd'hui aurait osé l'imaginer [...] en y introduisant des objets contemporains, et surtout une *manière de voir* (et de regarder) qui tienne pleinement compte de notre expérience historique récente » (*IMRB*, p. IV-V). Il prend en compte la mémoire collective présente et intègre des éléments qui s'y réfèrent au sein de ses bylines. Car, comme il est mentionné dans la préface, « [l]a mémoire poétique d'Elli Kronauer est la même qu'il y a un siècle, mais Auschwitz, Hiroshima, Tchernobyl ont eu lieu et ont laissé sur notre monde des marques indélébiles » (*IMRB*, p. V). Ainsi, tout comme dans le texte de la byline originale, Ilia, dans le roman, est « inactif jusqu'à ses trente ans¹⁶³ », combat un dangereux brigand et « ne lève son bras redoutable que pour la défense de la veuve et de l'orphelin, pour le salut de la communauté¹⁶⁴ », et pas pour sa gloire personnelle. Par contre, alors que, dans les bylines originales, l'un de ses objectifs est de sauver la ville de Kiev, dans *Ilia Mouromietz et le rossignol brigand*, cette fois, une des préoccupations d'Ilia est la « Grande Centrale » et la « Petite Centrale » (p. 15). À cause de ces centrales, son père cultive du riz amer et du riz bleu dans des « caves empoisonnées » (p. 15). Elli Kronauer a intégré dans son roman l'une des catastrophes importantes de l'histoire du XX^e siècle par cette référence indirecte à Tchernobyl.

De plus, dans un entretien avec Aliette Armel publié dans *Le Magazine littéraire*, Antoine Volodine explique comment il a remanié ces épopées afin qu'elles puissent s'inscrire dans l'esthétique post-exotique : il a pris des « objets enracinés dans une tradition,

¹⁶³ K. Waliszewski, *Littérature russe*, Paris, Armand Colin, 1900, p. 19

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 20

dont il a ôté le nationalisme et la religiosité pour mettre au premier plan la beauté de la magie. Ce ne sont plus des chants guerriers. Ce qui a supposé des choix, une métamorphose du matériau originel.¹⁶⁵ » Ainsi, Elli Kronauer présente des bylines qui correspondent à la vision et aux valeurs post-exotiques. Comme la byline était un genre propre à la littérature russe et qui propageait des valeurs nationalistes, Volodine a décidé de leur enlever ce caractère afin qu'elles correspondent à la volonté des auteurs post-exotiques, soit celle de refuser « toute appartenance à une littérature nationale précise et clairement nommable¹⁶⁶ ».

Ce projet de réécriture des bylines peut aussi rendre compte d'une volonté de montrer la nature cyclique de l'Histoire : des événements similaires se produisent à toutes les époques. Il y a donc une répétition et une permanence. En se penchant sur des écrits du passé, en les réécrivant, Antoine Volodine, sous le nom d'Elli Kronauer, souligne à quel point le passé et le présent sont liés entre eux.

Par ailleurs, chez les auteurs Antoine Volodine et Lutz Bassmann, le genre du narrat est créé. Un narrat est une « photographie en prose¹⁶⁷ » et, partant, un moment précis capté par l'écriture, une image écrite. Dans *Les aigles puent*, le narrateur, Gordon Koum, décrit les narrats en ces mots : « Ce ne sont pas des histoires [...]. Ce sont des moments isolés dans des histoires. Des scènes isolées.¹⁶⁸ » Le narrat se définit comme un moment précis d'une histoire sans que l'on dispose de ce qui précède ou de ce qui devrait suivre. *Des anges mineurs* est un recueil de quarante-neuf narrats qui fonctionne selon une structure de miroir,

¹⁶⁵ Antoine Volodine, cité par Aliette Armel, *loc. cit.*

¹⁶⁶ Antoine Volodine, « À la frange du réel », *Défense et illustration du post-exotisme en vingt leçons*, *op. cit.*, p. 383.

¹⁶⁷ Thierry Saint-Arnoult, « La polyphonie mutilée. La faillite de la Révolution russe selon Volodine », Anne Roche (dir.), *Antoine Volodine : fictions du politique. Écritures contemporaines 8*, *op. cit.*, p. 167.

¹⁶⁸ Lutz Bassmann, *Les aigles puent*, Lagrasse, Verdier, coll. « Chaoïd », 2010, p. 48. Désormais, les citations de cet ouvrage seront suivies, entre parenthèses, d'un renvoi aux pages, précédé du sigle AP.

de symétrie. Ainsi, le narrat 1 est lié au narrat 49, le narrat 2 au narrat 48, le narrat 3 au narrat 47, et ainsi de suite. Seul le narrat 25, qui est situé au centre de l'ouvrage et qui est plus long que les autres, ne fait pas partie d'une paire. Les paires de narrats « se présente[nt] en quelque sorte comme un appel et une réponse. Une parole et son lointain écho.¹⁶⁹ » Ils sont liés par un thème commun, un personnage commun, une situation partagée, etc. À la lecture de l'autre narrat de la paire, le lecteur éprouve une sensation de déjà-vu. Si les narrats ne se complètent pas — chacun propose bel et bien un moment isolé —, ils aident toutefois à mieux comprendre l'autre narrat en fournissant des indices supplémentaires. Ainsi, dans le narrat 1 et le narrat 49, il est question d'un régleur de larmes, Enzo Mardirossian. Dans le premier narrat, le personnage veut se rendre chez le régleur de larmes, Enzo Mardirossian (dont le nom est le titre du narrat), car il ne « réagi[t] plus comme avant. Maintenant [il] pleure mal¹⁷⁰ ». Il s'explique : « Certains spectacles m'affligent encore. D'autres non. Certains morts. D'autres, non. J'ai l'air d'être au bord du sanglot, mais rien ne vient. » (*AM*, p. 7) Le régleur de larmes est décrit comme un homme inconsolable, un lunatique. Donc, le narrateur veut ramener de sa visite quelque chose qui l'aidera à « pleurer lunatiquement avec lui, épaule contre épaule » (*AM*, p. 8). Dans le narrat 49, le personnage souhaite également recevoir l'aide du même régleur de larmes. Celui-ci n'est pas chez lui, mais le personnage devine ce que le régleur aurait pu lui apprendre sur sa situation : « Je sais ce qu'aurait pu me dire le régleur : que tout en moi était détraqué, pas seulement les larmes, et que je pleurais n'importe comment et en désordre, et souvent à contre-temps, ou sans cause, ou que je restais impassible sans raison. » (*AM*, p. 217-218) Tout comme le personnage du premier

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ Antoine Volodine, *Des anges mineurs*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1999, p. 7. Désormais, les citations de cet ouvrage seront suivies, entre parenthèses, d'un renvoi aux pages, précédé du sigle *AM*.

narrat, le personnage du second narrat sent aussi que ses émotions sont dérégées. Les deux histoires se répondent : elles parlent toutes deux de personnes qui, dans cet échec qu'est l'après-Révolution, comme le laissent entendre les autres narrats, sont des êtres brisés, moralement détruits, et qui éprouvent de la difficulté à vivre, à se remettre des traumatismes subis, de la perte d'êtres chers. Car comme on le comprend à la lecture du premier narrat, le personnage cherche à se consoler de la mort de Bella Mardirossian. Il veut apporter au régleur de larmes une photo d'elle : « J'apporterai une image de Bella Mardirossian, je remuerai pour nous deux le souvenir de Bella qui ne me quitte pas. » (*AM*, p. 8)

Thierry Saint-Arnould parle *Des anges mineurs* comme d'un texte polyphonique où il y a une pluralité de centres. Il dit : « Le lecteur y découvre des bribes d'histoires particulières. Aucune parole narrative omnisciente et unique ne peut prétendre au dépassement des versions individuelles dans cet univers truffé de trappes et de pièges.¹⁷¹ » Toutefois, au confluent des deux moments précis évoqués dans ces narrats, de ces deux fragments d'histoire, le lecteur peut par lui-même dépasser les versions individuelles. Il comprend, à la lecture des deux narrats, qu'après l'échec de la révolution communiste, plusieurs êtres sont brisés. Moralement, mais psychiquement aussi. Il réalise que le monde évoqué dans le livre, bien qu'il entretienne des liens avec le nôtre, est différent. La réalité des personnages est autre : il n'existe pas de spécialistes ou de médicaments. Les personnages ne disposent pas non plus de ressources financières ou autres. Dans le premier narrat, le personnage pense à ce qu'il pourrait donner au régleur de larmes en échange de ses services. Ses options sont les « trésors qu'on a ici : un morceau de vitre, des pommes grises » (*AM*,

¹⁷¹ Thierry Saint-Arnould, « La polyphonie mutilée. La faillite de la Révolution russe selon Volodine », *op. cit.*, p. 167.

p. 8). Le seul espoir des personnages du narrat 1 et du narrat 49 réside dans un homme qui a la réputation non seulement de pouvoir régler les larmes, mais aussi d'être « imprévisible ». Cette structure, où un narrat fait écho à un autre, crée un effet de déjà-vu chez le lecteur. Il a l'impression de relire ce qu'il a lu précédemment, mais sans que ce soit exactement pareil. Cette répétition montre que malgré la pluralité des voix des personnages, il existe une expérience commune, un lieu de rencontre. Antoine Volodine est le seul à avoir écrit un recueil de narrats qui possède cette structure singulière de miroir. Sous ce nom, il se permet donc d'explorer une nouvelle forme. De plus, celle-ci met de l'avant une réalité : la diversité est aussi un moyen de rendre compte de la singularité de l'être humain puisque des situations identiques sont vécues par tous.

Comme nous le mentionnions, il y a un système de paires dans ce recueil de narrats, mais plusieurs narrats, soit les 6, 7, 17, 18, 22, 32, 33, 38, 43, 44, ainsi que le narrat central, c'est-à-dire le 25^e, tournent autour de l'histoire de Will Scheidmann, l'homme destiné à sauver l'humanité en « rétabli[ssant] l'ordre, les camps et la fraternité sur terre » (*AM*, p. 203). Ainsi, à travers ces histoires qui se font écho, il y a celle, plus importante, de ce personnage qui, peut-être, serait en fait l'auteur de tous les narrats du recueil, ce qui est raconté n'étant que le fruit de son imagination, un moyen pour lui de survivre, car ses grand-mères veulent l'exécuter. Il n'a pas accompli son destin de sauveur, mais a plutôt rétabli le capitalisme, source des malheurs. Dans le 22^e narrat, il est dit que Will Scheidmann a imaginé 21 histoires, presque 22, pour éviter la mort : « Et c'était aussi vingt et une histoires que Will Scheidmann avait imaginées et ruminées face à la mort [...]. Vingt et un et bientôt vingt-deux narrats étranges. » (*AM*, p. 93-94) Toutes ces histoires, ces images en prose, ne seraient donc en fait que des fictions imaginées par Scheidmann pour tenter d'échapper à son

exécution. Dominique Viart compare *Des anges mineurs* aux *Mille et une nuits* : « réécriture des *Mille et une nuits*, *Des anges mineurs* présente les quarante-neuf *narrats*, histoires que Will Scheidmann, attaché au poteau de torture “avait imaginées et ruminées face à la mort”, comme Schéhérazade, pour retarder son exécution¹⁷² ». Bien que l’indistinction des voix narratives soit un procédé commun aux textes post-exotiques, comme nous le verrons dans la partie portant sur l’aspect communautaire, ni Lutz Bassmann, ni Manuela Draeger et ni Elli Kronauer n’ont joué autant sur cette impossibilité à trancher. Ainsi, il est évident, dans *Les aigles puent*, que les histoires racontées sur les gens décédés sont racontées par Gordon Koum. De même, à aucun moment il n’est suggéré, dans *Onze rêves de suie* ou dans *Ilia Mouromietz et le rossignol brigand*, que le texte que le lecteur est en train de lire ne serait qu’une histoire racontée par un des personnages. On peut donc penser que les divers noms permettent à Volodine d’explorer des genres littéraires et des techniques narratives qui varient.

Lutz Bassmann exploite un autre genre, créé par Volodine dans *Vue sur l'ossuaire* (1998), l’entrevoûte. En effet, bien que *Les aigles puent* soit constitué de narrats, il appartient aussi au genre de l’entrevoûte : le premier chapitre et l’avant-dernier se font écho. En fait, il s’agit de la même scène, mais réécrite. Dans une entrevue, Antoine Volodine a lui-même expliqué cette particularité de l’écriture de Lutz Bassmann : il affectionne « des répétitions de scènes qui fonctionnent comme des entrevoûtes qui se complètent en racontant la même chose, mais avec des variantes, ce qui provoque chez le lecteur ou la lectrice un certain

¹⁷² Dominique Viart, « Situer Volodine ? Fictions du politique, esprit de l’histoire et anthropologie littéraire du post-exotisme », *Écritures contemporaines* 8. *Antoine Volodine fictions du politique*, op. cit., p. 46.

trouble, un effet de "déjà-vu"¹⁷³ ». Les entrevoûtes sont un autre genre littéraire inventé par Antoine Volodine et que le texte de théorie-fiction qu'est *Le post-exotisme en dix leçons*, leçon onze explique. Elles y sont décrites comme un « système narratif binaire¹⁷⁴ ». Plus précisément :

Un premier texte, la *novelle*, crée un champ littéraire. [...] Une situation est définie, des personnages agissent, sur un tissu culturel précis s'accroche l'anecdote, avec son passé implicite et ses non-dits. Un deuxième texte, qu'on appellera l'*annexe* ou le *repons*, s'empare d'un moment choisi dans le corps de la narration précédente et le fait prospérer, sans pour autant chercher à éclairer le premier récit ou le compléter : c'est un deuxième morceau de prose qui a un caractère indépendant et qui a ses propres objectifs littéraires, son propre style, sa propre réserve d'archives et d'images. (*PEL*, p. 55-56)

Ainsi, lors de la première scène des *Aigles puent*, dans le chapitre intitulé « Cendres (I) », Gordon Koum arrive à l'entrée de la ville où des gardes sont postés. Il vient d'accomplir une mission qui lui a permis d'échapper aux bombardements qui ont détruit la ville. Voici un extrait de l'incipit :

Les bombardements qui détruisirent la ville eurent lieu un jeudi, alors que Gordon Koum était en mission à l'extérieur. Il était allé tuer quelqu'un. C'est pour cette raison qu'il avait survécu. [...] À la première heure, Gordon Koum s'arrêta devant un barrage routier que surveillaient des hommes qui arboraient un brassard de la défense passive. [...] Ils avaient pour fonction de dissuader les gens d'aller fouiller sur les lieux du désastre [...]. Au-delà des barrières de la défense passive, le boulevard désert ressemblait à une allée tapissée de mâchefer, et, au lieu de s'enfoncer dans la ville, il s'arrêtait contre une montagne de débris qui était comme une porte donnant sur la ville. (*AP*, p. 9-10)

Le début de l'avant-dernier chapitre, intitulé « À la mémoire de Gordon Koum », reprend exactement la même scène, mais en donnant plus de détails sur la mission qui a empêché le personnage de périr sous les bombes. Voici comment la même scène est décrite :

Gordon Koum s'approcha de la barrière qui interdisait l'accès à notre ville. [...] Le passage était gardé par quatre hommes qui avaient noué au-dessus de leur coude droit un brassard de la défense passive. [...] On était vendredi matin, le jour se levait à peine. Gordon Koum avait marché toute la nuit. [...] Il avait avancé sans faire de pause, fébrilement, le cœur serré d'angoisse, effrayé par le vide de cette route [...]. Ce vide était insupportable. [...] Si Gordon Koum n'était pas mort sous les bombes, c'était en raison d'une mission qu'il avait menée à bien à Oloudji au moment même où le raid aérien s'était déroulé. Il venait d'exécuter le directeur du camp [...]. (*AP*, p. 137-138)

¹⁷³ Antoine Volodine, cité par Aliette Armel, *loc. cit.*, p. 104.

¹⁷⁴ Antoine Volodine, *Le post-exotisme en dix leçons*, leçon onze, Paris, Gallimard, 1998, p. 55. Désormais, les citations de cet ouvrage seront suivies, entre parenthèses, d'un renvoi aux pages, précédé du sigle *PEL*.

Ainsi, le début de l'histoire est repris à la fin. Dans une des versions, il arrive à la « première heure » alors que, dans l'autre, c'est le matin, au moment où le jour commence à se lever. Dans les deux cas, les gardes de la « défense passive » surveillent l'entrée de la ville. C'est exactement le même moment décrit, mais en d'autres mots. Par contre, on apprend que Gordon Koum a marché toute la nuit pour parvenir à atteindre la ville et combien il se sentait angoissé devant le vide laissé par les bombardements. Le lecteur connaît plus de détails sur la mission qui lui a permis de survivre : il est allé tuer le directeur du camp à Oloudji. Alors que, dans la version du premier chapitre, le lecteur apprend seulement qu'il a commis un meurtre lors de la nuit où les bombes ont été larguées, il apprend dans cette seconde version l'identité de la victime, soit le directeur du camp. Il y a donc dans l'écriture de Lutz Bassmann cet aspect de déjà-vu, comme Volodine le mentionnait. Toutefois, contrairement à *Des anges mineurs*, cette apparence de familiarité peut servir à rendre compte du fonctionnement de la mémoire, surtout lors d'un traumatisme : les événements reviennent par bribes, par fragments. Le premier chapitre témoignerait d'une première réminiscence de Gordon Koum, alors que l'avant-dernier chapitre rendrait compte d'un autre moment où il se remémore cette nuit-là.

Avec les moines-soldats, autre texte de Bassmann publié aux Éditions Verdier, est aussi présenté par la maison d'édition comme une entrevoûte. Une première entrevoûte avait été écrite sous le nom de Volodine, *Vue sur l'ossuaire*, en 1997. Toutefois, Volodine n'en a

plus écrit par la suite. L'entrevoûte semble donc être devenu le genre de prédilection¹⁷⁵ de Lutz Bassmann, lequel par ailleurs est le seul à avoir écrit des haïkus, *Haïkus de prison*¹⁷⁶.

Onze rêves de suie, de Manuela Draeger, se différencie également des autres livres par sa structure. À travers l'histoire racontée, celle du fiasco du bolcho pride cette année-là, outre les souvenirs sur lesquels les protagonistes reviennent, des fictions intitulées « Conte de la Mémé Holgolde » sont insérées dans l'histoire. Il s'agit de contes bolcheviques que la mémé Holgolde racontait aux enfants et qui tournent autour du personnage de l'éléphante Marta Ashkarot, qui est immortelle, car elle se réincarne toujours. Chaque conte raconte l'une de ses réincarnations. Manuela Draeger est la seule auteure à insérer des contes dans ses œuvres. Toutefois, cet enchâssement ne peut être considéré comme un trait particulier de ses écrits, car des récits sont également insérés dans *Les aigles puent* de Lutz Bassmann. De plus, comme le souligne Joëlle Gleize, l'« enchâssement dans un texte premier de textes différents¹⁷⁷ » est un des dispositifs propre au post-exotisme. Il se trouve présent aussi dans plusieurs œuvres post-exotiques signées Antoine Volodine, dont, entre autres, *Lisbonne, dernière marge*, *Le port intérieur*, *Nuit blanche en Balkhyrie* et *Biographie comparée de Jorian Murgrave*.

L'esthétique post-exotique est-elle si complexe et cherche-t-elle tant à explorer des genres divers, à en créer des nouveaux, qu'elle ne peut que se créer à partir de la multiplicité ? Si tel est le cas, l'emploi de l'hétéronymie chez Volodine pourrait, tout comme chez Fernando Pessoa, servir son œuvre. Pessoa a utilisé l'hétéronymie, entre autres, pour

¹⁷⁵ Voir l'entretien radiophonique d'Antoine Volodine, *Du jour au lendemain*, France Culture, 9 septembre 2010, <<http://www.berlol.net/chrono2/?p=1905>>.

¹⁷⁶ Lutz Bassmann, *Haïkus de prison*, Lagrasse, Verdier, coll. « Chaoïd », 2008.

¹⁷⁷ Joëlle Gleize, « Dispositif romanesque et mise en livre post-exotique », Frédéric Detue et Lionel Ruffel (dir.), *op. cit.*, p. 112.

créer une œuvre poétique qui repose sur le contradictoire. Antoine Volodine s'en servirait peut-être afin de donner plus de consistance à l'esthétique qu'il a créée : maints auteurs, se plaçant tous sous la bannière du post-exotisme, créent des genres nouveaux, que souvent un seul utilisera.

Explorer des styles différents et traiter des mêmes sujets de manières diverses

Une comparaison avec Pessoa s'applique aussi lorsqu'on réalise la diversité des styles exploités par les hétéronymes, de même que la pluralité des façons dont un même sujet est traité. Un peu à la manière de Pessoa qui, par ses divers hétéronymes, souhaitait « tout vivre de toutes les manières » et a développé des esthétiques diverses (chaque hétéronyme possédant un style distinct), les auteurs du post-exotisme possèdent des styles d'écriture différents et témoignent de diverses manières d'expériences similaires. Antoine Volodine a abordé cette question en entrevue. Dans plusieurs entretiens, notamment ceux parus à l'automne 2010 lors de la publication simultanée de trois titres chez trois éditeurs différents et sous des signatures distinctes, Volodine a affirmé qu'un de ses buts est de « faire naître des voix multiples d'une même expérience¹⁷⁸ ». Donc, à travers ses divers personnages d'auteurs, il peut rendre compte d'une même expérience différemment. Cette différence se trouve notamment dans les styles propres aux auteurs. Volodine lui-même souligne qu'il existe chez ces auteurs « une grande variété dans l'imaginaire, dans les approches poétiques, dans les tempéraments¹⁷⁹ ».

¹⁷⁸ Grégoire Leménager, « Antoine Volodine : "Je ne suis pas un cas psychiatrique" », *Le Nouvel Observateur*, 19 août 2010, < <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20100824.BIB5527/antoine-volodine-je-ne-suis-pas-un-cas-psychiatrique.html> >.

¹⁷⁹ Romaric Sangars, « Antoine Volodine : "Tous nos livres décrivent un monde" », *Chronic'art*, n° 68, septembre-octobre 2010, <<http://www.editions-verdier.fr/v3/oeuvre-lesaignespuent.html>>.

Ainsi, le style de Lutz Bassmann est beaucoup plus rude et plus dur que celui des autres auteurs. Alors qu'Antoine Volodine répond à un journaliste en tant que porte-parole de Lutz Bassmann, il explique ce qui le distingue des autres écrivains : « Peut-être suis-je plus abrupt, plus dur. Il y a plus de violence chez moi. On peut parfois voir chez Volodine la recherche de la belle page, mais pas dans mes livres !¹⁸⁰ » Dans *Les aigles puent*, cette dureté et l'aspect abrupt transparaissent de diverses manières. Entre autres, on trouve chez lui plus de phrases courtes. Voici un exemple :

Il n'arrivait à rien.
Il avait le tournis.
Ses doigts pesaient une tonne.
Ses mains tremblaient.
Il perdait l'équilibre à tout moment. Il avait du mal à se remettre d'aplomb.
Il était de plus en plus sale.
Il n'y avait personne d'autre à proximité.
Il n'y avait personne dans le ghetto. (AP, p. 16-17)

Les phrases courtes rendent le texte moins fluide et crée un effet abrupt. Elles rendent compte de la détresse du personnage, de son malaise. Il ne peut pas trop penser, perturbé après les bombardements et la forte possibilité que tous ses proches soient décédés. De même, ses phrases disent le strict nécessaire : ce qu'il voit, ce qu'il fait et les sensations physiques qu'il ressent. Tout est seulement descriptif. Le lecteur n'a pas accès directement à l'intériorité du personnage, mais ressent sa détresse par le biais du style saccadé. Gordon Koum ne peut songer à ce qui s'est passé, à comment il se sent à la perspective d'avoir perdu tous les gens qu'il aime et tous ses compatriotes de combat. Sinon, il serait sans doute incapable de continuer à marcher et à entretenir le moindre espoir. Le lecteur le ressent très bien en lisant ces courtes phrases. La même technique est utilisée dans l'avant-dernier chapitre, soit le chapitre qui reprend la même scène que celle du premier chapitre. Là encore,

¹⁸⁰ Grégoire Leménager, « Lutz Bassmann : "L'extinction de l'humanité est plausible" », *Le Nouvel Observateur*, 19 août 2010, <<http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20100824.BIB5532/lutz-bassmann-l-extinction-de-l-humanite-est-plausible.html>>.

on ressent la dureté de la situation grâce au style haché que créent les phrases courtes. Cette fois-ci, il s'agit du moment où Gordon Koum réalise la réalité de la situation : « Pas un bruit, pensa Gordon Koum. Même pas une plainte, un cri de douleur. Rien. Un silence lourd. » (AP, p. 140) Il comprend ce que ce silence veut dire : personne n'a survécu. La dureté de la réalité s'impose à lui. Le lecteur la ressent à travers ces courtes phrases.

L'emploi de l'humour dans les écrits post-exotiques a été analysé par plusieurs commentateurs. Toutefois, chez Lutz Bassmann, l'humour se révèle plus dur, le ton plus tranchant. Ce serait peut-être une autre facette du style violent, dur et âpre de Bassmann. En comparant *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* d'Antoine Volodine et *Avec les moines-soldats* de Lutz Bassmann, Bruno Blanckeman fait ressortir les particularités de l'humour présent dans chacune des œuvres : « ricanements et sarcasmes dans *Le post-exotisme*... [...] ricanements, amertume et grimace dans *Avec les moines-soldats* de Lutz Bassmann¹⁸¹ ». Les ricanements, l'amertume et la grimace se trouvent également dans l'humour présent au sein des *Aigles puent*. Ainsi, dans le chapitre 21, intitulé « Pour faire rire Gurbal Koum », il est question de cours de métaphysique donnés par Maroussia Vassilini et de sa théorie sur les êtres humains : ceux-ci sont tous des sacs. Lors de ces leçons philosophiques, Maroussia Vassilini explique aux patients d'un asile qu'ils sont comparables à des sacs, car ils sont « [h]ermétiques et pourvus de nombreuses ouvertures [...], mais condamnés quoi qu'il arrive à rester hermétiquement seuls » (AP, p. 127). Cette solitude est imputable au caractère étanche des sacs. En raison de cette étanchéité, le sac serait condamné à demeurer « solitaire, insignifiant et étanche, sans la moindre possibilité de devenir non

¹⁸¹ Bruno Blanckeman, « La charge de la brigade légère. L'humour chez Volodine », Frédéric Detue et Lionel Ruffel (dir.), *op. cit.*, p. 140.

solitaire, non insignifiant et non étanche » (*AP*, p. 128). Maroussia met en garde ses étudiants contre la « propagande » qui pourrait les bernier et leur faire croire que cette situation n'est pas irrémédiable. Elle leur apprend qu'il

ne fallait pas se laisser abuser par le fatras poétique et par les racontars des illuminés du Parti, des intellectuels [...]. Tous véhiculaient une légende selon laquelle les sacs pouvaient, dans l'exaltation amoureuse ou dans le vertige de la révolution mondiale, se déverser l'un dans l'autre et composer une commune à deux ou plusieurs sacs, un au-delà collectif du sac individuel. Cette légende était apparue à l'âge de pierre et elle avait été confortée par les développements absurdes de la littérature romantique des quatre derniers millénaires. Même les poètes guerriers du post-exotisme avaient hésité à la contredire formellement. (*AP*, p. 129)

La réalité est donc incontestable. Bien sûr, « [e]ntre sacs il est évidemment possible de communiquer, et, concrètement, les sacs peuvent se retrouver ensemble et se toucher, mais chacun reste enfermé derrière sa pellicule élastique sans avoir pu rejoindre un autre sac ou se mélanger à lui. » (*AP*, p. 129) Le constat est brutal en raison d'un des thèmes prédominants de la littérature post-exotique, c'est-à-dire l'importance du « nous », de la communauté, de l'union entre les êtres par rapport à l'individualisme. Toutes les œuvres rangées sous cette bannière présentent des personnages qui se sont battus pour une révolution qui permettrait à tous d'être égaux et qui éliminerait le capitalisme, souvent perçu comme la source de tous les malheurs. De plus, l'union amoureuse est aussi présentée comme l'un des moyens pour parvenir à se sentir unifié (nous nous attarderons davantage sur cet aspect dans la troisième partie de la thèse). Avec cette métaphore du sac, Lutz Bassmann détruit l'un des ultimes espoirs qui demeurent, malgré les défaites et les échecs : la possibilité pour les êtres humains de s'unir en se liant à l'autre ou aux autres. Le rêve communiste repose sur ce principe : la préséance du *nous* sur le *je* afin de former une communauté. Avec cette image, et bien que ce narrat de Bassmann soit placé sous l'égide du rire – il s'intitule « Pour faire rire Gurbal Koum » –, on peut percevoir la présence de l'« amertume » et de la « grimace » que Bruno Blanckeman avait soulignée dans *Avec les moines-soldats*. La métaphore du sac atteste d'une

certaine désillusion qui fait réagir avec dureté, surtout lorsque Maroussia Vassiliani invective ses élèves : « Croyez pas à la propagande! [...] Vous aurez jamais aucune autre chance de vous glisser à l'intérieur d'un autre sac! » (*AP*, p. 129) Face à ce cours de métaphysique, on peut sourire, mais le rire est feint, tant il y a un certain ressentiment sous ces propos. La solitude, ce sentiment de ne pas être complet, d'être sommaire, fragmenté, est indépassable. Il ne faut donc pas se laisser leurrer par la propagande du Parti : constat amer.

Les styles divers des auteurs post-exotiques permettent également de rendre compte de manières différentes d'expériences similaires. La pluralité des voix existe aussi pour témoigner de la pluralité des façons dont les êtres humains peuvent réagir. Les auteurs post-exotiques décrivent donc des expériences selon la sensibilité et le style particulier propres à chacun. Dans notre corpus, *Onze rêves de suie* et *Les aigles puent* racontent tous deux un événement tragique. *Les aigles puent* relate les moments qui suivent l'explosion d'une bombe qui a tout détruit et *Onze rêves de suie* se penche sur l'histoire de jeunes qui sont morts brûlés dans un bâtiment en flammes lors d'une bolcho pride qui a mal tourné. Dans les deux cas, des gens sont morts brûlés. Toutefois, le traitement des deux événements, malgré leur similitude, diffère beaucoup. Chez Bassmann, il y a plus de détails, de descriptions crues. Lorsque Gordon Koum se trouve sur les ruines de la ville où sa famille, ses amies et ses compatriotes de combat ont brûlé, la situation est clairement décrite telle qu'elle est. Ainsi, lorsqu'il croise les miliciens de la défense passive à son arrivée dans la ville où il constate que tout a été détruit, il les salue et tous « contempl[ent] avec consternation ce paysage qui ne ressemblait plus à rien, et dont les habitants, sans exception, avaient été foudroyés, liquéfiés et ensevelis » (*AP*, p. 139). La réalité des gens qui ont péri est décrite sans ménagement, sans que la sensibilité du lecteur ne soit protégée par quelque euphémisme que

ce soit : ils ont été foudroyés et ils ont brûlé, leurs corps se liquéfiant sous la chaleur intense dégagée par les bombardements. De plus, Koum ne se leurre pas sur la réalité lorsqu'il chemine sur les ruines : « Il avait traversé une flaque de bitume et ses pieds étaient alourdis d'une glu nauséabonde dont il n'arrivait pas à se débarrasser. Je marche dans la mort, pensait-il brusquement. Je marche dans la mort et je ne vais nulle part. » La « glu nauséabonde » sur laquelle il a marché est en partie formée des corps des gens décédés. Peut-être même qu'il s'agit de ses proches. C'est pourquoi il se sent comme s'il marchait dans la mort. Les ruines sont constituées des bâtiments détruits, mais aussi des personnes qui sont mortes à la suite des bombardements. Koum réalise que la « glu » est en fait constituée de corps brûlés et il est incommodé par l'odeur. Il a envie de vomir : « L'air n'était pas irrespirable, mais il véhiculait des odeurs à la fois répugnantes et difficiles à définir. Des odeurs de métal fondu, d'organismes liquéfiés, de feu immémorial, de chiffon huileux [...] des odeurs de torches, de torches vivantes [...]. » (*AP*, p. 144) Les odeurs sont difficiles à tolérer, d'autant plus qu'il percevait que, parmi les senteurs de métal, de feu, il y a aussi celles des êtres humains qui sont morts « liquéfiés », véritables « torches vivantes ».

Comme il le mentionnait dans l'entretien paru dans *Le Nouvel Observateur*¹⁸², contrairement à Volodine, Bassmann ne cherche pas la « belle page ». Il dit les choses sans ménagement, crûment, telles qu'elles sont.

À l'opposé, dans *Onze rêves de suie*, Manuela Draeger raconte l'histoire de jeunes qui meurent dans l'incendie d'un bâtiment, mais avec beaucoup plus de douceur et en présentant des images dotées d'une certaine poésie, d'un aspect féérique. Alors que les morts, chez Bassmann, sont décrits sous forme liquéfiée ou comme des torches qui flambent,

¹⁸² Grégoire Leménager, « Lutz Bassmann : "L'extinction de l'humanité est plausible" », *loc. cit.*

chez Draeger, au moment où ils s'enflamment, ils se transforment en oiseaux. Plus spécifiquement, en cormorans étranges. Il y a bien sûr, derrière cette transformation, l'idée de vie éternelle, de réincarnation, trait commun aux auteurs post-exotiques. Volodine explique dans un entretien qu'une des particularités de Manuela Draeger est « cette désinvolture, ce refus d'une explication face au fantastique¹⁸³ ». Le lecteur comprend que Maryama Agoudaï est maintenant un cormoran étrange, qu'elle « avance [...] dans le temps arrêté [...] persuadée qu'[elle] vi[t] pour toujours dans le feu et maintenant sans douleur aucune » (*AP*, p. 176). Aucune explication n'est donnée sur cette métamorphose outre que ce qui se produit est ce que la Mémé Holgolde racontait dans ses contes. Il n'y a pas d'autres informations fournies en dehors de celle-ci, l'explication fantastique ou merveilleuse du conte. La transformation en cormoran est décrite de manière poétique : l'image d'êtres humains qui éclosent tels des fleurs possédant une certaine beauté :

L'un après l'autre, vous éclosez dans le feu, survivant pour un instant aux brûlures immondes et à la mise en cendre. Vous êtes devenus des monstres, invisibles au regard humain. Seuls les enfants peuvent croire en votre existence, du moins ceux qui ont entendu les récits de la Mémé Holgolde. Qui d'autres imagineraient votre naissance au milieu des flammes, votre tranquillité au centre de l'incendie ? (*AP*, p. 178)

L'emploi d'une telle image témoigne de l'existence, chez Manuela Draeger, d'un style plus poétique. Ici, les êtres qui brûlent dans le feu se métamorphosent, renaissent au milieu des flammes, tandis que chez Lutz Bassmann, ils ne devenaient que de la chair carbonisée. La même expérience est donc décrite d'une façon différente chez chacun des deux auteurs. Poétique et fantastique chez Draeger, crue et réaliste chez Bassmann.

Cette différence est peut-être aussi imputable à un autre trait distinctif qui existe entre les deux auteurs, soit la compassion plus grande qui existe, chez Draeger, entre les personnages. En effet, dans l'article de Grégoire Leménager où il répond en tant que porte-

¹⁸³ Antoine Volodine, cité par Aliette Armel, *loc. cit.*, p. 104.

parole de Manuela Draeger, Volodine tient ces propos sur ce qui distingue son écriture : « J’ai mis au premier plan une compassion active entre les personnages, et je crois l’avoir fait de façon plus sensuelle, plus sentimentale, donc plus féminine que ce que fait Lutz Bassmann par exemple.¹⁸⁴ » Cette compassion plus active, présentée de manière davantage sentimentale, est clairement présente dans *Onze rêves de suie*, surtout lorsqu’elle est mise en parallèle avec celle des *Aigles puent*. Au sein des deux œuvres, il y a des leitmotifs. Dans le roman de Bassmann, il s’agit du syntagme « Ici a brûlé... » alors que, dans celui de Draeger, il s’agit des phrases suivantes : « Tu es en train de brûler. Je vais à toi. » Les personnages ou narrateurs des deux romans ressentent de la compassion pour leurs proches, qui sont morts ou sont en train de mourir. Dans *Les aigles puent*, Gordom Koum cherche à rendre hommage aux disparus en racontant des histoires sur les disparus ou pour les faire rire, comme en témoignent les titres des chapitres « À la mémoire de... » et « Pour faire rire... ». Toutefois, le but de ces histoires est aussi de distraire. En effet, lorsque Koum dialogue avec le rouge-gorge et le golliwog en utilisant des techniques de ventriloquisme, le golliwog émet cette suggestion : « On n’a pas pu dégager les morts des décombres. Au moins on pourrait les distraire avec des histoires. » (*AP*, p. 31) Le but, ici, est donc de changer les idées des morts, mais aussi celles de Koum, qui a de la difficulté à accepter que tous ses proches et ses frères de combat soient décédés. Toutes ces histoires, qui souvent commencent par un « Ici a brûlé... », ont pour but de se remémorer les disparus, de les distraire, mais également de distraire Koum, qui ne sait plus s’il « était déjà mort ou encore vivant » (*AP*, p. 79), et ce, pour lui éviter de penser à la fin de ses proches et à sa propre fin prochaine. Car, sinon, « ce serait vraiment trop insupportable » (*AP*, p. 81). Les histoires de Koum s’adressent autant à

¹⁸⁴ Grégoire Leménager, « Manuela Draeger : “Ceci n’est pas un gag” », *Le Nouvel Observateur*, 19 août 2010, <<http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20100824.BIB5533/manuela-draeger-cest-n-039-est-pas-un-gag.html>>.

lui qu'aux morts. Il y a de la compassion, mais surtout une manière de supporter l'idée de la mort. Juste en comparant les leitmotifs, il est possible de voir cette différence entre les deux auteurs.

En effet, chez Bassmann, on ne fait qu'énoncer ce qui est arrivé : « Ici a brûlé... », tandis que chez Manuela Draeger, la compassion est plus active et témoigne d'un plus grand sentimentalisme, car le narrateur et les personnages accompagnent leurs camarades dans la mort. Dès l'incipit, le lecteur est témoin de cet accompagnement : « Ton nom Imayo Özbeg. Tu es en train de brûler. Je vais à toi. Mes souvenirs sont les tiens. » (*ORS*, p. 7) Le narrateur veut accompagner Imayo Özbeg. Il y a donc un désir d'être présent pour l'autre dans ce moment vers la mort. Un accompagnement actif, car il est là avec lui, il va le rejoindre. Il s'associe à lui, car tous deux partagent les mêmes souvenirs. Ils sont liés. Tout au long du roman, des phrases de ce genre se trouvent prononcées par un narrateur inconnu : « Je vais à toi. En ce moment, nous sommes avec toi. Nous allons tous vers toi. Nous échangeons nos derniers souffles. Ta mémoire coule à l'extérieur de tes yeux. Mes souvenirs sont les tiens. » (*ORS*, p. 16) Lui et d'autres vivent ce moment avec le personnage, partagent son dernier souffle : ils le vivent également comme s'ils expérimentaient toutes les mêmes sensations que lui, qui est en train de mourir brûlé. De plus, ils lui promettent, d'une certaine façon, de conserver tous ces souvenirs, qui deviennent ainsi les leurs.

Cet accompagnement, on le ressent surtout en raison de l'emploi de la deuxième personne : le narrateur parle directement au personnage. Il veut s'assurer qu'il sache qu'il n'est pas seul, que quelqu'un est là avec lui dans cette épreuve. D'où ces phrases qui s'adressent à un « tu », à un « toi ». Dans le passage que nous avons précédemment examiné, relatif à la transformation en cormoran dans les flammes, cet accompagnement qui témoigne

d'une compassion active est encore plus visible. Ainsi, le narrateur est présent pour Maryama Adougaï lors de sa métamorphose : « Tu n'es pas encore habituée à la marche dans le feu. Tu as du mal à admettre que tu n'es plus Maryama Adougaï, que déjà tu t'es transformée en cormoran géant, en cormoran géant et étrange. » (*ORS*, p. 175) Il vit avec elle chaque moment et lui explique ce qu'elle ressent et les raisons pour lesquelles elle se sent de cette manière.

Le traitement d'un sujet similaire diffère considérablement chez Lutz Bassmann et chez Manuela Draeger. Mais *Onze rêves de suie* de Draeger permet aussi d'entendre une voix qui diffère sur un autre point : les protagonistes sont des jeunes. Draeger est la seule auteure à mettre en scène des personnages d'adolescents. L'expérience est la même que dans plusieurs œuvres post-exotiques : elle raconte la vie dans les camps à la suite de l'échec d'un projet révolutionnaire. Sauf que cette fois-ci, elle est racontée du point de vue de jeunes. Pour Antoine Volodine, l'un des traits distinctifs de Manuela Draeger est que, dans ses écrits, on trouve « un esprit qui reste celui de la bande d'enfants¹⁸⁵ », de même qu'un imaginaire lié à l'enfance. Les souvenirs racontés dans *Onze rêves de suie* sont tous liés à l'enfance des personnages. Cette année-là, lors de la bolcho pride, quelques jeunes ont décidé de profiter de l'inattention des adultes pour voler des armes gardées dans le bâtiment Kam Yip. Cependant, leur plan tourne mal et ils se trouvent prisonniers du bâtiment en feu. Des souvenirs de leur enfance sont remémorés, dont les fois où ils se rendaient au lavoir désaffecté pour aller chercher de l'eau. Pour se rendre à ce lavoir, ils devaient passer par le « pont des menteurs ». La tante Boyol, afin de leur faire peur pour qu'ils ne mentent pas, leur avait raconté l'histoire de ce pont : « les menteurs risquaient d'être décapités à mi-chemin. Et

¹⁸⁵ Grégoire Leménager, « Manuela Draeger : “Ceci n'est pas un gag” », *loc. cit.*

tout particulièrement les enfants menteurs.¹⁸⁶ » Elle leur raconte avec maints détails les histoires d'enfants qui ont perdu la tête en le traversant. Bien sûr, ces histoires ont pour but de leur apprendre à dire la vérité afin de ne pas vivre une vie de mensonge. Ce qui fonctionne, car les enfants réfléchissent aux conséquences avant de mentir : « Désormais, avant de mentir, nous y réfléchissions à deux fois. » (*ORS*, p. 53) La peur des enfants pour quelque chose de totalement irrationnel — peut-on vraiment se faire trancher la tête en traversant un pont, car on a menti ? — y est très bien représentée. Comme leur ingéniosité pour pouvoir mentir tout de même. En effet, le narrateur explique le stratagème qu'ils avaient développé :

nous avons appris à ruser avec notre mémoire afin que celle-ci ne conservât pas le souvenir de nos mensonges. Il fallait se laver de toute trace intérieure et, sur ce terrain faussement propre, il fallait reconstruire sincérité et innocence. Grâce à cette contorsion mentale, les vérités pénibles et les contrevérités étaient aspirées vers le néant. (*ORS*, p. 53-54)

Cette « contorsion mentale » représente aussi très bien la manière dont les jeunes, et parfois certains adultes, réussissent à se mentir à eux-mêmes et à se leurrer sur leur honnêteté. Par contre, malgré le stratagème, la peur demeure présente. Ainsi, chaque fois qu'ils traversaient le pont des menteurs, les enfants « av[aient] la certitude qu'un couperet [les] poursuivait, et même parfois la sensation très nette qu'il [leur] frôlait la nuque » (*ORS*, p. 54). En décrivant les sensations que la peur générerait chez eux, Manuela Draeger reproduit fidèlement le pouvoir de la peur sur l'imaginaire d'un enfant. De même, la manière dont les jeunes procèdent, en profitant d'un moment où les adultes sont occupés (soit lors de la *bolcho pride*) pour mettre un plan dangereux à exécution, est aussi représentative de la manière dont les enfants commettent des mauvais coups. De même, tous les contes de la Mémé Holgolde

¹⁸⁶ Manuela Draeger, *Onze rêves de suie*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2010, p. 53. Désormais, les citations de cet ouvrage seront suivies, entre parenthèses, d'un renvoi aux pages, précédé du sigle *ORS*.

insérés dans le récit sont des « contes pour jeunes bolchéviques¹⁸⁷ ». Ces contes, elle les racontait aux jeunes protagonistes de l'histoire durant leur enfance. Il s'agit toujours d'histoires reliées au personnage de Marta Ashkarot, une éléphante qui connaît plusieurs réincarnations. Toutes les histoires liées à cette Marta comportent des éléments liés au communisme et à l'idée de révolution. Par exemple, dans « Conte de la Mémé Holgolde : la lampe », Marta rencontre un homme qui parle avec elle de la première Union soviétique tandis que, dans un autre conte, « Conte de la Mémé Holgolde : le camp », Marta rencontre un homme qui « ressemblait à un jeune soldat de la révolution chinoise » (*ORS*, p. 66). De même, lorsqu'ils suivent leur cours magistral, les jeunes doivent « énumérer les dix précieuses thèses d'avril, les cinq nobles différences entre socialisme et communisme, les douze lumineuses valeurs prolétariennes » (*ORS*, p. 73). L'univers est le même que chez les autres auteurs post-exotiques : nous sommes après l'échec de la révolution. Toutefois, le quotidien qui y est dépeint l'est à travers les yeux des jeunes qui le vivent. L'expérience est la même, mais la voix est différente.

Antoine Volodine a donc accompli ce qu'il dit aimer réaliser : faire naître des voix plurielles qui racontent une même expérience. En utilisant des procédés narratifs et stylistiques divers, il est parvenu à son but. Peut-on voir dans cette multiplication des voix un processus de déterritorialisation tel que Deleuze l'entendait? En changeant de nom de plume, Antoine Volodine présenterait l'univers fictionnel commun de ses hétéronymes de diverses manières, selon des sensibilités différentes. Il modifierait donc sa manière de percevoir et d'expliquer les choses selon les divers personnages d'auteurs qu'il endosse.

¹⁸⁷ Grégoire Leménager, « Manuela Draeger : “Ceci n'est pas un gag” », *loc. cit.*

De plus, comme nous l'avons mentionné, il est possible d'établir une certaine parenté entre la pratique hétéronymique de Pessoa et celle de Volodine sur ce point, car tous deux ont développé des esthétiques différentes pour chacun de leurs hétéronymes. Cette manière de procéder permet de rendre compte, de vivre la même chose d'une multitude de façons. On pourrait donc penser qu'il existe chez lui aussi un désir d'absolu : rendre compte des choses de toutes les manières. De même, Pessoa avait comparé sa pratique hétéronymique, une pratique qu'il qualifiait de dissociative, à un voyage : écrire à travers ces divers personnages lui permettait de « voyager ». Bref, l'écriture hétéronymique s'apparentait au voyage. Dans un entretien au cours duquel il explique son processus d'écriture, Antoine Volodine utilise lui aussi l'analogie du voyage. Lorsqu'on le questionne sur les choix de noms de ses personnages, il répond ceci :

Un de mes premiers soucis est de créer des noms de personnages qui répondent à des critères esthétiques, avec une musicalité satisfaisante pour moi. C'est donc très personnel, il y entre aussi une part d'attachement auteur-personnage. Lorsque j'habite un personnage pendant le long temps d'un voyage de fiction, je dois me "sentir bien" dans son nom. Schlumm, Breughel, Dondog, Ingrid, Maria Gabriela et les nombreuses Maria du post-exotisme, Murgrave, Golpiez, etc., sont des exemples de ces noms avec lesquels je peux voyager longtemps et indéfiniment.¹⁸⁸

En lisant ces propos de Volodine et en trouvant chez les deux auteurs cette même association au voyage, on peut se poser la question : lorsqu'Antoine Volodine explique qu'il « habite » un personnage lors d'un « voyage de fiction », ce phénomène est-il un phénomène de dissociation telle que vécue par Pessoa ? De plus, lorsqu'il aborde la question de son travail d'écriture, il se définit comme un interprète : « Je travaille par états successifs, à partir de fragments qui se combinent peu à peu. Et assez rapidement une personnalité s'impose. Quelque chose m'indique que le texte ne sera pas signé Volodine. Je deviens l'interprète de Manuela Draeger ou de Lutz Bassmann. Il faut ensuite soutenir la voix pour qu'elle affirme

¹⁸⁸ Jean-Didier Wagner, « On recommence depuis le début... », Anne Roche (dir.), *op. cit.*, p. 250 (je souligne).

sa véritable singularité.¹⁸⁹ » Devenir l'interprète signifie que l'homme qui se fait appeler Antoine Volodine sert seulement de porte-voix : il écrit ce que lui dicte un autre. Il dit être le porte-parole d'auteurs incarcérés. Ces auteurs parleraient donc par lui. S'il croit réellement que d'autres s'expriment à travers lui, il peut aussi vivre une dissociation d'avec lui-même similaire à celle de Pessoa. Si tel était le cas, cette dissociation pourrait avoir les mêmes origines que chez Pessoa, soit une scission du moi, c'est-à-dire une fragmentation de l'être.

Développer une œuvre où l'auteur n'a pas préséance

Outre les raisons d'ordre esthétique et stylistique, une autre motivation de Volodine à recourir aux pseudonymes pourrait être la volonté de créer une œuvre qui fait abstraction de l'auteur. Son but pourrait bien être « la mort de l'auteur ». Volodine a répété à plusieurs reprises dans des entrevues à quel point le rôle de l'auteur le mettait mal à l'aise. Après avoir expliqué que son objectif est d'avoir plusieurs voix qui expriment la même expérience, il a ajouté : « Ce que je cherche, c'est démolir l'idée romantique de l'écrivain dominateur, maître du monde; c'est une figure qui me met mal à l'aise.¹⁹⁰ » Il se multiplierait ainsi pour ne pas créer une œuvre portée par une voix susceptible d'endosser ce rôle ou de se le faire attribuer par l'institution littéraire. En parlant au pluriel, sa voix deviendrait moins autoritaire.

Par contre, malgré cette multiplicité qui pourrait diluer l'autorité de l'auteur, Volodine possède une influence importante, car la théorisation de l'œuvre post-exotique se fait, pour la majorité, par lui. Il est le seul auteur et endosse le rôle de porte-parole. Il demeure donc, malgré ce qu'il dit, la figure d'autorité.

¹⁸⁹ Romaric Sangars, *loc. cit.*

¹⁹⁰ Grégoire Leménager, « Antoine Volodine : "Ceci n'est pas un gag" », *loc. cit.*

En effet, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* est signé Volodine. Toutefois, sur la page de titre à l'intérieur du livre, il joint à son nom les noms de certains hétéronymes et ceux de certains personnages : Lutz Bassmann, Ellen Dawkes, Iakoud Khadjbakiro, Elli Kronauer, Erdogan Mayayo, Yasar Tarchalski, Ingrid Vogel. Par ce choix, il semble vouloir mettre ces auteurs et ces personnages à égalité avec lui-même : ils possèdent tous la même importance dans l'entreprise post-exotique. Aucun n'a préséance. Incrire le nom de Volodine parmi ceux des autres auteurs fait que ce n'est pas « sous l'autorité de l'auteur – du nom signataire du livre – qu'est placé le discours sur la littérature post-exotique, mais seulement sous celle des auteurs-personnages de fiction, en toute logique de cette littérature étrangère dont Volodine se donne pour le simple traducteur¹⁹¹ ». Par contre, en contradiction complète avec ce que Volodine tente de faire, soit créer une voix multiple qui mettrait de côté l'image de l'écrivain souverain, cette posture ne peut être adoptée, pour être convaincante, que par Antoine Volodine lui-même, seul auteur à posséder une entité physique, donc apte à être porte-parole des autres. Seul lui peut mettre de l'avant, un peu à la manière dont Barthes en a parlé, « la mort de l'auteur ».

De même, à la fin de la théorie-fiction *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, il y a une section intitulée « Du même auteur, dans la même collection ». On y trouve les titres d'œuvres et des noms d'auteurs inconnus. Certains de ces noms d'auteurs sont des noms de personnages rencontrés dans des ouvrages précédents. On y trouve également des titres d'œuvres existantes sous d'autres noms d'auteurs. Par exemple, *Des anges mineurs* est attribué à Maria Clementi plutôt qu'à Antoine Volodine. Ces pages se veulent ironiques, car tout le monde sait bien que le seul auteur véritable de toutes les œuvres post-exotiques est l'homme qui porte le

¹⁹¹ Joëlle Gleize, « Pour une meilleure transparence de la désinformation. Commentaire-fiction d'Antoine Volodine », Anne Roche (dir.), *op. cit.*, p. 78.

pseudonyme d'Antoine Volodine. Mais, en multipliant les titres et les auteurs, celui-ci paraît vouloir mettre de l'avant la pluralité d'auteurs, mettre l'accent sur celle-ci pour s'effacer davantage au profit de son œuvre et des thèmes importants qu'elle véhicule.

Un autre point notable est qu'Antoine Volodine est le seul à mettre en scène un personnage qui est l'un des hétéronymes. Effectivement, dans le livre de théorie-fiction *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, entre les « leçons » sur le post-exotisme, le lecteur suit l'histoire de Lutz Bassmann, dernier représentant des écrivains post-exotiques vivants, alors qu'il est sur le point de mourir. Ainsi, jusqu'à ce jour, Antoine Volodine serait le seul à avoir raconté une histoire où figurerait l'un des hétéronymes comme personnage. Peut-être est-ce en raison de la nature théorique du livre ? Au moment de la publication de ce livre de Volodine, en 1998, Lutz Bassmann n'était pas encore apparu dans le champ littéraire. Sa première œuvre, *Haïkus de prison*, est parue aux Éditions Verdier seulement en 2008. Ainsi, comment doit-on comprendre l'entrée en littérature de Lutz Bassmann ? Est-ce une stratégie de la part d'Antoine Volodine afin de mettre davantage de l'avant les hétéronymes en faisant entrer dans le champ littéraire un personnage d'auteur post-exotique ? Volodine tenterait peut-être de donner une existence plus concrète à ces autres auteurs.

Des œuvres pour des publics variés

Outre des raisons d'ordre esthétique et stylistique, la pluralité d'auteurs pourrait servir un autre dessein, rejoindre des publics divers. Effectivement, ces divers styles, bien qu'ils entretiennent plusieurs similitudes, vont attirer des lectorats différents. Le cas d'Elli Kronauer est assez significatif à cet égard : il publie des épopées dans une maison d'édition pour la jeunesse où les personnages des héros sont plus grands que nature. Dès lors, on voit tout de suite que les écrits publiés sous cet hétéronyme s'adressent à un lectorat de jeunes.

Attardons-nous d'abord au cas des personnages. Tout d'abord, contrairement aux protagonistes d'Antoine Volodine, de Lutz Bassmann ou de Manuela Draeger, celui mis en scène dans *Ilia Mouromietz et le rossignol brigand* représente un héros plus traditionnel et propre à l'épique. Antoine Volodine caractérise souvent ses héros d'*Untermenschen*, c'est-à-dire de sous-hommes. Ceux-ci ont participé à des révolutions, se sont battus pour rendre le monde plus égalitaire, ont connu les camps de concentration, etc. Toutefois, ils ont été anéantis par ces combats et peinent maintenant à survivre. Ils ont eu une destinée héroïque : ce sont des gens ordinaires qui ont tout fait ce qui était en leur pouvoir pour tenter de rendre le monde meilleur. Elli Kronauer, lui, présente un héros qui détient des caractéristiques surhumaines ou extraordinaires. En fait, Ilia ne pouvait se servir ni de ses jambes, ni de ses bras, ni de ses mains pendant les trente premières années de sa vie. Un jour, trois vieillards se sont présentés à sa porte et, par leurs seules paroles, ils lui ont permis de pouvoir marcher et utiliser ses bras. Il est donc un miraculé : il a été guéri. Par ce fait, il est spécial. De plus, ces vieux hommes l'ont doté d'une force exceptionnelle. Par exemple, lorsqu'il voulut montrer à ses parents qu'il pouvait maintenant marcher, « ses pas ébranlaient la terre, quelques mines explosèrent au loin, un immeuble se fracassa du haut de ses dix-huit étages [...] [et] dans la distance, la Petite Centrale se crevassa et se mit à fumer » (p. 33-34). De même, lorsqu'il se trouve dans le secteur de Tchernigov, un lieu enveloppé par une « puissance invincible et obscure » (p. 47), il va à « la rencontre de ces ténèbres opaques, et il se m[et] à les écraser à coup de sabot et il se m[et] à les fendre et à les percer et à les disperser à coups de lance » (p. 48). Alors que cette force obscure est décrite comme étant invincible, Ilia la vainc sans peine. Sa force et son caractère exemplaire sont de nouveau mis de l'avant lors de sa rencontre avec le rossignol brigand, un oiseau terrible, dont le chant et le cri détruisent tout

autour de lui. L'oiseau siffla, cria, et Ilia « se sentit brusquement vieillir et ses cheveux blanchirent, mais il ne s'effondra pas raide mort sur la terre humide » (p. 61). Ainsi, alors que chez les trois autres auteurs, les héros sont des hommes ordinaires, mais qui ont choisi de se battre pour une cause plus grande qu'eux, le personnage principal correspond davantage chez Elli Kronauer à la définition du héros de l'épopée, c'est-à-dire quelqu'un qui possède un « caractère hors du commun¹⁹² ». Comme Kronauer procède à une réécriture des bylines russes, peut-être est-ce la raison pour laquelle son héros possède des traits et une histoire qui en font quelqu'un hors de l'ordinaire. Mais, en plus du genre, le public cible, les jeunes, explique également la différence du héros de Kronauer par rapport à ceux des autres auteurs.

Un autre aspect de l'écriture d'Elli Kronauer qui rejoint le lectorat de la jeunesse est le merveilleux qui y est présent. En effet, qui dit épique dit aussi souvent merveilleux. Or, le merveilleux est une autre caractéristique qui distingue les écrits de Kronauer. Par contre, il la partage avec Manuela Draeger. Bien que *Onze rêves de suie* ne soit pas une histoire qu'on pourrait classer sous la bannière du merveilleux, Antoine Volodine, lorsqu'il se fait le porte-parole de celle-ci, explique qu'une des spécificités de cette auteure est « un intérêt particulier à un merveilleux lié à l'enfance¹⁹³ ». Donc, le merveilleux est aussi l'apanage de cette écrivaine. Volodine parle d'un merveilleux lié à l'enfance. Or, Manuela Draeger, tout comme Elli Kronauer, est publiée à L'École des loisirs. Tous deux s'adressent à un public enfant. Peut-être est-ce là une des raisons pour laquelle le merveilleux fait partie intégrante de leurs écrits. Pour Tzvetan Todorov, le merveilleux implique « l'acceptation de nouvelles

¹⁹² Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Quadrige/PUF, 2008, p. 273

¹⁹³ Grégoire Leménager, « Manuela Draeger : "Ceci n'est pas un gag" », *loc. cit.*

lois empiriques¹⁹⁴ », c'est-à-dire d'accepter que le monde qui est décrit dans un texte merveilleux possède une autre logique que celle de notre réalité. Ainsi, le monde et les personnages présentés n'ont pas à être vraisemblables. Mais de quelle manière le merveilleux se manifeste-t-il dans *Ilia Mouromietz et le rossignol brigand* ? Comme cela a précédemment été souligné, l'histoire d'Ilia tient du miracle. Alors qu'il n'a jamais pu marcher ni utiliser ses bras ou ses mains, il se trouve guéri par les paroles des trois vieillards qui s'arrêtent chez lui. Il n'y a pas d'explication logique à cette soudaine guérison. De même, un miel fauve que ces vieux hommes lui donnent à boire lui procure une force surhumaine. Cette force lui permet d'accomplir des exploits inouïs : faire exploser des mines et fracasser des immeubles de plusieurs étages par le seul tremblement de ses pas ou arrêter une locomotive par un coup de pied (voir *IMRB*, p. 33-34). Personne dans notre réalité ne possède une telle force. Quant à son adversaire le plus redoutable, il s'agit d'un oiseau maléfique doté de caractéristiques humaines, car il passe ses journées à « médit[er] sur les méfaits qu'il pourrait accomplir » (*IMRB*, p. 53). Dans le monde qui est le nôtre, les oiseaux ne sont pas dotés de cette aptitude à réfléchir. Toutefois, dans l'histoire d'Elli, cette caractéristique est acceptée d'emblée. Par ailleurs, des éléments présents dans cette byline s'apparentent à des traits propres aux contes de fées. En effet, les trois filles du rossignol brigand sont toutes décrites comme étant plus magnifiques les unes que les autres. La troisième fille « était d'une beauté telle qu'elle devait porter un masque pour ne pas éblouir » (*IMRB*, p. 67). En mettant en scène un monde où les explications logiques qui ont cours dans le nôtre ne s'appliquent pas, les écrits d'Elli Kronauer seront portés à rejoindre en premier lieu un public plus jeune, que cet écart par rapport à la logique dérange généralement moins.

¹⁹⁴ Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *op. cit.*, p. 387.

En fait, la pluralité d'auteurs permet de rejoindre des publics variés d'une autre manière aussi : la diversité des signatures mène à la publication des écrits chez plusieurs éditeurs. Effectivement, chaque auteur est publié par une maison différente. Antoine Volodine, après avoir été publié par les Éditions Denoël, puis aux Éditions de Minuit et chez Gallimard, est depuis 2002 édité par le Seuil dans la collection « Fiction & Cie ». Les ouvrages analysés de Manuela Draeger ont paru aux Éditions de l'Olivier (et ses textes antérieurs aux Éditions de L'école des loisirs). Ceux de Lutz Bassmann ont été publiés aux Éditions Verdier dans la collection « Chaoïd » et ceux d'Elli Kronauer à L'école des loisirs. Est-ce parce que la diversité des styles et des genres nécessiterait des maisons d'édition aux politiques éditoriales différentes ? Les Éditions du Seuil ont été créées en 1935 « sous le double signe de l'engagement intellectuel et du catholicisme social¹⁹⁵ ». C'est une maison dont la « fidélité à ses origines, au brassage des idées, l'attention portée à son époque ont favorisé le renouvellement¹⁹⁶ ». Elle se présente donc comme une maison où l'engagement social et l'engagement intellectuel vont de pair. De plus, la collection « Fiction & Cie » est une collection créée en 1974 par Denis Roche, qui se situe entre « la généraliste "Cadre rouge" et l'avant-gardiste "Tel Quel"¹⁹⁷ » et qui « serait à même d'accueillir de nouvelles formes d'écritures¹⁹⁸ ». Donc, une collection pour les œuvres qui n'appartiennent pas véritablement à une avant-garde, mais qui ne sont pas des œuvres de fictions conventionnelles non plus, des œuvres qui possèdent un côté hybride, intergenre¹⁹⁹. À voir tous les genres créés par Volodine, comme en témoigne *Le post-exotisme en dix leçons*,

¹⁹⁵ Seuil, <<http://www.seuil.com/page-editions-seuil.htm>>.

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ *L'Express*, <http://www.lexpress.fr/informations/3-passions-fiction-cie_643081.html>.

¹⁹⁸ « Zoom sur la collection "Fiction et Cie" aux Éditions du Seuil : entretien avec Bernard Comment, <<http://www.bibliotheque.toulouse.fr/BernardComment.html>>.

¹⁹⁹ *Ibid.*

leçon onze, ouvrage de théorie-fiction, avec ses descriptions des divers genres propres au post-exotisme tels la féerie, la Shagga, le române et l'entrevoûte, les écrits d'Antoine Volodine s'inscrivent tout à fait dans l'esprit de cette collection du Seuil. Quant à la collection « Chaoïd » des Éditions Verdier, où paraissent les œuvres de Lutz Bassmann, elle accueille

des fictions, des essais et de la théorie littéraire qui renouvellent les enjeux et les formes de la création et des savoirs. Leur articulation entend répondre à ce qu'exige l'époque. Peut-être alors faudra-t-il réaffirmer cette idée : la littérature aujourd'hui pense, comme elle l'a toujours fait, et seule une doxa récente s'y oppose²⁰⁰.

La collection « Chaoïd » se présente ainsi comme une collection axée sur le changement, l'innovation et la réflexion. Par ailleurs, les Éditions Verdier ont été créées « après les affrontements sanglants des agriculteurs et des CRS dans l'Aude à la fin des années 70. L'édition fut un moyen de convertir le désir révolutionnaire²⁰¹ ». Peut-être est-ce pour cette raison que Bassmann, dont les écrits sont plus durs, plus violents, est publié par Verdier. Les Éditions de l'Olivier, qui publient les écrits de Manuela Draeger, ne définissent pas clairement leur politique éditoriale. Toutefois, son fondateur, Olivier Cohen, dans le catalogue publié en 2011, lors du 20^e anniversaire de la maison, cite les propos de Kundera, auxquels il dit adhérer complètement :

On sait que, pour Milan Kundera, le roman moderne n'est pas un genre littéraire parmi d'autres, mais celui qui les résume tous : il n'"examine pas la réalité, mais l'existence. Or l'existence n'est pas ce qui s'est passé", elle est "le champ des possibilités humaines, tout ce que l'homme peut devenir, tout ce dont il est capable." Je reconnais pleinement notre projet dans cette affirmation²⁰².

De plus, à la fin du même catalogue où l'éditeur se penche sur l'avenir, il cite un autre éditeur allemand, S. Fischer, sur le rôle de l'éditeur : « "un éditeur publie les livres que les

²⁰⁰ Éditions Verdier, <<http://www.editions-verdier.fr/v3/collection-littfranc-chaoid.html>>.

²⁰¹ Lionel Ruffel, « Les Fictions de Volodine face à l'histoire révolutionnaire », Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir.), *op. cit.*, p. 172.

²⁰² Olivier Cohen, http://www.editionsdelolivier.fr/system/static/almanach_olivier_22.pdf.

gens n'ont pas envie de lire". Sinon, à quoi servirait-il ?²⁰³ » L'éditeur se voit donc investi d'une mission particulière : son rôle est de publier des textes qui s'éloignent tant de l'horizon d'attente des lecteurs que ceux-ci n'ont pas envie de les lire. Il ne doit pas tomber dans le piège de ne publier que ce que le grand public attend.

Quant à L'école des loisirs, elle aussi ne met pas de l'avant une politique éditoriale claire. La collection « Medium », dans laquelle paraissent les ouvrages d'Elli Kronauer, non plus. La seule particularité est le groupe d'âge auquel elle s'adresse : les 12-16 ans. Sur Elli Kronauer, on donne peu de détails. On le présente seulement comme le « sauveur de Bylines²⁰⁴ ». L'« auteur » Elli Kronauer permet donc, tout en faisant revivre un genre qui tend à disparaître, de rejoindre un public plus jeune, tout comme Manuela Draeger lorsqu'elle publie également à l'École des loisirs.

Toutefois, malgré ces différences entre les auteurs post-exotiques créés par Volodine, des liens et des ressemblances fondamentales existent entre eux. Il l'explique lui-même : « La signature finale correspond à une sensibilité, à des humeurs, à des singularités, mais en même temps chacun des écrivains post-exotiques — dont Volodine — utilise et façonne des éléments déjà modelés par d'autres.²⁰⁵ » Une des raisons de ces échanges, de ces thèmes communs, est qu'ils appartiennent tous à une communauté, la communauté post-exotique. Nous nous attarderons donc maintenant sur cette notion de communauté d'écrivains en observant les ressemblances existant dans leurs écrits.

²⁰³ *Ibid.*

⁴³ L'École des loisirs, <<http://www.ecoledesloisirs.fr/php-edl/auteurs/fiche-auteur-nvo.php?codeauteur=540>>.

²⁰⁵ Grégoire Leménager, « Antoine Volodine : “Je ne suis pas un cas psychiatrique!” », *loc. cit.*

CHAPITRE 2

Créer une communauté d'écrivains

Je est un autre.
Arthur Rimbaud²⁰⁶

Bien qu'il existe des différences entre les diverses signatures, chacun des hétéronymes possédant des particularités d'écriture distinctes, leurs écrits se ressemblent aussi sur plusieurs points. Tous les « auteurs » créés par Volodine se réclament de la même communauté, celle des auteurs post-exotiques. Ces auteurs sont des anciens révolutionnaires vaincus et condamnés qui s'expriment aujourd'hui depuis la prison ou les camps²⁰⁷. Donc, depuis l'enfermement. Ils n'ont plus de contacts avec le monde extérieur. Comme leur présent est sombre et que leur futur s'avère sans espoir, ils imaginent des histoires à partir de leurs « deux uniques sources de création poétiques [que] sont les rêves et la mémoire²⁰⁸ ». Le politique et l'onirisme sont donc partie intégrante de leurs œuvres. Dans ce chapitre, nous nous attarderons sur les ressemblances entre les écrits des divers « auteurs » afin de cerner les motivations à créer cette communauté d'écrivains.

L'ambiguïté narrative

Une des particularités de l'écriture d'Antoine Volodine, qui a été abondamment analysée et soulignée, est l'ambiguïté des voix narratives. Or, cette difficulté à cerner l'instance énonciatrice s'applique à tous les « auteurs » post-exotiques. Comme le souligne Frank Wagner, il existe un leitmotiv qui revient constamment dans les écrits de Volodine. Il

²⁰⁶ Arthur Rimbaud, lettre à Paul Demy, datée du 15 mai 1871, <http://abardel.free.fr/petite_anthologie/lettre_du_voyant_panorama.htm#annexe>.

²⁰⁷ Antoine Volodine, « À la frange du réel », Frédéric Detue et Pierre Ouellet (dir.), *op. cit.*, p. 390.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 393.

s'agit d'énoncés tels que « "[q]uand je dis X, je pense bien sûr à Y." Ce procédé récurrent de substitution identitaire joue un rôle de tout premier ordre dans le flou qui affecte la voix post-exotique.²⁰⁹ » *Des anges mineurs* est sans contredit l'exemple typique de cette indistinction des voix. À maintes reprises, le narrateur y a recours. À titre d'exemple, soulignons le narrat 45, où le narrateur utilise cette formule : « Quand je dis je, c'est en partie à Schlomo Bronx que je me réfère, mais en partie seulement, car je pense aussi à Jonathan Lecfschetz et à Ismaïl Dawkes. » (*AM*, p. 205) Donc, on lit un texte écrit à la première personne du singulier, mais ce n'est pas vraiment « je » qui parle. En fait, le narrateur serait plutôt un « nous » ou un « ils ». Il devient alors difficile de dire qui parle. Dans sa formulation, le narrateur semble vouloir apporter des précisions. Toutefois, ces renseignements ont plutôt pour effet de créer une incertitude quant à savoir qui parle. On trouve aussi une formule similaire dans le narrat 10 : « En disant je, je prends aujourd'hui la parole au nom de Laetitia Scheidmann. » (*AM*, p. 39) Le narrateur nous apprend donc qu'il ne parle pas en son nom, mais qu'il sert de porte-parole à Laetitia Scheidmann. Toutefois, cette prise de parole au nom d'une autre personne, alors qu'elle devrait être à la troisième personne, est assumée à la première.

Cependant, le moment où cette ambiguïté atteint son paroxysme se situe dans le narrat 43, intitulé « Maria Clementi ». Dès la première phrase, on apprend que Maria Clementi a rêvé qu'elle était quelqu'un d'autre : « j'ai rêvé cette nuit que je m'appelais Will Scheidmann, alors que mon nom est Clementi, Maria Clementi » (*AM*, p. 198). Puis on nous apprend que Will Scheidmann « disposait ses narrats en tas de quarante-neuf unités » (*AM*,

²⁰⁹ Frank Wagner, « "Des voix et rien d'autre". Sur les voix narratives post-exotiques : essai de poétique », Frédéric Detue et Lionel Ruffel (dir.), *op. cit.*, p. 123.

p. 200) et que Maria Clementi lui avait suggéré « de baptiser son prochain tas *Des anges mineurs* » (AM, p. 200). À partir de cette révélation, le lecteur peut penser que le livre qu'il lit, constitué de quarante-neuf narrats et portant ce titre, serait en fait l'œuvre de Will Scheidmann. Bref, qu'il s'agit d'une mise en abyme : l'œuvre est constituée des narrats que Will Scheidmann imagine afin de distraire ses grands-mères et d'éviter d'être exécuté. Mais il aurait tort. En effet, la fin du narrat sème le doute à nouveau. Maria Clementi et Will Scheidmann seraient peut-être la seule et même personne : « Je ne savais plus si j'étais Will Scheidmann ou Maria Clementi, je disais je au hasard, j'ignorais qui parlait en moi et quelles intelligences m'avaient conçue ou m'examinaient. Je ne savais pas si j'étais mort ou si j'étais morte ou si j'allais mourir. » (AM, p. 201) Le narrateur ne sait pas qui il est de ces deux personnes, Will Scheidmann ou Maria Clementi, et l'emploi du masculin et du féminin (« mort » et « morte ») montre cette difficulté à cerner son identité. Par contre, l'accord du participe passé au féminin²¹⁰ (« conçue ») semble laisser supposer que ce n'est pas Will Scheidmann qui parle, mais bien Maria Clementi.

De plus, Volodine semble également vouloir créer une ambivalence quant à la paternité de cette œuvre et du genre auquel elle appartient, car dans la liste qui constitue la partie finale du livre *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, intitulée « Du même auteur dans la même collection », le titre *Des anges mineurs* est attribué à Maria Clementi (voir PEL, p. 86) et est considéré une romance. Or, dans notre réalité éditoriale, il porte sa signature et il s'agit de narrats.

²¹⁰ Frank Wagner, « “Des voix et rien d'autre”. Sur les voix narratives post-exotiques : essai de poétique », *op. cit.*, p. 125.

Les œuvres de Lutz Bassmann et de Manuela Draeger portent aussi des marques d’ambivalence dans la narration. Par exemple, dans certains des récits enchâssés, la narration passe du « il » au « je ». Le texte qui porte le titre « Pour faire rire Sariya Koum » illustre bien ce changement, qui remet en question la voix énonciatrice. L’histoire est centrée sur un homme nommé Gorguil Tchopa. On nous dit successivement : « Il se rendait au local de l’Amicale environ une fois par semaine. J’allais au local de l’Amicale tous les six ou sept jours en moyenne. » (*AP*, p. 83) La même chose est évoquée, mais en changeant de personne et en modifiant un peu la formulation de la phrase. On trouve à nouveau une alternance où les propos sont presque identiques, mais où la narration passe de la troisième personne du singulier à la première à la fin de l’histoire :

Souvent pour remercier l’assistance de son attention, il essayait le filet d’huile lourde qui rampait sur son front et il chantait une chanson d’amour à la manière de Djimmy Gorbarani.

Souvent pour remercier l’assistance de son attention, j’essayais le filet d’huile lourde qui rampait sur mon front [...] je chantais une chanson d’amour à la manière de Djimmy Gorbani. (*AP*, p. 86)

Alors qu’on croyait que toutes ces histoires étaient racontées par Gordon Koum pour rendre un dernier hommage aux disparus, le changement d’un narrateur hétérodiégétique à un narrateur autodiégétique porte à confusion. S’il s’agit bien de Gordon Koum qui se remémore des histoires sur les disparus ou en invente dans le but de les amuser, pourquoi alors cet emploi de la première personne du singulier ? De plus, comme dans ce roman de Lutz Bassmann, on répète les mêmes propos de suite, mais en changeant l’instance énonciative, on cherche donc à mettre l’accent sur ce changement, à le signaler. Pourquoi ?

Une confusion similaire sur l’instance énonciative est perceptible dans *Onze rêves de suie*, de Manuela Draeger. Un leitmotiv est présent tout au long du roman et semble témoigner, comme nous l’avons déjà vu, d’un lien affectif entre le narrateur et le personnage

d'Imayo Özbeg : « Ton nom est Imayo Özbeg. Tu es en train de brûler. Je vais à toi. Mes souvenirs sont les tiens. » (*ORS*, p. 7). Par la suite, « progressivement, la communauté mémorielle englobe la première personne du pluriel, comme en témoigne le retour de deux nouvelles formules : “En ce moment nous allons vers toi” et “Nous échangeons nos derniers souffles”.²¹¹ » Donc, nous nous trouvons dans *Onze rêves de suie* en présence d'une alternance entre un narrateur qui parle en son nom et un narrateur qui parle au nom d'un groupe. Toutefois, comme Anaïs Orléons le souligne dans sa thèse de maîtrise, qui porte précisément sur l'ambiguïté des voix narratives dans le post-exotisme, « c'est à la fin du roman que la (con)fusion atteint son paroxysme :

“Quelques mots à présent sur Ouassila Albachvili, dite, comme moi, Rita Mirvrakis, et sur Loula Maldavarian, que pas mal de monde appelle également Rita Mirvrakis.” (*ORS*, p. 191)

“Ton nom Maryama Adougai. Je porte le même nom, moi aussi. Nous sommes plusieurs dans ce cas maintenant. C'est la fin. Nous portons tous le même nom. Tous et toutes. Il y a un moment, ce nom était Rita Mirvrakis, mais maintenant nous nous appelons Maryama Adougai, tous et toutes, garçons et filles.” (*ORS*, p. 196)

Ainsi, tous les personnages, le narrateur compris, porteraient le même nom. Doit-on comprendre qu'ils seraient tous la même personne ? Que cette pluralité témoignerait d'une fragmentation ? Cette fragmentation des voix narratives serait donc « savamment organisée par l'intermédiaire de la dissolution de toute identité²¹² ». On ne pourrait pas parvenir à cerner une identité précise, car il n'en existerait pas.

Certaines des « leçons » présentes dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* s'avèrent ici pertinentes afin de comprendre les raisons de l'indétermination qui préside à la narration. Dans cet ouvrage de théorie-fiction, on aborde la thématique de l'indifférenciation des personnes :

²¹¹ *Ibid.*, p. 20.

²¹² *Ibid.*, p. 21.

Je dis *je*, *je crois* mais on aura compris qu'il s'agit, là aussi, de pure convention. La première personne du singulier sert à accompagner la voix des autres, elle ne signifie rien de plus. [...] Pour un narrateur post-exotique, de toute façon, il n'y a pas l'épaisseur d'une feuille de papier à cigarette entre la première personne et les autres. (*PEL*, p. 19)

Donc, lors de la lecture d'un récit post-exotique, les catégories narratives habituelles ne s'appliquent pas : l'emploi de la première personne ne signifie pas que le lecteur est devant un texte où le narrateur est auto- ou homodiégétique²¹³. En fait, lorsqu'un narrateur post-exotique s'exprime à la première personne du singulier, il ne parle pas de lui. Ce n'est pas nécessairement lui qui parle : sa propre voix sert en fait les propos d'autres, les propos de tous, de ceux de toute la communauté. Le narrateur, celui qui raconte l'histoire présente, apparaît ainsi fragmenté. Toutefois, une autre « leçon » explique encore mieux la raison de cette fragmentation des voix.

Effectivement, dans la description portant sur le genre du române, on aborde la notion de « surnarrateur », une notion, qui, du fait de sa description, semble pouvoir s'appliquer à l'ensemble des œuvres post-exotiques :

La distorsion des voix et la confusion dans le nom véritable des preneurs de parole sont ainsi une caractéristique du române. Derrière l'auteur, porte-parole et signataire du livre, et derrière la voix du ou des narrateurs mis en scène dans le livre, il faut replacer un *surnarrateur* qui s'est volontairement effacé et qui, en processus de camaraderie intime, contraint sa voix et sa pensée à reproduire la courbe mélodique d'une voix et d'une pensée disparue. (*PEL*, p. 39)

L'alternance d'une narration à la première personne du singulier et d'une narration à la première personne du pluriel, vice versa ou le passage d'une narration hétérodiégétique à une narration homodiégétique serait-elle le fruit d'un *surnarrateur* ? Ce *surnarrateur*, bien que prolongeant une voix qui n'est pas la sienne, oublierait-il par moment son statut et laisserait-il alors poindre le processus ? Rappelons que ce que met en scène *Le post-exotisme en dix leçons*, leçon onze est l'existence d'une communauté d'auteurs post-exotiques constitués de

²¹³ *Ibid.*, p. 17.

révolutionnaires et de dissidents politiques et qui sont tous incarcérés. Plusieurs d'entre eux sont décédés. En fait, dans cet ouvrage, ils le seraient tous, sauf Lutz Bassmann. Un peu comme Gordon Koum, le personnage principal des *Aigles puent*, les auteurs post-exotiques racontent les histoires de leurs compagnons disparus. Ils perpétuent leur mémoire et continuent à les faire vivre à travers eux. Ainsi, les changements dans la narration et les métalepses témoigneraient peut-être de la présence de ce *sur-narrateur* qui, par oubli ou pour quelque autre raison que ce soit, révèle sa présence par moments. Mais plus encore, ce « processus de camaraderie intime » semble témoigner d'une réelle fusion avec ce camarade décédé puisque que le *sur-narrateur* endosse réellement la voix d'un autre, se fait autre. Les métalepses qui rendent compte de ce phénomène et l'ambiguïté dans la narration rendraient donc compte d'une fragmentation de l'instance narrative qui se dédouble pour prendre la voix d'un autre. Ce phénomène présent dans la fiction n'est pas sans en rappeler un autre : le rôle de porte-parole dont se réclame Antoine Volodine. Celui-ci explique la difficulté de constituer un collectif d'auteurs en ces termes : « je suis obligé d'animer quelque chose de très public, je suis obligé de dire "je", "nous", "ils", "elle" ». Donc, tout comme les personnages post-exotiques, les narrateurs, Antoine Volodine, leur porte-parole, doit assumer une identité fragmentée.

En effet, il est difficile ici de ne pas voir de liens entre ce *sur-narrateur* qui endosse des voix autres afin de les faire entendre et les explications sur l'emploi de l'hétéronymie d'Antoine Volodine. Sa pratique de l'hétéronymie

entretient des liens profonds avec le traitement déceptif, au sein des textes, des différentes voix narratives. Ces deux aspects sont étroitement liés puisque l'indétermination reflète, à une autre échelle, l'identité morcelée de l'auteur chargé d'assumer la responsabilité du récit : un individu bien réel

adoptant une posture de porte-parole d'un côté, un être fictionnel que le lecteur est alors libre d'imaginer de l'autre²¹⁴.

Une posture de porte-parole

Cette posture de porte-parole apparaît, d'une part, comme partie prenante de la fiction élaborée autour de cette idée de communauté d'auteurs post-exotiques où chacun, à un moment ou à un autre, devient porte-parole de ses compagnons disparus et, d'autre part, dans le discours de l'auteur qui se pose en porte-parole d'un collectif d'auteurs. Déjà, nous avons souligné que son choix de recourir au pseudonyme d'Antoine Volodine procédait d'une volonté d'effacer sa personne, sa vie privée afin de mettre de l'avant son œuvre. Cette posture de porte-parole semble témoigner également de cette volonté. En se présentant sous l'égide du porte-parole d'une communauté d'écrivains, Antoine Volodine s'assure que son œuvre retient davantage l'attention que sa personne, car il incarne hors de la fiction le même rôle que les auteurs post-exotiques, que les narrateurs ou *sur-narrateurs*. Dominique Viart parle de mise en abyme inversée²¹⁵ à propos de l'œuvre de Volodine. On peut dire exactement la même chose sur son rôle de porte-parole endossé dans la réalité. Le monde réel se trouve à mettre en scène celui de la fiction. De plus, ce rôle lui permet d'éviter de parler de sa vie privée puisque, lors de ses prises de parole, il endosse ce rôle : il parle au nom de cette communauté d'écrivains. Sur les questions portant sur sa vie personnelle, il tient des réponses dans le genre de celle-ci :

Mon activité dans la vie quotidienne, non-littéraire, peut représenter pour moi un intérêt, j'en suis même le principal intéressé, mais à mon avis, elle ne regarde pas la collectivité. Je n'ai aucun désir

²¹⁴ Anaïs Oléron, *op. cit.*, p. 4.

²¹⁵ Dominique Viart, « Situer Volodine ? Fictions du politique, esprit de l'histoire et anthropologie littéraire du post-exotisme », *Écritures contemporaines 8. Antoine Volodine fictions du politique*, *op. cit.*, p. 44.

d'exhiber mon individu et je suis contrarié par cette curiosité journalistique récurrente, au début de chaque entretien, concernant mon autobiographie²¹⁶.

Dans cette réponse transparaissent un désir de ne pas parler de lui comme un malaise par rapport à la figure médiatique actuelle de l'écrivain. Volodine semble se montrer critique à l'endroit de l'écrivain qui se met de l'avant afin de promouvoir ses livres. Dans un entretien où il s'explique sur son statut de porte-parole, ce point de vue ressort encore davantage :

L'idéal serait que les textes existent par eux-mêmes, sans cette personnalisation qui souvent conduit l'auteur à s'exprimer en dehors des livres, pour expliquer, faire de la promotion et de la paraphrase. [...] J'assume donc aujourd'hui mon rôle de porte-parole, ce qui est une méthode plus habituelle. Mais qui pour moi pose le problème du statut mondain de l'écrivain²¹⁷.

Antoine Volodine assume donc ce rôle dans le but de s'éloigner des discours futiles autour de l'œuvre et de l'auteur qui ont cours dans les médias, et ce, pour éviter de participer à cette médiatisation de l'auteur.

Toutefois, il s'avérerait erroné de comprendre sa posture de porte-parole seulement comme une posture critique face à la posture médiatique de certains écrivains. Cette prise de position est présente, mais la posture sert d'autres fins. Bien sûr, en éloignant le discours de la personne de l'écrivain, l'œuvre attire l'attention. Mais, comme il fait figurer son nom avec ceux d'autres auteurs post-exotiques sur la première page à l'intérieur du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, où le nom de Volodine se trouve associé à des noms de personnages et d'hétéronymes, Antoine Volodine cherche également à se mettre à égalité avec ces auteurs fictifs qui sont tous définis comme des « porte-parole ». Selon Mette Tjell, « la présence de ce nom dans le texte serait plutôt à comprendre comme une tentative de redéfinition du statut

²¹⁶ Jean-Didier Wagneur, « On recommence depuis le début... Entretien avec Antoine Volodine », *Écriture contemporaine* 8. *Antoine Volodine : fictions du politique*, op. cit., p. 229.

²¹⁷ Aliette Armel, loc. cit., p. 104.

de romancier en fonction du monde présenté dans son œuvre²¹⁸ ». Un rôle où le romancier se doit, avant tout, de faire primer l'œuvre elle-même et non sa personne ou son statut d'écrivain. Tel serait le rôle de l'écrivain. En fait,

Volodine manifeste son désir de maintenir un *éthos* de porte-parole hors de la fiction et d'écarter non seulement l'instance de « la personne », mais aussi celle de « l'écrivain », lui permettant d'exprimer un lien de solidarité fort avec les personnages et ainsi affirmer sur la scène un *éthos* de porte-parole en étroite relation avec sa mission d'écrivain²¹⁹.

Tout comme les personnages du post-exotisme mis en scène dans les romans de Draeger, de Volodine et de Bassmann, soit ces personnages, ces *sur-narrateurs* qui racontent les histoires de leurs compagnons de lutte, assumant d'une certaine manière le rôle de porte-parole, par un processus de fusion intime avec le ou la disparu(e), Antoine Volodine conçoit son écriture et sa pratique de l'hétéronymie de la même façon : des voix s'imposent à lui et il s'assure de les faire entendre. Une fois ces textes présents dans le monde éditorial, il en fait la promotion en endossant ce statut de porte-parole afin de parler en leur nom, au nom de ces écrivains *disparus* qui ne possèdent pas de voix. Toutefois, tout le monde sait bien que Volodine est le scripteur de ces textes : c'est lui et personne d'autre qui écrit ces fictions. Ainsi,

[l']*éthos* de porte-parole associé à l'inscripteur semble plutôt souligner la réalité historique qui sous-tend les fictions et qui est susceptible de trouver sa résonance d'une mémoire collective, construisant un pont entre le monde fictionnel étranger et la société dans laquelle l'écrivain cherche à inscrire son œuvre²²⁰.

L'accent se trouve donc mis sur ce monde fictionnel bâti par Volodine et qui n'est pas sans entretenir de liens avec notre propre univers et notre mémoire collective. Nous nous attarderons plus loin sur cette notion de mémoire collective, si importante pour Antoine Volodine et omniprésente dans son œuvre. De plus, cette conception de l'auteur, que semble laisser percevoir ce traitement de la voix dans les écrits post-exotiques, s'éloigne de la

²¹⁸ Mette Tjell, *loc.cit.*

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ *Ibid.*

tendance contemporaine où, comme le fait remarquer Frank Wagner, « pour le meilleur et pour le pire, les écritures de soi font florès²²¹ ». Le choix de la posture de porte-parole est aussi un choix de dissident, car elle témoigne également d'une volonté de se tenir à l'écart des courants dominants, où le « moi » est omniprésent. On peut voir derrière la posture de porte-parole, qui peut en partie expliquer certaines motivations à l'emploi d'un pseudonyme et d'hétéronymes, se dessiner aussi un *éthos* de dissident littéraire²²².

Effectivement, dans un livre tel que *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, qui présente autant une fiction que des propos de théorisation de l'ensemble des œuvres post-exotiques, on peut comprendre, comme le souligne Mette Tjell, que l'œuvre revêt aussi un caractère de manifeste²²³. De plus, la « juxtaposition du nom de l'auteur à celui des personnages sur la page de titre dédoublée semble confirmer l'adhésion de l'inscripteur à la lutte et aux valeurs de cette communauté soudée²²⁴ ». Dans cette œuvre, deux aspects de cette communauté se dégagent fortement : ses membres sont des rebelles politiques et des auteurs qui pratiquent une littérature en marge de celle qui est reconnue. Donc, « [d]u contenu abondamment métadiscursif du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* se dégagent non seulement un *éthos* de dissident politique, mais aussi celui de dissident littéraire qui lutte pour défendre une esthétique singulière face à une conception établie et déterminante de la littérature²²⁵ ». Nombre de propos de cet essai-fiction permettent d'abonder dans ce sens. Des genres littéraires nouveaux, propres au post-exotisme, sont décrits et expliqués : shagga, entrevoûte, féerie, narrat, etc. La raison de la création de ces genres inédits est expliquée lors

²²¹ Frank Wagneur, *Volodine etc. Post-exotisme, poétique, politique, op. cit.*, p. 135.

²²² Mette Tjell, *loc. cit.*

²²³ *Ibid.*

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ *Ibid.*

de la rencontre entre les journalistes et un prisonnier dans le cadre d'un colloque où les journalistes cherchent à comprendre le post-exotisme :

ils [les auteurs post-exotiques] cherchaient à définir des supports littéraires qui ne pactiseraient pas avec vous [les journalistes] et qui ne reproduiraient aucune de vos traditions et aucun de vos conformismes ou anticonformismes officiels. Ils ont inventé des formes vides que vous n'aviez jamais eu l'occasion de polluer, et ils les ont remplies avec des visions auxquelles votre sensibilité est étrangère. (*PEL*, p. 35-36)

Il y a donc, présente au sein même de la création et de la définition de l'esthétique du post-exotisme, une volonté de rupture avec la littérature actuelle, qu'elle soit plus populaire ou qu'elle se veuille hors normes. De plus, les auteurs post-exotiques ne cherchent pas à créer des œuvres dont le but serait de plaire à la critique, aux journalistes. Cette littérature est en rupture avec l'horizon d'attente, car elle est investie d'une esthétique marginale.

Nous sommes donc ici en présence d'un acte de dissidence par rapport à la conception généralisée de la littérature. L'opposition est telle que les auteurs post-exotiques, comme ils l'expliquent dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, ont même inventé un vocabulaire particulier pour parler de leurs œuvres. Dans la section intitulée « Vocables spécifiques », il est écrit : « Nous savons tous qu'il est hasardeux d'analyser la production post-exotique quand on emploie les termes que la critique littéraire officielle a conçus pour autopsier les cadavres textuels qui peuplent ses morgues. » (*PEL*, p. 59) Cette communauté d'auteurs souhaite donc contrôler, jusqu'à un certain point, la manière dont leurs textes seront analysés afin d'éviter qu'ils le soient à la seule lumière de termes employés par la « critique littéraire officielle », termes qui ne leur rendraient pas justice. La pratique hétéronymique ne conduit donc pas la mort de l'auteur : on ne lit pas les textes à l'aune de la seule personne de l'auteur. Toutefois, Volodine s'avère être le seul à pouvoir fournir les clés pour lire et expliquer ses œuvres.

Par ailleurs, la littérature qu'ils qualifient d'officielle, comme en témoigne le langage employé pour en rendre compte, est jugée morte. C'est ce que souligne le champ lexical de la mort qu'ils lui associent (cadavre textuel, morgue). Ce désir de Volodine de vouloir lui-même fournir les clés pour interpréter son œuvre de même que sa volonté de présenter des genres qu'il a lui-même créés rendent toute tentative de critique véritable difficile. On ne peut parler de ses œuvres qu'en employant le vocabulaire qu'il a lui-même élaboré. Pour certains, cette façon de procéder fait en sorte que l'« œuvre de Volodine n'est donc pas simplement une évocation des totalitarismes, elle en est *aussi* une figuration²²⁶ ».

Ainsi, tout le métadiscours présent dans cette œuvre de théorie-fiction montre une littérature en rupture avec la littérature officielle, littérature à l'égard de laquelle les auteurs post-exotiques se montrent critiques. Leur littérature et le discours qu'ils tiennent sur elle témoignent donc d'une posture d'opposition.

Or, ce métadiscours n'est pas présent seulement dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, ouvrage qui possède le caractère d'un manifeste, mais aussi dans les œuvres des différents « auteurs » post-exotiques. Les œuvres de notre corpus, sauf celle d'Elli Kronauer, parlent de littérature, d'une littérature qu'on peut associer à la littérature post-exotique. Chacun des ouvrages du corpus semble donner des informations, parfois de manière détournée, sur cette littérature. Par exemple, comme nous l'avons déjà vu, dans *Les aigles puent*, Gordon Koum, par ventriloquisme, fait dialoguer le rouge-gorge et la poupée (le golliwog). Le dialogue semble mettre en scène un type de critique qui a pu être faite à l'endroit des œuvres post-exotiques :

²²⁶ Dominique Viart, « Situer Volodine ? Fictions du politique, esprit de l'histoire et anthropologie littéraire du "post-exotisme" », Anne Roche (dir.), *op. cit.*, p. 33.

Ces histoires n'aboutissent pas, fit remarquer le rouge-gorge.

Ce ne sont pas des histoires, observa le golliwog. Ce sont des moments isolés dans des histoires. Des scènes isolées. Il vaudrait mieux parler de narrats. (*AP*, p. 48)

Le commentaire du rouge-gorge sur le caractère inabouti des histoires insérées dans le texte peut ressembler au type de critiques qu'Antoine Volodine, sous ce nom ou sous celui d'un des hétéronymes, aurait reçues. Par le biais de sa fiction, il répond ainsi à ses détracteurs et explique sa démarche : il ne raconte pas des histoires, mais présente des moments précis dans des histoires. Il explique que « ces textes prenaient souvent le caractère de souvenirs décousus tels qu'on en échange entre morts, sans aucune prétention littéraire, sans faire l'effort de les replacer dans leur contexte ou de les justifier » (*AP*, p. 79). Dans ce texte, Lutz Bassmann fournit donc aussi des informations sur la littérature post-exotique.

Dans *Onze rêves de suie*, de Manuela Draeger, on trouve aussi ce type d'explications. Notamment sur la raison des contes de la Mémé Holgolde. Il y est dit que « [c]es textes n'étaient pas spécifiquement destinés à des enfants, sinon en ce sens qu'ils remplissaient une fonction éducative. Il s'agissait de ne pas laisser notre sens du merveilleux s'égarer sur des chemins trop neutres, il s'agissait aussi de nous donner des modèles pour traverser l'adversité. » (*ORS*, p. 18) Alors que le genre des contes, qui souvent suggère aussi la notion de merveilleux, peut paraître incongru dans des textes centrés sur des révolutionnaires politiques qui cherchent à créer un monde plus juste, on nous apprend la raison de leur présence. Les contes servent à conserver ce sens du merveilleux propre à l'enfance, qui redonne espoir dans les moments difficiles. Outre cette explication sur la présence des contes, le livre de Draeger semble expliquer, de manière indirecte, la méthode de Volodine et le but, ou un des buts, de ses écrits. Dans le conte intitulé « Conte de la Mémé Holgolde : la fin », il est écrit, en parlant des hivers difficiles, qu'« [i]ls auraient appartenu à la légende s'il

y avait eu encore des individus capables de restituer la mémoire collective et d'en faire des épopées ou des fables » (*ORS*, p. 162). Volodine perçoit donc peut-être son travail d'écrivain comme l'écriture de textes qui ressemblent à des fables ou à des épopées et qui permettent de rétablir une mémoire collective en partie enfouie. Par cette communauté d'écrivains fictifs, il tenterait de mener à bien cette mission. Sa pratique hétéronymique semble ainsi entretenir des liens avec celle de Kierkegaard. Volodine endosse d'autres noms afin de mener à bien un projet qui serait celui de restaurer la mémoire collective.

Toutefois, c'est dans *Des anges mineurs* qu'on trouve le plus de métadiscours. Tout d'abord, deux narrats, suivant la logique des paires, sont consacrés au personnage de l'écrivain post-exotique Fred Zenfl. En prenant connaissance des sujets abordés dans les écrits de Fred Zenfl, le lecteur ne peut s'empêcher de faire des liens avec les livres de Bassmann, de Draeger et compagnie. Ses histoires « réfléchissaient en priorité sur l'extinction de son espèce et traitaient de sa propre extinction en tant qu'individu » (*AM*, p. 9). Comme nombre d'œuvres post-exotiques se déroulent lors des derniers jours de l'humanité, après une catastrophe, dans un moment où il reste peu de survivants, il y a là assurément un lien. Dans le second narrat qui lui est associé, on procède à l'énumération de divers éléments présents dans les livres de Fred Zenfl :

souvent ils décrivent des paysages de l'abjection où on a obligé à respirer ceux qui avaient traversé vivants l'abjection, on y trouve aussi de jolies scènes de tendresse sensuelle, ce sont des romans qui malgré tout de temps en temps ne renoncent pas à l'éclairage des fidélités amoureuses et du souvenir, ce sont des livres construits sur ce qu'il reste quand il ne reste rien (*AM*, p. 215-216).

Tout ce qui est décrit dans ce passage peut représenter la littérature des auteurs post-exotiques. Un autre extrait où est expliquée la fonction d'un genre bref tel que le narrat s'avère aussi éclairant :

Il avait été établi que les narrats étranges qui s'échappaient de la bouche de Scheidmann colmataient les brèches dans les mémoires; même si, plutôt que des souvenirs concrets, ils remuaient des rêves ou des cauchemars qu'elles avaient faits, cela aidait les vieilles à fixer leurs visions affadies, l'expérience des hiers qui chantent. Les narrats intervenaient sous leur conscience de façon musicale, par analogie, par magie. Ainsi, ils agissaient. (*AM*, p. 154)

Est donc ici décrite la manière dont les narrats, ces fragments d'histoires, fonctionnent. Ce genre, malgré ses « inaboutissements bizarres » (*AM*, p. 95), permet de faire ressurgir des souvenirs enfouis, inconscients, par le biais d'images, de fragments d'histoires que sont les narrats. Nous reviendrons sur la notion de conscience collective lorsque nous aborderons les thèmes de l'histoire (sa réécriture) et de la mémoire collective. De plus, à ceux qui pourraient se demander pourquoi ses histoires revêtent un aspect aussi étrange, Volodine semble répondre, par la voix de Will Scheidmann, que « l'étrange est la forme que prend le beau quand le beau est sans espérance » (*AM*, p. 96).

Des personnages à l'identité fragmentée

Outre la présence d'éléments métatextuels et une reconfiguration du statut d'auteur, le thème de l'identité fragmentée est un autre thème central des œuvres du corpus. Bien entendu, l'indétermination des voix et leurs fluctuations, comme nous l'avons déjà vu, laissent transparaître ce motif. Mais ces fluctuations ne sont pas les seules indications présentes dans les œuvres écrites sous les divers noms. Dans le narrat 45 de *Des anges mineurs*, les êtres fusionnent littéralement les uns avec les autres. Il ne s'agit plus ici seulement d'adopter divers noms, de parler parfois au « je », parfois au « il », etc. Alors qu'ils sont tous entassés dans un convoi, les personnages se fondent les uns avec les autres. Le narrateur dit : « J'aimais Dora Fennimore, je l'aimais assez pour ne pas lui faire grief de s'être fondue à moi et de m'avoir ainsi alourdi et endolori et rendu musculairement bizarre. » (*AM*, p. 204)

Un peu plus loin, le lecteur s'aperçoit que cette fusion ne peut pas être interprétée seulement

comme une métaphore amoureuse : ce ne sont pas deux êtres si amoureux qu'ils vivent en symbiose totale. Plusieurs personnages prennent part à ce phénomène : « Quand je dis je, c'est en partie à Schlomo Bronx que je me réfère, mais en partie seulement, car je pense aussi à Jonathan Lecfschetz et à Ismaïl Dawkes, qui avaient été pressés contre moi jusqu'à ce que nos clavicules se démembrèrent. » (*AM*, p. 205) Ici, la fusion et l'indifférenciation entre eux des personnages post-exotiques sont explicitées par une fusion physique : ils en viennent tous à se fondre les uns avec autres pour ne plus former qu'une seule et même personne.

Ce phénomène où tous les personnages semblent être la même personne ou posséder une identité confuse, est aussi présent dans *Onze rêves de suie*. Vers la fin du roman, alors qu'ils brûlent dans le bâtiment en feu, les jeunes semblent soudainement s'amalgamer les uns aux autres pour ne devenir qu'une seule personne : « Puis Loula Maldarivian tombe sur moi [...]. Puis Ouassila Albachvili s'effondre sur nous [...] nous sommes toutes les trois ensemble. Nous disons notre nom une dernière fois, Rita Mirvrakis, Rita Mirvrakis, Rita Mirvrakis, puis nous nous taisons. » (*ORS*, p. 193) Le « nous » de ces trois filles est en fait un « elle » : Rita Mirvrakis. Alors que l'on croyait qu'il y avait plusieurs personnes, n'étaient-elles que des facettes de cette Rita Mirvrakis ? Était-elle dédoublée, possédant une identité fragmentée ? Toutefois, cette identité fragmentée semble encore plus éclatée quelques pages plus loin : « Ton nom Maryama Adougāi. Je porte le même que toi, moi aussi. Nous sommes plusieurs dans ce cas maintenant. C'est la fin. Nous portons toutes le même nom, tous et toutes. Il y a un moment, ce nom était Rita Mirvrakis, mais maintenant nous nous appelons Maryama Adougāi. » (*ORS*, p. 196) Qui nous parle véritablement ? L'identité de cette Rita Mirvrakis — ou n'est-ce pas plutôt Maryama Adougāi — est impossible à définir.

Ainsi, le cas du narrat 45 des *Anges mineurs* et la fin de *Onze rêves de suie* semblent mettre littéralement en scène la notion de corps morcelé de Lacan : les êtres sont fragmentés et semblent incapables d'adopter une image qui soit véritablement la leur. Ils se forment plutôt autour de l'autre, c'est-à-dire qu'ils s'unifient par l'autre et à travers l'autre.

Le personnage de Will Scheidmann, autour duquel plusieurs narrats de *Des anges mineurs* tournent, peut aussi servir de représentation de l'individu fragmenté, car il a été fabriqué par ses grands-mères à l'aide de divers morceaux de tissus trouvés.

En effet, Will Scheidmann est en réalité une poupée confectionnée par les centaines de la maison de retraite le Blé moucheté afin de « revigorer le paradis égalitariste perdu » (AM, p. 22). Une fois leur plan élaboré, Laetitia Scheidmann « occupa les mois suivants à ramasser dans les dortoirs des tombées de tissu et des boules de charpie, et, alors que la surveillance à son encontre s'était de nouveau relâchée, elle ordonna ses trouvailles, les compressa et les cousit ensemble au point de croix jusqu'à ce qu'un embryon fût obtenu » (AM, p. 22). Will est donc une poupée faite de fragments rassemblés. Son identité est littéralement « faite de pièces et de morceaux²²⁷ ». Il semble ainsi être l'incarnation de cette métaphore du corps morcelé.

En fait, les personnages des auteurs post-exotiques, tout comme ceux-ci, sont souvent des êtres brisés. Brisés par la folie, par l'échec de leurs tentatives révolutionnaires ou au bord de la mort. Ce sont des *Untermenschen*, c'est-à-dire des sous-hommes, comme Antoine Volodine les qualifie. Dans *Onze rêves de suie*, le personnage de Rita Mirvrakis est représentatif de ces êtres brisés par leur passé traumatique. Rita a assisté à la décapitation et

²²⁷ Anne Roche, *op. cit.*, p. 12.

au brûlage de sa famille, plus précisément de sa grand-mère, d'une de ses mères, d'une tante, de ses frères (voir *ORS*, p. 84). Par la suite, sa famille d'accueil a été arrêtée « lors d'un contrôle de conformité génétique » (*ORS*, p. 84). À la suite de ces événements, Rita est sujette, par moments, à des crises où elle ne semble plus être présente. Lorsqu'Imayo Özbeg et elles se promènent sur la rue des Vincent-Sanchaise, un soldat démobilisé les accueille chez lui. Imayo Özbeg remarque qu'elle n'est pas bien : « Elle était recroquevillée sur la caisse près de l'évier et elle tremblait. Ses yeux ne captaient plus rien du monde extérieur. Ils paraissaient vitreux et flous. » (*ORS*, p. 104) Le soldat fait remarquer qu'elle est dans cet état en raison « des saloperies d'autrefois qui remontent. Elle aussi porte le malheur en elle. Ça remonte depuis autrefois et ça se répand. Ça forme des images terribles sous le crâne et ça explose. Ça détruit l'intérieur. » (*ORS*, p. 104) Rita Mirvrakis est donc hantée par des images du traumatisme qu'elle a vécu. Par moment, elle devient si absente, si indifférente, qu'elle ne réagit plus. Elle semble se retirer complètement en elle-même. Imayo Özbeg essaie de la reconforter, mais sans succès : « L'état de Rita Mirvrakis ne s'améliorait pas. Elle avait des bulles de salive au coin des lèvres. J'allai lui toucher le bras. Elle ne réagit pas à mon geste. Je sentais la tension en elle, le remuement d'images effrayantes, l'effondrement de sa volonté en face du mal. » (*ORS*, p. 106)

Dans *Les aigles puent*, il y a aussi de ces personnages traumatisés et brisés à la suite d'une tragédie. Le personnage de Benny Magadane, sur lequel une des histoires enchâssées se concentre, est effrayé lorsqu'on sonne à sa porte. Alors qu'il cherche à ne pas faire de bruit en espérant que la personne de l'autre côté de la porte s'en aille, certaines phrases lui viennent en tête. Il s'agit d'instructions qu'une patiente d'un asile psychiatrique répétait constamment lors de son hospitalisation il y a trois ans. Elle les répétait, roulée en boule.

Toutefois, il nous apprend que lui « aussi avait des problèmes psychiatriques. Lui aussi se roulait en boule à côté de la femme » (AP, p. 35) et l'écoutait renâcler toujours les mêmes slogans absurdes.

En fait, le personnage principal, Gordon Koum, apparaît aussi traumatisé à la suite du bombardement qui a tué toute sa famille et ses compatriotes. La seule manière pour lui de supporter l'idée de leur mort et la culpabilité d'être encore vivant est de raconter des fragments d'histoires sur les disparus ou pour eux, afin de les faire rire comme s'ils étaient toujours en vie. Pour ce faire, il imagine des dialogues entre un rouge-gorge et une poupée qu'il fait parler par ventriloquisme. Il reconstitue leurs histoires au milieu d'une « scène qui était celle de l'anéantissement de ses proches, de l'anéantissement du ghetto où il avait habité avant et après le camp, de l'anéantissement absolu de tout ce qui, jusque-là, l'avait retenu à la vie » (AP, p. 31). Il ne peut imaginer une vie sans ceux qui la partageaient avec lui. Il est brisé sans eux. Alors, il poursuit leur existence à travers lui, de la manière dont tous les auteurs post-exotiques procèdent, comme nous l'avons précédemment vu dans une des fameuses leçons du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*.

Le premier narrat de *Des anges mineurs* est également représentatif de ce type de personnage du post-exotisme. Il s'agit du narrat où un personnage désire aller voir le régleur de larmes puisqu'il « ne réagi[t] plus comme avant » (AM, p. 7). Il précise : « Maintenant, je pleure mal. [...] Certains spectacles m'affligent encore. D'autres non. [...] J'ai l'air d'être au bord du sanglot, mais rien ne vient. » (AM, p. 7) On découvre qu'une des raisons de cet état est la perte d'une femme aimée. Or, au sein du post-exotisme, il semble exister cette idée que, bien que la possibilité d'une révolution où tous seraient égaux ait échoué et qu'il

n'existe plus d'espoir d'y parvenir, la communion réelle avec un autre être ou une communauté demeure la seule manière d'atteindre un certain état de plénitude. Ces êtres fragmentés, brisés par les révolutions, paraissent encore croire que parvenir à être unifiés ne peut être réalisé que par l'amour ou par la création d'une communauté. Ces personnages paraissent ainsi incarner des personnages conceptuels qui représenteraient la fragmentation de l'être.

Cette idée de recherche d'unité par l'autre ou par les autres est ridiculisée dans le chapitre « Pour faire rire Gurbal Koum » des *Aigles puent* par le biais de la métaphore du sac. Maroussia Vassiliani, on l'a vu, donne des cours de métaphysique à ses camarades d'asile, où elle compare les individus à des sacs étanches : aucune possibilité n'existe pour les êtres humains de se lier véritablement.

Cela dit, bien que Lutz Bassmann, avec beaucoup d'humour, se montre critique à l'égard de cette idée de fusion possible entre les êtres, celle-ci demeure présente dans les écrits post-exotiques. Dans le narrat 49 de *Des anges mineurs*, l'homme qui était à la recherche du régleur de larmes rencontre une femme. Il dit : « Nous fîmes connaissance, nous vécûmes un moment en haut du monde. » (AM, p. 218) Décrire le moment d'union qu'ils vécurent comme un moment « en haut du monde » semble signaler qu'ils atteignirent un de ces états de vertige, de plénitude. Était-ce parce que l'union réelle avec un autre être permet à l'individu tel que représenté dans les écrits post-exotiques, c'est-à-dire fragmenté, d'atteindre le sentiment d'unité ? Dans les livres post-exotiques, les souvenirs des combats pour la révolution et les épisodes où l'amour est au centre mettent l'accent sur ce qui est essentiel : les moments de réelle connexion entre les êtres.

Onze rêves de suie de Manuela Draeger est centré sur cette idée de tendresse. Le leitmotiv principal du roman est « Je vais à toi. Tes souvenirs sont les miens. » Ainsi, l'idée d'accompagnement, de fusion avec un autre être est au cœur même de cette œuvre. Pour pallier la fragmentation de leur être, les personnages du post-exotisme cherchent à s'unir, soit par l'amour, soit par le projet de la mise en place d'une société égalitaire. Toutefois, cette fragmentation ne touche pas uniquement les personnages.

Une écriture du fragment

En effet, un des éléments partagés par tous les auteurs, sauf peut-être par Elli Kronauer, est le genre du fragment : les écrits de Manuela Draeger, de Lutz Bassmann et d'Antoine Volodine sont tous marqués par la discontinuité et l'inaboutissement. Une des marques de cette discontinuité est la présence de récits enchâssés dans le récit premier. C'est le cas, comme nous l'avons vu précédemment, de *Onze rêves de suie* de Manuela Draeger et des *Aigles puent* de Lutz Bassmann.

Dans *Les aigles puent*, Gordon Koum, au milieu des ruines provoquées par le bombardement qui a tué tous ses proches, rend hommage aux disparus en racontant des histoires sur eux ou pour eux. Dans *Onze rêves de suie*, entre les souvenirs que se remémorent les jeunes en train de brûler ou celui qui raconte leur histoire (il existe une certaine ambiguïté dans la narration, comme nous l'avons remarqué précédemment), les contes de la Mémé Holgolde sont insérés. Ces contes racontent plusieurs réincarnations de l'éléphante Marta Ashkarot. Toutefois, ces histoires, autant chez Draeger que chez Bassman, sont incomplètes. Cet inachèvement est même souligné dans *Les aigles puent* lors d'une conversation entre le rouge-gorge et le golliwog, une conversation qui est le fruit de la

pratique du ventriloquisme par Gordon Koum. La remarque du rouge-gorge, selon laquelle les histoires ne semblent pas posséder de dénouement, correspond tout à fait aux pensées qui assaillent le lecteur devant ces textes : où est la fin de l'histoire ? Ces histoires racontées par Gordon Koum sont des narrats. On peut aussi supposer, bien que le terme de scène renvoie davantage au théâtre ou au cinéma, bref au domaine de l'image, que les narrats, ce genre propre au post-exotisme, s'apparente au fragment. Des moments précis ou des scènes particulières dans un récit sont des fragments d'une histoire.

Ainsi, dans *Les aigles puent*, le chapitre intitulé « À la mémoire d'Antar Gudarbak » décrit le moment où Gudarbak se trouve à la gare après avoir pris clandestinement le train. Il cherche à ne pas se faire remarquer. On apprend qu'il est ventriloque, car il y a une annonce où l'on demande d'urgence un ventriloque au bureau de change. Il croit qu'il s'agit d'une ruse et ne se rend pas au bureau, bien que l'annonce ait été répétée plusieurs fois. L'histoire se termine avec Antar Gudarbak, qui se cache derrière un poteau et ne veut pas répondre à l'appel. Ce n'est pas une fin réelle : on ne sait pas s'il a raison de se cacher ainsi, s'il sera découvert ou s'il parviendra à quitter la gare. Il ne s'agit que d'une partie de cette histoire portant sur cet homme.

Les contes de la Mémé Holgolde insérés dans *Onze rêves de suie* n'aboutissent pas non plus. Par exemple, dans le conte intitulé « L'arsenal », Marta Ashkarot, qui cette fois-ci s'est réincarnée en une personne humaine, se trouve en pleine fuite avec d'autres Ybûrs, car les massacres ethniques, comme elle nous l'apprend, ont recommencé. Au cours de sa fuite, elle et une compagne trouvent refuge à l'arsenal du Parti. Toutefois, lorsqu'elles y arrivent, ceux qui s'y trouvaient déjà sont déçus de savoir qu'elles n'ont pas apporté de munitions. Ils

ont des fusils à l'arsenal, mais ils ne sont pas chargés. Ils ne peuvent donc pas s'en servir pour se protéger contre les miliciens du groupe Zaasch qui cognent à leur porte. La compagne de Marta lui dit qu'il est possible de leur « taper dessus avec les crosses » (*ORS*, p. 160). L'histoire se termine avec Marta qui répète cette phrase de son amie. Contrairement aux contes traditionnels, ces contes ne présentent aucune fin réelle, ou morale, ou aucun message. Comme chez Bassmann, les récits enchâssés ici ne sont que des moments précis d'une histoire, des fragments.

Quant aux écrits de Volodine compris dans notre corpus, ils possèdent également cet aspect fragmentaire. En effet, comme nous l'avons mentionné précédemment, *Des anges mineurs* est un recueil de 49 narrats. Autrement dit, il s'agit de 49 fragments d'histoires. De plus, comme le terme « narrat » est inscrit sur la première page intérieure du livre, il est évident que les histoires comprises dans ce recueil sont des moments isolés. À titre d'exemple, observons un de ces narrats. Dans celui qui porte le titre « Babaïa Schtern », le narrateur parle de sa voisine, dont le nom est le titre du chapitre. On apprend que cette femme habite avec ses fils qui l'engraissent afin de pouvoir la manger. Le narrat se termine ainsi : « Dans peu de semaines, ils la saigneront et ils la cuisineront. C'est vrai que l'existence est fondamentalement sale, mais, tout de même, ils pourraient aller faire cela ailleurs. » (*AM*, p. 61) L'histoire ici aussi n'a pas de fin véritable : le lecteur suppose seulement, comme le narrateur a déjà dit qu'il ne peut rien faire pour l'aider, qu'elle sera mangée par ses enfants. L'histoire ne permet que de réfléchir au destin horrible de cet univers présenté dans le narrat. Elle montre un monde sans espoir, où l'entraide ou l'espoir de changer quelque chose n'existent plus vraiment. Toutefois, elle n'est que fragmentaire : on ne sait pas ce qui pousse les fils à agir ainsi ni ce qu'il adviendra véritablement de cette

femme, c'est-à-dire s'ils mettront leur plan à exécution. De plus, dans le narrat qui lui est associé, le 35^e, il n'y a pas d'informations supplémentaires fournies au lecteur. Ce narrat décrit divers quartiers, dont celui « où vivent les fils Schtern, qui engraisent leur mère pour la manger » (*AM*, p. 164).

Même l'ouvrage de théorie-fiction *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* est constitué de fragments. Pour reprendre les propos de Frank Wagner, « il s'agit d'une fiction qui intègre sous une forme fragmentaire son propre métatexte pseudo-poéticien²²⁸ ». Effectivement, bien que le titre laisse présager un ouvrage qui s'apparenterait à un essai ou à une œuvre théorique, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* est surtout une œuvre de fiction qui raconte les derniers moments du militant emprisonné Lutz Bassmann. Toutefois, au sein de cette histoire sont insérés des encadrés renfermant des informations sur l'esthétique post-exotique. Ceux-ci ne sont pas introduits par le récit principal, mais tout simplement insérés au milieu de l'histoire, l'interrompant, la fragmentant. Plusieurs de ces encadrés portent sur les formes propres au post-exotisme. Par exemple, la Shaggå est expliquée :

Une Shaggå se décompose toujours en deux masses textuelles distinctes : d'une part, une série de *sept séquences* rigoureusement identiques en longueur et en tonalité; et, d'autre part, un *commentaire*, dont le style et les dimensions sont libres. [...] Sept facettes d'un même événement sont décrites; l'action obéit en même temps à des principes d'incertitude et à une tenace exigence de stagnation narrative, voire de répétition. On éprouve des doutes sur ce qui se passe, à quoi on assiste plusieurs fois. (*PEL*, p. 28-29)

Ainsi, tous ces encadrés insérés constituent des « leçons » sur le post-exotisme. Ces leçons se trouvent donc présentées sous forme de fragments. Chacune appartient à un tout, l'esthétique post-exotique, dont on ne nous livre ici que quelques parties.

²²⁸ Frank Wagner, « Leçon 12 : Anatomie d'une révolution post-exotique », *Études littéraires*, vol. 33, n° 1, 2001, p. 191.

Par ailleurs, comme le titre l'indique, ce livre serait la onzième « leçon » de post-exotisme. *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* est effectivement le onzième livre de l'édifice post-exotique. Donc, chacun des écrits, que ce soit sous le nom de Volodine, de Draeger, de Bassmann ou de Kronauer, ne serait envisagé que sous la forme d'un fragment de l'œuvre post-exotique. Chaque écrit (romance, byline, recueil de narrats, etc.) aide à constituer une œuvre qui, comme Volodine l'a déjà annoncé, comprendra 49 titres²²⁹. Et c'est ce que réalise tout lecteur de son œuvre. Chaque livre lu lui permet peu à peu de mieux comprendre l'univers du post-exotisme : il y perçoit des thèmes qui reviennent, des pratiques narratives similaires, etc. De même, chaque livre ajoute également de nouveaux éléments qui élargissent ou circonscrivent ce qu'est le post-exotisme.

Outre les récits enchâssés, qui sont des fragments d'histoire (et qui fragmentent l'histoire), et les livres post-exotiques, dont chacun ne constitue qu'un fragment de l'édifice post-exotique, la forme fragmentaire apparaît aussi d'autres façons dans le texte. Notamment, dans la narration même. Ou, plus précisément, sur le plan syntaxique. À titre d'exemple, notons l'emploi de l'aposiopèse, soit « la tendance du narrateur [...] à suspendre le récit en laissant certaines phrases inachevées comme si brusquement il souffrait de pertes de mémoire ou d'inattention²³⁰ ». On trouve notamment cette figure dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*. À plusieurs reprises, le narrateur interrompt son propos et ne termine pas ses phrases. Par exemple, lorsqu'il explique que Lutz Bassmann avait développé des notions critiques sur la pratique, par les auteurs, de l'hétéronymie qui les ont aidés à

²²⁹ Conférence prononcée par Antoine Volodine intitulée « Silence pendant le texte. Silence après le texte » le 9 mai 2014 dans le cadre du colloque « Le silence : de la suspension à l'infini » organisé à l'Université de Toronto.

²³⁰ Anaïs Oléron, *op. cit.*, p. 63.

parler de leur texte, il ne termine pas sa phrase, son explication : « Toutes ces notions aussitôt facilitèrent l'analyse de nos textes et nous aidèrent à les concevoir, et à en améliorer l'efficacité mélodique, et à les. À les. » (*PEL*, p. 58) Il semble chercher à terminer son propos par la suite, car il ajoute : « À les aimer mieux encore. » (*PEL*, p. 58) Mais le lecteur peut se demander si ce qu'il ajoute est bien ce qu'il voulait dire ou bien s'il a ajouté quelque chose pour donner l'impression d'arriver à mener à terme son idée. De plus, les dernières phrases du livre, avant la section fictive qui porte le titre « Du même auteur dans la même collection », sont inachevées : « Il n'y avait plus un seul porte-parole qui pût accéder à. C'est donc moi qui » (*PEL*, p. 85). Ici, les propos incomplets peuvent témoigner de l'extinction des voix à la mort de Lutz Bassmann, dernier représentant du post-exotisme.

Cette tendance à l'inaccomplissement semble propre aux auteurs du post-exotisme. Dans *Des anges mineurs*, ce qu'on dit des écrits de l'écrivain Fred Zenfl semble s'appliquer à cette propension à présenter des propos partiels, fragmentaires et fragmentés :

Les histoires écrites par Fred Zenfl réfléchissaient en priorité sur l'extinction de son espèce en traitant de sa propre extinction en tant qu'individu [...] mais Fred Zenfl ne réussissait pas à trouver la forme littéraire qui lui eût permis d'entrer véritablement en communication avec ses lecteurs et, démoralisé, il n'allait pas jusqu'à l'achèvement de ses propos. (*AM*, p. 9)

Les formes privilégiées par les auteurs post-exotiques, que ce soit le narrat, l'entrevoûte, la românce ou toute autre, sont des formes où la fragmentation des propos ou des histoires domine. Donc, des formes par lesquelles il s'avère difficile d'arriver à la complétude, à l'achèvement. À l'intérieur de cette structure, la narration en vient parfois même à s'interrompre.

De même, un autre trait stylistique témoigne également de cet inachèvement. Il s'agit de l'emploi des points de suspension. Dans une partie de *Onze rêves de suie*, il y a un grand

nombre de points de suspension. Ceux-ci sont présents dans le discours du soldat Shumann, qui par moments se trouve à faire la classe aux enfants. Ses propos sont ponctués constamment de points de suspension. Ceux-ci paraissent ici être utilisés afin de montrer les arrêts dans son discours entre les divers sujets, car ses paroles vont dans tous les sens. Le soldat passe en effet d'un sujet à l'autre sans tout à fait compléter son propos initial. Ainsi, il commence par reprocher à ses élèves leur ingratitude, puis il se met à parler de son amputation et de son goût pour l'odeur de la charpie, pour ensuite revenir à son amputation :

Bande de petits ingrats... C'est pour vous qu'on se battait, pas seulement pour vous, mais pour vous aussi [...] on était dans le couloir de la polytechnique... on puait le vomi, le brûlé, la chair pourrie, le sang... Heureusement, il y avait aussi l'odeur de la charpie... Je ne sais pas pourquoi, l'odeur de la charpie, ça m'a toujours plu... ça sent le propre, la pharmacie... Je ne savais même pas qu'on m'avait coupé le bras... Ça fait un choc quand on découvre ça... (ORS, p. 77)

Ses propos sont ainsi morcelés dans un discours qui s'étend sur cinq à six pages (p. 75-81). Il passe d'une idée à l'autre, sans toujours compléter ses propos, ou en revenant plus tard sur un sujet qu'il avait abordé précédemment. Cet inachèvement et cette fragmentation témoignent avec justesse de la manière dont, dans la réalité, les idées viennent à l'esprit; celles-ci n'apparaissent pas toujours sous une forme cohérente et complète.

En fait, lors d'un entretien où il abordait sa méthode d'écriture, Antoine Volodine mentionnait que ses textes lui venaient d'abord sous forme de fragments : « Pendant des décennies s'accumulent des fragments, des morceaux, des choses inabouties, qui ensuite sont retravaillés et réinsérés dans des objets post-exotiques qui ont leur caractère abouti. C'est le fonctionnement de cette communauté²³¹. » En mettant ensemble ces fragments, il est possible de réussir à créer quelque chose d'unifié. Comme les personnages paraissent être des individus fragmentés et que le genre privilégié par tous ces « auteurs » est le fragment, on

²³¹ Grégoire Leménager, « Antoine Volodine : "Je ne suis pas un cas psychiatrique" », *loc. cit.*

peut se questionner quant à savoir si toute l'œuvre post-exotique ne constituerait qu'une métaphore de l'être fragmenté. Car, en plus, son porte-parole, Volodine, se scinde lui-même en plusieurs auteurs afin de parler et d'écrire en leur nom. Afin de constituer une communauté.

Une écriture de la répétition

Un autre procédé stylistique présent dans tous les textes du corpus et propre à l'écriture post-exotique est la répétition. Cette répétition prend la forme soit de phrases qui reviennent sans cesse dans un texte, soit d'anaphores, les mêmes syntagmes revenant au début de plusieurs phrases.

Dans *Des anges mineurs*, l'emploi de l'anaphore « Ici repose » dans le narrat 10 marque l'insistance sur le lieu mémoire puisque Maria Koubalghaï montre son front chaque fois qu'elle le prononce dans son discours :

Ici repose Nikolaï Kotchorov, alias Vessidy, ici reposent les brutes qui l'ont battu [...] ici reposent l'héroïsme instinctif de Vessidy, son besoin insatiable de fraternité, ici reposent les épopées imaginaires et vécues de Vessidy [...] ici reposent ses camarades du Parti, ici reposent ses camarades de deuil [...] ici reposent la première nuit des interrogateurs, la première nuit dans un cachot où avaient coulé, sans exception, tous les liquides que contient le corps humain [...], les nuits de somnolence à côté des cadavres, et la première nuit en contact avec la folie, et la première nuit de véritable solitude. (*AM*, p. 36-39)

En insistant sur le fait que ces souvenirs sont conservés dans son esprit, Maria marque l'importance, pour les auteurs, narrateurs ou *surnarrateurs* post-exotiques, de servir de gardiens de la mémoire de leurs frères de combat disparus, de continuer à raconter leurs histoires pour leur rendre hommage. Les répétitions ont aussi la fonction de litanies, car elles servent à énumérer tous les souvenirs dont Maria Koubalghaï est la gardienne. Ces énumérations créent également un effet d'amplification montrant l'obsession du personnage

qui tient presque de la folie : elle doit absolument rendre compte de ce qu'a vécu Vessidy, perpétuer sa mémoire, continuer à le faire vivre à travers elle.

Dans *Onze rêves de suie*, les mêmes phrases sont répétées au cours de l'histoire. Ainsi, dès l'incipit, on trouve ces phrases qui reviendront à maintes reprises : « Ton nom est Imayo Özbeg. Tu es en train de brûler. Je vais à toi. Mes souvenirs sont les tiens. » (*ORS*, p. 7) Puis on répète ces phrases en ajoutant des détails : « Tu es en train de brûler. Je vais à toi. En ce moment, nous sommes avec toi. Nous allons tous vers toi [...]. Ta mémoire coule à l'extérieur de tes yeux. Mes souvenirs sont les tiens. » (*ORS*, p. 7-8) Un peu plus loin, des détails sont ajoutés à la répétition : « Tu es en train de brûler au premier étage du bâtiment Kam Yip. Tout crépite autour de toi. Dragman Baatar est mort. Elli Zlank brûle lui aussi quelque part au rez-de-chaussée. Maryama Adougai ne crie plus au secours. » (*ORS*, p. 15) Comme nous l'avons déjà mentionné, ces propos montrent une fusion entre le narrateur et ceux qui sont en train de brûler dans le bâtiment en flammes. Le narrateur les accompagne dans la mort et leurs souvenirs deviennent communs.

Les répétitions sont également nombreuses dans *Les aigles puent*, de Lutz Bassmann. Au tout début de l'histoire, lorsqu'il se promène dans les décombres à la suite de l'explosion, Gordon Koum comprend sa nouvelle réalité, c'est-à-dire qu'il est seul, car tous ceux qui habitaient le ghetto sont décédés : « Il n'y avait personne à proximité. Il n'y avait personne dans le ghetto. » (*AP*, p. 17) Par la répétition de « Il n'y avait personne » au début de chaque phrase, l'accent est mis sur la perception du personnage : il est seul. On met aussi l'accent sur la perception de Gordon Koum que ses compatriotes sont morts brûlés avec l'anaphore « Soudain » : « Soudain il eut envie de vomir. Soudain il ne pouvait plus faire abstraction des

odeurs. Soudain il ne pouvait plus ne pas comprendre ce qu'elles lui révélaient sur ce qui s'était passé pendant l'incendie étrange. » (*AP*, p. 18) En fait, l'anaphore, « en rythmant l'énoncé, imprime dans la mémoire de l'auditeur [ou du lecteur] les informations délivrées; la tension poétique qu'elle crée vise à entraîner l'adhésion.²³² » Elle permet également, par cette tension poétique, de communiquer au lecteur l'émotion du personnage, de lui faire ressentir son désarroi lorsqu'il prend conscience l'ampleur du drame qui vient de survenir.

Par ailleurs, Gordon Koum se livre à une énumération des noms des décédés, une liste qui tient de la répétition. Le chapitre intitulé « Cendre (5) » est en fait la liste des décédés, où chaque nom est précédé ou suivi du syntagme « Ici a brûlé » :

Ici a brûlé Benny Magadane.
Ici a brûlé Dumatrul Gorbaï.
Ici a brûlé Jean Göleph.
Ici Alien Gourguiyaf a brûlé.
Ici [...]

Sur les ruines du désastre, Gordon Koum rend ainsi hommage, comme il se doit dans le post-exotisme, aux décédés. C'est aussi un moment pour lui d'accepter, en prononçant leurs noms et ce qui leur est arrivé, la mort de ses proches et de ses compatriotes. Par ailleurs, comme Antoine Volodine l'a souligné dans un entretien, cette liste de noms joue également un autre rôle chez le lecteur :

Ces noms ont été forgés pour avoir une existence, pour être beaux, pour procurer une émotion, une sympathie. [...] Par sa présence elle [la liste] rappelle forcément quelque chose au lecteur : elle renvoie à du réel en évoquant les listes qui figurent sur les monuments aux morts, les mémoriaux, les monuments du souvenir... Elle a une fonction onirique, poétique, mais aussi celle de poser une passerelle vers le réel. La liste des victimes est aussi une construction sensible qui joue sur plusieurs niveaux : celui de la fiction en cours, celui de la mémoire de ceux qui disent la fiction, celui de la mémoire et de la sensibilité de ceux et de celles qui entendent la fiction²³³.

²³² Catherine Fromilhague, *Les figures de style*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 28.

²³³ Aliette Armel, *loc. cit.*, p. 102.

Donc, bien qu'ici, la répétition serve à la fiction, elle remplit aussi un rôle autre : toucher la mémoire du lecteur. En fait, Volodine cherche certainement ici à éveiller l'inconscient collectif ou la mémoire collective du lecteur à laquelle il fait si souvent référence dans ses entretiens.

De plus, comme les auteurs du post-exotisme écrivent depuis la solitude de la prison, que les personnages sont souvent des insanes, des gueux, bref des *Untermenschen*, ces litanies et ces propos répétés sans cesse témoigneraient peut-être aussi de leur solitude et de leur folie. Car des propos inlassablement répétés montrent une obsession qui peut tenir de la folie. Une obsession qui rendrait également compte du désir de faire survivre les autres, sans lesquels on se sent incomplet.

Une écriture décalée de l'histoire

Un des thèmes principaux des œuvres de Volodine est sans contredit l'histoire du XX^e siècle. Toutes les horreurs de l'histoire du XX^e siècle sont présentes à des degrés divers dans les romans post-exotiques. En fait, les œuvres du post-exotisme s'ancrent dans la mémoire collective. Dans maints entretiens, Volodine affirme que la mémoire collective est le matériau de fond de ses histoires :

Le passé auquel nous nous référons sans cesse est collectif. Collective est la mémoire dans laquelle nous enracinons nos histoires. C'est celle de notre expérience politique et militaire mais, bien au-delà, c'est la mémoire des horreurs du XX^e siècle, et le grand livre noir des ratages, qui n'est pas refermé aujourd'hui, en ce début de XXI^e siècle²³⁴.

Toutefois, tout lecteur du post-exotisme le sait bien, cette trame de fond, la mémoire collective du XX^e siècle, n'apparaît pas dans les œuvres avec exactitude. Il ne s'agit pas d'une littérature qui rend compte des horreurs de la manière exacte dont elles se sont

²³⁴ Antoine Volodine, « À la frange du réel », Frédéric Detue et Pierre Ouellet (dir.), *op. cit.*, p. 394.

produites. Car même si elles semblent parler des horreurs de l'histoire récente, les histoires présentes dans ces œuvres semblent se dérouler dans un futur post-apocalyptique. En effet, dans les œuvres de Volodine, de Bassmann et compagnie, nous nous trouvons souvent dans un monde de l'après-catastrophe qui ne s'apparente pas complètement au monde d'aujourd'hui. Pour certains, la littérature post-exotique s'apparenterait même avec la science-fiction. De plus, comme les premiers romans de Volodine sont parus dans la collection « Présence du futur » aux Éditions Denoël, cette association semble aller de soi. Toutefois, ce serait juger trop rapidement l'œuvre que de lui accoler cette étiquette.

Selon Dominique Viart, « Volodine recourt à ce que Clément Rosset appelle un "réel décalé", qui désinscrit l'histoire de son lieu et de son moment historique afin de mieux en saisir les tensions et les intentions²³⁵ ». Un réel qui trouve donc une autre manière d'expliquer ces horreurs et d'en rendre compte. Volodine aborde les blessures et les douleurs associées aux événements tragiques de l'histoire du XX^e siècle en les situant dans un futur qui s'apparente à notre monde tout en s'en différenciant. *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* nous explique pourquoi les auteurs procèdent de cette manière : il s'agit d'une « volonté d'agrandir cette cassure, d'accentuer le décalage avec le monde réel, perçu comme étant la source de toute douleur » (*PEL*, p. 54-55).

Lorsqu'il aborde la notion de mémoire collective dans ses entretiens, Antoine Volodine utilise parfois aussi le terme d'« inconscient collectif » pour se référer à cette mémoire partagée. Or, ce que Volodine fait ressortir dans ces livres semble bel et bien

²³⁵ Dominique Viart, « Situer Volodine ? Fictions du politique, esprit de l'histoire et anthropologie littéraire du post-exotisme », Anne Roche (dir.), *op. cit.*, p. 47.

s'adresser à l'inconscient du lecteur. C'est également ce que *Le post-exotisme en dix leçons*, leçon onze précise :

Des clés sont fournies, qui n'expliquent rien, ou suggèrent que des vérités existent, essentielles, monstrueusement violentées et cachées ailleurs que dans le texte et la réalité fallacieuse que les textes explorent. Ces suggestions ont toujours un caractère filigrané, conçu pour toucher l'inconscient de préférence à l'intelligence. (*PEL*, p. 30)

Le décalage semble permettre d'accéder à cet inconscient. Effectivement, comme les référents historiques sont brouillés, l'esprit ne saisit pas entièrement d'emblée ce dont il est question. Toutefois, ces contenus subconscients ramènent à la mémoire des événements réels, traumatiques, de notre histoire. Ce brouillage permet également, selon Volodine, de rejoindre chaque lecteur dans sa propre sensibilité : « Au lecteur ou à la lectrice 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 alimentent ses dégoûts, ses peurs et sa pitié.²³⁶ » Le post-exotisme est donc une écriture qui s'adresse à l'inconscient en ramenant à la mémoire les blessures encore non cicatrisées des tragédies collectives du XX^e siècle.

Toutes les œuvres du corpus portent sur ces fragments de notre histoire collective. *Onze rêves de suie* et *Les aigles puent* renvoient toutes deux aux massacres d'épuration ethnique. Dans le monde dépeint dans *Onze rêves de suie*, la notion de conformité génétique est omniprésente. Les gens qui appartiennent à la race Ybürs sont persécutés en raison de leur différence ethnique. Afin de bien les différencier et de les humilier, on leur fait porter des pancartes sur leur dos. Sur celle du démobilisé rencontré par Imayo Özbeg et Rita Mirvrakis, il est inscrit : « *On ne sait pas qui est cette créature, ni même si elle est vivante [...]. Seule une autopsie pourrait l'établir. Qui que vous soyez, faites en sorte que la vérité*

²³⁶ Antoine Volodine, « À la frange du réel », *op. cit.*, p. 396.

scientifique surgisse. Aidez la science. Tuez cette créature. » (AP, p. 97) Les Ybürs sont une ethnie imaginaire. Toutefois, le lecteur qui connaît quelque peu son histoire ne peut s'empêcher de voir là le spectre du nazisme et des expérimentations scientifiques qui ont eu cours durant la Seconde Guerre mondiale sur les Juifs. Cette idée de pureté ethnique, d'une race génétiquement supérieure aux autres, se trouve représentée aussi dans *Les aigles puent* de Lutz Bassmann. On y explique qu'au sein de ce monde, les contrôles dans les gares font partie de la routine :

On avait droit à cela dans les gares, ces dernières années, à des contrôles. Un comité d'accueil humanitaire se posait sur votre chemin, formé de détectives en uniforme qui pouvait s'intéresser à votre nationalité, à vos opinions sur l'état du monde, et même à votre appartenance ou non à l'espèce dominante. (AP, p. 42)

Nous nous trouvons donc dans un futur qui tient de la dystopie. Toutefois, cette idée de contrôles afin de déterminer, entre autres, si les individus appartiennent bien à « l'espèce dominante » n'est pas sans entretenir des liens avec des épisodes horribles de notre histoire tels que la Shoah ou le génocide rwandais, pour ne nommer que ceux-là. Il existe donc des liens avec notre monde, notre histoire, mais aussi un décalage. Dans l'histoire racontée par Gordon Koum à la mémoire de Kolkar Omonenko, être conforme génétiquement veut dire posséder des ailes. On nous explique que le fait que le fils de Kolkar Omonenko soit né au moment d'un bombardement et que sa mère n'ait pas pu se rendre à l'hôpital est ce qui l'a sauvé. En effet, généralement, devant un être sans ailes, les « médecins font la grimace et parle d'un être aptère. Et, dans la foulée, ils le tuent. » (AP, p. 51) L'obsession d'une conformité génétique selon un idéal est telle qu'on tue ceux qui s'en éloignent. Encore une fois, ces notions rejoignent des moments horribles de l'histoire du XX^e siècle et même du début du XXI^e, mais l'idée d'une race dominante qui possède des ailes s'en éloigne. Par cet éloignement, on ne peut pas rattacher cette fiction à un épisode précis de notre histoire.

Toutefois, on permet à l'essentiel de ressortir : les horreurs que l'homme commet en raison de cette hiérarchisation des êtres selon une idée de perfection raciale. Comme *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* l'explique : « Lorsque les échos des massacres nationalistes ou les chiffres de la pauvreté ou autres ignominies nous arrivaient, et il en arrivait sans cesse, nous devions les traduire dans nos propres images et métaphores xénolittéraires pour les supporter et les comprendre. » (*PEL*, p. 71-72) Cet éclaircissement sur la façon de procéder des auteurs post-exotiques correspond tout à fait à la manière dont Clément Rosset explique le concept du réel décalé :

Mais le présent serait par trop inquiétant s'il n'était qu'immédiat et premier : il n'est abordable que par le biais de la re-présentation, selon donc une structure itérative qui l'assimile à un passé ou à un futur à la faveur d'un léger décalage qui en érode l'insoutenable vigueur et n'en permet l'assimilation que sous les espèces d'un double plus digeste que l'original dans sa crudité première²³⁷.

Des fragments des horreurs de l'histoire sont donc ainsi ramenés à notre conscience et à notre mémoire. Un autre élément marquant du XX^e siècle qui est aussi au cœur des œuvres post-exotiques est constitué par l'échec de la révolution égalitariste et la désillusion qui s'en est suivie à l'endroit d'un idéal égalitariste. Le héros des œuvres du post-exotisme, tout comme ses auteurs, sont des révolutionnaires qui ont œuvré pour créer un monde égalitaire et ont vu leurs efforts échouer. Malgré l'échec, ces militants demeurent accrochés à cet idéal, et ce, même s'il n'existe plus d'espoir. *Des anges mineurs* est ainsi teinté d'un discours égalitariste et anticapitaliste. On critique les « mafieux du capitalisme » (*AM*, p. 202) et « l'exploitation de l'homme par l'homme » (*AM*, p. 24). Le spectre de Marx est présent, notamment au travers de cette citation. Le discours prononcé par Varvalia Lodencko et qui constitue un manifeste abonde aussi dans ce sens :

²³⁷ Clément Rosset, *Le réel et son double*, Paris, Gallimard, 1976, p. 61.

Devant nous s'étend la terre des pauvres, dont les richesses appartiennent exclusivement aux riches, une planète de terre écorchée, de forêts saignées à cendre, une planète d'ordure, un champ d'ordures, des océans que seuls les riches traversent, des déserts pollués par les jouets et les erreurs des riches, nous avons devant nous les villes dont les multinationales mafieuses possèdent les clés [...] les télévisions conçues pour leur distraction et notre assoupissement [...]. » (*AM*, p. 45-46)

Ces propos sont facilement assimilables à une idéologie égalitariste telle que le communisme ou le socialisme et même à ceux des discours environnementalistes. Il s'agit également d'une critique à l'endroit du capitalisme, comme en témoigne le champ lexical de la mafia, du crime, pour décrire le système capitaliste.

Les aigles puent met aussi en scène des personnages qui cherchent à conserver et à transmettre la mémoire des désastres passés. Un de ses personnages est Bahamdji Bariozino. En effet, comme les prisonniers du camp l'expliquent, il « organisait des séminaires pendant lesquels il nous proposait de regarder une cassette qu'ensuite il nous commentait. [...] il tenait à ce que nous accumulions des images qui charpenteraient et reconstitueraient notre mémoire collective [...]. » (*AP*, p. 73) On peut se demander si les auteurs du post-exotisme ne se croient pas également investis d'une telle mission en cherchant à toucher l'inconscient collectif présent chez chaque lecteur.

D'autre part, la grand-mère de *Onze rêves de suie*, la Mémé Holgolde, celle dont les contes fournissent « des modèles pour mieux traverser l'adversité » (*ORS*, p. 18), entretient encore l'espoir de l'avènement d'une société juste :

Elle consacrait ses journées à fredonner de vieilles chansons anarchistes ou à marmonner des sutras égalitaristes qui expliquaient comment reconstruire le monde sur de nouvelles bases avec, pour première étape, une destruction absolue et définitive de tout. [...] [S]on programme, bien que fortement teinté de maximalisme, se fixait des limites raisonnables. (*ORS*, p. 56)

Toutes les idées de ce discours appartiennent au marxisme, avec ses notions de programme minimum et maximum afin de parvenir à l'établissement d'une société égalitaire.

Les grands-mères de la maison de retraite, dans *Des anges mineurs*, désirent également parvenir, malgré les échecs passés, à l'établissement d'une société égalitaire et juste. Toutefois, elles ont investi tous leurs espoirs en Will Scheidmann, une poupée de chiffons qu'elles ont fabriquée. On comprend que la poursuite de cet idéal tient de la folie. Les vieilles de la maison de retraite, les « grands-mères » de Scheidmann ont investi tant d'espoir dans ce projet révolutionnaire qu'elles le poursuivent encore alors que plus rien n'est possible. Effectivement, nous sommes à la fin du monde. On apprend que la « population humaine comprenait à présent trente-cinq individus » (AM, p. 202-203). Ce qui crée le décalage. Nous sommes dans une après-révolution qui s'apparente à une fin du monde.

Autant dans *Onze rêves de suie* que dans *Des anges mineurs*, la figure de la grand-mère semble occuper la place de gardienne de la mémoire collective et du rêve égalitariste. Dans les écrits des auteurs post-exotiques, au sein de cette communauté, la grand-mère serait donc un personnage conceptuel : elle incarne la mémoire collective, car elle en est la gardienne. Son savoir transmis pourrait permettre d'éviter les écueils passés et de réaliser ce projet commun d'un monde plus juste.

Toutefois, comme on le comprend dans *Des anges mineurs*, les échecs répétés des tentatives révolutionnaires ont eu un impact sur la santé mentale des grands-mères. Investir le projet révolutionnaire dans une poupée, en faire un sauveur, relève d'une certaine folie. En même temps, cette idée des grands-mères — créer une poupée qui sauvera le monde du capitalisme —, montre l'impossibilité de ce projet : la poupée rétablira plutôt le capitalisme.

En fait, le « caractère circulaire²³⁸ » de *Des anges mineurs*, avec ses narrats qui se répondent, semble présenter la révolution au sens premier du terme, « comme une sorte de mouvement perpétuel, qui ne crée rien²³⁹ ». Même dans leur imaginaire délirant, les projets révolutionnaires ne débouchent pas sur la création d'une société juste.

²³⁸ Anne Roche, « "Le vide pour tous en 49 leçons" : le réalisme dans l'œuvre d'Antoine Volodine », *L'empreinte du social dans le roman depuis 1980*, Michel Collomb (dir.), Montpellier, Université Paul-Valéry Montpellier III, 2005, p. 175.

²³⁹ *Ibid.*

CONCLUSION

L'œuvre post-exotique d'Antoine Volodine est riche et complexe, et ce, autant dans la forme que dans le fond. En organisant sa propre multiplicité afin de constituer une communauté d'écrivains, Volodine repousse les limites de la fiction : sa pratique hétéronymique sert plusieurs fins.

Une posture de dissident

Elle lui permet, entre autres, d'adopter une posture de dissident littéraire. De fait, au travers des œuvres des divers hétéronymes, Volodine expérimente en créant plusieurs nouveaux genres littéraires.

Sous le nom d'Elli Kronauer, il réinvente les bylines, ces épopées russes, car il les réécrit en insérant des événements marquants de l'histoire du XX^e siècle. Ainsi, il fait doublement revivre le passé : il permet aux bylines, héritage du Moyen Âge russe, d'être connues, de ne pas sombrer dans l'oubli, mais il évoque également des moments historiques importants de l'histoire récente.

Sous les noms d'Antoine Volodine et de Lutz Bassman, il écrit, entre autres, des narrats, un genre bref propre aux auteurs post-exotiques. Dans *Des anges mineurs*, il pousse l'expérimentation en créant une structure en miroir de quarante-neuf narrats. Tous les narrats, sauf le vingt-cinquième, sont liés par paires. Ce jumelage crée un rappel : le deuxième narrat ramène le premier à la mémoire. Tout comme les bylines, en mêlant éléments récents et passés, montraient le caractère cyclique de l'histoire, les narrats, ainsi

appariés, témoignent de l'aspect cyclique de la vie : tous les êtres vivent des expériences similaires.

L'entrevoûte, bien qu'elle soit un genre qui a été également pratiqué par Volodine, apparaît comme le genre de prédilection de Lutz Bassman. Sur ses quatre œuvres parues, deux sont des entrevoûtes. Ce genre, en reprenant la scène du début de l'histoire à la fin, semble aussi jouer sur la répétition et la réminiscence.

En outre, alors que, bien souvent, le type d'écriture est l'une des caractéristiques d'un écrivain, la multiplicité d'auteurs permet de manifester diverses sensibilités par le biais de différents styles, et ce, afin de rendre compte de la complexité des expériences humaines. Les mêmes événements, soit, dans le cas de la littérature post-exotique, l'échec d'une révolution égalitariste et ses répercussions, sont racontés, mais de façons différentes. Ainsi, le ton et l'humour se font plus durs chez Lutz Bassmann. Celui-ci ne ménage pas son lecteur, et son écriture ne se veut pas nécessairement très recherchée. En revanche, chez Manuela Draeger, le ton est plus doux, empreint de compassion, et les images apparaissent plus poétiques. Son œuvre permet également d'entendre une autre voix : celle de jeunes. L'échec du projet de société égalitaire et ses contrecoups y sont décrits tels que vécus par des enfants. La pratique de l'hétéronymie de Volodine semble ainsi s'apparenter à celle de Fernando Pessoa, qui cherchait à témoigner de la pluralité des expériences humaines.

À cette diversité des styles créée au travers des différents hétéronymes s'ajoute la possibilité de rejoindre des publics variés. Sous le nom d'Elli Kronauer, Volodine publie ainsi des épopées où se mêlent héros plus grands que nature et merveilleux. Ces textes sont en premier lieu destinés aux enfants. Outre les personnages et la présence d'éléments

extraordinaires, le fait que les livres d'Elli Kronauer soient publiés par un éditeur pour la jeunesse, L'école des loisirs, les prédestine à ce type de lectorat. En fait, les hétéronymes se distinguent les uns des autres également en étant publiés par des éditeurs différents et dont les politiques éditoriales varient.

En écrivant sous divers noms, Volodine semble également chercher à détruire l'idée de l'écrivain tout-puissant, de l'écrivain qui possède une autorité suprême. Comme il crée plusieurs auteurs, ceux-ci se trouvent tous propriétaires de ce pouvoir, qui se voit donc partagé entre eux. Toutefois, Antoine Volodine est le seul « porte-parole » des écrivains post-exotiques. C'est lui qui, dans l'espace public, parle au nom de tous les autres, notamment pour théoriser une poétique qui leur est commune.

Cette théorisation s'avère d'autant plus utile que l'œuvre, qui n'est pas d'emblée facilement accessible, se lit avec moins de peine à la suite de cet éclairage. Ainsi, dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* — comme du reste également dans les discours métafictionnels qui, insérés dans les romans, fournissent des clés pour expliquer l'esthétique post-exotique et répondent aux critiques qui lui sont adressées —, Volodine décrit une esthétique singulière, explique les nouveaux genres qui sont créés et forge un vocabulaire spécifique pour rendre compte de cette poétique. En particulier dans son ouvrage de théorie-fiction, l'esthétique post-exotique est notamment érigée en réaction à la littérature contemporaine, une littérature qui est qualifiée de morte et avec laquelle elle cherche à rompre. Volodine confirme ainsi sa posture de dissident. Cependant, en créant lui-même les termes aptes à rendre compte de son travail et en tentant de subordonner toute critique à l'usage de ces outils, Volodine ne s'efface pas en tant qu'auteur. Par conséquent, il n'y a pas

véritablement « mort de l'auteur ». Celui-ci demeure présent. Certes, les œuvres ne s'expliquent pas à l'aune de la personne, de la personnalité de l'auteur : la pratique de l'hétéronymie permet à Antoine Volodine de s'effacer au profit de son œuvre afin que celle-ci soit dépourvue de relations avec sa vie privée. Cependant, à partir du moment où l'auteur se montre comme seul capable d'expliquer les œuvres post-exotiques, il conserve finalement une figure d'autorité.

Une métaphore de la fragmentation de l'être

Sur le plan esthétique, sauf dans le cas de Kronauer, les œuvres sont toutes marquées par une ambiguïté narrative. Il s'avère donc difficile de discerner clairement qui s'y exprime et si la voix narrative est homo- ou hétérodiégétique. Dans *Des anges mineurs*, l'ambivalence est portée à son comble : le lecteur apprend que l'œuvre qu'il lit serait en réalité les écrits de Will Scheidmann, l'un des personnages centraux. Toutefois, l'identité de l'auteur est ensuite remise en question. Effectivement, ce Will Scheidmann doute de son identité réelle et croit qu'il est peut-être Maria Clementi. Puis, le doute revient à nouveau : il s'avère donc impossible de trancher sur son identité véritable. Au surplus, lorsque le roman est écrit à la première personne du singulier, il arrive que le « je » devienne un « nous » et qu'il apparaisse que tous les personnages portent en fait le même nom. Cette dispersion de la voix narrative comme l'indétermination des personnages révèlent un flou identitaire. Dans la même perspective, la section finale du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, intitulée « Du même auteur dans la même collection », présente les 343 œuvres constitutives du post-exotisme, mais des œuvres de Volodine qui existent dans la réalité sont attribuées à d'autres auteurs : *Des anges mineurs* est ainsi présenté comme étant écrit par Maria Clementi. Enfin

la pluralité des identités est également visible à travers la présence d'un « surnarrateur », qui apparaît à certains moments pour soutenir la voix de ses compagnons disparus. Chez les personnages post-exotiques existe en effet le devoir de se diviser pour incarner l'autre, pour le faire survivre. Ils deviennent ainsi des porte-parole. D'où cette préséance du « nous » de la communauté qui prime sur le « je ».

Ce statut de porte-parole n'est pas sans entretenir de lien avec le procédé hétéronymique d'Antoine Volodine qui, lui aussi, se dissémine en plusieurs auteurs afin de laisser parler l'autre, les autres. Afin de s'« autruifier », comme aurait dit Pessoa. Par l'hétéronymie, Volodine transpose dans le monde réel ce que ses personnages effectuent dans le monde de la fiction.

Dans la fiction, les personnages volodiniens se présentent tous comme des êtres fragmentés. Il semble difficile, pour ces êtres qui ont connu des épreuves pénibles, dont l'échec du projet égalitariste, de se sentir entiers et distincts. Ils sont ainsi amenés littéralement à fusionner les uns avec les autres. Dans certains narrats, les corps se combinent les uns aux autres pour ne former qu'une seule personne. Dans ces conditions, les personnages paraissent constituer une métaphore de la notion lacanienne de corps morcelé. Leur identité est fragmentée et ils ne parviennent à l'unité qu'à travers l'autre.

Brisés notamment par la perte de cet autre et par le désespoir qui s'ensuit, les personnages du post-exotisme tentent en effet de se réunifier à travers la figure de l'autre, notamment lorsqu'ils poursuivent l'existence de leurs compagnons disparus en laissant parler leur voix à travers eux pour raconter leurs histoires. Ces personnages qui recherchent l'unité,

soit par l'amour, soit par l'établissement d'une communauté égalitariste, constitueraient ainsi des images de l'être fragmenté.

Du reste, le type d'écriture favorite d'Antoine Volodine, de Manuela Draeger et de Lutz Bassmann est celui du fragment. On trouve dans leurs romans des récits enchâssés au milieu de leurs histoires. Souvent, ces récits sont des narrats, c'est-à-dire des épisodes isolés dans une histoire. La narration est alors interrompue pour raconter une partie d'une autre histoire où il n'y a pas d'aboutissement. Ou bien, sur le plan syntaxique, les phrases sont interrompues sans être terminées.

De plus, la structure même de ce que plusieurs commentateurs ont baptisé l'« édifice post-exotique » devrait être formée de quarante-neuf titres. Chaque titre correspond donc à un fragment de l'entreprise romanesque. Donc, même au niveau de la forme, il y aurait une métaphore de la fragmentation de l'être. Les personnages sont fragmentés, tout comme les textes. La pratique hétéronymique d'Antoine Volodine témoignerait donc d'une telle fragmentation.

Outre le désespoir généré par la perte de l'autre, les tragédies de l'histoire récente et leurs répercussions sont l'un des thèmes majeurs abordés par tous les hétéronymes. Toutefois, ceux-ci s'assurent tous de déplacer ces éléments historiques en les désinscrivant du réel, et ce, afin de toucher l'inconscient collectif du lecteur. Ils procèdent aussi de cette manière pour témoigner de ces événements, trop douloureux pour être abordés directement. Ils créent donc, pour reprendre les propos de Clément Rosset, un « double plus digeste ». L'auteur se dédouble pour en parler en endossant une autre identité auctoriale, mais en plus, il dédouble également l'événement. Cet événement, le plus souvent, est l'échec de l'idéal

égalitariste, seule piste de salut pour l'homme, car « la libération des hommes par la révolution est l'unique activité qui justifie leur [les personnages post-exotiques] séjour sur terre²⁴⁰ ».

« Ce qui reste quand il ne reste rien »

Il reste que ce programme n'est sans doute pas celui des romans post-exotiques. En effet, Antoine Volodine a déjà annoncé qu'il connaissait déjà la dernière phrase du dernier ouvrage post-exotique, le quarante-neuvième : « Je me tais.²⁴¹ » Il a également affirmé que les personnages post-exotiques accordaient peu de pouvoir à la parole : « On se rend compte, à les entendre ou à les lire, qu'ils croient surtout à l'absolue vanité de toute parole.²⁴² » Dans les premiers textes, les scènes d'interrogatoire étaient nombreuses, mais les personnages interrogés évitaient de répondre et racontaient plutôt des histoires. Or, ces scènes semblent moins présentes dans les textes des dernières années. Les personnages ont-ils tendance à se taire de plus en plus à mesure que le projet post-exotique approche de sa fin ?

Ce projet, Volodine et ses hétéronymes ont toujours affirmé qu'il s'écarterait des normes et était foncièrement marginal. Toutefois, des parallèles ont été établis entre les écrits post-exotiques et certains courants littéraires. Le post-exotisme a été ainsi associé, entre autres, au surréalisme et au Nouveau Roman. On l'a rapproché du surréalisme en raison de la manière dont « il mêle réel et inconscient²⁴³ ». On a aussi vu des liens de parenté avec le Nouveau Roman par son côté formaliste, c'est-à-dire sa « poétique terroriste, une

²⁴⁰ Jean-Didier Wagneur, « On recommence depuis le début... », Anne Roche (dir.), *op. cit.*, p. 236.

²⁴¹ Romaric Sangars, « Antoine Volodine : "Tous nos livres décrivent un monde" », *Chronic'art*, *op. cit.*

²⁴² Antoine Volodine, « À la frange du réel », *Défense et illustration du post-exotisme en vingt leçons avec Antoine Volodine*, *op. cit.*, p. 392.

²⁴³ Thierry Saint-Arnoult, « La polyphonie mutilée. La faillite de la Révolution russe selon Volodine », Anne Roche (dir.), *op. cit.*, p. 171.

déconstruction narrative gouvernée par une autoréférentialité absolue, le tout doublé d'un brouillage des instances du récit²⁴⁴ ». Bien que ces éléments aient été soulignés, aucune étude approfondie n'a été réalisée sur les points de rencontre entre le post-exotisme et ces courants littéraires. D'ailleurs, une telle entreprise dérangerait beaucoup Antoine Volodine :

J'ai du mal à admettre qu'on veuille éclairer mes textes à la seule lumière d'une influence littéraire. [...] [C]ar immédiatement, que ce soit avec ou sans gros sabots, on va assister à une réduction du texte. On va réduire le texte à un jeu entre une source définie et une matière romanesque²⁴⁵.

Aussi faudrait-il peut-être respecter l'injonction que formule le narrateur du narrat 48

Des anges mineurs en l'appliquant à Volodine plutôt qu'à Fred Zenfl :

Lisez les livres [d'Antoine Volodine], [...] aimez-les, souvent ils décrivent les paysages de l'abjection où on a obligé à respirer ceux qui avaient traversé vivants l'abjection, on y trouve aussi de jolies scènes de tendresse sensuelle, ce sont des romans qui malgré tout de temps en temps ne renoncent pas à l'éclairage des fidélités amoureuses et du souvenir, ce sont des livres construits sur ce qui reste quand il ne reste rien, mais il ne dépend que de vous qu'ils soient admirables. (*AM*, p. 217-218).

²⁴⁴ Jean-Didier Wagneur, « Volodine dans le palais de la double hache ou De la nécessité de l'élaboration d'une *Unterkritic* », Anne Roche (dir.), *op. cit.*, p. 177.

²⁴⁵ Jean-Didier Wagneur, « « On recommence depuis le début... », Anne Roche (dir.), *op. cit.*, p. 240.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

- BASSMANN, Lutz, *Les aigles puent*, Lagrasse, Verdier, coll. « Chaoïd », 2010, 160 p.
- DRAEGER, Manuela, *Onze rêves de suie*, Paris, L'Olivier, 2010, 196 p.
- KRONAUER, Elli, *Ilia Mouromietz et le rossignol brigand*, Paris, École des Loisirs, coll. « Médium », 1999, 94 p.
- VOLODINE, Antoine, *Des anges mineurs*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1999, 217 p.
- , *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Paris, Gallimard, 1998, 107 p.

Autres œuvres d'Antoine Volodine

- BASSMANN, Lutz, *Haïkus de prison*, Lagrasse, Verdier, 2008.
- , *Avec les moines-soldats*, Lagrasse, Verdier, 2008.
- , *Danse avec Nathan Golshem*, Lagrasse, Verdier, 2012.
- DRAEGER, Manuela, *Pendant la boule bleue*, Paris, École des loisirs, 2002.
- , *Au nord des gloutons*, Paris, École des loisirs, 2002.
- , *Nos bébés-pélicans*, Paris, École des loisirs, 2003.
- , *Le deuxième Mickey*, Paris, École des loisirs, 2003.
- , *La course au Kwak*, Paris, École des loisirs, 2004.
- , *L'arrestation de la grande Mimille*, Paris, École des loisirs, 2007.
- , *Belle-Méduse*, Paris, École des loisirs, 2008.
- , *Un œuf dans la foule*, Paris, École des loisirs, 2009.
- , *Le radeau de la sardine*, Paris, École des loisirs, 2009.
- , *La nuit des mis bémols*, Paris, L'école des loisirs, 2011.
- , *Herbes et golems*, Paris, L'Olivier, 2012.
- KRONAUER, Elli, *Aliocha Popovitch et la rivière Saphrate*, Paris, École des loisirs, 2000.
- , *Soukmane fils de Soukmane et les fleurs écarlates*, Paris, École des loisirs, 2000.
- , *Sadko et le tsar de toutes les mers océanes*, Paris, École des loisirs, 2000.

- , *Mikhaïlo Potyk et Mariya la très-blanche mouette*, Paris, École des loisirs, 2001.
- VOLODINE, Antoine, *Biographie comparée de Jorian Murgrave*, Denoël, 1985.
- , *Un navire de nulle part*, Denoël, 1986.
- , *Rituel du mépris*, Denoël, 1986.
- , *Des enfers fabuleux*, Denoël, 1988.
- , *Lisbonne, dernière marge*, Paris, Minuit, 1990.
- , *Alto solo*, Paris, Minuit, 1991.
- , *Le nom des singes*, Paris, Minuit, 1994.
- , *Le port intérieur*, Paris, Minuit, 1996.
- , *Nuit blanche en Balkhyrie*, Paris, Gallimard, 1997.
- , *Vue sur l'ossuaire*, Paris, Gallimard, 1998.
- , *Dondog*, Paris, Seuil, 2002.
- , *Bardo or not Bardo*, Paris, Seuil, 2004.
- , *Nos animaux préférés*, Paris, Seuil, 2006.
- , *Songes de Mevlido*, Paris, Seuil, 2007.
- , *Écrivains*, Paris, Seuil, 2010.
- , *Terminus radieux*, Paris, Seuil, 2014.

Entretiens avec Antoine Volodine

AHL, Nils C., « Écrivains, d'Antoine Volodine, *Onze Rêves de suie*, de Manuela Draeger et *Les aigles puent*, de Lutz Bassmann : mondes de cendres et de suie », *Le Monde des livres*, 30 septembre 2010, <http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/09/30/ecrivains-d-antoine-volodine-onze-reves-de-suie-de-manuela-draeger-et-les-aigles-puent-de-lutz-bassmann_1418093_3260.html>.

ARMEL, Aliette, « Transformer le monde par un peu de murmure », *Le Magazine littéraire*, n° 500, septembre 2010, p. 98-104.

LEMÉNAGER, Grégoire, « Volodine, la preuve par trois », *Le Nouvel Observateur*, 19 août 2010, <<http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20100824.BIB5531/volodine-la-preuve-par-trois.html>>.

MILLOIS, Jean-Christophe, « Entretien avec Antoine Volodine », *Prétexte*, n° 16, 1998, p. 39-45.

NICOLAS, Alain, « Entretien. Rencontre avec un écrivain qui traverse la littérature à grands pas et repousse sans cesse les frontières du roman », *L'Humanité*, 7 octobre 1999, <<http://www.humanite.fr/node/215089>>.

—, « Entretien. Rire ou devenir Bouddha ? », *L'Humanité*, 4 septembre 2000, <<http://www.humanite.fr/node/311824>>.

—, « À la place de l'écrivain tonnant et souverain, il y a une communauté », *L'Humanité*, 2 septembre 2010, <<http://www.humanite.fr/rencontre-avec-lecrivain-antoine-volodine>>.

SANGARS, Romaric, « Antoine Volodine : "Tous nos livres décrivent un monde" », *Chronic'art*, n° 68, septembre-octobre 2010, article consulté sur le site des Éditions Verdier : <<http://www.editions-verdier.fr/v3/oeuvre-lesaignespueent.html>>.

WAGNEUR, Jean-Didier, « Une survie autour de l'amour éternel », *Libération*, 3 septembre 2014, <http://www.liberation.fr/livres/2014/09/03/une-survie-autour-de-l-amour-eternel_1093030>.

Textes critiques sur l'œuvre d'Antoine Volodine

BEDRANE, Sabrinelle, « L'engagement poétique d'Antoine Volodine : le communisme de la parole », dans Marc DAMBRE et Richard J. GOLSAN, *L'exception et la France contemporaine. Histoire, imaginaire, littérature*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 181-192.

BESSON, Anne, « Le cycle objet du cycle. Transfictionnalité et réflexivité chez Will Self et Antoine Volodine », dans René AUDET et Richard SAINT-GELAIS (dir.), *La fiction, suites et variations*, Québec / Rennes, Nota bene / Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 179-198.

BRAUDEAU, Michel, Lakis PROGUIDIS, Jean-Pierre SALGAS et Dominique VIART, *Le roman français contemporain*, Paris, ministère des Affaires étrangères - ADPF, 2002, p. 129-174.

BRIOT, Frédéric, « Les Chimères d'Antoine Volodine », *Roman 20/50*, n° 19, juin 1995, p. 205-214.

—, « La littérature et le reste : Gilbert Lascault, Olivier Rolin, Jacques Roubaud, Antoine Volodine », dans Dominique VIART (dir.), *Écritures contemporaines I. Mémoires du récit*, Paris / Caen, Minard coll. « La revue des lettres modernes », 1998, p. 157-175.

—, « Conflictualité du roman et de la nouvelle dans les œuvres d'Antoine Volodine », dans Catherine DOUZOU et Lise GAUVIN (dir.), *Frontières de la nouvelle de langue française. Europe et Amérique du Nord (1945-2005)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2006, p. 57-65.

CHASSAY, Jean-François, « L'alpha et l'oméga. Le temps catastrophique dans *Des anges mineurs* d'Antoine Volodine », dans Jean-François CHASSAY, Anne-Élaine CLICHE et Bertrand GERVAIS (dir.), *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, Montréal, Figura, Centre de recherche sur l'imaginaire, n° 12, 2005, p. 215-246.

DETUE Frédéric et 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, 399 p.

— et Lionel RUFFEL (dir.), *Volodine, etc. Post-exotisme, poétique, politique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Histoire, littérature, politique », 2013, 433 p.

GARCIN, Christian, « Qui est Khrili Gombo ? Sur Antoine Volodine », dans *Labyrinthes et Cie*, Lagrasse, Verdier, 2003, p. 32-42.

HUGLO, Marie-Pascale, « La connection post-exotique : Volodine et al. », dans *Le sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2007, p. 147-162.

OUELLET, Pierre, « La communauté des autres. La polynarration de l'Histoire chez Volodine », dans Pierre OUELLET, Simon HAREL, Jocelyne LUPIEN et Alexis NOUSS (dir.), *Identités narratives. Mémoire et perception*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures », 2002, p. 69-84.

ROCHE, Anne (dir.), *Écritures contemporaines 8 : Antoine Volodine. Fictions du politique*, Paris / Caen, Minard, coll. « La revue des lettres modernes », n° 8, 2006, p. 9-27.

—, « "Le vide pour tous en 49 leçons" : le réalisme dans l'œuvre d'Antoine Volodine », dans Michel COLLOMB (dir.), *L'empreinte du social dans le roman depuis 1980*, Montpellier, Université Paul-Valéry (Centre d'étude du XX^e siècle), 2005, p. 163-175.

RUFFEL, Lionel, « L'impensable révolutionnaire », *Chaoïd*, n° 1, été 2000, p. 45-59.

—, « Les fictions de Volodine face à l'histoire révolutionnaire », dans Bruno BLANCKEMAN, Aline MURA-BRUNEL et Marc DAMBRE (dir.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 163-172.

—, *Le dénouement. Essai*, Lagrasse, Verdier, coll. « Chaoïd », 2005, 107 p.

—, *Volodine post-exotique*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2007, 330 p.

SAINT-GELAIS, Richard, « Faction Antoine Volodine », *Tangence*, n° 52, septembre 1996, p. 89-104.

—, « Le polytexte Volodine » dans Sjef HOUPPERMANS, Christine BOSMAN-DELZONS et Danièle DE RUYTER-TOGNOTTI (dir.), *Territoires et terres d'histoires. Perspectives*,

horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui, Amsterdam / New York, Rodopi, 2005, p. 143-158.

SIDAOUI, Sihem, « Pour une approche socio-poétique du roman contemporain : la figure du sujet dans la narration », *Trans*, n° 1, décembre 2005.

TJELL, Mette, « Posture d'auteur et médiation de l'œuvre : l'écrivain en porte-parole chez Antoine Volodine », *COnTEXTES*, n° 13, 2013, <<http://contextes.revues.org/5826>>

VALTAT, Jean-Christophe, « Volodine. Pour une littérature minée », *Prétexte*, n° 16, hiver 1998, p. 23-33.

VOLODINE, Antoine, « Pluralité des voix et unité de la mémoire dans le post-exotisme », dans Pierre OUELLET, Simon HAREL, Jocelyne LUPIEN et Alexis NOUSS (dir.), *Identités narratives. Mémoire et perception*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures », 2002, p. 191-197.

—, « Écrire en français une littérature étrangère », *Chaoïd*, n° 6, automne-hiver 2002, p. 52-58.

—, « Récapitulatif pour d'autres nous autres ainsi que pour nos semblables ou dits semblables », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 2, 2011, <<http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx02.10/508>>.

—, « Le temps du post-exotisme », *La Quinzaine littéraire*, n° 1066, 2012, p. 15-16.

WAGNER, Frank, « Leçon 12 : anatomie d'une révolution post-exotique », *Études littéraires*, vol. 32-33, n° 3-1, automne 2000-hiver 2001, p. 187-199.

— (dir.), dossier « Antoine Volodine », *SubStance*, vol. 32, n° 2, 2003, 108 p.

WILSKE, Almut, « Antoine Volodine. Résistance et subversion », dans Jan BEATENS et Dominique VIART (dir.), *Écritures contemporaines 2 : états du roman contemporain*, Paris / Caen, Minard, coll. « La revue des lettres modernes », 1999, p. 57-64.

Approches théoriques

ARON, Paul, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Quadriga/PUF, 2008, 654 p.

BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, 439 p.

—, « Préface », *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1971, p. 7-16.

BELLAICHE-ZACHARIE, Alain, « Kierkegaard et Pessoa : pseudonymie et hétéronymie », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, vol. 93, n° 3, juillet-septembre 2009, p. 533-550.

CLÉMENT, Élisabeth, Chantal DEMONQUE, Laurence HANSEN-LØVE et Pierre KAHN (dir.), *La philosophie de A à Z*, Paris, Hatier, 479 p.

COMPAGNON, Antoine, *Théorie de la littérature : Qu'est-ce qu'un auteur ?*, <<http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>>.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991, 206 p.

—, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, 645 p.

DOS SENTOS JORGE, Manuel, *Fernando Pessoa, être pluriel : les hétéronymes*, Paris, L'Harmattan, 2005, 316 p.

FREUD, Sigmund, « Le clivage du moi dans le processus de défense » [1938], *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 2, automne 1970, p. 25-28.

FROMILHAGUE, Catherine, *Les figures de style*, Paris, Armand Colin, 2007, 127 p.

GARY, Romain, *Vie et mort d'Émile Ajar*, Paris, Gallimard, 1981, 42 p.

GENETTE, Gérard, « Discours du récit », dans *Figure III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 65-273.

—, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, 123 p.

—, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1987, 426 p.

GIRARD, René, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1978, 492 p.

JEANDILLOU, Jean-François, *Esthétique de la mystification : tactique et stratégie littéraires*, Paris, Minuit, coll. « Propositions », 1994, 239 p.

JOURDE, Pierre et Paolo TORTONESE, *Visages du double. Un thème littéraire*, Paris, Nathan, coll. « fac.littérature », 1996, 251 p.

KIERKEGAARD, Søren, *Point de vue explicatif de mon œuvre d'écrivain*, dans *Œuvres complètes*, t. XVI, Paris, Éditions de l'Orante, 1971, 371 p.

LACAN, Jacques, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je » [1949], dans *Écrits I*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1971, 500 p.

MAINGUENEAU, Dominique, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, coll. « Mémo », 1996, 94 p.

- MALLARMÉ, Stéphane, « Crise de vers », dans *Divagations*, Paris, Fasquelle, 1897.
- MASSON, Antoine, « Pessoa : voix d'un sujet pluriel », dans CHOUVIER, Bernard et Anne BRUN (dir.), *Les enjeux psychopathologiques de l'acte créateur. À travers l'œuvre de Rimbaud, Nin, Artaud, Pessoa, Andrews, Novarina*, Bruxelles, Éditions de Boeck, 2011, p. 131-156.
- MOLINIÉ, Georges, *Éléments de stylistique*, Paris, PUF, coll. « Linguistique nouvelle », 1991, 230 p.
- PESSOA, Fernando, *Sur les hétéronymes*, Draguignan, Éditions Unes, 1993, 74 p.
- , *Le livre de l'intranquillité*, Paris, Christian Bourgois, 1999, 576 p.
- , *Un singulier regard*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Titres », 2007, 256 p.
- , *Le chemin du serpent*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Titres », 2008, 539 p.
- PROUST, Marcel, « Contre Sainte-Beuve », *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 211-312.
- RICALENS-POURCHOT, Nicole, *Dictionnaire des figures de style*, Paris, A. Colin, 218 p.
- ROSSET, Clément, *Le réel et son double : essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 1976, 127 p.
- SALADO, Régia, « Fernando Pessoa en personnes », *Le Magazine littéraire*, n° 526, décembre 2012, p. 72.
- SARFATI, Georges-Élia, *Éléments d'analyse du discours*, Paris, Nathan Université, coll. « 128 », 128 p.
- SASSO, Robert et Arnaud VILLANT, *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, Nice, Centre de recherche d'histoire et des idées, 2003, 376 p.
- STOLZ, Claire, *Initiation à la stylistique*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes & études », 224 p.
- WALISZWESKI, Kazimierz, *Littérature russe*, Paris, Armand Colin, 1900, 447 p.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	ii
REMERCIEMENTS	iii
INTRODUCTION	1
Une œuvre de « l'après »	2
Une œuvre politique	4
Une poétique déroutante	6
L'« humour du désastre »	8
Le post-exotisme	9
Intertextualité et influence	11
La posture d'auteur	13
Antoine Volodine et ses hétéronymes	13
PREMIÈRE PARTIE : Approches théoriques de l'hétéronymie	16
Pseudonymie, hétéronymie et autres procédés et stratégies littéraires liés au nom de l'auteur	17
Søren Kierkegaard	20
Fernando Pessoa	23
Romain Gary	30
Parmi d'autres motivations : la liberté	34
Une quête de vérité et de sens	40
Le désir mimétique	41
Deleuze	43
DEUXIÈME PARTIE : POURQUOI LES HÉTÉRONYMES	46
CHAPITRE PREMIER : CRÉER UNE PLURALITÉ D'ÉCRIVAINS	47
Explorer des genres littéraires différents	47
Explorer des styles différents et traiter des mêmes sujets de manières diverses	58
Développer une œuvre où l'auteur n'a pas préséance	71
Des œuvres pour des publics variés	73
CHAPITRE II : CRÉER UNE COMMUNAUTÉ D'ÉCRIVAINS	80
L'ambiguïté narrative	80
Une posture de porte-parole	87
Des personnages à l'identité fragmentée	95
Une écriture du fragment	101
Une écriture de la répétition	108
Une écriture décalée de l'histoire	111

CONCLUSION	119
Une posture de dissident	119
Une métaphore de la fragmentation de l'être	122
« Ce qui reste quand il ne reste rien »	125
BIBLIOGRAPHIE	127
TABLE DES MATIÈRES	134