

Tangence



Faction Antoine Volodine

Richard Saint-Gelais

Numéro 52, septembre 1996

Tours et détours du romanesque : Minuit aujourd'hui

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/025919ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/025919ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Tangence

ISSN

0226-9554 (imprimé)

1710-0305 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Saint-Gelais, R. (1996). Faction Antoine Volodine. *Tangence*, (52), 89–104.
<https://doi.org/10.7202/025919ar>

Faction Antoine Volodine

Richard Saint-Gelais

Il n'y a que des lieux excentriques.

Charles Taylor

Le cosmos est si facile à cultiver qu'il semble profiter de notre négligence.

Notule anonyme sur un sachet de semences McKenzie

Un labyrinthe de plomb

D'évidence, le cosmos se porte mal, côté Volodine¹. Déjections, hurlements, violences diverses, assassinats crapuleux, mondes déglingués sur lesquels planent, acharnés, des pouvoirs vacillants, implacables, crispés — bref, un tissu thématique tel qu'il se trouvera bien un jour quelqu'un pour qualifier Volodine de « Céline de la science-fiction ». Certains passages lui donneraient assurément raison². Ce serait toutefois oublier que toute l'entreprise scripturale de Volodine tient en soupçon la science-fiction, la thématique et l'idée même de filiation. Le phrasé célinien n'est d'ailleurs que l'une des nombreuses allures que peut prendre cette prose particulièrement fluctuante, qui peut aller, dans *Lisbonne, dernière marge*, jusqu'au pseudo-commentaire

-
- 1 Cette signature est encore trop peu familière, sans doute, pour qu'une notice bibliographique soit tout à fait inutile. Signalons donc qu'Antoine Volodine a fait paraître à ce jour : *Biographie comparée de Jorian Murgrave*, Paris, Denoël, coll. «Présence du futur», 1985 ; *Un navire de nulle part*, Paris, Denoël, coll. «Présence du futur», 1986 ; *Rituel du mépris*, Paris, Denoël, coll. «Présence du futur», 1986 ; *Des enfers fabuleux*, Paris, Denoël, coll. «Présence du futur», 1988 ; *Lisbonne, dernière marge*, Paris, Minuit, 1990 (désormais abrégé en *LDM*) ; *Alto solo*, Paris, Minuit, 1991 (désormais abrégé en *AS*) ; *Le nom des singes*, Paris, Minuit, 1994 ; *Le port intérieur*, Paris, Minuit, 1995.
 - 2 Particulièrement dans *Des enfers fabuleux*. Ainsi : « Si j'étais *flambulant!*... L'adjectif tel quel!... Il me demandait à moi, Zain Bakhor, si j'étais *flambulant!*... Ou si je ne l'étais pas!... Sommé là-dessus de m'expliquer sans délai!... C'était révoltant d'assurance!... » (p. 30).

académique³. De sorte que les simulacres trop ostensiblement céliniens⁴ qu'offrent *Des enfers fabuleux* ou, plus sporadiquement, *Le nom des singes*, ne sont pas tant à lire comme la manifestation d'une « influence » que comme un masque supplémentaire de cet écrivain surgi, deux fois plutôt qu'une, de nulle part⁵. Écrivain de science-fiction? Écrivain tout court, donc écrivain cultivé, donc vraisemblable lecteur de Céline? Ne cédon pas trop vite à la tentation de refuser en bloc ces étiquettes, sous prétexte que les véritables écrivains tiendraient les genres en indifférence. On pourra alors apercevoir que la dimension science-fictionnelle, contrairement à l'opinion régnante, permet de problématiser les rapports entre texte et monde selon d'autres formules que celles éprouvées depuis, pour faire bref, Robbe-Grillet. Elle permet par exemple de ne pas s'en tenir à ces interprétations qui n'ont voulu voir dans *Alto solo*, second roman Minuit, qu'une allusion à l'actuelle situation en Europe de l'Est, négligeant du même coup l'altération, phrase après phrase, du décor. Le lecteur de Volodine a mieux à faire que de voir dans ses romans la représentation de notre espace, que celui-ci soit réduit ou non à son quotidien « minimaliste ».

Il a mieux à faire, s'il tient à refermer les pages, en sillonnant son propre monde, devenu incompréhensible, à la recherche des signes qu'arborent encore des supports fragiles, feuilles jaunies de journaux au discours douteux, sachets de semences vidés de leur contenu et réduits en boule, tous jetés aussitôt que lus ou, solution guère moins inquiétante, conservés par on ne sait qui, en vue d'on ne sait quelle anthologie folle, aux quatre coins d'une planète où des tueurs sont déjà aux semelles des derniers

3 Quant à l'obsession raciale, autre point commun évident, elle prend chez Volodine des formes ruineuses pour l'identité: l'autre, chez Volodine, c'est soi. C'est dire la distance par rapport à Céline.

4 Relisons: « L'adjectif tel quel!... » Comment mieux dire que Céline, invention entre autres de Tel Quel, est l'un des circuits intertextuels du réseau Volodine?

5 Les lecteurs des quatre romans publiés chez Minuit ont en effet quelque chance d'ignorer, le fractionnement de l'espace littéraire aidant, que ceux-ci suivent quatre romans publiés dans une collection de science-fiction. Que les « Du même auteur » des romans Minuit passent sous silence la production « Présence du futur » tient évidemment à la politique habituelle de la maison (qui fait par exemple que le lecteur du *Play-back* d'André Hodeir pourra ignorer l'existence, entre autres, des *Mondes du jazz*), mais accentuée du même coup l'énigme d'une œuvre qui s'ingénie à brouiller ses propres pistes.

Bouvard & Pécuchet. Ce lecteur n'en conclura pas, comme il pourrait le faire à partir d'Auster, que l'univers est une invention de Volodine, mais plutôt, peut-être, qu'il ne saura jamais ce qu'a bien pu être, ce qu'a bien pu vouloir dire cette chose qu'il essaie obstinément de retrouver dans les mots : l'ici.

Tombé sous mes yeux par hasard — mais Volodine laisse-t-il quoi que ce soit au hasard? — le sachet de McKenzie et sa prose horticole m'ont mis sur la piste : si le cosmos se porte mal, c'est que Volodine est tout sauf négligent. À cet égard, il se distingue visiblement des autres «jeunes écrivains de Minuit» et de l'insouciance, certes affectée, certes trompeuse, mais en passe de devenir, aux yeux de la critique, leur ethos littéraire. *Lisbonne, dernière marge*, *Alto solo*, *Le nom des singes*, autant d'écrits traversés au contraire par un constant souci. Du monde. Du texte aussi. Ouvrez par exemple *Lisbonne, dernière marge*: ce roman est une bibliothèque, et cette bibliothèque est tout ce qui reste d'un monde que nous ne connaissons qu'à travers ses rayons dévastés.

Résumons-le, ou feignons de le résumer. Ingrid Vogel, une terroriste recherchée par la BKA allemande, s'est éprise de Kurt Wellenkind, l'agent qui aurait dû la capturer, avec qui elle s'est enfuie à Lisbonne, d'où il est convenu qu'elle partira bientôt pour l'Extrême-Orient⁶, sous le nom de Waltraud Stoll, tandis que Kurt, resté derrière dans une Europe dont on ne sait jamais si elle est autre chose qu'une Allemagne tentaculaire, fera croire à sa mort lors d'un accident de voiture où l'on découvrira un cadavre opportunément anonyme, carbonisé. Mais Ingrid, qui ne veut pas se contenter de disparaître, insiste, malgré les inquiétudes de Kurt, pour écrire un immense roman à clé⁷, à clés qui «n'ouvriront aucune

6 Un Extrême-Orient, cependant, qui rappelle davantage celui de Sax Rohmer (voir les pages 58 à 65) que celui des agences de voyages. Le monde ne serait-il qu'un intertexte dont les clés ouvriraient, parfois seulement, sur ce qui s'appelle le réel? La violence et la répression qui parcourent les fictions de Volodine semblent répondre non (il y a en elles quelque chose de «réaliste anarchiste»), sans pourtant s'extraire complètement du «discours codé», mais indécryptable, de son écriture. On devine dès lors la radicalisation et la transformation que celle-ci fait simultanément subir à ce qu'on a l'habitude de trouver du côté des éditions de Minuit; on comprend, partant, l'impression d'y aborder un inouï travail de la fiction.

7 «[C]omme le ferait une mémoire contrainte, sous la chape de plomb du totalitarisme, de se dissimuler dans l'imaginaire et le discours codé» (*LDM*, quatrième de couverture).

porte» (*LDM*, p. 18), c'est-à-dire *Einige Einzelheiten über die Seele der Fälscher*, c'est-à-dire *Quelques détails sur l'âme des faussaires*, c'est-à-dire, finalement, l'essentiel de *Lisbonne, dernière marge*⁸. Or, si *Quelques détails sur l'âme des faussaires* trace «le portrait d'une époque fictive — le II^e siècle» —, c'est à travers la touffeur textuelle d'une anthologie d'autant plus inimaginable qu'elle traverse les siècles imaginaires d'une «Renaissance» insituable — fort peu science-fictionnelle mais encore moins «réaliste» — où fourmillent des dizaines d'écrivains aux noms de commandos («brigade Eva Rollnik», «commandement unifié Siegfried Schulz», «commune Ingrid Schmitz», etc.) qui se commentent, se citent et se déchirent les uns les autres avant d'être impitoyablement «volatilisés»⁹. Sans compter — complication supplémentaire — que le tout, passé le paratexte, ne se donne pas la signature de Volodine mais celle d'Ingrid Vogel, et qu'Ingrid, franchi le seuil de *Quelques détails sur l'âme des faussaires*, disparaîtra au profit de prête-noms jamais tout à fait probants. Antoine Volodine, alias Ingrid Vogel, alias Katalina Raspe, alias Elise Dellwo¹⁰ : les clés ouvrent trop de portes pour en ouvrir aucune qui puisse paraître la bonne. D'autant plus que cette Katalina Raspe, auteure du *Monde Moô-moô*¹¹, auteure de *Clarté des secrets*, n'est peut-être que le pseudonyme choisi par les dépositaires des fragments de ce dernier ouvrage : fraction élargie Astrid Luther, cellule Silke Poensgen, brigade reconstituée Suzanne Speitel (*LDM*, p. 36). D'autant plus qu'Elise Dellwo est partout et

8 L'amateur d'acronymes, s'il n'attend pas la page 136 et son étourdissante liste de sigles (COPCON, SUV, PRB-BR, RALIS, UDP, MFA, MRPP, LUAR, PCP) pour se mettre en chasse, pourra remarquer que l'«âme des faussaires», *Seele der Fälscher*, éparpille et dissimule, mais à peine, ce que Volodine faisait à visage découvert avant de passer, de ce point de vue, à la clandestinité : de la SF.

9 Comme le précise la «commune reconstituée Elise Dellwo» : «sans rire, «volatilisation» est le terme auquel on a recours, dans la société de la Renaissance, quand la police vous ouvre les boyaux avant d'y jeter une grenade» (*LDM*, p. 130).

10 Sans oublier Waltraud Stoll, nom que Wellenkind fait prendre à Ingrid pour la faire passer en Asie à l'insu de la police (*LDM*, p. 19). Bout de course ? Sans doute pas, puisqu'au sein de *Quelques détails sur l'âme des faussaires* cette Waltraud Stoll trouvera un clair écho en Waltraud Pohle, connue pour ses articles sur les «romances des années quarante» (*LDM*, p. 132). Années quarante du II^e siècle, pour sûr, mais de notre XX^e siècle aussi, pour peu qu'une relecture de la diatribe d'Ingrid sur l'après-guerre allemand (*LDM*, p. 77-82) y repère l'effet amnésique des romances dont l'Histoire officielle, la nôtre, se berce. Bout de course ? Toujours pas : je reviendrai plus loin sur cette Waltraud Pohle dont l'identité, d'un autre côté, s'érode encore.

11 Après Céline, Artaud ? Volodine cultive les monstres.

nulle part dans l'espace littéraire de la Renaissance, ses hétéronymes se multipliant au-delà de tout recensement — ce qui ne les empêche pas de se livrer à une lutte qui, même après avoir été dénoncée comme factice, n'en paraît pas moins virulente¹². D'autant plus qu'Ingrid Vogel participe d'un réseau qui déborde largement *Lisbonne, dernière marge*: «Vogel», oiseau, est un relais entre *Des enfers fabuleux*, dont l'une des sections s'intitule «Soleil des oiseaux», et *Alto solo*, où l'humanité accueille en son sein, j'y reviendrai, de «drôles d'oiseaux». Qu'on n'aille pas s'étonner, dès lors, de ce que le sort habituel des communes d'écrivains, dans *Lisbonne, dernière marge*, soit la volatilisation: tout ce beau monde se voit transformé en volatiles. En rossignols? La supposition peut se frayer un chemin dans l'esprit du lecteur si celui-ci se souvient qu'un rossignol est à la fois un instrument à crocheter¹³ et... un livre invendu. Bref, Volodine écrit sous un nom d'oiseau (Vogel) des oiseaux (livres) à oiseaux (à clés): ces oiseaux se développent en rhizome. Mais les clés n'ouvrent que sur la fiction, que sur d'autres fictions¹⁴, ce que dit peut-être l'enchaînement VolodINE/INgrid Vogel: moins l'engendrement de la fiction-Ingrid à partir de la réalité-Volodine, que la dissolution interminable de celle-ci dans celle-là. Volodine tresse d'ailleurs autour de son nom un réseau fictivisant aux effets pervers: la quatrième de couverture d'*Un navire de nulle part* déclare narquoisement qu'«Antoine Volodine a pour véritable pseudonyme Volup Golpiez», ce qui brouille d'autant plus efficacement les cartes que *Rituel du mépris* accueille un «oncle Volp» à l'identité particulièrement douteuse¹⁵ et que *Le nom des singes* rend de moins en moins distinguables ses trois personnages principaux: Gonçalves, Gutierrez et... Golpiez.

12 Voir la quatrième partie, «Elise Dellwo et la pratique de l'hétéronymie» (*LDM*, p. 123-139), sur laquelle je reviendrai plus loin.

13 «Puis, après deux tours complets, nous traversâmes la clôture: la police avait introduit son rossignol d'urgence dans la serrure du portillon» (*LDM*, p. 109).

14 Fictions botaniques et non pas seulement ornithologiques, d'ailleurs: Ingrid, qui ne manque pas de signaler fièrement à Wellenkind qu'elle «peut inventer», lui propose un échantillon de flore fictive où figure en bonne place, au milieu de l'allot non épineux et autres brousards constrictors, le... vogelia (*LDM*, p. 49). À noter par ailleurs que Gueule de lune, le narrateur à moitié dément du *Montreur de cochons* signé, comme par hasard, *Ingrid Schmitz*, prolonge copieusement ce florilège par une série sur laquelle il y aurait long à dire et dont je retiens seulement la lettrisque, la fausse-blette et la golpille poreuse: cette végétation est un texte.

15 «Mon oncle, mon père, Wolguelam ou Golpiez, aux prénoms si proches: Volp et Volup: mon père, mon oncle? Ou serait-ce que...» (p. 107).

Le lecteur de *Lisbonne, dernière marge* ne s'étonnera donc pas qu'*Ingrid Vogel*, traduite de l'anglais et non de l'allemand cette fois, donne : dans le réseau (in grid).

Anonymat des commentaires

De *Quelques détails sur l'âme des faussaires*, Kurt Wellenkind propose un résumé qui peut rappeler ces scènes où les détectives de romans policiers exposent la solution de l'énigme, en ce qu'il offre la synthèse de l'éparse matière fictionnelle parcourue jusque-là par le lecteur (*LDM*, p. 126-128). Résumé fort juste¹⁶, à condition de préciser que Wellenkind passe à peu de choses près sous silence la dimension textuelle de ce qui n'est pas que la description d'une société imaginaire, mais aussi (et d'abord) un gigantesque entrelacs d'écrits et d'écrits sur ces écrits. De la Renaissance, nous ne saurons que ce que nous parvenons à glaner au fil de cette série de commentaires¹⁷. Or ces commentaires, qui constituent la majeure partie du roman, ont tout de même ceci de troublant qu'ils sont anonymes (à une exception près) et datent d'une époque jamais précisée, dont on sait seulement qu'elle est largement postérieure à la Renaissance, et donc aux II^e et III^e siècles (ici encore, une seule exception). Derrière ces textes où la Renaissance est disséquée, donc, il n'y a rien¹⁸. Ou plutôt

16 Et qui paraît d'autant plus accrédité qu'il est formulé en des termes qui rappellent le prière d'insérer de... *Lisbonne, dernière marge*. Ce qui, selon un mouvement inverse de celui que j'ai noté à la page précédente, a tendance à extraire Wellenkind de l'espace de la fiction. J'y reviendrai.

17 Respectivement : « Pour une réhabilitation de la commune Ingrid Schmitz », « L'abjuration des échos chez Konrad Etzelkind », « À propos des contes pour enfants », « La multiplication des doubles dans l'œuvre posthume d'Eva Rollnik », « Elise Dellwo et la pratique de l'hétéronymie », « Quelques digressions à propos de la littérature des poubelles », « Shagga du retour d'Abdallah, capitaine du rugissement de l'épée » et « Hommage aux incendiaires ».

18 Un « rien » fort mallarméen hante *Lisbonne, dernière marge* ; voir les pages 33 (« un bâtiment en construction, ou une maison en démolition, ou un terrain vague, ou un trou, mais parfois il n'y a rien » ; « rien n'empêche de penser que, derrière la police, il n'y a rien »), 38 (« Derrière le langage, en tout cas, il y a les mots, et derrière les mots, parfois il y a un code, parfois il y a une culture, parfois il y a un hurlement, et parfois il n'y a rien »), 91 (« Derrière les cloisons étanches des ruches [...], rien ne prouve que des enfants vivent et se développent ») et 107 (« De la moelle d'Eva Rollnik, [les prosateurs de la Renaissance] n'avaient rien retiré, sinon les règles de nouveaux divertissements, avec dominos et ombres chinoises » — retour à Waltraud Stoll, avatar chinois d'Ingrid Vogel ainsi, on le verra bientôt, qu'à Infernus Johannes, spécialiste ès ombres).

deux fils, ténus : les exceptions que je viens de signaler. Un mot sur chacune.

L'indétermination chronologique, d'abord. Un peu comme dans *City*, roman de Clifford D. Simak qui se construit selon un double décrochement temporel (futur de l'humanité examiné à des millénaires de distance par les chiens qui ont remplacé l'espèce humaine et attribuent un statut légendaire aux récits qui la mettent en scène), *Lisbonne, dernière marge* radicalise la structure narrative rétrospective adoptée par la plupart des romans de science-fiction : il n'y s'agit pas simplement de raconter au passé des événements fictifs futurs, mais bien de montrer à quel point cet écart temporel de la narration implique une incompréhension. À quel point, aussi, il permet un silence sur le présent de l'énonciation, censé correspondre à un savoir partagé par les commentateurs et leurs lecteurs¹⁹. D'où les vastes zones d'ombres qui recouvrent non seulement la Renaissance, énigmatique pour ses commentateurs eux-mêmes, mais davantage encore l'époque où s'écrivent les commentaires, à propos de laquelle nous ne disposons que de renseignements infimes. Comme, au surplus, ces commentaires ne sont pas datés, il n'est même pas possible d'affirmer avec certitude qu'ils proviennent d'une seule et même époque. La plénitude informative de la science-fiction — d'une certaine science-fiction — se voit ainsi transformée en son contraire : une fiction fantôme.

Une exception, cependant, qui apparaît, on ne peut plus discrètement, dans une note au bas de la page 161, où le commentateur du *Montreur de cochons* fait référence à l'un de ses propres articles, paru dans la *Revue du VII^e siècle*. Indice bien mince, et qui peut susciter quelque doute si le lecteur s'avise qu'il pourrait bien s'agir d'une revue sur le VII^e siècle, à la façon de notre *Dix-huitième siècle*. Jusqu'à ce qu'il se ravise : *Le montreur de cochons* étant daté du II^e ou du III^e siècle (cf. p. 159), c'est donc bien le commentaire qui date du VII^e siècle²⁰. De quoi est fait ce VII^e siècle ? Nous n'en saurons rien : il se volatilise, textuellement, dans la référence (elle-même lacunaire) à la Renaissance.

19 Alors que la science-fiction traditionnelle, massivement didactique, s'ingénie à colmater les brèches épistémiques entre le savoir des lecteurs et celui des personnages, ce dernier n'étant donc pas traité comme un savoir partagé. Loin de se réduire à des aspects thématiques, la mutation que l'écriture de Volodine fait subir à la science-fiction est une mutation proprement discursive.

20 Encore qu'une sourde inquiétude puisse saisir le lecteur lorsqu'il considère le titre de cet article : « Place aux imposteurs ! »

Le second fil qui rattache un commentaire à sa situation énonciative n'est pas moins fragile : c'est celui qui semble attribuer le texte de la quatrième partie du roman à la « commune reconstituée Elise Dellwo » (*LDM*, p. 134). Mais cette piste soulève davantage de questions qu'elle n'en résout. D'abord parce que cette commune reconstituée Elise Dellwo n'est, de son propre aveu, que l'une des innombrables factions qui portent ce nom — ou un autre : le « détachement Infernus Johannes » (qui sévit dans l'étrange domaine de la « littérature des poubelles » et à qui on doit *Le monstreur de cochons*²¹), la « tranquille colonne Waltraud Pohle (auteur d'articles critiques sur les romances des années quarante) », la « patrouille Hanna Frizsch » (connue, elle, « pour ses dénonciations virulentes de la littérature des poubelles, ainsi que pour ses *Essais d'archéologie distributive* » dont nous ne saurons rien — Borges n'est pas loin). En attendant la « patrouille Detlev Vielt » et la « section de combat Irene Schelm », dont les liens pseudonymiques avec Elise Dellwo ne seront révélés qu'à la page 161²², et combien d'autres communes apparemment anodines (Sabine Hausner?²³) ou académiques (Emma Wagner?). dont rien ne laisse

-
- 21 Que le premier des hétéronymes d'Elise Dellwo à être mentionné soit Infernus Johannes ne surprendra qu'à moitié le lecteur assidu des romans de Volodine. La signature d'Infernus Johannes, en effet, apparaît sous chacun des épigraphes, trois en tout, disposés comme autant de cailloux dans cette jungle intertextuelle : en tête de *Biographie comparée de Jorian Murgrave* (« La vie n'est que l'apparence d'une ombre sur un reflet de suie »), de *Rituel du mépris* (« Enfant, vous souffriez déjà, ce me semble, mais depuis toujours le chaos vous va comme un masque »), de *Des enfers fabuleux* (« Il y eut, au-dedans des ombres, sa tête ; elle s'était figée sur un rire. Et soudain, mais la flamme le cachait, il dit : "Prépare ton voyage avec leurs morts ; et ne rêve que si en leurs songes prend forme un espace noir" »). Fragments, réels ou imaginaires, qui réveillent autant d'échos au sein de ce qui prend forme, livre après livre, sous la signature de Volodine : des lettres, noir sur blanc, qui projettent leurs ombres les unes sur les autres. Mais qui est Infernus Johannes ? Mes recherches, trop brèves, n'en ont pas retrouvé la trace. Une invention, une autre, d'Antoine Volodine ? Possible. Le personnage est assez obscur, de toute façon, pour que la preuve (éventuelle) de son existence ne suffise pas à dissiper l'impression de fiction qu'il suscite.
- 22 Ce qui projette une embarrassante lumière rétrospective sur le passage des pages 130 à 134, longue dénonciation d'Elise Dellwo signée pourtant « Irene Schelm » et publiée dans la très officielle revue *Cœur du 1^{er} siècle*, dont il faut se résigner à conclure qu'elle est atteinte par ce virus de subversion textuelle et idéologique qu'est Elise Dellwo.
- 23 Supposition d'autant moins gratuite que « l'inénarrable brigade Sabine Hausner » est dite avoir été « touchée par la grâce des faux noms » en signant

soupçonner qu'elles seraient des masques d'Elise Dellwo, si ce n'était de la paranoïa désormais bien implantée dans l'esprit du lecteur.

La piste Elise Dellwo est donc bien précaire, non pas en raison de sa minceur mais, au contraire, à cause de ses vertus éminemment contaminatrices : à la limite, chacune des signatures apparaissant dans *Lisbonne, dernière marge* (plusieurs dizaines!) peut dissimuler cette commune tentaculaire, les moins suspectes n'étant pas celles qui déversent leur fiel critique sur «Elise Dellwo», la subversion ou la littérature des poubelles.

On répondra que cette zone de turbulence énonciative est confinée au roman à clés d'Ingrid Vogel, à *Einige Einzelheiten über die Seele der Fälscher* donc. Rien n'est pourtant moins sûr : le plus élémentaire examen du récit qui relate le séjour d'Ingrid et de Kurt à Lisbonne, du récit enchâssant donc, ne pourra manquer d'apercevoir les singulières fluctuations de sa voix énonciative, tantôt attribuée à Ingrid (voir page 49), tantôt à Kurt (voir page 241), tantôt, le plus souvent, à personne. Davantage : l'enchâssement lui-même devient parfaitement poreux, page 242, lorsque le récit bascule sans prévenir du xx^e siècle au ii^e, de Lisbonne à la Renaissance, à la faveur de la substitution incongrue de Katalina Raspe et de Konrad Etzelkind à Ingrid Vogel et à Kurt Wellenkind. Le récit n'apparaît alors que comme l'aporétique tentative de juguler ce monstre : un texte de Volodine.

Science-narration

Qui narre, on le voit, a de bonnes chances de voir son identité déstabilisée par excès et métamorphoses, comme dans *Lisbonne, dernière marge*, ou encore, au contraire, par raréfaction, comme dans *Alto solo*. Le lecteur de ce second (ou de ce sixième²⁴) roman devra attendre une bonne quinzaine de pages pour rencontrer la première occurrence du «je», innommé, presque complètement effacé derrière le personnage, Matko Amirbekian, dont il fournit une description qui vire vite au

«détachement de combat Uwe Boock» de médiocres moutures esthétisantes inspirées par le capitaine Abdallah et ses mille voyages» (*LDM*, p. 106).

24 Puisque, comme je l'ai signalé, la production Minuit s'édifie sur l'oubli (mais imparfait et feint) des quatre romans parus en «Présence du futur».

portrait hypothétique²⁵. Si, pour la narratologie, se souvenir implique, anthropomorphiquement, avoir été témoin, et maintenir à travers une mémoire fictive le fil qui relie un présent et un passé, le début d'*Alto solo* montre de quels évidements de sa supposée source le discours narratif est capable : une page, deux phrases, puis plus rien pendant longtemps. « Je » tout à fait sporadique, donc, que celui-là, au point qu'il semble, davantage que passé sous silence, aboli par un texte qui ne semble pas près de devenir le sien ; narrateur à éclipses que ce « je » dont l'existence même (et pas seulement la présence discursive) apparaît intermittente, discontinue. Ceci est accentué plutôt qu'atténué lorsqu'il resurgit, brutalement, une vingtaine de pages plus loin, en plein cœur d'une scène à laquelle — mais on ne s'en aperçoit qu'à la relire — il n'a manifestement pas assisté, celle de l'arrivée de Balynt Zagoebel et de ses sbires au cirque Vanzetti (*AS*, p. 48-56).

Entre-temps, le texte aura ajouté une pièce sur l'échiquier déjà peuplé de ses personnages : celle de l'écrivain Iakoub Khadjbakiro. Le lecteur de *Lisbonne, dernière marge* attendra peut-être, au vu de cet écrivain fictif, un jeu d'enchaînements semblable à celui autour duquel tournait, comme une spirale impossible, le précédent roman de Volodine. Rien de tel pourtant : le texte, d'un seul tenant, ne nous livre aucun écrit de Khadjbakiro. Du moins semble-t-il. Tout se passe comme si le narrateur, extérieur à l'histoire²⁶, pure voix narrative, n'écrivait pas, et que Khadjbakiro, impliqué dans l'histoire (mais on ne sait pas encore comment), écrivait, mais rien que nous ne lisions. Les choses, on s'en doute, sont moins simples.

Elles se compliquent, en tout cas, à la page 65, lorsqu'il semble que ces deux lignes pointillées, celle du « je » et de Khadjbakiro, se rejoignent, hypothétiquement toutefois : comme Khadjbakiro (*AS*, p. 34), le narrateur connaît Dojna Magidjamalian. Mais c'est un indice bien fragile, qui ne sera confirmé qu'une

25 « Je me rappelle Matko Amirbekian comme si c'était hier. [...] Je suppose qu'il devait maîtriser le cœur des femmes avec plus de succès que les chevaux ombrageux ; qu'il devait, etc. » (*AS*, p. 26).

26 Si ce n'est, comme je l'ai indiqué, qu'il dit se souvenir d'Amirbekian. Mais rien ne vient étayer ce souvenir qui demeure comme un frêle fil dans le vide : le souvenir efface celui qui se souvient, de la même façon que la reconstitution (impossible) de la Renaissance, dans *Lisbonne, dernière marge*, oblitère ou presque toute référence au vi^e siècle.

quinzaine de pages plus loin, page 75, lorsque Dojna s'adresse à lui en l'appelant «Iakoub»²⁷.

Le narrateur et Iakoub Khadjbakiro ne formeraient donc qu'un seul et même personnage. Conclusion rassurante — il est enfin possible, à mi-parcours du livre, d'apposer un nom à la voix qui énonce le récit — si ce n'est qu'elle peut difficilement ne pas réveiller le souvenir de la «troisième personne» qu'a longtemps été Khadjbakiro, et dénoncer, du même coup, la duplicité du texte. De Khadjbakiro? Nul doute que la narratologie et le mode de lecture dont elle procède promeuvent ce type de saisies psychologisantes, qui maintiennent le discours narratif sous la tutelle d'une conscience, fictive certes, peu fiable parfois, comme ici, mais hégémonique toujours. Lisons pourtant les lignes qui introduisent Khadjbakiro dans le réseau fictionnel :

L'histoire se complique, parce qu'il s'y mêle un écrivain, Iakoub Khadjbakiro, et que, quand le monde lui déplaît sous tous ses angles, l'écrivain, sur le papier, métamorphose le tissu de la vérité (AS, p. 31)

S'il avait d'abord pu sembler que la métamorphose, le brouillage, affectait au mieux les pages, jamais offertes à la lecture, de Khadjbakiro, ou au pire, par effet de mise en abyme, celles, quelque part, de Volodine, il apparaît maintenant que la métamorphose du tissu de la vérité se produit en ces lignes elles-mêmes, précisément en ce qu'elles paraissent confiner l'affabulation en d'autres pages ainsi tenues à distance par ces phrases qui prétendaient dire, elles, la vérité. Or il n'y a pas de métalangage. Non qu'il y ait une seule couche discursive étale, homogène. Il y a du métalangage. En un sens, il n'y a d'ailleurs que cela, chez Volodine, depuis les débuts, depuis *Biographie comparée de Jorian Murgrave* dont certaines pages se relisent maintenant comme un commentaire, par exemple, de *Lisbonne, dernière marge*. Et ainsi de suite. Les romans de Volodine n'en finissent pas de se dire les uns les autres, mais sans jamais — c'est cela

27 Il faut voir de quoi cette «confirmation» est faite : de l'interpellation de Dojna, mais aussi de la supposition que le roman n'accueille pas d'autre Iakoub et que le compagnon de Dojna, par conséquent, ne saurait être que Khadjbakiro. L'identification repose donc en partie sur un principe d'économie, ainsi que sur une esthétique (tacite) selon laquelle une désidentification ultérieure (s'il se révélait que ce Iakoub est un autre) relèverait d'un désagréable jeu du chat (le texte) avec la souris (son lecteur). Et pourtant...

qui est décisif — surplomber quoi que ce soit, sans jamais dire le fin mot de quoi que ce soit. Pas de métalangage qui parvienne, dans ces conditions, à cerner le mensonge d'autres énoncés sans être pris, au mieux à retardement, dans ses propres filets, ses propres affabulations provisoirement déguisées en clés interprétatives. Aucun narrateur ne saurait se rendre maître de pareils récits. La suite d'*Alto solo* le montrera.

Soit par exemple l'épisode du théâtre, à partir de la page 87, où il apparaît que Khadjbakiro ne connaît pas les trois spectateurs dont on devine (et dont on saura bientôt) qu'ils sont Aram, Matko et Will MacGrodno, pourtant décrits dans les premières pages. Décrits par qui? Pas par Khadjbakiro, qui ne les connaît pas. Solution: Khadjbakiro ne les connaît pas à ce moment, mais les connaît au moment, manifestement ultérieur, de plusieurs années peut-être («Je me rappelle Matko Amirbekian comme si c'était hier»), où il narre. La distinction entre je-narrant et je-narré semble donc ici résoudre une incongruité apparente. Soit. Mais cela n'explique pas comment Khadjbakiro aurait pris connaissance des moindres faits et gestes du trio pendant l'après-midi, ni comment il aurait appris ce qui s'est passé le même jour au cirque Vanzetti et encore moins comment il aurait pu avoir accès aux pensées d'une kyrielle de personnages. Remémoration alors, ou invention? L'une et l'autre, inextricablement. Ou plutôt, puisque chacune suppose, extérieure au récit, une instance dont le souvenir ou l'imagination fonderait ce dernier, ni l'une ni l'autre, mais plutôt un texte qui se joue silencieusement de son narrateur. Comme il se joue de toute identité.

Obscurité des oiseaux

C'est que l'identité, si elle constitue un motif obsédant dans les romans de Volodine, ne parvient jamais à s'y ériger en un thème qu'on pourrait décrire en oubliant le texte et ses filets. Cela vaut non seulement pour les individus (narrateurs ou personnages-énigmes, à la Jorian Murgrave) mais aussi pour les entités collectives (pays et sociétés à la géographie et à l'histoire foncièrement indéterminées) ainsi que pour les espèces biologiques, à commencer par l'espèce humaine, cible de prédilection de Volodine, de *Biographie comparée de Jorian Murgrave* au récent *Nom des singes*. La filière science-fictionnelle n'y est pas pour rien: quel amateur de science-fiction n'a pas rencontré des extra-

terrestres ou des mutants au fil de ses lectures? Quel amateur n'a pas été amené, à travers certains récits, à se poser la question: qu'est-ce qu'un être humain? À la différence, toutefois, de ceux d'autres auteurs (qu'on songe par exemple au *Solaris* de Stanislas Lem), les textes de Volodine résistent fortement à une lecture qui les réduirait à leur teneur crypto-philosophique: l'altérité n'y est jamais séparable d'une *altération* toute discursive²⁸. D'où, par exemple, l'embarras tenace des lecteurs de *Rituel du mépris*, dont les personnages apparemment anthropomorphes se révèlent peu à peu, sans qu'on en sache davantage sur leur compte, ovipares²⁹.

D'où, aussi, la perplexité croissante de ceux de *Lisbonne, dernière marge* devant ce qu'on pourrait appeler le «problème enfantin». Cela commence par un ouvrage du commandement unifié Siegfried Schulz, *Authenticité de l'œuvre orale*, qui «s'insurge contre le cloisonnement de la société en cellules étanches, sans relation les unes avec les autres — d'un côté les enfants, de l'autre les adultes» (*LDM*, p. 85). Cela s'aggrave avec les *Brèves conclusions sur le monde de l'enfance* de la compagnie Inge Albrecht, où l'on apprend que «les adultes ne se reproduisent pas entre eux» (*LDM*, p. 87), et qu'à l'évidence ils ont tout oublié de leur enfance, passée dans les mystérieuses «ruches». Au point qu'Inge Albrecht en vient à conclure que les adultes n'ont «jamais franchi la rivière qui sépare l'enfance de l'âge adulte», qu'ils n'ont «jamais été enfants» (*LDM*, p. 89); pour le commentateur anonyme des *Brèves conclusions*, cela signifie qu'il y a «d'un côté les enfants, de l'autre les adultes, mais *sans relation organique entre*

28 Il faut cependant reconnaître que l'assimilation des récits de Lem à un discours philosophique, et l'escamotage du texte dont cette assimilation procède souvent, tient en bonne partie à un parti-pris de lecture qui devient nettement moins facilement rentable face à des textes comme «Le masque» ou «Journal» (tous deux repris en traduction française dans le recueil *Le masque*, Paris, Calmann-Lévy (coll. «Science-fiction»), 1983, respectivement p. 131-187 et p. 189-217).

29 D'abord à travers un passage qui n'interdit pas une lecture métaphorique («On a brûlé les étapes! On s'est passionnés! Alors que le paysage n'était pas favorable on s'est pris d'une frénésie! On voulait pondre!» (p. 94)), puis à travers un autre qui laisse fort peu de doute mais en est d'autant plus troublant: «On était là, presque tous, engourdis, à tenir nos œufs au chaud dans le silence» (p. 95). Qu'on n'aille donc pas s'étonner de ce que, dans *Lisbonne, dernière marge*, des écrivains *pondent* des shaggas (*LDM*, p. 106): chez Volodine, rien de ce qui est écrivain n'est tout à fait humain.

les deux groupes» (*id.*). Les choses s'aggravent encore davantage avec *Clarté des secrets* de la commune Katalina Raspe, qui va jusqu'à nier purement et simplement l'existence des enfants :

Derrière les cloisons étanches des ruches, derrière la grille inviolable que contrôlent les instructeurs, derrière la police et ses barrières de meurtre, au-delà de ce brouillard de terreur qui dénature notre vision des choses, rien ne prouve que des enfants vivent et se développent. (*LDM*, p. 91)

Hypothèse effarante (comment des générations pourraient-elles se succéder, du II^e au VII^e siècle, si les adultes ne se reproduisent pas et qu'il n'y a pas d'enfants?), et dont le lecteur ne sait trop quelle confiance lui accorder³⁰. D'une part, il peut se souvenir du discrédit jeté implicitement sur ces travaux par l'auteur anonyme de *L'abjuration des échos chez Konrad Etzelkind* :

On sait combien la quête anxieuse d'une identité a été centrale dans la pensée du II^e siècle, et avec quelle persistance le problème de nos origines a occupé le devant de la scène jusqu'à la dernière décennie du III^e siècle. [...] De nombreuses hypothèses de travail, erronées et pessimistes, se construisaient autour du thème obsessionnel de l'hérédité, compliquant la question sans la résoudre. (*LDM*, p. 53)³¹

Mais, d'autre part, le lecteur ne peut pas manquer de noter que la publication de chaque opuscule, d'*Authenticité de l'œuvre orale* aux *Brèves conclusions sur le monde de l'enfance* puis à *Clarté des secrets*, se solde par l'exécution de ses auteurs : signe qui ne trompe pas sur le sérieux avec lequel la police, ou les ruches dont elle est manifestement l'instrument, prennent les affirmations d'Inge Albrecht, de Siegfried Schulz et de Katalina Raspe. Mais si chacun invalide les conclusions des précédents, quelle vérité est ainsi étouffée? *Lisbonne, dernière marge* est bien un dédale sans issue. Ou plutôt : un dédale de dédales, emboîtés

30 D'évidence, Volodine exploite ici ce que j'appellerais le potentiel xénogène de la science-fiction, dont les cadres de référence se démarquent invariablement de ceux qui cautionnent le réel. À cette différence près que le lecteur de Volodine ne parvient pas à mesurer la portée des réajustements qui permettraient de fixer l'encyclopédie à la fois présumposée et *impossibilisée* par le récit.

31 Sur un autre plan, on notera que ce commentaire formulé à une époque nécessairement ultérieure figure *avant* le chapitre sur l'enfance et les ruches. Bel exemple du labyrinthe chronologique construit par *Lisbonne, dernière marge*.

les uns dans les autres, dans lequel chaque issue ne peut que mener à un labyrinthe supplémentaire.

Alto solo n'offre pas le même type ni le même degré de complexité, mais la question de l'identité biologique y est aussi troublante. Il y est question, très vite, d'un oiseau qui, «à la fin de l'automne, n'a pas pu accompagner son groupe vers le sud, car il a eu l'aile blessée lors d'une bagarre avec les frondistes» (AS, p. 11). Si l'on excepte les frondistes (terme qui apparaît pour la première fois ici et dont on comprendra bien plus tard qu'il désigne une milice fasciste) ce passage semble bien renvoyer à ce que vous et moi appellerions un oiseau. On pourra certes s'étonner de ce que cet oiseau apparaisse ensuite comme le focalisateur de la scène³²: surprise en sourdine, discursive, générant une indécision qui ne se décrit pas dans les termes — factuels et non pas textuels — que privilégie habituellement la science-fiction. L'étonnement et le doute deviendront inévitables lorsqu'il sera dit que «[l'] oiseau s'appelle Ragojine» (AS, p. 12): avec cette assurance que provoquent habituellement les rectifications de méprises, nul doute que bien des lecteurs abandonneront l'idée que ce Ragojine puisse être *littéralement* un oiseau: il ne serait plutôt qu'un de ces quidams qu'on qualifie, parfois, de «drôles d'oiseaux». Mais cette nouvelle certitude sera de courte durée: comment se fait-il qu'on dise plus loin qu'«[à] Chamrouche, [Ragojine] ne connaît personne de sûr, aucun oiseau» (*id.*)? Qu'il «n'a plus une seule plume du côté droit» (*id.*)?³³ Mi-humain et mi-oiseau, donc, que ce Ragojine? C'est semble-t-il la seule solution envisageable, mais une solution qui n'existera jamais autrement qu'à l'état d'inférence: *Alto solo* ne souffle mot sur l'étrange hybridation responsable de l'existence de cet oiseau et des autres porte-plumes — l'allusion métatextuelle n'est pas loin — qui hantent ses pages.

32 Ainsi: «Par les fenêtres cassées, à travers la suie et les lézardes de son vasis-tas, il voit la rue» (AS, p. 12).

33 Le problème ne tenant pas tant à l'absence de plumes — quel humain en porte, au côté droit ou ailleurs? — qu'au présupposé de la négation: Ragojine *deurait* avoir des plumes. Voilà qui montre encore une fois que l'altérité, chez Volodine, est indissociable des agencements discursifs du texte.

Absence du présent

De *Biographie comparée de Jorian Murgrave au Nom des singes*, les romans de Volodine posent, obsessivement, cette question : que se passe-t-il lorsque le texte devient sa propre fiction, se capture, s'invagine, se multiplie jusqu'à l'affolement dans les mondes qu'il crée, jamais tout à fait siens, jamais tout à fait autres pourtant ? La réponse n'est pas simple et nécessite, une dernière fois, un détour par la science-fiction.

Celle-ci repose sur une contradiction motrice entre l'hypos-tase de mondes imaginaires et l'impossibilité d'émanciper ces mondes des textes qui, tout en s'affichant comme leur description, ne peuvent jamais que les instaurer. Une contradiction, donc, entre une présence (hallucinée) du futur et une absence (tendancielle) du présent, celui des formations et des pratiques discursives où tout cela circule, émerge, se fait et se refait³⁴.

Ce serait mal poser le problème que de le transcrire dans les termes de l'interminable débat entre la liberté de l'imagination et les contraintes (assurément idéologiques) imposées par le contexte social. Il ne suffit pas à la science-fiction de poser des mondes ostensiblement imaginaires pour s'affranchir du réel ; ce n'est pas davantage en infusant ses récits d'un questionnement idéologique qu'elle amène ses lecteurs à s'interroger sur les modes de production de la fiction, ici, aujourd'hui, devant les lettres, les phrases et les pages. Cette leçon inquiète — qui est celle, multi-morphe, de Philip K. Dick, de Christopher Priest, de Pat Cadigan, de Jean-Pierre April et de quelques autres — est aussi la leçon, en forme de doute, de rage et de peur, de Volodine. Elle est, elle aussi, interminable.

34 Tendancielle : refoulées, l'écriture et la lecture n'en finissent pas de faire retour sous diverses formes, dont le didactisme n'est que la plus visible. Pour plus de détails sur cette question, voir mon article « De l'impossibilité d'une poétique de la science-fiction », *La discursivité*, sous la direction de Lucie Bourassa, Québec, Nuit blanche (coll. « Les Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise »), 1995, p. 123-154.