

Voix plurielles

Revue de l'Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)



Les dispositifs scénographiques de la rupture post-exotique dans *Écrivains* d'Antoine Volodine

Laude Ngadi Maïssa

Volume 19, numéro 3, 2022

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1096420ar>

DOI : <https://doi.org/10.26522/vp.v19i2.3944>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)

ISSN

1925-0614 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ngadi Maïssa, L. (2022). Les dispositifs scénographiques de la rupture post-exotique dans *Écrivains* d'Antoine Volodine. *Voix plurielles*, 19(3), 672–687. <https://doi.org/10.26522/vp.v19i2.3944>

Résumé de l'article

Écrivains d'Antoine Volodine sert ici de corpus paradigmatique pour traquer les dispositifs scénographiques illustrant des changements dans l'approche du roman exotique. Les quatre dispositifs retenus pour justifier l'invention de l'étiquette post-exotique (une réaction contre la littérature dominante, un processus de démarcation des groupes et écoles littéraires, une posture d'écrivain mineur et une impossibilité des personnages à accéder à l'espace extérieur dans la fiction) sont corrélatifs à un ensemble de conditions socio-historiques, littéraires et médiatiques d'une part, et à une démarche de singularisation par laquelle l'auteur recherche la reconnaissance et la visibilité dans l'espace littéraire d'autre part.

© Laude Ngadi Maïssa, 2022



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

éru
dit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Les dispositifs scénographiques de la rupture post-exotique dans *Écrivains* d'Antoine Volodine

Laude NGADI MAÏSSA

Résumé

Écrivains d'Antoine Volodine sert ici de corpus paradigmatique pour traquer les dispositifs scénographiques illustrant des changements dans l'approche du roman exotique. Les quatre dispositifs retenus pour justifier l'invention de l'étiquette post-exotique (une réaction contre la littérature dominante, un processus de démarcation des groupes et écoles littéraires, une posture d'écrivain mineur et une impossibilité des personnages à accéder à l'espace extérieur dans la fiction) sont corrélatifs à un ensemble de conditions socio-historiques, littéraires et médiatiques d'une part, et à une démarche de singularisation par laquelle l'auteur recherche la reconnaissance et la visibilité dans l'espace littéraire d'autre part.

Mots-Clés

Écrivains ; Volodine, Antoine ; Post-exotisme ; Rupture ; Dispositifs scénographiques

Antoine Volodine, Jean Desvignes de son vrai nom, est le créateur d'une nouvelle poétique exotique qu'il désigne sous l'étiquette de post-exotisme. Avec cette tendance littéraire, il veut créer une véritable école littéraire, dont lui-même serait la tête de file d'un groupe d'écrivains imaginaires à qui il attribue, sous plusieurs pseudonymes, la propriété de ses œuvres. Cette démarche novatrice naît en réaction à l'expérience malheureuse de l'engagement militant de l'auteur dans l'Internationale entre 1960 et 1970 (voir Lamarre). L'invention de cette notion répond non seulement au désir d'une « reconnaissance du singulier dont la modernité repose sur son caractère novateur, qui garantit la rupture avec les traditions antérieures » (Heinich 222), mais aussi à l'impératif médiatique de se distinguer d'autres écrivains contemporains. En créant ce néologisme, l'auteur joue le jeu de l'innovation en la littérature.

Je considère que la création du post-exotisme s'accompagne d'un éthos d'autodésignation qui permet à Volodine de jouer avec les étiquettes littéraires qu'ils présentent comme novatrices. L'étiquette, ou label, sert à identifier facilement un projet littéraire, à donner une vue d'ensemble et une visibilité à la production de l'auteur. Lire la rupture post-exotique revient donc à comprendre les mécanismes par

lesquels l'auteur délimite le périmètre de son œuvre afin de s'isoler de ses prédécesseurs et de ses contemporains. Pour ce faire, j'analyserai son positionnement en croisant deux régimes de textes : les textes d'idées (manifestes et entretiens) qui prolongent la production fictionnelle et *Écrivains*^d, un roman composé de sept chapitres représentant respectivement la trajectoire de sept écrivains fictifs aux parcours atypiques (Mathias Olbane, Linda Woo, Maria trois-cent-treize, Bogdan Tarrassiev, Nikita Kouriline et deux anonymes). Considérées de manière discontinue, ces productions serviront à cerner les « scénographies auctoriales » que José-Luiz Diaz définit comme « des *patterns* à la fois d'autoreprésentation, de mise en spectacle de soi, de médiatisation de soi aussi, mais également de conduite et d'écriture » (212). Je voudrais en ce sens étudier les modalités à travers lesquelles l'auteur expose et impose le post-exotisme comme une mouvance poétique nouvelle. L'analyse des dispositifs scénographiques consiste ici à étudier la « manière singulière d'occuper une 'position' dans le champ littéraire » (Meizoz 18). Ainsi, je présente quatre entours de l'invention du post-exotisme en situant les choix et le parcours de l'auteur dans leurs contextes.

Un concept révolutionnaire en marge de la littérature-monde

L'invention du post-exotisme peut être mise en perspective avec le tournant éthique et théorique, dans l'espace littéraire français au cours des années 1990, impliquant le retour du « sujet » et du « monde ». Ce paradigme est caractéristique du renouveau du roman exotique chez les écrivains postrévolutionnaires qui prennent l'échec de mai 68 comme « une séquence fondatrice [qui] initie un temps flottant, un temps de transition » (Ruffel, « Le dénouement »), et qui font de la disparition du sujet contemporain « un lieu paradoxal de résistance face à la normalisation sociale [et] une expérience de projection » (Rabaté, *Désirs de disparaître*, min. 3).

Il existe, en situant l'œuvre de Volodine par rapport à celles de ses contemporains, une querelle des étiquettes répondant à une réaction fondée sur un discours à propos de la révolution. Le conflit des étiquettes est en effet illustré par d'autres auteurs postrévolutionnaires qui créent des sous-genres du roman exotique. Prenons l'exemple de Michel Le Bris et d'Olivier Rolin qui revendiquent clairement produire des œuvres-monde. Pour Le Bris, l'écriture-monde se rapporte aux œuvres à

l'opposée d'une « catégorie exotique », puisque la « *world fiction* nous reconduit par-delà toute considération d'exotisme » (« Éditorial », 10). C'est en ce sens qu'il faut comprendre l'idée de « révolution copernicienne » du manifeste des 44 (*Pour une littérature-monde en français*, 2). Dans le même sillage, tout en affirmant « (immodestement...) avoir été un peu un précurseur de cette idée de 'littérature-monde' avec [s]on livre *L'invention du monde* (1993) » (mon échange avec l'auteur), Rolin identifie son œuvre par la notion de « tropismes-exotiques » (*Mon galurin gris*, 217). Il précise en outre que pour les écrivains postrévolutionnaires, la tentation de proposer des œuvres innovantes, « révolutionnaires », provient de leurs « ratés » en politique parce que « la prétendue 'révolution' (prétendue, car **ils n'inventent rien**, même dans le domaine du mauvais goût et de la provocation) [...], était peut-être plus facile, moins dangereux, eh eh, de la faire triompher dans la littérature » (*L'invention du monde*, 225).

La littérature révolutionnaire chez ces auteurs se conçoit alors comme une revanche à prendre sur la culture, la pensée, les institutions etc. Dans cette perspective, Volodine invente le post-exotisme qu'il définit comme une « littérature partie de l'ailleurs et allant vers l'ailleurs, une *littérature étrangère* qui accueille plusieurs tendances et courants, dont la plupart refusent l'avant-gardisme stérile » (*Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, 60 ; mis en italique par l'auteur). Il faudrait de son point de vue prendre ses distances avec tout système de références, car dit-il, « écrire en français une littérature étrangère n'est pas seulement s'écarter de la culture francophone, c'est aussi éviter que les points de référence de la fiction renvoient à un pays précis, géographiquement situé sur une carte » : la culture représentée devrait être « ABSOLUMENT étrangère » (« Écrire en français dans une langue étrangère », mis en majuscules par l'auteur, n. p.). Il souligne par ailleurs dans le même article le décentrement territorial et linguistique de son œuvre, car dès « l'origine, [s]es romans ont été étrangers à la réalité littéraire française. Ils forment un objet littéraire publié en langue française, mais pensé en une langue extérieure au français, indistincte quant à sa nationalité » (n.p.). L'auteur insiste sur l'absence de traces socialisantes dans sa production qui dépeindrait essentiellement un monde figuratif et imaginaire. On pourrait voir dans cette stratégie une disposition chez ces écrivains à créer des étiquettes qui, pour faire vite, s'inscrit dans une tendance

générale en faveur de l'« auto-exotisme » qui se rapporte au « double sentiment d'attachement et de rejet à l'égard des cultures d'origine » (Schon 15-17).

La littérature révolutionnaire naît de la ruine de l'utopie internationaliste qui conduit les écrivains, anciens militants, à un « enfermement dans une pensée radicale de la révolte » (*É.*, 35). C'est donc dans ce même élan que Volodine et les écrivains post-exotiques vont souvent orchestrer une « rupture avec le goût » (112) en pratiquant un « non conformisme littéraire » (98) dans le but de faire « naître des voix multiples d'une même expérience » révolutionnaire et de « démolir l'idée romantique de l'écrivain dominateur, maître du monde » (« 'Je ne suis pas un cas psychiatrique' », n. p.). L'auteur entend faire pâlir la souveraineté du roman comme reflet du monde en lui assignant des formes romanesques protéiformes : « mon travail sur la forme vise plutôt à faire des propositions pour faire bouger le roman en tant que tel. Le roman classique, du XIXe, par exemple, procure des joies, il n'est pas mort, mais il y a d'autres solutions » (« Entretien avec Alain Nicolas », n. p.).

Le post-exotisme est fille d'une démarche globale des écrivains qui veulent, tout en manifestant ensemble le besoin d'un retour à l'exotisme, se différencier les uns des autres dans le champ littéraire. De mon point de vue, la création de l'étiquette post-exotique répond à une démarche d'éloignement de la part de Volodine vis-à-vis du mouvement de la littérature-monde. Le récit de voyage ou du roman d'aventure s'applique chez ces auteurs, rassemblés « sous une même étiquette, pour créer cet effet de groupe et de système cohérent, des auteurs qui n'ont rien ou très peu en commun », à un retour du récit réaliste qui prend la forme du « kitsch colonial » (Casanova 11). Les écrivains du mouvement de la littérature-monde sont perçus comme des métamorphoses des écrivains-voyageurs coloniaux en étant assimilés aux « petits-fils de Stevenson » et de Conrad (Le Bris, « Pour une littérature-monde », 28). Ainsi, malgré la résistance de Rolin par exemple – qui ne se définit pas comme « un 'écrivain-voyageur' [en refusant son] enrôlement dans la troupe, fleurant bon le santal et l'orang-outang, des *travel writers* » (*Mon galurin*, 11) –, Le Bris le mentionne comme l'un des écrivains français dont les œuvres participent d'« une littérature-monde » (« Une littérature-monde », 58) tandis que Rolin reconnaît que « Le Bris et son 'école' ont joué un rôle tout à fait salutaire » en redonnant de la visibilité au récit de voyage (« L'ironie de Tantale », n. p.). Le renouveau d'une poétique et d'une

pensée du monde chez les écrivains de ce mouvement est tributaire d'une critique du (post)colonialisme, démarche à l'opposé de celle de Volodine, chez qui la défense et illustration d'une identité littéraire post-exotique est essentiellement relative à une bibliothèque mondiale fondée sur la base de son expérience révolutionnaire : « tout en m'intéressant avec passion à d'autres littératures (dont la littérature française, tout de même), j'ai voyagé à l'intérieur des œuvres russes et soviétiques [et de] l'océan chinois » (Volodine, « On commence depuis le début », n. p.). La mémoire littéraire de l'auteur revêt une dimension *acoloniale*, c'est-à-dire dénuée d'attachement à l'histoire coloniale de la nation française. L'auteur tient à créer des références uniquement imaginaires en s'éloignant « de toute affirmation nationale ou nationaliste » : « Je refuse donc, ainsi que mes narrateurs et mes narratrices, mes personnages, une caractérisation individuelle établie à partir du sang et des ancêtres » (« On commence depuis le début », n. p.). L'écriture post-exotique serait donc totalement défaite de l'exigence du réalisme et du travail de la mémoire coloniale présents chez ceux de la littérature-monde.

Une démarcation avec les groupes et écoles littéraires

Volodine construit le post-exotisme en se détachant de tout groupe littéraire comme c'est le cas avec les écrivains de science-fiction dont il est proche en début de carrière. La mise en scène de l'écrivain post-exotique se situe dans le processus de « déprogrammation » (Salgas 81) de la littérature après la crise des avant-gardes et des idéologies. L'auteur refuse en ce sens d'appartenir aux groupes littéraires tout en s'inspirant des formes poétiques définies par ces collectivités littéraires. Il faut ici prendre en considération le fait que l'innovation littéraire consiste en une prise de position chez les jeunes écrivains de sa génération qui s'opposaient entre eux : « l'expression 'littérature des poubelles', elle, jouissait d'une confortable popularité. Il était alors de bonne guerre, entre collectifs d'écrivains, de s'invectiver » (*Lisbonne, dernière marge* 186). La nouveauté littéraire se construit dans ce cadre contre toutes littératures canoniques, dominantes, légitimes, etc.

L'auteur choisit donc de se situer en marge de la « littérature officielle » et des tendances littéraires. Dans cette logique, tout en publiant *Lisbonne, dernière marge* aux éditions de Minuit en 1990, après n'avoir publié qu'aux éditions Denoël, Volodine

opte pour une position d'achoppement avec les écrivains minimalistes. Aussi, bien qu'ayant « découvert avec bonheur les auteurs du catalogue Minuit » qu'il va « intégrer », il rejette tout rapprochement avec les écrivains de l'« école » minimaliste : « je suis entré comme auteur aux éditions de Minuit, en 1990, je n'avais jamais entendu parler du minimalisme » (« On commence depuis le début », n. p.). Cette position ambivalente et contradictoire a pour principal enjeu de se tenir à l'écart de cette tendance littéraire dans laquelle il s'insère néanmoins. Ecrire est alors un acte de protestation qui consiste à changer les formes poétiques généralement codifiées. Kouriline par exemple, un des personnages-écrivains post-exotiques, réfléchit en disant de « nouveau des noms, des éléments biographiques minimalistes, des dates d'arrestations » (*É.*, 172), tandis que, dans l'une de ses nouvelles, Bogman Tarrasiev « écrit des romans minimalistes dont les personnages agissent de façon stéréotypée, sans se différencier les uns des autres » (112). Le trait poétique innovant de Volodine par rapport à l'écriture minimaliste serait alors l'expression d'un exotisme de l'indifférenciation. En créant sa propre étiquette littéraire en marge de l'école minimaliste, Volodine définit un « projet global » marquant la cohérence et la continuité de l'ensemble de son œuvre :

Des chercheurs, des journalistes m'ont demandé de préciser mon projet. Le post-exotisme s'est alors dessiné plus nettement. Jusqu'à ce qu'il se mette en place dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, paru chez Gallimard en 1998 [...] C'est un terme forgé à la hâte et de façon totalement canularique au début des années 90 pour répondre à un journaliste qui m'avait demandé où je me situais. Pris de court, j'avais répondu : 'dans le fantastique post-exotique'. Le terme depuis m'a paru très acceptable, puisqu'il ne renvoie à rien d'autre qu'à mes livres ! (« Dans son monde... », n. p.)

L'invention de ce « projet esthétique et romanesque [qu'il] nomm[e] post-exotisme » intervient, du moins pour le présent exemple, sous la contrainte journalistique de l'entretien. Si elle apparaît comme une construction consciente, la création de cette étiquette ressort du contre-discours, de l'urgence, d'une réaction après-coup.

Par ailleurs, cette stratégie de démarcation est aussi prégnante dans son rapport au groupe Limite² qu'il quitte à cause des mauvaises critiques reçues après la publication de la première anthologie regroupant des textes de science-fiction proches du polar. La séparation avec ce groupe peut s'interpréter tantôt comme un besoin de sortir de l'enclavement, tantôt comme une manière d'affirmer sa particularité. Après

la publication de la seconde anthologie, Lise N. et Max Lachaux, deux des principaux membres du groupe, indiquent ainsi qu'« Antoine Volodine n'a pas souhaité participer à ce projet car son implication dans le groupe Limite est une histoire ancienne qui ne correspond pas à sa démarche actuelle d'écrivain » (Vincent n. p.). Il apparaît alors que Volodine s'écarte de cette affiliation afin de manifester une identité poétique résolument individuelle et novatrice. Le narrateur d'*Écrivains* remarque, d'une part, que « [b]ien qu'elle ne s'aligne pas sur la complexité artificielle de l'avant-garde littéraire, la manière d'écrire de Tarassiev rompt avec le style et même la tradition du réalisme populaire », d'autre part qu'« [o]n ne sort pas de la catégorie du roman policier, et une enquête criminelle occupe une place centrale dans l'histoire, mais le cadre est inhabituel » (96). Ce qui change dans le roman de Volodine serait donc le refus de représenter un monde connu, miroir de la société, et celui de ne se situer « ni dans la revendication d'un pouvoir littéraire, ni dans je ne sais quel avant-gardisme » (« Dans son monde... », n. p.). Ses personnages (détectives, victimes et assassins) vivent de fait dans un univers imaginaire autotélique semblable à « une société close sur elle-même, totalitaire, qui fonctionne sur la barbarie intellectuelle, la propagande et le mensonge » (*É.*, 96). Volodine signale ainsi que le lecteur recherche, dans les œuvres de ses confrères, les « liens de familiarité entre son univers personnel et l'univers du livre », puisque « les acteurs évoluent selon des codes où les valeurs morales sont lisibles », tandis que, dans celles des auteurs post-exotiques comme Tarrasiev, ces « conditions sont négligées dans le dispositif narratif » et « [r]étrospectivement, aujourd'hui, on peut estimer que ces textes étaient d'une originalité exceptionnelle » (97). Le caractère novateur se situe ainsi dans la construction d'une trame prenant des distances avec les canons traditionnels du roman policier. Le narrateur explique par exemple que « Balbaïan n'avait pas sa place parmi les auteurs de la littérature policière et encore moins ailleurs, Balbaïan était un écrivain qui ne maîtrisait pas les règles du suspense » (98).

Par conséquent, le départ de Volodine du collectif d'écrivains qu'il qualifie dorénavant de « groupe éphémère » (« On commence depuis le début », n. p.), situe le courant Limite parmi les « 'avant-gardes redéfinies' [qui] se caractérisent par une dispersion et une discrétion qui contredisent toute prétention révolutionnaire » en donnant la priorité « au travail sur la langue » et à « la réflexion théorique et pratiques

d'écriture » (Labouret 243-244). Sur cette base, quitter le groupe Limite est une manière d'affirmer sa prétention au succès. L'auteur cherche par ce moyen à sortir du « ghetto de la science-fiction, où les écrivains vivent en vase clos, tout en développant des complexes d'infériorité par rapport à ceux qui écrivent de la 'littérature générale' » (« On commence depuis le début », n. p.), pour enfin accéder à une reconnaissance littéraire qui interviendra avec la publication de *Lisbonne, dernière marge*. Mais la méfiance envers les groupes et avant-gardes constitués est aussi une manière d'attirer l'attention de la critique littéraire.

Le devenir auteur : l'écrivain face au silence de la critique médiatique

Le contexte littéraire contemporain est en outre marqué par le jeu des auteurs avec les médias et la critique journalistique. En effet, les écrivains expriment leurs défiances envers les institutions et certaines pratiques qui seraient devenues caduques. La critique commence à prendre en considération le « 'jeunisme' télégénique » des auteurs qui se mettent en scène dans leurs œuvres tandis que les médias leur imposent le « règne de la 'promo' » (Salgas 82-83). Ce changement de paradigme dans la critique littéraire tient nécessairement compte du discours publicitaire et médiatique. Pour Vincent Kaufmann par exemple, le positionnement d'un écrivain dans les autofictions spectaculaires est déterminé par un « impératif médiatique », car « il existe des rapports de causes à effets complexes et réversibles, des actions, des réactions, des rétroactions de toutes sortes » (min. 3-4). Ces dispositifs qui permettent de reconstituer les scénographies auctoriales sont particulièrement manifestes dans le roman de Volodine.

L'auteur représente le processus de passage d'une invisibilité à la visibilité à partir de la critique médiatique. En retraçant fictivement le processus de sa migration littéraire solitaire, il dénonce à plusieurs reprises l'indifférence des critiques à propos de ses œuvres. Ainsi, si les romans de Tarrasiev paraissent dans un contexte qui « pourrait leur être favorable » parce qu'aucun « texte de valeur n'est lancé sur le marché en même temps qu'eux », le narrateur constate que « les articles de presse sont rares et décevants », car les critiques n'ayant pas « envie d'accueillir Tarrasiev parmi les écrivains peut-être un jour dignes de leurs éloges », « condamnent d'avance la forme et le fond » (*É.*, 107). En ce sens, les critiques manifesteront une résistance

à l'innovation, à la « voix originale » qu'il apporte dans l'espace littéraire. La littérature dans ce roman est donc celle qui « suscite aussi de façon plus ou moins consciente, plus ou moins intuitive, des stratégies de résistance, des lignes de fuite ou d'affrontement » (Kaufmann, min. 17). Le clivage intervient ici entre la critique et l'écrivain. Ce dernier réagit à cette absence d'attention en faisant une critique de la critique qu'il « ne remercie pas » parce que les « impardonnables silences ont considérablement pesé dans l'insuccès de [s]es livres et dans [s]a relégation au sein de la corporation des auteurs difficiles, à laquelle [il] n'appartien[t] pas et envers laquelle [il] n'éprouve aucune sympathie » (É., 86).

A partir de ces frustrations qui le situent en position marginale dans le champ, l'auteur réagit en adoptant deux stratégies. La première est une réponse aux « désastreuses coupures de presse et le fait que désormais la plupart de ses amis, par gêne ou par jalousie, avaient rompu avec lui ou lui battaient froid » (100). On pourrait ici voir une allusion à la séparation avec le groupe Limite et son éloignement des écrivains minimalistes qui peuvent conduire à son isolement comme auteur obscur et irrationnel, car il conçoit une œuvre qui ne respecte « aucune contrainte, sinon celle consistant à ne pas mettre en scène des révolutionnaires conventionnels et, plus généralement, des personnages au comportement surréaliste magique stéréotypé » (15). Volodine adopte, pour lui-même et ses personnages, une seconde stratégie d'écrivain mineur (voir Gilles Deleuze et Félix Guattari). A cet effet, le devenir auteur passe par le statut d'« écrivain mineur, dont nul n'a lu les romans, dont on ne situe pas les fictions, mais dont on connaît le nom puisqu'on l'associe à un tic d'auteur très aisément caricaturable : c'est ce type qui appelle tous ses personnages de la même manière » (É., 111). En se positionnant comme écrivain périphérique, il s'aligne donc contre la critique officielle puisque la reconnaissance lui vient de la recension de *Wolff* de Tarrasiev par d'Elmer Blotno, « un des écrivains officiels les plus en vue » qui était indifférent à son œuvre jusqu'à la publication de ce chef-d'œuvre : les réflexions de Blotno ne « se donnent pas pour objectif de mettre en lumière un génie jusque-là méconnu » mais « elles constituent une sorte de certificat de naissance au monde littéraire » car dans « le maigrissime dossier de presse de son auteur, c'est une pièce fondamentale » (É., 110). Aussi l'auteur compense-t-il le silence de la critique par la discrétion en travaillant sur la forme de ses œuvres. C'est du moins ce qu'il présente

lorsqu'il affirme que « les journalistes sont rebutés par *Rue des mendiants* » et qu'ils « ne lui consacrent aucun article élogieux ou désapprobateur, ils n'en mentionnent nulle part l'existence », que ce silence

convient à sa stratégie littéraire particulière qui maintenant consiste à évacuer tout espoir de notoriété et, au contraire, à faire survivre ses textes de la manière la moins tapageuse possible, en méprisant le contexte d'hostilité qui les entoure et en rêvant à des lecteurs hypothétiques, situés dans le futur et dans l'ailleurs. À cette étape de son parcours littéraire, on peut considérer qu'il a élaboré une poétique à usage personnel – selon laquelle l'exécrable réception de ses livres devient une condition nécessaire de qualité et d'existence. (*É.*, 104)

Paradoxalement, cette stratégie de repli sur soi, qui consiste à se concentrer sur sa démarche d'écrivain marginal, est celle qui va le mener vers la visibilité médiatique, puisque le « 12 juillet 2053, Tarassiev apparaît donc à la télévision en tant qu'auteur » et peut intervenir « avec une certaine grâce, en recourant à des formules humoristiques qui le rendent immédiatement sympathique » (114).

La fiction post-exotique : entre « extranéité du monde » et impossibilité d'accès à l'extérieur

L'art poétique du roman post-exotique repose sur la représentation des « mondes imaginaires » ou des « mondes parallèles » qui prennent source dans le rêve d'un idéal politique alors toujours en échec. Le monde dans ce cas n'est pas réel, car le narrateur est souvent « totalement alien dans cette société » (*É.*, 116). La fiction est structurée par des récits qui relatent à la fois « une enquête policière, plusieurs épisodes de la révolution mondiale, et des incursions traumatisantes dans des mondes oniriques » (15). Les narrateurs des romans apparaissent comme des voix qui, par des monologues, plaident individuellement en faveur d'une littérature post-exotique. Ils peuvent être considérés comme des figures dédoublées de l'auteur qui utilise le dialogue et l'interrogatoire autant comme une particularité esthétique que comme un « un défi théorique qui est ici lancé, sous la forme provocatrice de la rétention du sens provoquée par le recours à l'aposiopèse » (Wagner 197). La dépersonnalisation de l'auteur est amplifiée par le jeu de l'hétéronymie, de la pseudonymie et de l'anonymat. Les voix deviennent ainsi des modalités narratives qui lui permettent de s'associer à une collectivité fictive comme le confesse Maria Trois-Cent-Treize : « J'avais une voix

de personne. J'en ai profité pour être un personnage et je me suis tenue en position verticale, comme les humains » (*É.*, 147). Il existerait ainsi une relation consubstantielle entre les personnages et l'auteur. Il témoigne en outre d'une identité effacée de ces auteurs fictifs qui, après l'« insignifiance » de l'engagement révolutionnaire, « ont pris le chemin de la clandestinité et de la subversion [puisqu'] ils perdaient tout » (32).

L'espace géographique relève de l'imaginaire de l'auteur qui, présentant métaphoriquement le monde comme un univers de mots, tient à échapper à la phraséologie territoriale et nationale. Dire le monde ne s'apparente plus à représenter le « monde extérieur » (19), mais à l'évoquer « mentalement » (28), puisque, pluriel, il renvoie aux « mondes intermédiaires » (31) créés à l'interstice du réel et de l'imaginaire. L'espace est par exemple symbolisé métonymiquement par un tatouage se développant comme une pathologie sur la peau meurtrie de Linda Woo : « Sa peau se fissurait, [...] dessinant sur sa physionomie une carte géographique du monde où les continents imaginaires promettaient à leurs habitants dégradation, lignification et mort » (12). Le monde apparaît comme un symptôme cutané, reflet d'un malaise intérieur qui s'extériorise. Dénationaliser le roman revient dès lors à créer le « monde des histoires qu'on fabrique soi-même » (42). Cet univers allusif se présenterait donc comme un « désir de disparaître [étant] un acte pur, idéalement sans archives » (Rabaté min 4-5) ; il relève de l'autotélie du fait que l'auteur écrit avec la certitude de « faire exister le texte pour lui-même, de ne travailler pour aucun public » (*É.*, 43). On accéderait ainsi au monde par les détours de l'allusion, de l'image ou du symbole.

L'analyse des catégories esthétiques relatives à l'œuvre de cet auteur montre une forme d'indifférenciation des personnages. La « liste de vocables imaginaires » (17) des lieux et des personnages met en évidence une poétique singulière de l'œuvre qui trame « quelque chose de strictement post-exotique » (Soulès 100). Dans cette perspective, le style de l'auteur est associé à un imaginaire standardisé de la société totalitaire et mondialisée. Le roman-monde comme somme littéraire de l'écrivain post-exotique (voir Ruffel) ne cesse de « remuer un projet littéraire qu'il n'a jamais abandonné et qui vise à regrouper tous ses textes, à les cristalliser en une ultime histoire et même en une ultime phrase qui mettrait un terme à l'ensemble » (*É.*, 67). Dans les œuvres d'un des romanciers mis en scène dans *Écrivains*, les

« personnages agissent de façon stéréotypée, sans se différencier les uns des autres, s'habillent de la même manière, ont les mêmes motivations, le même statut social misérable, disent les mêmes choses, professent les mêmes croyances, etc. » (112). Il existe ainsi une forme de renfermement identitaire ou de réflexivité des personnages et, de ce fait, une impossibilité du contact avec l'Autre, l'étranger, puisque, comme le note Dominique Viart, « le monde 'post-exotique' est un monde dans lequel la globalisation' est devenue telle que l'exotique' n'y a plus de sens » (54).

Dans *Écrivains*, les personnages vivent dans des espaces autarciques, essentiellement des prisons, des asiles ou des maisons de santé. Les différents narrateurs ont accès au monde extérieur par une projection imaginaire. Les huis-clos, mais surtout la fenêtre, sont les vecteurs de ce possible contact avec le dehors. En ce sens, écrire l'ailleurs, nous dit Volodine, revient à représenter des images idéelles de certains espaces géographiques clos : « Je mets en scène une communauté d'écrivains emprisonnés qui n'a pas de contact avec l'extérieur, sinon fantasmatique » (« 'Je ne suis pas un cas psychiatrique' », n. p.). Les motifs de l'isolement et de la clandestinité témoignent de la phase de deuil de l'utopie révolutionnaire. Subséquemment, la fenêtre, envisagée comme une hétérotopie, suppose autant « un système d'ouverture et de fermeture » vers l'extérieur qu'une illusion par laquelle l'écrivain « dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel » (Foucault 32). Dans le chapitre « Discours aux nomades et aux morts », de sa cellule, Linda Woo « aime s'adosser au mur en imaginant qu'elle [le] traverse » (*É.*, 28) pour dire le monde et être possiblement en contact avec ceux qui sont dehors. Une séparation existe alors entre le « petit monde » (Milgram n. p.) de la prison où se trouve Woo et celui de son auditoire qui se trouve à l'extérieur. La distance qui éloigne les personnages exprime de fait une disjonction entre les deux univers car, au fur et à mesure qu'elle prononce son discours, son public, qui se trouve hors de la prison, disparaît. De ce fait, le narrateur indique : « Très loin, à des kilomètres, trois nomades à cheval avancent lentement à côté de leur troupeau. Personne ne l'écoute » (*É.*, 31) ; avant d'ajouter plus loin : « Les nomades au loin se sont glissés avec leur troupeau dans un vallon. Elle ne les voit plus. De son public seuls les brulés sont restés à portée de voix » (33). Seuls ceux qui partagent sa condition s'intéressent donc à son discours.

La fenêtre joue donc le rôle de censeur entre ces deux espaces, le désir du personnage d'accéder à l'univers *extra-muros* se limite à sa vision.

Conclusion

Je me suis proposé de lire les dispositifs scénographiques de la rupture post-exotique dans *Écrivains* de Volodine. Tout en situant sa production dans le tournant littéraire contemporain en France, j'arrive à la conclusion que l'invention de l'étiquette post-exotique, qui vaut autant pour une poétique que pour une école littéraire, dépend largement du contexte politique et culturel qui impulsait un retour du roman exotique après la crise des grandes idéologies dans le champ littéraire en mutation. J'ai donc montré que la rupture littéraire s'arrime à une mouvance générale du renouvellement du roman exotique chez des écrivains postrévolutionnaires qui s'opposent entre eux en créant des micro-genres et des labels individuels. Volodine innove en ce sens en se distinguant des autres écrivains à trois niveaux : par une démarche de singularisation à partir de laquelle il renie le néo-exotisme colonial des écrivains de la littérature-monde ; un positionnement en marge des avant-gardes et des groupes littéraires qu'il côtoie au début de sa carrière et une réaction face aux silences de la critique médiatique et traditionnel le conduisant à opter pour une position d'écrivain mineur qui le mènera au succès. Par rapport à Le Bris et Rolin, Volodine est le chef de file d'un groupe d'auteurs imaginaires avec qui il propose une écriture originale, à laquelle il attribue un nom provocateur, presque par défi.

Bibliographie

- Casanova, Pascale. « La *world fiction* ; une fiction critique ». *Liber : revue européenne des livres* 16 (1993). 11-15.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Pour une littérature mineure*. Paris : Minuit, 1975.
- Diaz, José-Luiz. « De l'écrivain au traducteur imaginaires », entretien avec Karen Vandemeulebroucke et Elien Declercq. *Interférences littéraires/Littéraire interferences* 19 (2012). 211-227.
- Foucault, Michel. *Le corps utopique, les hétérotopies*. Fécamp : Nouvelles Éditions Lignes, 2009.
- Heinich, Nathalie. *Le paradigme de l'art contemporain*. Paris : Gallimard, 2014.

- Kaufmann, Vincent. « Après les avant-gardes, le spectacle : à propos de *Dernières Nouvelles du spectacle. Ce que les médias font à la littérature* (2017) ». *Histoire littéraire : nouveaux objets, nouvelles méthodes*. Dir. Antoine Compagnon. Paris : Collège de France, 2018. <https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/symposium-2018-05-31-15h50.htm> . Consulté le 06 avril 2022.
- Labouret, Denis. *Histoire de la littérature française des XX^e et XXI^e siècles*. Clamecy : Armand Colin, 2018.
- Lamarre, Mélanie. *Ruines de l'utopie : Antoine Volodine, Olivier Rolin*. Villeneuve d'Ascq : PU Septentrion, 2014.
- Meizoz, Jérôme. *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*. Genève : Slatkine Érudition, 2007.
- Milgram, Stanley. « The Small-World Problem ». *Psychology Today* 1 (1967). 62-67.
- Le Bris, Michel. « Éditorial ». *Gulliver* 3 (rééd. 1999). 7-13.
- . « Une littérature-monde », *Le Magazine littéraire* 432 (juin 2004). 58-61.
- . « Pour une littérature-monde en français ». *Pour une littérature-monde*. Ed. Michel Le Bris et Jean Rouaud. Paris : Gallimard, 2007. 23-53.
- Rabaté, Dominique. *Désirs de disparaître : une traversée du roman français contemporain*. Conférence organisée par Figura, Université du Québec à Montréal, 14 septembre. <http://oic.uqam.ca/fr/conferences/desirs-de-disparaitre-une-traversee-du-roman-francais-contemporain-0> . Consulté le 11 mars 2022.
- Rolin, Olivier. *L'invention du monde*. Paris : Seuil, 1993.
- . *Mon galurin gris. Petites géographies*. Paris : Seuil, 1997.
- . « L'ironie de Tantale », Propos recueillis par Marie Clément, Jean-Luc Bertini, Laurent Roux et Sébastien Omont. *La femelle du requin* 20 (2003). http://lafemelledurequin.free.fr/intervenants/rolin_olivier/entretien/olivier_rolin_entretien.htm Consulté le 08 janvier 2022.
- Ruffel, Lionel. *Volodine post-exotique*. Nantes : Défaute, 2007.
- . « Le dénouement », entretien avec Alexandre Prstojevic. *Vox-Poetica*: <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intRuffel.html> . Consulté le 11 décembre 2021.

- Salgas, Jean-Pierre. « Défense et illustration de la prose française ». *Le roman français contemporain*. Dir. Michel Braudeau et al. Paris : Ministère des affaires étrangères, 2002. 73-127.
- Schon, Nathalie. *L'auto-exotisme dans les littératures des Antilles françaises*. Paris : Karthala, 2003.
- Soulès, Dominique. *Antoine Volodine : l'affolement des langues*. Paris : PU Septentrion, 2017.
- Viart, Dominique. « Situer Volodine ? Fictions du politique, esprit de l'Histoire et anthropologie littéraire du 'post-exotique' ». *Écritures contemporaines* 8 (2006). 29-66.
- Vincent, Jérôme. « Interview de Lise N. et Max Lachaud ». *Actusf* (20 septembre 2018). <https://www.actusf.com/detail-d-un-article/interview-de-lise-n-et-max-lachaud> . Consulté le 03 avril 2022.
- Volodine, Antoine. *Lisbonne, dernière marge*. Paris : Minuit, 1990.
- . *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*. Paris : Gallimard, 1998.
- . *Écrivains*. Paris : Seuil, 2010.
- . « Entretien avec Alain Nicolas : Volodine ou la musique des anges ». *L'Humanité* (7 octobre 1999). <https://www.humanite.fr/node215089> . Consulté le 13 décembre 2021.
- . « Écrire en français dans une langue étrangère ». *Chaoid* 6 (2002). <https://editions-verdier.fr/2014/06/04/revue-chaoid-n-6-automne-hiver-2002-par-antoine-volodine/> . Consulté le 10 juin 2020.
- . « Dans son monde : Shagga, narrat, entrevoûtes... Au fil de ses romans, l'auteur s'est créé un univers aussi complexe qu'envoûtant. Leçon de post-exotisme par son seul et unique représentant », Propos recueillis par Michel Abescat]. *Télérama* (3 février 2006). <https://www.telerama.fr/livre/15787-dans-son-monde.php>. Consulté le 10 janvier 2022.
- . « Antoine Volodine : 'Je ne suis pas un cas psychiatrique' », entretien avec Grégoire Leménager. *Biblios* (24 août 2010). <https://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20100824.BIB5527/antoine-volodine-je-ne-suis-pas-un-cas-psychiatrique.html> . Consulté le 11 mars 2022).

---. « On commence depuis le début », entretien avec Jean-Didier Wagneur. 2014. <https://editions-verdier.fr/2014/06/04/entretien-avec-antoine-volodine-par-jean-didier-wagneur/> . Consulté le 10 juin 2021).

Wagner, Frank. « Leçon 12 : anatomie d'une révolution post-exotique ». *Études littéraires* 33.1 (2001). 187-199.

Notes

¹ Désormais *É*.

² Limite « est un collectif d'écrivains qui s'est rassemblé entre 1986 et 1988 autour d'un objectif littéraire commun, celui de dépasser les limites du genre de science-fiction à travers des expérimentations portant tant sur la forme que sur le fond du récit. Ils ont tenté de les dépasser individuellement puis collectivement, jusqu'à la dissolution du groupe. La première cellule de Limite regroupait Emmanuel Jouanne, Jean-Pierre Vernay, Lionel Evrard, Frédéric Serva et Jacques Barbéri. Ils ont été rejoint plus tard par Francis Berthelot et Antoine Volodine » (Vincent, 20 septembre 2018).