Un « tas » de « narrats étranges » comme « simple veulerie schizophrène en face du réel » : la politique de l'esthétique volodinienne dans *Des anges mineurs*

Pierre Lesquelen

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/essais/3168>

DOI : 10.4000/essais.3168

ISSN : 2276-0970

Éditeur

École doctorale Montaigne Humanités

Édition imprimée

Date de publication : 15 juin 2017

Pagination : 233-242

ISBN : 979-10-97024-02-4

ISSN : 2417-4211

Référence électronique

Pierre Lesquelen, « Un « tas » de « narrats étranges » comme « simple veulerie schizophrène en face du réel » : la politique de l'esthétique volodinienne dans *Des anges mineurs* », *Essais* [En ligne], 12 | 2017, mis en ligne le 12 octobre 2020, consulté le 25 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/essais/3168> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/essais.3168>

Un « tas » de « narrats étranges » comme « simple veulerie schizophrène en face du réel » : la politique de l'esthétique volodinienne dans *Des anges mineurs*

Pierre Lesquelen

[L'œuvre d'art] est entièrement liée à un engagement politique au départ. Ce qui est dit, ce qui est vécu par les personnages, ce qui est construit de livre en livre, a totalement à voir avec une pensée politique, une idéologie.¹

Citer cette déclaration d'Antoine Volodine oblige à dissiper immédiatement le malentendu qu'elle pourrait susciter. « *Engagement* », « *pensée politique* », « *idéologie* » : cette vision de l'œuvre d'art ravive un certain lexique consacré par la littérature engagée. *Des Anges mineurs*, recueil de *narrats* paru en 1999, prouve cependant à quel point ces récits *post-exotiques* s'écartent radicalement de ce modèle littéraire. Si « *dans la littérature engagée, l'écrivain est partout²* », comme le formule Benoît Denis, il semble qu'Antoine Volodine recherche au contraire un écart maximal entre le « *moi social* » et l'écrivain. L'invention du mouvement littéraire fictif qu'est le *post-exotisme*, dont il est paradoxalement le seul animateur, constitue l'outil principal lui permettant de creuser cette distance. En choisissant d'écrire sous pseudonyme et en se travestissant sous des plumes fictives censées appartenir à une collectivité marginale d'écrivains incarcérés, Volodine parvient, au rebours des intellectuels engagés, à s'effacer et à disparaître parmi ses propres personnages. Sa discrétion médiatique, inversement proportionnelle à son influence croissante dans le milieu littéraire atteste elle-aussi sa volonté de mettre à mal une certaine posture de l'écrivain et a fortiori celle de l'auteur engagé, contraint de donner « *sa personne ou sa parole en gage³* ».

Par ailleurs, si l'une des caractéristiques de la littérature engagée est d'être une « *littérature de l'urgence* » parce qu'elle cherche une « *adhésion à l'époque et au présent⁴* », Volodine prend quant à lui ses distances avec le réel, situant ses *narrats* dans un univers futuriste dont l'ancrage géographique et historique reste

1 Antoine Volodine, in *La Femelle du requin*, n° 19, 2002, p. 39.

2 Benoît Denis, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2000, p. 51.

3 Benoît Denis, *ibid.*, p. 30.

4 Benoît Denis, *ibid.*, p. 37-40.

toujours incertain. L'action fait suite à un épisode totalement fantasmé, à savoir l'échec de la deuxième Union soviétique. Elle se situe plus précisément après la trahison de Will Scheidmann qui, en signant certains décrets ennemis, a rétabli le système capitaliste, échouant à « *revigorer le paradis égalitariste perdu*⁵ » comme le voulait la mission confiée par les vieillardes, résidentes immortelles d'une maison de retraite qui lui ont donné la vie grâce à des « *braileries chamaniques* » (p. 127), « *des tombées de tissu* » et « *des boules de charpie* » (p. 24). Malgré les références explicites à certains évènements majeurs du XX^e siècle (camps, déportations, guerres civiles, affrontement entre capitalisme et communisme...), Volodine déshistoricise son propos en transfigurant ces allusions par la puissance de l'imaginaire. Ces quarante-neuf *narrats* constituent autant de vignettes dépeignant ce monde post-apocalyptique par le prisme des témoignages d'une foule de protagonistes. Cet espace fantasmagorique pourrait également constituer un univers parallèle au nôtre, un miroir déformant qui nous renverrait aux conséquences désastreuses du système capitaliste en montrant une humanité radicalement aliénée. De fait, au fil de ces haillons textuels surgissent des naufragés, des vagabonds loqueteux, des spectres, des humains réifiés aux visages semblables à un « *masque que la survie a rendu cartonneux* » (p. 9). Ces *narrats* sont les récits de la fin d'un monde déteint par la grisaille de la poussière et de l'asphalte, décolorant la nature elle-même et nourrissant la mélancolie des personnages⁶. La magie semble être justement réapparue comme un dernier remède à cette déshumanisation : certains personnages se dotent d'instruments de sorcellerie, proférant des incantations chamaniques afin de donner naissance à une marionnette de chiffon, d'autres font ressusciter des « *loutres* » et des « *écureuils morts* » avant de les dévorer (p. 166). Aussi, l'univers inventé par Volodine se veut résolument inactuel et onirique, ce qui justifie certains rapprochements entre son œuvre et la littérature de science-fiction, même si l'écrivain refuse cette catégorisation hasardeuse, comme toute autre forme d'étiquetage.

Enfin, si la littérature engagée se veut transitive parce qu'elle repose sur un usage communicatif du langage, le texte volodinien est quant à lui volontairement intransitif, l'univers hermétique qu'il instaure revendiquant en permanence son étrangeté. Au lieu de proposer au lecteur une fable à la signification transparente, Volodine cherche à le troubler en convoquant certaines images parfaitement abscones, comme cette scène onirique où le narrateur et Sophie Gironde accouchent des « *ourses blanches* » (p. 13). Formellement, il le déstabilise également par un effilochage continu du tissu narratif.

5 Antoine Volodine, *Des Anges mineurs*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2009, p. 24.

6 L'œuvre s'ouvre sur la mélodie d'Enzo *Mardirossian*, le récit juxtaposant des descriptions psychologiques et topographiques : « *Les soirs de tristesse, je me plie devant un morceau de fenêtre. Le miroir est imparfait, il me renvoie une image assombrie qu'un peu de saumure trouble encore. [...] Les seigles ont dégénéré. Les pommiers fleurissent tous les trois ans. Ils donnent des pommes grises.* », p. 9-10.

Cet écart effectif entre Volodine et la figure de l'écrivain engagé semble contredire sa conception initiale de l'œuvre d'art. Quel résidu idéologique pourrait laisser entrevoir un texte comme *Des Anges mineurs* alors que celui-ci semble radicalement éloigné de toute forme d'engagement ? Cette « *pensée politique* » résiderait dans les discours égalitaristes tenus par les personnages qui sont, aux dires de Volodine, « *totalelement habités par des idéologies radicales, extrémistes, égalitaristes*⁷ ». Cette hypothèse se heurte toutefois au fait que l'œuvre dépeint une société dans laquelle cette parole politique est mise en échec et finit par tourner à vide :

[...] et nous n'avons toujours pas compris comment faire pour que l'idée de l'insurrection égalitaire visite en même temps, à la même date, les milliards de pauvres qu'elle n'a pas visités encore [...] Trouvons donc comment faire, et faisons-le.

Varvalia Lodenko arrêta là son discours. Derrière la yourte, les brebis s'agitèrent, car dans la nuit le bruit des paroles les avait tout d'abord dérangées, ensuite bercées, et, maintenant, l'absence de voix les réveillait. (p. 49)

Au douzième *narrat*, la diatribe envers le capitalisme prononcée par Varvalia Lodenko au milieu des vieillards s'achève par un appel à la révolte, marqué par une double injonction. Le passage immédiat du discours au récit mime l'inefficacité de cette parole performative censée stimuler l'action politique des auditeurs et produisant l'effet inverse, ce que le texte dénonce ironiquement en évoquant l'endormissement des « *brebis* ».

Le pseudonyme endossé par Volodine, diminutif de Vladimir, fait à la fois référence à Lénine et au poète Maïakovski, permettant de « *chiffrer la liaison entre le poétique et le politique*⁸ ». Si la dimension politique de l'œuvre volodienne ne provient pas des idées égalitaristes défendues par les personnages et donc de la fable représentée, celle-ci résiderait alors dans l'esthétique même du texte. *Des Anges mineurs* est un titre politique à bien des égards, programmatique non seulement parce qu'il annonce les personnages qui vont s'égrener au fil des pages mais surtout parce qu'il renvoie au projet d'écriture de Volodine, constituant à lui seul un véritable manifeste. L'épithète « *mineurs* » fait d'abord allusion à sa volonté d'explorer un territoire exclu, de s'intéresser à ceux qui résident dans une « *marginalité indistincte* » (p. 48), et donc de faire entrer ces invisibles dans le champ littéraire afin de leur donner une visibilité. Ce titre peut faire également écho aux *Vies minuscules* de Pierre Michon publiées quinze ans plus tôt, œuvre qui se compose elle aussi de quelques récits assez courts, écrits à dessein d'immortaliser des existences jugées insignifiantes, menacées de disparition et de d'oubli. Par l'évocation des « *anges* »,

7 Extrait de l'entretien accordé à Philippe Savary, « L'écriture, une posture militante », dans *Le Matricule des Anges*, n° 20, 1997, en ligne : www.lmda.net/mat/MAT02031.html.

8 Extrait d'un entretien radiophonique donné par Volodine à l'occasion du Salon du livre de Prague, 2007 : <http://www/radio.cz/fr/article/91211/limit>.

Volodine semble afficher sa volonté d'héroïser ces anti-héros, d'en faire de véritables messagers et de les rendre, dans une perspective égalitariste, aussi mythiques que les grandes figures de l'histoire, « *susceptibles de poésie*⁹ » malgré le caractère sordide de leur existence. Annonçant cette reconfiguration du « *partage du sensible*¹⁰ », le titre révèle par lui-même le premier sens politique de l'œuvre qu'il s'agira d'abord d'étudier à travers la question de la polyphonie. Plus largement, l'évocation des « *anges* », créatures fabuleuses, annonce l'univers imaginaire et étrange déployé par la fiction volodinienne. Ce titre, dont la signification est rendue flottante par l'emploi du déterminant indéfini et le contraste sémantique entre le terme « *anges* » et son épithète « *mineurs* », semble revendiquer à lui-seul l'indétermination, l'indéfinition et la contradiction continuellement recherchées par la littérature *post-exotique* qui souhaite échapper, en restant inassignable, à l'emprise de tout discours, autre aspect politique de l'esthétique volodinienne dont rend compte la diffraction continue de la temporalité du récit.

Dans l'univers fantasmagorique dépeint par Volodine, le capitalisme triomphant a confiné les communistes vaincus dans une sphère marginale, les réduisant au silence le plus total. Le seizième *narrat* semble justement faire état de ce « *partage du sensible* ». Un narrateur, troublé par le regard insistant d'une femme qu'il ne connaît pas ou dont il a oublié l'existence, décrit par ailleurs une foule d'individus vêtus de haillons, évoluant dans un marché sordide et particulièrement bruyant :

Les vendeurs annonçaient leurs prix avec des gutturales craillantes, avec des voix de tête qui essayaient de capter l'attention du chaland par leur terrible stridence. Cette polyphonie s'accompagnait de claquements de mains et elle était ponctuée de frappes sur des percussions improvisées, sur des couvercles, sur des bidons ou des containers, et elle devenait vite agaçante. La foule réussissait à ne pas en tenir compte, elle obéissait à d'autres règles, elle ondulait de façon autonome, sans aucun rythme, à peu près compacte, créant en son sein courants principaux et secondaires et tourbillons majeurs et mineurs, et contrariant avec puissance tout déplacement autre que collectif[...] Il y avait à côté de nous le vendeur des cassettes de Varvalia Lodenko, il me tirait par la manche afin que j'écoute les appels à l'insurrection qu'inlassablement lançait la tricentenaire dans les hauts parleurs défectueux... (p. 65-68)

La progression de cette description mime la surenchère des sons hétéroclites et indiscernables qui finissent par s'annuler les uns les autres : les discours politiques lancés par un personnage s'épuisent dans des « *hauts parleurs défectueux* » et sont également surplombés par les voix criardes des vendeurs et la musique « *agaçante* » produite par des percussions de fortune. Cette scène de marché

9 Jacques Rancière, « Politique de la littérature », in *Politique de la littérature*, Paris, Éditions Galilée, 2007, p. 19.

10 Expression consacrée par la philosophie ranciérienne, notamment dans *Le Partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique éditions, 2000.

dans laquelle évolue une foule compacte d'individus silencieux et indistincts s'oppose à l'espace littéraire bâti par Volodine, espace égalitaire dans lequel ces anonymes retrouvent la parole et la visibilité qu'on leur a confisquées, redevenant par la même des individus politiques. Cette compilation de *narrats* permet alors de construire une œuvre polyphonique¹¹ au rebours de la cacophonie qui nous est décrite ici. Afin que chaque personnage conserve une parfaite autonomie vocale, Volodine ruine littéralement la parole de l'auteur, cherchant à anéantir et dépiécer cette figure d'autorité. Pour lui, auteur et narrateur ne sont que des êtres « *de paille*¹² », de simples passeurs assurant la transmission de la parole clandestine d'un autre. Un extrait de son dernier roman, *Terminus radieux*, semble faire allusion à cette convention :

*Il pencha la tête vers ceux et celles qui se tenaient en face des reflets et, sans s'éclaircir la voix, il s'adressa au scribe qui était mort. « Allez, dit-il. Écris ce que personne d'autre ne t'a dicté pendant des siècles ». En tombant, le mercure faisait plus de vacarme que son souffle. Le scribe ne bougeait pas. Pendant une année ou deux, il eut l'impression que cet écrivain à son service était une femme, puis l'impression se dissipa...*¹³

L'écrivain anonyme évoqué ici est une figure totalement évanescence, au genre et à l'identité indéfinis, flottant dans un état intermédiaire entre la vie et la mort. Désigné non pas comme auteur mais comme « *scribe* », celui-ci n'est pas considéré comme le créateur d'un texte nourri par son imaginaire mais comme le simple transcripteur de la parole d'un autre. Cette figure auctoriale est analogue à celle de Will Scheidmann, censé être à la fois narrateur et conteur de ces quarante-neuf *narrats* mais n'ayant en réalité aucune épaisseur, les chiffons dont il est constitué semblant être la métaphore de sa nature purement textuelle, en référence au rapprochement étymologique entre « *texte* » et « *tissu* ». En somme, Scheidmann n'est qu'un « *sur-narrateur qui s'est volontairement effacé et qui, en un processus de camaraderie intime, contraint sa voix et sa pensée à reproduire la courbe mélodique d'une voix et d'une pensée disparues*¹⁴ ». Tout comme Volodine s'affiche comme un simple représentant de la communauté d'écrivains *post-exotiques*, Will Scheidmann n'est que le porte-parole de cette collectivité d'« *anges mineurs* », un collecteur de témoignages. Celui-ci s'exprime parfois en son nom, comme au vingt-

11 Selon Mikhaïl Bakhtine, Dostoïevski est l'inventeur du roman polyphonique, œuvre dans laquelle le personnage « *jouit d'une autorité idéologique et d'une parfaite indépendance, comme s'il n'était pas l'objet du discours de l'auteur, mais porteur autonome et à part entière de son propre discours* ». in *La poétique de Dostoïevski* (trad. Isabelle Kolitcheff), Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1970, p. 33.

12 « *Un écrivain de paille signe les romances, un narrateur de paille orchestre la fiction et s'y intègre* ». in *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Paris, Gallimard, 1998, p. 38.

13 Antoine Volodine, *Terminus radieux*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2014, p. 71-72.

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

cinquième *narrat* qui constitue le pivot du texte : « *il s'agit de ma naissance et pas de celle d'un autre* » (p. 108) précise-t-il. Mais la plupart du temps, le « *je* » qu'il utilise réfère à un autre et le narrateur semble contraint de lever à chaque fois l'ambiguïté. « *Quand j'utilise la première personne, on aura compris que je pense principalement à moi-même, c'est-à-dire à Bashkim Kortchmaz* » (p. 85) déclare-t-il au vingtième chapitre, cette expression tautologique permettant d'affirmer comme une évidence que c'est bien une autre voix que la sienne qui s'exprime ici. La signature de l'œuvre démultiplie elle-aussi ce jeu de masques, *Des Anges mineurs* étant attribuée à un écrivain *post-exotique* pseudonymiquement baptisé Antoine Volodine mais dont la véritable identité est inconnue des médias. Tous ces « *instantanés romanesques*¹⁵ » donnent ainsi la parole à différents protagonistes, parfois explicitement nommés ou restant la plupart du temps anonymes. Le système énonciatif vertigineux élaboré par Volodine finit par déstabiliser le lecteur lui-même, l'énonciation devenant souvent incertaine. Au quarante-troisième chapitre s'exprime Maria Clementi, auteur d'une autre œuvre fictive intitulée *Des Anges mineurs*, résumée dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* :

Comme tous les 16 octobre depuis bientôt mille cent onze ans, j'ai rêvé cette nuit que je m'appelais Will Scheidmann, alors que mon nom est Clementi, Maria Clementi.
(p. 200)

Cette ambiguïté énonciative est redoublée par la polyphonie interne de certains récits. Au cours du second *narrat*, un narrateur anonyme évoque Fred Zenfl, écrivain survivant des camps dont « *les livres ne méritaient guère le nom de livre.* » (p. 11). Ces œuvres illégitimes, le narrateur va pourtant s'attacher à les retranscrire dans la seconde moitié du récit, sa voix faisant place à celle de Zenfl prononçant un discours plutôt énigmatique (p. 12). Cet auteur marginal dont l'écriture est toujours restée parole muette acquiert ainsi pour la première fois un statut littéraire. Ainsi, la compilation de ces multiples voix éparses rassemble et immortalise une mémoire collective, non pas réécrite mais retranscrite telle quelle, avec ses failles et ses apories :

Ici repose Nikolai Krotchourov, alias Artiom Vessiol, ici reposent les brutes qui l'ont battu et les brutes qui l'ont assommé [...] ici reposent ses frères de prison, ici reposent ses camarades du Parti, ici reposent ses camarades de deuil [...] ici reposent les nuits de loup pour l'homme et les nuits de vermine, les nuits de petite lune cruelle, les nuits de souvenirs, les nuits sans lumière, les nuits d'introuvable silence. À chaque fois qu'elle disait Ici repose, Marina Koubalghai montrait son front. Elle levait la main, et ses doigts indiquaient une zone précise de sa tête, d'où les réminiscences sourdaient. Je ne lui faisais pas entière confiance pour l'exactitude des détails, car il y avait plus de deux siècles qu'elle récitait la même litanie, en s'arrangeant, par coquetterie et ardeur poétique, pour que chaque version diffère de la précédente [...] (p. 38-40)

15 Expression utilisée par Antoine Volodine, voir la quatrième de couverture.

Ce dixième narrat enregistre une mémoire défaillante, trouée, comme le souligne le narrateur dans la seconde moitié de l'extrait, prenant la parole à la suite de Marina Khoubalgaï. Le style paratactique, appuyé par la juxtaposition de propositions introduites par l'anaphore (« *ici repose...* »), mime l'infirmité de ces souvenirs lacunaires. Le narrateur finit par dévoiler l'objet désigné par le déictique « *ici* », en l'occurrence « *le front* », siège de la mémoire du personnage. Ce déictique pourrait également désigner le livre lui-même, collectant et immortalisant les souvenirs de ces « *anges mineurs* », la page qui constitue l'unique support sur lequel ils laisseront une trace et l'écriture de Volodine qui pétrifie la mémoire éventrée de cette collectivité menacée d'extinction.

En somme, si la fable représentée par Antoine Volodine fait état d'une société dans laquelle les discours communautaires n'ont plus droit de cité et qu'elle entérine par là-même un certain ordre du monde, un certain « *partage du sensible* », l'esthétique polyphonique de l'œuvre est quant à elle politique : elle fait émerger un dissensus en faisant ressurgir l'image fictive d'une communauté d'individus prononçant des discours analogues. De fait, malgré la disparité des situations représentées, tous les personnages délivrent une même vision du monde, un même désespoir face à la perte de leur idéal, la compilation de leurs témoignages permettant de raviver l'idée d'une conscience politique collective. Cette spécificité esthétique évoque d'ailleurs la thèse de Jacques Rancière qui, dans son dernier essai intitulé *Le Fil perdu* démontre que la rupture du fil narratif, l'ébranlement de la « *colonne vertébrale* » du récit classique, phénomène caractéristique de la modernité, a une signification politique puisqu'il permet l'émergence d'une « *démocratie littéraire* » :

*La démocratie littéraire, cela veut dire trop de monde, trop de personnages semblables à tous autres, indignes donc d'être distingués par la fiction. Cette population encombre le récit. Elle ne laisse pas de place pour la sélection de caractères significatifs et le développement harmonieux d'une intrigue.*¹⁶

Cultivant une ambiguïté énonciative permanente, la polyphonie de cet agrégat de récits erratiques contribue à troubler le lecteur, ce dispositif permettant aussi de déconcerter les commentateurs potentiels de l'œuvre. De fait, la politique de la littérature *post-exotique* réside également dans son esthétique inassignable. Les images absconses qu'elle convoque et qui échappent à l'emprise de tout discours démontrent son hostilité à l'égard de toute forme d'instrumentalisation et d'institution. L'incohérence temporelle recherchée par Volodine dans cette œuvre rend également compte de ce principe. Dans l'espace en ruines qu'il nous décrit, les pommiers « *fleurissent tous les trois ans* » (p. 10), le « *solstice d'été* » coïncide deux années de suite avec la « *pleine lune* » (p. 174) et les vieillards sont « *bicentennaires* » (p. 23). Selon le « *principe de*

16 Jacques Rancière « Le fil perdu du roman », in *Le fil perdu : essais sur la fiction moderne*, Paris, La Fabrique éditions, 2014, p. 23.

*non-opposition des contraires*¹⁷ », la vie ne s'oppose plus à la mort et le temps est du même coup suspendu :

Les bestioles étaient désactivées, inertes, elles étaient mortes aussi, sans doute, elles s'affaïssaient sur Bagdachvili ou sur la table. (p. 32)

La syntaxe boiteuse de cette phrase, morcelée par plusieurs retouches correctives, mime la difficulté du narrateur à décrire cet état incertain des êtres et des choses. Dans le dortoir des vieillardes où sont récitées des incantations chamanniques, la temporalité ne semble pas être la même que dans les autres pièces de la « *maison de retraite du Blé Moucheté* », la fin du sixième *narrat* laissant le lecteur particulièrement perplexe :

Plusieurs infirmières de nuit s'aventurèrent dans les couloirs à ces moments de délicate gestation et, lorsqu'elles revinrent faire leur rapport, elle n'étaient déjà plus vivantes. (p. 24)

C'est d'abord en accentuant l'imprécision de certains indices que Volodine parvient à brouiller la temporalité :

Si l'on en croit ce qu'affirment les historiens dans leurs travaux les plus récents, la découverte des Dawkes eut lieu un samedi, le samedi 25 mars vers onze heures du matin. (p. 20)

La précision promise par la référence aux travaux des « *historiens* » contraste avec la datation imprécise annoncée par la suite, l'année, information capitale, n'étant pas mentionnée. « *Le 10 mai à minuit pile – donc déjà le 11 mai* » (p. 55), cet autre repère tronqué figurant au quatorzième *narrat* cultive lui-aussi cette ambiguïté temporelle, la retouche corrective nourrissant ici l'imprécision d'une date déjà incomplète. Seul le dixième *narrat* semble offrir une indication temporelle satisfaisante :

[...] ici repose le verre de thé que nul n'a terminé ni ramassé et qui est longtemps resté au bas du mur, semaine après semaine et mois après mois se remplissant d'une eau de pluie qui paraissait trouble, et où deux guêpes vinrent se noyer le 6 mai 1938 [...]. (p. 38)

Si elle permet de situer explicitement l'évènement dans l'histoire du XX^e siècle, la seule date complète fournie par Volodine renvoie pourtant à un épisode vénien, n'apportant aucune information essentielle pour la compréhension de la scène tragique dépeinte par le personnage. La datation précise de cette noyade de « *guêpes* » semble être un malicieux pied de nez au lecteur et surtout au roman historique.

Volodine perturbe également la linéarité du texte. Tout d'abord, le lecteur pense avoir repéré un récit cadre, pris en charge par Will Scheidmann, comprenant seulement au vingt-deuxième *narrat* que chacune des bribes narratives

17 Antoine Volodine, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, op. cit., p. 39-40.

qu'il est en train de lire ont été « *ruminées* » par ce personnage jour par jour depuis qu'il est menacé de mort par les vieillardes et attaché à un poteau d'exécution (p. 95). Mais les dates fournies par Volodine viennent perturber cette cohérence illusoire. Le dix-septième narrat indique que la tentative d'exécution de Scheidmann a débuté un « *10 juillet* » (p. 75), le vingt-deuxième précise que celle-ci se poursuit depuis « *trois semaines* » (p. 94). Or, Maria Clementi finit par relater sa rencontre avec Scheidmann en déclarant que c'est elle qui lui aurait suggéré le titre de cet ensemble de narrats, « *cette somme que Scheidmann était en train d'achever, ce dernier tas* » (p. 202). Cette proposition aurait été formulée un « *16 octobre* », ce qui excède largement les quarante-neuf jours qu'est censé englober le récit cadre. Décrivant dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* le caractère politique des formes inventées par les écrivains post-exotiques, Volodine écrit :

Ils cherchaient à définir des supports littéraires qui ne pactiseraient pas avec vous, et qui ne reproduiraient aucune de vos traditions et aucun de vos conformismes ou anticonformismes officiels. Ils ont inventé le genre romance pour ne pas être mêlés à vous ni à vos tentatives de rénovation du roman, à toutes les jongleries boutiquières des avant-gardes institutionnelles¹⁸.

Cette chronologie résolument insondable participe elle-aussi à rendre cette œuvre hermétique et anti-institutionnelle.

Par l'élaboration de cet univers étrange et imaginaire qui transfigure l'histoire du XX^e siècle et l'échec des idéologies égalitaristes, par l'invention de cette forme troublante et lacunaire qu'est le *narrat*, Antoine Volodine tend au lecteur un miroir déréalisant ses propres représentations et créant de nouvelles formes d'intelligibilité. Comme l'écrit Claire Richard, « *Volodine propose une politique de la résistance par le fantasme et l'imaginaire*¹⁹. » De fait, l'esthétique volodinienne enclenche une résistance contre l'ordre établi en perturbant le « *partage du sensible* », rendant audibles des « *voix éraillées* » (p. 114), poétisant l'insalubre²⁰, afin de reconstruire fictivement l'image d'une communauté. Volodine cherche également une résistance du sens afin de s'affranchir du pouvoir de tout discours herméneutique et institutionnel. Cela n'est sûrement pas un hasard si Will Scheidmann s'apparente à la figure de Scheherazade, lui

18 Antoine Volodine, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, op. cit., p. 36.

19 Claire Richard, *Politiques de la littérature, politiques du lien : chez Antoine Volodine et François Bon*. Paris, Éditions des archives contemporaines, 2012, p. 103.

20 Au dix-neuvième narrat par exemple, les mouvements de la poussière dans le foyer sordide de Bashkim Kortchmaz finissent par engendrer un ballet hypnotique : « *Devant la fenêtre, une brume de silice voletait, elle flottait de gauche à droite et de droite à gauche, captant de microscopiques étincelles grisâtres et les reflétant. Ce n'était pas féérique, c'était plutôt un signe d'insalubrité, mais on pouvait tout de même s'intéresser à ces mouvements, trouver dans ces minuscules sautes de lumière une excuse pour être fasciné par quelque chose [...] Kortchmaz alla se rasseoir sur le lit et il passa l'heure suivante à observer la danse de la poussière et à écouter les bruits de la nuit.* » (p. 83-84)

qui sous la menace des fusils tenus par les vieillards est contraint d'inventer un narrat par jour pour survivre et qui parvient, comme Volodine et ses épigones *post-exotiques*, à résister par le pouvoir du fantasme et de la littérature.

Pierre Lesquelen

EA 4195 TELEM

Université Bordeaux Montaigne

pierre.lesquelen@etu.u-bordeaux-montaigne.fr

Résumé

La fiction hermétique proposée par les « narrats », haillons textuels compilés par Antoine Volodine dans *Des Anges mineurs*, amène à interroger, en s'inspirant entre-autres des études philosophiques de Jacques Rancière, la politique de cette esthétique inassignable que forge l'écrivain « post-exotique. » La polyphonie fragile composée par le recueil, l'étrangeté des images convoquées et l'effilochage permanent du tissu narratif permettent une résistance de l'espace littéraire à l'agonie politique d'un collectif menacé d'extinction.

Mots-clés

Politique de la littérature, *Des Anges mineurs*, polyphonie, communisme, fiction post-apocalyptique.

Abstract

The abstruse fiction introduced by the "narrats", these textual rags gathered by Antoine Volodine in Des Anges mineurs, makes one wonder about the political dimension of this unlabelled aesthetic created by this "post-exotic" author, who took inspiration from Jacques Rancière's philosophical works, among others. The fragile polyphony that this collection composes, the strangeness of the images it summons and the constant unraveling of the narrative fabric allow some resistance from the literary range of a jeopardised community, in the throes of a political death.

Keywords

Politics of literature, Des Anges mineurs, polyphony, communism, post-apocalyptic fiction.