

Dystopie de l'évolution dans *Songes de Mevlido* et *Terminus radieux* d'Antoine Volodine : une épopée mélancolique¹

Claire Mercier²

Recibido : 10 de abril de 2017 / Aceptado : 30 de mayo de 2017

Résumé. Le présent article réalise une approche analytique à l'univers post-exotique d'Antoine Volodine au travers de deux de ses derniers românes : *Songes de Mevlido* et *Terminus radieux*. Ces œuvres mettent en scène un espace dystopique en lien avec l'effondrement d'un régime politique de type communiste : une épopée traumatique des vaincus, qui a pour conséquence un phénomène involutif dans un temps post-apocalyptique : mélancolie de l'existence. Cependant, le chuchotement des écrivains de la post-humanité demeure comme dernier rempart face à la prison que représente l'aliénation du réel.

Mots clés : Antoine Volodine; post-exotisme; dystopie; évolution.

[es] Distopía de la evolución en *Songes de Mevlido* y *Terminus radieux* de Antoine Volodine: una epopeya melancólica

Resumen. El presente artículo se acerca al universo post-exótico de Antoine Volodine mediante la consideración analítica de dos de sus últimos românes: *Songes de Mevlido* y *Terminus radieux*. Estas obras ponen en escena un espacio distópico en relación con el colapso de un régimen político de índole comunista: una epopeya traumática de los derrotados, que tiene como consecuencia un fenómeno involutivo al interior de un tiempo post-apocalíptico: melancolía de la existencia. Sin embargo, permanece el balbuceo de los escritores de la post-humanidad, en calidad de última resistencia frente a la prisión que constituye la alienación de lo real.

Palabras clave: Antoine Volodine; post-exotismo; distopía; evolución.

[en] Dystopia of the Evolution in *Songes de Mevlido* and *Terminus radieux* by Antoine Volodine: A Melancholic Epic

Abstract. The article approaches the post-exotic universe of Antoine Volodine by critically examining two of his latest românes: *Songes de Mevlido* and *Terminus radieux*. These novels represent a dystopic space which shows the collapse of a communist political system. It is a traumatic epic of the defeated, which results in the regress towards a post-apocalyptic time marked by existential melancholy. However, the whisper of post-human writers still remains as a site of resistance against the prison that is the alienation of the real.

Keywords: Antoine Volodine; post-exoticism; dystopia; evolution.

¹ L'article fait partie du projet Fondecyt de Post-Doctorat 2016 n° 3160039, financé par le Fondo Nacional de Ciencia y Tecnología (Fondecyt) et parrainé par la Pontificia Universidad Católica de Chile.

² Instituto de Estudios Humanísticos "Juan Ignacio Molina", Universidad de Talca
cmercier@utalca.cl

Sommaire : 1. À propos du post-exotisme. 2. L'épopée dystopique des vaincus. 3. L'involution mélancolique. 4. Les rêveurs de la post-humanité, 5. Références bibliographiques.

Referencia normalizada: Mercier, C. (2017). « Dystopie de l'évolution dans *Songes de Mevlido* et *Terminus radieux* d'Antoine Volodine : une épopée mélancolique ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, Vol. 32, Núm. 2 : 239-252.

« Nous savons qu'il est hasardeux d'analyser la production post-exotique quand on emploie les termes que la critique littéraire officielle a conçus pour autopsier les cadavres textuels dont elle peuple ses morgues. L'exercice est possible, mais au prix de contorsions mentales qui font du post-exotisme un lieu de rendez-vous pour élites schizophrènes et hautaines, perversément amoureuses d'une musique de l'illisible » (59). Antoine Volodine, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*.

1. À propos du post-exotisme

Ce qui enchante, dans l'œuvre d'Antoine Volodine³, c'est la création d'un univers romanesque singulier, riche et en constante expansion. Cependant, la thématique centrale des romans de l'écrivain français s'oppose aux propriétés de cette cosmogonie. En effet, s'y développe une vision dystopique qui se caractérise par l'inévitable destruction d'une réalité idéologiquement avortée.

Sur fond de rejet de l'appartenance de son œuvre à la science-fiction, Antoine Volodine forgea le terme de « post-exotisme »⁴ afin de déclassifier, tout en caractérisant parodiquement, sa littérature. C'est en 1998 qu'apparait le correspondant (contre)manifeste sous le titre facétieux de : *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*. Mais plus qu'une proclamation des principes du post-exotisme, il s'agit de présenter une communauté d'écrivains au destin collectif : une anthologie des vaincus⁵. Le post-exotisme se définit donc par ce qu'il n'est pas, c'est-à-dire un courant littéraire appartenant au canon, ainsi qu'une école de pensée qui reproduit les valeurs d'une idéologie dominante. La critique faite à la littérature hégémonique s'effectue au travers de la construction d'une fausse anthologie d'écrivains dissidents⁶

³ Ultime pseudonyme, jusqu'à l'heure en usage, de l'écrivain, connu aussi sous les masques fictifs de Lutz Bassmann, Manuela Draeger et Elli Kronauer.

⁴ Un blog autour du post-exotisme, alimenté par une équipe universitaire, est disponible en ligne: <http://www.berlol.net/chrono2/> Sont notamment présentes, sur ce site, les conférences (audio) du colloque « Antoine Volodine et les voix du post-exotisme » (2010), réalisé sous la direction de Frédéric Detue et Lionel Ruffel, avec la participation d'Antoine Volodine, au Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle : <http://www.berlol.net/chrono2/?p=1424> Finalement, pour une bibliographie sélective autour de l'œuvre de Volodine, consultez la page internet de la BNF : http://www.bnf.fr/documents/biblio_volodine.pdf

⁵ Pour une étude de la démarche de Volodine dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* quant à la construction d'une posture d'auteur à mi-chemin entre le porte-parole et le dissident politique, voyez l'article de Mette Tjell : « Posture d'auteur et médiation de l'œuvre : l'écrivain en porte-parole chez Antoine Volodine » (2013).

⁶ La parodie du canon littéraire par le biais d'une fausse anthologie assimile, d'une certaine façon, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* à *La literatura nazi en América* (1996) de Roberto Bolaño. Dans les deux cas, l'objectif est celui d'une désacralisation de l'institution littéraire. Cependant, à la différence de l'attaque que

qui chuchotent leur révolte au sein d'un espace carcéral : seule condition possible d'existence du post-exotisme⁷. D'ailleurs, au cours d'un entretien entre une journaliste et l'auteure post-exotique Ellen Dawkes, celle-ci rend compte du fossé insurmontable qui existe entre le post-exotisme et la littérature officielle : « Je dis 'votre' académisme, 'votre' littérature, mais... Ne voyez pas là une élégance... destinée à tendre entre vous et nous je ne sais quelle passerelle paradoxale... mondaine... Vous savez, le gouffre qui nous sépare ne se franchit pas... Votre littérature et la nôtre... ne dialoguent pas » (33). Cette impossible entente donne lieu à l'invention de trois nouvelles formes littéraires : la shaggâ, le române⁸ et les nouvelles ou entrevoûtes. L'attaque amère faite à la littérature qui se love dans sa tour d'ivoire doit bien sûr s'entendre en relation avec les conditions extrêmes de production du post-exotisme, ainsi que sa nature révolutionnaire. La cible du post-exotisme est la littérature en tant que servante du pouvoir : un système impérialiste barbare qui a condamné les écrivains post-exotiques à une réclusion forcée. Ainsi, le post-exotisme cherche à se libérer des entraves physiques de l'emprisonnement en construisant un espace fictif onirique, entre la non-mort et la non-vie⁹, pour rétablir, au sein de l'univers carcéral dystopique, l'espérance d'une société humaine fraternelle : « Nous avons fini par comprendre que le système concentrationnaire où nous étions cadennassés était l'ultime redoute imprenable de l'utopie égalitariste, le seul espace terrestre dont les habitants fussent encore en lutte pour une variante de paradis » (65). On comprend dès lors l'implication du terme « post-exotisme », dans le sens d'un voyage imaginaire engagé vers un idéal fictif de nature utopique.

Les ouvrages d'Antoine Volodine, en tant que littérature post-exotique, se caractérisent par la présence d'un espace dystopique, produit de l'échec de l'utopie communiste : une épopée traumatique des vaincus. Celle-ci a comme conséquence un phénomène involutif dans un temps post-apocalyptique : mélancolie de l'existence. Le présent article se propose donc d'étudier l'espace-temps¹⁰ post-exotique au travers de deux românes¹¹ : *Songes de Mevlido* (2007) et *Terminus radieux* (2014)¹². Le premier, comme l'indique son titre, nous plonge dans le médiocre quotidien de Mevlido¹³, un policier provenant des ghettos de la ville d'Oulang-Oulane. Après une guerre totale qui a mis fin aux utopies égalitaristes, s'est installé un régime totalitaire qui prône un capitalisme sauvage. La fonction de Mevlido consiste à surveiller les faits et gestes d'organisations révolutionnaires bolcheviques. Cependant, Mevlido est en réalité un agent envoyé dans le monde des hominidés par les Organes : une organisation qui semble vivre dans une réalité parallèle à celle de la première partie

réalise l'écrivain chilien à la barbarie de l'esthétique nazie, Volodine fait l'apologie du post-exotisme en tant que contre-courant littéraire.

⁷ Lorsqu'un auteur post-exotique est libéré, il se donne la mort ou s'arrange pour être tué (69).

⁸ La forme à laquelle s'apparente le corpus d'analyse.

⁹ L'un des textes de référence de la littérature post-exotique est le livre tibétain des morts : le *Bardo Thödol*.

¹⁰ Ou, selon le concept de Mikhaïl Bakhtine, chronotope.

¹¹ Et quelques allusions à *Des anges mineurs* (1999) et *Dondog* (2002).

¹² Un entretien entre Laure Adler et l'auteur au sujet de *Terminus radieux* est disponible en ligne à l'adresse suivante : <https://www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/antoine-volodine>

¹³ Un loup nommé Mevlido est présent dans *Des anges mineurs*. Cependant, le personnage qui s'apparente le plus au policier d'Oulang-Oulane est Khrili Gompo, étant donné qu'il réalise la même expérience d'observation de l'humanité que Mevlido : « On lui avait accordé une demi-minute d'apnée avant le retour. Il disposerait de ces trente secondes pour évaluer l'état du monde et recueillir des éléments sur les peuplades qui l'habitaient encore, sur leur culture et leur avenir » (15).

du române. Mevlido se réincarnera dans un embryon humain, sans souvenir de sa vie antérieure parmi les Organes, dans le but d'étudier et d'adoucir l'anéantissement irréparable de l'humanité. Nombreuses sont les similitudes entre *Songes de Mevlido* et *Terminus radieux*, à commencer par le personnage principal qui donne sa linéarité au récit : Elli Kronauer, un soldat qui déserte ses fonctions après la chute de la Deuxième Union soviétique et rencontre sur son chemin le kolkhoze Terminus radieux. Celui-ci est peuplé d'humains mutants rendus immortels grâce à l'incendie de la pile nucléaire et placés sous la coupe de son président : Solovieï, un être doté de pouvoirs surnaturels qui peut condamner les êtres à une errance intemporelle au sein de ses rêves. Les différents personnages de ce române survivent tant bien que mal, entre la vie et la mort, dans un espace fantasmagorique, en attendant éternellement leur lente extinction. Ainsi, les deux ouvrages rendent compte d'un univers qui se dirige inévitablement vers son apocalypse, en lien avec l'effondrement d'un régime politique de type communiste.

2. L'épopée dystopique des vaincus

Gianni Vattimo, dans *Etica dell'interpretazione* (1989), définit la dystopie comme le renversement paradoxal de la raison illustrée contre elle-même et ses fins d'émancipation. Cependant, ce mouvement dystopique correspond en réalité, selon le philosophe italien, à la réalisation extrême de notre unique utopie possible, celle de l'*Aufklärung* (107-108). Fredric Jameson, dans *Archaeologies of the Future* (2005), rejoint d'une certaine façon l'idée de Vattimo selon laquelle la dystopie et l'utopie constituent les manifestations du principe d'espérance¹⁴, c'est-à-dire une volonté de changement de l'ordre idéologique en place. Ainsi, l'espace volodien, fondé sur la victoire de la dystopie capitaliste, ne peut s'entendre qu'à partir de l'échec de l'utopie communiste.

L'espace dystopique de *Songes de Mevlido* est essentiellement urbain et se construit sur une antinomie géographique-sociale entre le confort du centre-ville que fournit le mode de vie capitaliste et les ghettos qu'habitent les rebus laissés pour compte du communisme :

Le contraste avec l'atmosphère des ghettos était abyssal, et, même si la prospérité du centre-ville ne représentait qu'une île au cœur d'un océan de misère, on avait ici la sensation d'avoir accédé à un monde qui avait tourné la page des désastres et de la guerre noire, et où s'étaient rétablies pour toujours la civilisation, la justice, la fin des utopies, ainsi que l'industrielle tranquillité dont sont capables les hommes en période de paix et même les sous-hommes (89).

Un paradoxe s'établit entre une société capitaliste de nature dystopique, mais qui se réalise concrètement par un état de paix, alors que la défaite de l'utopie communiste a pour conséquence l'installation d'un espace dystopique.

L'espace de vie de Mevlido est celui des ghettos, qu'occupent les exclus de l'utopie capitaliste et surtout, les survivants des génocides ethniques qui se sont commis

¹⁴ Terme forgé par Ernst Bloch dans les trois volumes de *Das Prinzip Hoffnung* (1954, 1955 et 1959).

durant la guerre totale. Plus précisément, Mevlido habite Poulailier Quatre : « [...] ce ghetto incontrôlable, ce monde parallèle sans foi ni loi où se réfugiaient sous-hommes et insanes » (11). Les ghettos sont un espace en ruine peuplé de morts-vivants, comme en témoigne l'état de délabrement de l'appartement qu'occupe Mevlido avec Maleeya Bayarlag, une : « [...] femme que la folie avait enlaidie » (24) et ce depuis la mort de son compagnon. L'état psychologique et physique de dégradation de Maleeya correspond d'ailleurs à celui de leur lieu de vie avec Mevlido, infesté de cafards, d'araignées et plongé dans une continuelle obscurité.

Le troisième et dernier espace qu'explore le române est celui du Fouillis : lieu-épave situé au-delà des ghettos, où règne une extrême précarité et qui marque l'entrée dans le monde onirique. Mevlido s'y rend pour retrouver la terroriste bolchevique Linda Siew. Cependant, c'est à ce moment que le récit de la vie du policier s'entremêle avec celui de la mission que lui ont précédemment confié les Organes. La narration met donc en scène simultanément l'entrée de Mevlido au Fouillis et dans la réalité dystopique des hominidés, de par un voyage au sein d'un : « [...] milieu sous-hostile, sous naturel, sous-réel » (230). Nonobstant, cette double réalité s'enchevêtre avec une troisième : le rêve de Verena Becker, la femme de Mevlido assassinée par des enfants-soldats : « Je m'embrouille et je renonce. J'ai tout de même en tête le minimum vital : mon nom, Mevlido, le nom de celle que j'aime, Verena Becker, et une petite certitude – désormais, je me déplace à l'intérieur du rêve de celle que j'aime » (443). L'espace onirique constitue donc une alternative à la défaite de la révolution communiste¹⁵ et à l'extinction planifiée de l'humanité. Il s'agit, comme dans le cas des écrivains post-exotiques, d'une échappatoire face à un impossible réel : une aspiration dérisoire à un sentiment de communauté minime¹⁶, mais qui ne se concrétise que dans un monde onirique d'ordre nostalgique.

À la différence de l'espace urbain de *Songes de Mevlido*, *Terminus radieux* met en scène un univers essentiellement naturel : l'immensité de la steppe et l'obscurité de la taïga. Le române s'ouvre d'ailleurs, avant même la présentation de ses personnages principaux, sur la caresse du vent faite aux herbes¹⁷ (9). La souveraineté des espaces naturels s'explique par la fuite que réalisent les protagonistes des espaces urbains où domine la barbarie capitaliste, ainsi que par une nature mutante qui reprend ses droits sur l'échec que constitue la civilisation : « Le panorama avait quelque chose d'éternel. L'immensité du ciel dominait l'immensité de la prairie [...] La terre avait autrefois été couverte de blé, mais au fil du temps elle était retournée à la sauvagerie des céréales préhistoriques et des graminées mutantes » (11). Mais plus qu'une vengeance ponctuelle de type écologique, la Nature est essentiellement hostile, comme dans le cas de la taïga : forêt qui prend à jamais au piège les humains qui s'y aventurent. Au début du române, Kronauer évoque cet espace de mort où se sont indéfiniment perdus ses parents après leur évasion des camps : « La taïga, ça peut pas être un refuge, une alternative à la mort ou aux camps. C'est des immensi-

¹⁵ Défaite mise en exergue par sa vaine persistance, comme en attestent les slogans révolutionnaires absurdes, scandés : « [...] à tue-tête par des vieilles bolcheviques retournées à l'état sauvage, insanes » (38).

¹⁶ Comme en témoigne la fin du périple de Mevlido dans le songe de sa bien-aimée.

¹⁷ Kronauer énumère, au début du récit et alors qu'il entre dans la forêt, le nom de multiples herbes, comme pour se rassurer quant à la connaissance du milieu dans lequel il évolue (27). Cependant, dans la dernière partie du române, Kronauer, dorénavant prisonnier du rêve de Solovieï, réalise qu'il méconnaît le nom des herbes qui habitent cet espace : « C'est des nouvelles espèces, mais elles sont mortes » (456). Le motif des herbes marque dès lors la perte de repères tangibles au sein de la sur-réalité onirique.

tés où l'humain a rien à faire. Il y a que de l'ombre et des mauvaises rencontres. À moins d'être une bête, on peut pas vivre là-dedans » (13). La taïga est aussi un lieu de passage vers le kolkhoze Terminus radieux et de ce même fait, vers un espace d'ordre onirique : le rêve de Solovieï où les humains deviennent les marionnettes d'un théâtre de pantomime. En définitive, l'espace naturel, dans *Terminus radieux*, se divise entre la steppe et la taïga : deux immensités naturelles aussi somptueuses qu'hostiles.

Les deux uniques espaces où l'on peut constater une sorte d'organisation sociale humaine sont le kolkhoze et le camp. Le kolkhoze Terminus radieux n'a ironiquement pas grand-chose à voir avec sa dénomination, comme en témoigne les ruines du bâtiment qui abritait le soviet : « [...] une imposante bâtisse dont la façade était alourdie de quatre colonnes en béton, ioniques et ridicules [...] Sur le fronton une hampe était fixée, qui supportait un débris de drapeau rouge » (97). Le kolkhoze constitue une sorte de contre-monde situé loin de la capitale, l'Orbise, et de ses guerres civiles. Dès lors, le vrai danger ne réside plus dans la barbarie capitaliste, mais dans le basculement au sein du rêve de Solovieï¹⁸. L'autre lieu emblématique du kolkhoze est le hangar où réside Mémé Oudgoul, femme de Solovieï et vieille liquidatrice rendue immortelle grâce à sa cohabitation avec la pile nucléaire¹⁹ : une sorte de divinité matérielle païenne qui requiert des monologues de la Mémé et de l'offrande de multiples déchets dans le but de s'apaiser. En somme, le kolkhoze est un contre-espace à mi-chemin entre la réalité et l'univers onirique, où l'exploitation agricole a laissé place aux sacrifices expiatoires destinée à la pile : allégorie de la contamination de l'utopie communiste par la barbarie capitaliste.

L'autre espace où tente de survivre une communauté humaine est celui du camp : lieu que tente d'atteindre Iliouchenko, l'un des compagnons d'armes de Kronauer. Cependant, jamais le soldat n'atteindra le refuge du camp, les occupants de celui-ci le dissuadant d'y entrer par des tirs à bout portant depuis les miradors. Le récit n'offre donc aucune description du camp *in situ*, sinon le voyage d'Iliouchenko, désormais intégré à une fraction de soldats en déroute, à bord d'un train en chemin vers l'hébergement concentrationnaire. L'unique description du camp se réalise à partir de son éloge²⁰, qu'entreprend Matthias Boyol, un comédien insane :

Personne ne peut nier que le camp est le degré supérieur de dignité et d'organisation à quoi puisse aspirer une société d'hommes et de femmes libres ou, du moins, déjà suffisamment affranchis de leur condition animale pour entreprendre de construire de la libération, du progrès moral et de l'histoire. On aura beau dire et gloser, rien jamais ne pourra égaler le camp, aucune architecture collective de la gent humaine ou assimilée n'atteindra jamais le niveau de cohérence et même de perfection et même de tranquillité face au destin que le camp offre à ceux et celles qui y vivent et qui y meurent (212).

¹⁸ Que Kronauer accomplit au moment où il entre dans la forêt et lorsqu'il se pique le doigt à l'aiguille du phonographe qui sert à écouter les cylindres qui contiennent la poésie post-chamanique du président.

¹⁹ Il est intéressant de noter le parallèle entre la Mémé et les vieilles immortelles présentes dans *Des anges mineurs* : l'œuvre de Volodine trouve tout son intérêt dans les généalogies narratives – thèmes, espaces, personnages, etc. – que tissent les ouvrages entre eux.

²⁰ Marquée dans le texte par un changement de typographie, tout comme les extraits de la poésie post-chamanique de Solovieï : le camp est en lui-même un espace de prime abord onirique et donc irréel.

Le camp garde donc ses « qualités » concentrationnaires dystopiques, comme en témoigne la fuite de nombreux personnages de ses enceintes : les parents de Kronauer cités précédemment et même le comédien Boyol. Nonobstant, les protagonistes, à la recherche d'un retour nostalgique à un certain état de collectivité fraternelle communiste, voient dans le camp la possibilité de l'ultime réalisation de cette utopie paradoxalement défaite, en parallèle avec la communauté fantasmagorique des écrivains post-exotiques qui, « grâce » à leur emprisonnement, peuvent expérimenter d'une manière liminale leur rêve de liberté. En d'autres termes, le camp instaure un nouveau sentiment d'humanisme au sein même du désastre. De la sorte, le kolkhoze et le camp constituent les derniers remparts de l'utopie communiste, mais qui, très vite, s'incorporent à la dimension onirique, laquelle marque d'ailleurs un retour à l'espace naturel initial.

La dernière partie de l'œuvre²¹ dépeint un territoire post-apocalyptique, comme en témoigne la voie ferrée qui, après une période de sept siècles, s'est enfoncée dans la terre. Sa disparition symbolise la victoire de l'espace naturel en lien avec l'extinction de l'espèce humaine : « Les voies n'existaient plus et elles étaient tellement discontinues qu'elles n'auraient plus pu servir comme repère pour d'éventuels errants, que ce fût dans la steppe ou la forêt qui empiétaient l'une sur l'autre en permanence » (432). Le kolkhoze et le camp, en tant que résidus de la vie humaine, ont disparu au profit de la steppe et la taïga qui d'ailleurs forment un tout où l'Homme n'a plus sa place. De plus, tout le române semble être le produit du rêve de Solovieï, cependant, c'est dans la dernière partie que les rapports entre l'onirique et les supposés éléments de la réalité se fondent et confondent, si l'on prête attention aux déambulations de Kronauer. Après avoir été reclus des années par le président du kolkhoze, Kronauer découvre un beau jour que la porte de sa cellule est ouverte. C'est à ce moment que se fait enfin connaître le camp, mais dans son délabrement. Tout comme la voie ferrée, le camp a subi l'assaut d'une nature hostile et ses limites disparaissent peu à peu à cause de l'avancée de la taïga :

Délabrés ou en ruine, les baraquements s'alignaient de manière monotone. Ils se succédèrent pendant deux kilomètres puis ils s'espacèrent, laissant place à des routes de moins en moins bien dessinées, à des borbiers noirs, à des fondrières et à des bouquets de sapins sur lesquels étaient perchés des corbeaux énormes (454).

La cellule de Kronauer trouve sa contrepartie dans le wagon d'un train en ruine qu'il occupe comme refuge, après des années passées dans la taïga, parfois en compagnie d'une des trois filles de Solovieï : Samiya Schmidt. C'est là que Kronauer attendra en vain la conclusion de son éternel calvaire avec Aldolai Schulhoff, l'un des hommes présents lors du périple d'Iliouchenko vers le camp qui vécut aussi à Terminus radieux et eut la mauvaise idée de se marier avec l'une des filles de Solovieï. Kronauer et Schulhoff sont les prisonniers du président du kolkhoze au sein d'une : « [...] marche brouillonne, monotone et sans joie, pendant des milliers d'années. Une éternité confuse et idiote » (251). En somme, la dimension onirique est un lieu où s'est consumée l'apocalypse en lien avec la victoire de l'élément naturel sur

²¹ Qui s'inutile "Taïga" et se définit non pas comme un române, mais comme des narrats, en lien avec *Des anges mineurs*. L'antérieur s'explique par la concision des différents chapitres et la polyphonie narrative qui caractérise cette ultime partie de l'œuvre.

la civilisation humaine. Il s'agit aussi d'un emprisonnement à l'intérieur du rêve de Solovieï dans lequel les personnages sont destinés à errer dans un espace infiniment vide et où le dernier sursaut de l'humanité réside dans la présence de l'Autre : celle qui me permet de continuer à être Homme.

Songes de Mevlido et *Terminus radieux* mettent en scène un espace post-apocalyptique, produit de l'échec de l'humanisme révolutionnaire du XX siècle : une épopée dystopique des vaincus. L'essentiel de l'espace des deux românes peut se schématiser sous la forme d'un triptyque : le monde en ruine des personnages, une réalité hostile²², ainsi qu'un espace onirique. Comme nous l'avons vu, la différence entre les deux œuvres réside dans le fait que *Songes de Mevlido* se caractérise par un espace urbain où a triomphé le capitalisme, alors que *Terminus radieux* met l'accent sur un univers naturel et l'échec du communisme. De la sorte, les românes présentent le capitalisme et le communisme comme des traumas historiques, si l'on se réfère à la réflexion de James Berger, en *After the End. Representations of Post-Apocalypse* (1999), selon laquelle le trauma et l'apocalypse dénotent le même processus de réévaluation des événements qui ont conduit à la catastrophe et de problématisation de ce qui adviendra ensuite (20-21). Or, dans le cas de l'univers post-exotique, il s'agit paradoxalement d'une aspiration à la défaite traumatique que constitue inéluctablement l'idéologie communiste²³. Ceci explique la présence de la dimension onirique, mais dans laquelle l'apocalypse a eu lieu et où les débris de l'utopie communiste se matérialisent dans la recherche, de la part des personnages, d'une communauté perdue²⁴. À la différence de Slavoj Žižek qui, dans *Living in the End Times* (2010), annonce l'apocalypse du système capitaliste et voit dans certaines narrations utopiques, notamment le dernier ouvrage de Franz Kafka : *Joséphine la cantatrice ou le peuple des souris*, une illustration de la culture communiste à venir (371), l'univers volodien rompt avec ce manichéisme idéologique en présentant une utopie communiste toujours déçue. La condition d'existence du communisme semble donc résider dans son échec et même son aspiration à la défaite, lui permettant donc de conserver sa nature d'idéal, car sans contact avec la réalité. Finalement, seul survit, en parallèle avec la destruction progressive de l'humanité, le sentiment mélancolique issu de la perte de cet élan humain communautaire et fraternel.

3. L'involution mélancolique

Charles Robert Darwin, dans *Origins of species* (1859), démontre que les espèces descendent d'autres grâce à un phénomène évolutif, lequel implique une adaptation aux conditions de vie, ainsi qu'une amélioration de l'espèce. Au contraire, dans l'univers volodien, la sélection naturelle, conséquence d'une catastrophe, agit contre l'humain et son environnement, le conduisant à une régression primitive, c'est-à-dire aux antipodes de la civilisation : involution.

²² Le centre capitaliste dans le cas de *Songes de Mevlido* et la Nature dans *Terminus radieux*.

²³ Il est intéressant de noter que la dystopie post-exotique manifeste une nostalgie du communisme, à la différence des œuvres clefs du genre qui se sont fortement attaquées aux dérives totalitaires de cette idéologie, par exemple *M1* (1920) de Zamiatine et *1984* (1949) d'Orwell.

²⁴ Que symbolisent la femme de Mevlido et le compagnon d'infortunes de Kronauer.

Songes de Mevlido met en scène deux temps involutifs. Le premier correspond à la description du quotidien misérable de Mevlido dans les ghettos où, après une guerre totale, les personnages évoluent au sein d'une sous-humanité post-apocalyptique. En effet, l'involution se fait tout d'abord présente au niveau des personnages. En témoigne l'amour vide entre Mevlido et Maleeya Bayarlag décrit comme : « [...] simplement animal et désespéré, comme entre deux survivants d'une catastrophe » (38). Aussi, les tatouages de l'activiste Sonia Wolguelane sont assimilés à une pratique de l'âge de pierre, détail qui importe peu à Mevlido aux vues de son attirance physique pour la belle révolutionnaire : « [...] Mevlido se les représentait, et il trouvait que cela lui allait merveilleusement bien, que les dessins à l'encre étaient adorables et excitants et que, au fond, tout le monde se fichait de l'âge de pierre, maintenant que le pire de l'histoire barbare humaine ou sous-humaine avait été atteint et même dépassé » (67). De nouveau, la victoire d'un état capitaliste marque un recul de la civilisation dans le temps et la négation d'un certain progrès quant à une chronologie humaniste et émancipatrice. Cet état involutif, en lien avec la précédente citation, se fait aussi manifeste au travers de la réapparition d'une faune préhistorique, comme lorsque le narrateur omniscient du récit²⁵ compare des chauves-souris à : « [...] des sauriens volants, ptérodactyles, ptéranodons ou autres. Nous ne savions même plus à quelle ère géologique nous rattacher, à l'ère secondaire ou à la fin de l'ère quaternaire, ou après les génocides sur Zone deux » (138). Ce procédé est à mettre en lien, d'une part, avec une humanisation des animaux, surtout des oiseaux. Ainsi est dépeinte, dans *Songes de Mevlido*, la corbeau femelle Gorgha²⁶ : « Avec des plumes lisses, brillantes, noir électrique, presque bleu, d'une propreté impeccable, c'est même une femelle de toute beauté » (44). Son apparence physique est d'ailleurs l'unique caractéristique qui la différencie des hommes. D'autre part, les humains s'animalisent, comme lorsque le marchand Glück, de par son avarice, est assimilé à un vautour à visage humain (130). De même, lors de la scène d'amour avec Sonia Wolguelane, Mevlido constate : « [...] la blancheur grisée sorcière de son plumage » (344). La catastrophe capitaliste a donc comme conséquence la mise en place d'un temps involutif au sein duquel les personnages s'orientent vers une condition toujours plus éloignée de ce que fut l'humanité. Ainsi, ce n'est plus l'animal, en tant qu'opposé à la civilisation, qui représente le territoire de la vie sacrificable²⁷, mais bien l'humain quant à sa capacité de détruire l'espace-temps propice à sa survie.

Le deuxième temps involutif résulte du premier : l'analepse²⁸ qui rend compte de la vie antérieure de Mevlido parmi les Organes. Sa mission consistera en une observation darwiniste du changement de comportement des hominidés, relatif au retour à un stade barbare, ainsi qu'à un absurde désir pour leur propre extinction. De la sorte, pour Deeplane, le dirigeant de la branche Action, les hommes sont devenus : « [...] une espèce inexplicable »²⁹ (193) et Mevlido tente de justifier cet auto-génocide par une mutation de l'espèce humaine : « Peut-être qu'ils ont été victimes d'une mutation » (193). Cependant, il s'agit d'une mutation involutive qui oriente

²⁵ En réalité, le personnage de Mingrelian, comme nous le détaillerons dans la dernière partie de l'étude.

²⁶ Déjà présente dans *Des anges mineurs*.

²⁷ Selon la formule de Giorgio Agamben (*Il potere sovrano e la vita nuda. Homo sacer I*, 1995) et en parallèle avec la réflexion de Gabriel Giorgi dans *Formas Comunes. Animalidad, cultura, biopolítica* (2014).

²⁸ Figure de style du retour en arrière, propre donc au phénomène de l'involution.

²⁹ Les humains sont ainsi assimilés à une espèce animale et le récit laisse planer le doute sur la condition des Organes : sont-ils en fin de compte eux-mêmes humains ?

l'humanité vers sa destruction. Pour sa part, Mevlido occupera un corps humain, sans souvenir de sa vie passée –telle une réincarnation– dans le but d'étudier la déchéance de l'humanité et d'adoucir son agonie finale. D'autre part, les Organes prévoient déjà une solution quant au repeuplement de l'espace humain et ce grâce à la réalisation d'une société d'arachnides : « Après des siècles d'expériences négatives, les Services théorisent la déception que provoquent les hominides et envisagent un rapprochement avec des espèces plus prometteuses et plus résistantes, telles que les arachnides » (411). Nous sommes donc de nouveau en présence d'une expérience darwiniste qui fait ironiquement d'insectes, la clef d'un nouvel avenir humaniste. En effet, la majeure préoccupation concernant le règne des arachnides réside dans sa non reproduction d'une morale prolétaire qui, selon les Organes, constitua la perte de l'espèce humaine. Les araignées développent nonobstant leur propre idéologie : « Elles se réclament elles aussi de l'humanisme, et, s'il est exact qu'elles mangent leur partenaire sexuel dès que leurs œufs ont été fécondés, on ne compte pas parmi elles, alors que les millénaires s'égrènent, la moindre théoricienne du génocide de la guerre préventive ou de l'inégalité sociale » (434). En d'autres termes, les arachnides réalisent une sorte d'utopie humaniste, dans le sens de la résolution du conflit entre morale prolétaire et capitaliste, justement grâce à l'absence d'idéologie et de sa consécutive violence apocalyptique. En somme, *Songes de Mevlido*, de par sa double structure temporelle, met en scène deux temps involutifs, mais qui convergent vers l'examen naturaliste de sous-humains décadents, en lien avec un deuil pour l'humanisme ou, plus précisément, la réalisation utopique de l'idéologie prolétaire.

Tout comme *Songes de Mevlido*, *Terminus radieux* met en scène deux temps involutifs. Le premier correspond à la chute du communisme et au retour à la barbarie capitaliste, comme l'indique la citation suivante : « Les cruautés ancestrales ne seraient plus taboues et, de nouveau, comme dans la période hideuse qui avait précédé l'instauration de la Deuxième Union soviétique, l'humanité allait régresser vers son stade initial d'homme des cavernes » (163). Un exemple de la réapparition d'une barbarie de type préhistorique réside dans la référence constante à la sexualité animale des hommes au travers de la mention aux ouvrages de Maria Kwooll. Ceux-ci tendent entièrement à la dénonciation du « langage de queue », décrit par Hannko Vogoulia –l'une des filles du président du kolkhoze– en ces termes : « [...] une idéologie forgée pendant l'ère secondaire, les exigences hormonales pitoyables de leurs organes sexuels, leur culture ancestrale du viol, leur éducation sexuelle entièrement tournée vers la pénétration des uns par les autres, des comportements prédateurs que rien n'a modifié » (502). L'antérieur fait bien sur écho au viol incestueux de Solovieï sur ses filles, présentant donc paradoxalement le président du kolkhoze comme un des derniers piliers de l'idéologie communiste, mais qui manifeste de par ses actes toute la potentialité de la barbarie capitaliste. Cette première étape involutive se caractérise aussi et surtout par une fixité temporelle, c'est-à-dire que les personnages apparaissent figés au sein d'un temps qui s'est arrêté après la chute de l'Orbise. Ainsi en témoigne l'immortalité de la Mémé Oudgoul, mais en qualité de malédiction. Les personnages sont paralysés dans un temps mortifère : « [...] interdit aux vivants, aux morts et aux chiens » (123) et condamnés à survivre dans l'intervalle entre une sous-vie et une sur-mort. L'involutions acquiert donc la caractéristique d'un retour, mais aussi d'une stagnation indéfinie dans un temps primitif.

Le deuxième temps involutif correspond à la dernière partie du române, laquelle présente une apocalypse réalisée. Celle-ci marque l'exclusive survie du règne végétal et la conséquente disparition de la vie humaine en générale :

[...] la nature avait évolué sous l'effet de constantes émanations de radionucléides. L'éventail des espèces vivantes s'était refermé et, après une brève période de mutations ou l'on avait observé des apparitions baroques et spectaculaires, la stérilité avait été la règle, et la planète était retournée à un état essentiellement végétal (533).

Seuls demeurent quelques sous-humains qui attendent indéfiniment leur extinction. En effet, tout comme durant la première partie du récit, l'involution se caractérise comme un temps fixe et qui plonge les personnages dans une immortalité mélancolique. Reprenant l'exemple de la Mémé Oudgoul, celle-ci décide finalement de mettre fin à son immortalité en se jetant dans la pile nucléaire. D'autres personnages régressent lentement vers un stade inhumain, comme Myriam Oumarik –fille de Solovieï– qui parle : « [...] une langue qu'elle a inventée dans la solitude et qui ressemble à un babil semi-animal » (551). Enfin, le récit conclut sur la fixité intemporelle des principaux protagonistes : les trois filles de Solovieï attendent le néant en pointant chacune leur carabine vers l'autre. De même Kronauer qui, après une attente de 1047 siècles, continue à espérer indéfiniment, en compagnie d'Aldolai Schulhoff, la fin de son calvaire involutif. Ainsi, les personnages sont littéralement des morts-vivants immobilisés au sein d'une éternité fantasmagorique. Finalement, reste à évoquer le procédé d'animalisation qui, comme dans *Songes de Mevlido*, concerne, d'une part, la comparaison des personnages à des animaux –par exemple le cas de Myriam Oumarik et de son involution bestiale– et, d'autre part, la transformation des protagonistes en animaux. Dans *Terminus radieux*, deux personnages possèdent cette capacité. Premièrement, Samiya Schmidt, durant une sorte de transe dirigée contre son père, se transforme en une espèce de furie et : « [...] se couvre d'écaillés très dures » (320). Deuxièmement, Solovieï, lequel a la capacité de se transformer en corbeau, en lien avec Gorgha qui accompagne Mevlido parmi les sous-humains. De même, le président du kolkhoze, en tant que corbeau, représente cette figure de médiateur entre la vie et la mort, décidant cependant lui-même du temps dans lequel évolueront ses marionnettes humaines. En définitif, *Terminus radieux*, comme *Songes de Mevlido*, met en scène deux temps involutifs, lesquels recouvrent la distinction entre l'espace réel et onirique. Nonobstant, la particularité du dernier române réside dans une fixité temporelle au sein d'une involution, laquelle condamne les personnages à une régression éternelle.

Essentiellement dans le cas de *Terminus radieux*, les personnages n'ont droit à leur propre disparition, cependant au sein d'un univers post-apocalyptique, c'est-à-dire qui aurait dû marquer leur extinction et conséquente libération d'une réalité aliénante. Ainsi se fait présent, chez les protagonistes, un sentiment de détresse presque beckettien, dans le sens de l'absurde attente de leur destruction. Quelque chose de similaire a lieu dans *Songes de Mevlido*, si l'on prend en compte la folie de certains personnages et surtout, les déambulations insanes de Mevlido au sein d'un monde destiné à l'extinction. De la sorte, l'involution, dans l'œuvre volodienne, est dépeinte comme un traumatisme mélancolique. Sigmund Freud, dans *Triebe und Triebchicksale* (1917), explique que le deuil et la mélancolie sont la réaction face à la

perte d'une personne aimée ou d'une abstraction : la patrie, la liberté, un idéal, entre autres (241). Dans le deuil, il n'y a rien d'inconscient par rapport au phénomène de la perte (243). Au contraire, concernant la mélancolie, le sujet ne sait pas ce qu'il a perdu. De plus, si dans le premier cas, c'est le monde qui s'est appauvri à cause de la perte, dans le second, il s'agit du Je qui s'est vidé et appauvri à cause d'une confusion avec l'objet perdu (246). Dans les deux romances, la non-acceptation de la perte de l'espérance utopique communiste a comme conséquence un refus de la réalité : l'échappée au sein de l'espace-temps onirique. Le désir d'une disparition post-apocalyptique est donc la manifestation mélancolique que l'objet utopique perdu projette sur le Je des personnages sous-humains et sur leur nostalgie d'un monde primitivement idéal, mais paradoxalement irréalisable. Cependant, si l'existence est une prison mélancolique, il reste, face au néant, le chuchotement de l'écriture.

4. Les rêveurs de la post-humanité

L'un des traits du roman, selon *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, réside dans la « mort du narrateur » (38-39) : une expression visant à manifester un sentiment de répulsion –mélancolique– quant à l'incapacité de la fiction de transformer le réel. Souvent, l'auteur et le narrateur post-exotiques délèguent donc leur fonction et s'effacent volontairement de la fiction : ils deviennent des surnarrateurs.

Au niveau du corpus étudié, le final de chaque roman découvre un survivant de l'écriture. Les prémices de cette figure sont déjà présentes dans *Des anges mineurs*, au travers de Fred Zenfl, dont les ouvrages : « [...] réfléchissaient en priorité sur l'extinction de son espèce et traitaient de sa propre extinction en tant qu'individu » (9). Le positionnement narratif s'apparente ici à l'allégorie de l'ange de l'Histoire de Walter Benjamin³⁰ : un narrateur/ange post-exotique qui, par la contemplation nostalgique des ruines du communisme, tente de résister à l'inévitable avènement du capitalisme. Pour sa part, Dondog se révèle écrivain et acteur durant son séjour au camp. C'est aussi sous le pseudonyme de John Puffky qu'il rédigera *Le monologue de Dondog* (272). Finalement, il conclura son absurde vengeance par la phrase suivante : « Satisfait ou non, j'avais mené ma vie jusqu'à son terme. Tout le vécu avait déjà basculé dans le néant, mais de la prose allait survivre » (339). En d'autres termes, seule demeure, au sein de la prison qu'est l'existence, la survie de la fiction post-exotique qu'assument eux-mêmes les personnages. Ces rêveurs de la post-humanité sont aussi présents dans *Songes de Mevlido* et *Terminus radieux*. Dans le premier roman, un narrateur homodiégétique fait son apparition au cours du récit de la mission qu'ont confié les Organes à Mevlido. Cette voix pourrait être assimilée à la figure de Mingrelian l'écrivain. Celui-ci a pour fonction de rédiger les rapports des opérations pour les Organes. Cependant, nous apprenons plus tard que Mingrelian possède une œuvre romanesque post-exotique qui a essentiellement pour objet la mission de Mevlido parmi les hominidés. De plus : « Mingrelian est un frère de Mevlido, et, au cours de l'écriture, il n'y a pas entre eux la moindre différence mentale ou physique. Ils ont le même profil, la même morale, les mêmes amours » (407). Un surnarrateur collectif délègue alors sa fonction à Mingrelian :

³⁰ *Über den Begriff der Geschichte* (c. 1940).

« On ne m'a pas demandé mon avis, mais, puisque je suis ici, je profite de l'occasion pour le donner. Nous aimons les livres de Mingrelian » (408). Nous sommes donc en présence d'une polyphonie narrative complexe où la fiction devient sa propre écriture, confondant ainsi les niveaux extra et intratextuel. Mais surtout, l'écrivain, en lien avec *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, devient l'ultime témoin de l'extinction de l'humanité : la littérature post-exotique reste avant tout une entreprise de résistance collective. Dans *Terminus radieux*, c'est Hannko Vogouljian qui constitue la figure de l'écrivain³¹. La fille de Solovieï tente en vain de reconstruire le monde par le biais de l'écriture et de sa mémoire, laquelle se perd peu à peu dans un chuchotement immortel. Elle retranscrit, dans un premier temps, les ouvrages de Maria Kwoł en se permettant certaines libertés stylistiques, comme le fait de changer le nom d'un des personnages pour celui d'une de ses sœurs. Aussi, elle se risque à la recréation de la poésie chamanique de son père³². Cependant, au fil des siècles, Hannko s'aguerrie et crée son propre monde littéraire post-exotique :

Ils peignaient [ses ouvrages] en effet la même souffrance crépusculaire de tous et de toutes, un quotidien magique mais sans espoir, la dégradation organique et politique, la résistance infinie mais non désirée à la mort, l'incertitude permanente sur la réalité ou encore un cheminement carcéral de la pensée, carcérale, blessé et insane (545).

Parmi les pages hallucinées de Hannko, certaines mettent en scène sa mort et celle de ses sœurs : l'apocalypse mélancolique se vit aussi au niveau de l'écriture. Enfin, le surnarrateur, issu lui-même d'un collectif de voix post-exotiques, affirme sa fusion avec Hannko : « Elle ou moi peu importe » (547). Ici, l'écrivain représente donc un être seul et destiné à l'extinction, mais qui, de par son œuvre, recrée une communauté post-exotique : les vaincus s'unissent dans l'écriture face à la défaite du réel³³. En définitive, les rêveurs de la post-humanité, que sont les figures d'écrivains dans l'œuvre de Volodine, constituent le dernier rempart face à la dystopie de l'évolution.

La présente approche à l'univers volodien a mis en exergue sa richesse et complétude. Se fait aussi présente la nécessité de lire et d'étudier cette cosmogonie dans sa totalité, en relation avec la construction d'une Œuvre : un monde romanesque qui se densifie et se complexifie au fil des ouvrages. Cependant, se pose la question quant à l'évolution de l'œuvre des voix post-exotiques –dans le sens de sa future originalité– qui doit dorénavant muter afin d'éviter la répétition du même. Le post-exotisme a-t-il un avenir, au sein même de son involution fictive ?

³¹ Elli Kronauer pourrait aussi s'apparenter à la posture d'écrivain, si l'on considère que le nom fut l'un des anciens pseudonymes de Volodine.

³² On peut d'ailleurs se demander si les passages finals présents dans une autre typographie correspondent, non plus à la voix de Solovieï, mais à celle d'Hannko : sa victoire fictive sur le chamanisme aliénant de son père.

³³ En relation avec le journal que tient Winston Smith dans *1984*.

5. Références bibliographiques

- Agamben, G., (1998) *Homo Sacer I. El poder soberano y la nuda vida*. Trad. Antonio Gimenno Cuspina. Valencia, Pre-textos.
- Bajtín, M., (1989) « Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela », in *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid, Taurus, pp. 237-409.
- Benjamin, W., (2003) « On the Concept of History », in Eiland, H. & M. W. Jennings (eds.), *Selected Writings*. Vol. 4, 1938-1940. Trans. Edmund Jephcott. Cambridge, Harvard UP, pp. 389-411.
- Berger, J., (1999) *After the End. Representations of Post-Apocalypse*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Bloch, E., (1996) *The Principle of Hope*. Vol. one, two and three. Trans. Neville Plaice, Stephen Plaice and Paul Knight. Cambridge, The MIT Press.
- Bolaño, R., (2010) *La literatura nazi en América*. Barcelona, Anagrama.
- Darwin, C., (2008) « Origins of species », Secord, J. (ed.), *Evolutionary writings*. Oxford, Oxford UP, pp. 105-230.
- Freud, S., (1976) « Duelo y melancolía » in Strachey, J. (ed.), *Obras completas*. Vol. 14, 1914-916. Trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires, Amorrortu Editores, pp. 235-255.
- Giorgi, G., (2014) *Formas Comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Jameson, F., (2005) *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. New York, Verso.
- Mette, T., (2013) « Posture d'auteur et médiation de l'œuvre : l'écrivain en porte-parole chez Antoine Volodine » in CONTEXTES [En ligne]. N° 13, disponible sur : <http://contextes.revues.org/5826> [Dernier accès le 09 mars 2017].
- Orwell, G., (2014) *1984*. Trad. Miguel Temprano García. Barcelona, Penguin Random House.
- Vattimo, G., (1991) « Utopía, contrautopía, ironía », in *Ética de la interpretación*. Trad. Teresa Oñate. Barcelona, Paidós, pp. 95-112.
- Volodine, A., (1998) *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*. Paris, Gallimard.
- , (1999) *Des anges mineurs*. Paris, Seuil.
- , (2002) *Dondog*. Paris, Seuil.
- , (2007) *Songes de Mevlido*. Paris, Seuil.
- , (2014) *Terminus radieux*. Paris, Seuil.
- , (2014) « Antoine Volodine », in *Hors-champs* [En ligne]. Entretien (audio) avec Laure Adler, France Culture, disponible sur : <https://www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/antoine-volodine> [Dernier accès le 03 avril 2017].
- Zamiatine, E., (1979) *Nous autres*. Trad. B. Cauvet-Duhamel. Paris, Gallimard.
- Žižek, S., (2010) *Living in the End Times*. New York, Verso.