



**HAL**  
open science

## Le cycle objet du cycle : transfictionnalité et réflexivité chez Will Self et Antoine Volodine

Anne Besson

### ► To cite this version:

Anne Besson. Le cycle objet du cycle : transfictionnalité et réflexivité chez Will Self et Antoine Volodine. René Audet et Richard Saint-Gelais (éd.). La Fiction, suites et variations, Editions Nota Bene/Presses Universitaires de Rennes, 2007. hal-02933331

**HAL Id: hal-02933331**

**<https://univ-artois.hal.science/hal-02933331>**

Submitted on 8 Sep 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Anne Besson, Université d'Artois (Arras)

**Le cycle objet du cycle :  
transfictionnalité et réflexivité chez Will Self et Antoine Volodine**

in *La Fiction, suites et variations*, René Audet et Richard Saint-Gelais (éd.),  
Québec/Rennes, Editions Nota Bene/Presses Universitaires de Rennes, 2007, p.  
179-198.

Les œuvres fictionnelles complètes du français Antoine Volodine et de l'anglais Will Self constituent deux cycles contemporains où se développe une hyper-conscience post-moderne des possibles transfictionnels, ou des jeux qu'autorise la constitution d'un univers fictionnel, cyclique en l'occurrence. Self et Volodine, de manière très comparable, identifient, creusent et exploitent les paradoxes que suscite la pratique transfictionnelle au sein des théories de la fiction, les questionnements spécifiques qu'une œuvre se développant sur plusieurs textes discontinus est susceptible de poser et d'opposer aux évidences acquises de lecture. En s'attaquant aux procédés normalement garants de l'unité de l'univers fictionnel cyclique et de sa reconnaissance par le lecteur au-delà de la discontinuité matérielle, ces textes semblent chercher à savoir jusqu'où une fiction cyclique peut se faire lacunaire, afficher sa discontinuité et sa fictionnalité, tout en restant cycle, c'est-à-dire en préservant non seulement le repérage de son univers fictionnel comme unique et récurrent, mais encore l'ambition totalisante que supporte une telle construction.

Les deux auteurs travaillent d'abord les possibles *structurels* du cycle, comme le soulignent leurs œuvres constamment réflexives, en particulier celle de Volodine, envahie par un méta-discours donné comme émanant du monde fictionnel. Leurs ensembles narratifs peuvent dès lors être rapidement présentés sous l'angle des jeux de continuité et discontinuité. Cette première manifestation d'une double démarche, d'identification de ce qui fait tenir ensemble plusieurs textes en une fiction unique, et de travail à ses limites, est à son tour reproduite dans le récit par un choix de thématiques privilégiées soulignant explicitement les points névralgiques de la construction transfictionnelle, frontières et identités : est-ce le même qui revient de l'autre côté, au-delà de la discontinuité, et comment le savoir, comment identifier la nature de ce qui revient ?

Bien sûr, de telles questions rappellent inévitablement des interrogations déjà anciennes au sujet de la littérature post-moderne et de ses fameux jeux réflexifs, l'exploration de la capacité de l'écrit à inscrire le flottement identitaire constituant par exemple déjà une vieille lune de la post-modernité. Mais, en un renouvellement qui intéresse directement notre propos, les effets

de citation/corrosion de la littérature post-moderne touchent désormais le cycle, forme refuge de la totalisation, ou encore ne s'exercent plus sur l'intertexte, mais sur la transfiction, avec l'approfondissement des problématiques qu'implique un développement *polytextuel*. Ainsi la question de savoir jusqu'où on peut exhiber la fabrication du personnage, l'interrogation sur ce qui le fait être, prend une autre dimension dans la convergence entre ductilité des identités et tensions de la fiction cyclique continue/discontinue, c'est-à-dire quand elle s'applique désormais à l'ontologie troublante du personnage transfictionnel.

Cet investissement de la forme cyclique par la fiction post-moderne nous intéresse également parce qu'elle se situe toujours, de façon symptomatique, à proximité immédiate des littératures de genre, fantastique et science-fiction en l'occurrence : comme si les prématurément « vieilles lunes » de la post-modernité avaient retrouvé une fécondité au contact de la fiction de grande consommation qui s'était imposée comme le grand refuge du cycle. C'est ce que la littérature de masse avait su préserver d'illusion totalisante, et notamment ses réussites dans la création de mondes se donnant comme denses, complets, autonomes, qui est récupéré et attaqué, l'entreprise de déconstruction ne pouvant avoir lieu que sur fond de résistance d'une conception plus euphorique des possibles fictionnels.

Les œuvres de Self et Voldine, qui « recyclent » un grand nombre d'expériences antérieures, en produisent cependant une configuration assez nouvelle, qui s'avère particulièrement proche de nos interrogations théoriques ; il existe en effet déjà de nombreux cycles qui réfléchissent leur caractère transfictionnel, notamment en science-fiction à travers des remises en question du primat accordé à un monde actuel, mais ils n'interrogent en revanche pas directement leur propre statut de fictions textuelles. Les exemples qui à l'inverse affichent cette caractéristique en confrontant plusieurs variantes contradictoires (non-compossibles) d'expansion d'un même univers littéraire de référence (les Mademoiselles et Madames Bovary), forment quant à eux des ensembles transfictionnels à auteurs multiples, où les variantes sont autant de propositions individuelles uniques qui entrent en concurrence plus qu'en contradiction - caractère à la fois collectif et anonyme de la production transfictionnelle qui fait d'ailleurs partie des propriétés réfléchies par nos deux auteurs, à travers leur usage des hétéronymes. Enfin, les cas d'ailleurs rares de variantes transfictionnelles divergentes émanant d'un auteur unique, comme les trois « Aurélia Steiner » de Marguerite Duras<sup>1</sup>, donnent lieu à des ensembles dont le seul côté lacunaire est frappant, c'est-à-dire qui ne revendiquent pas simultanément un caractère totalisant et expansif, comme Self et Volodine

---

<sup>1</sup> In *Le Navire Night*, Paris, Mercure de France, 1979.

ont compris qu'ils pouvaient se le permettre sans grand péril, en enfants gâtés légataires du riche héritage des possibles transfictionnels, qu'ils vont donc s'employer à dilapider sous nos yeux de lecteurs, ravis ou agacés par ce qui peut apparaître comme de la générosité ou bien comme du gâchis...

Dans un premier temps, les deux cycles explorent leurs propres possibles structurels, ceux d'ensembles dont, par définition, les volumes discontinus partagent un même univers fictionnel, ces volumes ici étant le plus souvent eux-même discontinus, ensembles polytextuels divers et diversement unifiés. Will Self illustre toute la palette des formats textuels et des types de mise en continuité qu'ils permettent, avec à l'heure actuelle trois romans, une *novella*, deux *novellettes* au thème parallèle sur des métamorphoses sexuelles, « Dave » et « Carol », réunies sous le titre binaire de *Cock & bull* ou *Vice/Versa*, et trois recueils de nouvelles<sup>2</sup>, souvent prépubliées en revue mais dont la mise en recueil souligne les liens parfois ténus mais multiples, à la fois envahissants et dissymétriques, qu'elles entretiennent entre elles. Ce même fonctionnement par détails récurrents, parfois infimes, comme certaines obsessions pour les taxis chypriotes ou les cartes postales de chatons, parfois s'agglutinant en nœuds de convergence, le tout couvrant l'œuvre d'un réseau de densité inégale, se retrouve, au-delà du volume unique qu'est encore le recueil, entre les formats courts et les romans. Nous ne prendrons qu'un exemple, celui du dernier roman, *Ainsi vivent les morts* (2001) : on y retrouve l'idée selon laquelle la mort n'est rien d'autre qu'un déménagement dans un autre quartier de Londres, qui avait été exposée dans « Le livre des morts de Londres-Nord », première nouvelle de *Théorie quantitative de la démence* (1991)<sup>3</sup>, à laquelle fait écho une autre nouvelle du même recueil, « Attendre »<sup>4</sup>, par récurrence de personnages, et, par seule récurrence titulaire, ne recouvrant pas un contenu commun, le chapitre 10 du roman *Mon idée du plaisir* (1993), « Le livre des morts de Londres Nord (reprise) »<sup>5</sup>. Enfin, l'oncologue Jane Bowen, qui traverse rapidement *Ainsi vivent les morts*, le temps de dire que ce n'est pas sa spécialité, nous est en effet mieux connue comme psychiatre, et sa seule apparition suffit à relier le dernier roman au principal nœud de convergence de l'ensemble, le sous-cycle Simon Dikes-Zack Busner, deux personnages récurrents entraînant bien d'autres à leur suite, un peintre et un psychiatre qui apparaissent en partie indépendamment, en mention ou en personne, dans plusieurs nouvelles, et surtout se

---

<sup>2</sup> Voir la bibliographie finale pour les références complètes des œuvres du corpus.

<sup>3</sup> Will Self, *Théorie quantitative de la démence*, p. 13-33.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 259-312.

<sup>5</sup> *Mon idée du plaisir*, p. 351-375.

trouvent réunis par les « cross-over » de la nouvelle « Inclusion® »<sup>6</sup> et dans *Les grands singes* (1997). Self souligne parfois une discontinuité davantage portée cependant par les thèmes que par la structure, par exemple quand il place deux nouvelles constituant un micro-cycle, « The Rock of Crack as big as the Ritz » et « The Nonce Prize », aux deux extrémités d'un même recueil, *Tough, tough toys for tough, tough boys* (1998)<sup>7</sup>. Il assure pourtant toujours une unité entre certaines nouvelles d'un recueil (mais pas toutes), certaines nouvelles, parfois les mêmes mais pas toujours, et d'autres nouvelles d'autres recueils, comme entre les nouvelles et les romans.

La même profusion, dénuée pourtant de tout systématisme, dans le tissage de la continuité entre textes discontinus, définit également l'ensemble constitué par les romans de Volodine, mais ici le principal ciment transfictionnel résulte d'un geste auctorial fort, d'une volonté d'unification affichée. Nous utilisons par commodité le terme de romans pour des textes là encore très discontinus et de composition virtuose, depuis *Biographie comparée de Jorian Murgrave* (1985) et ses complexes enchâssements narratifs, à *Bardo or not Bardo* (2004) et ses sept parties ou nouvelles sans retour de personnages, en passant par les cas extrêmes des 49 « narrats », portant tous pour titre le nom d'un personnage différent, des *Anges mineurs* (1999), ou d'un texte entièrement méta-fictionnel, *Le Post-exotisme en 10 leçons, leçon 11* (1998), qui pour cette raison même constitue un des principaux nœuds de convergence de l'œuvre. Au prime abord diverse, passée notamment directement de la collection de science-fiction « Présence du Futur » aux éditions de Minuit, celle-ci s'impose comme un tout cohérent, un ensemble transfictionnel désigné comme « post-exotisme », par le commentaire réflexif. Depuis son passage au Seuil avec *Des anges mineurs*, les quatrièmes de couverture de Volodine indiquent ainsi toutes que son œuvre complète se rattache à ce qu'il décrit comme « un univers littéraire parallèle où onirisme et politique sont le moteur de toute fiction » : une sorte de monde post-apocalyptique, « notre cauchemar carcéral commun » mêlant mystique tibétaine inefficace et idéaux révolutionnaires dévoyés, et dont l'auteur aime à énumérer les grandes caractéristiques transversales, par exemple dans l'avant-propos, signé par sept hétéronymes, à la réédition de ses quatre premiers romans, parus séparément chez Présence du Futur, en un seul volume qu'il « rapatrie » ainsi, en en soulignant les liens, dans la cohérence globale de son grand cycle, en une autre manifestation frappante de volonté totalisante :

---

<sup>6</sup> *Grey Area*, p. 199-249.

<sup>7</sup> *Tough, tough toys for tough, tough boys*, p. 1-22 et 175-244.

Les premiers textes du post-exotisme... [...] On y retrouvait la clandestinité violente, l'exclusion, les ghettos non accueillants ; l'enfermement dans l'obscur, le passage d'une identité à l'autre, le voyage, douloureux et pire que la mort. Nos personnages fuyaient, on les battait, on les interrogeait ; c'étaient des oiseaux, des femmes en armes, des évadés monstrueux, des conteurs ; ils transmettaient leurs cauchemars ; ils parlaient une langue onirique, non littéraire, la langue de notre cauchemar carcéral commun...<sup>8</sup>

Cette espèce de volontarisme unificateur s'énonce d'ailleurs explicitement dans les textes et paratextes, en une confrontation directe à l'exhibition parallèle du fragment et de la contradiction : dans ce même avant-propos de Volodine, l'ambition de « montr[er] à quel point, dans une aventure littéraire comme la nôtre, *tout se tient* »<sup>9</sup>, fait écho à ce qui se fait menace de confusion universelle chez Self, pour lequel « tout, au fond, contient tout »<sup>10</sup> – constats fiers ou affolés de la puissance d'expansion cyclique. Volodine confère cette tendance aux genres post-exotiques décrits dans ses *10 leçons*, définissant par exemple « l'hommage » comme « une réincarnation dans un corps littéraire fraternel, la possibilité d'un nouveau voyage dans un nouveau livre »<sup>11</sup> (soit une définition possible de la transfictionnalité), ou encore désignant la cohérence qui résiste à toute discontinuité dans « L'unité de sang » des romances :

En dépit de la grande diversité des sujets abordés, et même si les personnages et les décors changent considérablement [...], des liens de sang existent entre tous les ouvrages du genre, [...] [q]uelque chose d'unificateur finit toujours par apparaître à un niveau de lecture ou à un autre<sup>12</sup>.

Self intègre cette réflexion sur les structures polytextuelles de façon plus ouvertement parodique, tant sa démarche s'oppose à une caricature d'expansion cyclique mentionnée dans « The Nonce Prize »<sup>13</sup>, les « Sagas of the Distant future » du monstrueux pédophile Grachnell, dont les 27 premiers volumes racontent les 3000 premières années de l'Empire Arkonique et les volumes 27 à 40 les 1000 ans de montée en puissance de son rival l'Empire Trimmien !

Il y a bien identification des problématiques soulevées par les structures transfictionnelles, et volonté réflexive d'équilibrer discontinuité des fragments et unité de l'ensemble. Cet équilibre s'avère en outre s'appuyer sur un jeu sur les *procédés* permettant l'unification, aboutissant pour l'essentiel à une évaluation des rapports répétition/variation, du degré de

---

<sup>8</sup> Réédition en un volume des quatre premiers romans, Denoël, 2003, « Avant-propos », p. 9.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 10. Le soulignement est de l'auteur.

<sup>10</sup> Will Self, *Théorie quantitative de la démence*, p. 253.

<sup>11</sup> Antoine Volodine, *Le Post-exotisme en 10 leçons, leçon 11*, p. 31.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>13</sup> Will Self, *Tough, tough toys for tough, tough boys*, p. 226.

*différence* qui peut accompagner les *réurrences* sans les rendre pour autant inopérantes. Nous avons rapidement introduit l'idée que la stabilité des ontologies des mondes et des identités fictionnelles constituait la principale thématique courant au long de ces ensembles, et reflétant leurs problématiques structurelles : qu'est-ce que passer d'un livre à un autre, et d'un univers à un autre ? Qu'advient-il dans ce processus des *identités*, celles des héros, des narrateurs et des auteurs ? Comment par exemple reconnaître le personnage comme identique à lui-même, alors que les fausses certitudes du nom propre ou de la deixis pronominale sont au cœur de plusieurs récits ?

Ces questions sont directement traduites dans une nouvelle description par Volodine de son univers fictionnel, où elles sont devenues les grands thèmes du post-exotisme :

notre littérature a manié des notions telles que le destin cyclique, la mort-non mort et la vie-non vie, la transmigration, la réincarnation, elle a donné pour support à l'action une réalité faite de mondes multiples, illusoires et parallèles », « décrit [...] la gamme des épreuves par quoi sont vaincus les gouffres du temps et de l'espace. Avec une grande aisance et depuis toujours, les personnages de leurs livres effectuent des allées et venues d'une âme à une autre, ils vagabondent d'un songe à un autre, ils glissent d'un univers à un autre. Sur de tels franchissements repose la fiction post-exotique<sup>14</sup>.

Self, héroïne notoire, revendique quant à lui une démarche de transgression systématique, aux lisières de la folie clinique et des perceptions opiacées, aux frontières des sexes et même des espèces, hommes et singes.

On comprend que la récurrence du personnage va servir de support à ces expérimentations sur le degré de *similarité* nécessaire à la reconnaissance des *identités*, dans une sorte de reflet pratique tendu à des constructions théoriques aussi diverses que celle de Kripke sur le nom propre et sa désignation rigide<sup>15</sup> ou de Lewis et ses « contre-parties »<sup>16</sup>. Richard St-Gelais a bien montré à quelles difficultés les confrontaient les pratiques transfictionnelles, à savoir « le problème [...] des critères permettant de déterminer un degré suffisant de ressemblance » pour « distinguer les contreparties recevables des simples cas d'homonymies », ou encore la façon dont le « principe transfictionnel de l'identité des instances fictives à travers des œuvres autonomes » pouvait se voir « contaminé par une part d'altérité qui n'échappe jamais tout à

---

<sup>14</sup> Antoine Volodine, *Le Post-exotisme en 10 leçons, leçon 11*, p. 75.

<sup>15</sup> Saul Kripke, *Naming and Necessity*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1980.

<sup>16</sup> David Lewis, *Counterfactuals*, Oxford, Blackwell, 1973.

fait au lecteur, qui ne suffit généralement pas à parler d'un personnage distinct (ce qui restaurerait l'identité de chacun) mais travaille l'identité de l'intérieur »<sup>17</sup>.

Or la continuité des entités fictives transfictionnelles, continuité onomastique, déictique et chronologique, se trouve explicitement interrogée, chez Self et Volodine, par des remises en cause internes cette fois à une œuvre unique, des *autocontradictions* : comment le personnage s'appelle, quel pronom personnel est susceptible de le désigner, et comment s'articulent ses différents états successifs, ces questions se posent... et c'est là l'étonnant pour des cycles, qui se définissent précisément par le retour de leurs personnages, l'identification de la récurrence étant à l'inverse particulièrement facilitée dans les cycles de genre et de grande diffusion, où la récurrence du nom s'accompagne de celle de plages de récits qui lui sont associées<sup>18</sup>. Mais la transfictionnalité ouvrant à un jeu sur les caractéristiques de la fiction, les cycles post-modernes retournent cette évidence et explorent les possibles du personnage récurrent, et d'abord ceux qu'autorise le rapport nom propre-propriétés, ou encore l'espace entre retour « congruent » ou « hétérogène », pour reprendre la typologie de Daniel Aranda<sup>19</sup>.

Volodine, virtuose de l'invention onomastique, réfléchit les possibles théoriques du nom propre récurrent, soit en « déjouant » l'habitude de lecture liée à la spécification unique par multiplication des cas d'homonymies, soit et symétriquement en attribuant plusieurs noms au même personnage, mettant en péril son identification. Dans une scène de *Dondog*, des prostituées identifiables par des robes de couleurs différentes, « s'appellent toutes Nora Makhno. Toutes les quatre », et dans les sept nouvelles de *Bardo or not Bardo*, le ou les personnages principaux, chaque fois différents, partagent un seul patronyme, celui de Schlumm<sup>20</sup>. Ce même Schlumm apparaissait dans le roman précédent, *Dondog* (2002), déjà sous plusieurs incarnations (« il y eut de nombreux autres Schlumm [...]. Certains passèrent leur existence dans les camps, comme moi, d'autres errent perpétuellement dans le monde des

---

<sup>17</sup> Richard Saint-Gelais, « La fiction à travers l'intertexte : pour une théorie de la transfictionnalité », 1999, colloque en ligne « Frontières de la fiction », [www.fabula.org/forum/colloque99/224.php](http://www.fabula.org/forum/colloque99/224.php) (parties « La frontière ontologique » et « La machine à explorer la fiction »).

<sup>18</sup> Anne Besson, *D'Asimov à Tolkien, cycles et séries en littérature de genre*, Paris, CNRS Editions, 2004, p. 69-73.

<sup>19</sup> Daniel Aranda, *Le Retour des personnages dans les ensembles romanesques*, thèse de doctorat nouveau régime, sous la direction de Jean Bessière, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 1997, p. 107 sq.

<sup>20</sup> « Kominform, alias Abram Schlumm ou Tarchal Schlumm, un égalitariste radical » ; « Schlumm, Ingo Schlumm. Il se peut que vous ayez déjà rencontré ce nom dans l'Organisation. J'ai des homonymes. Certains Schlumm se consacrent à la recherche théorique, d'autres sont rattachés à la branche Action. D'autres encore sont de pauvres types », « Schlumm également. Djonny Schlumm. Catégorie pauvre type » ; « l'écrivain et acteur Bogdan Schlumm » ; le moine-soldat Schlumm, pendant sa traversée du Bardo « se scindait en plusieurs Schlumm, en plusieurs personnalités dont aucune ne lui était familière » ; Jeremiah Schlumm « [u]n lama comme on a appris à les aimer, à force d'en rencontrer à tout bout de champ dans cette histoire » (Antoine Volodine, *Bardo or not Bardo*, p. 15, 86 et 89, 105, 143, 161, relevé non exhaustif).



ombres, comme moi »<sup>21</sup>), et dans les écrits de Dondog : « Mes personnages s'appelaient toujours un peu de la même manière, tantôt Schlumm, tantôt Schruuff, tantôt Schlupf ou Schlums, ou Schlump [...] »<sup>22</sup>. On est passé au cas inverse, plusieurs noms pour un « même » personnage, les guillemets s'imposant désormais ; les nombreux exemples de quasi-homonymie, jouant sur la proximité et la confusion onomatopéique (pour n'en prendre qu'un, dans *Rituel du Mépris*, 1986, « L'oncle Nilblayer, ou Nillmaïer, ils étaient deux peut-être, mais j'en doute »<sup>23</sup>) sont doublés par une pratique intense de la pseudonymie, chez des personnages post-exotiques qui, extraterrestre ou ex-agent de la Révolution mondiale, sont de toute façon pourchassés et acculés à des stratégies de brouillage identitaire largement commentées : dans ce qui est justement qualifié de *Biographie comparée*, les « différentes versions et interprétations de la personnalité de Jorian Murgrave », laissent apparaître un

« élément d'indéniable constance : Jorian Murgrave y est très rarement nommé en tant que tel ; la plupart des personnages rencontrés au fil des pages, bien qu'aisément identifiables, agissent sous des noms d'emprunts, quand ce n'est pas simplement sous un numéro codé ou une initiale peu loquace. Ici, l'on parle de Myriel Moïsche ; là, de Thü ; un peu plus loin, on lit des renseignements sur un certain Bloom, sur Borshoïed, sur Stevän, sur Gogley : toutes créatures dont les contours se confondent aisément avec ceux de Murgrave »<sup>24</sup>.

On constate que la variabilité du nom est *posée* comme nouvelle constante, ou encore que l'intervention métanarrative vient *imposer* une identification qui n'a pas d'autre support. La même remarque peut s'appuyer sur l'exemple de *Vue sur l'ossuaire* (1998), « romance » qui confronte, lors d'un interrogatoire, une Maria Samarkande, qui nous dit qu'elle a « assumé d'autres identités, par exemple Verena Nordstrand, Lilith Schwack ou Leonor Ostiategui, ou Vassilissa Lukaszczyk ou Ellen Dawkes » (dont trois au moins sont des noms propres récurrents dans le cycle), « mais peu importe » ; et son tortionnaire et ancien amour, Jean Vlassenko, qui témoigne de cette même lassitude identitaire :

« Je ne nie pas m'être appelé Vlassenko, autrefois, longtemps avant ma mort et avant ma rééducation, mais depuis ma renaissance les Comités de Vigilance m'ont baptisé autrement [...]. Oh, après tout, si c'est sous ce nom que vous voulez me détruire une seconde fois, allez-y ».

C'est Maria qui identifie pour nous Vlassenko, tout en le donnant comme impossible à reconnaître :

---

<sup>21</sup> *Dondog*, p. 114.

<sup>22</sup> *Ibid.* p. 270.

<sup>23</sup> *Rituel du mépris*, p. 423.

<sup>24</sup> *Biographie comparée de Jorian Murgrave*, p. 49-50.

« Cet homme porte aujourd'hui un autre nom, sa personnalité a été déconstruite puis reconstruite, il travaille à nouveau pour les Comités de Vigilance, et quand j'ai croisé son regard pour la première fois il n'a manifesté aucun sentiment, comme si ma présence en face de lui ne réveillait aucun souvenir. Mais c'est lui, aucun doute n'est possible »<sup>25</sup>.

Volodine se livre bien ici, à travers le nom propre, à une interrogation systématique des supports de la continuité ontologique ; ce qui fait la permanence ou la cohérence de la personnalité, ce n'est ici ni les idéaux ni les sentiments, ni même la mémoire, et bien entendu pas le nom. L'unité intra- et surtout trans-fictionnelle est ainsi maintenue par la réflexivité même et par elle seule. Volodine fait en effet de cette dilution des identités intégrée au récit un principe supplémentaire du texte post-exotique, comme dans *Lisbonne dernière marge* (1990), où sur quelques pages il est question, à propos d'un roman dans le roman, du « thème de l'identité falsifiée et son corrélat, le thème du double », de « la grâce des faux noms », de « faussaires tout-puissants, seuls détenteurs des vérités essentielles », d'« un système morbide d'identités contradictoires et de masques se crachant les uns sur les autres »<sup>26</sup>.

L'identité du narrateur oblige en particulier le lecteur à se livrer à des enquêtes incessantes autour de la référence des pronoms, tant la superposition des « je » se confondant avec différents « il » est un des procédés les plus systématiques chez Volodine. Il concerne en particulier la totalité des *Anges mineurs*, avec au moins une occurrence par narrat, et vient avec régularité mettre par avance en doute ce qu'on est sur le point de lire (l'incipit de *Nuit blanche en Balkhirie*, 1997 : « Quelqu'un chuchotait et, à force d'écouter, je reconnus ma propre voix. *Breughel appelle Molly*, disais-je. Répondez. »<sup>27</sup>) ou remettre en cause tout embryon de scénario repéré, comme dans *Le Port intérieur* (1995) :

J'avais si souvent décrit ma confrontation avec Kotter que je ne savais plus si Kotter existait vraiment [...] et si l'interrogatoire avait eu lieu à un moment ou s'il risquait encore de se produire, ou si Kotter existait seulement à l'intérieur de la tête malade de Breughel, c'est-à-dire de la mienne<sup>28</sup>.

L'ébranlement initial cède toutefois devant la répétition du procédé, qui ne produit peut-être qu'alors l'effet explicitement recherché, une condamnation des conventions de lecture : pour un narrateur du *Post-exotisme en 10 leçons*,

Je dis « je », « je crois », mais on aura compris qu'il s'agit là, aussi, de pure convention. La première personne du singulier sert à accompagner la voix des autres, elle ne signifie rien de plus. Sans dommage pour la compréhension de ce

<sup>25</sup> *Vue sur l'ossuaire*, p. 21, 63-64, 23.

<sup>26</sup> *Lisbonne, dernière marge*, p. 106 et 132.

<sup>27</sup> *Nuit blanche en Balkhirie*, p. 11 et première.

<sup>28</sup> *Le Port intérieur*, p. 83.

poème, on peut considérer que je suis mort depuis des lustres, et ne pas tenir compte du « je »... Pour un narrateur post-exotique, de toute façon, il n'y a pas l'épaisseur d'une feuille de papier à cigarette entre la première personne et les autres, et guère de différence entre vie et mort.<sup>29</sup>

Le rapprochement avec les jeux de Will Self sur ses personnages récurrents permet d'affiner notre repérage des limites de la discontinuité dont il est possible d'affecter les entités transfictionnelles : alors que Volodine dissociait retour du nom propre et retour de ses descriptions identifiantes, en imposant soit une cohérence métafictionnelle, soit un certain degré de continuité *narrative* (c'est la démarche de reconstitution biographique, dont la quasi-impossibilité est sans cesse soulignée, mais qui n'en est pas moins omniprésente, bien au contraire), Self à l'inverse accompagne bien le retour du nom propre par des plages de récit récurrent, décrivant chaque fois les personnages à l'aide des mêmes détails, vestimentaires notamment, et ceci afin de permettre leur identification dans des intrigues cette fois incompatibles, les « retours hétérogènes » de Daniel Aranda. Ainsi, dans la nouvelle « Chest »<sup>30</sup>, Simon-Arthur Dikes habite un monde où tout le monde porte deux prénoms, une Angleterre surpolluée où la vie s'organise autour de la congestion pulmonaire, et notre héros y meurt à la fin d'un cancer du poumon : mais c'est pour mieux réapparaître, dans *Les Grands Singes*, parfaitement identifiable par des descriptions récurrentes et le retour d'un réseau familial et professionnel de noms propres, mais, différence notable, sous la forme d'un chimpanzé à l'identité sérieusement perturbée que va soigner, sur cette « planète des singes », Zack Busner, autre personnage dont les récurrences dessinent autant de destins partiellement convergents, le plus souvent parallèles.

La continuité onomastique n'est donc pas attaquée *en même temps* que la continuité chronologique, et Self concentre ses attaques sur cette dernière, sur la cohérence de l'identité *dans le temps*, dont la présentation non-problématique serait une des clés du succès populaire des cycles dans les littératures de genre et de grande diffusion<sup>31</sup>. Elle est à l'inverse mise à mal notamment dans le cycle de deux nouvelles sur les frères Tembe et Danny, nouvelles données comme se succédant chronologiquement, mais postulant pourtant une inversion radicale des rôles des deux personnages dans l'intervalle qui les sépare : Danny, le cerveau du trafic de drogue familial dans « The Rock of Crack », qui ne touche pas au produit et charge son frère camé de la commercialisation, est finalement tombé dans la drogue et devenu

---

<sup>29</sup> *Le Post-exotisme en 10 leçons, leçon 11*, p. 19.

<sup>30</sup> Will Self, *Grey Area*, p. 165-198.

<sup>31</sup> Anne Besson, *op. cit.*, p. 207-211.

le revendeur de son frère désormais « clean », quand il se fait arrêter au début de « The Nonce Prize ».

C'est enfin, embrassant les autres, la frontière entre vie et mort, c'est-à-dire cela même qui rend la continuité chronologique concevable, qui, sans cesse donnée comme extrêmement poreuse, finit par s'imposer comme le lieu même du récit dans les derniers romans respectifs de Self et Volodine, en un parallèle frappant de la trajectoire de ces deux auteurs : *Ainsi vivent les morts*, monologue de Lily Bloom à l'agonie puis récit de sa seconde vie, après sa mort et avant sa prochaine incarnation, dans une société des morts suffisamment bien organisée pour que sa cohabitation avec celle des vivants de Londres passe parfaitement inaperçue ; et *Bardo or not Bardo*, où chaque récit fait intervenir la récitation du *Livre des morts tibétains* qui doit guider le voyage de l'âme pendant les 49 jours dans l'espace intermédiaire entre mort et réincarnation maudite, espace générant des « pertes de personnalité », « sensation de dédoublement », « problèmes d'identité »<sup>32</sup>, et dont la confusion contamine un monde des vivants qui s'en distingue extrêmement peu, « de l'épaisseur d'une feuille de papier à cigarettes » on l'a dit.

On constate que l'indistinction dont on avait relevé des occurrences concernant les entités fictionnelles, affecte également l'ontologie des mondes ostensiblement fictifs que celles-ci traversent. C'est ainsi que selon le principe post-exotique de « Non-opposition des contraires », « l'auteur est un personnage, le rêve est réalité, le non-vivant est vivant, le silence est parole, etc. »<sup>33</sup>. La question méta-fictionnelle des rapports entre mondes actuel et fictionnel se voit à son tour intégrée au développement thématique des deux cycles : chez Self, en relève le régime habituel de l'hallucination, les fantasmes hyperréalistes que les personnages parviennent mal à distinguer de la réalité (c'est le thème central de *Mon idée du plaisir* sous le nom de « mémoire eidétique », les mêmes images d'ultra-violence qui sont plus que des rêves touchant par exemple le narrateur de la nouvelle « The Indian Mutiny »<sup>34</sup>). Chez Volodine, les psychoses des narrateurs autorisent également les libertés métamorphiques de l'hallucination, tandis que l'emboîtement systématique de mondes de fiction dans la fiction, magiques et/ou littéraires, est encore prétexte à brouiller leurs frontières respectives : réalités superposées des révolutionnaires prolétariens et des sorciers oppositionnels dans *Un navire de nulle part*, travail de l'écrivain Iakoub Kadjbakiro dans *Alto Solo* (1991), qui

---

<sup>32</sup> Antoine Volodine, *Bardo or not Bardo*, p. 86, 89-90.

<sup>33</sup> *Le Post-exotisme en 10 leçons, leçon 11*, p. 39.

<sup>34</sup> Will Self, *Grey Area*, p. 19-31.

« inclut de vastes portions oniriques de l'univers », « des comportements somnanbulaires, des modes nocturnes de pensée », dont « soudain [l]es mondes parallèles, exotiques, coïncidaient avec ce qui était enfoui dans l'inconscient du premier venu »<sup>35</sup>, ou encore description du bureau de la chamane Jessie Loo dans *Dondog*, qui constitue une bonne synthèse de l'univers post-exotique tout entier, « un lieu de réalité intermédiaire », « un sas qui communiquait d'un côté avec la réalité banale, datée et localisée, et de l'autre avec une réalité magique, où les notions d'espace, de passé, d'avenir, de vie et de mort perdraient une bonne partie de leur signification »<sup>36</sup>. Le flou de ces frontières spatiales et ontologiques rejoint naturellement, on le voit, le soulignement des incertitudes chronologiques précédemment noté :

Je recommençais à penser qu'aucune certitude n'étayait le monde qui nous entourait. L'existence de Sophie Gironde et la réalité de nos retrouvailles devaient être mises en doute. [...], aussitôt m'interrogeant sur ce présent qu'il me semblait être en train de partager avec elle [...]. J'aurais dû au moins pouvoir situer le présent par rapport à un passé, à un quelconque passé inscrit dans ma mémoire.<sup>37</sup>

Ce savant travail de brouillages, dont on peut dire qu'il est littéralement *usant*, se révèle non seulement très productif au niveau narratif, en suscitant enquêtes et contre-enquêtes, mais encore, dans son apport aux théories de la fiction, il indique, par expérimentation directe sur le lecteur, jusqu'à quel point on peut tirer sur la trame de la fiction sans la mettre totalement en pièces. Pour l'essentiel, ce sont deux abîmes symétriques où pourraient sombrer l'édifice transfictionnel qui sont pointés, et au bord desquels se tiennent ensemble Self et Volodine. Une fois de plus, il s'agit de menaces qui pèsent sur la structure, mais se traduisent ici dans la diégèse : d'une part, le danger d'une indistinction radicale, où *tout se ressemble*, se fond dans le même, cauchemar récurrent de Will Self, dans « Inclusion® » qui décrit les effets de la drogue portant ce nom, censée rétablir le lien au monde des dépressifs profonds, mais qui engendre une telle puissance d'expansion de la personnalité que la nouvelle se clôt par « l'inclusion » de Zack Busner en Simon Dikes, nos deux personnages récurrents n'en faisant désormais plus qu'un ; dans « Grey Area »<sup>38</sup>, la même journée se répète sans fin et dans l'indifférence générale, dans « Dave too »<sup>39</sup> tous les personnages croisés par le narrateur se révèlent porter ce même prénom, principe de *contagion* qu'on retrouve dans « A short

---

<sup>35</sup> Antoine Volodine, *Alto solo*, p.32.

<sup>36</sup> *Dondog*, p. 174.

<sup>37</sup> *Des anges mineurs*, p. 91.

<sup>38</sup> Will Self, *Grey Area*, p. 165-198.

<sup>39</sup> *Tough, tough toys for tough, tough boys*, p. 69-82.

history of the English novel »<sup>40</sup> (tous les serveurs de Londres se transforment en une masse croissante et menaçante d'écrivains frustrés), ou dans « The end of a relationship »<sup>41</sup> où la narratrice semble littéralement répandre un virus de la dispute conjugale.

Face à cette menace d'indistinction radicale, le danger parallèle d'un émiettement non moins radical, où plutôt que tout se ressemble *rien ne ressemble à rien*, où toute cohérence menace d'échapper, s'illustre symétriquement, chez Volodine surtout. Les théoriciens du post-exotisme qui s'expriment dans les *10 leçons* soulignent à plaisir le principe de non-contradiction, qui devient une sorte de devoir d'autocontradiction : la belle liste des porte-paroles, « Lutz Bassmann, Maria Schrag, Julio Sternhagen, Anita Negrini, Irina Kobayashi, Rita Hoo, Iakoub Khadjbakiro, Antoine Volodine, Lilith Schwack, Ingrid Vogel » est ainsi donnée d'emblée comme « incomplète » et contenant « des informations volontairement erronées » :

Elle respecte le principe post-exotique selon quoi une part d'ombre toujours subsiste au moment des explications ou des aveux, modifiant les aveux au point de les rendre inutilisables par l'ennemi. La liste aux allures objectives n'est qu'une manière sarcastique de dire à l'ennemi, une fois de plus, qu'il n'apprendra rien. Car l'ennemi est toujours quelque part rôdeur, déguisé en lecteur et vigilant parmi les lecteurs. Il faut continuer à parler sans qu'il en tire bénéfice<sup>42</sup>.

Dans l'univers post-exotique, où l'identité falsifiée et l'incohérence deviennent les armes ultimes pour égarer les soupçons d'un Etat policier polymorphe, l'ennemi suprême, puisque celui à qui est confié en fin de compte l'enquête (et parfois explicitement, le caractère ardu de la tâche malignement revendiqué<sup>43</sup>), c'est bien entendu le lecteur. Nommément identifié comme l'ennemi, et effectivement malmené par les deux auteurs, le lecteur est ballotté dans des mondes de cauchemars qu'il est en outre chargé de construire lui-même avant de les relier entre eux ! Mais c'est en fait précisément là qu'il trouve sa récompense, et nos deux auteurs fédèrent bien un public fidèle, voire maniaque : c'est sur le lecteur que repose tout l'édifice transfictionnel, mais seule la réflexivité met ce rôle en lumière. De même, les différents brouillages apparaissent pour finir comme autant d'épreuves de notre bonne volonté à tisser des liens, à partir des indices les plus ténus et au-delà de toutes les contradictions, de notre

---

<sup>40</sup> *Grey Area*, p. 33-52.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 251-287.

<sup>42</sup> Antoine Volodine, *Le Post-exotisme en 10 leçons, leçon 11*, p. 11.

<sup>43</sup> « Il en résulte une description filandreuse, étouffante, principalement déconcertante. Il va de soi que nous aurons nous-même à en rétablir la cohérence. Ce discours-fleuve sur Jorian Murgrave et ses rêves, composé à la fois dans des déserts glacés et dans des faubourgs tropicaux, haché, déchiré et finalement mutilé au cours d'un assassinat collectif et rituel, n'offre à la réflexion que de nouvelles interrogations et de nouvelles causes de répugnance » (*Biographie comparée de Jorian Murgrave*, p. 50).

attention à la mémoire des textes et de notre désir de leur continuation. Les deux menaces qui hantent Self et Volodine, indistinction et émiettement, désignent aussi et surtout deux postures de lecture cyclique inadéquates, qui se trouvent conjurées par ces constants appels à une attention à la fois scrupuleuse et souple.

Self et Volodine bataillent finalement *avec*, plutôt que *contre*, un usage de la transfictionnalité comme support d'illusion mimétique, qu'illustre une tradition des XIX-XX<sup>e</sup> siècles incluant les grandes constructions réalistes et les différentes formes d'ensembles narratifs populaires, et à laquelle ils opposent une autre forme de toute-puissance de la fiction. Ils ouvrent des gouffres rageurs là où elle dissimulait soigneusement ses échaffaudages, et ils démontrent que *ça tient*. Mais ça tient sans doute précisément sur ces fondations, rasées en apparence mais seulement en surface, sur une compétence de lecture *acquise* : les cycles « post-modernes » de Self et Volodine ne seraient pas aussi « recevables », aussi lisibles, sans cette solidité-là, celle de la lecture transfictionnelle.

## CORPUS

### **Self, Will**

*The Quantity Theory of Insanity, Together with Five Supporting Propositions*, Londres, Bloomsbury, 1991 ; *Théorie quantitative de la démence*, trad. Francis Kerline, Paris, L'Olivier, « Marges », 2000 ; nouvelles.

*Cock and Bull*, Londres, Bloomsbury, 1993 ; *Vice-Versa*, trad. Marie-Claire Pasquier, Paris, L'Olivier, 1996 ; deux *novelettes*.

*My Idea of Fun, a cautionary tale*, Londres, Bloomsbury, 1993 ; *Mon idée du plaisir, un conte moral*, trad. Francis Kerline, Paris, L'Olivier, 1997 ; roman.

*Grey Area and other stories*, Londres, Bloomsbury, 1994 ; nouvelles.

*Junk Mail*, Londres, Bloomsbury, 95 ; recueil d'articles et d'essais.

*The Sweet Smell of Psychosis*, Londres, Bloomsbury, 1996 ; *novella*.

*Great Apes*, Londres, Bloomsbury, 1997 ; *Les grands singes*, trad. Francis Kerline, Paris, L'Olivier, 1998 ; roman.

*Tough, tough toys for tough, tough boys*, Londres, Bloomsbury, 1998 ; nouvelles, dont une traduite, *Un roc de crack gros comme le Ritz* (1995), trad. Guillaume Villeneuve, Mille et une Nuits, 1997 (48 p.).

*How the dead live*, Londres, Bloomsbury, 2001 ; *Ainsi vivent les morts*, trad. Francis Kerline, Paris, L'Olivier, 2001 ; roman.

### **Volodine, Antoine**

4 romans publiés chez Denoël Présence du Futur : *Biographie comparée de Jorian Murgrave*, 1985, *Un navire de nulle part*, 1986, *Rituel du mépris*, 1986, *Des enfers fabuleux*, 1988, rééd. en un volume Denoël, 2003, « Des heures durant », 781 p.

*Lisbonne, dernière marge*, Minuit, 1990, 245 p.

*Alto Solo*, Minuit, 1991, 126 p.

*Le Port intérieur*, Minuit, 1995, 218 p.  
*Nuit blanche en Balkhirie*, Gallimard NRF, 1997, 185 p.  
*Le Post-exotisme en 10 leçons, leçon 11*, Gallimard NRF, 1998, 108 p.  
*Vue sur l'ossuaire, romance*, Gallimard NRF, 1998, 110 p.  
*Des anges mineurs*, Seuil, 99, « Points », 2001, 218 p.  
*Dondog*, Seuil, « Points », 2002, 366 p.  
*Bardo or not Bardo*, Seuil « Fiction & Cie », 2004, 234 p.