Lorenzo Piera Martín

PENSER EN POST-EXOTIQUE. LE LECTEUR À L'ÉPREUVE D'ANTOINE VOLODINE

DOI: https://doi.org/10.14201/0VI0474

COLECCIÓN VÍTOR

Ediciones Universidad Salamanca

LORENZO PIERA MARTÍN

PENSER EN POST-EXOTIQUE. LE LECTEUR À L'ÉPREUVE D'ANTOINE VOLODINE

Ediciones Universidad Salamanca

COLECCIÓN VÍTOR

474

©
Ediciones Universidad de Salamanca
y Lorenzo Piera Martín

1.ª edición: junio, 2026
I.S.B.N.: 978-84-1091-250-2
DOI: https://doi.org/10.14201/0VI0474

Ediciones Universidad de Salamanca
Plaza San Benito s/n
E-37002 Salamanca (España)
httsp://www.eusal.es
eusal@usal.es

Hecho en UE-Made in EU

Realizado por:
Cícero, S.L.U.
Tel. +34 923 12 32 26
37007 Salamanca (España)



Usted es libre de: Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato Ediciones Universidad de Salamanca no revocará mientras cumpla con los términos:

Reconocimiento — Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.

NoComercial — No puede utilizar el material para una finalidad comercial.

SinObraDerivada — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, no puede difundir el material modificado.

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE
Unión de Editoriales Universitarias Españolas www.une.es

♠

Accesible en:
https://eusal.es/index.php/eusal/catalog/book/978-84-1091-250-2

♠

Catalogación de editor en ONIX diponible en https://www.dilve.es/

RESUMÉ

Le post-exotisme est le nom donné à la littérature d'une littérature, celle de l'écrivain français Antoine Volodine (1950). Avec la publication de Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze, Volodine a révélé à ses lecteurs et à ses critiques la situation fictionnelle dans laquelle se déroulait son œuvre narrative, qui comptait dix romans à l'époque, et qui à ce jour compte plus de quarante-cinq textes narratifs. Toute œuvre post-exotique doit être comprise comme le résultat d'un processus de production littéraire se déroulant dans une prison de haute sécurité, où une communauté de prisonniers compose ses récits, transmis au monde éditorial grâce au travail de différents porte-parole, tels que Lutz Bassmann, Manuela Draeger, Elli Kronauer, Infernus Iohannes ou Antoine Volodine lui-même.

Cette étude propose d'examiner comment cette circonstance modifie les conditions de réception et de conceptualisation des textes littéraires d'Antoine Volodine. Elle vise ainsi à une révision systématique de l'ensemble de son œuvre, en mettant l'accent sur la participation du lecteur aux processus de fictionnalisation du littéraire et du réel. Pour ce faire, on développera des outils conceptuels et terminologiques afin de décrire le parcours des processus représentatifs du lecteur. De plus, on proposera différentes visions du post-exotisme, correspondant aux attitudes de représentation qu'elles exigent de leurs lecteurs. Dans le premier chapitre, les implications du post-exotisme en tant que littérature fabulée seront abordées, tant du point de vue de la conception de l'œuvre d'Antoine Volodine que de la critique qui l'a examinée. Le deuxième chapitre proposera un cadre terminologique permettant d'étudier la distinction entre le post-exotisme comme base textuelle (et les mécanismes qui interviennent pour le constituer en tant que système littéraire unifié) et le post-exotisme comme fiction du littéraire, et, pour cela, on convoquera des principes de la théorie de la réception et de la narratologie. Enfin, le troisième et dernier chapitre proposera une lecture dynamique du post-exotisme à travers une approche transdisciplinaire, notamment à partir des théories des systèmes biologiques, physiques et cognitifs, afin d'analyser le phénomène post-exotique en incluant dans son développement émergent la participation du lecteur.

MOTS-CLÉS : Antoine Volodine; post-exotisme; fable post-exotique; réception; lecteur; cognition; enaction; théorie de systèmes; complexité; émergence; littérature française actuelle.

RESUMEN

El post-exotismo es el nombre de la literatura de una literatura, la del escritor francés Antoine Volodine (1950). Con la publicación de Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze, Volodine desveló a sus lectores y a sus críticos la situación ficcional en la que se desarrollan sus, por entonces, diez novelas y que ahora suman más de cuarenta y cinco textos narrativos: toda obra post-exótica debe ser comprendida como el resultado de un proceso de producción literaria que se desarrolla en una prisión de alta seguridad, donde una comunidad de prisioneros componen sus relatos y que llegan al mundo editorial gracias a la obra de diferentes portavoces, como son Lutz Bassmann, Manuela Draeger, Elli Kronauer, Infernus Iohannes o el propio Antoine Volodine.

Este estudio plantea estudiar la manera en la que esta circunstancia altera las condiciones de recepción y de conceptualización de los textos literarios de Antoine Volodine. Se propone, por lo tanto, una revisión sistemática de la totalidad de su obra enfocada a través de la participación del lector en los procesos de ficcionalización de lo literario y de lo real. Para ello, se desarrollarán, por un lado, herramientas conceptuales y terminológicas que describan el recorrido de los procesos representativos del lector, y, por otro lado, se propondrán diferentes visiones del post-exotismo que corresponden a la actitud de representación que exigen de sus lectores. En el primer capítulo, se abordarán las implicaciones del post-exotismo como literatura fabulada, tanto desde el punto de vista de la concepción de la obra de Antoine Volodine como de la crítica que la ha tratado. En el segundo capítulo, se propondrá marco terminológico para estudiar la diferencia entre el post-exotismo como base textual (y los mecanismos que intervienen para constituirlo como sistema literario unificado) y el post-exotismo como ficción de lo literario, y, para ello, se convocarán principios de la teoría de la recepción y de la narratología. En el tercer y último capítulo, se propondrá una lectura dinámica del post-exotismo a través de un enfoque transdisciplinario, concretamente, a través de la teoría de los sistemas biológicos, físicos y cognitivos, con el que se pretende estudiar el fenómeno post-exótico incluyendo en su desarrollo emergente la participación del lector.

PALABRAS CLAVE: Antoine Volodine; post-exotismo; fábula post-exótica; recepción; lector; cognición; enacción; teoría de sistemas; complejidad; emergencia; literatura francesa actual.

ABSTRACT

Post-exotism is the name of a literature, that of the French writer Antoine Volodine (1950). With the publication of Post-Exotism in Ten Lessons, Lesson Eleven, Volodine revealed to its readers and critics the fictional framework within which his then-ten novels—and now over forty-five narrative texts—were developed. Every post-exotic work must be understood as the result of a literary production process taking place in a high-security prison, where a community of prisoners composes their stories, which reach the publishing world thanks to the work of various spokespersons, such as Lutz Bassmann, Manuela Draeger, Elli Kronauer, Infernus Iohannes, or Antoine Volodine himself.

This study aims to examine how this context alters the conditions of reception and conceptualization of Antoine Volodine's literary texts. It proposes a systematic review of his entire body of work, focusing on the reader's participation in the processes of fictionalizing both literature and reality. To this end, conceptual and terminological tools will be developed to describe the trajectory of the reader's representational processes. Additionally, different interpretations of post-exotism will be proposed, corresponding to the representational attitudes they demand from their readers. The first chapter will address the implications of post-exotism as a fabulated literature, both from the perspective of the conception of Volodine's work and the criticism it has received. The second chapter will propose a terminological framework for studying the distinction between post-exotism as a textual foundation (and the mechanisms that constitute it as a unified literary system) and post-exotism as a fiction of the literary. For this purpose, principles from reception theory and narratology will be employed. Finally, the third and last chapter will propose a dynamic reading of post-exotism through a transdisciplinary approach, specifically by drawing on theories from biological, physical, and cognitive systems, aiming to study the post-exotic phenomenon while including the reader's participation in its emergent development.

KEYWORDS:Antoine Volodine; post-exotismo; post-exotique fable; reception; reader; cognition; enaction; system theory; complexity; emergency; contemporary French literature.

TABLE DE MATIÈRES

INTRODUCTION 8
CHAPITRE I. 18
1. Qu'est-ce que le post-exotisme ? 18
1.1. Brève histoire éditoriale du post-exotisme (1985-2023) 20
1.2. L'annexe non répertoriée du post-exotisme 25
1.3. Le « para-post-exotisme » 27
2. La fable post-exotique 30
2.1. Le quartier de haute sécurité 31
2.2. La chaîne de diffusion de la littérature post-exotique 33
2.3. Le passage au monde éditorial et la figure du porte-parole 39
2.4. La singularisation de la voix dans l'écriture 42
2.5. Le lecteur post-exotique 47
3. La littérature post-exotique par le post-exotisme 49
3.1. Une littérature étrangère écrite en français 51
3.2. Une littérature fantastique, onirique et chamanique 55
3.3. Une littérature « des poubelles » en rupture avec la littérature officielle 63
4. La critique post-exotique 70
4.1. Le post-exotisme comme fiction du politique 73
4.2. La composante fantastique du post-exotisme à l'égard de la critique 78
4.3. Vers une critique sympathisante 83
5. Conclusions 92
CHAPITRE II. 95
1. *Tout se tient* : sur la possibilité de regarder le post-exotisme *en amont* 95
1.1. Notes sur la réception dans une lecture *en amont* du post-exotisme 106
2. Les rapports chronologiques de transtextualité dans le post-exotisme 115
2.1. Les relations d'hypertextualité et d'intertextualité dans le post-exotisme 116
2.2. La métatextualité dans le post-exotique 122
2.3. Le sens intransitif des structures de transtextualité chronologique 129
3. Le post-exotisme et l'architextualité 134
3.1. Mouvement rétrospectif et mouvement prospectif : deux visions du genre dans le post-exotisme 139
3.2. La situation anthologique du post-exotisme à travers *Biographie comparée de Jorian Murgrave* 144
3.3. Les accouplements génériques dans le post-exotisme 148

3.3.1. Le chronotrope de la révolution déçue 150
3.3.2. Le cadre modal du post-exotisme et la transformation des mots en événements 157
3.4. Le sens intransitif de l'architextualité dans le post-exotisme 168
4. Le post-exotisme et la transfictionnalité 182
4.1. Les liens transfictionnels dans les récits post-exotiques 187
4.2. Sur la possibilité de regarder le post-exotisme comme un cycle 192
4.3. Le concept du surnarrateur dans le post-exotisme 196
4.3.1. Le dédoublement du narrateur comme la conséquence de l'enchâssement 199
4.3.2. La structure de l'enchâssement et l'apparition du surnarrateur dans *Dondog* 206
4.3.3. Le post-exotisme, la narration oralisée et le conte 216
4.4. Le sens intransitif de la transfictionnalité post-exotique 229
4.4.1. Le conteur post-exotique 240
5. Conclusions 247
CHAPITRE III. 255
1. Pour une vision dynamique du post-exotisme 255
1.1. Principes systématiques et complexes pour l'exploration du post-exotisme 259
2. L'espace de la fable post-exotique 263
2.1. Précéder ou émerger ? À la croisée des lectures *en amont* et *en aval* 267
2.2. Le formatage spatial du post-exotisme comme système complexe 275
2.3. L'espace cognitif de l'édifice post-exotique 283
2.4. Vers une lecture de la fable post-exotique comme propriété émergente 289
3. Texte, fiction, fable 293
3.1. La figure du post-exotisme et *Herbes et golems* 297
3.1.1. La structure des séquences de la « Shaggå du golem presque éternel » dans *Herbes et golems* 301
3.1.2. Le côté figural du commentaire de la « Shaggå du golem presque éternel » dans *Herbes et golems* 307
3.1.3. La liste dans le post-exotisme comme espace de fabulation ; la « Shaggå de la voix et des herbes » et la « Shaggå de la révolte des humbles simples » dans *Herbes et golems* 315
3.2. Le rapport d'information entre la fiction et la fable et *Vue sur l'ossuaire* 320
3.2.1. Le lecteur inquisiteur 323
3.2.2. « Vue sur l'ossuaire » : vers une lecture en abyme du post-exotisme ? 328
3.2.3. Rapport et dialectique entre l'information et le bruit 338
3.3. L'iconicité dans la relation entre la fable et la fiction 349
3.3.1. La structure scénique de la fable post-exotique 352
3.3.2. La nature diagrammatique de la fable post-exotique 366
3.3.2.1 Notes pour une théorie diagrammatique du texte et de la lecture 369
3.3.2.2 Des anges mineurs ou la constellation graphique du post-exotisme 373

3.2.2.3. Mise en diagramme du système de personnages de *Des anges mineurs* 378
3.2.2.4. La fable post-exotique comme diagramme des textes post-exotiques 402
3.3.3. Le post-exotisme comme littérature fractale 411
3.3.3.1. La conscience de la fractale dans le post-exotisme 420
3.3.3.2. Le roi Balbutiar, un modèle pour la relation fractale entre la fiction et la fable dans *Nos animaux préférés* 432
3.3.4. La fable post-exotique : iconique, diagrammatique et fractale 446
4. Penser en post-exotique : l'émergence d'une conscience 466
4.1. L'ambiguïté de la cellule post-exotique 468
4.2. Simuler ou modeler littérairement une conscience 485
4.2.1. Le rapport cognitif du lecteur avec la fiction (niveau interne) 487
4.2.2. Le rapport cognitif du lecteur avec le système littéraire post-exotique (niveau externe) 499
4.3. L'esthétique de l'opacité 517
4.3.1 L'immersion fictionnelle à l'épreuve du binôme transparence/opacité 525
4.3.2. Poussées et frottements contre-immersifs dans le post-exotisme 536
4.4. Le cerveau post-exotique 544
CONCLUSIONS 558
REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES 567
LISTE DE FIGURES 586

INTRODUCTION

> Narrez ! commanda Gonçalves en agitant devant son malade la parure de plumes et une petite calebasse où les graines desséchées grésillaient.
> Antoine Volodine, *Le nom des singes.*

Il fait une chaleur humide dans le cabinet psychiatrique du chamane Gonçalves. Les gouttes de sueur s'accumulent sur le front de Fabian Golpiez, tandis que l'entretien se poursuit avec la violence d'un interrogatoire policier. Gonçalves n'est pas satisfait avec les réponses de son patient, il allume un projecteur et lui montre une série d'images de l'Amazonie sur le mur du cabinet : les méandres d'un fleuve boueux entouré d'une épaisse frondaison, puis une pirogue solitaire remontant lentement le cours de l'eau, puis plusieurs embarcations au milieu de la nuit remplies d'Indiennes Jucapiras, puis les araignées, les fourmis, les tortues, les singes. Fabian est censé raconter ses souvenirs à partir des diapositives : « On considère qu'il n'y a pas de différence entre votre mémoire et ce qui apparaît sur le mur. Vous n'avez pas le droit d'hésiter ni le droit de rester muet. Par principe, on considère que nous ne pouvez même pas tenter un mensonge » (Volodine, 1994, p. 17). Puis, Fabian narre. Il narre et, en narrant, il cache au chamane et à la police son quotidien à Puesto Libertad, ses amours ambigus avec Manda, sa relation avec son ancien camarade Gutierrez et son projet utopique de remonter le fleuve et de fonder un dispensaire révolutionnaire ; il narre et, en narrant, il esquive son passé insurrectionnel, sa déception, la culpabilité atroce pour son rôle dans son échec ; il narre et, en narrant, il délire, les fantômes hantent sa mémoire – Manda est disparue et Gutierrez est mort – mais à la fin du roman, il remontera toutefois avec eux le fleuve qui les amena au début du roman à Puesto Libertad, en décrivant ainsi une boucle: ils vont sans espoir au passé fantasmé, ils reviennent déchus de l'avenir.

Telles sont les voix qui *hantent* la littérature d'Antoine Volodine (1950) depuis 1985 jusqu'à présent, au long des plus de quarante-cinq textes narratifs qui constituent ce que l'auteur appelle *le post-exotisme*. Les voix post-exotiques narrent, mais, en outre, elles conforment une communauté de narrateurs, dont le personnage de Fabian Golpiez est un bon exemple : ce sont des voix interrogées ; des voix révolutionnaires vaincues par l'ennemi ; des voix chamaniques, oniriques, délirantes ; des voix enfermées, maltraitées, résistant, s'écroulant ; enfin, des voix post-exotiques qui produisent les récits post-exotiques qui produisent en même temps ces voix post-exotiques. Si la littérature de Volodine prend la forme d'un édifice littéraire, comme l'auteur l'a indiqué à maintes reprises, cet édifice est avant tout une prison de haute sécurité, située après le temps et au-delà de l'espace. Mais à côté de ces voix il y a aussi des lecteurs. Des prisonniers, certainement, des anciens camarades, des fous, des araignées, des tuyaux de la prison et, aussi, des lecteurs réels auxquels les récits sont parvenus grâce à l'effort des porte-paroles : en effet, Volodine ne s'est jamais reconnu comme l'auteur de son œuvre, mais comme le porte-parole de ces voix post-exotiques. Nous, les autres, les lecteurs réels, avons parfois du mal à nous orienter : « Radicalité, fermeture. On est souvent congédié, prié de rester dehors. Même au regard de ceux à qui elle s'adresse, la littérature post-exotique échappe » (Gibourg, 2017, p. 51). Le lecteur qui y pénètre, surtout s'il pénètre avec un regard critique, est d'abord dérouté, repoussé par le texte, mais apprend vite la leçon : « Il faut déposer les armes, accepter d'être défait » (Gibourg, 2017, p. 51), et c'est alors que quelque chose devient possible : « lire, lire et pâtir, compatir, éprouver, en un sens singulier agir et travailler, se laisser brasser, remuer par des mains absentes, des pensées et des sensations mortes » (Gibourg, 2017, p. 51). Voilà un drôle d'aveu pour un lecteur ! Car cette littérature suppose un défi pour le lecteur qui l'aborde une première fois jusqu'à ce qu'il arrive avec jouer avec elle le jeu du post-exotisme, que la critique, réagissant proportionnellement à ses enjeux, a dû aussi accepter, avec des résultats plus au moins heureux :

> Vous savez, le gouffre qui nous sépare ne se franchit pas… Votre littérature et la nôtre… ne dialoguent pas… Par paresse intellectuelle, vous considérez que le post-exotisme constitue un courant esthétique parmi d'autres, une variante bizarre de post-modernisme magique… alors que le post-exotisme est à votre littérature ce que… Sa voix se brisait, repartait, les morceaux de phrases se chevauchaient,

> elle ne faisait pas effort pour que ses idées victorieusement se superposent aux grêlures de l'orage. (Volodine, 2008b, p. 33).

Lire le post-exotisme est un processus dialectique et complexe, on ne cesse de remonter un fleuve comme on remonte un rêve, qui n'est jamais le même mais qui n'est jamais différent non plus, et qui amène le lecteur au début des temps, à la fin du temps. C'est donc un processus dynamique qui plonge le lecteur profondément dans la fiction pour le faire ressortir après, qui défait et refait ses catégories et le prend dans un jeu de miroirs entre la réalité et la fiction, où la limite est représentée par l'engagement éthique et esthétique du lecteur avec cette communauté des voix carcérales, avec le projet même de l'édifice littéraire post-exotique. Nous consacrons notre étude à penser ce processus.

Ainsi, l'objectif principal de cette thèse est celui d'étudier le post-exotisme à partir des dynamiques complexes de réception qu'il propose à ces lecteurs. Ces dynamiques devront être comprises comme faisant partie d'un processus dialectique que nous reproduirons en proposant de le diviser en trois parties qui conformeront les trois chapitres de l'étude. Ce faisant nous voudrions fournir une description tendant à l'exhaustivité de la lecture aux prises avec la littérature de Volodine, ainsi que des schémas conceptuels pour penser les défis qu'elle pose à ce propos. Notre étude considérera l'ensemble des textes post-exotiques et en examinera un grand nombre, allant des œuvres signées par Volodine et ses hétéronymes Lutz Bassmann, Manuela Draeger, Elli Kronauer et Infernus Iohannes jusqu'à des conférences et des entretiens.

Dans la mesure où notre parcours regardera le post-exotisme à partir de trois instances lectrices différentes, notre objectif est aussi de mettre en rapport et de comparer trois méthodologies analytiques dans la manière dont elles cernent le post-exotisme : une critique généralisante et heuristique ; une critique narratologique ; et une critique cognitive et épistémocritique. À cet égard, et de façon secondaire, nous nous proposons aussi de montrer la productivité d'une perspective transdisciplinaire à l'heure de penser le phénomène littéraire, et d'insister sur les voies d'union entre la science et la littérature. Mais aussi, en convoquant et en problématisant différentes approches en tant qu'instanciations de lecture, nous serons en mesure d'apporter une dimension métacritique à la lecture du post-exotisme.

D’un autre côté, cette étude se donne pour objectif d’aborder théoriquement le projet post-exotique comme totalité du point de vue de sa réception critique et de systématiser dans un aperçu d’ensemble les différentes approches qui ont servi à analyser la littérature de Volodine, comme – par exemple – celle de Dominique Soulès (2017) qui se penche sur son aspect linguistique, ou celle de Lionnel Ruffel (2006b) qui cerne notamment la relation de l'art post-exotique avec l'Histoire et la politique. De cette façon, notre étude voudrait faire état du phénomène littéraire post-exotique du point de vue de sa de la réception critique tout en faisant avancer celle-ci.

Finalement, du fait que notre étude se focalise sur le post-exotisme en tant qu’il est lu et pensé par ses lecteurs, une préoccupation transversale à toutes les parties de l'étude est celle d’examiner les mécanismes qui interviennent dans l’esprit du lecteur dans son interaction avec l’œuvre d’Antoine Volodine. C’est ainsi qu’il faudra fournir des instruments analytiques de ces mécanismes aussi bien pour le lecteur représenté par les structures du texte que pour le lecteur comme instance cognitive réelle.

Pour accomplir nos objectifs, nous allons suivre une méthodologie cumulative dans le niveau externe de nos réflexions et plurielle dans le niveau interne de nos analyses. Les trois chapitres sont divisés nettement par le type de lecture qu’ils effectuent sur l’œuvre d’Antoine Volodine, mais ils composent néanmoins une réflexion suivie qui augmente sa complexité en progressant dialectiquement : de l’image évidente et accessible dans laquelle le post-exotisme veut se reconnaître, en passant par un certain questionnement de cette image à travers la narratologie et la théorie de la réception, et jusqu’à leur intégration finale dans une lecture synthétique qui convoque des concepts venant de méthodologies transdisciplinaires. Dans ce sens, notre méthodologie de réflexion comporte les deux caractéristiques générales suivantes. Premièrement, le progrès de la réflexion se fait en intension et non pas en extension : il ne s’agira pas d’avancer chronologiquement dans l’œuvre puisque l’objet d’étude dans les trois chapitres reste le même en termes généraux – les textes d’Antoine Volodine pris dans leur ensemble. Dès lors, certains des textes analysés réapparaîtront plusieurs fois au long de notre étude, soulignant par-là que le post-exotisme est une littérature qui se construit à partir de la répétition et de la variante par rapport à cette répétition. Deuxièmement, certaines de nos réflexions examineront un même phénomène de lecture pour le comparer

sous le regard des différentes instances lectrices que notre étude propose. À ces moments-là, la progression dialectique sera assurée par le mouvement d'opposition ou de complémentation des méthodologies utilisées : le manque d'information dans le récit, le processus de familiarisation au texte post-exotique, l'existence de quelque chose comme une archiforme régissant l'ensemble littéraire, etc., voilà autant de phénomènes qui apparaîtront à plusieurs reprises dans nos considérations.

Cette structure de réflexion se joint à notre choix d'une méthodologie analytique plurielle, qui affronte la manière dont le post-exotisme se présente au cours des trois moments de son processus de lecture. Dans la mesure où il deviendrait improductif et encombrant de consacrer un chapitre séparé à discuter les divers concepts théoriques utilisés, nous avons décidé d'intégrer leur explication au sein de nos réflexions sur le post-exotisme et de les alterner avec les analyses des fragments qu'ils contribuent à éclaircir. Des trois chapitres de notre thèse, c'est le premier qui a la visée méthodologique la moins définie : pour faire le portrait général du post-exotisme, de ses enjeux et des positions critiques qui l'ont étudié, nous ferons appel à une connaissance générale de l'histoire littéraire et de la théorie de la littérature, ainsi qu'à une perspective chronologique sur l'œuvre de Volodine ; de la même façon, nous examinerons le post-exotisme à partir du post-exotisme lui-même, c'est-à-dire, à partir des catégories qu'il a utilisées pour se définir au cours des années. Le deuxième chapitre convoquera plus systématiquement des concepts appartenant à la théorie littéraire. Nos réflexions sont guidées par la théorie de la réception de Wolfgang Iser, qu'on complétera avec différentes instances d'une critique narratologique d'inspiration structuraliste : on abordera la théorie narratologique de Gérard Genette, notamment, mais non exclusivement, celle de la transtextualité ; on abordera la théorie de l'architextualité, représentée notamment par les œuvres de Genette, Mikhaïl Bakhtine et Jean-Marie Schaeffer ; et on abordera la théorie des relations de transcendance du récit à partir de la transfictionnalité de Richard Saint-Gelais, de la poétique du cycle romanesque de Thomas Conrad et de l'enchâssement de Tzvetan Todorov. Parallèlement, il y sera fait mention de l'idée de l'abduction de Charles Sanders Peirce, de la défamiliarisation de Viktor Shklovsky, de la mise en abyme de Lucien Dällenbach, de la morphologie du conte de Vladimir Propp, et de l'art du conteur de Walter Benjamin, entre autres. Le troisième chapitre combinera cette approche de la théorie littéraire avec une approche à partir de différentes disciplines venant de la

philosophie de la science, des mathématiques, de la biologie et des sciences cognitives, et avec une approche de la théorie littéraire inspirée par ces disciplines scientifiques. Du côté de la théorie littéraire, nous nous appuierons encore sur la théorie de la réception d'Iser, sur la narratologie de Gérard Genette et sur des concepts comme la mise en abyme de Dällenbach ou l'enchâssement de Todorov, mais nous utiliserons aussi les idées de Lubomir Dolezel sur la fiction, les idées de Pierre Ouellet sur la perception dans la littérature, celles de Patrice Pavis sur la sémiotique du théâtre, ainsi que le concept de « figure » des théoriciens québécois du GREL (Groupe de Recherche sur la Lecture), entre autres. Du côté des disciplines scientifiques, notre méthodologie convoquera notamment les idées suivantes, ici référencées dans l'ordre où elles apparaissent dans notre étude : la théorie de systèmes ; la pensée complexe et l'émergence ; la théorie de la métaphore conceptuelle ; la théorie du *blending* ; la théorie de l'organisation par le bruit ou de la *néguentropie* ; la diagrammatologie; la théorie du chaos et des fractales ; et la théorie de la cognition comme énaction. Finalement, du côté des disciplines inspirées par les sciences, nous nous appuierons notamment sur les travaux sur la poétique fractale et sur la poétique cognitive.

Dans le premier chapitre de notre étude, intitulé « Qu'est-ce que le post-exotisme ? Aperçu de la littérature d'Antoine Volodine et ses enjeux », nous ferons un parcours de l'œuvre d'Antoine Volodine au moyen de différents gestes critiques qui ont pour but de présenter le corpus étudié, de caractériser la littérature d'Antoine Volodine et de relever ses grandes problématiques, et de faire une révision bibliographique et, surtout, métacritique des approches qui l'ont étudiées. Nous présenterons aussi une partie du cadre conceptuel qui s'avère productif pour penser l'œuvre d'Antoine Volodine, composé par des concepts tels que ceux du 'surnarrateur', d''autotélisme', de 'xénolittérature', du binôme 'lecteur du post-exotisme et lecteur post-exotique', etc. Aussi, nous introduirons un concept crucial dans notre étude sur la lecture du post-exotisme qui est celui de la 'fable post-exotique', c'est-à-dire le monde fictionnel qui sous-tend la production et la diffusion de la littérature post-exotique. Le rapport entre les textes consacrés au monde de la fable post-exotique et ceux consacrés aux diégèses des textes individuels est celui de la metatextualité, de sorte que le post-exotisme peut être abordé, premièrement, comme une littérature qui intègre son propre métatexte dans son univers de fiction. Ainsi, cette

première partie se dévoile comme la première lecture qu'on peut faire du post-exotisme: une vision de la littérature de Volodine telle qu'elle se présente elle-même, c'est-à-dire, comme produite par une communauté carcérale et diffusée par les porte-paroles. L'exposition des enjeux de la réception du post-exotisme est, donc, le point de départ pour problématiser sa description critique, surtout à l'égard de la complicité ou la non-complicité avec le monde de la fable post-exotique.

Dans le deuxième chapitre de notre étude, intitulé « Le post-exotisme lu *en amont* » nous compléterons notre cadre conceptuel en proposant de distinguer la lecture *en aval* du post-exotisme de sa lecture *en amont*. Ces deux lectures se différencient du fait que la lecture *en aval* prend la fable post-exotique comme point de départ pour juger et interpréter les textes post-exotiques, qui se comprennent alors comme le produit d'une communauté carcérale, tandis que la lecture *en amont* ignore cette dimension supra-fictionnelle et lit les textes post-exotiques comme étant tout simplement des textes littéraires, autrement dit des récits produits par Volodine. Si dans le premier chapitre nous regardons les textes post-exotiques à travers la fable, c'est-à-dire, en réalisant une lecture *en aval* du post-exotisme, dans ce deuxième chapitre nous approfondissons la place qu'occupe la fable post-exotique au niveau de son influence dans la construction des textes post-exotiques. De la même façon, cette section cerne la manière dont l'œuvre d'Antoine Volodine subit un changement profond lorsqu'elle se systématise en 1998 avec la publication de *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*. Ce petit texte, considéré parfois comme le « manifeste » post-exotique, est la première attestation de cette communauté carcérale écrivant dans la prison de haute sécurité, qui surgit liée à un geste de nature métatextuelle grâce auquel Volodine explique – et, en l'expliquant, il l'invente – la véritable origine des textes jadis publiés, en assurant ainsi une unité suprafictionnelle de toute l'œuvre post-exotique. Or, avant cette date, Volodine avait publié dix romans qui figureront toutefois dans l'ensemble de la production post-exotique, c'est-à-dire qui se comprendront eux aussi comme faisant partie de l'univers littéraire de la fable post-exotique une fois celle-ci apparue. L'hypothèse sur laquelle démarre ce chapitre est que les textes de Volodine prédatant la systématisation du post-exotisme préfigurent déjà la fable post-exotique non pas comme les contenus d'un monde fictionnel supplémentaire, mais à travers des structures présentes de façon récurrente dans ces mêmes textes qui assurent une certaine unité d'ensemble; ces structures unifient ainsi le post-exotisme sans

avoir besoin d'un contexte fictionnel, de sorte qu'elles seront aussi retraçables dans les textes postérieurs à la publication de *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*.

La lecture *en amont* du post-exotisme essaie donc de reproduire et d'extrapoler le parcours d'un lecteur contemporain à la publication de ces premiers romans pour décrire la manière dont les œuvres d'Antoine Volodine sont susceptibles d'être unifiées non pas par un contexte de production fictionnel, mais par des structures présentes de façon récurrente dans le texte. Dès que ces structures sont examinées sous l'angle des théories de la réception et de l'acte de la lecture, on se rend compte que les œuvres de Volodine favorisent dans leur lecteur une certaine activité interprétative qui l'oblige à figurer la manière dont les textes peuvent être tissés les uns avec les autres et se manifestent issus d'une même origine, sans pour autant avoir recours à la fable post-exotique. Notre hypothèse est que ces structures construisent chez le lecteur *en amont* une image de la fable post-exotique *intransitive*, par opposition à la dimension *transitive* de la fable post-exotique, c'est-à-dire pourvue d'intentionnalité et de contenus fictionnalisés et sur laquelle se fonde le lecteur *en aval*. Les structures que nous analysons dans cette section sont celles de la transtextualité chronologique (intertextualité, hypertextualité et métatextualité), celles de l'architextualité et celles de la transfictionnalité, comportant toutes des valeurs de transcendance du texte individuel. À la fin de chaque section du chapitre consacrée à chacune des structures, nous réfléchissions sur leur valeur intransitive et sur comment elles contribuent à façonner une version négative de la fable post-exotique à partir de la manière dont elles règlent l'activité représentative et interprétative du lecteur. De la même façon, la lecture *en amont* du post-exotisme apporte une première compréhension de la fable post-exotique à l'égard de sa relation avec les récits post-exotiques : elle est le résultat d'un processus dynamique de fictionnalisation des hypothèses créées pendant la lecture qui agit, notamment, à l'encontre des structures unificatrices réglant le passage d'un texte à un autre. Le geste qui encourage l'existence de la fable post-exotique en est proprement un geste de lecture : il réunit le lecteur *en amont* des premiers romans post-exotiques et l'auteur lui-même à travers leur activité hypothétique, que Volodine fera rentrer après dans la fiction sous la forme d'une fictionnalisation du littéraire.

Finalement, dans le troisième chapitre de notre étude, intitulé « Texte, fiction, fable », nous tentons de réunir les lectures *en amont* et *en aval* du post-exotisme pour

aborder la manière dont la fable post-exotique surgit dans l'ensemble post-exotique et dans la conscience du lecteur. Cette partie abandonne la notion de structure pour se fixer sur le paradoxe entre les causes et les conséquences qui surgit à la rencontre de ces deux « manières d'être » du post-exotisme : *en aval*, il semblerait que la fable est la cause des textes individuels, dans la mesure où ils sont produits par la communauté de prisonniers ; *en amont*, il semblerait pourtant que ce sont les textes post-exotiques et l'activité représentative et interprétative qu'ils favorisent ce qui encourage l'éventuelle fictionnalisation des hypothèses de lecture. Pour aborder l'union entre ces deux lectures, le chapitre propose de considérer le post-exotisme comme un système littéraire présentant la capacité de s'organiser à partir de l'interaction des œuvres entre elles et des œuvres avec le lecteur : cette organisation est une propriété émergente, c'est-à-dire, une propriété qui n'est pas contenue dans les parties qui composent le système. Or, cette propriété émergente dépend du lecteur pour se répandre, car c'est dans l'esprit du lecteur que les textes d'Antoine Volodine peuvent émuler la nature que la fable leur confère. De cette façon, ce chapitre propose d'aborder les différentes manières de comprendre la fable post-exotique comme la propriété émergente du système littéraire post-exotique et, pour ce faire, on fait appel aux concepts des disciplines référencées plus haut qui étudient, d'une façon ou d'autre, des propriétés émergentes que ce soit dans l'organisation de systèmes vivants, physiques ou cognitifs. Ce chapitre a une dimension analytique prépondérante, à travers laquelle on vise aussi à étudier le rôle du lecteur dans l'émergence de la fable post-exotique. Dans un premier temps, nous ancrons la fable post-exotique au domaine cognitif du lecteur à travers l'étude d'une métaphore récurrente dans le post-exotisme ; dans un deuxième temps, on étudie la relation entre le texte, la fiction et la fable à partir des figurations du texte dans l'esprit du lecteur et à travers la dimension iconique du post-exotisme – à la fois théâtrale, diagrammatique et fractale ; finalement, le chapitre se clôt avec notre proposition du modèle qui règle la totalité du phénomène post-exotique, y compris le niveau d'interaction *en amont* avec le texte. Ce modèle est conçu d'un point de vue cognitif ou, dit de manière plus précise, il veut rendre compte de la manière cognitive dont le lecteur est capable d'énacter les différents niveaux du post-exotisme.

CHAPITRE I.

Qu'est-ce que le post-exotisme ? Aperçu de la littérature d'Antoine Volodine et de ses enjeux.

1. Qu'est-ce que le post-exotisme ?

Il est impraticable de proposer une définition simple et achevée du terme « post-exotisme » sans en entreprendre déjà le commentaire. Même sa définition la plus épurée relève déjà des questions spécifiques à cette littérature : on pourrait se contenter de dire que le post-exotisme est tout simplement le nom que reçoit la littérature d'Antoine Volodine. Or, comme on le verra, Antoine Volodine – outre un écrivain en chair et os – s'avère être un des hétéronymes d'un système d'auteurs fictionnels dans lequel on retrouve aussi les noms de Manuela Draeger, Lutz Bassman, Elli Kronauer ou Infernus Iohannes, ayant tous signé de livres apparus dans des différentes maisons d'édition.

« Post-exotique » ne saurait donc pas être le synonyme de « volodinien », mais c'est toutefois un adjectif avec lequel l'auteur qualifie sa littérature. Volodine a parlé de l'histoire de la naissance du terme dans plusieurs entretiens ou conférences. Il s'agit de la réponse à un journaliste du *Nouvel Observateur* qui, en 1990, lui demandait où se situait-t-il (Volodine, 2008a, p. 385). Volodine avoue avoir forgé le terme « comme une boutade, sans peser longuement les pour et les contre de la terminologie » (p. 385), mais, dès son origine, le terme véhicule une volonté précise de prendre distance :

> Il s'agissait d'affirmer que mes livres se situaient à l'écart des catégories conventionnelles de la littérature existante. Qu'ils appartenaient à un courant d'expression littéraire que les critiques n'avaient pas vraiment répertorié jusque-là. Il s'agissait de revendiquer une marginalité, un éloignement des centres officiels, des normes, des modes, un éloignement des métropoles, des cultures dominantes, mais sans accompagner cette revendication d'une posture identitaire, sans prétendre parler depuis une minorité bafouée ou depuis une minorité nationale particulières (Volodine, 2008a, p. 385).

Cette volonté d'éloignement peut quand-même être appréciée dans une lecture morphologique du terme : « post-exotique » est ce qui est « après » ce qui est déjà

lointain, méconnu, exotique, et, à croire les mots de l'auteur, au début c'est par rapport à la littérature que ce terme accumule le sémantisme de « l'au-delà » ; enfin, si, comme signalait Bakhtine (1975/1978), l'exotisme « présuppose une *juxtaposition intentionnelle de ce qui est étranger à ce qui est familier* » (p. 252), on peut comprendre initialement que ce qui vient après l'exotisme est la naturalisation par le dépassement de cette juxtaposition dialectique, voire un exotisme qui n'est plus tel. Dans une autre conférence, compilée en 2020, Volodine nuance la réponse qu'il fournit au journaliste en disant qu'il écrivait du « post-exotisme anarcho-fantastique » (Volodine, 2020a, p. 23), ce qui apporte des repères importants sur un domaine politique et littéraire, mais qui visiblement ne rejette pas la composante de plaisanterie du terme. Toutefois, l'auteur réaffirme que l'étiquette « était vide » aux origines, et que ce n'était qu'après que les auteurs post-exotiques l'ont « vampirisée, occupée, habitée » jusqu'à la modeler à leurs convenances (Volodine, 2008, pp. 385-386). Et, en fait, cette dimension diachronique du mot « post-exotisme » renvoie à la construction minutieuse d'un grand projet littéraire qui s'est développé pendant plus de quarante ans d'écriture, en gagnant de la profondeur et de la spécificité littéraire.

Dans ce chapitre, nous fournissons un bref parcours des grands enjeux littéraires du post-exotisme. Notre objectif est de donner une présentation générale de la littérature d'Antoine Volodine, qui remplira trois fonctions principales dans l'ensemble de notre étude : elle servira comme une introduction nominale et chronologique au corpus étudié qui, même s'il se matérialisera sur certaines œuvres concrètes au long de notre étude, restera pourtant l'ensemble de la production littéraire post-exotique ; elle apportera un premier contact avec les problématiques que cette littérature suscite et avec certains des piliers conceptuels que nous utiliserons par la suite dans notre réflexion : la fable post-exotique, le pacte de camaraderie, le porte-parole, etc. ; et, finalement, elle réalisera une révision bibliographique sommaire dans le but de présenter les postures méthodologiques principales que la critique a adoptées pour traiter le post-exotisme. Nous profiterons aussi de cette introduction pour situer schématiquement la littérature d'Antoine Volodine à partir de quelques coordonnées littéraires et historiques. Certaines des questions soulevées par l'exposition introductoire du post-exotisme ne feront pas l'objet dans ce

chapitre d'un traitement approfondi. Nous les reprendrons, néanmoins, dans les chapitres suivants, où elles seraient analysées en profondeur.

1.1. Brève histoire éditoriale du post-exotisme (1985-2023)

Biographie comparée de Jorian Murgrave apparut en 1985 aux Éditions Denoël, dans la collection « Présence de Futur », spécialisée dans le genre de la science-fiction. C'est le premier roman signé par Antoine Volodine et celui qu'on considère comme le premier ouvrage du post-exotisme, même si cette étiquette n'existait pas encore. Volodine a souvent nuancé dans des entretiens que cette publication ne représente pas son début comme écrivain, mais comme écrivain publié (Wagneur, 2006, p. 234), et il fait référence à un livre non-publié qui s'appellerait *Anthologie de la Renaissance,* qu'il qualifie comme « un prototype de la masse romanesque à venir » (*apud.* Wagneur, 2006, p. 234) et où l'on trouverait les embryons textuels de ses livres suivants.

Chez Denoël, toujours dans la collection « Présence de Futur », Volodine publia trois romans encore : *Un navire nulle part*, en 1986, *Rituel du* mépris, en 1986, et *Des enfers fabuleux* en 1988. En raison de son rattachement éditorial, mais aussi, jusqu'à un certain point, du contenu de ses livres, il été souvent classé parmi les auteurs de science-fiction. En fait, dans un premier temps, Antoine Volodine faisait partie du groupe LIMITE avec lequel il a contribué dans la publication de *Malgré le monde*, en 1986, un recueil de textes où l'on trouve le texte de Volodine parmi celui de Francis Berthelot, Frédéric Serva, et d'autres auteurs consacrés dans le domaine de la science-fiction et du fantastique. Or, l'auteur lui-même a exprimé plusieurs fois ses distances envers cette filiation générique, dans laquelle il ne s'est jamais senti complètement à l'aise, et qu'il juge comme une manière pratique que la critique des années 1990 avait « pour commenter ou expliquer la bizarrerie de contenu et de structure de mes romans » (*apud.* Étienne, 2021, par. 57).

Avec *Lisbonne, dernière marge*, publié en 1990, Volodine migra aux Éditions Minuit, où il publia ses œuvres jusqu'à 1996. On en compte quatre romans, avec le susmentionné : *Alto solo*, en 1991, *Le nom de singes*, en 1994, et *Le port intérieur*, en 1995. C'est à ce moment que l'auteur commence à utiliser le mot « post-exotisme » pour parler de ses œuvres. En parlant d'*Alto Solo,* Volodine dit commencer à prendre

conscience que ses textes pourraient faire partie d'une vaste anthologie, d'un projet esthétique et romanesque (Wagneur, 2006, p. 234). Il signale, pourtant, que la continuité littéraire de son univers n'est pas à trouver rétrospectivement, mais qu'elle s'affirme dès son premier roman, faisant déjà partie d'« un continuum romanesque, un univers romanesque qui se bâtit titre après titre, avec des principes de cohérence qui sous-tendent la fiction, qui sous-tendent ses thèmes récurrents » (Millois, 1998, par. 2). En fait, si l'on avance quelques années, en 2003, les Éditions Denoël publieront un recueil des quatre premiers romans de Volodine, qui s'ouvre avec un « avant-propos » où certaines voix du post-exotisme, comme Iakoub Khadjbakiro – un des personnages principaux d'*Alto Solo* – réaffirment clairement le lien de ces titres avec l'ensemble du projet post-exotique.

Le passage de Volodine par les Éditions de Minuit représente un point d'inflexion pour le post-exotisme. Les quatre romans publiés sous la direction éditoriale de Jérôme Lindon démarquent l'auteur du genre de la science-fiction et apportent une forme plus définie à son projet. *Lisbonne dernière marge* approfondit les conditions de diffusion des ouvrages des certains groupes clandestins, et on y mentionne pour la première fois de la *Shaggå*, qui deviendra plus tard un des genres par excellence de la littérature post-exotique ; dans *Alto Solo,* sous la figure dudit Iakoub Khadjbakiro, on trouvera quelques instances de réflexion sur le métier de l'écrivain post-exotique ; *Le nom de singes* et *Le port intérieur* développent et perfectionnent, entre autres, la technique narrative de l'interrogatoire, qui sera extrêmement important dans le post-exotisme, ainsi qu'ils explicitent quelques constantes thématiques du post-exotisme, comme la lutte égalitariste contre le Parti. Pour le dire en un mot : ces quatre romans contribuent directement à donner une structure à ce qu'on pourrait appeler *la fable post-exotique*, c'est-à-dire, la fictionnalisation du contexte extradiégétique qui sous-tend toute œuvre post-exotique et qui la comprenne comme le résultat d'une culture littéraire surgie à l'intérieur d'une prison de haute sécurité. On y reviendra dans la section 2 du présent chapitre.

Mais ce sera aux Éditions Gallimard où Antoine Volodine accomplira la forme de cette fable post-exotique. Dans un entretien en 1998 où Jean Christophe-Millois lui demande sur ce qu'est le post-exotisme, Volodine affirmait être « en train d'écrire, en collaboration avec Yasar Tarchalski, Ellen Dawkes et d'autres auteurs, un essai qui fera le point sur la question » (*apud.* Millois, 1998, par. 14). Dans les deux titres qu'il publia

chez Gallimard on apprécie un grand pas en avant par rapport au tissage de son projet : dans *Nuit blanche en Balkhyrie*, publié en 1997, les noms du personnage principal et de l'« antagoniste » coïncident avec ceux qu'on retrouve dans *Le port intérieur,* donnant ainsi l'impression des personnages qui habitent hors de leur fiction, même si, Volodine insiste sur l'indépendance de ces personnages[1] ; et avec *Vue sur l'ossuaire* (1998b), l'auteur inaugure la composante paratextuelle dans la construction de sa littérature, puisque ce titre ne présente pas dans la couverture comme étant un roman, mais un *romånce*, et, en outre, on trouvera à l'intérieur des couvertures facsimilées où c'est Maria Samaarkande et Jean Vlassenko, personnages principaux du roman, qui signent l'ouvrage. C'est aussi avec ces deux titres que le terme 'post-exotisme' commence à apparaître dans la narration, ses personnages faisant référence à des ouvrages, des esthétiques, des écrivains post-exotiques.

Or, un de moments les plus importants de l'histoire du post-exotisme sera la publication – la dernière chez Gallimard – de cet essai que l'auteur appellera *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, publié en 1998. Ce livre est souvent considéré comme le manifeste post-exotique, une appellation qui sans doute dégouterait Volodine qui a toujours déclaré que le post-exotisme n'est pas à penser comme une avant-garde. Du point de vue paratextuel, la couverture indique que le genre de ce titre est celui de la « leçon », un genre post-exotique qu'on verra peu dans les années à venir[2]. On trouve aussi une couverture facsimilée qui nous indique les auteurs : Lutz Bassmann, Ellen Dawkes, Iakoud Khadjbakiro, Elli Kronauer, Erdogan Mayayo, Yarsar Tarchalski, Ingrid Vogel et Antoine Volodine. Le livre raconte l'histoire des prisonniers dans une prison de haute sécurité qui sont visités par deux journalistes hostiles cherchant à dévoiler les clés de leur littérature : eux, les prisonniers, seront les véritables auteurs du post-exotisme.

[1] Dans un entretien réalisé par Jean-Didier Wagneur en 2006, Volodine est questionnésur la reprise du personnage du nom « Breughel » de *Le port intérieur* (1995) à *Nuit Blanche en Balkhyrie* (1997). L'auteur y répond avec fermeté : « Je vous arrête tout de suite. On retrouve un personnage qui porte le même nom de famille. Ce n'est pas tout à fait la même chose. Comme je l'expliquait tout à l'heure, Breughel est de ces noms qui me permettent d'entrer facilement dans le personnage, de faire corps avec le narrateur. […] Le Breughel de *Nuit blanche en Balkhyrie* et le Breughel de *Le Port intérieur* sont proches, en ce sens qu'ils sont chacun narrateur principal d'un roman, mais ils ont des caractères différents, un devenir différent, un destin différent, et, évidemment, ils sont "portés" par des surnarrateurs différents » (*apud.* Wagneur, 2006, p. 252-253).

[2] On doit y ajouter encore une de ces « leçons » apparue en 2011 dans le numéro 2 de la *Revue critique de FiXXION,* intitulé « Récapitulatif pour d'autres nous autres ainsi que pour nous-mêmes et nos semblables ou dits semblables ».

Distribuées dans cette histoire, il y a dix leçons où l'on commente les genres, les caractéristiques, les principes idéologiques et esthétiques, l'histoire, les conditions de diffusion, etc., du post-exotisme, qui constituent l'exemple le plus saillant de la composante métatextuelle du post-exotisme. On en fournit aussi une définition, qui se fait dès l'intérieur de la fiction et sur laquelle il faudra revenir :

> Édifice mental…Mondes…Âpre charpente…Qu'est-ce que…Hein ?... Je vais répondre…Nous avons appelé cela le post-exotisme. C'était une construction qui avait rapport avec du chamanisme révolutionnaire et avec de la littérature, avec une littérature manuscrite ou apprise par cœur et récitée, car parfois pendant des années l'administration nous interdisait de posséder du matériel de papeterie ; c'était une construction intérieure, une base de repli, une secrète terre d'accueil, mais aussi quelque chose d'offensif, qui participait au complot à mains nues de quelques individus contre l'univers capitaliste et contre ses ignominies sans nombre (Volodine, 1998a, pp. 16-17).

La dernière question importante à soulever c'est que, à partir de ce livre, Volodine ne sera à jamais plus compris comme l'auteur mais comme le porte-parole, un des porte-paroles, du post-exotisme. Les véritables auteurs, qui depuis *Lisbonne dernière marge* ne doivent pas se comprendre forcément comme des individus, seraient ces « voix du post-exotisme » dont *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* nous fournit une longue liste comme dernière leçon, et où l'on trouve exactement 343 titres (Volodine, 1998a, pp. 86-108).

Après la publication de ce livre, le développement du projet post-exotique prend un véritable nouveau chemin d'expansion. Désormais, Volodine va publier dans les Éditions du Seuil, souvent dans la collection « Points ». On compte neuf titres, parmi lesquels il figure des romans, mais aussi des « narrats », un genre post-exotique proche de la microfiction, ou des « entrevoûtes », un type de genre romanesque avec une structure en miroir : *Des anges mineurs*, publié en 1999 ; *Dondog*, publié en 2002 ; *Bardo or not bardo*, publié en 2004 ; *Nos animaux préférés*, publié en 2006 ; *Songes de Mevlido*, publié en 2007 ; *Macau*, publié en 2009 ; *Écrivains*, publié en 2010 ; *Terminus Radieux*, publié en 2014 ; *Frères sorcières*, publié en 2019 ; et *Les filles de Monroe*, publié en 2021. Avec ces titres, qui continuent à expandre l'univers post-exotique, Volodine se fait

connaître du grand public. C'est peut-être surtout grâce à *Des anges mineurs,* qui a reçu le prix Welper en 1999 et le prix du Livre Inter en 2000, ainsi qu'à *Terminus Radieux,* avec lequel Volodine s'est vu décerner le prix Médicis en 2014, que le post-exotisme a attiré l'attention de la critique moins spécialisée. Volodine apparaîtra dans des émissions de télévision, et donnera plusieurs entretiens et conférences, toujours en gardant sa condition de porte-parole, et non d'auteur, des livres qu'il signe.

Cette expansion se fait aussi du côté des voix du post-exotisme. En 1999, *Ilia Mouromietz et le rossignol brigand,* considéré un exemple du genre de la *byline*, apparut aux Éditions de l'École de Loisirs, signé par Elli Kronauer. C'est la première fois que les libraires accueillent un livre d'un hétéronyme de Volodine. Le rattachement d'Elli Kronauer au post-exotisme n'est pas caché, mais son statut d'hétéronyme se dissimule suffisamment pour donner l'impression que c'est une personne autre que Volodine celle qui écrit. Kronauer publiera un total de cinq livres dans cette maison d'édition, tous des bylines : *Aliocha Popovitch et la rivière Saphrate*, publié en 2000 ; *Soukmane fils de Soukmane et les fleurs écarlates*, publié en 2000 ; *Sadko et le tsar de toutes les mers océanes*, publié en 2000 ; et *Mikhaïlo Potyk et Mariya la très-blanche mouette*, publié en 2001. L'École de Loisirs publiera aussi, à partir de 2002, le deuxième hétéronyme connu de Volodine, Manuela Draeger, qui fera apparaître douze titres chez cet éditeur, et trois autres, à partir de 2010, aux Éditions de l'Olivier. À L'École de Loisirs, elle publia les titres suivants : *Pendant la boule bleue,* publié en 2002 ; *Au nord des gloutons*, publié en 2002 ; *Nos bébés-pélicans*, publié en 2003 ; *Le deuxième Mickey*, publié en 2003 ; *La course au kwak*, publié en 2004 ; *L'arrestation de la grande Mimille*, publié en 2007 ; *Belle-Méduse*, publié en 2008 ; *Un œuf dans la foule*, publié en 2009 ; *Le radeau de la sardine*, publié en 2009 ; *La nuit des mis bémols*, publié en 2011 ; et *Moi les mammouths*, publié en 2015. Et aux Éditions de l'Olivier, elle publia : *Onze rêves de* suie, , publié en 2010 ; *Herbes et golems*, publié en 201 ; et *Kree*, publié en 2020.

En 2008, Lutz Bassmann, le personnage principal et narrateur de *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze,* publiera un recueil de haïkus appelé *Haikus de prison,* dans les Éditions Verdier. C'est peut-être l'hétéronyme le plus connu de Volodine et aussi, dans le domaine du post-exotisme, le plus expérimental. Avec ses haïkus, il publiera quatre textes narratifs chez Verdier : *Avec les moines-soldats*, publié en 200 ; *Les aigles puent*,

publié en 2010 ; *Danse avec Nathan Golshem*, publié en 2012 ; et *Black village*, publié en 2017. Lutz Bassmann c'est aussi un des premiers hétéronymes à donner des entretiens, comme celui de 2010, pour le *Nouvel Observateur,* où il commente ses différences esthétiques par rapport à l'œuvre de Volodine : « Peut-être suis-je plus abrupt, plus dur. Il y a plus de violence chez moi. On peut parfois voir chez Volodine la recherche de la belle page, mais pas dans mes livres ! » (*apud.* Lémenager, 2010, par. 6).

Au moment de la rédaction de ces lignes, le dernier titre post-exotique est *Débrouille-toi avec ton violeur* publié par Infernus Iohannes aux Éditions de l'Olivier en 2022. Avec le numéro quarante-six de la série, on voit apparaître le dernier hétéronyme connu du post-exotisme, même si, comme l'avoue Volodine, sous ce nom on deviner plutôt « le collectif des prisonniers et prisonnières au cœur du post-exotisme » (*apud.* Étienne, 2021, p. 49.). D'après Volodine dans cet entretien, ce sera Infernus Iohannes qui mettra fin au projet post-exotique avec la publication future, sans date fixe, du quarante-neuvième et dernier titre, *Retour au goudron*.

1.2. L'annexe non répertoriée du post-exotisme

Ce sont, donc, quarante-six les titres qui officiellement conforment le post-exotisme actuellement. Mais dans ces presque quarante-ans d'écriture, Antoine Volodine a publié maints autres textes, variés en longueur et genre, dont on ne saurait pas faire le bilan complet. Volodine qualifie ces œuvres comme appartenant à une « annexe non répertoriée » (*apud.* Étienne, 2021, par. 78), mais toujours dans l'ensemble du post-exotisme en raison de la base fictionnelle dont ils émanent, ainsi que pour des raisons stylistiques et idéologiques. Leur importance pour l'ensemble est donc secondaire, même s'il semble que le dernier titre post-exotique, ce numéro 49, en fera l'hommage en recueillant 343 de ces « brochures bardiques » (*apud.* Étienne, 2021, par. 78). Si l'on se penche du côté de la critique, il arrive normalement que l'objet d'étude ne comporte que les titres éditoriaux du post-exotisme, sans pour autant négliger l'appui de certaines analyses sur les textes appartenant à cette annexe. Bref, on pourrait dire qu'il y a certainement une idée de canon dans le post-exotisme qui concerne les 49 titres publiés et à publier dans des maisons d'édition, mais ce canon ne constitue pas une loi, ni classifie les textes selon leur pertinence ou impertinence pour l'ensemble post-exotique. La cohérence du projet de Volodine est extrême à cet égard : chaque texte, si minuscule qu'il

soit, si caché qu'il soit du bruit du monde éditorial, appartient au post-exotisme et peut se lire comme tel.

Il arrive souvent qu'Antoine Volodine accompagne d'un texte les numéros de revues ou de volumes critiques consacrés à son œuvre. C'est le cas, par exemple, de « Voix d'os », un petit *murmurat*, ainsi qualifié génériquement par le post-exotisme, qui apparaît à la fin d'un dossier dédié à Antoine Volodine dans le numéro 20 de *Le Matricule des anges* (1997) ; ou, même, celui du chapitre « La stratégie du silence dans l'œuvre de Robert Malipiero » dans le volume critique *Défense et illustration du post-exotisme en vingt leçons,* dirigé par Frédérik Detue et Pierre Ouellet en 2008. Ce dernier cas est intéressant et peut-être paradigmatique à l'égard de ces textes « isolés » dans le post-exotisme. En 2010, dans le roman *Écrivains,* Volodine remania très légèrement le texte pour qu'il trouve sa place comme un chapitre appelé « La stratégie du silence dans l'œuvre de Bodgan Tarassiev ». Le processus de remaniement ou de recyclage intervient aussi dans les textes publiés dans des revues de littérature, comme « Dura nox, sed nox », publié premièrement dans le numéro 8 de *Les Cahiers de Schibboleth* et repris et modifié dans le dernier chapitre du roman *Frères sorcières* (2019) ; ou avec « Du côté de sirènes : quatre reines », publié dans le premier numéro de la revue *Bleue,* qui inspira la « Shaggå des sept reines sirènes » dans son roman *Nos animaux préférés* (2006). Cette sorte de recyclage fait partie sans doute de ce qu'Anne Roche a qualifié comme l'activité de l'artiste « chiffonnier » dans le post-exotisme, c'est-à-dire, la démarche selon laquelle le post-exotisme va « ramasser ce qui a été rejeté, abîmé, par d'autres, recycler pour d'autres usages, rapiécer, rabouter, et aussi, pourquoi pas, déchirer, défaire, détricoter, pour transformer » (2006, p.10).

D'autres textes font l'objet d'une publication à part. Ce sont souvent des petites nouvelles comme *Repères pour un naufrage*, publiée en 1991 dans L'œil de la Lettre, ou *Une recette pour ne pas vieillir*, publié en 1994 aux Éditions Agir. Bien qu'ils n'appartiennent pas au cœur de son projet, Volodine prend soin souvent de les relier d'une manière ou d'autre à la fable post-exotique. Ainsi, par exemple, dans la liste de 343 ouvrages connus du post-exotisme qui figure comme dernière leçon dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze,* on peut voir que le numéro quarante correspond à « UNE RECETTE POUR NE PAS POURRIR, *entrevoûtes,* Maria Schnittke, 1984. »

(Volodine, 1998a, p. 88), dont la variation par rapport au texte des Éditions Agir pourrait s'expliquer, dans la fable post-exotique, comme une conséquence de la transmission et diffusion des ouvrages dans le post-exotisme.

Enfin, il faut faire référence à la question des entretiens, conférences, etc. Du fait qu'Antoine Volodine lui-même se présente comme un personnage issu en quelque sorte de sa fiction, on pourrait considérer ses interventions publiques comme faisant partie aussi de cette annexe. C'est notamment saillant lorsqu'il s'agit des entretiens réalisés par ses hétéronymes. Cette pratique, qui relève de la performance, peut être nettement remarqué lorsqu'il se présente devant un auditoire de personnes réelles comme le porte-parole des voix du post-exotisme :

> En réalité, je ne vais pas parler ici véritablement en mon nom propre. Il faut voir et concevoir Antoine Volodine comme une signature collective qui assume les écrits, les voix et les poèmes de plusieurs autres auteurs. Il faut comprendre ma présence physique, devant ce micro, comme celle d'un délégué qui aurait pour mandat de représenter les autres, mes camarades empêchés de paraître devant vous en raison de leur éloignement mental, de leur incarcération ou de leur mort. Il faut admettre ici ma présence physique comme celle d'un porte-parole (Volodine, 2008a, p. 383).

Une manière de comprendre ces interventions publiques, entretiens, ou textes explicatifs parus en revue c'est comme faisant partie du métatexte post-exotique, qu'on retrouve aussi fragmenté à l'intérieur des livres publiés en maison d'édition, ou bien, constituant des volumes à part entière, comme *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (1998a). Ce métatexte s'origine à l'intérieur de la fiction comme un de ses genres discursifs et, donc, il appartient entièrement au domaine fictionnel mais en constituant un corpus parallèle à celui des narrations et histoires, où l'on peut inclure aussi les interventions de Volodine comme des exemples de métatextualité performative.

1.3. Le « para-post-exotisme »

En 2019, la compagnie de théâtre Haut et Court mit en scène sous la direction de Joris Mathieu une adaptation du roman *Frères Sorcières*. Le texte est adapté du roman de Volodine, mais, évidemment, sa représentation au Théâtre Nouvelle Génération est à comprendre comme un ouvrage original en elle-même. Quelques années plus tard, en 2022, le compositeur musical Denis Frajerman travailla avec Antoine Volodine pour créer *Variations Volodine* (2022), une mise en musique conceptuelle de l'œuvre d'Antoine Volodine, accompagnée de certains de ses textes. Ils en performèrent une lecture musicalisée dans la Maison de la Poésie en mars 2022.

Ces deux exemples – et on pourrait en ajouter d'autres – permettent de poser une question intéressante en ce qui concerne l'ampleur des intégrants du post-exotisme : ne devrait-on pas considérer Denis Frajerman et Joris Mathieu comme des auteurs post-exotiques ? C'est surtout du point de vue du lecteur qui pénètre dans l'univers post-exotique et qui essaie de trouver un sens à cette communauté des voix que cette question semble légitime ; car, à notre connaissance, la critique académique ne les a pas considérés dans ses propos sur le post-exotisme. La question en enchaîne une autre, cette fois-ci, du côté de la terminologie : pourrait-on utiliser l'adjectif « post-exotique » pour s'approcher esthétiquement d'autres œuvres qui n'en font partie ? Si l'on accepte cette possibilité douteuse, on pourrait peut-être aussi qualifier le cinéma d'Andreï Tarkovski – une des grandes influences esthétiques de l'œuvre de Volodine – comme étant esthétiquement et rétrospectivement post-exotique, en raison du traitement du temps, des espaces représentés, du portrait funeste de l'humanité, etc.[3] Or, à la marge de ce débat éventuel, il arrive que ce n'est pas possible de dépragmatiser le post-exotisme sans en opérer une transformation substantielle qui le rendrait autre chose différente. Comme on le verra, le post-exotisme ne peut pas se rendre indépendant de son contexte de production, qui est lui-même fictionnalisé et intégré dans la fable post-exotique, de sorte qu'il influence et mêle indissolublement le domaine esthétique et fictionnel de ses œuvres.

Une définition du post-exotisme proposée par Antoine Volodine est clairvoyante à cet égard : « Disons tout bêtement que le post-exotisme est la somme des livres écrits par les écrivains post-exotiques » (Volodine, 2020, p. 23). Sous la circularité de cette affirmation se cache une réponse aux interrogants que nous avions posés : le post-

[3] Voir le texte de Frédérik Detue (2008), « Portrait de l'artiste en *Stalker* », dans *Défense et illustration du post-exotisme en vingt leçons*.
.

exotisme est ce que les post-exotiques font, et les post-exotiques se définissent dans leur appartenance au post-exotisme. Autrement dit, l'essence du post-exotisme est de se fermer sur lui-même, c'est une catégorie close dont le fonctionnement est intérieur au système qui lui donne naissance. En revenant au sujet des compositions théâtrales et musicales, on pourrait donc se contenter à les penser à travers une formule empruntée à l'auteur : ce sont des manifestations du « para-post-exotisme », et il faudrait plutôt les considérer comme des interprétations, des objets d'art différents, mais inspirés, du post-exotisme :

> Je participe peu et même très peu aux adaptations et créations de ces artistes. Ils s'emparent d'une matière qui existe sous forme de prose et ils la transmutent. Ils l'interprètent. Comme ce sont d'excellents lecteurs et de véritables sympathisants et amis du post-exotisme, la transmutation n'est aucunement une trahison. Ils obtiennent une forme différente, un objet d'art différent, pour moi inouï et extrêmement émouvant puisque j'en connais la source. Je suis simple spectateur ou auditeur de leur production et je suis alors un spectateur ou auditeur heureux (*apud.* Étienne, 2021, par. 51).

Il arrive de même avec les quelques ouvrages que Volodine a traduit du russe au français. Si bien dans les ouvrages appartenant au post-exotisme l'auteur utilise souvent l'idée du traducteur pour communiquer son statut de porte-parole et de la taille de son activité créative par rapport au texte final, quand il est question des vraies traductions les frontières ne se brouillent pas. Le cas souvent cité à cet égard est le titre *Slogans* (2004) de Maria Soudaïeva, traduit du russe par Antoine Volodine. Publié aux Éditions de l'Olivier, *Slogans* ressemble parfaitement un titre post-exotique et, en fait, on dirait que Volodine s'inspira de cette œuvre pour perfectionner sa technique du slogan, présente dans de nombreuses œuvres postérieures. Maria Soudaïeva a existé pourtant, et Volodine l'ayant connue personnellement, il a décidé de rassembler des fragments poétiques pour les publier, agissant ici comme un vrai porte-parole. Toujours est-il que la distinction est claire. Ce texte ne fait pas parti du post-exotisme, même si le post-exotisme lui a rendu hommage.

2. La fable post-exotique

Par fable post-exotique, nous comprenons la fictionnalisation du niveau extradiégétique qui concerne le contexte de production et diffusion des ouvrages post-exotiques. Le terme 'fable' provient de l'étude de Lionnel Ruffel (2006b) sur le post-exotisme, où il explique ceci :

> L'imaginaire, le délire, la folie, la fiction « fictionnalisante », l'étrangement font l'originalité de cette œuvre et peuvent être saisies par un terme qui a le mérite de désigner dans le même temps un effet littéraire et son origine presque clinique : la fabulation, qu'on doit différencier de la fable ou de la simple fiction et comprendre comme une fiction *à effet de fiction* (p. 48).

De ce processus de fabulation attesté par Ruffel, nous en ferons un substantif pour parler de cette pierre angulaire du projet d'Antoine Volodine, c'est-à-dire de la production d'une fiction qui sous-tend et influence les histoires mises en œuvre dans chaque titre. Elle peut être affichée de manière plus ou moins indirecte, faisant l'objet de titres entiers comme *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* ou éparpillée dans les textes où elle apparaît avec plus ou moins d'insistance. Or, au-delà de ces instances métatextuelles, la fable post-exotique s'accomplit davantage à chaque fois que l'auteur brouille la frontière entre la réalité et la fiction, lorsqu'il se présente publiquement comme porte-parole et non pas créateur de cette littérature, ou lorsque on retrouve des noms issus des fictions post-exotiques signant des livres dans différentes maisons d'édition.

L'existence de cette fable post-exotique est l'une des caractéristiques les plus importantes de cette littérature, même si, paradoxalement, elle ne fait pas complètement partie de son corpus textuel comme le ferait une autre fiction ou un autre texte post-exotiques. Elle est évoquée, on y fait références à maintes reprises, les lecteurs y sont renvoyés constamment, mais son existence dépasse la masse textuelle des ouvrages post-exotiques. L'œuvre de Volodine, écrit Lionnel Ruffel (2006b), « est tout à la fois celle que les romans donnent à lire et celle qu'ils donnent à imaginer », mais pas à la manière habituelle, car « cet en deçà de l'œuvre est parfaitement figurable tout simplement parce que l'œuvre le figure » (p. 81). Nous nous disposons à en faire une recomposition à travers les informations auxquelles on a accès au cours de la lecture des romans, des entretiens et d'instances de métatextualité où l'on y fait référence. Pourtant, notons avant de commencer que cette fable post-exotique est en même temps omniprésente et fragmentée

dans l'édifice romanesque du post-exotisme. Quelques titres lui sont dédiés presque entièrement, mais le lecteur occasionnel en fera une expérience plus au moins vague, selon le titre choisi pour pénétrer dans le post-exotisme, et que seule la constance permettra de faire passer de l'anecdotique au systématique.

2.1. Le quartier de haute sécurité

Tout l'univers littéraire du post-exotisme commence dans un quartier de haute sécurité pratiquement intraçable. Là, dans ce système concentrationnaire, au fond des cellules, les voix post-exotiques émanent, avant tout, comme des voix carcérales. Elles sont isolées de l'extérieur au point que les termes finissent par se renverser de sorte que l'extérieur, pour eux, « n'était plus qu'une invention littéraire, un monde virtuel que nous façonnions ou détruisions à notre guise » (Volodine, 1998a, p. 64). ; elles subissent de violents interrogatoires, elles sont torturées et humiliées ; et elles font face à la désintégration progressive de leurs capacités physiques et mentales, notamment de leur mémoire et, donc, de leur identité.

Pour ces voix, l'emprisonnement est la conséquence directe de la défaite : « On nous avait incarcérés parce que nous avions rêvé trop à trop haute voix, et souvent avec des armes, et aussi parce que nous avions perdu successivement toutes les batailles sans en excepter une seule » (Volodine, 1997, p.13), lit-on dans *Nuit blanche en Balkhyrie.* Car les prisonniers post-exotiques sont des dissidents politiques qui, d'une manière ou d'une autre, ont tenté sans succès la révolution : contre qui ? En bref, contre « l'univers capitaliste et contre ses ignominies sans nombre » (Volodine, 1998a, p. 17). En raison de quoi ? En raison d'une idéologie « libertaire, égalitariste, marxiste révolutionnaire, anarcho-communiste, communiste, etc. » (Volodine, 2020, p. 29), que le post-exotisme résume souvent sous le nom d'« égalitarisme » ; Et, finalement, quand ? Les dates sont souvent floues, ou rendues flous exprès pour ne rien dévoiler, mais parfois on peut lire que les actions révolutionnaires, jugées comme des crimes après leur défaite, ont lieu aux années soixante-dix et quatre-vingt (Volodine, 1998a, p. 64), pourtant, il faut s'en méfier[4].

[4] Comme l'auteur l'indique dans cette conférence : « Avant d'être incarcérés, ces hommes et ces femmes étaient des combattants. Une idéologie anticapitaliste radicale les inspire tous, certes, mais avec nuances : libertaire, égalitariste, marxiste révolutionnaire, anarcho-communiste, communiste, etc. Sur cela se greffent un violent rejet du stalinisme et, en même temps, la fascination pour une image lumineuse du futur, celle d'un monde libéré de l'exploitation de l'homme par l'homme, l'image d'une planère sans guerre et sans

Après le triomphe extensif de la « barbarie », ils ont continué à pratiquer leur idéologie révolutionnaire dans le régime concentrationnaire de la prison, sans recevoir véritablement l'attention des pouvoirs officiels, ceux-ci jugeant leurs aspirations comme insensées et inutiles. En ce sens, ils commencèrent à voir l'emprisonnement comme une opportunité d'étaler leurs aspirations utopiques, la cellule étant « l'ultime redoute imprenable de l'utopie égalitariste, le seul espace terrestre dont les habitants fussent encore en lutte pour une variante de paradis » (Volodine, 1998, p. 65)[5]. Rassemblés par un sombre avenir de mort ou de lente dégénération de leurs aptitudes psychologiques, les prisonniers créèrent une communauté de voix qui chantent, chuchotent, se plaignent ou vocifèrent d'une cellule à l'autre, et qui donna naissance à une culture composée d'une masse de textualités orales, de récits, de poèmes, de fragments de narrations, etc. Le post-exotisme, comme littérature, est issu directement de ce « chœur carcéral » (Volodine, 2020, p. 28).

Or, pour les prisonniers, le post-exotisme n'est pas seulement une manière de faire littérature. Nous avons déjà cité l'extrait de *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* où le narrateur parle du post-exotisme comme « une construction intérieure, une base de repli, une secrète terre d'accueil » (Volodine, 1998a, p. 17). Nous allons nous y attarder brièvement. Il ne faut pas perdre de vue que cette « pâte romanesque » des voix post-exotiques, bien que parfois comique et souvent très belle, est pleine de tristesse et de souffrance, de désespoir et de deuil : il s'y mêle la mémoire et les sentiments des personnes qui ont vécu la terreur des catastrophes humanitaires du XXe siècle, qui ont parfois échappé aux champs de concentration, aux génocides, ou aux guerres atroces et, en fin de compte, qui ont tout sacrifié pour tenter un changement, ainsi que tout perdu dans leur échec. En raison de cette inscription historique et du traitement qu'il en fait, des chercheurs comme Frédérik Detue (2006 ; 2010 ; 2013) ont proposé d'aborder le post-exotisme comme appartenant obliquement et esthétiquement à la littérature des témoins, ce qui ouvre une voie pour considérer les relations que le post-exotisme entretient avec le

conflit, d'une planeète où tous vivent en harmonie, dans la fraternité et la liberté, et dans un égalitarisme total. » (Volodine, 2020, p. 29).

[5] À ce propos, Volodine indique dans cette conférence : « La réalité, le monde réel autour d'eux, est insupportable. Ils regardent derrrière eux les délires sanglants qui se sont succédé au XXe siècle. L'immense boucherie mondiale de la Première Guerre. Vingt ans plus tard, un deuxième massacre général. Le nazisme et la Shoah, l'extermination des Juifs d'Europe. Les guerres coloniales, les douloureuses luttes de libération nationale. Les guerres civiles en Chine. La guerre de Corée. La liste des horreurs est une liste interminable » (Volodine, 2020, p. 30).

réel historique, ainsi que le rôle de la mémoire dans le processus. On est loin, pourtant, de ce que Todorov (2018) qualifie comme l'usage « exemplaire » de la mémoire, celui qui abstrait la singularité de l'événement historique pour en tirer une leçon ainsi qu'une libération psychologique du trauma, mais il est vrai qu'on peut éprouver un besoin similaire de « faire quelque chose d'autre » avec les expériences du passé comme préambule à la fiction[6]. Car la démarche post-exotique de « protester contre le réel, pour saboter le réel ou pour transformer le réel » (Volodine, 2002b, par. 15), est subsumée à un acte de survie et, donc, de résistance, qui devient vite un geste offensif. Detue parle ici d'un acte de « *poiesis* révolutionnaire » (2010, p. 111) qui invente un monde de secours, parallèle, mais contaminé par les fantasmes du réel historique, grâce auquel les voix post-exotiques luttent contre l'anéantissement. Dans ce sens et pour ces prisonniers, le post-exotisme est l'utopie qu'il écrit. Et, donc, dans une tournure métafictionnelle, la métaphore narratologique selon laquelle les personnages habitent leur monde de fiction devient ici, à l'intérieur de la fable post-exotique, littérale : les auteurs post-exotiques créent la masse textuelle du post-exotisme, avant tout, pour pouvoir habiter leur monde. Volodine l'exprime poétiquement dans une « leçon » apparue en la revue FIXXION en 2011 : « Casser la réalité jusqu'à ce qu'il n'en reste plus pierre sur pierre, habiter les ruines de la réalité, débroussailler ensuite le chemin pour accueillir sur les ruines ceux et celles qui ont survécu » (2011, par. 63).

2.2. La chaîne de diffusion de la littérature post-exotique

À suivre la fable, il faut donc imaginer que les voix post-exotiques furent à l'origine très littéralement des voix, des cris, des chants, des vociférations ou des gémissements, c'est-à-dire que dans une première étape le post-exotisme est une littérature orale issue d'une communauté carcérale. Cette considération sur laquelle insiste le post-exotisme ouvre une voie risquée, car tout ce qui pourrait être dit à ce sujet de la part de la critique est soumis à l'élucubration. Nous n'avons pas accès à la littérature post-exotique que dans une étape postérieure où cette prétendue oralité est mise en écriture par les porte-paroles pour rejoindre le monde éditorial. Là aussi, nous nous

[6] L'usage exemplaire de la mémoire, signale Todorov, « permet d'utiliser le passé en vue du présent, de se servir des leçons, des injustices subies pour combattre celles qui ont cours aujourd'hui, de quitter le soi pour aller vers l'autre. » (1995, p. 31).

voyons limités à recomposer arbitrairement et aveuglement le travail de remaniement scriptural sur les fragments de discours recueillis par les porte-paroles. Toujours est-il que le post-exotisme informe ses lecteurs à maintes reprises qu'une telle chaîne de production et diffusion des ouvrages post-exotiques existe, qu'elle s'avère être responsable de quelques caractéristiques de cette littérature, et, parfois, on en trouve quelques exemples plus au moins généreux qui nous permettent de nous rapprocher d'une vision générale du processus.

Nous allons en citer un exemple. Dans *Nos animaux préférés* (Volodine, 2006), on retrouve la « Shaggå des sept reines sirènes » (pp. 38-56). Il s'agit d'un des genres les plus ludiques du post-exotisme, composé, d'une part, d'une « série de *sept séquences* rigoureusement identiques en longueur et en tonalité », ainsi que d'un « *commentaire* dont le style et les dimensions sont libres » (Volodine, 1998, p. 29). Ces sept séquences décrivent un même événement auquel « on assiste plusieurs fois » (p. 29). Dans le cas de la « Shaggå des sept reines sirènes », il est question des révoltes contre le pouvoir qui entraînent des modifications dans la monarchie des sirènes. Mais ce qui rend la Shaggå très pertinente à nos propos, c'est le commentaire qu'on trouve à la fin des séquences, car il dévoile le mode de production du texte.

La « Shaggå des sept reines sirènes » semble s'enraciner dans « une période de cendres » (2006, p. 53) dans le quartier de haute sécurité, marquée par la folie et le désespoir et pendant laquelle plusieurs des voix post-exotiques se taisaient. Dans cette période, « [o]n entendait Türkan Maracvhili haleter des phrases qu'il n'adressait même plus à ses co-détenus de l'étage, car au lieu de se tourner vers la porte et le couloir il fixait uniquement les araignées minuscules qui erraient sur les murs » (p. 53). Il s'agissait de « phrases décousues qui jaillissaient de sa poitrine selon des rythmes qui nous démolissaient les nerfs » (p. 53-54). À ces halètements provenant de la cellule 1129 vinrent s'ajouter les gémissements de Hans-Jürgen Pizarro dans la cellule 923 qui « allait et venait en marmonnant sans cesse qu'il allait se pendre », ainsi que les cris de Monika Domrowski dans la cellule 947 qui « insulta des gardiens qui vinrent chez elle une semaine plus tard, masqués, et qui la malmenèrent sans la violer, mais avec une sauvagerie telle qu'elle perdit l'usage de la vue et de la parole » (p. 54). Au moment où Lutz Bassman « s'emparait de ces sifflements de gorge, il décryptait les râles et il les

recomposait, ou il les introduisait dans ses romånces » (p. 53), la nouvelle est venue au quartier que Leonor Ostiategui et Maria Henkel, « les meilleures conteuses d'entre nous », furent déclarées « suicidées, c'est-à-dire avec le cou brisé et la gorge tailladée » (p. 54), dans les cellules 1137 et 955 respectivement. Tout cette pâte de cris, discours incongruents, insultes, gémissements, nouvelles horribles, fragments de contes constitue le climat dans lequel la « Shaggå des sept reines sirènes » prit sa forme définitive, même si on apprend qu'on peut la retrouver dans quatre ouvrages différents : *« Shaggås de la vertigineuse nostalgie,* Manuela Draeger », « *Gri-gri,* Maria Sauerbaum », « *Nivôse, An mil »,* Mario Hinz », et « *Les Titants sur la passerelle,* Rebecca Wolff » (p. 54).

Si on fait attention aux sept séquences de la Shaggå, on trouvera maintes références aux événements décrits dans leur commentaire. La reine Court-Brouillonne I fut guillotinée à plusieurs reprises, car la lame n'arrivait pas à trancher son cou, jusqu'à ce qu'il fût déclaré qu'elle avait été exécutée suffisamment, et donc ses dates de « vie et mort » sont « 920-947-955 » (p. 40), une histoire qui nous rappelle la fin de Leonor Ostiategui et Maria Henkel qu'on lisait dans le commentaire, même si la chiffre représentée par ces dates nous renvoie à la cellule 947, habitée par Monika Domrowski quand ces gardes vinrent la maltraiter, ainsi qu'à la cellule 955, habitée cette fois-ci par Maria Henkel. ; née en 923, Sole-Sole III, reine des Anarchistes, fut violée par des soldats « analphabètes et enivrés par la vue du sang » (p.44), ce qui pourrait être aussi une référence Monika Domrowski, même si, encore une fois, la date de naissance de la reine nous fait penser à la cellule 923 où Hans-Jürgen Pizzaro annonçait sa pendaison ; quant à Barbille VII, exécutée en 1129, elle fut objet de diffamation de sorte que l'on « la décrivit dégénérant dans l'opulence, alors qu'en réalité elle était restée humble et travailleuse » (p.52), ce qui nous fait penser à la fin de Türkan Maracvhili et à ses halètements provenant de la cellule 1129.

Cette analyse est superficielle et n'enregistre pas plusieurs relations qui s'établissent entre les séquences de la Shaggå et le commentaire. Mais elle suffit à annoncer la manière dont les récits post-exotiques deviennent poreux à leurs conditions de production, à la fable post-exotique, celle-ci n'étant pas toujours affichée. Les caractéristiques de la vie et du processus d'écriture des prisonniers post-exotiques réapparaîssent dans le texte en l'influant, comme c'est le cas de l'oralisation de l'écriture

qui dévoile les origines orales et communautaires du récit[7] , ou, d'une des caractéristiques les plus saillantes de la narrative post-exotique : l'usage fallacieux et inconsistant de la première personne. On voit ce principe énoncé dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* : « 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 » (Volodine, 1998a, p.19). On retrouve ce principe partout dans le post-exotisme, souvent sous la forme de changements de focalisation, comme dans *Terminus Radieux* (2014) ou dans *Songes de Mevlido* (2007), ou bien, comme dans *Des anges mineurs* (1999), où l'interchangeabilité des personnes/personnages « tisse une collectivité qui se noue dans la répétition mais échappe à l'identification grâce à ses métamorphoses permanentes » (Huglo, 2007, par. 18). Du point de vue de la fable post-exotique, le procédé sert à cacher l'identité vraie des actants et écrivains post-exotiques, ainsi qu'à renforcer l'idée d'une communauté, mais aussi, il nous semble qu'il problématise aussi la question du passage de l'étape de création orale, et donc, polyphonique et anonyme, à l'étape où les textes sont récupérés, remaniés et mis dans une forme éditoriale par un de ces porte-paroles. Pour les prisonniers et hétéronymes post-exotiques, ce brouillage de l'identité narrative ce n'est peut-être qu'une question d'honnêteté : les histoires post-exotiques ne furent pas conçus ni narrées par une seule personne et, donc, la focalisation des récits doit refléter les conditions de sa production chorale. Et, pourtant, il y doit avoir toujours quelqu'un qui signe et s'empare de la version finale du texte.

Or, avant de se pencher sur la question du porte-parole, il serait peut-être intéressant de viser la manière dont les proto-ouvrages post-exotiques circulent une fois un certain dégrée d'achèvement atteint. Encore une fois, on reste essentiellement sur le terrain de l'élucubration. On sait, pourtant, qu'il y a une considérable circulation des textes à l'intérieur du quartier de sécurité. Dans *Vue sur l'ossuraire* (Volodine, 1998b), Maria Samarkande et Jean Vlassenko subissent un violent interrogatoire qui a pour objet de les faire dévoiler les messages cryptiques de leurs « opuscules clandestins et bizarres » (p. 65), que les prisonniers mêmes appellent « post-exotiques ». De la même manière, le

[7] Pour le dire brièvement, nous pensons à la prédilection de la théâtralité dans le style, à l'usage des procédés mnémotechniques, à la récurrence de certains thèmes, scènes et structures, au poids de la version dans l'ensemble, aux affleurements de traits d'écriture orale dans l'écriture, ou, même, au traitement mythologique de certains de leurs histoires.

personnage de Breughel dans *Nuit Blanche en Balkhyrie* (Volodine, 1997) est chargé de la propagande d'un groupe révolutionnaire à l'intérieur de la prison et ainsi il compose des opéras comme « *Attyl et Zourbardja* » (p. 102) ou *« Tariana »* (p. 147), reproduites partiellement dans le livre, qu'ils représentent devant les autres prisonniers. Une démarche assez différente est décrite dans *Lisbonne, dernière marge* (1990), où il est question de l'histoire éditoriale de certains collectifs d'écrivains anarchistes persécutés par les cercles de la littérature officielle. Dans ce sens, *Lisbonne, dernière marge* représente un titre « excentrique » dans l'ensemble de la fable post-exotique : l'acte littéraire ne se développe plus à l'intérieur des prisons, et il semblerait même qu'on se situe avant l'incarcération des révolutionnaires ; en outre, les noms des écrivains et des œuvres référenciées ne sont plus mentionnés – à notre connaîssance – dans les titres à suivre. Or, cela n'implique pas forcément qu'on doive considérer *Lisbonne, dernière marge* comme une œuvre à part. Il serait aisé de l'inclure dans la fable post-exotique si l'on imagine que les noms peuvent occulter d'autres noms plus référenciés, que l'action métaphorise et amplifie les histoires de circulation des titres post-exotiques à l'intérieur de la prison, ou même que le titre décrit l'existence et le fonctionnement d'une étape « primitive » de la littérature post-exotique. Quoi que ce soit, le système de circulation des textes décrit en *Lisbonne, dernière marge* rapproche la diffusion littéraire du post-exotisme aux dynamiques propres de ce qu'on connaît sous le nom de *samizdat,* le système de publication clandestine qui eut lieu dans l'Union Soviétique post-staliniste (Komaromi, 2004, p. 597). Les textes, souvent transcrits et copiés en encre et papier en raison des limitations d'accès aux technologies d'impression, circulaient de main en main à l'intérieur d'un réseau de confiance, où parfois quelqu'un prenait l'initiative d'en faire des copies qu'il mettait aussi en circulation, avec les erreurs et corrections inévitables qu'entraînait le processus. C'était un canal d'expression et transmission libre, à travers lequel on exposait la vérité « supressed in the official world of state censored publications. » (Komaromi, 2004, p. 600), et, donc, l'écriture ou possession de ces textes pouvait être objet de condamnation par la loi, d'où les précautions prises à l'égard de l'identité des auteurs. Les écrivains et collectifs de *Lisbonne dernière marge* incarnent directement la figure de ces écrivains soviétiques dissidents des années 50 au 80, et on peut s'imaginer l'existence des *samizdat* pareils à l'intérieur du quartier de haute sécurité. Ce type de réseau clandestin pourrait être à l'origine du recours constant au pseudonyme

dans le post-exotisme, des variations dans les textes auxquels le porte-parole pourrait avoir accès, mais aussi, à la prépondérance du cryptage dans l'écriture post-exotique.

Le cryptage est la trace directe des modes de production et circulation mise en œuvre dans la fable post-exotique, mais elle annonce déjà la volonté ou, mieux, le souci que les textes post-exotiques soient lus par des lecteurs n'appartenant pas au monde carcéral. En dissertant sur le genre de la Shaggå dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* on peut lire les considérations suivantes :

> La Shaggå semble s'adresser à un lecteur qui est en connivence idéologique et culturelle étroite avec l'auteur, mais elle sonne devant un public plus vaste, inconnu, parmi lequel se dissimulent des entités inamicales. C'est pourquoi aucun message significatif n'est délivré. Seule est communiquée la forme que le message aurait pu prendre s'il avait été transmis et crypté (Volodine, 1998, p. 29).

On l'a pu apercevoir en examinant la « Shaggå de sept reines sirènes », où l'on a maladroitement « décrypté » dans le texte quelques références aux événements qui apparemment eurent lieu dans le quartier de haute sécurité, mais le cryptage domine la totalité de la littérature post-exotique. Les conséquences pour la lecture ainsi que pour une herméneutique du texte sont évidentes : le lecteur idéal pour le post-exotisme est aussi fictionnalisé dans la figure de celui qui aurait la clé d'interprétation du cryptage, c'est-à-dire, la figure du prisonnier appartenant à la communauté post-exotique. Ceci n'est pas caché dans le post-exotisme et on peut le lire très directement dans le commentaire du genre du romånce dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* : « le romånce introduit en lui, en tant que composante importante de la fiction, une représentation de son lecteur. Le véritable lecteur du romånce post-exotique est un des personnages du post-exotisme. » (Volodine, 1998, pp. 42-43). Enfin, ce cryptage est la preuve la plus saillante de la manière dont la fable post-exotique, et en particulier, les conditions de circulation clandestine et le souci de ne rien dévoiler à l'ennemi influencent la forme des textes auxquels les lecteurs réels ont accès :

> Les narrateurs savent qu'une manipulation du texte aura lieu ailleurs que dans le quartier de haute sécurité, et que des mains et des esprits s'en empareront, dont certains seront dépourvus de bienveillance. C'est pourquoi le discours littéraire du post-exotisme suit si facilement les sinuosités et les ruptures d'un interrogatoire

> de police. Des précautions sont prises, en particulier le cryptage de noms et des actions, ainsi qu'une esquive narrative consistant à ne pas raconter ce qu'exigerait la logique fictionnelle, à bavarder d'une façon fallacieuse, à parler beaucoup, uniquement pour gagner du temps, à *parler d'autre chose.* (Volodine, 1998, p. 42).

Cette circonstance que le lecteur relève au cours de sa lecture le dirige vers un au-delà du texte, à ce niveau extradiégétique qu'il rejoint en amont à chaque fois qu'il éprouve les effets de l'hermétisme dans le sens du texte. Comme nous annonçons au début de cette section, dès la lecture occasionnelle, et en procédant en amont, le lecteur du post-exotisme prend connaîssance d'un univers de fiction qui dépasse le texte qu'il est en train de lire et dont les caractéristiques générales expliquent, d'une certaine façon, ses caractéristiques particulières.

2.3. Le passage au monde éditorial et la figure du porte-parole

Les livres post-exotiques auxquels on a accès sont, donc, de création collective et polyphonique. Pourtant, la dernière étape de la production post-exotique implique l'action d'une personne en particulier qui ramasse, organise et sélectionne les fragments de discours ou les « proto-ouvrages » nées dans le système concentrationnaire de la prison, et les réélabore sous la forme qu'ils adopteront une fois mis en circulation éditoriale. Cette personne est ce qu'on connaît dans la fable post-exotique comme le « porte-parole ». Il y en a cinq pour le moment, correspondant à chaque hétéronyme du système post-exotique, mais, bien sûr, le plus connu d'entre eux est Antoine Volodine, le visage reconnaissable du post-exotisme.

Il nous est impossible d'évaluer la portée des modifications et remaniements que le porte-parole fait sur les « matériaux » post-exotiques. Or, il semble s'agir d'une question qui concerne leur forme plutôt que leur contenu. Dans un article pour la revue électronique *Remue,* Antoine Volodine explique que le rôle du porte-parole est celui de transformer et traduire les textes post-exotiques à un langage que le grand public puisse reconnaître comme romanesque : « Les porte-parole, nos porte-parole, qui regroupent les éléments parfois disparates des multiples voix de notre communauté d'écrivains, s'efforcent d'en faire ressortir la dynamique romanesque » (2014a, par. 2). Avec tous les

fragments et discours recueillis, « ils fabriquent des ouvrages qui ressemblent à des romans, *ils font du roman »* (2014a, par. 2). La nuance ici est importante. Le porte-parole post-exotique n'écrit pas un roman surtout, il nous semble, parce que l'écriture ne représente pas ici l'acte selon lequel l'œuvre littéraire débute dans l'existence : cet acte de création *ex-nihilo* qu'à partir du XIX[e] siècle devient l'acte selon lequel la littérature réalise un meurtre sur elle-même pour pouvoir exister comme telle[8]. Volodine est manifestement contre cette conception romantique de l'auteur, qu'il cherche à démolir aussi à travers l'emploi de la figure de l'hétéronyme (Leménager, 2010). Dans le post-exotisme, les ouvrages sont « fabriqués », les romans se « font », mais ils existent déjà dans une forme non matérielle avant leur mise en écriture dans la forme des fragments, poèmes oraux, etc., enfin, des matériaux discursifs qui circulent dans le quartier de haute sécurité. En fait, les voix post-exotiques n'associent pas forcément la figure de l'écrivain à l'acte d'écriture. Être écrivain, lit-on dans une leçon publiée en 2012, « signifie pour nous construire vainement une précaire terre d'exil et essayer d'y aborder à plusieurs pendant nos rêves » (Volodine, 2011, par. 74). Selon la fable post-exotique, il faut comprendre que l'acte d'écriture que réalise le porte-parole est « grandement un processus *d'assemblage* » (Volodine, 2014a, par. 4).

Le travail du porte-parole comme « écrivain » est, jusqu'à un certain point, orienté vers la réception de son texte. Il agit comme l'intermédiaire entre le contenu hétérogène, souvent chaotique et fragmentaire issu de la production dans le quartier de haute sécurité, et la forme romanesque sous laquelle les ouvrages se présentent au public. Il est donc, aussi, médiateur entre la fiction de la fable post-exotique et la réalité des lecteurs. Pour le porte-parole, l'idée du roman – il y en quelques-unes dans le post-exotisme – est « associée à la représentation qu'ils se font de ceux et celles qui vont recevoir leurs histoires » (Volodine, 2014a, par. 2), et, en général, la composante romanesque des œuvres qui seront publiées fonctionne plutôt comme l'horizon d'attente (Jauss,

[8] « Chaque acte littéraire nouveau, que ce soit celui de Baudelaire, de Mallarmé, des surréalistes, peu importe, implique au moins, je crois, quatre négations, quatre refus, quatre tentatives d'assassinat : refuser d'abord la littérature des autres ; deuxièmement refuser aux autres le droit même à faire de la littérature, contester que les œuvres des autres soient de la littérature ; troisièmement se refuser à soi-même, se contester à soi-même le droit de faire de la littérature ; el enfin, quatrièmement, refuser de faire ou de dire autre chose dans l'usage du langage littéraire que le meurtre systématique, accompli, de la littérature » (Foucault, 2013, p. 83-84).

1978/1972, p. 53) à partir duquel les porte-paroles remanient les fragments pour les rendre visitables aux lecteurs, en s'assurant ainsi que le texte comporte des éléments de repère comme des personnages, un fil narratif, un déroulement, etc. L'héroïcité de la tâche reste à supposer, pourtant, il semble que même si ces remaniements apportent une sorte de cohérence narrative exigée par le lecteur, la forme finale du texte, comprenant aussi le genre post-exotique, émane avant tout du contenu de ces fragments : elle s'impose à eux « dès que nous prenons en compte le matériau dont nous disposons avant de mettre en œuvre le processus d'écriture » (Volodine, 2014, par. 2). Ce n'est pas le lieu ici de discuter la théorie des genres post-exotiques, pourtant, il est quand-même nécessaire de noter une tension analytique, voire, théorique qui apparaît dès que nos considérations restent à mi-chemin entre le respect de la fable post-exotique et de la logique fictionnelle de l'œuvre littéraire et l'analyse littéraire critique. Pour l'esthétique bahktinienne, qui distingue les formes compositionnelles de l'œuvre d'art de ses formes architectoniques, le roman est un mode d'« organisation des masses verbales » (Bahktine, 1975/1978, p. 35), et donc, un exemple de forme compositionnelle, c'est-à-dire, des formes « qui organisent le matériau, portent un caractère téléologique, utilitaire, tumultueux, dirait-on, et relèvent d'une appréciation purement technique pour déterminer leur adéquation à leur tâche architectonique » (Bakhtine, 1975/1978, p. 36). Ce qui est visé esthétiquement par la composition de ce roman, comme par exemple être l'humour, le réalisme, la forme des événements, etc., et qui détermine le choix de la forme compositionnelle, est à comprendre comme sa « forme architectonique » :

> les formes que prennent les valeurs morales et physiques de l'homme esthétique, les formes de la nature perçues comme son environnement – les formes de l'événement vu par lui dans l'aspect de sa vie personnelle, sociale, historique, etc. […] les formes de la vie esthétique dans sa singularité (Bakhtine, 1975/1978, pp. 35-36).

Or, d'après ce qu'on a vu, le travail d'écriture des porte-parole semble se limiter à arranger le matériau discursif préalable de sorte qu'il devienne quelque chose de romanesque. Il s'ensuit que le roman, ou mieux, le romanesque serait donc la forme architectonique, et non compositionnelle, des objets d'art post-exotique. Si cela était vrai, on s'attendrait à des romans très expérimentaux dont le but esthétique serait quelque chose comme faire sentir l'expérience d'expérimenter esthétiquement un roman.

Quiconque ait lu un ouvrage post-exotique sait que ce n'est pas exactement le cas. Ce petit problème théorique dérive de la considération du le porte-parole et son travail comme les seuls acteurs dans la création de la littérature post-exotique. Mais si l'on admet se servir de la fable post-exotique pour ce type de considérations, il faut l'envisager dans sa totalité et ne pas négliger l'importance du contexte carcéral de création, malgré son inaccessibilité pour l'analyse. Dans la fable post-exotique, la forme architectonique et compositionnelle naissent à la prison, collectivement, polyphoniquement. Ces formes ont « la prison pour origine. Leur surgissement s'explique par les techniques carcérales de la création collective qui font intervenir murmures, fragments, chuchotements, psalmodies, marmonnements, logorrhées, bourdons et chants » (Volodine, 2011, par. 11). Quant au porte-parole, il faut le comprendre plus comme un éditeur qu'un auteur dans ce sens. Ses propos se limitent à « poursuivre jusqu'au bout un travail de création polyphonique qui passe par l'affirmation de diverses voix d'auteurs, hommes et femmes », ainsi qu'à « raconter des histoires tout en m'assurant que mes lecteurs et mes lectrices s'en sont emparés pour les conserver, secrètement ou jalousement ou non, en leur mémoire » (Volodine, 2011, par. 7).

2.4. La singularisation de la voix dans l'écriture

La figure du porte-parole n'est donc pas à comprendre comme celle de l'écrivain, dont l'identité est d'ailleurs dispersée dans la collectivité carcérale. On pourrait dire, avec Mette Tjell (2013), que le porte-parole a un *éthos* associé à la figure de « l'inscripteur », relevant de l'acte énonciatif et qui, dans le post-exotisme, « semble plutôt souligner la réalité historique qui sous-tend les fictions et qui est susceptible de trouver sa résonance d'une mémoire collective, construisant un pont entre le monde fictionnel étranger et la société dans laquelle l'écrivain cherche à inscrire son œuvre » (par. 13). À travers cette figure issue directement de la fable post-exotique, Antoine Volodine se positionne en retrait de son œuvre, « en mettant en avant le travail d'écriture et l'univers fictionnel » (Tjell, 2013, par. 14) ; mais ce qui pourrait se limiter à une stratégie littéraire dans les premières années d'existence du post-exotisme est devenu un fait complexe avec l'apparition au monde éditorial de plusieurs porte-paroles. À partir de la publication en 1999 d'*Ilia Mouromietz et le rossignol brigand,* signée par Elli Kronauer, le porte-parole

ne sera plus seulement fonction dans la chaîne de diffusion post-exotique, mais une singularité qui laisse dans l'écriture ses traits particuliers, et ceci même s'il travaille dans l'assemblage des matériaux communs. Cette démarche relève, dans la pratique, de ce qu'on appelle l'hétéronymie, et c'est ainsi qu'elle a été traitée souvent par la critique[9] ; or, même si l'analyse pourrait être productive, nous éviterons d'utiliser ici ce concept dans la mesure où il renvoie au post-exotisme vu du dehors, c'est-à-dire, hors de la fable post-exotique de laquelle nous tentons de nous approcher.

Il y a cinq porte-paroles connus dans le post-exotisme : Antoine Volodine, Elli Kronauer, Lutz Bassman, Manuela Draeger et, très récemment, Infernus Iohannes. En suivant Isabelle Moncion (2015), on peut distinguer leurs ouvrages en raison de leur style, des genres qu'ils cultivent et du public visé par leur littérature – nous ajouterons aussi une distinction d'après le choix de la maison d'édition. Les porte-paroles post-exotiques sont conscients des différences dans leur manière de traiter l'écriture, et c'est notamment Antoine Volodine qui en a fait la description à maintes reprises. On peut en dresser un bref bilan :

- Elli Kronauer, qui publie aux Éditions de L'École de Loisirs, « s'est limité dans ses ouvrages publiés à rendre hommages aux chants épiques russes, très connus en Russie mais inconnus en France […] il les a traduits, il les a adaptés pour en faire des *bylines* post-exotiques » de sorte que son travail consiste à « transposer avec des images oniriques les beautés intraduisibles de la langue rythmée, les expressions russes archaïques, le merveilleux païen, et aussi à débarrasser les textes originaux de leur éventuelle xénophobie ou de leur chauvinisme grand-russe » (Volodine, 2021, par. 27),
- Manuela Draeger, qui publie dans L'École de Loisirs et aux Éditions de L'Olivier, a « exploré les rêveries et les angoisses de l'enfance », qui l'ont conduite à « faire de nombreuses incursions dans les mondes des contes, avec pour résultat des mélanges tout à fait personnels de merveilleux et de cauchemar» (Volodine, 2021, par. 28).
- Lutz Bassman publie seulement aux Éditions Verdier. Il est un auteur « très sombre, aux univers traversés par des scènes de violence et de guerres incompréhensibles »,

[9] On pense notamment à Isabelle Moncion (2015), qui dédie sa thèse doctorale à l'étude de l'hétéronymie dans le post-exotisme. Elle y entreprend l'analyse du système d'auteurs fictifs de Volodine en le comparant avec Fernando Pessoa ou avec Romain Gary, et en fournissant une approche théorique de l'hétéronymie pour ce faire.

mais c'est aussi celui qui cultive le plus cet « humour du désastre » typiquement post-exotique. En outre, on retrouve dans ses ouvrages « une volonté de faire triompher la persistance de la parole, d'une parole sans héros, une parole au nom de disparus, une parole collective au nom de la collectivité vaincue » (Volodine, 2021, par. 29).

- Infernus Iohannes n'a publié, pour l'instant, que *Débrouille-toi avec ton violeur* (2022), dans les Éditions de L'Olivier. Il est pourtant mentionné à plusieurs reprises dans les textes post-exotiques, où l'on apprend que son nom est un « pseudonyme derrière lequel une bonne douzaine de créateurs ou de collectifs post-exotiques pourraient avoir eu envie de se dissimuler » (Volodine 1998a, p. 28). Dans ce sens, il est difficile de bien cerner un style unique chez ce porte-parole : *Débrouille-toi avec ton violeur* est un recueil de textes écrits par des narratrices post-exotiques variées en style et en genre. Pourtant, on pourrait en suivre l'avant-propos pour dire qu'on y trouve de manière prépondérante « [l']insanité, le ressassement obsessionnel, la violence qu'on se refuse à adoucir, le désespoir incendiaire, flamboyant, la tentation de l'autodestruction », ainsi que « [l]a détestation du réel et la haine du corps » (Iohannes, 2022, p.12).
- Finalement, Antoine Volodine, celui qui pourrait être considéré comme le porte-parole des porte-paroles post-exotiques. Pour des raisons évidentes, son écriture agglutine, mais aussi, adoucit les traits d'écriture de tous les autres porte-paroles post-exotiques. Joëlle Gleize (2016, p. 128) considère ainsi absurde l'entreprise de chercher à singulariser sa voix dans l'ensemble, et même si cela est vrai, on pourrait quand-même déceler comme trait singulier de l'auteur une pulsion théorique plus saillante que chez les autres porte-paroles : en fin de compte, Volodine est celui qui a signé *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze,* ainsi que maints articles de revue, conférences ou entretiens qui ont contribué à expliciter le fonctionnement interne de la littérature post-exotique.

Compte tenu du processus de création des ouvrages post-exotiques dans cette dernière étape d'écriture, il serait peut-être légitime de supposer aussi l'existence d'une répartition des matériaux traités ainsi qu'un choix du porte-parole pour les traiter. Évidemment, nos considérations à ce propos doivent rester encore une fois dans le terrain de l'élucubration, mais on a pourtant des indices suffisants pour pouvoir affirmer qu'une

telle répartition, s'il y en a une, n'est pas réglée au seins de porte-paroles et qu'elle répond davantage à des critères de concordance entre le sujet et les préférences personnelles de chacun des porte-paroles. L'argument principal est que la littérature post-exotique repose manifestement sur une base de répétition, c'est-à-dire de récurrence des situations narratives, des sensations véhiculées par le texte, ainsi que des noms des personnages et des lieux. Isabelle Moncion (2015) analyse ainsi le traitement d'un même événement tragique dans *Des aigles puent* de Lutz Bassman et *Onze rêves de suie* de Manuela Kronauer : pour le dire en un mot, la mort des gens dans un incendie conséquence de l'explosion d'une bombe est traitée, chez Lutz Bassman, avec « plus de détails, de descriptions crues » (Moncion, 2015, p. 62), tandis que son traitement chez Manuela Draeger comporte « beaucoup plus de douceur et en présentant des images dotées d'une certaine poésie, d'un aspect féérique » (Moncion, 2015, p. 63). On peut aussi noter un cas très remarquable de cette reprise de sujets en comparant *Ilia Mouromietz et le rossignol brigand* d'Elli Kronauer et *Terminus radieux* d'Antoine Volodine. Le premier raconte sous la forme d'un conte traditionnel la légende d'Ilia et sa victoire sur ce rossignol brigand, un oiseau qui soumet les gens qui traversent son territoire avec ses cris mortels, et il le fait avec un style qui reproduit certains traits d'oralité comme c'est le cas les personnages classables en héros et des antagonistes, la répétition des épithètes, etc ; Volodine reprend cette légende en la référant explicitement, pour en faire un roman ayant pour protagoniste un soldat appelé « Elli Kronauer », qui traverse la taïga sibérienne jusqu'à ce qu'il rencontre et finit par tuer un certain Solovieï qui contrôle les habitants d'un koljoz avec ses incantations douées de pouvoirs chamaniques.

Bref, des exemples comme ceux-ci retrouvés tout au long de la littérature post-exotique nous amènent à penser que les différents porte-paroles ont tous accès à cette même pâte romanesque d'origine carcérale et, alors, que les sujets des livres qui arrivent au monde éditorial s'entremêlent et réapparaissent ici et là dans le post-exotisme. Ce qui semble déterminer alors qu'un porte-parole en particulier signe un ou un autre livre est la prédominance de sa figure dans le remaniement de cette pâte romanesque, telle qu'il est avoué dans la leçon de 2011 qui emprunte l'exemple du roman *Écrivains,* signé par Volodine :

> Il y a un moment dans l'élaboration d'un livre où la présence de Volodine est si forte que l'idée même de lui attribuer un autre auteur devient absurde. Comme

> tous les ouvrages que nous confions à nos porte-parole, *Écrivains* a été imaginé dans de nombreuses cellules, il a été chuchoté sous les portes, il a circulé de bouche en bouche sous tant de formes qu'il n'a plus eu la moindre sonorité poétique individuellement identifiable. Puis la voix de Volodine est devenue dominante, avec l'intention d'en harmoniser l'ensemble. Volodine a révisé chaque image et chaque phrase, chaque intention, chaque non-dit, à la lumière de ses propres incertitudes, de sa propre sensibilité et de ses propres fantasmes. Il a censuré tout ce qui détonnait, musicalement et poétiquement. Ainsi est né le texte définitif. *Écrivains* est un romance carcéral composé par nous tous, mais chanté à l'extérieur des murs par un seul d'entre nous, notre camarade Antoine Volodine (Volodine, 2011, par. 88).

La « leçon » mentionnée plus haut reproduit ce même raisonnement pour chacun des porte-paroles, renfonçant l'idée que les porte-paroles peuvent aussi avoir fait partie de la communauté de voix qui conçurent les fragments qui deviendront après le livre publié. Toujours est-il que l'on ne peut pas se fier définitivement à ce critère de prédominance dans l'harmonisation des fragments, car, comme il est mentionné aussi dans cette « leçon », il arrive qu'un porte-parole « s'empare de l'ombre et de la voix » d'un autre (Volodine, 2011, par. 65). La présence conjointe de différents styles ou voix dans un même texte annonce la possibilité de pouvoir réaliser un très modeste travail philologique, toujours soumis à l'acceptation des intrications de la fable post-exotique, dans le but de chercher dans un texte les traces de chacun des porte-paroles dont on a connaissance comme lecteurs et qui ont pu participer dans le processus de création. Ceci a été fait par Joëlle Gleize (2016) dans un article déjà mentionné dans notre étude où elle a analysé l'intertextualité entre certains textes signés par Manuela Draeger et Elli Kronauer et le roman *Terminus Radieux* d'Antoine Volodine, suivant les échos stylistiques et thématiques de ces porte-paroles qui forment dans l'ensemble post-exotique une « toile d'araignée à l'architecture complexe et délicate » (p. 126).

Or, en dépit de ces éventuels efforts de concrétisation philologique, la conclusion qu'on pourrait tirer du processus de mise en écriture par les porte-paroles semble toujours nous amener vers le contexte de création carcérale, polyphonique et donc, non singularisée que l'on a déjà commenté et qui finit par saillir à chaque fois qu'on essaie de le contourner. Les efforts philologiques sérieux se heurtent contre la démarche de la

fabulation de la réalité extradiégétique ; car, à la fin, un texte post-exotique « est avant tout le résultat d'une expression collective », insistent ses porte-parole : « Nous n'avons de cesse de répéter cela, mais la leçon, je ne sais pourquoi, passe difficilement » (Volodine, 2011, par. 60).

2.5. Le lecteur post-exotique

Notre parcours à travers la chaîne de production et de diffusion des ouvrages post-exotiques ne serait pas complète sans une brève remarque concernant celle qui pourrait en être sa dernière étape : la lecture des textes. Il se trouve que, dans le post-exotisme, la figure du lecteur ne se situe pas complètement hors de la fiction : elle est aussi représentée très directement à l'intérieur de la fable post-exotique comme un de ses éléments indispensables. On a déjà cité l'extrait de *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* – dont les implications seront traitées en profondeur plus loin dans notre étude – où le narrateur avoue que le « véritable lecteur du romance post-exotique est un des personnages du post-exotisme » (Volodine, 1998a, p. 43), et on peut déduire de ce qu'on a vu sur le contexte de diffusion du post-exotisme qu'il existe un lectorat fictionnel qui partage avec les voix post-exotiques leur existence dans le quartier de haute sécurité. En fait, si l'on se penche sur le travail des porte-paroles, tellement influencé par la conception qu'ils se font de leurs lecteurs futurs, il faut comprendre que c'est à eux qu'ils s'adressent dans un premier moment pour orienter leur remaniement : leurs livres « sont d'abord destinés à être entendus et aimés par la communauté de prisonniers et de prisonnières qui les ont conçus et longuement confectionnés […] C'est miracle que certains volumes puissent avoir en outre une existence à l'extérieur de murs » (Volodine, 2011, par. 23).

Il est important d'introduire ici la distinction que fait Frank Wagner (2006, p. 88) entre les lecteurs post-exotiques et le lecteur *du* post-exotisme, et que nous reprendrons maintes fois dans notre étude. Ici nous allons cerner essentiellement les premiers, car ils appartiennent à l'univers carcéral, à la communauté de prisonniers du quartier de haute sécurité, bref, à la fable post-exotique, tandis que les autres représentent le grand public. Le lecteur post-exotique est celui qui connaît en quelque sorte l'œuvre avant que les porte-paroles ne la mettent en circulation sous sa forme romanesque : ils ont pu participer au processus collectif de création ou, si ce n'est pas le cas, ils l'ont probablement écouté dès

leurs cellules dans son existence fragmentaire et orale. Pour eux, la littérature post-exotique ne se limite pas à la quarantaine de livres qui ont réussi à traverser les murs pour rejoindre le monde éditorial que habitons les lecteurs du post-exotisme. Ils connaissent les différentes variations ou versions des œuvres que nous connaissons, ils ont accès à des textes qui pour nous ne pourraient être qu'imaginaires, et ils en font une lecture qui serait complètement différente à celle que nous pourrions en faire en tant que grand public : car les lecteurs post-exotiques sont en connivence idéologique absolue avec les porte-paroles, ils comprennent leur besoin de crypter le texte pour échapper à la censure de ceux qui les ont emprisonnés et ils possèdent la clé qui permettrait de dévoiler les sens et les références cachés sous ce qui nous semble opaque aux lecteurs du post-exotisme. Si l'on revient, par exemple, à la « Shaggå de sept reines sirènes », qu'on a essayé en vain de relier avec son possible contexte de création et de diffusion, on pourrait supposer que, derrière les chiffres, les noms et les situations hermétiques qu'on y retrouve, il y a des expériences que le lecteur post-exotique peut relier très directement à leur vie dans la prison ou avant leur emprisonnement. Dans ce sens, il faut comprendre que, pour eux, les textes post-exotiques sont avant tout l'expression de leur mémoire collective, de leurs espoirs et leurs échecs personnels, qui véhiculent des valeurs qui leur sont propres et qui « définissent une normalité, des règles, une culture et une morale qui ne se comprennent pas comme exotiques, et, au contraire, qui constituent un système de référence cohérent, au centre de toute pensée et de toute parole » (Volodine, 2008, p. 388). En fait, s'il arrive qu'Antoine Volodine en tant que porte-parole, entité issue de la fable post-exotique, puisse se prononcer théoriquement sur le système post-exotique de sorte qu'il ait le dernier mot sur leur fonctionnement, c'est parce qu'il n'est pas seulement son principal porte-parole ou écrivain, mais aussi son principal lecteur et interprète.

À partir de ce constat sur le lectorat post-exotique, on peut annoncer l'une des grandes spécificités de cette littérature. Le post-exotisme postule et présente systématiquement l'existence d'un lecteur idéal dont l'existence est fictionnelle – à la manière du lecteur implicite d'Iser (1985/1976, p. 70)[10] – mais pas complètement

[10] « L'idée d'un lecteur implicite se réfère à une structure textuelle d'immanence du récepteur. Il s'agit d'une forme que doit être matérialisée, même si le texte, par la fiction du lecteur, ne semble pas se soucier de son destinataire, ou même s'il applique des stratégies qui visent à exclure tout public possible. Le lecteur implicite est une conception qui situe le lecteur face au texte en termes d'effets textuels par rapport auxquels la compréhension devient un acte» (Iser, 1985/1976, p. 70).

abstraite, puisqu'il est décrit et figuré par le texte à maintes reprises. Les lecteurs *du* post-exotisme sont alors constamment conscients de la possibilité d'une lecture inaccessible du texte ainsi que de la sensation que les textes ne leur sont pas complétement adressés. Et, alors, face à l'existence de cette lecture idéale, ils sont obligés à adopter une posture particulière, dont le commentaire du genre de la Shaggå dans *Les post-exotisme en dix leçons, leçon onze* nous fournit un aperçu de typologie : « La Shaggå classique offre au lecteur détenu – son seul destinataire réel – un temps de complicité inabouti. Au lecteur occasionnel, elle offre un moment de calme caresse poétique. Au lecteur rapace, un espace équivoque où son hostilité se gaspillera. » (Volodine, 1998a, p. 29-30). Du lecteur occasionnel, qui a un premier contact avec la littérature post-exotique, on pourrait tendre vers un lecteur « sympathisant » (Volodine, 2008a, p. 391), qui passe par l'acceptation idéologique et esthétique du système post-exotique, ou bien, vers ce lecteur dit rapace, un lecteur qui assume la fonction de l'interrogateur si présente dans la fable post-exotique, et contre lequel le post-exotisme déploie toutes « ses techniques de combat langagier, les armes du discours de celui qui sait qu'on ne lui donne la parole que pour ensuite l'anéantir » (Millois, 1998, par. 4). Ainsi, on comprend pourquoi Frank Wagner (2006) insiste sur le fait que « la conception volodinienne de la lecture semble pourtant faire la part belle aux notions de *camaraderie* et de *complicité* » (p. 87), qu'on peut relier à la présence saillante du lecteur idéal dans cette littérature : le lecteur post-exotique représente cet autre fictionnel mais en quelque sorte concret dont l'identité et le système de valeurs deviennent le modèle auquel le lecteur *du* post-exotisme essaie de tendre dans la lecture. Cette caractéristique, qui provient en fin de compte de la fable post-exotique, est incontournable en raison de son importance capitale pour approcher la littérature post-exotique.

3. La littérature post-exotique par le post-exotisme

« L'œuvre post-exotique a comme particularité » écrit Lionnel Ruffel « d'intégrer son propre métatexte (le commentaire sur le texte) à la fiction elle-même » (2006b, p. 88). On a pu le constater avec les nombreuses références faites à ses « leçons », comme *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* ou le « Récapitulatif pour d'autres nous autres ainsi que pour nous-mêmes et nos semblables ou dits semblables », ainsi qu'à travers

l'explicitation fragmentée de la fable post-exotique au long des œuvres. Cette réflexivité permet aux lecteurs de s'approcher du post-exotisme dès la fiction théorique qu'il porte sur lui-même, mais qui reste néanmoins un effort exceptionnel de concrétisation du système et de sa communication aux gens qui en sont extérieurs. De cette manière, il arrive qu'Antoine Volodine, en tant que porte-parole principal du post-exotisme, confie à son public une définition de sa littérature qui lui permet d'établir une zone intermédiaire entre les connaissances du monde post-exotique duquel il est issu en tant que porte-parole, et celles du monde réel, c'est-à-dire des connaissances littéraires en général. Ainsi, dans des textes comme « À la frange du réel » (Volodine, 2008a) ou dans sa conférence « Contourner l'abyme » (Volodine, 2020) on peut trouver le bilan des définitions qu'Antoine Volodine y a apportées au cours des années. Ce sont des définitions « synthétiques », insiste l'auteur, et elles « valent ce qu'elles valent, mais elles ont au moins le mérite d'ouvrir les champs de réflexion » (2008, p. 386-387). En voici la liste, une fois pris en compte les définitions qui se répètent :

- Une littérature de l'ailleurs, venue d'ailleurs, allant vers l'ailleurs
- Une littérature internationaliste, cosmopolite, dont la mémoire plonge ses racines dans les tragédies du XXe siècle, les guerres, les révolutions, les génocides et les défaites du XXe siècle.
- Une littérature étrangère écrite en français.
- Une littérature qui mêle indissolublement l'onirique et le politique.
- Une littérature des poubelles, en rupture avec la littérature officielle.
- Une littérature carcérale de la rumination, de la déviance mentale et de l'échec.
- Un édifice romanesque qui a surtout à voir avec le chamanisme, avec une variante bolchevique de chamanisme. (Volodine, 2008a, p. 387).
- Une littérature qui se réclame du réalisme socialiste magique. (Volodine, 2014, p. 24).

Certaines de ces formules décrivent des aspects que nous avons plus au moins déjà abordés : on comprend le sens du concept « carcéral » pour définir le post-exotisme, ainsi que la mention à « l'ailleurs », que le nom même de cette littérature véhicule. De la même manière, on a signalé comment cette littérature s'enracine, même si de façon oblique, dans l'histoire du XXe siècle, et la composante politique qui s'en dégage. Ce qui reste encore un peu opaque c'est l'affirmation du post-exotisme comme étant une

littérature étrangère écrite en français, ainsi que les qualifications stylistiques qu'y apporte Volodine, comme onirique, chamanique, réaliste socialiste magique. En outre, il nous semble pertinent de revenir encore sur cette idée de la « littérature des poubelles », qui va nous permettre de placer le post-exotisme dans le panorama littéraire général. Il est aussi intéressant de s'interroger sur la terminologie à travers laquelle penser le post-exotisme et évaluer la portée de la métaphore de « l'édifice », mais, du fait que cela nous situe dans un point de vue plutôt critique et analytique, on réservera nos considérations à cet égard pour la section suivante de ce chapitre. Ici, on va se limiter à approfondir les trois dimensions du post-exotisme qu'on citait plus haut, c'est-à-dire, on va explorer le post-exotisme comme une littérature étrangère ; comme une littérature « des poubelles » ; et comme une littérature en relation à l'onirisme et le fantastique.

3.1. Une littérature étrangère écrite en français

En 2002, Antoine Volodine écrit pour la revue *Chaoïd* un article intitulé « Écrire en français une littérature étrangère », où il explicite cette dimension d'étrangeté et d'étrangéité de sa littérature. C'est une dimension complexe, du fait qu'elle concerne au moins, une vision particulière de la langue ; les espaces, traditions et situations mises en œuvre dans les textes ; un contexte fictionnalisé de production et diffusion (la fable post-exotique) ; et des aspirations idéologiques du point de vue politique mais aussi littéraire. La formule choisie pour le titre de l'article rappelle, pourtant, une autre formule célèbre dans le domaine de la théorie littéraire, celle de Gilles Deleuze dans son livre *Critique et clinique* (1993) :

> Autant dire qu'un grand écrivain est toujours comme un étranger dans la langue où il s'exprime, même si c'est sa langue natale. A la limite, il prend ses forces dans une minorité muette inconnue, qui n'appartient qu'à lui. C'est un étranger dans sa propre langue : il ne mélange pas une autre langue à sa langue, il taille *dans* sa langue une langue étrangère et qui ne préexiste pas (p. 138).

La justice avec laquelle on pourrait appliquer cette analyse à la littérature d'Antoine Volodine est étonnante, surtout si on pense à cette « minorité muette inconnue » qui nous renvoie directement à la communauté post-exotique. Reprise consciente ou trouvaille

heureuse, la formule d'Antoine Volodine reste pourtant subtilement distincte. Car, si chez Deleuze c'est la langue qui, sous l'effort poétique de l'écrivain, devient étrange ou étrangère à son système linguistique, chez Volodine c'est la littérature qui fait valoir son étrangéité et ses origines multiples dans la langue française, qui se tord et adapte pour la contenir, et, dans le processus, il s'y mêle une composante politique et une revendication internationaliste qui semblent spécifiques au post-exotisme. Mais, enfin, les propos de Deleuze semblent s'accorder parfaitement au projet post-exotique, où l'effet d'étrangéité de la langue est à la fois l'objectif et la conséquence de l'art poétique de cette littérature.

Dans l'article cité, Volodine oppose à l'idée de la langue comme un patrie linguistique définie – qui transmettait l'héritage et l'histoire des pays dont les frontières sont bien établies – sa conception de la langue comme « un immense territoire international », enrichie par les traductions qu'elle abrite : une langue « qui porte des cultures, des philosophies, des préoccupations poétiques et littéraires qui n'ont rien à voir avec les habitudes de la société française et de l'univers francophone» (2002b, par. 11). De cette manière, le traitement de la langue que fait Antoine Volodine, et, avec lui, tous les porte-paroles c'est celui du traducteur, pour lequel le français est la langue cible chargée de transmettre des histoires dont l'origine linguistique est aussi plurielle et hermétique que celle des voix post-exotiques. Il arrive même que l'idée de la littérature post-exotique comme traduction devienne littérale comme, par exemple, dans toute la production d'Elli Kronauer qui se donne pour objectif de faire connaître au public occidental les histoires orales de la tradition russe; ou bien, dans le dernier titre connu du post-exotisme, *Débrouille-toi avec ton violeur* (2022)*,* où les voix cachés sous ce nom collectif d'Infernus Iohannes détaillent dans un avant-propos ses conceptions de la langue utilisée dans le post-exotisme :

> Une langue de traduction littéraire qui toujours se refusait à porter le lourd héritage culturel dissimilé sous les mots, les expressions et même le rythme des phrases. Nous avons toujours cherché à extirper de la langue ce qui renvoyait directement ou secrètement à des traditions religieuses, poétiques, folkloriques et littéraires, nous avons déshérité la langue de son héritage (p. 8).

C'est ainsi que le post-exotisme essaie d'utiliser une langue neutre par rapport à sa culture, et, pourtant, sa neutralité ne saurait pas être synonyme de pauvreté ou même de

sobriété. À cet effort de traduction Volodine met « toute la souplesse, la richesse, le génie de la langue française » (2002b, par. 14.), qui résulte, dans ses propres mots, en la « langue variée et parfois pauvre, parfois mutilée ou, au contraire, luxuriante et baroque » (2002b, par. 15.) de ses personnages. En fait, le travail sur la langue française est si notoire qu'il faudrait peut-être comprendre, avec le porte-parole Infernus Iohannes, cette idée de traduction dans un sens faible, plutôt comme « une véritable coécriture » que comme « un fidèle passage de la langue source à la langue cible » (2022, p. 10).

La question de la langue post-exotique a été l'objet d'une précieuse étude de Dominique Soulès (2017), où une partie est consacrée à cette internationalisation de la langue française. D'un côté – le plus superficiel, d'après la chercheuse –, cette internationalisation a lieu avec la présence plus au moins ponctuelle des emprunts directs d'autres langues comme le portugais, l'anglais, le *tupi,* l'allemand, etc., avec des néologismes littéraires d'influence linguistique étrangère, et avec un grand travail sur l'onomastique, ce qui donne donnent au post-exotisme « une bigarrure à résonance internationale » (Soulès, 2017, p. 129). Mais, de manière plus générale et substantielle, le post-exotisme fait de son usage de la langue française une coordonnée centrale de son projet fictionnel. Non seulement parce que l'apprentissage d'une nouvelle langue soit une partie importante de la trame de plusieurs romans, comme *Le port intérieur, Le Nom des Singes,* ou *Nuit blanche en Balkhyrie,* mais surtout parce que la langue française du post-exotisme est elle-même issue et conformée à partir d'une base polyglotte qui affecte ses structures phrastiques et grammaticales et qui est, bien entendu, la base polyglotte des voix post-exotiques dont cette littérature émane. Soulès en analyse l'influence du chinois et du russe, majoritaires dans l'ensemble post-exotique, et elle apporte un exemple paradigmatique de son fonctionnement dans les expressions « [dormir] comme une pierre morte », qu'on trouve dans *Biographie comparée de Jonathan Murgrave* (1985, p. 128), ainsi que « [transpirer] à ruisseaux » dans *Dondog* (2002a, p. 126) :

> en français, on dirait *dormir comme une souche* et *suer à grosses gouttes* ; en russe, *dormir comme une pierre morte* et *la transpiration coulait de nous comme des ruisseaux.* Si l'on analyse le travail effectué par l'écrivain sur ces deux langues, on remarque qu'à la syntaxe de l'une, le français, il a mêlé le lexique de l'autre. Subsiste l'ossature de l'une – la syntaxe – qui, enrichie de la chair de

> l'autre – le lexique –, donne corps à une nouvelle langue ; celle-ci, qui n'est ni l'une ni l'autre, surprend autant un lecteur français qu'elle surprendrait un lecteur russe en lisant la traduction. (Soulès, 2017, p. 146).

Le lecteur qui pénètre dans le post-exotisme est donc étonné par cette langue certainement connue, mais en même temps, étrange, inhabituelle, enrichie du fait qu'elle abrite des influences plurilinguistiques qu'il pourrait plus au moins localiser, et face à laquelle il entrevoit l'existence d'une communauté et d'un contexte de production littéraire qui déborde la langue utilisée pour apparition dans le monde de l'édition.

Le travail d'internationalisation de la langue est accompagné, renforcé et soutenu par la prédilection du post-exotisme à placer ses histoires dans les paysages et des cultures issus de cette pâte multiculturelle du post-exotisme. Citons quelques exemples : *Le port intérieur* ou *Macau* renvoient à l'ambiance des rues portuaires du sud de la Chine ; *Bardo or not Bardo,* ainsi qu'*Avec les moines soldats,* de Lutz Bassman, sont ambiancés au Tibet ; *Le Nom de Singes* et une partie de *Nos animaux préférés* se développent en ce qui pourrait être l'Amazonie brésilienne ; *Terminus Radieux, Des anges mineurs, Des enfers fabuleux* et toute l'œuvre d'Elli Kronauer rejoignent la sphère culturelle et spatiale des slaves du nord de l'Asie, notamment de la Russie ; *Frères sorcières* nous fait penser aux paysages désertiques de ce qui semble l'Asie centrale ou occidentale ; finalement, on trouve aussi quelques lieux familiers pour le lecteur européen dans les romans de *Lisbonne, dernière marge* ou *Alto solo.* Pourtant, l'étude de la cartographie post-exotique n'est possible que si on se limite à un niveau assez vague ou même impressionniste d'analyse, car il arrive que l'effort d'exploration géographique du post-exotisme est accompagné d'un travail de « déréférentialisation » de tout repère possible : la riche onomastique du post-exotisme évoque, mais ne signale jamais. Dans le post-exotisme, il arrive que les lieux soient « fortement définis, mais ils ne portent pas de valeur nationale distincte », ou bien, que leur nomination « renvoie à une civilisation imaginaire, déchirée par la guerre civile depuis des siècle » (Volodine, 2002a, par. 24), comme c'est le cas de l'Orbise – qui est en fait le nom d'une rivière française – ou celui de Puesto Libertad, ou celui de la Balkhyrie. Lionnel Ruffel (2006b) utilise ici le terme de « dérive référentielle », qui décrit le procédé à travers lequel le post-exotisme brouille tout ancrage spatial et historique de cette littérature dans le monde réel :

> Alors que l'ancrage référentiel fait signe vers une attestation historique, la dérive fait signe vers une souveraineté de la fabulation comme mode d'accès privilégié à *une* réalité. Pratique qui vise au final l'autonomie absolue de l'univers créé, parallèle à notre histoire, à notre monde (pp. 48-49).

L'une des définitions du post-exotisme que Volodine fournit parfois à son public peut aider à complémenter cette idée. Le post-exotisme est, disait l'auteur, une littérature « de l'ailleurs, venu de l'ailleurs, allant vers l'ailleurs » (2008, p. 387). La nuance est importante, car si la notion d'une littérature 'étrangère' suppose la comparaison avec ce qui ne l'est pas, et, dans ce sens, se rapproche de l'idée de l''exotisme', l'idée de 'l'ailleurs' suppose une différence radicale, qui ne peut pas être connue à travers les comparaisons. Autrement dit, l'exotisme dans cette littérature ne concerne pas tant les géographies évoquées que la manière dont elle les dépeint, dont elle les saisit et met en fonctionnement au sein de la narration. C'est ainsi qui lit le terme Dominique Viart, suggérant « un au-delà chronologique des séductions et des géographies de l'*ailleurs*. Ou encore : un temps dans lequel la géographie exotique ne l'est plus, ne pourrait plus être « exotique » ni nous apparaître comme telle » (2006, p. 94). Même lorsque les textes font référence à des lieux géographiquement identifiables, comme Macau ou Lisbonne, le post-exotisme fait sentir cette étrangéité à travers la situation de ses personnages, qui se trouvent « en transit ou en exil, en tout cas toujours dans une situation instable et jamais avec le statut d'habitant normal de l'endroit » (Volodine, 2002a, par. 25), ce qui fait que les endroits, en principe, connus soient saisis avec une distance ou inquiétude exotiques. En conséquence, le monde post-exotique devient l'univers parallèle dont parle Ruffel, familier mais toujours étrange et suffisamment repérable pour que le lecteur, paradoxalement, ne puisse pas le repérer productivement. Car, en fin de compte, et en répétant une formule qu'on a déjà vue, le post-exotisme c'est la littérature des écrivains post-exotiques, des personnes provenant de différentes géographies et cultures, qui s'expriment en différentes langues, et dont les identités et les repères stables disparaissent une fois leurs voix appartiennent à la pâte polyphonique et multiculturelle que les porte-paroles recueillent et traduisent pour le grand public.

3.2. Une littérature fantastique, onirique et chamanique

Au titre de cette section il faudrait encore ajouter les qualifications de littérature réaliste socialiste magique, qui est reprise plusieurs fois dans les textes post-exotiques, et celle de littérature anarcho-fantastique. Cette dernière ne figure pas dans la liste de définitions courtes du post-exotisme, mais elle fait partie de la réponse que Volodine donna au journaliste du *Nouvel Observateur,* quand il improvisa aussi le terme « post-exotisme » : « J'ai répondu à un journaliste importun que j'écrivais du post-exotisme anarcho-fantastique » (2020, p. 23). Il est donc possible de penser que l'appellation « anarcho-fantastique », et, en fait, toutes les autres répondraient au même désir d'obscurcir les repères du journaliste que Volodine manifesta en qualifiant sa littérature comme « post-exotique ». Pourtant, cette fois-ci, et de même que les autres qualificatifs qu'on a cités, elle contribue véritablement à placer le post-exotisme dans certains modes de signification littéraire et, alors, elle nous fournit d'une description approximative de son écriture à travers laquelle on peut se pencher sur les textes.

« Les fantasmes, l'onirisme, mais surtout la rumination sur le passé et le passé en général sont la matière essentielle de toute narration post-exotique » explique Volodine (2008, pp. 393-394) dans une conférence. Dans la section précédente on a vu comment, en raison de cette dérive référentielle (Ruffel, 2006b, p. 48), le traitement post-exotique des références géographiques créent l'impression d'un monde qui se constitue en reflétant le monde réel de manière déformée, mais ne le niant toujours pas. Cela arrive aussi, et plus violemment, avec les références historiques aux catastrophes du XXe siècle, qui, même si obsèdent et saturent la narration post-exotique, ne mobilisent aucune prétention historique. Le récit post-exotique de l'histoire émane toujours de la mémoire collective de ceux qui l'ont vécue, des « réactions que ces mêmes évènements ont pu produire sur les psychismes » (Ruffel, 2006b, p. 28), et, alors, il est très sensible aux déformations et reconstructions qui adviennent dans ce processus déjà si marqué par la folie et le trauma. C'est ainsi qu'on peut relier en quelque sorte la démarche de Volodine à celle de Claude Lanzmann dans son célèbre documentaire *Shoah*, apparu en 1985, où l'image du génocide nazi est composée entièrement à partir des témoignages crus de personnes qui l'ont vécu, mais jamais reconstruite ; à sa manière, et sans trop se soucier de l'exactitude, Volodine explore avec sa littérature « la prégnance du passé dans le présent, son inscription plus ou

moins nette dans la mémoire collective ou l'inconscient collectif contemporains » (Detue, 2013, p. 411).

Le passage de la rumination du passé des profondeurs du psychisme à l'onirisme se fait de manière naturelle à travers l'acte de « fantasmer » la réalité. La démarche est même réclamée comme le droit des prisonniers révolutionnaires : « Parce qu'ils ont combattu contre les responsables du malheur, ils se donnent la liberté de fantasmer sur le malheur et de faire sonner des voix fantasmatiques du malheur » (Volodine, 2008, p. 397). Ainsi, le post-exotisme ne cherche pas la légitimité de l'archive, des chiffres, ou de l'histoire pour explorer le XXe siècle : au contraire, le monde des rêves où cristallisent en images les obsessions, les images traumatiques, les espoirs, et les intimités sentimentales apparaît comme un des terrains les plus fertiles pour l'auteur post-exotique. L'onirisme est omniprésent dans l'œuvre de Volodine : Patrick Rebollar (2013) a décelé quelques valeurs du rêve dans le post-exotisme, parmi lesquelles on peut remarquer le rêve comme une typologie discursive, comme moyen de transport, comme maladie ou thérapie, comme lieu de rencontre, ou le rêve comme intertexte (pp. 182-191). Dans la plupart de cas, cette présence saillante du rêve implique que le récit s'ouvre à des modes de fonctionnement du temps, de l'espace, et, en général, du monde qui sont propres au monde des rêves et qui se heurtent à la logique qu'on confère au monde réel. Quelquefois, on bascule dans ce monde sans en prendre véritablement conscience, comme dans *Songes de Mevlido* (2007), où le personnage homonyme est tellement envahi par ses cauchemars qu'il devient difficile de distinguer la narration de ses rêves de celle de sa réalité. Mais, souvent, ce sont les images, à travers lesquelles Volodine guide « le lecteur vers un voyage beaucoup plus troublant, plus riche et plus intranquille que ce qu'il avait prévu de faire » (Millois, 1998, par. 5), qui s'approprient de la sensibilité du lecteur et le font dériver vers des mondes étranges, à un pas du fonctionnement onirique. On pense, par exemple, à l'image d'un narrat de *Des anges mineurs* (Volodine, 1999) où il est question de l'accouchement assisté des ourses polaires à l'intérieur d'un navire cargo qui flotte au milieu de la nuit : « Les ourses ahanaient et rugissaient et se retournaient d'un côté sur l'autre avec violence. Elles giflaient l'air, leurs pattes massives cognaient contre le mur de métal, éraflaient la peinture, cognaient » (p. 14). La description des bruits, de la lumière, de l'odeur dans ce passage donne forme à une densité sensorielle qui engage le

lecteur dans une lecture incarnée du texte (Patoine, 2019, p. 223), mais au milieu d'une telle puissante d'immersion, le narrateur hésite sur le domaine de la réalité où se placent ses expériences, ce qui fournit rétrospectivement une explication de l'étrangeté de la scène :

> Quelque chose rendait irréelle la réalité que nous traversions ensemble. C'était le nombre d'oursons que nous extrayions du ventre de leurs mères. […] Or, nous avions déjà autour de nous dix ou onze rejetons, et peut-être même treize ou quatorze, car dans la pénombre et le désordre il était devenu difficile de faire un décompte exact, et, de nouveau, Sophie Gironde s'activait sur la troisième ourse. Je lui fis part de mes doutes. Je ne sais pourquoi, je m'exprimais en recourant à des tournures de phrases et à des mots qui m'étaient étrangers, je disais prélart au lieu de bâche, je discourais sur les matrices d'une voix moite. Elle me lança un coup d'œil en biais, mais ne répondit rien. On voyait nettement qu'elle ne croyait pas à mon existence (Volodine, 1999, p. 15-16).

Or, la présence récurrente du rêve chez Volodine doit souvent se comprendre faisant partie du binôme central de l'exploration post-exotique des mondes parallèles, qui installe un lien inébranlable entre chamanisme et onirisme. Le chamane est une figure essentielle dans le post-exotisme, mais, de manière similaire à ce qui arrive avec le traitement de l'histoire, ses apparitions n'ont pas de prétentions anthropologiques, voir ethnologiques: ce qui intéresse Volodine est surtout de reproduire les dynamiques propres à cette figure dont sa fonction comme intermédiaire entre deux mondes structure une grande partie de l'art post-exotique. Dans l'entretien avec Jean-Didier Wagneur, il dit considérer le chamanisme avant tout comme une « dimension poétique » et même une « technique de fiction » (Volodine, 2006, p. 257), en ignorant délibérément sa composante religieuse. Et cela est sans doute en relation avec la relation que les pratiques chamaniques entretiennent avec le pouvoir magique de la parole. Lévi-Strauss (1949) signala que la fonction guérisseuse du chamane passe directement par la proposition d'un récit mythologique qui donne un sens aux souffrances du malade, et en cela, il se rapproche du psychanalyste, car tous les deux proposent une réalité parallèle qui supplante celle du malade : « [le chamane] s'incarne comme le psychanalyste objet du transfert, pour devenir, grâce aux représentations induites dans l'esprit du malade, le

protagoniste réel du conflit que celui-ci expérimente à mi-chemin entre le monde organique et el monde physique » (p. 20). De manière similaire, le chamane post-exotique est un créateur de mondes à travers la parole, d'où la place centrale qu'il occupe dans son art littéraire. C'est ainsi que pour Anne-Sophie Donnarieix (2016), la présence du chamane et son balancement entre les mondes « est mis en parallèle avec l'instabilité du narrateur qui joue en même temps sur plusieurs échelles discursives » (p. 193), de sorte qu'il devient une singularisation d'une des démarches spécifiques à la narratologie post-exotique.

Parfois, ces chamanees mettent leurs pouvoirs au service de leurs désirs personnels, que ceux-ci soient bienveillants ou pas. Ainsi, dans *Terminus Radieux* (2014b), le redoutable chamane Solovieï, dont on a déjà parlé, domine l'esprit de tout celui qui outrepasse les limites de son territoire en lui imposant une réalité où il est le maître incontestable : « La vieille forêt est un endroit qui appartient à Solovieï. / C'est l'entrée des mondes de Solovieï » (p. 88). Le chamane agit ici comme un véritable double dans la fiction de la figure de l'écrivain : Solovieï rêve de mondes intradiégétiques dans la narration où l'on devient ses « créatures », les personnages du roman deviennent les personnages de son monde chamanique, de sorte que ce sera lui qui décidera totalitairement de leurs destins. Ces mondes, représentés dans le texte avec un changement typographique, ont un style littéraire particulier, celui d'une « poésie post-chamanique » (Volodine, 2014b, p. 121), qui reproduit la transe du chamane en attendant l'espace noir et les mondes de l'au-delà. Le pouvoir des chamanes est tel dans le post-exotisme, qu'on peut expliquer les violents changements de focalisation que subit *Terminus Radieux* comme le résultat d'une bataille entre Solovieï et le narrateur pour s'emparer du discours, les rendant donc des figures appartenant à la même catégorie. Dans *Des enfers fabuleux* (Volodine, 2003), il arrive une situation semblable quand les deux femmes chargées du récit invoquent un personnage qui est capable de traverser le monde des rêves et, par effet chamanique-narratif, il finit par se charger lui aussi de la narration, de sorte qu'on commence à douter qui pense à qui dans cette histoire d' « emboitements de voyages, de transferts et de rêves chamaniques » (Wagneur, 2006, p. 256) :

> C'est cela, ma vieille, débarrasse-toi de Weyloomaja. Parmi tous ceux que tu as triturés dans ta mémoire, il occupait une place beaucoup trop à part. Son

> indépendance ? son nom, *L'Elu de tous* ? la sûreté inhumaine de ses gestes ? ses certitudes sur la réalité, la non-realité, l'illusion ? t'exaspéraient, te repoussaient, il faut l'avouer. Son titre de maitre guide, qui ruinait tes prétentions à dominer seule toute l'histoire ? […] Tu ne l'avais pas fait beaucoup apparaître, tu pensais à Wijeyekoon fout d'abord à Shamyraheem, a Reemanjee, à Panabokke, à Othaldjayk, tu pensais à tous ces mutants que tu désirais introduire au deuxième plan, mais lui déjà s'imposait sans même te laisser le choix de le refuser. […] N'étais-tu pas à ton tour englobable dans les visions de Weyloomaja ? cosmiques ? archétypales ? N'était-il pas temps pour toi de songer à l'élimination du personnage, qui risquait de croître encore, et de t'envahir ? La situation évoluant vers des plans ? des sphères ? que tu n'eusses plus été plus été par la suite en mesure de t'assujettir ? de dompter ? (Volodine, 2003, pp. 640-641).

C'est dans ce sens qu'on comprend comment le chamanisme peut devenir une technique de fiction, ou même une poétique au sein du post-exotisme : l'insertion de la composante chamanique affecte la narration à plusieurs niveaux, non seulement dans la thématisation de la figure du chamane et du rite ou à travers la profusion d'images et de scènes qui appartiennent aux mondes oniriques, mais en fournissant le post-exotisme des techniques discursives qui performent dans le texte leur manière particulière de comprendre la fiction littéraire. Pourtant, il serait injuste de dire que le chamanisme post-exotique est isolée de toute culture particulière, car, même avec un traitement athée et très éloigné de l'ethnologie, le post-exotisme s'inspire directement de la tradition bouddhique tibétaine de laquelle il prend notamment l'idée de l'au-delà, tellement présente dans l'édifice post-exotique. Il y fait référence en l'appelant le « bardo », et lui dédie une section dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze.* La connaissance de l'au-delà du bouddhisme tibétain nous renvoie au texte du XIVe siècle appelé *Le livre tibétains des morts* ou *Bardo Thödol* (2018/XIVe). Dans ce texte, on décrit une méthode pour guider le défunt au salut ou à sa réincarnation en lui donnant des instructions pour s'orienter dans l'étape intermédiaire après la mort, aussi appelée « bardo ». À croire la fable post-exotique, ce texte est devenu populaire parmi les prisonniers du quartier de haute sécurité « car il coïncidait formidablement avec nous valeurs poétiques » (Volodine, 1998a, p. 79), en raison de sa description de l'enfer et de l'éternité, l'idée du voyage après la mort,

l'existence d'une étape où le monde abrite une logique non rationnelle, et, finalement, en raison de sa situation discursive en tant que discours fait aux morts. Encore une fois, les auteurs post-exotiques insistent sur le traitement athée des influences bardiques : à la croyance, ils opposent, pourtant, « une religiosité aiguë » qui « hante nos fictions, une religiosité si forte et sincère qu'elle modifie le comportement quotidien des narrateurs et conduit ceux-ci à des attitudes monastiques » (Volodine, 1999, p. 78). Autrement dit, le *Bardo Thödol* fonctionne comme une des grandes intertextualités du post-exotisme : il y a de nombreux textes dont le chronotrope est une version du bardo tibétain, les figures de psychopompes qui conduisent les morts vers la réincarnation ou de mondes au-delà se multiplient, le voyage à travers la mort vers d'autres mondes devient un véritable *topos* littéraire post-exotique, etc. Enfin, le chamanisme d'influence bouddhique tibétaine est une des bases les plus solides de la composante fantastique dans l'œuvre de Volodine, tout comme les dynamiques propres à cette tradition, et les images qu'elle apporte, sont au chœur de la conception du monde textuel post-exotique.

Pourtant, si on veut considérer le fonctionnement du fantastique dans cet œuvre, il faut sans doute reprendre la formule de « réalisme socialiste magique », dont une certaine opacité est à remarquer : à la contradiction apparente entre les termes « réalisme » et « magique » vient s'ajouter celle qui mobilise le qualificatif « socialiste », dont on ne saurait pas bien dire s'il nous renvoie à une qualité du style post-exotique, à son système idéologique, ou aux deux en même temps. Selon Ruffel, Volodine emprunte « au réalisme magique sud-américain […] le soupçon porté sur la réalité, le fantastique, le livre dans le livre, la « non-vie », et la « non-mort », modalités littéraires par lesquelles se lit et s'apprécie l'œuvre post-exotique », en même temps qu'il actualise le chronotrope pour en faire un « réalisme magique contemporain » (2006b, p. 70). De notre côté, il nous semble que c'est surtout dans la manière dont les éléments fantastiques apparaissent au milieu de ce contexte réaliste socialiste qu'il faut chercher les influences. Prenons l'exemple du long incipit d'*Alto Solo* (Volodine, 1991), où l'on présente les personnages de l'histoire à travers la reprise de la formule « C'est l'histoire de… » : les premiers personnages présentés sont des hommes, Aram, Matko et Will MacGrodno, qui commencent le récit en sortant d'une prison grâce à une libération conditionnelle. Or, le deuxième personnage présenté, appelé Ragojine, est introduit de cette façon : « C'est

aussi l'histoire d'un oiseau. D'un oiseau qui, à la fin de l'automne, n'a pas pu accompagner son groupe vers le sud, car il a eu l'aile blessée lors d'une bagarre avec les frondistes » (p. 11). Grâce à la description anatomique du personnage, on apprend que sa qualité d'oiseau n'est pas à prendre métaphoriquement. Dans les interactions entre Ragojine ou les autres oiseaux impliqués dans le récit et le reste d'humains, on ne voit pas le moindre signe d'une étrangéité, et ils participent ensemble dans des actions où ils reçoivent le même traitement narratif, même si le lecteur sait qu'entre l'arrestation, par exemple, d'un humain et celle d'un oiseau il doit y avoir des différences substantielles auxquelles le texte, pourtant, ne fait pas référence. La présence de l'élément fantastique – un oiseau qui parle et habite dans le même régime que les humains – ne soulève dans la narration aucun conflit entre la réalité admise et celle proposée par le texte. Au contraire, le post-exotisme adopte la perspective typique du réalisme magique à cet égard, c'est-à-dire, une perspective « synthétique » qui :

> unifie au sein d'une vision et d'une perception « particulière » du réel, c'est-à-dire singulière et subjective, des catégories généralement opposées : le rationnel et l'irrationnel, la réalité et le rêve, le réel et l'imaginaire, tout l'effort de l'esthétique magico-réaliste consistant en un dépassement des antinomies ainsi constituées pour proposer une appréhension renouvelée du monde (Denis, 2002, par. 2).

On voit bien comment ce mode synthétique du fantastique accompagne bien le principe post-exotique de la non-opposition de contraires, qu'il avoue prendre du bouddhisme tibétain. Dans ce sens, l'apparition du fantastique dans le post-exotisme, qui normalement soulèverait les contradictions que relève Benoît Denis, n'a pas besoin d'être assimilée à un système de réalité particulier, et elle ne motive pas non plus pas des moments de tension et d'explication dans le récit. Au contraire, on pourrait même dire que le post-exotisme réussit à maintenir le régime de l'ambiguïté tout au long de l'œuvre en évitant de fournir une intégration conclusive des aspects fantastiques dans le monde de la narration, dont on 'n'arrive pas à savoir s'ils appartiennent à la qualité d'un monde textuel étrange, aux intromissions du monde des rêves dans la réalité, ou au fait que le chronotrope est déjà placé dans une version de l'au-delà. Si on suit les propos déjà devenus classiques de Todorov (1970) à l'égard de l'effet d'ambiguïté dans le genre fantastique, il nous semble correct d'affirmer que, quand le post-exotisme se réclame de

l'« anarcho-fantastique » ou du « réalisme socialiste magique », il se décrit en toute légitimé.

3.3. Une littérature « des poubelles » en rupture avec la littérature officielle

L'expression « littérature des poubelles » apparaît pour la première fois dans le roman *Lisbonne dernière marge* (Volodine, 1990), où elle fait référence à une certaine tradition littéraire mise en œuvre dans le roman qui serait marquée par sa clandestinité et sa dissidence vis-à-vis l'officialité. Ce roman est l'un des premiers textes post-exotiques où l'on explicite une organisation matérielle du littéraire dans l'existence de collectifs d'écrivains, des revues où ils publient ses textes et ses critiques, des censeurs liés au pouvoir policier qui les poursuivent, et des conditions de création et diffusion des textes. Comme on l'a vu, *Lisbonne dernière marge* reproduit un cas particulier de ce qui semble un *samizdat* soviétique, c'est-à-dire, ce réseau littéraire clandestin qui transmettait des idées contraires à l'idéologie officielle sous la forme de publications modestes, dont la qualité et le nombre n'étaient pas exceptionnels. Dans le roman de Volodine, on appelle cette littérature « filière », « périphérique », qui transmettrait une « vérité secrète concernant l'humanité » (1990, p. 185), de sorte que la littérature des poubelles s'oppose à la littérature officielle, qui reçoit le nom de la période historique fictionnelle le roman se place, c'est-à-dire, la littérature « Renaissance » :

> durant ces centaines d'années, à côté de la littérature officielle, humaniste, *autre chose* avait existé, avait utilisé des mots, écrit et diffusé des livres, *autre chose* avait survécu dans les souterrains de la culture. Cet autre chose s'illustrait au fond d'insaisissables réseaux et filières, véritables poubelles de la Renaissance, hors du contrôle intellectuel de la société. Et hors de son contrôle moral (Volodine, 1990, p. 184-185).

La littérature des poubelles, de ce qui a été rejeté car rejetable, est donc animée par une dissidence politique. Dans le roman, les actions des communes d'écrivains sont assimilées à celles des groupes anarchistes et terroristes, à cause desquels nombreux écrivains ont été assassinés ou emprisonnés, et leur ouvrage disparu. De cette manière, il semble que ce sont probablement cette dissidence politique et son existence hors de l'officialité qui inspirent une dissidence aussi du côté esthétique, tel qu'on peut aussi le voir dans les

aspirations contreculturelles de *samizdats* qui profitaient de leur décrochage du canon pour explorer des formes artistiques qui n'auraient pas pu se développer dans le domaine de l'officialité (*vid*. von Zitzewitz, 2021, p. 155) : c'est notamment le cas dans la création au sein de ladite littérature des poubelles du genre de la Shaggå « dont la démarche chiffrée, le fonctionnement allusif, la volonté de masque soi-disant poétique, attirèrent aussitôt l'attention des pouvoirs et de la police » (Volodine, 1990, p. 123). Mais c'est dans ce point que les termes se renversent, ou, plutôt, changent de direction d'influence, car la dissidence esthétique de cette littérature devient en elle-même, et aux yeux des censeurs, une dissidence politique potentielle et encore plus dangereuse pour le pouvoir du fait qu'elle est dissimulée, cachée, sous-tendant la naïveté des prétentions avant-gardistes :

> Pour mon père, la chose était entendue : les trois premières Shaggås, sous prétexte de promouvoir une nouvelle esthétique, avaient infiltré dans les esprits l'inquiétude, le doute, et des habitudes de méfiance à l'égard des principes de base de la Renaissance. Des habitudes de révolte. Et il n'est pas dans les usages que la police apprécie ce genre de plaisanteries (p. 129).

À cet égard, il faut rappeler que c'est à travers la littérature que les voix post-exotiques, enfin, les voix des prisonniers politiques qui ont tenté la révolution sans succès, continuent à lutter même dans leur exil concentrationnaire. Alors, ils se réclament de cette expression, de la littérature des poubelles, et, ce faisant, ils affirment au sein de leur littérature une imbrication telle de l'éthique et l'esthétique qu'il devient difficile de les distinguer[11]. Dans ce sens, cette littérature mineure est avant tout l'expression d'un peuple, d'une communauté de malades, de parias, de sous-hommes, ou comme on le dit dans le post-exotisme, d'*untermenschen.*

La rupture avec la littérature officielle est tellement mise en avant que le post-exotisme se réclame souvent comme de la « xénolittérature », c'est-à-dire, comme étant étrange ou étranger à littérature même. On peut interpréter cette revendication de deux manières différentes. Dans le sens faible du terme, le post-exotisme se perçoit comme étranger ou étrange aux courants, développements, modes, et, en général, à l'histoire littéraire envers laquelle il réclame son indépendance ; Lionnel Ruffel parle ici d'une

[11] Voir l'étude de Frédérik Detue (2010).

démarche d'auto-exclusion constitutive de cette littérature (2006b, p. 39), qu'il comprend aussi par rapport à la dissidence politique ainsi qu'à la situation carcérale des prisonniers post-exotiques. Cette indépendance, voire, auto-exclusion s'affirme à chaque fois qu'on interroge le post-exotisme sur ses coordonnées littéraires. À cet égard, la réponse de Lutz Bassman aux interviewereurs dans le *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* devient paradigmatique de la démarche :

> ils cherchaient à définir des supports littéraires qui ne pactiseraient pas avec vous, et qui ne reproduiraient aucune de vos traditions et aucun de vos conformismes ou anti-conformismes officiels. Ils ont inventé des formes vides que nous n'aviez jamais eu l'occasion de polluer, et ils les ont remplies avec des visions auxquelles votre sensibilité est étrangère. Là aussi, par la aussi ils étaient entrés en dissidence. Ils ont inventé le genre romance pour n'être pas mêlés à vous ni à vos tentatives de rénovation du roman, à toutes les jongleries boutiquières des avant-gardes institutionnelles. C'est une démarche d'aversion, vous saisissez ? D'aversion et de malveillance. Ils ont rattaché leurs œuvres à des catégories nouvelles, romance, Shaggå, etc., d'abord et avant tout pour affirmer qu'en dépit de vos rodomontades loquaces vous restiez les représentants et les chiens loquaces de l'ennemi, les amuseurs de l'ennemi, les paroliers d'un monde à détruire (Volodine, 1998a, p. 36).

Dans les années à venir, le post-exotisme réduira la violence qui prédise à ces mots de Lutz Bassmann et, comme on l'a vu, n'aura pas tant de problème à côtoyer l'appellation de 'romanesque' ou le genre du roman, c'est-à-dire à côtoyer leur appartenance à la littérature que les post-exotiques appellent officielle. Mais la revendication d'être à part sera maintenue notamment à travers l'exploration des genres littéraires nouveaux : la Shaggå, le romance, le narrat, les entrevoûtes, les murmurats, les leçons, les slogans, ou même, l'interrumpat (*vid.* Bassman, 2017) constituent un catalogue de ces « formes vides », parfois même d'une structure très rigide, dont l'existence débute et, probablement, finira avec le post-exotisme. En pensant, pour le moment, le genre littéraire comme le fait le critique allemand Sigmund J. Schmidt (1990/1980, p. 15), qui y trouve un exemple de structure cognitive qui oriente les actions des participants dans la communication littéraire, on comprend bien la taille du geste de création de formes

nouvelles dans le post-exotisme. Avec ce catalogue de genres inouïs pour la critique et le public, les auteurs post-exotiques s'isolent des modes de signification particulière de la littérature officielle, en proposant ainsi une entrée dans l'œuvre qui sollicite l'effondrement des catégories connues préalablement et la création de nouveaux schémas et structures de réception qui les supplantent. Toujours est-il, on l'a vu, que le post-exotisme n'est pas une littérature inaccessible au grand public, et les porte-paroles s'occupent de le rendre plus au moins accueillant : « on s'arrange pour que [les lecteurs] soient accueillis dans l'univers fermé du texte et qu'ils apprennent à le visiter sans s'y perdre » (Volodine, 1998a, p. 43).

Bien évidemment, cette indépendance de la littérature dite officielle n'est pas absolue. Même si la plupart des intertextualités restent cachés o dissimulés par l'auteur – à l'exception du *Bardo Thödol* et *Les Mille et une Nuits* –, il n'est pas difficile de lier la littérature post-exotique à des traditions littéraires particulières, comme on l'a vu dans la section précédente. D'un autre côté, il arrive souvent que Volodine soit interrogé sur ses influences littéraires et, donc, on dispose plus au moins d'un éventail de textes qui peuvent se relier facilement à l'écriture de Volodine : ainsi, les noms de Kafka, Dostoïevski, Brecht, Lautrémont, Chalamov, Balzac, Dickens, OuLiPo, Péret, Duhamel et tant d'autres fonctionnement souvent comme des béquilles pour accéder à la littérature post-exotique. Mais il y a deux influences que le post-exotisme prend véritable soin d'éloigner de sa littérature et qui représentent, en même temps, deux de ses grands hypotextes : le Nouveau Roman et la littérature d'avant-garde – notamment le surréalisme et OuLiPo. Du point de vue stylistique, le post-exotisme se rapproche du Nouveau Roman par la complexité de son écriture, les jeux aventuriers au niveau de la focalisation, la multiplication de mises en abyme et de reflets, par la déambulation de ses personnages et par la réécriture du genre noir à travers le soupçon – qui sèment les récits des Nouveaux Romanciers (*vid*. Janvier, 1972/1964), ainsi que, bien évidemment, par la présence insistante du métatexte ou du commentaire qui, dans le post-exotisme, fait partie de la fiction elle-même. Il y a aussi une certaine volonté post-exotique de montrer un récit « *en procès* » qui « *subit à la fois une mise en marche, et une mise en cause* » (1973, p. 31), comme disait Jean Ricardou à propos du Nouveau Roman. Or, si le post-exotisme s'ouvre constamment à exhiber la construction du récit, à entraver « l'illusion de représentation »

pour attirer l'attention du lecteur « sur la manière selon laquelle ces lieux, ces événements, ces personnages sont engendrés » (Ricardou, 1973, p. 76), c'est parce que c'est en dégénérant le récit – l'expression appartient aussi à Ricardou – que les conditions fictionnelles de sa production et de sa diffusion s'affichent le plus directement, c'est-à-dire que c'est la manière de plonger le lecteur dans le non-récit de la fable post-exotique à laquelle le post-exotisme voudrait qu'il croit fiévreusement. Ainsi, tandis que le Nouveau Roman « impide que se tome la narración como vehículo o como un instrumento » (Janvier, 1972/1964, p. 24), le post-exotisme se sert globalement du récit dégénéré comme le moyen pour réussir le projet de la genèse d'une fabulation de la réalité. Il nous semble que c'est à cela que Lutz Bassmann, personnage de fiction et hétéronyme, fait référence quand il parle de la volonté de s'éloigner des « vos tentatives de rénovation du roman » dans le fragment qu'on a cité plus haut : il existe encore une illusion du récit dans le post-exotisme, mais elle est subsumée à l'illusion mimétique d'une réalité fictionnelle. D'un autre côté, en ce qui concerne les avant-gardes, le post-exotisme est encore plus implacable. Il est intéressant de constater simultanément l'insistance que le post-exotisme ne soit pas compris comme une avant-garde, que *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* ne soit pas vu comme leur manifeste, et la dette incontestable – et subtilement avouée – du surréalisme d'André Breton dans la conception poétique du post-exotisme, dans sa manière de déclamer ses principes, dans le lien inébranlable entre politique et art qu'il place au cœur de sa littérature, ou, même, dans une sorte de métamorphose de l'idée d'art total qu'on peut aisément appliquer au statut du prisonnier post-exotique : il arrive même qu'on mentionne la non-opposition des contraires comme une des caractéristiques du genre du romance (Volodine, 1998a, p. 39). D'autre part, l'emploi prépondérant de la contrainte dans le système post-exotique amène le lecteur à l'univers littéraire du groupe OuLiPo, tel qu'il est suggéré par l'analyse de Jean-Louis Hyppolite (2006) :

> *Nuit blanche en Balkhyrie* comporte 49 chapitres, nombre tantrique, qui servira de base à d'autres ouvrages, réels ou virtuels, comme *Des anges mineurs* […] De même, chaque partie de *Vue sur l'ossuaire* est composé de 7 fragments, 7 est la racine de 49. *Lisbonne dernière marge* est également composé de 7 parties, à l'intérieur d'un récit cadre. *L'Art du monologue dans les tranchées* a pour

> structure 343 séquences d'une page (343 est le cube de 7). Finalement, il y a 343 auteurs dans l'archive « post-exotique (p. 133).

Nombreux sont les textes qui suivent cette contrainte mathématique autour du 49 et de ses multiples, car, en fait, 49 sont les jours que les âmes résident dans le bardo tibétain avant de leur salut ou de leur réincarnation. Mais, au-delà de ce petit clin d'œil, il résulterait très compliqué de rattacher à ce formalisme obsessionnel un sens particulier. Ces contraintes ne suffissent pas à ériger un mouvement littéraire, et ne constituent pas le code symbolique d'un groupe que le lecteur peut s'amuser à déchiffrer : au contraire, elles « restent résolument opaques, insignifiantes […] et signalent au plus la présence d'échafaudages formels qui font surface dans le texte, çà et là, de façon apparemment aléatoire et itérative » (Hippolyte, 2006, p. 134).

Enfin, le post-exotisme n'est pas une avant-garde, d'un côté et comme Lionnel Ruffel le signale, parce qu'il constitue « une école sans groupe » (2006b, p. 64), ou dont le groupe appartiendrait à la fable post-exotique, et, donc, serait fictionnel. De cette manière, il ne peut être revendiqué par personne d'autre que les voix post-exotiques, renforçant un effet de clôture et d'indépendance à l'égard du champ littéraire. Mais, d'un autre côté, il nous semble que la volonté de s'en distinguer tient aussi au fait de ne vouloir rien représenter pour la littérature avec 'l' majuscule : le post-exotisme ne voudrait pas se comprendre à l'intérieur du cours de l'histoire littéraire, pas plus se voir dans la position d'en apporter une définition avec son art littéraire. Topographiquement, le post-exotisme adopte la position d'une île dans le panorama général de la littérature : il se présente avant tout dans son isolement, comme un point excentrique et autosuffisant, et prônant son auto-exclusion. Ou même, suivant encore les propos de Ruffel (2006b, p. 125), il faudrait peut-être le considérer aussi dans ce sens comme un non-lieu, une *u*-topie, hors des terres connues du littéraire.

Voilà un sens dans lequel le post-exotisme se réclame de la xénolittérature. Pourtant, on peut faire une interprétation plus sévère de cette étrangeté ou étrangéité : est-ce le post-exotisme hors de ce qu'on conçoit comme de la littérature ? La réflexion devient risquée ici, d'autant plus qu'elle précise d'une définition solide de ce qui est la littérature, si jamais cela s'avère possible. En outre, nous ne sommes pas très sûr que cela soit le sens que le post-exotisme confère à l'expression : il semble que si le mot

« xénolittérature » abrite cette possibilité sémantique, c'est plutôt pour la suggérer que pour la développer. L'apparition du terme dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (1998a) est suivi d'une réflexion intéressante sur la nature des prisonniers dans le quartier de haute sécurité : « Quelque chose a enrichi ou appauvri l'univers mental des détenus surnarrateurs. Leur surnaturel ne peut plus être correctement élucidé ou dépeint avec des techniques d'expression propres à l'humain » (p. 72), avoue le narrateur. Plus loin, ces propos se concrétisent et deviennent plus terrifiants :

> En face de la population d'essence bipède et d'essence tueuse que la bestialité capitaliste avait comme à jamais charmée, nous nous sentions bipèdes et tueurs, nous aussi, mais étrangers, au service d'une civilisation parallèle, porteuse d'une autre intelligence et d'un autre sang…La distance grandissait…Nous nous sentions de plus en plus proches de…En fin, il ne sert à rien de spéculer sur cette métamorphose que, peut-être, la première génération eût jugée effrayante, et que nous trouvions seulement curieuse (p. 73).

Il n'est pas rare de trouver parmi les personnages du post-exotisme des animaux, des morts en vie, et même des mutants. Dans *Les filles de Monroe* (Volodine, 2021) on parle même de « xénomorphologie » pour qualifier certains êtres qui jadis furent humains avant leur mort (p. 192). Un syllogisme s'impose : si – au-delà des débats sur le fait littéraire – on comprend que la littérature est une activité humaine, et que les voix post-exotiques doutent de leur nature humaine partagée avec les êtres hors de la prison, pourrait-on douter aussi que leur activité scripturale soit de la littérature ? Bien évidemment, cette question relève avant tout du jeu et ne saurait pas être une considération sérieuse pour l'analyse. Pourtant, cette idée de la xénolittérature ouvre une voie de réflexion intéressante et elle nous plonge directement dans l'univers de fiction de la fable post-exotique, d'où, peut-être, sa fonction évocatrice.

Si, d'un autre côté, on adopte une démarche plus rigoureuse, il sera question de se demander comment le post-exotisme peut développer un fonctionnement étranger ou, plus humblement, atypique du littéraire de sorte qu'il puisse rejoindre cette catégorie de xénolittérature. Pourtant, cette démarche peut mener à un des pièges que le post-exotisme tend aux lecteurs et, plus précisément, à la critique face à laquelle il est compliqué de rester attentif : la catégorie de « xénolittérature » est issue directement de la fable post-exotique, et, donc, c'est une catégorie dont le fonctionnement a pour cadre la fiction

littéraire. S'en servir comme une catégorie critique pour considérer le post-exotisme du dehors, avec l'œil objectif de l'analyse, c'est oublier que le métatexte post-exotique « est fictionnalisé, il émerge de la fiction, si bien qu'il devient impossible de les distinguer » (Ruffel, 2006a, p. 88) et, alors, au lieu d'en apporter une description méthodique, on serait en train de redoubler la fiction dans la critique dans une sorte d'effet de circularité et de redondance. C'est le risque qui advient lorsqu'on pondère les frontières entre la réalité et la fiction que le post-exotisme s'acharne à troubler, et que le critique doit manier avec prudence lors de ses analyses. Or, ce qui est intéressant c'est que cette manière particulière de troubler la relation entre la réalité et la fiction, qui s'étale tout au long du projet post-exotique, est précisément ce qui rend le post-exotisme atypique et, éventuellement, xénolittéraire. L'existence de ce dehors du texte qu'on a appelé la fable post-exotique, l'intégration du métatexte dans la fiction elle-même, le jeu sur le paratexte, la dérive référentielle qui brouille les références géographiques et historiques et d'autres spécificités du post-exotisme attaquent directement la certitude du lecteur que le texte de fiction ne représente pas plutôt une réalité extratextuelle, cette réalité extratextuelle étant fictionnelle ou pas. Autrement dit et en suivant la terminologie de Genette dans *Fiction et diction* (1993/1991, p. 30), le texte post-exotique questionne son statut intransitif comme texte littéraire, de sorte qu'il questionne aussi que sa signification soit inséparable de sa forme textuelle. En nous renvoyant toujours à cet au-dehors du texte qui le conditionne, et qui finit par supplanter la notion du dehors extratextuel où se place le lecteur, le post-exotisme réussit l'effet contraire : il annule l'extérieur, il le phagocyte, au point que l'on peut affirmer avec Ruffel qu'il « n'existe pas de dehors extérieur au post-exotisme » (2006a, p. 87). Les conséquences de cette conception de la fiction dans la littérature et, en particulier, dans le texte post-exotique, y compris sa réception, sont d'une importance incontournable pour saisir la spécificité du projet d'Antoine Volodine, enfin, sa rupture avec la littérature officielle.

4. La critique post-exotique

Dans l'introduction aux actes du colloque en Cérisy consacré au post-exotisme, les chercheurs Frédérik Detue et Lionnel Ruffel définissent ainsi le statut du post-exotisme face à la critique :

> **Par un hasard historique, Antoine Volodine fait partie de cette première génération d'écrivains en France à pouvoir bénéficier dans un même temps de deux espaces de reconnaîssance : l'espace de la canonisation et de la consécration patrimoniales d'une part (l'académie, scolaire et universitaire), et l'espace de l'actualité et du débat contemporain d'autre part (la presse) (2013, p. 14).**

Effet de ce « hasard historique » et, peut-être aussi, de la démarche selon laquelle la littérature post-exotique convoque tant un public non-spécialiste que la critique, la situation du post-exotisme en 2023 en raison de son traitement et l'attention médiatique est complètement distincte de celle que l'on a pu trouver aux années 90. De la place excentrique et marginale que lui confèrent les premières revues de presse, le post-exotisme est devenu ce que Dominique Soulès (2017) qualifie comme un classique « de l'extrême contemporain » (p.22), comme en témoignent les nombreuses et variées études critiques qu'on lui a consacrées. En amont, il nous semble que dans ses quarante années d'existence, la critique – de la main des efforts explicatifs de l'auteur – a réussi à déstigmatiser le post-exotisme comme une littérature incognoscible, qu'on peut difficilement rattacher à des manifestations littéraires similaires et dont le fonctionnement reste hermétique pour la théorie. Désormais, le post-exotisme figure dans maintes classifications typologiques comme celle de Francis Berthelot (2005) en tant que « transfiction » qui transgresse les lois et les ordres au niveau du temps, de la réalité, de la physique, etc. ; dans celle de Sylvie Servoise (2011) comme une tournure contemporaine de la littérature engagée à partir de la seconde moitié du XXe siècle ; dans celle Thomas Conrad (2016) comme dernier et étrange représentant des cycles romanesques français ; dans celle de Mélanie Lamarre (2014) comme exemple contemporain de l'écriture de l'après utopique ; ou, bien, dans celle de Bruno Blanckeman (2002) – où, même s'il est question d'examiner l'insolite de cette littérature, le post-exotisme est mis en relation avec d'autres expressions romanesques de la fin du XXe siècle – en tant qu'exemple de ces« territoires littéraires frontaliers » (p. 55).

Ces efforts du tissage du post-exotisme avec d'autres manifestations littéraires contemporaines ont été accompagnés par des études plus approfondies et concrètes sur sa spécificité littéraire, parfois réunies dans des volumes critiques

collectifs, parfois éparpillées en différentes revues littéraires, ou même étant l'objet d'un nombre non négligeable de thèses doctorales. Il nous est impossible de rendre compte ici de toute la masse critique qui a été produite dans ces dernières années, mais on voudrait toutefois mentionner certains de ces volumes collectifs avant d'entrer dans des considérations précises. On pense à quatre monographies en particulier : au numéro 8 de la revue *Écritures contemporaines* intitulé « Antoine Volodine. Fictions du politique », dirigé par Anne Roche et Dominique Viart en 2006 ; au volume issu d'un colloque sur le post-exotisme à Moscou appelé *Défense et illustration du post-exotisme en vingt leçons avec Antoine Volodine,* dirigé par Frédérik Detue et Pierre Ouellet et publié en 2008 ; à un autre volume issu d'un colloque à Cerisy, appelé *Volodine, etc. Post-exotisme, poétique, politique,* apparu en 2013 et dirigé par Frédérik Detue et Lionel Ruffel ; et au numéro 322 de la *Revue des Sciences Humaines* intitulé « Antoine Volodine et la constellation « post-exotique » », publié en 2016 et dirigé par Dominique Soulès et Florence Traisnel. Au-delà de la diversité d'approches critiques réunis dans ces ouvrages et de l'enrichissement que cela suppose pour les études sur le post-exotisme, il nous semble que ces quatre ouvrages témoignent de l'existence bien établie d'une autre communauté, parallèle à celle des prisonniers post-exotiques dont on a parlé avant, mais cette fois-ci, de l'autre côté du texte. Le chercheur qui se penche sur le post-exotisme retrouve l'image reflété de son labeur critique à l'intérieur de la fiction, dans les instances récurrentes de métatextualité qui ont le point de vue privilégié, le dernier mot sur les mécanismes qui animent le texte dès son domaine fabulé de production auquel seulement l'être post-exotique a accès. Tous ceux qui étudient le post-exotisme sont donc regroupés par leur distance ou proximité à cet idéal critique-fictionnel qui représente le métatexte, et ainsi éprouvent-ils les tensions inhérentes au développement des analyses sur une littérature qui se caractérise par l'inclusion dans l'œuvre de la présence des lecteurs sympathisants. C'est cette réflexion *métaméthodologique* qui unifie et donne le sens de communauté aux noms de Lionnel Lionel Ruffel, Dominique Viart, Pierre Ouellet, Frédérik Detue, Dominique Soulès, Anne Roche, Frank Wagner, Joëlle Gleize et tant d'autres chercheurs qui, sans doute, ont façonné à leur manière la vision qu'on peut se faire de l'œuvre d'Antoine Volodine.

Ce n'est pas ici le lieu de faire un commentaire complet sur l'histoire et les approches développées par la critique au long de ces quarante ans de littérature post-exotique. Nous nous contenterons, pourtant, de dessiner un parcours à la fin duquel on aimerait comprendre la démarche critique que nous allons adopter. Ce faisant, nous relèverons les principaux enjeux et axes thématiques qui ont fait objet de l'étude de la critique, pour mobiliser aussi une réflexion méthodologique qui découle de la spécificité du post-exotisme face à la fictionnalisation du hors texte que nous avons déjà explorée. De cette manière, ce parcours débute sur la composante politique du post-exotisme telle qu'elle a été comprise par la critique, qui fait appel, en deuxième lieu, à la relation entre la réalité et la fiction et les études portant sur sa composante fantastique. On abordera en dernier lieu quelques exemples d'une critique qu'on appellera, pour l'instant, camarade ou sympathisante, et qu'elle nous semble pouvoir être comprise comme une caractéristique qui émane de la fiction même, voire que le post-exotisme éveille de façon naturelle lors de son traitement critique externe – dans le chapitre suivant, nous introduirons le concept de 'lecture *en aval*' du post-exotisme pour la distinguer d'une critique qui ne joue pas au jeu post-exotique et qu'on comprendra comme une 'lecture *en amont*' du post-exotisme

4.1. Le post-exotisme comme fiction du politique

Dans les sections précédentes nous avons brièvement souligné la prégnance du politique et de l'idéologique dans la constitution du post-exotisme, ce qui constitue l'une de ses caractéristiques les plus saillantes. On pourrait dire, avec une partie de la critique, qu'une réflexion politique est à l'origine de l'œuvre post-exotique, de ses choix thématiques et narratifs, de sa forme, de sa conception de la fiction, etc. Les premières études consacrées au post-exotisme mettent en avant le traitement du politique comme sa caractéristique principale, mais c'est aussi souvent le cas que les chercheurs partaient du politique pour analyser son régime esthétique ou narratologique ; ou, au contraire, il arrive aussi que les analyses sur les images, les scènes, et les structures post-exotiques amènent la réflexion vers une conclusion politique. Si la dimension politique du post-exotisme apparaît au centre de son fait littéraire, elle le fait comme un nœud dans un réseau interconnecté ; c'est pourquoi l'étude du politique dans le post-exotisme n'a jamais

constitué une voie de fermeture, mais, au contraire, un angle capable d'englober d'autres considérations parfois inattendues.

Dans ce sens, une monographie de mention incontournable est celle de Lionnel Ruffel, *Volodine post-exotique* (2006b), dont nous nous sommes déjà servis à plusieurs reprises au long de ce chapitre. C'est la première monographie consacrée entièrement au post-exotisme et, certainement, elle a constitué et constitue encore un point de repère indispensable pour la critique postérieure. L'abordage que l'auteur en fait est plutôt extensif, de sorte qu'il arrive à donner un aperçu général, mais très solide, du post-exotisme, allant dès l'étude des influences principales, jusqu'à la caractérisation des personnages types, mais en fournissant aussi une analyse précise des dispositifs littéraires mis en œuvre par Volodine, ainsi que quelques concepts clés, comme celui de « dérive référentielle » (Ruffel, 2006b, p. 48) ou « clôture métatextuelle » (Ruffel, 2006b, p. 88), qui contribuent à la compréhension de l'esthétique post-exotique. Or, la ligne principale de cette étude est établie dans ses premières parties, où Ruffel rattache à un geste politique les relations entre le post-exotisme comme fiction et l'Histoire comme le grand récit qu'il emprunte en le déformant pour se constituer. Le traitement du sujet ne convoque pas forcément une idéologie concrète, mais une notion générale du politique à laquelle se subsument les dispositifs et les dynamiques narratologique et esthétiques. Ainsi, le fait d'organiser

> un espace fictionnel presque entièrement scénique, [de] mettre en scène les rapports de forces (actives et réactives), [de]les exhiber comme tels serait un geste tout à la fois esthétique et politique. Il semble que les zones ainsi constituées puissent apparaître […] comme des espaces politiques presque archaïques, dans la mesure où précisément un commun est construit avec parts et places respectives et que la simple constitution d'un commun suppose potentiellement une mésentente (Ruffel, 2006b, p. 236).

Ruffel parle donc du post-exotisme comme appartenant au genre du roman politique, qui « serait celui qui exhibe le propre du roman, le dissensus, la mésentente », ces qualificatifs n'étant pas des qualités « qui définissent une propriété, mais une dynamique, qui empêche toute définition » (2006b, p.133). Le choix de considérer ces caractéristiques comme des dynamiques doit être souligné : toute la réflexion de Ruffel prend pour principe ce

dynamisme, ce mouvement de sa conception du roman politique. Pour en parler, Ruffel privilégie des expressions qui en rendent compte, comme celle de « littérature en procès » (2006b, p. 140) qui décrit le dispositif judiciaire qui règle les échanges entre personnages, narrateurs et lecteurs, celle de « virtualité inaccomplie ou à compléter » (2006b, p. 94) qui caractérise ce système littéraire, de même que celle d'« ambition totalisante » (2006b, p. 99). À notre avis, sa démarche devient clairvoyante lors de ses analyses sur la manière dont le post-exotisme façonne activement ce contre-monde, ce monde fictionnel en parallèle à l'Histoire :

> Le double mouvement, centripète et centrifuge, les dérives référentielle et référencielle, sont absolument essentiels pour saisir l'ambition totalisante de Volodine, son ambition de faire monde. Bâtir un monde, un « contexte » sur lequel naissent ses fictions ne relève pas d'une simple déclaration d'intention mais d'une conception de la littérature et d'une poétique. Elle est en acte comme toujours performée (p. 99).

Dans un sens, l'étude de Ruffel s'accorde de façon naturelle à l'état du post-exotisme à l'époque, quand il avait déjà établi solidement ses bases, mais qu'il était toujours conçu comme un projet, et, donc, projeté vers le futur, dont l'achèvement ne pouvait pas encore se concevoir. Toujours est-il que *Volodine post-exotique* fournit le principe selon lequel, s'il y a une connexion de toutes les dimensions de l'œuvre post-exotique autour du politique, c'est surtout parce que le post-exotisme « cherche à faire » quelque chose, ce geste littéraire qui mérite d'être pris en compte et qu'il faut appréhender aussi dans sa performativité.

En concomitance avec les idées de Ruffel, mais dans une autre direction, les idées de Frédérik Detue doivent aussi être mentionnées dans le cadre de l'étude du post-exotisme en relation à l'Histoire. Il a participé activement aux colloques et volumes collectifs versant sur le post-exotisme, ainsi qu'il a consacré de nombreuses études dans des différentes revues. Son cadre d'études est celui de la littérature et la mémoire, et c'est ainsi qu'il se penche sur le post-exotisme comme un littérature qui « ne se contente pas de refléter l'histoire contemporaine, mais qu'elle se risque, plus avant, à la déterminer » (Detue & Ouellet, 2008, pp. 7-8). Son approche est, donc, différente de celle de Ruffel, vu qu'il associe le post-exotisme à la tradition de la littérature de témoignage, en explorant

ainsi non comment le post-exotisme s'éloigne du monde réel en raison d'un geste politique, mais, au contraire, comment le monde réel historique résiste à l'intérieur de la fiction, et la manière spécifique dont il le fait. À cet égard, Detue fait souvent appel à la composante fantastique ou, mieux, fantasmique du post-exotisme qui « vise à défaire le travail de l'histoire qui a façonné l'oppression au XXe siècle » (2013, p. 421), mais qui critique aussi l'hiperréalité des régimes totalitaires. Cette vision fantastique du réel entraîne des modifications aussi au niveau épistémologique de l'œuvre, et c'est là où Detue rattache une réflexion politique. Pour lui, l'œuvre de Volodine se caractérise par la recomposition de la relation entre le côté esthétique-politique de l'œuvre d'art, hérité de la conception autotélique de la littérature romantique, et son côté éthique que les catastrophes humanitaires du XXe siècle ont mis en avant. Detue comprend le post-exotisme, suivant les propos de Jacques Rancière, dans un régime « post-esthétique » (2010, p. 109), c'est-à-dire, dans un régime où l'autonomie de l'œuvre d'art n'implique nécessairement pas une indifférence éthique. D'une certaine manière, la réflexion de Detue n'est pas loin de celle de Ruffel dans le sens où les deux aboutissent au lien entre le politique et la forme de la fiction post-exotique. Mais, où Ruffel parle d'une supplantation de la réalité par son image comme résultat du geste politique du post-exotisme (2006b, p. 101), Detue va plus loin et relie ce geste, politique en lui-même, à un autre qui se comprend en relation à son opposition à la société du spectacle, à son *consesus* éthique, ainsi qu'à la volonté d'y témoigner la catastrophe (2010, p. 114). Autrement dit, ce que chez Ruffel relève de l'acte littéraire toujours performé est affirmé chez Detue dans son accomplissement comme le départ pour un autre acte esthétique-politique ultérieur envers l'Histoire en sa relation avec la littérature.

Entre le regard de Ruffel dès l'intérieur du post-exotisme et celui de Detue qui le comprend dès l'extérieur, comme un objet littéraire en interaction avec les autres, on trouve plusieurs abordages critiques qui tournent autour de ces considérations politiques, mais qui, comme on a vu, se lancent vite vers d'autres domaines. Un de ces champs d'étude qui s'est avéré très fructueux pour la critique post-exotique est celui de l'analyse du post-exotisme à l'égard de l'utopie. Dans sa monographie, Ruffel (2006b) utilise principalement le terme « utopique » de deux formes distinctes : premièrement, comme terme auxiliaire d'autotélique et d'autarcique, et donc, il l'utilise pour décrire la relation

du monde de la fiction avec le monde réel, et, puis, pour caractériser un type de discours apparenté au mythe, au conte, et, aussi, à une tradition littéraire. Il nous semble que la généralité de la critique qui étudie le post-exotisme comme utopie le fait principalement à partir de ce second usage. C'est l'exemple de la chercheuse Mélanie Lamarre, qui s'y est consacrée systématiquement dans plusieurs articles et une monographie (2014) où elle compare la représentation de l'utopie chez Antoine Volodine et Olivier Rolin. Pour elle, le post-exotisme s'écrit à partir de la déception des grands récits utopiques socialistes dont il critique l'ambivalence en tant qu'une « expression du rêve d'une Cité idéale universelle », mais aussi « de la monstruosité du totalitarisme et du crime de masse » (Lamarre, 2014, p 105). Volodine est critique avec toute idéologie sauf celle dudit « égalitarisme », défendu par tous les actants post-exotiques, mais pas toujours défini concrètement. Cet égalitarisme, dit Lamarre, « opère la synthèse d'idéologies politiques réelles en dépassant volontairement les débats et les querelles historiques qui purent les diviser » (p. 2014, 107), et qui annonce déjà que le grand enjeu idéologique du post-exotisme est précisément dépasser toute idéologique « par l'éthique et le métaphysique » (2014, p. 124), en concordance avec les propos de Detue plus haut commentés. Or, la véritable subversion des récits politiques utopiques est réussie à travers la constante ironisation et parodie de ces discours qui adoptent dans le post-exotisme la forme de son revers : l'anti-utopie d'un côté, et la contre-utopie, ou dystopie de l'autre. C'est à travers ce cadre que Lamarre propose l'analyse des caractéristiques de mondes dystopiques et de leur fonctionnement littéraire, dont elle étudie en profondeur leur chronotrope particulier (*vid.* Lamarre, 2016), ainsi que les perturbations dans la relation entre lecteur, auteur et narrateur en raison d'une tentative d'échapper à une « rationalité destructrice » (2014, p. 215). La démarche critique de Lamarre est reprise par d'autres chercheurs, qui aboutissent à des analyses similaires. Sur ce sujet, Annie Epelboin (2013) apporte une définition très réussie : La littérature post-exotique, dit-elle,

> construit un futur peut-être déjà là, où l'avenir a cessé, l'utopie n'a plus cours: elle est déjà vécue, épuisée de son contenu, elle clôt l'imagination n'étant plus capable de l'ouvrir. Le monde post-exotique est une entreprise eschatologique privée de toute orientation vectorielle, d'aspiration, d'issue. Il désigne une impasse, totale, définitive, circulaire, voire sérielle, où se ressasse un discours de survie, sur l'au-delà de la fin (p. 365).

Il existe encore un grand nombre de lectures très pertinentes de la composante politique du post-exotisme que, pourtant, il nous est impossible de recenser ici, mais dont nous nous servirons au fur et à mesure qu'on avancera dans nos analyses. Il semble clair que l'appellation de « fiction du politique », emprunté au numéro 8 d'*Écritures contemporaines* (Anne Roche, 2006) convient fortement à cette littérature, mais il est aussi vrai que la généralité de la critique qui le considère sous cet angle finit par dépasser la lecture exclusivement politique pour contempler d'autres aspects qui y sont mêlés. Cette interconnexion du domaine politique, narratologique, esthétique, etc., tend à signaler vers une direction particulière : la conception de la fiction, ou bien, du réel mise en œuvre par le post-exotisme. De cette manière, l'étape suivante de parcours critique sera d'analyser le trouble que la composante fantastique du post-exotisme représente à cet égard, un trouble qui est souvent convoqué lorsqu'on se penche sur la création des mondes fictionnels du post-exotisme.

4.2. La composante fantastique du post-exotisme à l'égard de la critique

Dans le post-exotisme, nous venons de le voir, le politique appelle la fiction, constitue le monde en tant que contre-monde, parallèle, autotélique, enfin, fabulé. Pour une autre grande partie de la critique, il a été précisément question d'examiner le caractère de cette fabulation, les termes dans lesquels elle est réussie et ses parentés – s'il y en a – avec d'autres fonctionnements semblables. Nous avons déjà avancé dans une section précédente, où nous avons utilisé quelques définitions que le post-exotisme s'est donné lui-même, que sa composante fantastique est en relation avec l'onirisme, le chamanisme et, en général, les mondes magiques de l'au-delà. Il est temps ici d'entrer plus en détail et de considérer quelques repérages essentiels qu'en a fourni la critique et qui vont nous permettre de centrer nos analyses dans les chapitres à venir.

Une des premières classifications de l'œuvre de Volodine est celle de Francis Berthelot (2005), où il utilise le terme « transfiction », ou fiction trangressive, pour considérer l'écriture d'auteurs de littérature générale

> qui rejettent les limites du réalisme, voire l'idée même qu'une description de la réalité soit possible; auteurs de l'imaginaire qui brisent les conventions de genres, tant au niveau de la construction que de l'écriture. Selon leur tempérament, ils recourent à divers modes de transgression, qui, utilisés seuls ou en combinaison, donnent lieu à d'infinies variations. Ils s'appuient en particulier sur les figures de l'inconscient individuel ou collectif et sur la manière dont celles-ci gèrent le monde. Ce qui leur permet d'ouvrir de nouveaux espaces littéraires profonds subtils, parfois effrayants, alors que les règles propres à leur continent tendent à s'y opposer (p.16).

À la fin de son étude, il fournit une notice critique de certaines de ces transfictions où l'on trouve le nom de Volodine et son roman *Nuit blanche en Balkhyrie* (Volodine, 1997) parmi les noms de Yourcenar, García Márquez, Robbe-Grillet, Queneau, Italo Calvino, George Orwell, Murakami, Kakfa, Stephen King, etc. À lire sa classification et sans négliger l'effort de Berthelot, il nous semble que la catégorie de transfiction reste un peu trop approximative pour fonder une approche critique à propos de la composante fantastique du post-exotisme. En outre, certains des critères employés dans son étude, dont la transgression des lois physiques, temporelles ou biologiques, sont énoncés avec une claire dette envers le genre de la science-fiction, que nous voudrions écarter dans nos analyses pour rendre compte de la spécificité propre du post-exotisme à maintes fois réclamée par l'auteur lui-même. Le terme « transfiction » est fondé sur l'idée de la transgression, de la subversion des lois de l'ordre du monde textuel et du récit, et, alors, il mêle une considération narratologique à une autre sur les relations des œuvres dans le panorama littéraire. Il s'agit d'un point de départ intéressant, que les études postérieures ont complété, mais qui nous semble encore très général.

Une autre étude, de parution récente, qui propose aussi une classification est celle de Anne Sophie Donnareix, *Puissances de l'ombre. Le surnaturel du roman contemporain* (2022). Comme le titre l'indique, l'angle contemplé est celui du surnaturel, défini par Donnareix à travers ces principes :

1. Pour être considéré comme tel, le surnaturel présuppose une certaine prise de distance par rapport aux croyances magiques. Il est tributaire d'un cadre de référence qui place la raison, la logique, la science au sommet de ses valeurs analytiques : sans lui, il perd de sa validité.

2. En même temps, il est aussi tributaire d'un événement qui déroge précisément aux lois prévues par le cadre de référence depuis lequel il est observé. Aussi le surnaturel a-t-il toujours partie liée avec l'irrationnel, l'inexplicable et le mystérieux (p. 30).

Ainsi, le surnaturel précise d'un cadre de référence logique qu'il transgresse dès qu'il apparaît. On voit bien l'avantage que cette notion suppose dans son application aux fonctionnements fantastiques de la littérature et, en particulier, du post-exotisme. En désignant le surnaturel comme un effet, comme quelque chose qui advient dans un contexte ou cadre particulier – cadre esthétique dans le cas de la littérature – Donnareix ouvre la voie à considérer le surnaturel dans les procédés littéraires qui vont des « écarts réalistes aux effets d'indétermination, de l'étrangeté des personnages aux focalisations ambiguës, de l'entremêlement insolite des voix narratives aux perturbations de langage, des métalepses aux exubérances stylistiques » (Donnareix, 2022, p. 32). Ainsi, on peut attendre des apparitions et des fonctionnements du surnaturel dans la littérature pour rejoindre les genres du merveilleux – « surnaturel cohérent » (Donnareix, 2022, p. 32) –, du fantastique – « surnaturel ambigu et indéterminé qui se déploie sur le mode de la faille » (Donnareix, 2022, p. 34) –, de l'insolite ou fantastique moderne – où, à la différence du fantastique traditionnel, la présence du surnaturel « tend à s'effacer au profit d'une *généralisation* et d'une *banalisation* de l'irrationnel » (Donnareix, 2022, p.38) –, ou du réalisme magique – où le surnaturel contribue à « à rendre cohérent un espace fictionnel pourtant régi par des dynamiques antinomiques » (p. 42).

À partir de ce cadre, Donnareix se penche sur l'œuvre de Volodine, en portant une attention particulière à la prégnance du chamane, du magicien, du rêve, du chant magique, enfin, de l'irrationnel, qu'elle relie, de façon similaire à Ruffel, à la volonté de supplanter l'Histoire par la fiction. Elle en distingue, pourtant, deux fonctions à cet égard : un surnaturel « fantasticant », qui met « en scène l'Histoire sur le mode du déclin en puisant aux ressources de l'irréalisation pour exacerber la représentation » de façon que le monde

réel est donné à voir « par le biais d'un reflet déformé et inquiétant » (Donnareix, 2022, p. 172) ; et un surnaturel « mirabilisant », de compensation, qui envisage « la possibilité de refuges merveilleux dans lesquels l'Histoire trouverait, sinon à redresser son cours, du moins à s'oublier momentanément dans les séductions d'une magie archaïque » (Donnareix, 2022, p. 176). Pour ce faire, la fiction post-exotique se sert de quelques éléments qui agissent comme vecteurs de déréalisation, parmi lesquels Donnareix cite l'onirisme, l'imaginaire chamanique et bardique, mais aussi le cryptage et même une certaine fonction incantatrice de la langue. Elle procède en amont, c'est-à-dire, à partir du texte, du fragment et de son analyse, pour atteindre une description complexe du fonctionnement de la littérature post-exotique à l'égard du fantastique, mais elle tend à limiter ses conclusions au texte, laissant de côté pour une grande partie l'existence du hors texte post-exotique. Or, en examinant ses conclusions, on voit bien comment la déréalisation au niveau des registres dans le texte appelle naturellement une réflexion épistémologique qui peut être élargie aux considérations de la relation entre la fable post-exotique et le réel tel qu'il est conçu dans la narration fantastique :

> L'en deçà du réel, l'en deçà de l'écriture seraient ainsi les instruments d'une littérature qui, paradoxalement, révèle *plus* du monde qui nous entoure, ou permet du moins d'accéder par d'autres voies à ce qui, du réel, se refuse à l'entendement […] la déréalisation latente de la fiction fonctionnerait à la manière d'un discours *réaliste* précisément dans la mesure où les « effets de réel » qu'il produit sont des projections imaginaires, et où cet imaginaire est considéré comme une voie plus directe, plus efficace (car non logique) d'arpenter les espaces inaccessibles du réel (Donnareix, 2022, p. 98).

Le point de vue de Donnareix à l'égard des traditions chamaniques ou bardiques est emprunté à celui des auteurs post-exotiques, c'est-à-dire, il s'agit un traitement où il n'est pas question de croyance ni de légitimité ethnologique ou anthropologique. Or, il y a deux chercheurs dont nous voudrons encore examiner le travail et qui s'éloignent de cette disposition en comparant le fantastique post-exotique à des cosmographies religieuses et en abordant le rôle du sacré. Ce sont, d'un côté Guillaume Asselin qui a présenté une thèse en 2008 intitulée *Entropologiques : métamorphoses du sacré dans la littérature contemporaine,* et qui a aussi publié deux études (2008b ; 2013) versant sur la transcendantalité dans le post-exotisme ; et de l'autre Khalil Kalsi, qui a présenté la thèse

Par-delà le rêve et la veille : la fin du monde. Une approche cosmologique de l'entre-deux. S. Hedayat, I. Al-Koni et A. Volodine (2019), et un article où il évoque la notion d'espace interstitiel (2017).

Guillaume Asselin étudie le surnaturel post-exotique, notamment le bardo ou l'espace noir que traversent les chamanes, en relation à d'autres cosmographies religieuses, dont la bouddhiste ou la taoïste occupent une place prépondérante, pour en conclure, premièrement, que ce que le post-exotisme prône est le chimérique, la pluralité, enfin, une hybridation générale « des signes de différentes mystiques, religions et philosophies, littératures et cultures, [qui] a pour but de forcer le lecteur à faire l'expérience personnelle de symboles qui se présentent à lui » (Asselin, 2008b, p. 193). Ensuite, il argumente comment cette démarche réussit à appeler l'inconscient individuel, puis, collectif du lecteur, ce qui opère une transition de l'idée de cosmogonie à celle de « psychogenèse » (Asselin, 2008b, p. 200). Et, alors, ses analyses s'ouvrent à un point de vue phénoménologique qu'il emprunte à la figure du lecteur. Ainsi, par exemple, quand le chercheur commente le fonctionnement de certains images poétiques du post-exotisme, il avoue lyriquement :

> J'ai chaque fois l'impression d'être *regardé* plus que de regarder, de voir brasiller, à l'intérieur de ma propre tête, un œil de cendre dont le feu discret mais incisif court d'une image à l'autre sans que je puisse y lire quelque chose de précis (Asselin, 2013, p. 168).

Cette démarche phénoménologique peut sembler certainement étrange, mais, comme nous allons le voir, elle est en quelque sorte encouragée par le post-exotisme, qui tend à faire l'équivalence paradoxale entre une lecture critique et l'immersion sympathisante dans l'univers de la fiction. Pour parler des effets de la lecture post-exotique, Asselin utilise des concepts empruntés à la mystique, celle d'épiphanie de l'obscur (2013, p. 174), ou exil intérieur (2008, p. 44), et, de façon similaire, il comprend le fantastique post-exotique comme une « fantastique transcendantale », comprise comme

> la façon dont l'image, en tant qu'émissaire de l'invisible, hante, par une sorte de transcendantalité intérieure, le monde visible qu'elle fait s'effeuiller de façon vertigineuse en le pailletant de reflets où quelque chose de l'être vient s'avancer depuis le retrait où notre aveuglement le tient d'ordinaire (2013, p. 175).

Il nous semble que ce point de vue est intéressant surtout car, de même que les notions d'ambiguïté dans le fantastique, ou de cet imprévu du cadre de référence dont se sert Donnareix pour qualifier le surnaturel, le point de vue de Asselin implique une modification dans la perception et la compréhension du monde, ce qui encourage de même que la ligne critique de Ruffel à en faire une analyse des effets.

Finalement, mentionnons la démarche critique adoptée par Khalil Khalsi, résumée dans un article paru en 2017. Khalsi utilise un concept qu'on peut aussi trouver suggéré dans quelques études portant sur le fantastique post-exotique, mais que le chercheur place au centre de son approche. Il s'agit de l'« espace interstitiel », un « lieu de jonction et disjonction par où circule le sens et qui porte le potentiel métamorphique du collectif » (2017, p.330), cet espace étant thématisé par les univers bardiques, intermédiaires, du post-exotisme. Le concept convoque l'étude des mouvements de transits dans ses zones de liminalité, qui entraînent dans le post-exotisme l'ambiguïté qui le caractérise, mais aussi, il contemple une conciliation des contraires qui « relève d'une mystique oxymorique, consistant en leur indifférenciation, de quoi ouvrir une interaction et une continuité entre les opposés, entre le oui et le non, entre la mort et la vie » (2017, p.333). C'est pourquoi cet espace interstitiel est, pour Khalsi, un lieu de création, un lieu de possibles, non seulement comme une espace fictionnel où les personnages transitent et expérimentent l'action de ces espaces, mais aussi dans le fonctionnement de la fiction et dans son rapport avec la réalité : un domaine où le virtuel « est précisément investi par le pouvoir, qui brouille la frontière privé-public, laquelle se trouve, dès lors, sans cesse renégociée et reconfigurée – dans ces mouvements, apparaît l'interstitiel utopique » (Khalsi, 2017, p. 335). Pourtant, l'approche de Khalside de cette logique d'entre-deux reste très près du domaine du texte dans le but de proposer une herméneutique du Bardo et du rêve post-exotique (2019, p. 185), et s'ouvre rarement à des réflexions qui appliquent ce concept à le hors texte ou à la dialectique entre le lecteur et la littérature post-exotique. Il nous semble important de reprendre ses propos et de les faire fonctionner dans un autre domaine qu'il annonce mais n'accomplit pas complètement.

4.3. Vers une critique sympathisante

L'étude du politique et du fantastique dans le post-exotisme suscite une réflexion épistémologique que le critique, en tant que lecteur, entame non sans quelques tensions méthodologiques. Le principal problème apparaît dès lors qu'on essaie de faire une lecture critique des effets que produit le texte sur le lecteur : une lecture que nous pouvons qualifier de phénoménologique ou, d'un autre côté, sympathisante. Poussée jusqu'à ses dernières conséquences, cette lecture devient incompatible avec les axiomes critiques de la théorie littéraire concernant, par exemple, la distinction du niveau diégétique et extradiégétique, le statut de ce dernier par rapport à la fiction littéraire, la distance critique dont les analyses ont besoin, l'inscription du texte à un genre au sein de la théorie des genres littéraires, etc. La raison la plus évidente est le besoin de considérer le hors texte, la fable post-exotique, comme un donné qui joue un rôle primordial dans la fiction du texte, sans lequel le texte post-exotique ne développe pas toute sa potentialité de sens. Autrement dit, le post-exotisme précise pour être lu d'un pacte de lecture particulier qu'on pourrait nommer un pacte de « camaraderie », en faisant allusion aux types de lecteurs du post-exotisme que nous avons décelé avant. Ce pacte dépasse la suspension volontaire de l'incrédulité que la lecture du récit fictionnel précise, et il ne saurait pas se comprendre complètement sous la forme du pacte autobiographique, qui demande au lecteur de postuler l'identité « de *l'auteur*, du *narrateur* et du *personnage* » (Lejeune, 1975, p. 15). D'un côté, les fictions post-exotiques restent toujours des fictions, les prisonniers de la fable ne voulant surtout pas faire croire à ses lecteurs – et aux possibles inquisiteurs – que leurs récits dévoilent des parcours et des secrets autobiographiques ; mais, de l'autre côté, il est vrai que les événements fictionnels racontés par les récits doivent être lus comme ayant un certain poids autobiographique, même si ces événements ne peuvent pas directement associer à la figure d'un auteur, compris comme la« seule marque dans le texte d'un indubitable hors-texte, renvoyant à une personne réelle, qui demande ainsi qu'on lui attribue, en dernier ressort, la responsabilité de l'énonciation de tout le texte écrit » (Lejeune, 1975, p. 23). Les porte-paroles post-exotiques ne sont pas les vrais auteurs du texte, et, une fois dans le contexte de production de la fable post-exotique, à l'intérieur de la prison, la paternité du texte est rendue floue, plurielle, enfin, populaire. Le pacte de camaraderie consiste, alors, à réaliser une lecture plutôt anthropologique des fictions post-exotiques, désormais comprises comme les artéfacts littéraires d'une culture fictionnelle : le lecteur soussigne l'acceptation d'une transformation de la réalité pour y

recadrer les données fictionnelles, afin que le texte post-exotique soit lu non pas exactement comme une autobiographie des prisonniers, mais comme le seul vestige anthropologique de leur existence. Le lecteur camarade lit le texte post-exotique pour mieux connaître la culture carcérale de la fable post-exotique et, en même temps, à partir de ce qu'il connaît de la culture carcérale de la fable.

Une première manière dont le post-exotisme entraîne la fictionnalisation de la critique c'est en proposant une série de vocables spécifiques que le critique devrait utiliser pour développer plus aisément ses analyses, tel qu'on peut le voir dans une section de *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (Volodine, 1998a) :

> De plus, le recours à des outils qui appartiennent, au bout du compte, à une autre science, emmaillote nos textes dans une logique qui ne peut les abstraire du mouvement artistique contemporain et, au contraire, les y ramène de façon abusive, de façon déloyale, parfaitement absurde. À défaut de trouver pour le post-exotisme une place convaincante, on le relègue au sein des avant-gardes, envers lesquelles, il faut bien le dire, sa relation est la même qu'envers le reste du monde non carcéral. Le post-exotisme est une littérature partie de l'ailleurs et allant vers l'ailleurs, une littérature étrangère qui accueille plusieurs tendances et courants, dont la plupart refusent l'avant-gardisme stérile. C'est de cela qu'il faut rendre compte dans nos critiques (p. 60).

Bien entendu, en utilisant un lexique spécialisé qui appartient, néanmoins, à la logique de l'univers de la fiction – « double voussure », « voix muette », « faseyage narratif », « pseudo-masse » (pp. 61-62) –, le commentaire du texte ne réussit pas à prendre de la distance ou à s'abstraire de la fiction même.Mais, à vrai dire, de cette liste de vocabulaire que le post-exotisme fournit, seul le terme de « surnarrateur » a été utilisé de manière récurrente comme une catégorie supplémentaire à celles de la narratologie traditionnelle. En réalité, toute démarche critique sérieuse préciserait de mettre en relation ce langage technique issu du métatexte fictionnel post-exotique avec ses corrélats dans la science littéraire, mais ce faisant on se verrait ramenés au point de départ, à la tension éprouvée lorsqu'on se sait en train de trahir le pacte de camaraderie post-exotique. Le besoin de trouver une démarche qui ne soit pas « déloyale » au post-exotisme et qui en même temps permette le développement d'une critique admissible semble s'imposer davantage dans

les études qui examinent la productivité d'une lecture sympathisante pour rendre compte de son fonctionnement littéraire. Nous allons commenter brièvement trois des approches les plus intéressantes à cet égard.

En premier lieu, et, encore une fois, il faut mentionner la monographie de Lionnel Ruffel (2006b), qui consacre ses dernières parties à analyse les dispositifs les plus récurrents dans le post-exotisme. Il en distingue quatre – le spectacle/écran, le *camera obscura,* la magie/chamanisme, et l'interrogatoire – qu'il relie à une « disposition spatiale qui noue esthétique et politique » (p. 235), en suivant, comme Frédérik Detue, les idées de Jacques Rancière. D'après Ruffel, ces dispositifs, qu'on ne commentera pas ici en détail, se développent et aident à développer les deux régimes les plus saillants dans la narration post-exotique : un régime de théâtralité, autant thématique que narratif, qui transforme l'espace de la narration en scène, et souvent, en « pièce de théâtre » (2006b, p. 144), et un régime d'iconicité dépendant de ce premier, de sorte que le texte tend toujours à faire tableau (2006b, p. 147). On peut noter comment les conceptions de ces deux régimes exigent par leur nature la présence d'un lecteur vite transformé en spectateur, que ce soit des scènes ou des images, en concordance avec la démarche critique dynamique avant mentionnée qui regarde le post-exotisme dans sa performativité. Et, ainsi, Ruffel fait entrer un point de vue phénoménologique dans ses considérations entre la relation du post-exotisme et la fiction, et, en conséquence, dans la relation du texte à le hors texte, à la fable post-exotique, dont il remarque les effets au cours de la lecture : « L'œuvre est plus que ce qu'elle est, le visible renvoie à un invisible qu'on ne peut qu'envisager. Elle suscite alors le désir de ce qui n'est pas par ce qui est ; sa richesse en évoque une plus grande encore » (2006b, p. 242). Le dernier chapitre de sa monographie, consacrée au peuple post-exotique, propose une démarche qui découle aussi de sa conception du post-exotisme comme une œuvre monde. Le peuple post-exotique, on le sait, ne concerne pas seulement les personnages mis en œuvre dans les textes, mais aussi, la communauté évoquée par la fable post-exotique. Compte tenu de cela, Ruffel résume l'acte littéraire du post-exotisme comme suit : « Il crée un peuple, le peuple post-exotique, et pour lui donner consistance, il suit une logique radicale : l'invention d'une histoire, des genres littéraires, de collectifs d'auteurs, de styles etc. Antoine Volodine a littéralement et littérairement créé ce peuple » (2006b, p. 312). Ce

faisant, il opère un déplacement ou, mieux, un élargissement de la sphère fictionnelle du post-exotisme. Désormais, le post-exotisme n'est pas seulement une fiction, mais quelque chose comme la construction d'une réalité parallèle qui se manifeste partiellement dans sa littérature. C'est ainsi qu'il lit la figure d'Antoine Volodine, comme « le nom de cette expérience qui consiste à créer un peuple et à disparaître à l'intérieur » (Ruffel, 2006b, p. 312). De cette manière, les propos de Ruffel ouvrent une voie qui nous semble intermédiaire entre la distance critique et la camaraderie post-exotique : elle passe par le besoin et le risque de considérer l'effet esthétique des textes post-exotiques comme le dépassement du texte même vers une saisie esthétique d'un réel fictionnalisé, que Ruffel explicite analytiquement sans pour autant arriver au point de proposer cette réalité fabulée comme l'objet d'étude du critique littéraire, devenu ainsi anthropologue du fantastique.

Deuxièmement, on voudrait revenir sur les idées du chercheur Frank Wagner qu'on a déjà cité pour parler du lecteur post-exotique. Wagner ne propose véritablement pas une solution à la question de la démarche critique qu'il faudrait adopter pour se pencher sur le post-exotisme, mais il contribue à relever certains des aspects qui seraient à la source du besoin de s'interroger sur la manière de procéder. Ainsi, comme on l'a vu, Wagner (2006) établit une différence entre le lecteur *du* post-exotisme et le lecteur post-exotique, en rendant compte du processus qui survient lors de la lecture continuée : « Dans le souci de ménager un accès à son univers littéraire foncièrement atypique, Volodine doit donc entreprendre de littéralement *construire son lecteur,* sous peine de le voir rester à la porte de sa création » (Wagner, 2006, p. 91). C'est ici qu'il fait appel aux concepts de camaraderie et de sympathie que le post-exotisme utilise souvent pour parler de son public, et que Wagner chiffre dans l'instance du narrataire et à l'identification du lecteur avec cette structure virtuelle, car « s'ils se refusent à cette identification, ils n'ont d'autre solution que de refermer le livre, ou de se livrer à une lecture exclusivement distanciée et critique – et, pour le coup, très probablement malveillante » (2006, p. 92). Deux des grands enjeux de la critique post-exotique sont relevés ici : premièrement, concernant la construction du lecteur, Wagner attire l'attention sur le fait que le lecteur idéal du post-exotisme, c'est-à-dire le lecteur post-exotique, est un être concret appartenant à la fiction, et donc, que la lecture post-exotique exige quelque chose comme cette fictionnalisation du lecteur qu'on suggérait avant ; deuxièmement, il y a une

réflexion sur les limites de l'activité critique portant sur le post-exotisme. Si, en général, la prise de distance est nécessaire pour développer une lecture critique du texte, dans le post-exotisme cette prise de distance s'associe à l'effet d'être « tiré dehors » par toutes ces « tactiques » avec lesquelles le post-exotisme se prévient des lecteurs inquisiteurs. Plus précisément, une attitude critique envers le post-exotisme relève le souci de ne pas être en disposition de recevoir et pouvoir recenser toute la potentialité d'un texte que l'acte critique a rendu hermétique. Et, de l'autre côté, elle relève du de dévoiler les clés qui maintiennent l'illusion, de trahir en quelque sorte le pacte de camaraderie qui s'établit entre le lecteur post-exotique et le texte. Dans un article où Wagner (2013) entreprend la réflexion sur la poétique des voix narratives du post-exotisme, il se voit obligé, quoique d'une manière amusante, à justifier son approche, à s'en excuser d'avance :

> Toutefois, compte tenu du genre dans lequel s'inscrit mon discours, je ne peux me contenter d'une glorification tautologique du seul plaisir du texte, et dois donc aller y voir de plus près, au prix d'une certaine violence – dont je m'efforcerai, autant que faire se peut, de limiter les dommages collatéraux (p. 121).

Mais, comme le signale Wagner, le fait d'accepter complètement le pacte de camaraderie risque de rendre tautologique l'activité critique, et nous dirions même doxographique, étant donné la présence de ce métatexte fictionnel qu'on ne ferait qu'élargir maladroitement si on plaçait le foyer critique à l'intérieur du pacte post-exotique. Pour résoudre l'impasse, Wagner s'ouvre à considérer critiquement les manières dont le post-exotisme favorise le développement de cette lecture immersive sympathisante[12], ainsi que les termes dans lesquels cette lecture se développerait. Ce faisant, il nous semble qu'il déplace l'objet d'étude à un moment juste avant la plongée dans le monde post-exotique, qui est susceptible de recevoir encore un traitement critique distancié et objectif, mais qui implique néanmoins de s'ouvrir à une partie de la potentialité esthétique réussie une fois « à l'intérieur » de la fiction, c'est-à-dire à l'effet de regarder le monde réel à partir de la fiction post-exotique. Ainsi, en examinant les brouillages au niveau de la voix narrative qui rendent son origine impossible à trouver, il conclut que :

> le traitement déceptif de la voix narrative dans l'œuvre post-exotique serait donc un « instrument » au service de l'essor et du déploiement de ses images spécifiques. Jouir du texte post-exotique supposerait alors, sans perdre de vue la

[12] Cette idée est déjà prévue par Ruffel (2006b, p. 187)

> forme […] de se montrer sensible à la force, qui la sous-tend et la déborde de toutes parts. (Wagner, 2013, p. 126).

Il nous semble que sa démarche réussit au moment où Wagner caractérise le mode d'accès à la fiction propre du lecteur post-exotique comme celui du « rêve ». Après avoir analysé l'importance des logiques oniriques dans la réception de la voix post-exotique, il affirme que le lecteur sympathisant « est en quelque sorte convié à 'rêver' ces univers fantasmatiques, en accueillant la charge imaginaire qu'ils recèlent » (2013, p. 127). Même si on pourrait critiquer à Wagner l'usage notoirement stylistique du mot « rêver » ainsi que le manque d'un développement critique, l'argument épistémologique qui en découle n'est guère négligeable : il invite à tracer des parallélismes entre la phénoménologie du rêve et celle de l'immersion dans le post-exotisme, que Ruffel aussi considérait comme une autre réalité parallèle. Résumons cet argument comme suit : dans la mesure où le post-exotisme est de la littérature, enfin, des textes littéraires, il peut et doit être lu ; or, dans la mesure où la lecture du post-exotisme qui permet le lecteur de saisir sa potentialité suggestive implique certaines conditions contractuelles par lesquelles le lecteur doit fabuler la réalité, la relation du lecteur avec le post-exotisme relève plutôt de l'acte de rêver une réalité que de lire un texte proprement dit.

Pour finir notre parcours, il faut citer les études de Pierre Ouellet. À notre connaissance, c'est le seul chercheur qui ait entrepris précisément de *rêver* le post-exotisme et de suivre une démarche critique complément placée à l'intérieur de la fiction. Ouellet a codirigé avec Frédérik Detue *Défense et illustration du post-exotisme en vingt leçons* (2008), et il a écrit quelques articles critiques tous marqués par cette approche, dirait-on, phénoménologique, mais hors de ces contributions il est plutôt connu comme théoricien de la littérature et essayiste. Dans son labeur théorique, Ouellet est connu pour avoir étudié les relations entre la perception, la cognition et la littérature en mettant l'accent sur le régime esthésique de l'œuvre d'art, c'est-à-dire, le régime des sensations produites par la dimension esthétique de l'œuvre[13]. Ce point de vue, hérité de la

[13] À cet égard, on peut résumer brièvement la position défendue par l'auteur à travers cet extrait de *Poétique du regard* : « La littérature, comme on le sait, part du percept de nature sensorielle, de ce qu'on éprouve dans le monde sensible, y compris dans son propre corps, mais d'une manière telle que les *sense data* qui en résultent sont aussitôt (re)catégorisés en une image, plus ou moins typique ou schématique, capable de se détacher du donné immédiat pour devenir une réalité proprement cognitive. Elle aboutit alors à un percept de nature non sensorielle, imaginaire (un pseudo-percept), qui se traduit pourtant par une émotion réelle,

phénoménologie, il semble le mettre en pratique dans ses études consacrées à l'œuvre post-exotique, ce qui nous fournit un exemple de cette critique « dès l'intérieur » qu'on vient de nommer. Dans l'article où il se penche sur la cosmogonie post-exotique (Ouellet, 2008), il s'écarte des approches ici représentés par Guillaume Asselin pour examiner les modalités sensorielles de l'ouïe et de la voix telles qu'elles sont expérimentées par le lecteur qui accepte de plonger dans le texte, et dont il n'écarte pas l'importance pour les grands sujets de la littérature post-exotique, comme le traitement de l'Histoire :

> On ne parle plus que dans l'attente de la parole, on ne voit rien que dans l'espoir de l'image, et le va-et-vient dans l'espace noir du confinement auquel nous contraint un tel plongeon en apnée dans notre histoire et notre monde bouclés, obstrués, obscurcis, est l'attente d'un vrai mouvement (pp. 372-373).

En adoptant une démarche esthésique centrée sur la réception des voix et des images, Ouellet devient attentif aux mouvements de la conscience du lecteur une fois entré dans l'univers post-exotique, qu'il compare éloquemment à un « plongeon en apnée », une immersion dans le fluide de la fiction d'une telle puissance qu'elle prive de prendre du recul et de la distance par rapport au le milieu, enfin, une plongée sans la possibilité de remonter à la surface de la réalité. Son écriture critique devient par moments poétique dans le sens de « créatrice », comme si la séduction par l'univers post-exotique associait le labeur critique à la capacité de produire des textes supplémentaires à la fiction mais du côté du lecteur : il ne tente jamais le dévoilement des engrenages du fonctionnement littéraire, mais, au contraire, il le reproduit dans un geste qui semble l'intégrer lui aussi dans la fable. Dans ce sens, il peut étonner que, dans son étude consacrée à la communauté post-exotique, Ouellet (2013) ne se borne pas aux réflexions concernant le domaine du texte, comme le faisait principalement Ruffel (2006b) dans le dernier chapitre de sa monographie. Il considère aussi la communauté d'écrivains dans leur existence carcérale, fabulée, telle qu'elle est présentée au lecteur à travers sa connaissance de la fable post-exotique, car sa démarche accepte de prendre comme donnée critique ce qui est éprouvé dans la lecture, ou mieux, ce qui serait éprouvé si on acceptait jusqu'à ses dernières conséquences le pacte de camaraderie que nous offre le post-exotisme. En fait, c'est précisément ce pacte dans la littérature post-exotique, cette invitation à l'intérieur de la

soit par quelque chose qui s'éprouve esthésiquement, comme si elle faisait l'objet d'une appréhension par nos organes des sens » (Ouellet, 2000, p. 31).

fiction, qui encourage l'approche phénoménologique de Ouellet et qui annule le trouble au niveau de la distinction entre réalité et fiction :

> L'auteur post-exotique est « l'un d'entre nous » parce que sa solitude de fond, grâce à laquelle s'exprime sa rareté, son originalité, crée les conditions symboliques d'une solidarité universelle dans le sentiment commun, éprouvé par chacun, que ses paroles et ses images nous concernent tous, qu'elles sont le fait d'une commune humanité, d'une animalité plus large que l'espèce, en fait, puisqu'elles sont l'expression du Vivant lui-même, l'incarnation du Souffle, la manifestation de *l'anima* ou de l'air vital autour duquel on ne cesse de tourner comme autant d'électrons fous autour du vide qui nous attire, du mystère qui nous aimante. Voilà ce qui fait l'importance considérable de la chose littéraire, singulièrement celle de la littérature post-exotique, dans la mesure où elle incarne cette communauté esthésique de sensations et de sentiments où chacun n'existe qu' « entre tous », à laquelle « tout un chacun » appartient depuis toujours, car la singularité plurielle est la marque ineffaçable de l'animalité même d'où nous venons et où nous retournons, dans l'universalité de la mort comme de la naissance (Ouellet, 2013 p. 321).

Il est intéressant de voir comment ce portrait « en négatif » (Ouellet, p. 317) de la communauté post-exotique représente une affirmation peu développée par la critique qui l'examine dès l'extérieur : s'il est vrai que le post-exotisme déploie une intériorité composée d'êtres, d'images et de sensations qui apparaît comme radicalement étrange à celle du lecteur, tel qu'il est reflété d'ailleurs dans les efforts de comparaison et singularisation de la critique, il ne l'est pas moins qu'il réussit ce faisant à faire éprouver à ses lecteurs l'expérience même d'une intériorité qu'on partage tous avec les êtres post-exotiques, avec lesquels on empathise comme s'ils étaient nos semblables réels. C'est dans cette affirmation, présente en quelque sorte dans l'œuvre de Wagner et de Ruffel, que Ouellet peut trouver dans le post-exotisme cette « solidarité universelle » qui relie les deux côtés du texte post-exotique, l'auteur carcéral et le lecteur post-exotique, et les rend équivalents, soit par la réalisation de l'un, soit par la fictionnalisation, l'entrée dans le rêve, de l'autre. Enfin, on pourrait dire que l'écriture critique de Ouellet lui exige, d'une certaine façon, de devenir un être post-exotique à titre entier.

Si le post-exotisme encourage une réflexion méthodologique comme celle que nous venons de commenter, il faut comprendre qu'il le fait comme la dernière conséquence du geste politique qui s'affirme dès sa constitution littéraire. Il s'agit du même geste qui appelle le fantastique pour troubler la domination du discours réaliste dans la littérature testimoniale, et le même geste qui affirme la possibilité d'une littérature autotélique sans pour autant négliger un positionnement éthique concret. Et, en fin de compte, c'est le même geste du théâtre brechtien mais dans son négatif, car, dans le post-exotisme, c'est l'immersion dans l'univers de fiction qui transforme les rapports du lecteur avec une réalité dans laquelle, désormais, habitent des êtres carcéraux et fantasmés qui représentent et rappellent par leur existence la défaite du XXe siècle face à ses catastrophes humanitaires. Il n'y a pas de véritable séparation entre les différents domaines d'analyse, car tous contribuent à façonner le post-exotisme comme quelque chose qui dépasse son existence textuelle pour se comprendre, en général, comme un rapport spécifique du littéraire au passé, au monde, à l'Histoire : enfin, un rapport post-exotique au réel.

5. Conclusions

En termes généraux, le post-exotisme est donc, une fiction du littéraire, composée par une série d'œuvres narratives marquées par une même esthétique et une même idéologique, ainsi que par un univers de fiction supratextuelle où les conditions de diffusion et de production de l'œuvre post-exotiques sont explicités et fictionnalisés : cette fiction supplémentaire, que nous avons appelée la fable post-exotique en récupérant les réflexions de Lionnel Ruffel (2006b), et la manière dont elle interagit avec les textes et les fictions particulières s'avère l'une des caractéristiques spécifiques de la littérature d'Antoine Volodine. Au long de ce chapitre, nous avons alterné une exposition détachée de l'acte de fictionnalisation du littéraire et de fabulation du réel avec des réflexions qui pénètrent, néanmoins, dans la vision du monde et du littéraire proposée par la fable, enfin, qui relèvent d'un pacte de camaraderie avec le post-exotisme. Ainsi, d'un côté, nous avons dressé une brève histoire éditoriale qui rend compte des dimensions temporelle et extensionnelle du projet d'Antoine Volodine ; nous avons examiné critiquement le

rôle du métatexte post-exotique et les définitions à travers lesquelles le post-exotisme se définit lui-même ; et, aussi, nous avons proposé certaines coordonnées littéraires, politiques et historiques, pour situer la littérature d'Antoine Volodine dans le contexte de la fin du XXe siècle. De l'autre côté, nous avons réalisé un premier aperçu de l'univers de la fable post-exotique, de l'histoire des prisonniers à l'intérieur de la prison de haute sécurité, des circuits de diffusions du texte post-exotique, du rôle du porte-parole et du lectorat post-exotique ; et nous avons aussi tenté de comprendre la littérature d'Antoine Volodine à partir du regard que le post-exotisme a sur lui-même, à travers ses concepts et de sa fiction. Finalement, nous avons consacré la dernière section du chapitre à la critique post-exotique : nous avons dégagé les lignes principales de l'étude et de la réflexion sur le post-exotisme et nous avons aussi examiné l'existence d'une certaine critique « sympathisante », qui *joue au jeu* de la fable post-exotique pour proposer des réflexions à travers un pacte de camaraderie avec le projet d'Antoine Volodine et la communauté carcérale.

CHAPITRE II.

Le post-exotisme lu *en amont*

1. *Tout se tient* : sur la possibilité de regarder le post-exotisme *en amont*

Dans le chapitre antérieur on a consacré une section à ce qu'on a appelé la « fable post-exotique », c'est-à-dire, la fictionnalisation de la production et de la diffusion des ouvrages post-exotiques qui postule l'existence d'une communauté carcérale à l'origine de la création orale des textes que les porte-paroles, comme Antoine Volodine, font arriver au monde éditorial. Il s'agit d'un élément central du projet d'Antoine Volodine, qui peut être même considéré à cet égard comme la création d'un peuple et d'une culture auxquels une littérature est associée pour lui donner consistance (Ruffel, 2006b, p. 312). Une partie importante de la spécificité de ce projet consiste précisément à comprendre les ouvrages qui le composent à travers cette fiction hiérarchiquement supérieure qui sous-tend toutes les autres et dont le but est celui de se substituer à la réalité, autrement dit, de la fabuler. Il arrive fréquemment que le lecteur qui pénètre pour la première fois dans le post-exotisme est très tôt averti de cette particularité que ce soit par les quatrièmes de couverture, les définitions qu'on en propose dans les articles de revue, ou par la figure même d'Antoine Volodine qui, en se présentant comme le porte-parole principal de ces voix carcérales, relève de ce monde fabulé qu'il performe dans ses interventions publiques. S'initier dans le post-exotisme, c'est aussi s'exposer à cette expérience fabulatrice.

Or, cet état de faits complique souvent la tâche de lire et, éventuellement, de se prononcer critiquement sur le post-exotisme. D'un côté, les lecteurs et critiques sont persuadés de l'astuce d'Antoine Volodine et comprennent que la potentialité suggestive de cette littérature surgit précisément lorsqu'on accepte de jouer le jeu proposé par le post-exotisme ; de l'autre côté, accepter la substitution de la fable par la réalité, c'est compromettre en quelque sorte l'honnêteté critique en argumentant en faveur d'une version de la réalité contrefactuelle où il existerait vraiment une prison de haute sécurité avec une culture littéraire. En outre, il est aussi vrai que toute considération critique du post-exotisme dès son « dehors », c'est-à-dire, dehors de l'acceptation de l'existence du monde proposé par la fable, trahit en quelque sorte son essence : en effet, analyser la

manière dont cette littérature relève de la performativité et de l'expérimentation sur les notions d'auteur et de fiction est équivalent à la trahison du geste littéraire qui la constitue. Le post-exotisme réagit férocement contre toute tentative de lui accorder un identificateur critique appartenant à ladite « littérature officielle » en signalant que des tels qualificatifs appartiennent à « l'ennemi », et que, au lieu de l'expliquer, ils « lancèrent le texte et ils l'écrasent » (Volodine, 1998a, p. 60). C'est pourquoi il propose à la critique d'utiliser un vocabulaire adapté pour parler de son œuvre, où inclure tout le système de genres post-exotique et des notions comme « surnarrateur » ou de « porte-parole ». Mais cela ne résout pas non plus complètement le problème : si l'on cherche à définir le post-exotisme dans un premier moment c'est pour trouver des structures abstraites du phénomène textuel concret suffisamment connues par la science littéraire qui puissent s'appliquer à l'œuvre d'Antoine Volodine pour en dégager sa spécificité quant à ces structures ; s'il arrive qu'on se serve des vocables qui appartiennent à la structure même de l'objet qu'on prétend définir critiquement, on sera plutôt en tant de la prolonger en cachette. Or, tout se complique dès que cela est précisément une des spécificités littéraires du post-exotisme, un des effets qu'il cherche à causer chez son lecteur, voire son critique : l'impression d'une œuvre totalisante et autotélique qui phagocyte toute notion d'extérieur. Enfin, il semblerait alors que pour caractériser cet *hapax* littéraire qu'est le post-exotisme il faut, d'une certaine manière, renoncer à la volonté de le caractériser.

C'est ainsi qu'a procédé une certaine partie de la critique dont nous avons parlé dans la section 4 du premier chapitre. En effet, certains critiques ont accepté de faire ce pacte de camaraderie, qui représente l'envers du pacte de suspension de la crédulité, et ont traité le post-exotisme de la manière dont il veut se présenter, c'est-à-dire, comme une littérature issue d'une communauté carcérale. La démarche s'est dévoilée très utile pour bien comprendre la portée du projet post-exotique, au-delà de son existence purement textuelle : en jouant le jeu et en plaçant le foyer critique à l'intérieur de la fable, on arrive, par exemple, à expliquer le peuple abrité dans le quartier de haute sécurité avec des notions anthropologiques et psychanalytiques (*vid* Ouellet, 2008), ou à réaliser un travail philologique sur les différentes voix qui interviennent dans l'écriture d'un texte (*vid* Gleize, 2016). Il ne s'agit pas tant d'oublier la réalité textuelle de la littérature d'Antoine Volodine comme d'y conduire des considérations critiques qui s'alimentent de la fable

post-exotique au lieu de la nier. Cette démarche n'est pas sans risque, car, comme signale Dominique Viart (2006),

> les lecteurs se condamnent à n'être finalement qu'une pièce dans le jeu de l'écrivain. […] Leur lecture est pré-figurée. Elle ne fera que répéter ce que l'œuvre dit d'elle-même. Plus encore, elle s'installera dans l'œuvre et se privera de toute distance critique […] Cette position est bien sûr souhaitée par les livres (p. 34).

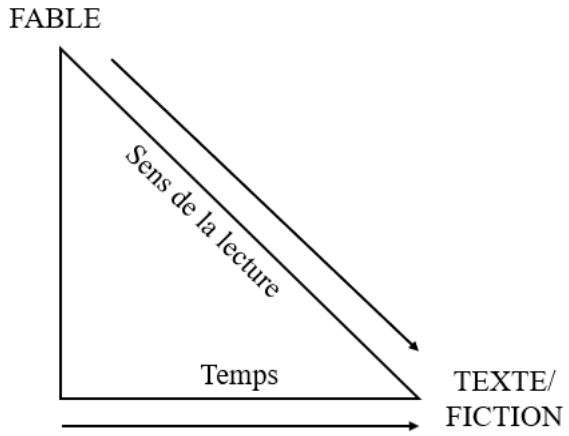
Poussée jusqu'à ses dernières conséquences, elle implique un mode le lecture où le lecteur tend à assimiler la connaissance du texte d'Antoine Volodine à la capacité d'expliquer le diégétique par le réel fictionnalisé, de façon similaire à ce que nous avons essayé de faire en examinant la « Shaggå de sept reines sirènes » de *Nos animaux préférés*, où il a été question de comprendre les articulations ambiguës des premières séquences de la Shaggå grâce au commentaire qui fournit le contexte fabulé de sa création. Pour le lecteur, ce mode de lecture est sans doute intéressant et lui permet de contempler la richesse de l'écriture d'Antoine Volodine, ainsi que de subir les effets de la fictionnalisation de la réalité ; pour le critique, en revanche, il s'agit d'un plaisir interdit dont on ne peut pas se passer mais difficilement avouable dans l'exercice sérieux.

Dans le présent chapitre, on va essayer de contempler la possibilité de suivre une démarche critique alternative qui s'avère être, un peu ironiquement, la manière la plus habituelle dont on traite le texte littéraire. Il semblerait que l'impasse à laquelle se voit amenée constamment la critique concerne davantage la place qui doit occuper la fable post-exotique dans ses considérations plutôt que le domaine ontologique où il conviendrait de la placer. Cette impasse critique est commune aux démarches qui contemplent le post-exotisme dès l'extérieur ainsi que dès l'intérieur. Peu importe qu'on feigne de croire à l'existence réelle des voix post-exotiques ou qu'on les considère comme des figures textuelles, dans un régime diégétique supérieur : ces deux postures contemplent toutes les deux l'existence de la fable post-exotique et son rôle comme récit hiérarchiquement supérieur qui oriente la compréhension des récits particuliers qui composent le post-exotique, que ce soit parce qu'on les pense comme des rouages à travers lesquels le jeu de fabulation post-exotique s'opère, ou comme les œuvres véritablement écrites par la communauté carcérale. Nous conviendrons d'appeler ces démarches comme des démarches explicatives *en aval,* c'est-à-dire, qui instaurent une

compréhension du post-exotisme qui présuppose l'existence de la fable post-exotique dont les effets *descendent* et se manifestent dans les récits particuliers (Figure 1.)

Figure 1.

Lecture en aval *du post-exotisme*



1. Lecture *en aval*

Dans une certaine mesure, la démarche ou la lecture *en aval* c'est celle à laquelle on tend naturellement dès qu'on se propose de qualifier le post-exotisme, car, après tout et comme nous l'avons souligné, on ne peut pas comprendre la totalité du projet d'Antoine Volodine sans considérer l'existence de la fable post-exotique. Or, même si organique, cette démarche n'est pas exactement neutre. Dans une lecture *en aval,* on pense les textes post-exotiques comme le résultat d'un groupe d'écrivains, qu'on les comprenne comme des personnes quasi réelles ou comme des artifices littéraires et, alors, on présuppose une certaine unité littéraire du fait de l'origine supposément commune des textes qui la composent. Bien évidemment, une certaine unité littéraire est premièrement retraçable dans l'analyse purement textuelle visant des questions comme la permanence de choix stylistiques ou de certains thèmes narratifs ou idéologiques. Mais les démarches *en aval* ne sont pas complètement blindées contre l'unité que le post-exotisme exhibe en raison de l'existence de la fable post-exotique. Ainsi, les considérations politiques du post-exotisme prennent souvent en considération que les textes particuliers du post-exotisme sont animés par la volonté de devenir un témoignage littéraire des catastrophes du XXe siècle dans la mesure où ils se présentent comme le récit qu'en fait une prétendue communauté d'écrivains qui les auraient vécues directement ; il en va de même pour les

considérations d'ordre linguistique, où la complexité de la langue post-exotique est expliquée en relation aux caractéristiques des voix qui l'utilisent, peu importe qu'on y voit un effet recherché par l'auteur ou une conséquence naturelle de l'énonciation. Ainsi, il faut remarquer que les démarches *en aval* dirigent l'analyse vers une compréhension des textes post-exotiques comme s'ils étaient à l'intérieur d'une tradition par rapport à laquelle les textes auraient une signification supplémentaire qui n'adviendrait pas dans d'autres conditions. On pourrait comprendre, à la suite du célèbre texte de Walter Benjamin (2018a/1939, p. 22), en suivant alors une démarche *en aval*, que les textes post-exotiques sont unifiés du fait qu'ils comportent un sens supplémentaire, car ils ont ou ils reproduisent la valeur rituelle que ces textes ont ou auraient à l'égard de la communauté qui les aurait produits et lus en premier lieu. Ce sens ou « aura » est celui d'une œuvre lorsqu'elle est significative littérairement et culturellement à l'intérieur d'une tradition déterminée, et ouvre les analyses littéraires à des considérations du type mythographique[14] ; et c'est ce sens ce qui oriente une partie des explorations critiques *en aval* du post-exotisme, qui comprennent très justement que la spécificité artistique du post-exotisme est à trouver dans sa capacité de signifier non seulement littérairement, mais aussi rituellement. Sans doute, cette lecture *en aval* est encouragée par l'état encore inachevé du post-exotisme, même si le dernier titre a été déjà annoncé par Volodine. En effet, le post-exotisme est encore une littérature en performance tout simplement parce qu'elle est encore en acte, incomplète, et elle repose sur la possibilité de recevoir encore des nouvelles du quartier de haute sécurité à travers des textes dont l'apparition dans le monde éditorial suffit à maintenir vivante cette communauté d'écrivains, et, donc, la valeur rituelle de leurs récits. C'est pourquoi la fin du projet de Volodine doit forcément correspondre à l'arrêt de l'acte d'énonciation fabulé qui le constitue, car, héritières spirituelles de la condition de Schéhérazade, les voix post-exotiques survivent dans la

[14] Dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique,* Walter Benjamin appelle « aura » à la valeur unique de l'œuvre d'art est à trouver dans l'usage rituel que l'œuvre d'art aurait au sens de la tradition qui lui donna naissance : « Hablar de unicidad de la obra de arte es hablar de su integración en una tradición. La tradición es, por supuesto, una realidad viva, muy cambiante. Una estatua clásica de Venus pertenecía a una tradición entre los griegos, donde era objeto de culto, y a otra, entre los esclesiásticos medievales, que la tenían por un ídolo maléfico. Pero tanto unos como otros percibían la unicidad de la estatua, su aura. El modo originario en el que la obra de arte quedó integrada en la tradición fue a través del culto: las primeras obras nacieron al servicio del rito, primero, mágico, luego, religioso. Y es de suma importancia que esta asociación, en la existencia de la obra, entre su aura y su función ritual no se deshaga.» (2018a, p. 20).

mesure où elles peuvent encore raconter, enfin, dans la mesure où le public peut attendre une nouvelle publication post-exotique :

> Lorsque le dernier survivant sur la liste des morts – et, cette fois-ci, c'était Bassmann – bégaierait sa dernière syllabe, alors, en deçà aussi bien qu'au-delà de l'histoire, seul l'ennemi conserverait droit de pavane, invaincu, invincible, et, parmi les victimes de l'ennemi, plus aucun porte-parole ne bougerait pour interpréter ou réinterpréter jusqu'au bout l'une ou l'autre de nos voix, ou pour nous aimer (Volodine, 1998a, p. 13).

La démarche *en aval* essaie donc de rendre justice aux efforts d'Antoine Volodine pour rétablir l'aura de l'œuvre littéraire lui fournissant une valeur rituelle correspondant à sa signification à l'intérieur d'une tradition fabulée. Or, elle mène à une impasse critique lorsqu'il est temps de définir le post-exotisme sans trahir sa spécificité, c'est-à-dire, en essayant de se passer des conséquences inévitables que l'existence de la fable post-exotique implique dans le projet de Volodine. Cette impasse de la démarche *en aval* peut être résumée comme l'impossibilité de séparer la fiction de la fable du fait qu'elles sont inévitablement unies lorsqu'on considère la potentialité suggestive du post-exotisme, et cette impossibilité se traduit souvent en une hésitation fondamentale sur la pertinence de considérer les textes post-exotiques dès l'intérieur, soit, de l'extérieur. Il nous semble que cette impasse doit être résolue si l'on veut tenter une description critique du projet d'Antoine Volodine. Cela est surtout important si ce qu'on vise c'est de décrire l'expérience post-exotique, et le processus par lequel le lecteur *du* post-exotisme devient ce lecteur *post-exotique* dont parle Wagner (2006)[15]. En fait, il est évident qu'il y a une tension entre l'expérience du post-exotisme dans son être textuel, tel qu'il est reçu par le lecteur non persuadé de l'aura post-exotique, et l'expérience du post-exotisme dans son être fabulée, c'est-à-dire, ayant une valeur rituelle qui l'emporte *en aval* sur son être et

[15] Rappelons que Wagner (2006) utilise la distinction entre le lecteur *du* post-exotisme, c'est-à-dire, ce lecteur qui lit occasionnellement l'œuvre d'Antoine Volodine et qui est plus au moins conscient de l'existence de la fable post-exotique, et le lecteur *post-exotique*, ce lecteur idéal qui est fictionnalisé sur la figure du prisonnier post-exotique et qui réalise une lecture camarade des œuvres comme si elles étaient vraiment issues d'un contexte carcéral : « le lecteur est censé accompagner les discours du locuteur "post-exotique" avec bienveillance, sympathie, à la faveur d'un processus de camaraderie intime, ou de compagnonnage fraternel. Cette figure lectrice constituerait ainsi une sorte de double fantasmé de l'auteur, à la fois autre et même, qui en raison de ses aptitudes à la connivence pourrait être défini non plus seulement comme lecteur *du* 'post-exotisme' mais comme *lecteur* 'post-exotique' » (Wagner, 2006, pp. 87-88).

son sens purement textuel. La relation entre ces deux niveaux d'expérience du post-exotisme est difficile à résoudre du point de vue chronologique : il semblerait que l'expérience textuelle du post-exotisme doit précéder l'expérience de sa valeur rituelle, qui s'accomplit dès lors que le lecteur est persuadé de cette réalité fabulée ; or, de l'autre côté, il serait pertinent aussi de penser que c'est cette possibilité de suggérer une expérience rituelle du post-exotisme qui précéderait le texte pour pouvoir ainsi influencer sa composition de sorte qu'il soit acheminée à susciter ladite expérience rituelle chez son lecteur. En outre, ce changement de niveau phénoménologique du post-exotisme doit être opéré à l'aide du lecteur, car c'est le lecteur qui déclenche la compréhension *en aval* du post-exotisme, c'est-à-dire, c'est dans sa conscience où s'opère la fabulation de la réalité telle qu'elle se manifeste dans la lecture *post-exotique* du texte. La présence du lecteur est la condition strictement nécessaire pour le déploiement de l'expérience rituelle du post-exotisme. Cette idée peut surprendre du fait que, nous l'avons vu au chapitre précédent, le post-exotisme veut se présenter comme un système extrêmement fermé, prônant et performant l'autotélisme et l'autosuffissance dont parlait Ruffel (2006b, p. 81). En réalité, il semble qu'il aurait besoin de s'ouvrir premièrement au lecteur non-initié pour que celui-ci puisse éventuellement opérer le déclenchement de son être rituel à partir duquel le post-exotisme peut s'affirmer comme une littérature ayant un sens supplémentaire en raison de son appartenance à une communauté carcérale, et d'où il peut aussi achever la fermeture sur lui-même en phagocytant toute donnée extérieure. Les démarches explicatives *en aval* ne réussissent pas à contempler ce qui viendrait avant ce déclenchement tout simplement parce qu'elles tiennent compte la fable post-exotique dès lors des leurs analyses textuelles. Par conséquent, la description du fonctionnement littéraire du post-exotisme qui provoque cette expérience de fabulation de la réalité, ainsi que celle de la transformation du lecteur du post-exotisme en lecteur du post-exotique est partielle dans les démarches *en aval.* Elles impliquent de se positionner dans un moment de lecture postérieure à la première confrontation, où le lecteur a déjà compris les explications du jeu post-exotique et voit le texte à travers des règles du jeu post-exotique qu'elles tentent d'expliquer.

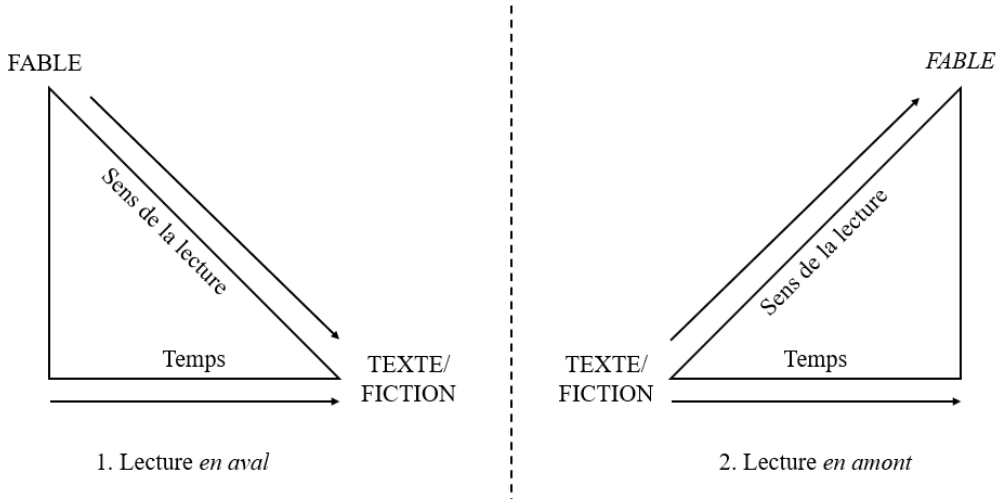
Pour décrire le fonctionnement du post-exotisme, il faut donc tenter aussi une démarche alternative à la démarche *en aval* qui correspond à ce que nous appellerons désormais une démarche « *en amont* ». En tant qu'inversion d'une démarche *en aval,* la

démarche *en amont* ignore consciemment – ou, même, inconsciemment – l'existence de la fable post-exotique et, alors, ne considère plus le texte post-exotique comme étant défini d'avance par les circonstances qui l'auraient mis en circulation. En se positionnant dans l'être textuel du post-exotisme, la démarche *en amont* refuse de contempler les effets que l'existence de quelque chose d'extérieur au texte produirait à l'intérieur du texte et, en revanche, elle cherche alors à révéler comment les textes d'Antoine Volodine peuvent arriver à suggérer cette extériorité dès leur intériorité textuelle. Dans ce sens, il s'avère nécessaire de discuter encore le sens de la fable post-exotique dans le post-exotisme. D'un côté, la fable post-exotique a la forme d'un récit, composé à travers les différents fragments de longueur et profondeur variable, qui est mis par le post-exotisme lui-même dans une position de supériorité hiérarchique par rapport au reste des récits post-exotiques. Cette position hiérarchique est de nature métatextuelle en ce sens que la fable post-exotique se présente comme un commentaire qui expliquerait les caractéristiques affichées par les textes pour lesquels une origine fabulée est proposée. : c'est notamment le cas de *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (1998a). Comme récit, la fable post-exotique a un sens principalement transitif dans la mesure où elle réussit à transporter un contenu précis – les conditions de production et de diffusion des ouvrages post-exotiques – à l'expérience de la lecture des textes, ce qui constitue d'ailleurs la possibilité de la réalisation d'une lecture *en aval*. Mais, de l'autre côté, on pourrait peut-être comprendre la fable post-exotique dans une nature non discursive, privée alors de contenus et d'articulations précis, et dont le sens serait, pour cette raison, plutôt intransitif. Dans son sens intransitif, la fable post-exotique peut être comprise comme l'accumulation de faits textuels, ainsi que d'attitudes lectrices qu'ils éveillent au cours de la lecture, qui assumeraient un rôle structurant des textes d'Antoine Volodine dès leur intériorité textuelle, tout comme la fable post-exotique le fait transitivement en tant que récit hiérarchiquement supérieur et, alors, englobant. Or, si la démarche *en aval* prend en considération le sens transitif de la fable post-exotique – c'est-à-dire, les contenus concrets à travers laquelle cette fabulation du réel et ficionnalisation du littéraire se manifestent : la prison de haute sécurité, la chaîne de diffusion du texte, l'existence de porte-paroles, etc. – pour le *verser* ensuite sur la compréhension de l'être textuel du post-exotisme, la démarche *en amont* ne pourrait pas reproduire un chemin parfaitement inverse dans la mesure où il vise un sens intransitif de la fable post-exotique, c'est-à-dire,

dans la mesure où les structures unificatrices qui adviennent au niveau textuel ne pourraient pas communiquer les contenus du récit de la fable post-exotique du fait que cela supposerait une transgression ontologique que le lecteur ne se permet pas s'il reste toujours à l'intérieur du texte : par exemple, on ne pourrait pas comprendre sans opérer cette transgression que les genres post-exotiques, qu'on traitera dans la section 3 du présent chapitre, sont en réalité des formes organiquement composées à l'intérieur de la prison et qui ont une raison d'être culturelle au-delà des caractéristiques littéraires de l'art narratif de Volodine. Ce que la démarche *en amont* pourrait éventuellement appréhender, en revanche, c'est la fable post-exotique en tant qu'élément absent dont l'absence influencerait structurellement le texte post-exotique et les textes entre eux. C'est précisément cette disposition que nous allons adopter comme hypothèse lors de ce chapitre (Fig. 2.)

Figure 2.

Lectures en aval *et* en amont *du post-exotisme*



Note. Dans la lecture en amont, le sommet de la « FABLE » est en cursive pour représenter sa nature intransitive par rapport à la nature transitive de la « FABLE » de la lecture en aval.

Avant de nous pencher sur la méthodologie littéraire qui appuie notre hypothèse initiale, il convient peut-être de se demander sur la possibilité de réaliser une telle lecture

désenchantée du post-exotisme : en effet, si la fiction et la fable sont imbriquées dans le post-exotisme, ne serait-ce pas abusif de les séparer artificiellement pour mener nos analyses *en amont* ? Un bref rappel de l'histoire éditoriale du post-exotisme, que nous avons développée dans la section 1.1 du premier chapitre, peut guider la réponse à cette question légitime. Comme nous l'avons vu, ce n'est qu'en 1998, avec la publication de *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze,* que le post-exotisme accepte le défi de se systématiser en fournissant un contexte de production et de diffusion fictionnel que nous avons appelé la fable post-exotique. Or, le premier titre que l'on peut comprendre comme appartenant à l'ensemble post-exotique date d'une petite quinzaine d'années avant l'apparition de la fable. Il s'agit de *Biographie comparée de Jorian Murgrave,* originalement publié en 1985 aux éditions Denoël, et il raconte sous la forme d'un roman quasi épistolaire l'histoire dudit Jorian Murgrave, un être non Terrestre que l'humanité a enfermé dans une prison de haute sécurité pour empêcher qu'il réalise ses projets de destruction humaine, même si l'on ne sait toujours pas quelles sont les véritables intentions de cet être mystérieux. Le lecteur est alors confronté à l'histoire de Jorian Murgrave sous les différents rapports écrits par les brigades d'information qui s'alternent dans le roman avec les textes apparemment produits par le non Terrestre, et qui exhibent déjà certains traits de l'écriture post-exotique comme l'onirisme, l'accumulation de perspectives souvent contradictoires, ou la production d'images de nature. Ce premier titre post-exotique est suivi par la publication de trois romans toujours chez Denoël dont les ressemblances sont saillantes : il s'agit d'*Un navire de nulle part, Rituel du mépris* et *Des enfers fabuleux*. Comme nous avons signalé dans le chapitre précédent, les quatre titres publiés chez Denoël seront l'objet d'une réédition conjointe en 2003, toujours chez Denoël, pour laquelle Volodine écrit un petit avant-propos où certains écrivains post-exotiques, dont Volodine lui-même, se prononcent sur ces « œuvres de jeunesse » (Volodine, 2003, p. 7). En 2003, le post-exotisme comptait déjà quatorze titres, dont un était signé par le premier porte-parole distinct d'Antoine Volodine, ainsi que la publication de *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze.* Dans cet état de systématisation du post-exotisme, il est donc présumable que Volodine voulût profiter de la réédition des titres chez Denoël, publiés avant que le post-exotisme n'existe comme catégorie, pour les ramener explicitement à l'ensemble du projet d'un geste métatextuel sous la forme d'avant-propos. On peut voir dans ce geste un exemple de procédé d'unification *en aval,*

étant donné que ce sont les écrivains post-exotiques, appartenant donc à la fable, qui explicitent le lien entre la fable et ces quatre fictions[16] : Yasar Tarchalski affirme que les romans « ont été dits en prison » (Volodine, 2003, p. 9) avant d'être publiés, et Vassilissa Lukaszczyk affirme qu'ils ne sont pas les premiers textes du post-exotisme, « ils ne sont pas non plus fondateurs » (p. 9), ce qui suit la logique de la fable selon laquelle le post-exotisme existe avant dans le quartier de haute sécurité que dans le monde éditorial. Quand c'est le tour d'Antoine Volodine, il confronte le manque de formalisme de ces titres en signalant que les porte-paroles ont pris du temps « avant de glisser dans les textes une dose de discrète contrainte » (Volodine, 2003, p. 10), pour finir après avec une exhortation à laquelle on voudrait consacrer quelques mots : « Regardons les quatre romans qui suivent comme un *commentaire*. Faisons de ce volume une Shaggå à plusieurs voix : montrons à quel point, dans une aventure littéraire comme la nôtre, *tout se tient* » (Volodine, 2003, p. 10).

Tout se tient, dans le sens où les premiers romans post-exotiques ne se heurtent pas au le projet post-exotique une fois systématisé et aux textes postérieurs à 1998, mais, aussi, dans le sens où l'ensemble se suffit, sans besoin de l'aide extérieure, sans besoin même de l'effet d'inclusion de ces premiers ouvrages que les écrivains post-exotiques accomplissent avec leurs interventions dans leur avant-propos. Et tout doit forcément se tenir, en effet, si ces « quatre jeunes objets post-exotiques » (Volodine, 2003, p. 10), qui préexistent à la fable post-exotique et, en général, à la dénomination du post-exotisme, peuvent être reliés textuellement à l'ensemble sans en apporter de modification une fois celui-ci est constitué. Or, la formule est accompagnée d'une exhortation adressée non seulement aux écrivains post-exotiques, qui ont déjà agi pour inclure ces titres dans l'ensemble, mais aussi et de façon plus importante, au lecteur. Et, en fait, même si cela semble paradoxal, ce sera précisément le lecteur qui peut « montrer » comment tout peut se tenir par lui-même, c'est-à-dire, internement, sans le besoin d'une parole d'autorité venue de l'extérieur. Mais ce n'est paradoxal que dans la mesure où il l'est aussi que le

[16] Plus en précisément, ce procédé peut être compris à partir de la notion de Richard Saint-Gelais de « capture énonciative ». D'après Saint-Gelais, la capture énonciative consiste « à verser en fiction, à titre de production post-exotique due (ou attribuée) à tel auteur incarcéré, un opus antérieur (ou ultérieur) de Volodine lui-même – non sans modifier au passage quelque donnée paratextuelle, signature, appellation générique, date de publication, ou bien tout cela à la fois » (2005, p. 146).

lecteur puisse retrouver dans les premiers textes post-exotiques des traces des textes futurs, une fois la fable constitué…En réalité, l'exhortation de l'avant-propos ne serait pas en train d'avertir qu'une unification du post-exotisme est possible sans le besoin d'avoir recours à la fable, c'est-à-dire, que l'unification du post-exotisme s'opère primordialement au niveau textuel de façon qu'elle est dégageable par une lecture *en amont*. En effet, les premiers textes d'Antoine Volodine sont déjà post-exotiques parce que l'unité du post-exotisme ne repose pas que dans la valeur rituelle qui lui confère la fable : elle implique nécessairement une série de faits textuels disposés en structures à travers lesquelles le lecteur peut participer dans cet acte de démonstration de la cohérence de l'ensemble. C'est dans ce sens qu'il nous semble pertinent d'interpréter cette dernière phrase de l'avant-propos, tellement clairvoyante par rapport au fonctionnement du post-exotisme. Par conséquent, la démarche *en amont* qu'on développera dans le présent chapitre, on va se charger de l'analyse de ces structures internes, en faisant attention à l'attitude lectrice qu'elles exigent, pour examiner la manière dont le post-exotisme se tient comme ensemble textuel à l'égard de la fable post-exotique. Enfin, à travers une telle démarche, nous proposons d'assimiler le sens de ces structures dévoilé à partir de la participation du lecteur à ce sens intransitif de la fable post-exotique, c'est-à-dire, à ce pressentiment de l'unité du post-exotisme hors d'un contenu spécifique communicable. Nous consacrerons un effort important, mais pas exclusif, à ces quatre premiers romans qui ne peuvent être unifiés qu'intransitivement.

1.1. Notes sur la réception dans une lecture *en amont* du post-exotisme

Lire le post-exotisme *en amont* implique, jusqu'à un certain point, de le lire comme ce que l'œuvre d'Antoine Volodine fut à ce stade préalable à sa systématisation à travers la fable post-exotique : c'est-à-dire, il faut le lire tout simplement comme si c'était de la littérature, ayant un fonctionnement et constituant son sens comme le font les textes littéraires. La remarque n'est pas complètement anodine, car elle implique une certaine désacralisation du post-exotisme qui lui enlève une grande partie de sa valeur rituelle et qui affecte la réception du lecteur familiarisé avec la fable post-exotique. Plus important encore, la lecture *en amont* du post-exotisme doit prendre en considération que, en tant que texte littéraire, le post-exotisme doit fournir une place au lecteur pour que

celui-ci participe à la création conjointe de sens, ce qui n'est pas toujours clair lors de l'analyse *en aval* du post-exotisme comme système autotélique. C'est pourquoi, avant de nous lancer dans notre lecture *en amont* du post-exotisme, il nous semble nécessaire de commenter brièvement les conditions méthodologiques à travers lesquelles une telle lecture peut s'effectuer. Dans cette section, nous allons fournir la réflexion sur quelques instruments et concepts théoriques qui nous préparent à mieux comprendre la réception *en amont* du post-exotisme.

Pour ce faire, nous avons choisi le cadre de la théorie de l'effet esthétique telle qu'elle apparaît dans l'œuvre du théoricien allemand Wolfgang Iser, appartenant à ce qui fut l'École de Constance, dont Iser et Hans Robert Jauss sont les représentants les plus célèbres. Reprenant les études de Roman Ingarden, Iser (1972, p. 279) regarde l'œuvre littéraire ayant deux pôles constitutifs : un pôle artistique, qui concerne le texte en tant que création d'un auteur, et un pôle esthétique, qui concerne la réalisation de ce texte dans l'esprit du lecteur. La théorie de la réception propose de comprendre le sens littéraire comme la convergence entre ces deux pôles, représentés par le texte, qui oriente les représentations du lecteur, et la réponse du lecteur, ayant à son tour une disposition individuelle. L'œuvre d'art surgit de cette interaction comme un élément virtuel par nature, irréductible alors à la séquence de phrases qui composent le texte en question[17]. C'est pourquoi les idées sur la réception du texte littéraire provenant de la théorie d'Iser nous semblent adéquates pour fonder une lecture *en amont* : elles permettent d'étudier les textes post-exotiques dans la manière dont ils apparaissent comme des potentielles actions qui orientent la réalisation d'un certain effet esthétique chez son lecteur, lequel, rappelons-le, est encouragé à montrer d'une façon purement textuelle comment l'unité virtuelle ou intransitive du post-exotisme peut se réaliser à partir de la lecture ordinaire. Donnons-en un aperçu.

[17] Pour un développement précis de la conception phénomélogique de l'œuvre littéraire, voir Iser (1972) : « The work is more than the text, for the text only takes on life when it is realized, and furthermore the realization is by no means independent of the individual disposition of the reader – though this in turn is acted upon by the different patterns of the text. The convergence of text and reader brings the literary work into existence, but must always remain virtual, as it is not to be identifier either with the reality of the text or with the individual disposition of the reader» (p. 279).

Le point de départ de la théorie d'Iser, tel qu'elle est présentée dans *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* (1985/1976), c'est que le sens du texte littéraire ne peut pas s'identifier à partir de la seule référence que le texte ferait aux objets identifiables dans le monde empirique, préexistants au texte, car, à la différence du discours non littéraire, le propre du discours littéraire est d'être « privé de la situation référentielle dont la détermination rigoureuse assure à l'acte linguistique sa pleine réalisation » (p. 117). Cette particularité le distingue de la communication non littéraire, où il est nécessaire que l'acte de communication soit inscrit dans un contexte fonctionnel, c'est-à-dire pragmatique, composé des conventions que les participants dans l'acte de communication doivent partager pour que celui-ci se déroule efficacement. Pour que la communication littéraire entre le texte et le lecteur se produise, il faut que le rapport entre le texte et le lecteur construise d'une certaine façon ce qui préexiste dans le cas de la communication non littéraire, c'est-à-dire, une situation contextuelle commune qui permet, dans l'usage linguistique, que les signes trouvent leur sens à travers la dénotation, de la référence à la préexistence de l'objet empirique. C'est pourquoi Iser comprend que la communication littéraire est caractérisée par un déséquilibre ou une asymétrie entre le texte et le lecteur (1985/1976, p. 289), qu'on peut comprendre ainsi comme un vide constitutif qui s'origine dans son statut de communication dépragmatisée, mais qui s'étend aussi à la constitution du sens de ce que le texte désigne. Or, au lieu d'empêcher la communication, ce vide « remplit un rôle essentiel d'impulsion » (Iser, 1985/1976, p. 122) dans la construction du sens littéraire. Ne pouvant pas dénoter, car une situation de référence leur manque, les signes du texte littéraire contribuent plutôt « à produire par ce qui est dit ce qui est donné à entendre », c'est-à-dire, « les conditions de compréhension pour la représentation qui peut ainsi produire un objet imaginaire » (Iser, 1985/1976, p. 119). Autrement dit, les signes du texte littéraire ne proposent au lecteur l'objet désigné, mais les conditions et les dispositions dans lesquelles cet objet peut être éventuellement construit dans la conscience de représentation du lecteur. Dans ce sens, la communication littéraire précise que le texte et le lecteur soient impliquées « dans une situation dynamique qui ne leur est pas imposée d'avance, mais qui s'établit dans le processus de la lecture en tant qu'une condition d'une compréhension du texte » (Iser, 1985/1976, p. 124). La théorie de la réception d'Iser est fondée sur l'étude des conditions dans lesquelles le vide – pragmatique, et, éventuellement, sémiotique – permet l'établissement de cette situation

dynamique, ainsi que de la manière dont cette interaction entre le texte qui stimule la représentation et le lecteur qui la concrétise produit un sens qu'on qualifie ainsi d'esthétique du fait de son caractère événementiel[18].

Il s'ensuit que l'étude du texte, dans la théorie de la réception, doit consacrer l'étude des stratégies textuelles qui, en tant que potentiel d'action et d'orientation de cette interaction entre le texte et le lecteur, dégageraient les voies de la réalisation du sens esthétique de l'œuvre (Iser, 1985/1976 p. 155). En effet, même si le sens du texte est virtuel parce qu'esthétique, et dépend en partie des dispositions individuelles du lecteur, il est possible toutefois de mener une analyse objective de la manière dont les stratégies textuelles inscrivent le lecteur dans le texte et orientent la réalisation de son sens. Les stratégies textuelles « incarnent les conditions de combinaison des éléments du texte fictionnel » (Iser, 1985/1976, p.163), de sorte qu'elles déterminent « certaines façons de construire l'objet esthétique dans la conscience de réception » (Iser, 1985/1976, p. 172), mais peuvent toutefois être discernées « grâce aux techniques utilisées dans le texte » (Iser, 1985/1976, p. 162). Si l'on revient maintenant au contexte du post-exotisme, il est facile de comprendre comment la théorie d'Iser peut nous être utile dans une démarche *en amont* : en écartant de ses prétentions d'analyse du sens esthétique du post-exotisme, qui, dans sa réalisation pleine, implique que le lecteur comprenne la valeur rituelle des textes post-exotiques à l'égard de la fable, la démarche *en amont* emprunte à la théorie de la réception l'analyse de stratégies d'interaction texte-lecteur comme choix d'analyse. Ce faisant, la démarche *en amont* peut dévoiler la manière dont le texte post-exotique se structure à partir de certaines stratégies textuelles qui, en tant que des « orientations opérationnelles du texte (Iser, 1985/1976, p. 174), dévoilent à son tour le rôle que le texte post-exotique espère du lecteur pour que celui-ci achève son potentiel esthétique et suggestif. Notons que cette disposition méthodologique semble vouloir assimiler la valeur

[18] Le sens du texte littéraire est événementiel dans la mesure où il advient et se produit au cours de la lecture et n'est jamais donnée d'avance par le texte littéraire. Comme l'indique Iser, « la question de savoir ce que signifie tel poème, tel drame ou tel roman doit être remplacée par celle de savoir ce qu'éprouve le lecteur lorsqu'il met en œuvre un texte de fiction en le lisant. Ainsi la signification serait plutôt structurée comme un événement. Elle est elle-même une expérience vécue que l'on peut réduire à la dénotation des faits empiriques ou acceptés comme tels. Dès lors, le caractère, ou du moins l'évaluation de la signification se transforme. Dans la mesure où le texte de fiction existe par l'effet qu'il provoque en nous, la signification est engendrée par une action vécue ou un effet consommé, et non par une idée préexistante à l'œuvre que celle-ci incarnerait » (1985/1972, p. 51).

rituelle du post-exotisme, c'est-à-dire, le post-exotisme compris à travers la fable, comme un effet proprement esthétique du texte post-exotique, ou, même plus, comme le sens esthétique du post-exotisme. Est-il possible que la fable post-exotique, ici comprise comme l'effet de fabulation de la réalité ressenti par le lecteur, naisse de l'interaction entre le texte et le lecteur en tant qu'effet esthétique ? Que la réponse soit affirmative ou négative, elle implique que l'on compte préalablement sur une description du post-exotisme structuré par des stratégies d'interaction entre le texte et le lecteur pointant vers la constitution conjointe de sa potentialité suggestive. Voilà pourquoi la démarche *en amont* s'avère être une étape nécessaire pour la compréhension du fonctionnement systématique du post-exotisme. Nous ne pourrons y réfléchir que dans le chapitre suivant, une fois accomplie la description *en amont* du post-exotisme.

Quelles sont alors les stratégies selon lesquelles le texte peut orienter la participation du lecteur en vue de construire son sens esthétique et se constituer ainsi en tant qu'œuvre ? En un mot, il s'agit de regarder ces manières où le texte ne présente pas un sens complet, mais plutôt une combinaison d'informations référées et, plus important encore, des informations manquantes ou laissées vides où la conscience de représentation du lecteur peut agir en tant que moteur imaginatif et combinatoire. Iser (1985/1976) ramène toutes ces stratégies possibles à deux structures fondamentales du texte littéraire : le blanc et la négation. Iser conçoit ces deux structures comme le résultat d'une discontinuité : si la discontinuité se produit sur l'axe syntagmatique de la lecture, c'est-à-dire, dans la combinaison des segments du texte, il préfère d'utiliser le terme « blanc » ; mais si cette discontinuité se produit sur l'axe paradigmatique de la lecture, c'est-à-dire, dans la sélection d'éléments qui vont voir le jour dans le texte littéraire, il utilisera le terme « négation ». Ainsi, le blanc ou espace vide apparaît là où le texte perd sa continuité syntagmatique et affiche une disjonction entre les segments qui le composent[19]. Il signale « qu'une jonction omise par le texte peut et doit être établie entre les segments de ce texte » (Iser, 1985/1976, p. 318), en soulignant ainsi « une nécessité combinatoire » (p. 319) qui appelle l'intervention du lecteur, dont l'activité de représentation peut rétablir la cohérence du texte que la disjonction implique. La présence de ces blancs nous invite à comprendre le texte littéraire avec une discontinuité constitutive, car il est construit non

[19] Le mot qu'Iser utilise originalement c'est *Leerstelle,* littéralement, « espace-vide ».

pas seulement à travers les segments référés, mais aussi à travers les segments vides, dont le sens est indéterminé dans le texte, mais concrétisé par le lecteur. L'activité de la lecture est ainsi vue comme la « production d'un système d'équivalences propre à rétablir la continuité entre les segments textuels disjoints par les blancs » (Iser, 1985/1976, p. 322)[20] ; c'est pourquoi aussi Iser comprend les blancs comme une « structure autorégulatrice » (1985/1976, p.337) fondamentale du texte littéraire, en tant qu'ils gèrent, avec les segments référés, les interventions du lecteur et du texte dans la création conjointe du sens esthétique[21].

La négation, à son tour, est une discontinuité dans l'axe paradigmatique du texte, qui affecte alors le « répertoire » (Iser, 1985/1976, p. 129) des normes, conventions et traditions sélectionnéés de la réalité extratextuelle pour figurer dans le texte à travers certains segments choisis. Selon Iser, seule une portion des normes et des conventions de la réalité extratextuelle sont sélectionnées pour apparaître dans le texte littéraire, c'est-à-dire, pour sortir de leur contexte pragmatique de sorte qu'elles « peuvent devenir thématiques » (Iser, 1985/1976, p. 366)[22]. Lorsqu'une norme devient thème, il se produit du même geste une négation de sa valeur pragmatique dans le contexte sociohistorique d'où elle est extraite, c'est-à-dire, qu'elle se dépragmatise. Iser comprend ainsi que cette sélection et cette négation représente un processus selon lequel le texte littéraire « met en évidence l'insuffisance de ces normes » (Iser, 1985/1976, p. 366), de sorte qu'il finit par

[20] Cette conception de la fonction du blanc apparente la compréhension du texte littéraire d'Iser à celui du texte artistique en tant que structure de Lotman, pour qui les oppositions sémantiques du texte littéraire font saillir un *archisème* commun à ces deux segments opposés, mais équivalents, qui neutralise l'opposition pour en faire sortir une nouvelle signification (*vid.* Lotman, 1982, pp. 185).

[21] C'est à travers le blanc qu'Iser comprend notamment la construction de la ou des perspectives du texte, celles-ci composées de fragments que le lecteur doit recombiner en organisant « un espace de projections réciproques des segments de perspectives » (1985/1976, p. 341), et l'effet produit par l'abandon de certains procédés narratifs traditionnels – comme la perspective stable d'un narrateur fiable – dans la littérature moderne, qui se constituent ainsi dans sa négativité comme « un arrière-plan dans la conscience de représentation du lecteur » à partir duquel « se détachent les procédés employés » (p. 360) effectivement dans le texte.

[22] Le répertoire est « la partie constitutive du texte qui précisément renvoie à ce qui lui est extérieur » (p. 129), et il est composé des normes, traditions, conventions et références littéraires qui appartiennent à la réalité extratextuelle de l'auteur. Or, si le répertoire présente de disjonctions ou d'espaces vides, c'est parce que le texte littéraire ne reproduit pas complètement les systèmes sémantiques de l'époque, mais opère une sélection sur les conventions qu'il va décider de reproduire. Pour Iser, cette sélection est à la base de la dépragmatisation des conventions telles qu'elles apparaissent dans le texte : « les normes sociales et les traditions sont en général rabaissées dans le texte de fiction au niveau d'un pôle d'interaction. Elles sont détachées de leur contexte original et s'intègrent à de nouvelles relations sans rompre totalement leurs anciennes attaches. […] C'est par là que les éléments du répertoire assument plusieurs fonctions en même temps. Ils forment l'arrière-plan d'où ils sont issus et, dans le nouveau contexte, se trouve libérée leur capacité relationnelle, alors que dans leur contexte d'origine ils étaient liés par leur fonction » (p. 129).

devenir « une réaction aux systèmes sémantiques qu'il a choisis et présentés dans son répertoire » (Iser, 1985/1976, p. 133). La valeur productive de la négation comme structure de la participation du lecteur vient du fait que, même si la sélection est opérée, les motivations qui ont guidé cette sélection ne font pas partie du texte littéraire *per se* : elles constituent un type de blanc dans les choix paradigmatiques du texte. En tant que blanc, ces motivations doivent être recomposées par le lecteur pour dégager la perspective et le sens nouveau que le texte représente à l'égard de ces normes. Ainsi, la négation transforme le sens ancien des normes « en un matériel d'interprétation et d'évaluation qui permet de déterminer le contenu du sens nouveau que la négation thématise en tant que blanc » (Iser, 1985/1976, p. 373). On revient ainsi au point du départ de la théorie de la réception d'Iser : le texte littéraire se constitue à travers la sélection de certaines normes et conventions sociales dont leur valeur pragmatique est instantanément *niée* dès qu'elles figurent comme thème du texte littéraire ; or, le sens de cette sélection et, par conséquent, de cette négation n'est pas indéterminé et représente ainsi un blanc à travers lequel le lecteur peut participer dans la constitution de l'objet imaginaire et esthétique qui est l'œuvre en tant que réaction à sa réalité historique[23].

Les blancs et la négation réussissent ainsi à compenser l'asymétrie entre le texte et le lecteur en permettant que celui-ci participe dans la constitution du sens esthétique à traversun rôle spécifique – qu'Iser appelle « lecteur implicite » (1985/1976, p. 70) – analysable à partir de ces structures dans le texte. À suivre les arguments de la théorie de la réception, notre démarche *en amont* devrait se consacrer à trouver des moments de participation du lecteur pour essayer de comprendre la manière dont ils l'orientent à comprendre que *tout se tient*. Or, la démarche *en amont* se heurte à une difficulté supplémentaire qui vient de l'étendue de l'objet d'analyse. En effet, la théorie d'Iser ne s'étend pas au-delà des effets produits par le texte et à travers des articulations qui se produisent à l'intérieur du texte : le sens esthétique de l'œuvre reste toujours à l'intérieur du texte, car c'est par rapport au texte qu'on peut étudier les stratégies qui orientent le

[23] Le texte peut ici interagir à son tour avec son lecteur ou, plus précisément, avec ses habitudes et aux savoirs que le lecteur verse dans la lecture et qu'il est invité à comparer avec la vision que le texte en propose. Iser parle ici de « négations secondaires », c'est-à-dire, des « négations qui ne sont pas marquées par le texte, mais qui, dans l'acte de lecture, résultent de l'interaction entre les signaux directeurs du texte et les configurations sémantiques du lecteur » (1985/1976, p. 379). C'est ainsi que le texte peut éventuellement façonner aussi son lecteur.

lecteur à la concrétisation du sens. Or, de l'autre côté, il est vrai que la théorie de la littérature est sans doute préparée pour analyser la manière dont plusieurs textes se mettent en rapport ; ce qui reste moins évident, pourtant, c'est la manière dont le lecteur intervient dans la construction du sens à travers les textes. Mais, si l'on prend quelques libertés par rapport à la théorie de la réception en tenant compte de cette nouvelle orientation transtextuelle, on peut néanmoins suggérer trois manières dont plusieurs textes peuvent se mettre en rapport pour construire un sens supratextuel.

Premièrement, il est envisageable de comprendre qu'un texte peut incorporer à l'ensemble de ses segments un segment qui appartient originalement à un texte antérieur. Cette idée est certainement contemplée dans la théorie de l'effet esthétique dès que l'on comprend que le répertoire d'un texte est composé non seulement de conventions sociohistoriques, mais aussi des textes ou des conventions littéraires antérieures (Iser, 1985/1976, p. 128). On devrait alors comprendre que le segment emprunté au texte antérieur s'incorpore dans le nouveau texte en occupant un sens nouveau, mais en traînant toujours une partie du sens qu'il avait dans sa position originelle. Ainsi, le texte emprunteur serait en train d'avouer une certaine dette envers le texte antérieur dans sa constitution à travers la référence. En raisonnant ainsi, on peut comprendre qu'une place est réservée au lecteur dans la mesure où le texte antérieur apparaît dans le texte emprunteur comme le résultat d'une sélection qui vise la constitution du répertoire (la négation), et dans la mesure où il se peut que la jonction entre ce segment antérieur et les autres segments du texte emprunteur ne soit pas toujours représentée (le blanc). C'est de cette façon qu'il est envisageable d'appliquer la théorie de la réception à des mécanismes transtextuels comme l'intertextualité, l'hypertextualité et la métatextualité. Nous le ferons dans la section 2 du présent chapitre.

Deuxièmement, il est envisageable de comprendre que certaines stratégies concernant le blanc et la négation comme mécanismes constitutifs du texte soient reprises dans plusieurs textes. On devrait alors comprendre qu'une même structure concernant soit l'imbrication de segments référés et des disjonctions, soit la manière dont le texte réagit à sa réalité extratextuelle à travers la sélection de conventions qui deviennent ainsi des thèmes, peut être repérée dans plus d'un texte, ces textes étant dès lors unis en raison de cette caractéristique partagée. Ces structures organisant primordialement la participation du lecteur dans la création du sens esthétique, on pourrait contempler comment le lecteur

perçoit qu'un ensemble de textes forme une unité du fait qu'ils présentent des structures similaires pour organiser la création du sens esthétique en orientant d'une même manière la participation du lecteur. C'est de cette façon qu'il devient envisageable d'appliquer la théorie de la réception pour chercher des structures réplicables dans les textes et contempler une unité apparentée à celle de l'architextualité ou du genre littéraire. Nous le ferons dans la section 3 du présent chapitre.

Finalement, il est envisageable aussi de comprendre que les textes peuvent représenter des segments par rapport à une unité supérieure et, alors, que l'espace entre les textes doit être compris dans la logique des blancs, c'est-à-dire, de la disjonction. Cette idée se heurte, en principe, à une certaine fermeté perçue dans le texte selon laquelle il représente une limite pour le déploiement de ses effets esthétiques et diégétiques, surtout dans le cas des textes fictionnels : les bornes du monde fictionnel sont les couvertures du livre où ils apparaissent. Or, l'histoire de la littérature est pleine d'ensembles de textes qui ont demandé à leurs lecteurs d'ouvrir ses considérations sur la fermeté du texte pour composer ainsi ce qu'on appelle généralement des « cycles ». Comme indique Thomas Conrad (2016), les cycles sont construits par des procédés de structuration comme le « collage, montage, jonction, articulation, entre des textes indépendants » (pp. 35-36), de sorte que les textes puissent fonctionner, comme le font les segments, dans un axe paradigmatique et syntagmatique par rapport à cette « *immanence textuelle constituée par la transcendance textuelle* » (Conrad, 2016, p. 15). Il n'est pas alors impossible d'étaler au domaine transtextuel les considérations de la théorie de la réception sur les disjonctions et l'invitation qu'elles tendent au lecteur pour qu'il puisse organiser cet espace de projections nécessaire à la compréhension de plusieurs textes unifiés. Pourtant, les exigences de la démarche *en amont* impliquent que si cette considération est possible, il faut que l'unité cyclique ou, en général, le niveau de compréhension supérieur soit suggéré par les textes mêmes et non pas par une donnée extérieure, comme c'est le cas d'une indication paratextuelle. Autrement dit, les textes individuels doivent compter sur certaines stratégies pour suggérer au lecteur la possibilité de participer à cette « reliure invisible » (Conrad, 2016, p. 16). Il nous semble que la meilleure façon d'étudier ces stratégies potentielles c'est sous l'angle de ce que Richard Saint-Gelais (2011) appelle la « transfictionnalité » (p. 7), c'est-à-dire, une transcendance diégétique qui indiquerait que plusieurs textes partagent un même monde diégétique. Cette idée appelle aussi à des

réflexions sur le répertoire du texte et de la sélection de certaines normes qui deviennent des constantes thématiques. Nous étudierons ces phénomènes dans la section 4.

Évidemment, l'effet unificateur produit par ces procédés au cours de la lecture est à considérer de façon cumulative, dans la mesure où tous contribuent à la compréhension des textes post-exotiques à travers un même espace de projections concernant l'espace entre les textes. Dans les sections suivantes nous allons étudier l'affichage et le fonctionnement de ces mécanismes d'unification transtextuelle en tant que stratégies qui sont référées dans les textes et qui sont identifiables dans une lecture *en amont*. Nous allons aussi réfléchir à la manière dont ils contribuent à la construction d'un sens esthétique supratextuel grâce à la participation qu'ils confèrent au lecteur, même si ce sens est, par nature, virtuel et se concrétise à partir des variations individuelles de chaque lecteur. Finalement, nous serons dans la disposition de nous demander si ce sens peut être identifié au sens intransitif de la fable post-exotique dès lors qu'on parcourt le post-exotisme en se privant de ses effets unificateurs *en aval*.

2. Les rapports chronologiques de transtextualité dans le post-exotisme

Le premier type de disjonction dans laquelle le lecteur du post-exotisme pourrait participer c'est celle qui advient dès lors qu'un même segment apparaît dans des textes différents, créant ainsi une liaison *entre* les textes. Nous allons nous approcher à ce type de rapports en utilisant la terminologie de Gérard Genette, qui définit la « transtextualité » dans son œuvre classique *Palimpsestes* (1982) comme « tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (p. 7). Mais, en particulier, on va se concentrer dans cette section sur trois rapports transtextuels : l'intertextualité, l'hypertextualité et la métatextualité. Pour Genette, le terme d' « intertextualité » est réservé pour décrire la « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes » (1982, p. 7), dont le paradigme est la citation, le plagiat ou l'allusion, et alors, ainsi formulée, l'intertextualité introduit une relation chronologique entre le texte cité qui doit forcément précéder le texte citant, pour employer la terminologie d'Antoine Compagnon (*vid.* 1979). Cette relation chronologique est déterminante dans l'étude de l'hypertextualité, à laquelle Genette consacre la plupart de *Palimpsestes,* est qui est définie comme « toute relation

unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (1982, p. 14), et dont les exemples étudiés par Genette vont de la parodie à la traduction, passant par la mise en vers ou en prose, le pastiche et le lipogramme. Genette exclut les relations de commentaire de sa définition d'hypertextualité pour en faire une catégorie transtextuelle à part qu'il nomme la « métatextualité », c'est-à-dire, « la relation […] qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer » (1982, p. 10). De cette façon, l'intertextualité, l'hypertextualité et la métatextualité sont dans la narratologie de Genette les trois modes de transtextualité qui instaurent un rapport chronologique entre deux textes, mais ils sont distingués dans le type de rapport instauré : un rapport de coprésence pour l'intertextualité ; un rapport d'union pour l'hypertextualité (longuement spécifié en sous-classes dans *Palimpsestes*) ; et un rapport de commentaire pour la métatextualité. Toujours est-il que, comme le signale Genette, « il ne faut pas considérer les cinq types de transtextualité [en incluant l'architextualité et la paratextualité] comme des classes étanches, sans communication ni recoupements réciproques » (1982, p. 14), et, de cette façon, on devrait rester attentif à la manière dont ils se complémentent à l'heure d'instaurer des rapports chronologiques de transtextualité, même s'il est convenable de les séparer analytiquement pour des questions pratiques.

2.1. Les relations d'hypertextualité et d'intertextualité dans le post-exotisme

Dans une lecture *en amont*, les liens de transtextualité chronologique surgissent à la conscience du lecteur dès qu'il reconnaît dans un texte les traces d'un texte antérieur. Mais, dans quel sens devrait-on considérer cette « antériorité » ? Deux sont les seules possibilités : soit on la comprend selon la chronologie éditoriale du post-exotisme, ce qui nous mène à considérer que ce lecteur *en amont* suivrait titre à titre la construction du post-exotisme ; soit on la comprend selon la chronologie des lectures de ce lecteur *en amont,* enfin, selon la chronologie de son histoire personnelle avec le post-exotisme, qui pourrait avoir suivi un parcours différent à celui qu'indique la chronologie éditoriale et qui est, en fin de compte, assez plus probable étant donnée la quantité de parcours non linéaires possibles dans le post-exotisme. Seulement dans le premier parcours l'antériorité dans la conscience du lecteur est assimilable à l'antériorité éditoriale du post-exotisme,

de sorte que c'est seulement dans le premier parcours qu'on pourrait dégager une stratégie d'unification du post-exotisme en référenciant les titres antérieurs. Pourtant, un des premiers constats de nos considérations *en amont* du post-exotisme c'est que, précisément, les mécanismes de transtextualité chronologique qu'il exhibe essaient d'annuler la notion d'antériorité chez son lecteur, même en suivant un parcours selon la chronologie éditoriale. L'exemple paradigmatique à cet égard c'est la liste d'ouvrages citée à la fin de *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (Volodine, 1998a), où le lecteur peut reconnaître le nom de quelques titres, hétéronymes et personnages qui ont figuré dans l'ensemble post-exotique dans les années à venir. Grâce à cette liste, le lecteur qui suit le parcours chronologique se trouve dans la position de connaître l'ouvrage référenciant avant l'ouvrage référencié, inversant ainsi le rapport traditionnel de la transtextualité chronologique selon lequel il est, en principe, impossible que le texte citant, versionnant ou commentant précède le texte cité, versionné ou commenté. Mais voyons un exemple plus subtil où cette impression de la négation de l'antériorité est atteinte.

Nous allons évoquer ici brièvement la relation existante entre *Des anges mineurs* (1999) et *Dondog* (2002a), deux titres signés par Antoine Volodine. *Des anges mineurs* (1999) est une collection de 49 *narrats,* chacun ayant pour titre le nom d'un personnage qui y intervient, de sorte que le titre finit par accumuler plus d'une cinquantaine de personnages. Les *narrats* sont une forme narrative intéressante. Par leur extension ils ressemblent à une microfiction, mais ils construisent son sens d'une manière différente. Ils se présentent comme des « instantanés romanesques » (Volodine, 1999, p. 7) dans la mesure où ils donnent à voir ce qui ressemble à un instant d'une histoire plus large qui les dépasse. Leur sens n'est pas achevé internement et sa lecture fait ressentir le besoin de les mettre en rapport avec cette histoire d'où ils seraient extraits et qu'ils suggèrent par sa présence même. Cette qualité littéraire est profitée dans *Des anges mineurs* (1999) pour construire un système de relations entre les 49 *narrats* à travers les noms des personnages qui réapparaissent et qui en réapparaissant tissent des liens internes dans l'œuvre[24]. Le lecteur est donc conduit à comprendre que le nom d'un personnage représente la possibilité d'un lien et c'est ainsi qu'il parcourt les noms de Fred Zenfl, Varvalia

[24] Pour une étude approfondie de la relation entre personnages dans *Des anges mineurs* (Volodine, 1999), nous renvoyons le lecteur à la section 3.2.2. du troisième chapitre de cette thèse.

Lodenko, Lydia Mavrani ou Yasar Dondog. Ce dernier est un personnage dont l'histoire n'est pas plus remarquable que les autres histoires dans *Des anges mineurs* : il habite une ville asiatique, dans la rue du Kanal avec sa sœur, il suit des leçons dans un centre éducatif où il y a une psychothérapeute avec laquelle il s'entend médiocrement : « J'éprouvais de grosses difficultés à suivre ses leçons et j'appréciais peu sa manière brutale de remettre en cause les évidences auxquelles je m'étais raccroché, jusque-là, pour survivre » (Volodine, 1999, p. 106). Il est légitime de se demander si, sur la large liste de noms de personnages de *Des anges mineurs*, qui relève de la profusion et l'exotisme onomastique communs à toute œuvre post-exotique, et parmi les histoires qui les sont associées, le lecteur *en amont* aurait-il retenu celui de Dondog. La question est importante dans la mesure où, trois ans après (en 2002), Volodine publia en *Dondog,* où il est question de l'histoire d'un personnage qui partage certains traits identificateurs avec le personnage homonyme de *Des anges mineurs* (1999). Notamment, l'histoire de *Dondog* (2002a) est celle d'un personnage qui, lorsqu'il était enfant, il a dût confronter sa mère qui l'accusait de mentir à sa maîtresse d'école, mais Dondog « avait sa vérité intérieure, immuable, indestructible, et il organisait sa survie à partir de là. Il organisait sa survie même s'il tremblait, s'il pleurait, même s'il bégayait, même s'il reniflait. Il tenait bon. Il niait » (p. 52)[25]. Les similitudes entre les deux histoires invitent à tisser un lien transtextuel entre elles, pourvu que le lecteur puisse avoir accès à ce nom dans le grand catalogue onomastique auquel il a fait face au cours de sa lecture du post-exotisme[26]. Bien évidemment, s'il y a un lien transtextuel à dégager c'est celui d'une hypertextualité selon laquelle *Dondog* (2002a) reprend pour augmenter les *narrats* de *Des anges mineurs* (1999). Or, nous argumentons que ce n'est pas ainsi que ce lecteur chronologique éprouvera le lien entre ces deux titres. Il nous semble que c'est la connaissance du roman *Dondog* (2002a) qui éventuellement entrave la reconnaissance rétrospective d'une référence antérieure dans un livre où le lecteur peut se rappeler avoir lu un nom qui annonçait déjà l'existence future d'un roman. Dans l'éventualité où ce lecteur se rappellerait le titre exact d'où cette intertextualité est sortie, et qu'il reviendrait vérifier ses hypothèses sur *Des anges mineurs* (1999), il se rendrait compte que la structure du

[25] Nous allons récupérer cette citation dans la sous-section 4.5.1., où nous commenterons en profondeur le sens de cette « vérité intime » à l'égard de certains liens architextuels avec le conte traditionnel.
[26] Plus concrètement, il s'agit d'un lien de transfictionnalité, car ce qui est en jeu est la possibilité que le monde diégétique du *narrat* et celui du roman homonyme soit perçus comme le même. Mais on retiendra ici le côté allusif du rapport entre les deux textes pour privilégier la réflexion intertextuelle.

narrat qui permet la référence intertextuelle annonçait déjà le besoin de comprendre l'histoire dans une histoire majeure par rapport à laquelle il se présente comme un fragment dépourvu de contexte. À ce stade, le lecteur qui suit la chronologie éditoriale du post-exotisme peut légitimement s'interroger sur combien de noms a glissé sa lecture qui annonçaient une relation intertextuelle future. Si la relation intertextuelle est ainsi éveillée dans sa conscience, rétrospectivement et sur la voie de la reconnaissance toujours soumise à la mémoire du lecteur – un lecteur qui devrait garder en tête une large quantité de noms de sonorités étrange mais similaires – la notion stricte d'antériorité dans le parcours chronologique n'est pas substantiellement différente de celle du parcours personnel du post-exotisme, car toutes les deux dépendent de sa mémoire. Ce fonctionnement n'est pas exclusif de la relation entre *Des anges mineurs* et *Dondog,* dont il ne représente qu'un exemple : en même temps que le post-exotisme apprend à son lecteur qu'il y existe des liens intertextuels tissant l'ensemble qui, en toute rigueur, proviennent d'une linéarité référentielle, l'expérience *en amont* de ces liens est pourtant réticulaire, non dépendante d'une notion stricte d'antériorité chronologique, car ils apparaissent dans la mesure où le lecteur individuel peut faire usage de sa mémoire pour les reconnaître rétrospectivement. L'intertextualité post-exotique est, en tant qu'expérience, l'expérience d'une littérature *au présent* où tout est éventuellement déjà là, car tout peut être déjà suggéré.

Examinons un autre exemple en nous concentrant cette fois-ci sur le côté hypertextuel. Il s'agit de la relation du roman *Terminus Radieux* (Volodine, 2014) et de la « byline » *Ilia Mouromietz et le rossignol brigand* (Kronauer, 1999). Il s'agit sans doute d'un des exemples de relation chronologique de transtextualité la plus évidente dans le post-exotisme. Dans l'esprit du lecteur qui connaît ces deux titres, *Terminus Radieux* peut se comprendre comme une augmentation d'*Ilia Mouromietz et le rossignol brigand* – un procédé de transformation quantitative (*vid.* Genette, 1982, p. 263) – à travers laquelle le conte regagne le genre du roman proprement dit – en quelque sorte, un procédé de transstylisation (*vid.* Genette, 1982 pp. 244-256) – ainsi qu'une dimension de sens supplémentaire plus profonde – un procédé de transposition sémantique (*vid.* Genette, 1982, p. 341). Cette perception est premièrement encouragée par la relation du nom du héros du roman *Terminus Radieux,* qui s'appelle Elli Kronauer, et le nom de l'auteur d'*Ilia Mouromietz et le rossignol brigand*, qui s'appelle aussi Elli Kronauer ; et, aussi,

même s'il s'agit d'une relation plus obscure, l'antagoniste du texte de Kronauer est appelé le Rossignol Brigand, et celui de Volodine s'appelle Solovieï, *solovieï* signifiant « rossignol » en russe (Roche, 2016, p. 144). Mais la possibilité de comprendre ces titres en rapport d'hypertextualité vient surtout des similarités structurelles au point de l'intrigue : au pays de l'Orbise, les deux héros, Ilia ou Elli, entreprennent un long voyage où ils découvrent une ville située au-delà d'une forêt sombre et dense et gouvernée par un être terrible, le Rossignol ou Solovieï, capable d'utiliser sa voix pour contrôler tous ceux qui osent pénétrer dans son domaine ; pour le vaincre, il sera question de résister non seulement à ses pouvoirs, mais aussi aux charmes de ses trois filles, qui essaieront aussi de tuer le héros.

Or, comme il est montré par Anne Roche (2016, p. 144), *Ilia Mouromietz et le rossignol brigand* est en fait une version d'un conte populaire russe où l'on retrouve déjà les noms des personnages principaux, ainsi qu'une suite d'épisodes assez similaires à ceux de l'histoire de Kronauer et, donc, de Volodine. Roche analyse ensuite que la principale modification que fait Kronauer par rapport à l'histoire originelle, c'est de la resituer dans le cadre d'une « uchronie post-atomique » (2016, p. 146), permettant alors à Kronauer de remanier certains passages narratifs de sorte que le texte soit plus proche des « valeurs » égalitaires et internationalistes du post-exotisme (2016, p. 153), ce qui correspondrait à une transposition sémantique dans la terminologie de Genette. Compte tenu de cela, il serait peut-être plus correct de dire qu'*Ilia Mouromietz et le rossignol brigand* et *Terminus Radieux* sont tous deux des hypotextes d'un même hypertexte, mais, bien évidemment, cette relation de transtextualité émane d'une lecture savante et passe probablement inaperçue au lecteur du post-exotisme non familiarisé avec la sphère culturelle et littéraire russe. Roche (2016), en tout cas, préfère penser ces deux titres comme des « versions » d'un même texte, et n'utilise pas le terme d'hypertextualité pour parler de la relation entre l'œuvre de Kronauer et celle de Volodine. Quant à Joëlle Gleize (2016), elle analyse aussi les relations de transtextualité entre *Terminus Radieux* et l'œuvre d'autres hétéronymes post-exotiques, dont Elli Kronauer et l'œuvre qui nous concerne, et même si elle signale la similarité au niveau de l'intrigue et au niveau des noms propres des personnages et des lieux, elle ne privilégie pas une relation d'hypertextualité entre *Ilia Mouromietz et le rossignol brigand* et *Terminus Radieux* comme clé interprétative. Ce qu'elle argumente, pourtant, c'est que *Terminus Radieux* est

à comprendre dans le réseau serré qu'est le post-exotisme, et donc, que le lien qui le relie à d'autres titres est celui d'une « progression réticulaire », un vocable emprunté au vocabulaire critique de *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (Volodine, 1998a, p. 91) qui décrirait « une sorte de progression apparentée à celle de la mémoire ou de l'hypertexte » (Gleize, 2016, p.126) : *Terminus Radieux,* analyse Gleize, est à penser dans un réseau comprenant *Ilia Mouromietz et le rossignol brigand* d'Elli Kronauer, mais aussi *Mikhaïlo Potyk et Mariya la très-blanche mouette* (2001) du même auteur ; *Onze rêves de suie* (2010) et *Herbes et Golems* (2012) de Manuela Draeger ; *Avec les moines soldats* (2008) et *Les aigles puent* (2010) de Lutz Bassmann ; et même si elle croit redondant de parler des œuvres de Volodine lui-même à ce propos, nous signalerons aussi, par exemple, *Des enfers fabuleux* (1988) en raison du thème du voyage à travers les rêves que Solovieï maîtrise, de l'ambiance de steppe gelée qui domine les deux intrigues, ainsi que la présence de trois personnages féminins – Leela, Lilith, et Ulke – qui ont le pouvoir de nuire Weyloomaja, le personnage principal, et qui nous rappellent le rôle des trois filles de Solovieï par rapport à Elli Kronauer. L'idée importante ici est celle du réseau en opposition à une idée de séquentialité qui réglerait les relations d'hypertextualité dans *Terminus Radieux* et dans le post-exotisme en général. Comme dans le cas de *Des anges mineurs* (1999) et *Dondog* (2002a), *Terminus Radieux* (2014) ne peut pas se comprendre comme le maillon d'une chaîne qui lierait linéairement la production post-exotique, mais comme un nœud dans un réseau complexe où même s'il y a certainement des connexions plus fortes que d'autres, elles ne réussissent pas à l'emporter sur le statut d'interconnexion de chaque texte avec l'ensemble. Ceci rend difficile de se prononcer sur un titre donné comme étant la version, l'augmentation, la transposition sémantique, enfin, l'hypertexte d'un autre, même si le lecteur peut avoir l'impression assez fondée que des procédés de cet ordre interviennent dans sa perception de la relation entre les titres. À notre connaissance, le cas ici étudié de la relation *Terminus Radieux* et *Ilia Mouromietz et le rossignol brigand* est un des plus clairs exemples d'hypertextualité dans le post-exotisme, et pourtant, nous avons rencontré maints problèmes pour l'assimiler solidement au procédé décrit par Genette. De façon similaire à l'intertextualité, l'hypertextualité ne peut pas constituer la base d'une étude des relations chronologiques dans le post-exotisme si l'on garde une idée stricte d'antériorité. Les rapports d'influence d'une œuvre sur une autre décrivent aussi, dans l'esprit du lecteur *en amont,* un rapport réticulaire qui dépend

plutôt de sa mémoire sur les lectures réalisées que sur un axe temporel concernant la chronologie éditoriale.

2.2. La métatextualité dans le post-exotique

Ainsi, nous avons brièvement esquissé la présence générale des pratiques hypertextuelles et intertextuelles dans le post-exotisme. Il resterait dans notre parcours à définir le rôle des pratiques de métatextualité, qui est peut-être un des mécanismes les plus importants dans la transtextualité post-exotique, étant à la base des livres comme *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (Volodine, 1998a), *Écrivains* (Volodine, 2010) et, en quelque sorte, *Lisbonne, dernière marge* (Volodine, 1990), ainsi qu'accompagnant souvent les allusions et les références intertextuelles. Cependant, la métatextualité nous présente une autre tension analytique, car, le plus souvent, les instances de métatextualité ne lient pas deux titres en raison d'une relation texte commenté/texte commentant, mais, au contraire, on pourrait même parler d'un emploi pas sérieux de ces mécanismes. Nous utilisons cette idée pour décrire l'usage abusif des mécanismes métatextuels, mais qui pourrait aussi qualifier les pratiques hypertextuelles et intertextuelles qu'on vient de commenter, de manière que leur emploi sert à exhiber une transtextualité déceptive. Les titres cités en haut sont des exemples paradigmatiques à cet égard. Prenons, par exemple, « La stratégie du silence dans l'œuvre de Bodgan Tarassiev », une des parties qui conforment le livre *Écrivains* (Volodine, 2010). Voici son incipit :

> Aucune initiative n'aura marqué le cinquantième anniversaire de la mort de Bodgan Tarassiev, connu également – si le terme « connu » à un sens, concernant un écrivain – sous le pseudonyme de Jean Balbaïan.
>
> Nous évoquerons ici le parcours de cet auteur singulier et nous nous pencherons tout spécialement sur une particularité de son œuvre, qui, semble-t-il, n'a pas eu d'équivalent à ce jour. (p. 95).

Le texte est clair par rapport à sa fonction : il se présente comme le métatexte de l'œuvre d'un tel Bodgan Tarassiev, une œuvre qui n'existe pas, ou, plus particulièrement, qui n'existe au-delà des commentaires dans ce livre. Dans ces cas, qui ne sont pas complètement rares dans la littérature contemporaine, on peut penser que le métatexte précède chronologiquement le texte commenté, dans le sens où c'est grâce au

commentaire que le texte supposément commenté peut être signalé, identifié, mené à l'existence. Mais, dans l'autre direction, il faut comprendre qu'un métatexte ne peut exister discursivement sans la référence à un texte qu'il commente, et donc, dont il dépend. De cette façon, il arrive que l'œuvre virtuelle de Bodgan Tarassiev et « La stratégie du silence dans l'œuvre de Bodgan Tarassiev » ne soient pas des textes autonomes, mais qui entretiennent une relation de ce qu'on pourrait appeler *hétéronomie forte*, c'est-à-dire, d'interdépendance ontologique (Fig. 2) : l'œuvre de Bodgan Tarassiev n'existe au-delà du commentaire dans *Écrivains*, mais le chapitre homonyme d'*Écrivains* ne pourrait pas exister sans la référence à l'œuvre de Bodgan Tarassiev. Ici, donc, le procédé de métatextualité a une valeur discursive et narrative plutôt que relationnelle à la manière dont le pense Genette, car les textes qu'il est censé mettre en rapport n'existent pas comme des unités indépendantes avant l'établissement d'une relation de transtextualité entre eux. Au contraire, c'est l'écriture de cette relation qui préexiste et encourage l'existence de ces deux textes dans le domaine discursif et narratif déployé par l'acte d'écriture même, car elle « dessine un espace fictionnel potentiel d'où ils émergent » (Ruffel, 2006b, p. 310). Enfin, dans un sens, il s'agit de pousser jusqu'à l'extrême des procédés de transtextualité prétendue comme celui du trope du manuscrit trouvé, où l'existence d'un manuscrit n'est attestée que par la transformation que l'ouvrage en fait sous la forme de traduction, commentaire, allusion, etc., et qui dans le post-exotisme est représenté par des textes comme *Débrouille-toi avec ton violeur* (Iohannes, 2022), ou, en quelque sorte, *Lisbonne dernière marge* (1990).

Prenons le cas d'*Écrivains* (2010) et de « La stratégie du silence dans l'œuvre de Bogdan Tarassiev » pour en dresser un commentaire sur ce que l'hétéronomie forte représente pour un lecteur *en amont*. On écartera les considérations sur l'éventuelle perception non fictionnelle du texte, car on présuppose que le lecteur qui lit ce chapitre dans un texte paratextuellement référé comme un roman consent à suspendre son incrédulité[27]. Selon la théorie de la réception, on l'a vu, la lecture littéraire implique que

[27] Ce ne sera peut-être pas la même chose avec « La stratégie du silence dans l'œuvre de Robert Malipiero » (Volodine, 2013), publié comme un chapitre du livre critique *Volodine, etc. Post-exotisme, poétique, politique*, édité par Frédérik Detue et Lionnel Ruffel. Ce texte reproduit avec des subtiles variations le texte publié trois ans avant comme un chapitre du livre *Écrivains* (Volodine, 2013). Dans la mesure où il figure parmi d'autres études critiques et qu'il imite le genre discursif de l'article scientifique, il est peut-être possible qu'un lecteur lise le chapitre de Volodine comme s'il s'agissait de la non-fiction, et, alors, comme s'il renvoyait et étudié vraiment l'œuvre d'un écrivain qui s'avère introuvable.

le lecteur construit esthétiquement l'objet du texte à travers les orientations que le texte en fournit, ce qui nous pousse à comprendre les signes du texte littéraire comme des directrices de représentations plutôt que comme des références à un objet empirique, qui, dans le cas de la fiction, n'existe pas. Dans l'hétéronomie forte, on a un processus très similaire, mais avec une différence considérable : l'objet à construire n'est pas un monde ou une vision de ce monde, mais un texte en lui-même. En effet, du moment où le texte commenté n'existe que par les directrices qui contribuent à son existence telles qu'on les retrouve dans le texte commentant, il est assimilable au statut de l'objet dans le texte littéraire. Il est un élément absent, dont la référence est niée pour qu'il puisse être construit littérairement à partir d'un texte qui n'en fournit que l'expérience de son sens, ce qu'Iser appelle le « sens discursif » de l'œuvre et qu'il comprend comme « un effet esthétique [qui] se prolonge dans une expérience extra-esthétique » (1985/1976, p. 53). « La stratégie du silence dans l'œuvre de Bogdan Tarassiev » est composé du récit d'une expérience extra-esthétique, mais l'expérience esthétique des textes de Bogdan Tarassiev est niée au lecteur pour qu'il la reconstruise – et ladite expérience et le texte qui la déclenche – à partir du commentaire des effets produits sur un autre lecteur. D'une certaine manière, le texte est conscient et ironise sur ce dispositif de contrôle sur l'interprétation qu'il développe :

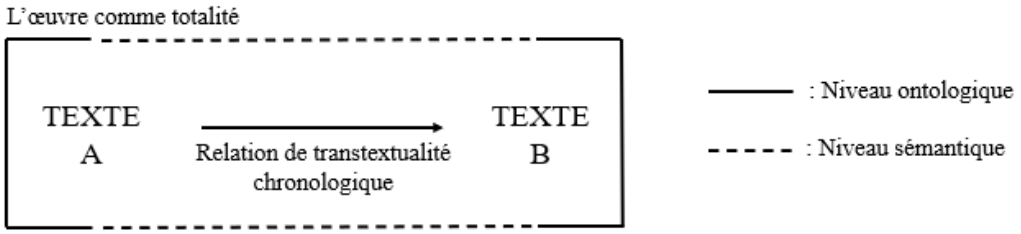
> Le lecteur doit pouvoir traduire ce qu'il lit en le rapportant à sa propre expérience, celle qu'il a cristallisée en menant sa vie ou en lisant d'autres livres. Ces conditions sont négligées dans le dispositif narratif de Tarassiev. Le lecteur a l'impression d'accompagner des êtres peu sympathiques à l'intérieur d'une aventure étouffante, inquiétante, opaque, dont il reçoit les échos et les peurs sans être vraiment convié à s'y intégrer. (Volodine, 2010, p. 97).

Ainsi, l'hétéronomie forte met en contact le lecteur avec le processus de lecture qu'il développe en ajoutant un degré supplémentaire dans la tâche de la construction de sens : le lecteur reçoit les commentaires sur le sens discursif du texte faits par un autre lecteur, et à partir de ces commentaires, il doit se représenter le sens esthétique du texte ainsi que le texte qui le susciterait éventuellement. Les instances d'hétéronomie forte se multiplient tout au long du post-exotisme et à chaque fois qu'on rencontre une instance de métatextualité abusive. L'insistance du post-exotisme sur cette stratégie consiste à son lecteur en contact avec sa propre activité, et elle engage le lecteur à la création d'un espace

virtuel où les œuvres commentées sont reconstruites pour que les textes qui les commentent puissent signifier.

Figure 3.

Relation d'hétéronomie forte ou ontologique



1. Hétéronomie forte ou ontologique

Note. La relation des lignes continues et discontinues représente la manière dont l'œuvre comme totalité se constitue dans le cas d'hétéronomie forte : le TEXTE A et le TEXTE B sont incomplets du point de vue ontologique, mais il se complètent dans l'unité supérieure de l'œuvre comme totalité à travers la relation sémantique (de commentaire, de citation, de versionnage, etc.) qui les unit.

L'hétéronomie forte cache un autre type de rapport transtextuel frustré, qui peut sembler moins tragique que le cas de la relation entre les textes qu'on vient de commenter, et qui est le cas qui marque déjà la première œuvre de l'ensemble post-exotique, *Biographie comparée de Jorian Murgrave*, où il est question de l'alternance des fragments des textes supposément écrits par ce personnage, et les interprétations que les brigades chargées de les déchiffrer en font. Il arrive souvent dans le post-exotisme que les textes mis en rapport transtextuel appartiennent à une même œuvre qui se constitue précisément en multipliant des relations de transtextualité entre ses parties constituantes. En fait, deux sont les genres post-exotiques qui se constituent à partir de ce procédé : la Shaggå, où il est question de sept séquences qui racontent des versions d'un même événement – un rapport d'hypertextualité entre elles – suivies d'un commentaire sur ces séquences – un rapport de métatextualité avec les sept séquences ; et l'entrevoûtes, que nous allons commenter en peu plus en profondeur, et dont la caractéristique principale est d'être un texte narratif en binôme :

> Un premier texte, la *novelle,* crée un champ littéraire. Le sujet a souvent rapport avec le fantastique, mais pas toujours. Une situation est définie, des personnages agissent, sur un tissu culturel précis s'accroche l'anecdote, avec son passé implicite et ses non-dits. Un deuxième texte, qu'on appellera l'*annexe* ou le *répons,* s'empare d'un moment choisi dans le corps de la narration précédente et il le fait prospérer, sans pour autant chercher à éclairer le premier récit ou à le compléter (Volodine, 1998a, p. 55).

Les textes de l'entrevoûtes peuvent, en fait, se lire indépendamment l'un de l'autre, mais dès qu'ils sont présentés ensemble, ils s'inscrivent dans un « système narratif binaire » (Volodine, 1998a, p. 56), qui contribue à créer un réseau harmonique où « les images circulent mieux, l'histoire vibre mieux, en profondeur », de sorte que l'existence de « deux textes associés pose sur l'ensemble un épais voile supplémentaire de sens » (Volodine, 1998a, p. 56). Autrement dit, la coprésence de ces deux textes au sein d'un même ouvrage invite le lecteur à les considérer comme des segments disjoints dont le sens est à trouver à partir d'une lecture comparative ; et c'est du moment où le lecteur participe à la création de cette dimension supplémentaire de sens que les textes deviennent sémantiquement dépendants l'un de l'autre, et apparaissent comme étant incomplets. Par exemple, dans *Frères sorcières* (Volodine, 2019), la première partie, la *novelle,* raconte l'histoire d'une troupe de comédiens qui traversent les âpres paysages d'un territoire désertique dévasté par la guerre et par les brigands. La narratrice fait partie de la troupe et, à un certain moment, elle est capturée par une bande de brigands qui l'amènent vers leur refuge où habite aussi leur chef avec son épouse, une femme aux dons chamaniques. Le chef épouse aussi la narratrice, et ils habitent ensemble jusqu'à ce qu'un jour le chef rentre gravement blessé, et ses deux épouses essayent de le guérir chamaniquement, ou, au moins, d'assurer la guérison de son âme ; la troisième partie – entre les deux, il y a une liste de slogans –, le *répons,* raconte le voyage d'un être mystérieux qui habite l'espace entre la vie et la mort et qui transmigre d'un corps à un autre, traversant aussi l'espace et le temps dans le processus. Le lecteur est donc invité à considérer la relation entre ces deux histoires en faisant une lecture circulaire : la mort du chef pourrait être le début de la transmigration de cet être, mais l'histoire de la transmigration est circulaire, donc, l'histoire du chef pourrait être un des moments décrits circulairement dans le *répons,* et cela ouvre un nouvel aperçu sur les actions du chef, ainsi que peut-être sur les autres

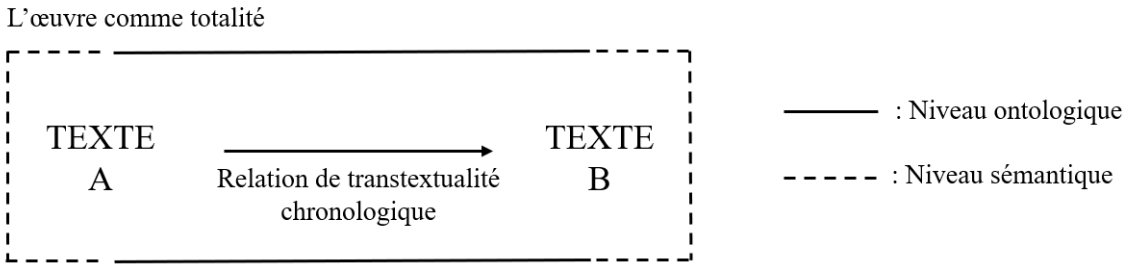
personnages tels que la narratrice, ce qui aiderait à comprendre certains passages obscurs du *répons,* etc. Leur coprésence invite ainsi à remplir les points d'indétermination inhérents à chacun de ces textes à travers le recours à l'autre et vice-versa, et sous cet angle, le *répons* pourrait même apparaître comme un développement hypertextuel de la *novelle,* ou même, on pourrait comprendre que le *répons* commente la *novelle* et devient ainsi son métatexte, mais ces liens seraient faibles si on les examine isolement. Ainsi, même s'il ne semble pas possible de parler d'une indépendance constitutive ou ontologique, il est peut-être pertinent de comprendre ce type de textes dans une relation d'*hétéronomie faible*, c'est-à-dire, une hétéronomie sémantique, au niveau de la constitution de leur sens (Fig. 3). Dans ce sens, enfin l'hétéronomie faible représente l'inverse de l'hétéronomie forte à l'égard de la liberté du lecteur dans la construction du sens esthétique du texte.

L'hétéronomie faible décrit, alors, un lien entre deux textes qui est maintenu par l'activité du lecteur, qui les prend comme des segments d'une unité supérieure et projette les conditions de leur jonction omise. Dans une certaine mesure, cette idée est très proche de la conception de l'intertextualité selon Michel Riffaterre (1980 ; 1984), qui l'utilise dans un sens ample et en la faisant dépendre de l'instance lectrice capable de percevoir des rapports entre les textes. Pour Riffaterre, l'intertextualité décrit « a modality of perception, the deciphering of the text by the reader in such way that he identifies the structures to which the text owes its quality of work of art » (1980, p. 600). L'intertextualité comme modalité de perception structurelle du texte littéraire joue un rôle essentiel dans la création du sens dans l'esprit du lecteur, puisque Riffaterre considère que l'intertextualité est un complément nécessaire de la textualité dans le sens où le texte « does not signify unless as a function of a complementary or contradictory intertextual homologue » (1984, pp. 142-143). Ainsi, pour lui, la constitution du sens esthétique du texte n'exige pas qu'une activité représentative du lecteur dans les bornes du texte : elle implique aussi que ce lecteur puisse mettre le texte dans un rapport comparatif avec d'autres textes, de sorte que la signification des structures employées par le texte s'établit, en partie, sur le catalogue des structures similaires qu'il reconnaît dans sa mémoire intertextuelle. L'intertextualité de Riffaterre n'est pas ainsi loin de la théorie de Wolfgang Iser, mais elle met l'accent sur le rôle du savoir littéraire qui intervient activement dans l'esprit du lecteur lorsqu'il lit le texte. Si l'on l'examine sous cet angle, il semble que le

post-exotisme soit en train de mettre en avant cette propriété inhérente du phénomène littéraire avec des procédés comme l'hétéronomie faible, qui précise que le lecteur éprouve le besoin de comparer les structures d'un texte avec celles de son semblable pour qu'elles complètent leur sens dans le rapport comparatif. Cette hétéronomie faible est souvent cachée sous l'exhibition des mécanismes de transtextualité entre les parties qui composent maintes œuvres du post-exotisme, comme le genre de la Shaggå et de l'entrevoûtes, quand, en réalité, il est souvent question de la perception intertextuelle du lecteur qui s'engage à créer une dimension supplémentaire de sens, car il est invité à le faire. Ainsi, la relation effective entre ces textes relève d'une transtextualité faible aussi dont le but est d'expliciter discursivement et narrativement une propriété intrinsèque à la création de sens littéraire, à savoir, que le texte littéraire ne signifie complètement que dans son rapport complémentaire ou contradictoire avec d'autres textes. C'est en mettant cette propriété en avant, sous la forme d'un trait littéraire réplicable, que le post-exotisme réussit à ce que son lecteur *en amont* raisonne et construise l'unité de l'ensemble sans les directrices extérieures de la démarche *en aval,* où la transtextualité abusive est potentiellement expliquée du fait que les textes qui composent les œuvres peuvent être des textes tirés de la chaîne de communication littéraire post-exotique et commentés ou référenciés dans un moment ultérieur de cette chaîne de communication.

Figure 4.

L'hétéronomie faible ou sémantique



2. Hétéronomie faible ou sémantique

Note. La relation des lignes continues et discontinues représente la manière dont l'œuvre comme totalité se constitue dans le cas d'hétéronomie faible : le TEXTE A et le TEXTE B sont incomplets du point de vue sémantique, mais il se complètent dans l'unité

supérieure de l'œuvre comme totalité à travers la relation ontologique de leur statut de parties d'une relation de transtextualité par rapport au tout.

2.3. Le sens intransitif des structures de transtextualité chronologique

Le post-exotisme présente une accumulation de procédés d'allure intertextuelle, hypertextuelle, et métatextuelle qui, effectivement, relient les différents textes du post-exotisme entre eux et dont la relation peut être saisie dans un parcours du post-exotisme *en amont*. De façon générale, on peut dire que le lecteur perçoit comment le texte post-exotique est constamment renvoyé hors du texte, car il ne faut pas oublier que les mécanismes de transtextualité chronologique représentent toujours des « réfutations en acte » de la « prétendue autonomie ou clôture de chaque texte singulier sur lui-même » (Wagner, 2002, p. 298). Ainsi, lorsqu'un texte post-exotique présente une référence à un autre texte, que ce soit effectivement retrouvable ou inventé, le sens du texte passe par la compréhension du sens que le texte référencié représente dans le texte référenciant. Le texte post-exotique multiplie alors les instances d'exogénéité au sein du texte, ce qui précise que le lecteur s'étale hors du texte en question pour constituer son sens complet, qui incorporerait le sens de la référence. Or, il nous semble que ces mouvements vers l'extérieur qui se multiplient au long du post-exotisme doivent se comprendre aussi du point de vue du processus de lecture développé par le lecteur, et non seulement dans la relation que les mécanismes de transtextualité chronologique établissent entre deux textes. En effet, ces mécanismes sont présentés dans le post-exotisme de sorte que leur valeur relationnelle est subsumée à leur valeur discursive ou narrative. Bien qu'il y ait un nombre important de mécanismes dont l'usage est sérieux et réussi – dans la mesure où ils accomplissent le lien transtextuel qu'ils annoncent, le post-exotisme multiplie aussi les instances où ces mécanismes ne lient pas effectivement deux textes de manière chronologique. C'est en effet remarquable dès lors que l'on considère l'expérience du lecteur *en amont* face à ces mécanismes : soit, ils construisent un réseau intertextuel où le rapport entre le texte référencié et référenciant est non-linéaire et, souvent, inversé chronologiquement ; soit ils exhibent, sous le prétexte d'une relation de commentaire, une interdépendance ontologique ou hétéronomie forte ou une interdépendance sémantique ou hétéronomie faible. L'hétéronomie forte ramène donc les textes en rapport à une même

sphère d'identité au niveau du texte, en accomplissant plutôt un redoublement de l'expérience du lecteur qu'un lien métatextuel ; l'hétéronomie faible, de son côté, ramène les textes en rapport à une même sphère d'identité au niveau de l'œuvre, et le rapport de transtextualité affiché déceptivement entre les textes apparaît alors comme une construction esthétique, puisque ces textes ne présentent pas souvent des liens assimilables – ou très peu assimilables – à la métatextualité, l'hypertextualité ou l'intertextualité comprises traditionnellement. Dans ce sens, les stratégies unificatrices du post-exotisme à travers les mécanismes de transtextualité chronologique visent plutôt à s'adresser à la conscience représentative du lecteur et la manière dont il est encouragé à lire les textes post-exotiques que d'établir un lien transtextuel proprement dit.

Dans leur valeur discursive, les mécanismes de transtextualité occupent très directement la fonction d'un blanc, d'un espace vide entre deux textes devenus ainsi des segments. Or, dans leur emploi fonctionnel, ils ont déjà une valeur similaire, du fait qu'ils décrivent ce que Frank Wagner appelle un espace « d'entre-deux » (2002, p. 302), qui abrite l'écart chronologique entre les textes mis en rapport, les transformations au niveau du sens, les relations de fidélité ou d'infidélité entre les textes, et, enfin, la présence d'un auteur-lecteur qui conçoit ce rapport :

> si l'auteur de l'hypotexte doit, préalablement à la phase de rédaction, dégager de l'hypotexte qu'il entend exploiter un modèle de compétences qu'il lui sera loisible d'imiter plus ou moins fidèlement en fonction de ses objectifs personnels, de même les lecteurs, sitôt avertis contractuellement de l'existence d'une relation d'hypertextualité, seront conduits à évaluer l'amplitude des écarts entre hypertexte et hypotexte sur la base d'un modèle de compétences similaires – dont l'élaboration leur incombe. (Wagner, 2002, p. 302).

Enfin, toute référence à un autre texte suppose à la limite un choix sur le catalogue de textes passées accessibles par le texte présent, c'est-à-dire qu'elle suppose un choix sur un répertoire littéraire qui est pour cela analogue à la sélection de normes du répertoire que le texte nie pour qu'elles deviennent thématiques et littéraires. Ainsi, outre l'espace laissé entre les textes devenus segments et qui répond à la logique du blanc, il s'avère que les mécanismes de transtextualité chronologique engagent la participation du lecteur dans la mesure où il doit découvrir les conditions et les motivations de cette sélection opérée

sur le répertoire textuel. Le lecteur est donc amené à se poser des questions comme les suivantes : pourquoi les textes sont-ils en relation ?, comment le narrateur ou les personnages ont-ils accédé au texte qu'ils commentent, citent, transforment, etc. ?, quelle est la relation entre le récit enchâssant et le récit enchâssé au niveau du sens?, et au niveau de l'intrigue ?, ce sont des relations organiques ou elles sont imposées par le narrateur ? dans quelle circonstance diégétique se produit l'acte de commenter, citer, transformer, etc., le texte ? le lecteur, est-il d'accord avec les rapports transtextuels que le texte suggère entre les deux fragments ?, ou bien le commentaire, l'allusion ou la transformation est difficilement justifiable dans les termes que le texte propose ?, etc. Les mécanismes de transtextualité dans le post-exotisme doublent ainsi l'activité représentative du lecteur, car la compréhension du texte passe directement par l'interrogation sur le vide qui expliquerait la relation syntagmatique entre les textes devenus segments, mais l'espace de projections nécessaire à la compréhension est celui d'une extériorité qui correspond au contexte de sélection paradigmatique de la référence littéraire soumise à commentaire, version, ou allusion. Autrement dit, lorsque le lecteur *en amont* rencontre ces mécanismes de transtextualité dans le post-exotisme, il doit créer un contexte de relations et le projeter hors de la limite du texte, dans une dimension virtuelle de l'extratextuelle qu'il doit désormais se représenter pour comprendre le fonctionnement du texte particulier. Remarquons que la création de cette dimension surgit naturellement dans une lecture *en amont*, et qu'elle ne précise pas d'une information extérieure qui lui indique son existence : il s'agit d'un effet de lecture, systématiquement produit par une stratégie textuelle qui consiste à présenter le mécanisme de transtextualité dans leur valeur discursive, en tant que jonction omise entre des segments et, aussi, en tant que manifestation du choix de l'auteur – ou des auteurs – sur un répertoire possible. La représentation de cette dimension extratextuelle dans la conscience du lecteur, qui complète le sens du texte où se multiplient les vecteurs d'exogénéité, est une des manières dont le post-exotisme assure que le lecteur *en amont* représente et, alors, perçoit l'unité de l'ensemble. *En amont,* le lecteur est donc invité à *lire* l'unification du post-exotisme.

Or, si la conscience du lecteur *en amont* arrive vraiment à sortir du texte qui exhibe le rapport transtextuel, il se trouve paradoxalement avec une endogénéité progressive à plusieurs niveaux, qui commence par la relation d'interdépendance des textes dans les

hétéronomies faibles et fortes, où le texte est ouvert pour se clôturer immédiatement après dans une unité supérieure, et qui finit par les mécanismes de transtextualité en réseau, qui lancent le lecteur vers une recherche de référence qui éventuellement sera frustrée ou, dans le meilleur des cas, lui renverra au point du départ. Cette idée annonce déjà la manière dont le post-exotisme se constitue en tant que cycle romanesque, car la relation cyclique, explique Thomas Conrad (2016), « n'ouvre le texte sur d'autres textes que pour mieux instaurer une nouvelle clôture à un niveau supérieur » (p. 16), de la même façon que le post-exotisme multiplie les stratégies de transtextualité pour ensuite « fermer » le mouvement qu'elles instaurent vers le dehors en engageant le lecteur à créer une dimension de relations extratextuelle qui ne s'étale – le plus souvent – qu'aux limites de l'ensemble textuel du post-exotisme[28]. Les mouvements exogènes de ce type ne représentent ainsi qu'un premier pas pour réaffirmer l'endogénéité de l'ensemble, et qui présente le post-exotisme comme une unité close, maintenue en tant que telle grâce à ces rapports avec une extériorité qui s'avère être une intériorité dissimulée. Il est ici difficile de se mettre dans la peau de ce lecteur qui suit le post-exotisme strictement *en amont* pour comprendre l'effet que l'endogénéité produit sur lui. Il doit sans doute éprouver une partie de cet effet que Lionnel Ruffel (2006b) analyse par rapport au traitement de l'histoire dans le post-exotisme, et où l'on voit bien le désir de l'œuvre post-exotique de « créer un monde autarcique, autotélique, utopique en rupture totale avec ce qu'elle nomme « le monde officiel » (p. 81). En effet, du moment où le mouvement exogène s'avère une référence endogène, il se produit un certain effet d'internalisation du dehors dans la mesure où ce qui est extérieur au texte se présente plutôt comme sa prolongation. On peut comprendre avec Ruffel que le lecteur *en amont* finit par regarder les livres publiés « comme des fragments de ce tout dont ils assurent la mobilité, la vie, et qu'ils étoilent » (2006b, p. 100) : un « tout » qui est d'abord à comprendre comme textualité figurée dans la conscience du lecteur grâce aux mécanismes de transtextualité chronologique, qui agissent comme un moteur d'endogénéité et qui contribuent à créer l'impression que le post-exotisme a l'apparence d'un texte en expansion qui déborde constamment les limites du texte particulier. La pluralité des textes post-exotiques et l'espace entre les textes sont

[28] Nous avons vu en analysant un passage d'*Un œuf dans la foule* (Draeger, 2008) que le post-exotisme ne rejette pas la mention de livres qui n'appartiennent pas à l'ensemble post-exotique, comme c'est le cas de l'œuvre de Virginia Woolf ou d'Andreï Platonov. Cette intertextualité contribue à mettre au même niveau les régimes ontologiques des écrivains et des œuvres post-exotiques à ceux des écrivains réels, ce qui peut se lire déjà comme un effet de réification du fictionnel, soit, de la fabulation de la réalité.

vite surmontés une fois engagée l'activité représentative du lecteur, orientée, en même temps, par des stratégies textuelles concernant le rapport transtextuel ; c'est dans ce sens que le post-exotisme peut être contemplé, du côté de l'activité lectrice, comme « une stratégie mentale qui fait s'étendre dans l'espace en constante expansion du texte comme un vrai système où tout finit par se tenir et se répondre » (Forest, 2002, par.1).

Notre parcours *en amont* à travers les rapports de transtextualité chronologique dans le post-exotisme nous laisse déjà une image intransitive de la fable post-exotique, en tant qu'élément unificateur, sans le besoin des contenus d'un discours explicatif sur les phénomènes observés au niveau textuel. En effet, avant de se manifester comme récit qui unifie les textes *en aval*, la fable post-exotique s'éprouve *en amont* comme le besoin de créer un contexte de relations qui soulage les tensions produites par la jonction omise des textes qui, en rapport transtextuel chronologique, deviennent des segments référés ; ce contexte de relations projette progressivement une dimension supplémentaire qui s'étale dans la conscience du lecteur au domaine extratextuel, car les réflexions sur l'espace entre deux textes ainsi que sur le choix des textes du répertoire textuel appartiennent précisément à ce domaine ; dans cette dimension, le post-exotisme apparaît comme un réseau construit par des rapports internes qui décrivent une sorte d'endogénéité du texte, commençant au niveau du sens dans le cas de l'hétéronomie faible, passant par le niveau constitutif du texte dans le cas de l'hétéronomie forte, et finissant par le domaine du post-exotisme transtextuel où le post-exotisme est vu comme un grand texte en expansion à travers la multiplication des mécanismes de transtextualité. Bien évidemment, cette démarche n'agit pas de manière isolée et doit être comprise à côté des autres manières dont le post-exotisme suggère et performe son unité *en amont*, et dont l'élucidation constituera le pas suivant dans notre réflexion. Or, on peut déjà avancer que ces structures unificatrices, comme c'est le cas des mécanismes de transtextualité chronologique, précisent toujours du regard actif du lecteur pour suggérer intransitivement ce que la fable post-exotique décrit comme un contexte de production, diffusion et compréhension communautaire et carcérale des textes qui conforment le post-exotisme. C'est pourquoi il faudra tenir compte de l'effet cumulatif de ces structures sur la conscience représentative du lecteur qu'on expliquera de manière raisonnée dans les sections suivantes.

3. Le post-exotisme et l'architextualité

L'intertextualité, l'hypertextualité et la métatextualité sont les trois types de transtextualité que décrit Genette et qui entretiennent ce qu'on a appelé un rapport chronologique, c'est-à-dire qui instaurent un rapport retraçable temporellement entre un texte A qui précède un texte B. Pour compléter l'étude de la transtextualité, Genette (1982) analyse les phénomènes de paratextualité en tant que relation du texte avec son « entourage » (p. 9) comme le titre, l'avant-propos, les couvertures, etc., et l'architextualité en tant que relation du texte avec « l'ensemble de catégories générales, ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte littéraire (p. 7). Ces deux types de transtextualité sont souvent exploités ensemble par le post-exotisme dans ses efforts explicites et conscients de se systématiser, comme c'est l'exemple des nombreuses œuvres référées génériquement par le paratexte comme des « entrevoûtes », des « romånces », des « narrats », etc. Le paratexte post-exotique, la « partie la plus visible d'un *réseau* d'une extrême densité » (Wagner, 2006, p. 65), a été étudié dans sa nature de zone intermédiaire ou de seuil, comme dirait Genette, comme une des zones où le programme de fictionnalisation de la réalité post-exotique s'affiche le mieux : troubler ces zones limitrophes qui séparent le dehors et le dedans du texte, c'est « réduire à l'extrême l'expression d'un dehors du post-exotisme cependant que le post-exotisme s'affirme grâce à ce geste comme dehors, c'est-à-dire comme monde, comme univers » (Ruffel, 2006b, p. 83)[29]. Dans le cas des indications génériques du post-exotisme, la mention d'un texte relevant d'un genre comme la « Shaggå » devient primordiale, car c'est souvent le seul moment où l'œuvre explicite sa relation d'architextualité qui, pour le reste, « est tout à fait muette, [et] n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle » (Genette, 1982, p. 11). La mention paratextuelle du genre, qui oriente et influence la réception de l'œuvre (Genette, 1982, p. 11), participe ainsi dans le post-exotisme de ce même mouvement *en aval* qu'on a remarqué ailleurs : elle exhibe une relation de filiation générique qui reste tout à fait

[29] Il y a certains procédés au niveau du paratexte post-exotique qu'on pourrait référencer ici : la facsimile de la couverture (*Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze ; Vue sur l'ossuaire*) avec les noms des « véritables » auteurs du texte, les notices bibliographiques où Volodine se présente comme « traducteur », les indications génériques qui appartiennent à l'univers de la fiction, les exergues qui citent d'autres auteurs post-exotiques (*Biographie comparée de Jorian Murgrave ; Des enfers fabuleux*), etc.

opaque pour un lecteur désorienté ayant besoin du métatexte post-exotique – et, alors, de la fable post-exotique – pour donner un sens à ces qualifications. Dans ce sens, ces « néologismes à portée générique » possèdent un degré de performativité supérieur (Wagner, 2016, p. 65) où résonnent les conclusions du narrateur de *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze,* qui se prononce sur les nouvelles catégories génériques du post-exotisme :

> Ils ont inventé le genre romance pour ne pas être mêlés à vous ni a vos tentatives de rénovation du roman, à toutes les jongleries boutiquières des avant-gardes institutionnelles. C'est une démarche d'aversion, vous saissisez ? D'aversion et de malveillance. Ils ont rattaché leurs œuvres à des catégories nouvelles, romance, Shaggås, etc., d'abord et d'avant tout pour affirmer qu'en dépit de vos rodomontades vous restiez les représentants et les chiens loquaces de l'ennemi (Volodine, 1998a, p. 36).

Le système générique du post-exotisme, achevé et performé à l'aide du paratexte, dessine donc un système littéraire unifié *en aval* à travers une relation taxinomique d'architextualité. Il est spécifié pour la première fois dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (1998a), où l'on explicite les caractéristiques des genres de la Shaggå, du murmurat, du romance, et de l'entrevoûtes auxquels s'ajouteraient le genre de la leçon et les variations du murmurat, comme le narrat et l'interrumpat. Avant la publication de ce manifeste générique, il n'existait que deux mentions à un genre purement post-exotique : la Shaggå enchâssée dans *Lisbonne, dernière marge* (Volodine, 1990) et le romance de *Vue sur l'ossuaire* (1998b), ainsi référé par son paratexte. Mais après 1998, le post-exotisme a commencé à appliquer rigoureusement les normes génériques des leçons respectives pour orienter la composition textuelle. Le genre post-exotique mélange des critères purement formels à d'autres thématiques et narratifs, dont la motivation serait à trouver, à suivre la fable, dans les circonstances de la quotidienneté et de la communauté littéraire carcérale, enfin , dans la fable post-exotique. Nous avons déjà commenté dans notre étude les genres de la Shaggå ou de l'entrevoûtes, dont leurs structures sont les plus marquées du fait de leur importante composante formelle; le genre du romance est, à son tour, moins spécifique du point de vue formel, car il « n'existe pas de modèle canonique de romance comme il en existe pour la Shaggå » (Volodine, 1998a, p. 40), et il se définit

par des critères tantôt stylistiques comme l'oralité et un certain jeu formaliste, tantôt thématiques, comme la non-opposition de contraires, tantôt narratifs, comme la mort du narrateur et le non-repentir du narrateur ; le genre du murmurat est défini performativement à travers un exemple dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (Volodine, 1998a), où l'on remarque une forme narrative courte dont la thématique est d'inspiration carcérale et dont le style est certainement poétique, qui est inspirée des formes de communication non conventionnelles à l'intérieur de la prison ; le genre du narrat peut se comprendre comme une variation de celui-ci, défini dans *Des anges mineurs* (1999) comme « des instantanées romanesques qui fixent une situation, des émotions, un conflit vibrant entre mémoire et réalité, entre imaginaire et souvenir », ainsi que comme de « brèves pièces musicales dont la musique est la principale raison d'être » (Volodine, p. 7), et le genre de l'interrumpat, seulement développé par Lutz Bassman dans *Black Village* (2017), ajoute une interruption brusque de l'action, qui est aussi traitée moins poétiquement que dans le narrat; finalement, le genre de la leçon se caractérise par sa fonction métatextuelle et par l'effort d'explicitation de la fable post-exotique. Enfin, notons que la perspective de la chronologie éditoriale du post-exotisme, selon laquelle on voit comment ces genres sont premièrement et sommairement définis pour être appliqués et développés après, nous mène à considérer la poétique de genres post-exotiques agissant de manière plus prescriptive que dans la perspective de la chronologie fictionnelle de la fable post-exotique, selon laquelle les genres ont surgi et évolué naturellement à l'intérieur de la prison de haute sécurité jusqu'à ce qu'il s'est produit l'effort de systématisation de nature plus descriptive, mais qui les attribue toujours une composante de dynamisme et d'historicité au sein de la fable.

Nous aimerions nous attarder, pourtant, sur une autre question, à savoir, s'il est possible de considérer le post-exotisme en général, et non pas seulement les genres qu'il présente, comme un phénomène littéraire qui relève aussi du genre ou, au moins, de l'architextualité. À suivre la fable, il semblerait que cette possibilité n'est pas ouverte : le post-exotisme est le nom d'un peuple, d'une littérature, etc., qui s'exprime en textes littéraires qui constituent éventuellement leurs propres genres. Mais la question semble être plus complexe. Prenons le genre du romance. Il s'agit d'un genre apparenté au roman, lit-on dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (1998a, pp. 37-43), pour lequel il

n'y a pas de modèle canonique, mais il affirme son indépendance et sa spécificité à l'égard d'autres formes romanesques en raison des critères tantôt de style, comme la présence de l'oralité dans l'écriture, tantôt thématiques, comme l'ouverture de l'intrigue à la non-opposition de contraires, tantôt narratifs, comme l'effacement progressif du narrateur. Ces caractéristiques ne sont pas en principe des identificateurs d'une forme proprement post-exotique, voire d'un nouveau genre romanesque, surtout quand le genre du roman est un des plus accueillants aux variations sur ses prédécesseurs. En outre, « la diversité et l'hétérogénéité des traits recensées », comme le souligne Audrey Camus (2013), « rendent impossible toute tentative de clarification par le regroupement de ces caractéristiques en catégories distinctes » (p. 202). Mais le post-exotisme insiste sur le fait que tous les romånces se rassemblent entre eux et se différencient d'autres genres romanesques pour présenter une même « unité de sang »: « on ne peut pas lire un romånce sans ressentir l'impression qu'il entre en parenté avec d'autres romånces qui l'ont précédé ou suivi […] des liens de sang existent entre tous les ouvrages du genre » (Volodine, 1998a, p. 37). La leçon développe plus tard cet élément unificateur, qui semble s'accorder à des critères thématiques comme le « désespoir extrémiste », les « hypothèses de non-retour », ou la mise en œuvre d'une « mémoire dont la noirceur n'aurait pas pu se cristalliser ailleurs qu'ici, dans le quartier de haute sécurité », qui rapportent le romånce « à une collectivité de prisonniers et à la prison » (Volodine, 1998a, p. 38), ce qui voudrait dire, *en aval,* que le romånce se définit comme genre en raison de son appartenance à un contexte de production carcérale, d'où ses constantes thématiques, et pointe vers une lecture *en amont* où la prévalence de ces constantes thématiques, mais aussi discursives, pourraient susciter la reconstruction dans l'esprit du lecteur d'un même lieu d'énonciation fictionnel, une sorte de récit cadre qui se positionne hors des textes singuliers pour influencer leurs faits textuels[30].

Ici, le post-exotisme est en train de s'ouvrir à une autre dynamique de considération générique, celle qui tiendrait compte d'un lecteur capable de grouper une

[30] Cette idée n'appartient pas strictement parlant au domaine de la transtextualité, mais avance ce qui sera l'objet de la section suivante concernant la transfictionnalité, théorisée par Saint-Gelais (2011), dans le post-exotisme. Dans la section suivante, nous proposerons aussi une manière de comprendre ces constantes thématiques que *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* utilise pour définir les genres littéraires du post-exotisme, et que nous allons comprendre comme en donnant forme à une système sémantique opérant de façon récurrente dans la construction de récits post-exotiques et, alors, envisageable dans une lecture *en amont* (voir section 4.4 du présent chapitre).

classe de textes en raison de leur « air de famille », suivant la célèbre terminologie de Wittgenstein, et qui unifie les textes en un genre. Ce changement de critères pour définir un genre, d'un processus *en aval* à un processus *en amont,* est intéressant au sein du post-exotisme, mais il n'est pas illogique, car, comme signale déjà Genette, la détermination du statut générique d'un texte « n'est pas son affaire, mais celle du lecteur, du critique, du public qui peuvent fort bien récuser le statut revendiqué par voie de paratexte » (1982, p. 11), ce qui équivaut à dire, dans nos catégories, que l'affiliation architextuelle ou générique d'un texte est aussi à déterminer *en amont,* en convoquant à la fois la connaissance littéraire préalable du lecteur au niveau des catégories abstraites qui régissent les relations d'architextualité et son expérience de lecture du texte singulière. Pourtant, il arrive que cette « unité de sang » du genre du romance soit difficilement identifiable par le lecteur *en amont* dans la mesure où il n'existe qu'un seul titre qui se réclame du genre du romance, *Vue sur l'ossuaire* (1998b), et les autres titres où l'on peut bien accuser ce cadre carcéral, cette mort du narrateur, cette oralité, etc., sont censés être, par simple mention paratextuelle, des romans. Et ce sont précisément des romans les neuf premiers textes qui composent le post-exotisme, qui, avec le dixième, *Vue sur l'ossuaire,* constituent la base textuelle sur laquelle *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* se construit, c'est-à-dire, ce sont ces premiers neuf textes qui permettent que les écrivains post-exotiques parlent avec cohérence d'un genre particulier appelé « romance ». Nous voilà arrivés à une question importante : *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, ne chercherait pas plutôt à définir, sous le genre du romance, les caractéristiques générales propres au roman post-exotique, voire, à la transformation générique du roman dans le post-exotisme, celle qui daterait précisément dès *Biographie comparée de Jorian Murgrave* ? Si cela est vrai, et tout y pointe, il faudrait peut-être voir le genre du romance dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* comme le vestige de l'entreprise de transformation générique du roman menée par Antoine Volodine avant que le post-exotisme ne soit systématisé en 1998, c'est-à-dire, l'entreprise menée dès les origines de cette littérature et alors retraçable *en amont*[31]. Le lecteur contemporain à ces dix titres

[31] Audrey Camus (2013) comprend le genre du romance comme « l'avatar volodinien fictionnel du premier [du roman] », dont Volodine se sert pour renouveler « la forme romanesque tout en affectant de s'en détourner » (p. 201). Elle explique la permanence de l'appellation de « roman » dans la littérature post-exotique une fois systématisée comme un geste de cohérence envers les premières œuvres de l'ensemble : « Proscrire le terme *roman* à partir de cette date reviendrait en effet à confiner les textes parus

avait pu y voir des ressemblances saillantes en matière de style, de situations et de techniques narratives récurrentes, de la prédilection par certaines intrigues et de leur traitement, etc., qui lui parlaient déjà des relations solides d'architextualité. Mais à suivre l'histoire de la naissance du terme « post-exotisme », il semble que l'œuvre d'Antoine Volodine soit difficilement classable parmi des formes narratives qui lui sont proches, dont le Nouveau Roman, le polar, la science-fiction, le surréalisme, le réalisme russe, etc. Or, la combinaison d'influences génériques hétérogènes et leur dépassement vers quelque chose d'autre peuvent bien commencer à désigner une catégorie distincte, car, comme signale Benjamin Bouchard, à la limite, « toute œuvre relève d'un nombre indéfini de genres, puisqu'elle peut toujours ressembler à une autre œuvre par l'un de ses éléments : et cela suffit pour créer un genre » (2003, p. 361). Il est donc question de savoir si la spécificité du post-exotisme à l'égard de son panorama littéraire contemporain, qui est réclamée avec insistance après 1998, est à chercher premièrement comme un geste de spécificité générique, c'est-à-dire, comme un fait de cohérence interne en raison de relations d'architextualité qui peut être saisi dans une démarche *en amont*.

3.1. Mouvement rétrospectif et mouvement prospectif : deux visions du genre dans le post-exotisme

Pour commencer à nous pencher sur cette question épineuse, examinons à nouveau le geste accompli par *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (1998). Nous avons déjà esquissé sa fonction comme le programme générique, c'est-à-dire omme la poétique plus au moins prescriptive des textes post-exotiques. Mais il nous semble que le grand effort d'Antoine Volodine avec ce « manifeste » est à trouver rétrospectivement, c'est-à-dire, dans le geste qu'il accomplit à l'égard des textes qui précèdent sa publication. Remarquons que, dans ce texte, Antoine Volodine s'est dévoilé, avant tout, comme le grand lecteur de sa propre œuvre, capable d'analyser et de synthétiser sa lecture sous la forme d'un métatexte qui décrit avec certitude, au-delà des implications de la fable, les enjeux littéraires de son œuvre naissante. Ainsi, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* représente en même temps un regard rétrospectif et prospectif sur les textes post-

antérieurement dans une différence de statut nuisible à la cohérence globale de l'œuvre » (Camus, 2013, p. 200).

exotiques ordonnés selon la chronologie éditoriale : rétrospectivement, il se responsabilise des textes passés et il agit en tant que leur métatexte qui décrit la relation d'appartenance de ces textes à une même classe en dégageant leurs caractéristiques communes; prospectivement, il se responsabilise des textes à venir et il agit en tant que « manifeste programmatique » qui oriente la composition de ces textes à venir, souvent – mais pas toujours –de manière stricte faisant preuve d'un formalisme aigu[32]. En ce faisant, il établit un pont entre les dix titres précédents et l'avenir de la production post-exotique, et ce pont a un caractère notamment architextuel : c'est le post-exotisme dans sa fonction architextuelle qui réussit à égaliser le passé et le futur en en assurant la cohérence du point de vue littéraire en raison de l'appartenance générique des titres qui le composent et, par effet de redoublement fabulé, ce sont les exigences temporelles ou, mieux, atemporelles de la fable post-exotique et de ses événements à l'égard de la chronologie éditoriale qui servent comme appui fictionnel de la possibilité de réaliser indistinctement, c'est-à-dire d'égaliser le mouvement rétrospectif et prospectif[33].

Or, comme nous venons de signaler, c'est le mouvement rétrospectif qui nous semble le plus hardi, car c'est dans le mouvement rétrospectif vers les dix œuvres antérieures à 1998 qu'Antoine Volodine a assumé la fonction qui correspondait traditionnellement au lectorat et à la critique au niveau de la détermination générique. Étant donné, d'un côté, le genre comme une norme architextuelle et, de l'autre, la classe de textes auxquels elle s'applique, nous pouvons démêler les deux processus d'ordre logique et cognitif mis en œuvre dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze.* Si l'on regarde le mouvement prospectif, on se rend compte que ce qui relève de la description

[32] L'usage de « manifeste » est ici approximatif, voire intuitif.

[33] La preuve la plus directe de cette alliance entre le littéraire et la fable, les procédés *en amont* et les procédés *en aval*, on peut la retrouver encore dans l'avant-propos de l'édition de 2003 de *Biographie comparée de Jorian Murgrave,* où les différents écrivains post-exotiques qui interviennent dans la rédaction se servent en même temps des critères génériques et fabulés pour ramener les premiers quatre romans des éditions Denoël à l'ensemble post-exotique. Voici donc l'intervention de Vassilissa Lukaszczyk, qui fait un geste de réassemblage *en amont* en raison de leur appartenance générique, précédé d'une clarification *en aval* sur la chronologie et les circonstances de leur écriture : « Les premiers textes du post-exotisme… Ces quatre romans ici rassemblés ne le sont pas, ils ne sont pas non plus fondateurs. Mais on peut y recenser tout ce qui alors nous tenait à cœur, et que nous mélangions à nos flambées de désespoir et de folie (car déjà nombre d'entre nous souffraient des troubles mentaux). On y retrouvait la clandestinité violente, l'exclusion, les ghettos non accueillants ; le secours des rêves, souvent moins supportables encore que le réel ; l'enfermement dans l'obscur, le passage d'une identité à une 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… » (Volodine, 2003, p. 9).

de ce qui est à venir, voire, du programmatique, encourage le lecteur à réaliser *en aval* un processus de nature plutôt déductive par lequel celui-ci, qui connaît déjà la norme architextuelle du post-exotisme, l'applique et la confronte à la classe de textes éventuellement régis par cette norme pour vérifier leur appartenance. On peut le comprendre aussi du point de vue chronologique : la norme est connue par le lecteur avant que les textes particuliers ne le soient et, donc, en connaissant premièrement la règle, il ne faut que la vérifier dans les cas qu'elle règle – ce processus est corrélatif, mais pas identique, au processus que l'auteur entreprend dans la création du texte à travers un programme générique, car il requiert de l'existence d'une norme avant de pouvoir la prescrire. Or, si l'on regarde le mouvement rétrospectif effectué dans *Le post-exotisme en dix leçons*, ce qui relève de la description de ce qui précède nous informe d'un processus de nature plutôt inductive ou inférentielle chez le lecteur contemporain à ces dix premiers titres comme chez leur auteur-lecteur, du fait qu'une norme de nature architextuelle s'abstrait de la classe de textes susceptibles d'y être rapportés, et non pas à l'inverse. C'est pourquoi il faut noter que, même si dans les deux mouvements il est question de regarder les textes d'Antoine Volodine à partir d'une norme architextuelle, la nature de cette norme ne coïncide pas dans ces deux processus, c'est-à-dire, que les deux processus déductif et inductif mènent à deux notions différentes de la norme « post-exotisme », mais apparentées dans leur fonction architextuelle. La différence est subtile, et l'on va se servir de la terminologie de Jean Marie-Schaeffer (1986) pour l'éclairer, en concret, à partir de la distinction qu'il fait entre le « genre » comme une « catégorie de classification rétrospective » et la « généricité » comme « fonction textuelle » (p. 199) qui implique la mise en œuvre d'un modèle générique.

Pour Schaeffer, le *genre* apparaît dès lors qu'une classe de textes est close et définie, « au moment où le dernier texte de la série est entré dans le circuit de la communication sociale » (1986, p. 198), et à l'aide d'un métatexte qui regroupe ces textes et les identifie en raison de leurs ressemblances à travers un « modèle générique rétrospectif » (1986, p. 198). Le genre se construit toujours *a posteriori,* en ayant examiné des textes singuliers qui exhibent certaines ressemblances qui justifient leur appartenance à une même classe textuelle pour laquelle le genre remplit une fonction notamment classificatrice : il regroupe et identifie les textes similaires en définissant un modèle

générique et les différencie d'autres textes ayant des modèles génériques distincts. Ainsi, une fois défini un modèle générique à l'aide du métatexte, le genre agit doublement comme un observatoire analytique de textes, devenus candidats pour élargir la classe textuelle, et comme un « algorithme métatextuel » (Schaeffer, 1986, p. 200), dont la reprise garantit la composition d'un texte pouvant être classifié sous le genre en question. Enfin, le genre agit ici comme une *catégorie* et reçoit un nom pour pouvoir l'identifier. L'idée du genre tel que Schaeffer le présente nous semble opérer directement dans la manière dont le post-exotisme se considère dans le mouvement rétrospectif que *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* aboutit en tant que métatexte[34]. Le mot « post-exotisme » ou « post-exotique » apparaît conjointement à l'apparition d'un métatexte pour baptiser une certaine classe de textes close (au moment de la définition), et comme le résultat d'un processus de sélection de caractéristiques communes qui se dresse sous la forme d'un modèle générique. À partir de ce moment, l'auteur applique le modèle avec rigueur dans le mouvement prospectif pour orienter la composition des œuvres futures qui, du fait qu'elles suivent le modèle générique dont les caractéristiques proviennent des œuvres passées, sont aussi qualifiables de post-exotiques ; et le lecteur s'en sert comme un *a priori* à sa lecture, qui oriente et se vérifie au long de son parcours à travers les textes ainsi baptisés, et constitue ainsi la plus basique des lectures *en aval* du post-exotisme. Dans ce sens, et en ignorant ici momentanément les enjeux fabulateurs de la fable, on peut, en effet, comprendre le post-exotisme comme un projet essentiellement générique, qui résulte dans la création d'un genre à travers un métatexte et dont la fonction est notamment classificatrice.

De l'autre côté, *la généricité* n'est pas à trouver rétrospectivement, en examinant une classe de textes close et en sélectionnant des traits communs, mais synchroniquement à la composition du texte comme un « facteur productif de la constitution de la textualité » (Schaeffer, 1986, p. 199). Schaeffer propose la notion de « généricité » après avoir analysé la notion d'architextualité de Genette. Il se rend compte qu'il y a une différence

[34] Ce qui peut résulter contre-intuitif dans le post-exotisme, c'est que le moment de définition du post-exotisme comme genre ou modèle générique rétrospectif, ne correspond pas au moment où le dernier élément de la classe est donné, voire, à la fin de l'œuvre d'Antoine Volodine. Mais il nous semble que cette anomalie est tout à fait cohérente avec les particularités du post-exotisme, du fait que, dans la théorie de Schaeffer, on n'attend pas que celui qui définit le genre rétrospectivement et celui qui écrit les textes à partir desquels il est défini ne soient pas la même instance scripturale…

essentielle entre le genre littéraire et les autres deux sous-classes ou catégories transcendantes proposées par Genette – le type de discours et le mode d'énonciation. Cette différence ne saillit pas si on considère le genre comme une catégorie de classification rétrospective ; or, si on se positionne au moment de la gestation du texte, la catégorie du genre littéraire tel qu'il est proposé par Genette se différencie du type de discours ou du mode d'énonciation du fait que ceux-ci sont des « préalables au texte », tandis que, « pour tout texte en gestation le modèle générique est « un matériel » parmi d'autres sur lequel il « travaille ». » (Schaeffer, 1986, p. 197). La généricité est alors une fonction textuelle dont le contenu est un « modèle générique textuel » (Schaeffer, 1986, p. 198), que l'auteur mobilise et travaille lors de la composition du texte : ainsi, la généricité et le genre sont identiques dans leur côté de modèle générique, mais ils se distinguent du fait que la généricité est à comprendre comme une fonction textuelle, et le genre comme une catégorie classificatrice rétrospective. À la différence du genre, dont le contenu en tant que modèle générique dépend étroitement d'un métatexte qui le note, le contenu de la généricité en tant que fonction textuelle ne doit pas être forcément explicité, et, en fait, à l'exception de certaines littératures programmatiques comme le post-exotisme, il ne l'est pas normalement : la sélection de choix compositionnels à l'égard du modèle générique dépend plutôt de la « reprise plus au moins transformatrice de l'ossature d'un ou de plusieurs hypotextes » (Schaeffer, 1986, p. 200), c'est-à-dire que la généricité opère avec un modèle générique qui est plutôt virtuel et qui s'enracine dans la compréhension et la sélection, plus au moins conscientes, de certains traits textuels d'importance accrue – ladite « ossature » – opérée sur une base des textes antérieurs qui agissent en tant qu'hypotextes du texte en composition, qui deviendra ainsi leur hypertexte. Cette idée nous semble importante : même si la notion de généricité opère au moment de la composition de l'œuvre, elle repose sur un moment préalable de lecture et mise en relation hypertextuelle de textes qui nous renvoie à « un modèle de lecture transformé en algorithme textuel que nous postulons généralement à la base de la généricité comme productivité textuelle » (1986, p. 201), et que Schaeffer identifie avec l'architextualité. Peut-être pourrait-on dire à cet égard que, tandis que la nature du genre est d'être catégorique, et remplit alors une fonction classificatrice, la nature de la généricité se constitue comme un tressage réticulaire de textes qui donne forme à ce que Michel Charles appelle une « bibliothèque imaginaire » (Charles, 1995, p. 83) dans la

mémoire de l'écrivain, composée non pas forcément de livres, mais de fragments discursifs, d'énoncés qui « se croisent, se tressent » (Charles, 1995, p. 83) dans le modèle générique qui oriente la composition de l'œuvre nouvelle. Si le lecteur des premiers titres d'Antoine Volodine et l'auteur coïncident sur une opération, c'est dans ce moment de lecture du type hypertextuel où le lecteur lit d'un titre à l'autre la sélection et reprise de certains traits textuels qui donnent de la cohérence générique à l'ensemble et dont l'auteur se sert progressivement comme le modèle générique qu'il mobilise en tant que généricité dans la composition de son œuvre ; dans un moment postérieur, l'auteur agira comme le lecteur critique de sa propre œuvre et dégagera et explicitera ce modèle générique pour qu'il apparaît sous la forme d'un genre, enfin, d'une catégorie, dans le métatexte que *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* représente. Avant d'être systématisé, le post-exotisme n'existe que comme ce modèle générique textuel, virtuellement dans une mémoire lectrice, en tant qu'une donnée précatégorique composée de relations de nature hypertextuelle qui ont besoin d'un lecteur pour être perçues et d'un auteur pour les réaliser dans un nouveau texte. Il y a donc un moment dont la durée est représentée par la publication des dix titres avant *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze,* où le post-exotisme comme unité n'est qu'une architextualité à percevoir dans la relation « hypertextuelle » entre les textes qui le conformaient, et, donc, à percevoir exclusivement *en amont* par le lecteur et l'auteur devenu lecteur de son œuvre ; un moment qui finit avec la systématisation de cette architextualité en un métatexte après lequel le post-exotisme se présente, avant tout, comme une catégorie que le lecteur est désormais invité à déduire en tant que genre dans une lecture *en aval*.

3.2. La situation anthologique du post-exotisme à travers *Biographie comparée de Jorian Murgrave*

Ainsi, dans le mouvement rétrospectif qu'effectue *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze,* c'est-à-dire, dans le processus de nature inductive du lecteur contemporain aux dix premiers titres post-exotiques, le post-exotisme apparaît comme le modèle générique textuel qui oriente les choix compositionnels de l'œuvre et qui se laisse saisir par le lecteur sous la forme d'une certaine relation hypertextuelle au niveau de la reprise de certains traits textuels. Pour développer une analyse *en amont* de cette cohérence

générique, il ne faudrait que rester attentifs à ces traits que le post-exotisme reprend systématiquement et qui donnent forme à un modèle, et il nous semble qu'un bon lieu où tenter cette hypothèse générique c'est précisément dans les quatre premiers romans post-exotiques, ceux qui ont été réédités en 2003 par Éditions Denoël où Antoine Volodine invitait au lecteur à voir comment « tout se tient » (2003, p. 10). Pourtant, il est nécessaire d'adresser premièrement la position qui occupe *Biographie comparée de Jorian Murgrave* dans cette situation en tant que premier titre de la classe textuelle visée par l'analyse générique. Pour une simple question logique, le premier titre d'Antoine Volodine ne peut pas avoir un modèle générique à l'intérieur de ce que sera le post-exotisme qui le précède, et, toutefois, il est surprenant de voir la cohérence que ce titre exhibe envers ses successeurs et avec le métatexte post-exotique qui apparaîtra plus d'une dizaine d'années plus tard : du côté thématique, *Biographie comparée de Jorian Murgrave* exhibe déjà la présence du rêve et de son indistinction envers la réalité dans l'intrigue, les lignes d'une enquête portant sur un manuscrit, la bifurcation et complexification de l'intrigue à travers l'inclusion de personnages nouveaux qui resémantisent l'action, le cadre carcéral et bureaucratique, l'ambiance révolutionnaire liée à la situation catastrophique de la planète, la problématique entre l'humain et le non-humain, ainsi que celle entre la vie et la mort, etc. Et du côté formel, on trouve déjà quelques traits de styles repris plus tard dans le post-exotisme, comme les récits enchâssés, la reproduction d'un texte dans la fiction, la multiplication de points de vue et l'ambivalence dans la focalisation, la progression non chronologique de l'histoire, la fin ouverte, des stratégies métatextuelles de commentaire, un texte fragmentaire, ou la narration à travers une phrase colorée et complexe. Or, il est évident que ces traits textuels ne sont pas exclusifs du post-exotisme, et, alors, on voit bien comment, dans un premier moment, *Biographie comparée de Jorian Murgrave* se sert d'hypotextes hétérogènes – la « bibliothèque imaginaire »de l'auteur – pour former son modèle générique, et c'est de leur multiplicité et de leur combinaison qu'un modèle générique peut surgir, éventuellement adopté dans les textes à venir. Ainsi, on pourrait parler d'un début plus au moins aléatoire du post-exotisme sur lequel les textes suivants se sont méticuleusement ajoutés, en respectant le modèle générique qu'il propose comme le premier hypotexte de la série. Mais la fable post-exotique entre en désaccord avec cette lecture de la cohérence extrême du premier post-exotique, qu'elle explique du fait que le premier titre dans la

chronologie éditoriale est seulement le premier à être publié, et non pas à être rédigé. Autorisons-nous à quitter momentanément notre démarche exclusivement *en amont* pour analyser le post-exotisme à partir de cette information que la fable nous fournit *en aval*. Il se trouve, en effet, qu'Antoine Volodine avait déjà écrit avant de publier son premier roman une petite collection des textes sous le nom d'*Anthologie de la Renaissance* qui n'ont jamais été publiés en tant que tels, mais qui, d'après l'auteur, ont agi comme « une sorte de prototype de la somme romanesque à venir » (Wagneur, 2006, p. 234). Malheureusement, nous nous voyons ici retombés sur le terrain de l'élucubration, car, d'un côté, on ne peut pas connaître les caractéristiques de ce texte, même si l'auteur avoue en avoir repris certains fragments pour dans *Lisbonne, dernier marge* (1990), et, car, de l'autre côté, on ne peut pas toujours se fier aux informations que l'auteur nous fournit, même dans le contexte d'un entretien... Or, ce que nous pouvons signaler et seulement jusqu'à un certain point, c'est que c'est au prix de ne pas connaître cette *Anthologie de la renaissance* que *Biographie comparée de Jorian Murgrave* – ainsi que les textes qui le suivent – a pu apparaître comme le premier et exhibant déjà la cohérence littéraire spécifique que la généricité apporte comme fonction textuelle. Et ce fait est quelque chose d'important dans l'ensemble post-exotique et quelque chose que le lecteur *en amont* peut relever d'une manière particulière pendant sa lecture chronologique.

Les analyses de Michel Charles (1995) sur la lisibilité du texte littéraire postulent l'existence de certains éléments qui « tout en étant doués d'efficacité, demeurent en quelque sorte cachés pour laisser au texte sa lisibilité » (p. 176), et qu'il appelle des « éléments fantôme ». L'élément fantôme est une idée proche de celle du blanc ou de l'espace vide d'Iser, dans la mesure où tous les deux représentent un moment de discontinuité narrative, comme disait Iser, ou de dysfonctionnement, comme dit Michel Charles (1995)[35]; mais l'élément fantôme s'en distingue dans la mesure où il désigne un élément qui s'absente de la narration pour rester au domaine de la connotation, et, ainsi ne pas surcharger le texte et entraver sa lisibilité (Charles, 1995, p. 177). L'élément

[35] Le dysfonctionnement, indique Michel Charles, « naît du passage d'une structure locale à une autre, ou d'une structure locale à la structure de l'ensemble. Il est donc indissolublement lié à la perception d'une structure double, au brouillage d'une structure par une autre, brouillage dont l'effet est l'assouplissement de l'une et de l'autre » (1995, p. 141). Dans le sens où il représente une qualité du texte littéraire qui précise d'un lecteur-herméneute qui reconstitue le « brouillage » produit par ce passage non défini d'une structure à une autre, il nous semble pertinent d'assimiler dans le contexte de la réflexion les notions de discontinuité et de dysfonctionnement.

fantôme est donc, dans la théorie de Michel Charles, un vecteur qui instaure dans le texte un domaine d'interprétations possibles, et l'accumulation de ces éléments seulement visibles à l'analyse sur la connotation du texte est « virtuellement capable de produire un texte fantôme » (1995, p. 177). Ce texte fantôme nous semble correspondre, dans la théorie d'Iser, au phénomène qu'il nomme « la négativité » du texte littéraire, composée par l'accumulation de blancs et de négations qui font que le texte formulé « a comme un double : un autre texte qu'il sous-entend » (1985/1976, p. 387), et dont la fonction est de faire « apparaître la trace de ce qui n'a pas été donné mais qui se déploie dans l'organisation du réseau de positions et qui, de ce fait, peut être communiqué » (1985/1976, p. 388). Il est possible que le post-exotisme, dès sa première expression qui est *Biographie comparée de Jorian Murgrave,* ait démarré dans le monde éditorial sur la base d'un texte fantôme, non parce qu'inconnu, mais parce que la trace de l'*Anthologie de la Renaissance* se laisse entrevoir dès les premiers textes comme le fantôme de l'idée d'une anthologie, c'est-à-dire, sous la forme d'une mise en relation des textes par leur appartenance à une unité supratextuelle connotée dans les espaces laisses vides entres les textes, dont les jonctions sont désormais fantasmées et, pour cela, à construire par le lecteur au cours de sa lecture. Dans une communication personnelle avec Lionnel Ruffel (2006b), Antoine Volodine glisse quelques détails sur cet ouvrage qui présentait une « xéno-littérature commentée, classée par genres » et dont le but était, entre autres « faire exister une xéno-littérature, avec sa cohérence, sa densité thématique et son histoire » (p. 110). Le but de réaliser cette anthologie commentée est transformée et repris dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze,* et, pourtant, les premiers textes post-exotiques exhibent déjà le vestige d'une telle aspiration, non seulement dans la thématique ou dans certains traits formels, mais surtout, dans la manière où ils entretiennent entre eux certaines relations d'hypertextualité, dans le sens de Schaeffer, qui incitent à un regard architextuel. En fait, on peut comprendre l'intrigue de *Biographie comparée de Jorian Murgrave* comme engagée par le besoin de faire une anthologie des textes qui composent la biographie dudit Murgrave, et les cas d'hétéronomie dont on parlait peuvent, en fait, être lus comme l'effet produit par un lien d'ordre anthologique du moment qu'il s'efface, enfin, qu'il devient fantôme. Pour Ruffel, l'idée de l'anthologie est capitale pour comprendre le post-exotique : il la considère tout à la fois comme « le geste littéraire de Volodine et la forme du contre-monde post-exotique » (Ruffel, 2006b ,p. 109), de sorte

qu'elle « lie indissolublement l'univers représenté et l'univers de représentation » (Ruffel, 2006b, p.111), c'est-à-dire qu'autour de l'idée d'anthologie coïncident la composante thématique de l'univers post-exotique autour de laquelle se construit la fable comme collection de récits des voix carcérales et le modèle d'architextualité qui soutient les relations hypertextuelles entre le post-exotisme, ainsi que, bien évidemment, l'existence textuelle et éditoriale du post-exotisme. En fait, *Le post-exotisme en dix leçon, leçon onze* peut être regardé aussi à cet égard comme le geste qui fait coïncider l'aspiration anthologique de la fable post-exotique – et, alors, du post-exotisme regardé *en aval,* avec la nature architextuelle du post-exotisme telle que le lecteur peut la rencontrer *en amont* dans la manière dont les textes suggèrent un même modèle générique qui justifierait leur regroupement anthologique.

3.3. Les accouplements génériques dans le post-exotisme

L'idée de l'anthologie renforce alors la possibilité de comprendre le post-exotisme, avant sa systématisation, comme une relation d'architextualité entre les textes qui le composent capable de constituer un modèle générique sous-tendant et repris systématiquement dans chaque texte comme une fonction textuelle. Nous allons maintenant tenter l'explicitation d'une partie de ce modèle générique. Or, même si nous n'allons privilégier ici que deux de ses caractéristiques pour pouvoir en tirer nos réflexions, il serait pertinent de comprendre certains traits qu'on a analysés dans leur systématicité comme complétant ce modèle générique. Ainsi, nous invitons le lecteur à compléter les analyses réalisées dans cette section avec les arguments qu'on a présentés à propos de la valeur narrative des mécanismes de transtextualité chronologique, et les arguments qu'on retrouvera dans la section suivante concernant la transfictionnalité post-exotique sur la présence d'un enchâssement liminal dans le post-exotisme (voir section 4.3.) et d'un type de narrateur emprunté aux récits d'allure orale (voire la section 4.4.)[36].

Chercher les traces des moyens de regroupement anthologique des textes post-exotiques est, par la nature de la quête, se demander sur les liens architextuels qu'ils

[36] Nous nous permettons aussi d'inviter le lecteur à relier le concept de modèle générique avec celui d'une littérature fractale construite sur la dialectique entre la répétition et variation de certains traits littéraires (voir la section 3.3.3 du chapitre 3).

entretiennent et, alors, s'ouvrir à la recherche d'hypertextualités où voir s'afficher le modèle générique qui soutient les textes. Or, Schaeffer (1986) avertit que ce n'est pas n'importe quel trait qui est susceptible de faire partie de l'ossature reprise hypertextuellement, et il pense à la « coprésence de ressemblances à des niveaux textuels différents, par exemple à la fois aux niveau modal, formel et thématique » (p. 203). Ce critère reprend les idées de Genette (1979) lorsqu'il parle de la définition du genre littéraire, qu'il considère une catégorie « propre au niveau esthétique de la littérature, qu'elle partage avec les autres arts » (p. 68), telle qu'elle apparaît lors de sa réflexion sur l'*archigenre,* une notion destinée à se substituer à l'idée de « formes naturelles » désignant la triade romantique lyrique/épique/dramatique :

> *Archi-,* parce que chacun d'eux est censé surplomber et contenir, hiérarchiquement, un certain nombre de genres empiriques, lesquels sont de toute évidence, et quelle que soit leur amplitude, longévité ou capacité de récurrence, des faits de culture et d'histoire ; mais encore (ou déjà) *-genres,* parce que leurs critères de définition comportent toujours, nous l'avons vu, un élément thématique qui échappe à une description purement formelle ou linguistique (p. 69).

Dans la même ligne, Karl Viëtor (1986) signale que l'élément « proprement générique » ne pourrait consister que « dans une forme interne ; mais d'une façon telle que les contenus les plus significatifs pour un genre, comme par ailleurs sa forme prosodique caractéristique, sont liés à cette structure particulière d'une façon qu'il faut étudier plus avant » (p. 22), ce qui fait des genres littéraires des « *attitudes fondamentales* de mise en forme » (p. 10). D'une certaine façon, les idées de « forme interne » et « attitude de mise en forme » de Viëtor sont proches du binôme forme compositionnelle/forme architectonique de Bakhtine (1978/1975, pp. 35-36), qu'on a déjà évoqué dans notre réflexion : la forme compositionnelle, comme le roman, le drame ou la nouvelle, servent à organiser le matériau verbal téléologiquement en fonction de la forme architectonique, comme le lyrisme, l'humour ou le tragique, qui appartiennent à l'objet esthétique et « prennent les valeurs morales et physiques de l'homme esthétique » (Bakhtine, 1978/1975, p. 35). L'objet de l'étude de la forme artistique est, pour Bakhtine, la manière dont une forme compositionnelle réalise une forme architectonique, ou plus en concret, « la forme d'un contenu, mais entièrement réalisée dans le matériau, et comme soudée à lui » (1978/1975, p. 69), de sorte qu'elle devienne « l'expression de la relation active et

axiologique d'un auteur-créateur et d'un contemplateur (co-créateur de la forme) au contenu. » (1978/1975, p. 71). Pour le résumer : même si les vues ici exposées diffèrent en quelques aspects, elles signalent, pourtant, que les traits textuels appartenant à la généricité sont à chercher textuellement dans les accouplements indissociables du contenu à la forme d'un texte littéraire. Ainsi, le modèle textuel générique du post-exotisme est à chercher hypertextuellement entre les textes dans la reprise plus au moins stable de ces accouplements.

Or, si ces accouplements sont le résultat de cette « attitude de mise en forme », autrement dit, de la généricité comme fonction textuelle, il faudrait se tâcher de ne pas contaminer l'analyse des structures provenant de notre connaissance du métatexte post-exotique où le genre est explicité, ce qui équivaut à dire qu'il faut éviter de suivre encore ici une démarche pareille à la démarche *en aval*, en comprenant que la fable post-exotique est aussi composée de sa théorie des genres. Il est donc question de se mettre dans la position d'un lecteur contemporain à la publication de premiers titres d'Antoine Volodine ne connaissant la suite de ce que sera le post-exotisme. Adoptons donc son rôle et penchons-nous sur les quatre premiers romans : *Biographie comparée de Jorian Murgrave, Un navire de nulle part, Rituel du mépris* et *Des enfers fabuleux*[37]. Notre étude n'a pas la prétention de définir exhaustivement les accouplements qui caractérisent le post-exotisme comme un genre, mais seulement de signaler que de tels accouplements existent ainsi que d'expliciter sommairement leur fonctionnement. De la sorte, nous allons nous limiter à deux structures dont la particularité régit visiblement l'architextualité post-exotique : le chronotrope et le mode de narration**.**

3.3.1. Le chronotrope de la révolution déçue

Commençons, donc, par un des éléments où se voit le plus directement cet accouplement qui est, suivant le propos de Bahktine, le chronotrope en tant que « catégorie de la forme et du contenu » (1978/1975, p. 238)[38]. Le chronotrope, là où les

[37] *Nota bene* : ces quatre romans sont référenciés dans notre étude à partir de leur réédition conjointe dans le volume suivant : Volodine, A. (2003). *Biographie comparée de Jorian Murgrave. Un navire de nulle part. Rituel du mépris. Des enfers fabuleux.* Éditions Denoël. Ainsi, même si nous analysons quatre romans distincts, nous ne ferons référence qu'à un seul texte.

[38] « En littérature, le chronotrope a une importance capitale pour les *genres*. On peut affirmer que ceux-ci, avec leur hétéromorphisme, sont déterminés par le chronotrope ; de surcroît, c'est le temps qui apparaît

« indices du temps se découvrent dans l'espace » et où celui-ci est « perçu est mesuré d'après le temps » (Bahktine, 1978/1975, p. 237), est un des éléments que le post-exotisme, dès son nom même, travaille avec le plus de soin. Le lecteur contemporain à ces premiers quatre titres remarquera que tous les quatre adoptent un chronotrope représenté par l'idée d'une révolution déçue. La révolution apparaît comme un grand événement avec la capacité de transformer les mondes décrits par les intrigues, peu importe que la révolution soit anticipée, vécue ou donné comme un préalable aux événements narratifs : *Rituel du mépris* et *Des enfers fabuleux* se comprennent comme l'après de la révolution, en mettant en œuvre un monde affecté par le processus révolutionnaire passé, qui côtoie les codes de la dystopie à travers la violence et de la répression du *status quo* militaire/révolutionnaire ; dans *Un navire de nulle part* la situation est un peu plus complexe : Petrograd est gouverné par le Grand Commissariat, dont les origines sont révolutionnaires et qui est monté au pouvoir grâce à la Tchéka, mais dans les derniers temps, le monde, comme par magie, est en train de se transformer en jungle, ce qui a provoqué la décadence du gouvernement révolutionnaire et le surgissement d'un groupe anarchiste qui tente la révolution à lui et que le Grand Commissariat essaie d'étouffer; et, comme nous l'avons vu, *Biographie comparée de Jorian Murgrave* s'organise autour d'un processus révolutionnaire anticipé par les enquêteurs et les brigades d'information qui craignent que Jorian Murgrave ne développe ses sentiments d'aversion à l'humanité et n'essaie d'instaurer un prétendu nouvel ordre mondial.

En tant que chronotrope, la révolution découpe aussi les actants qui y interviennent, et, avec eux, les espaces narratifs qui leur sont associés. Or, la révolution chez Antoine Volodine est entourée d'ambiguïtés et même si elle réussit plus au moins à établir une différence entre les révolutionnaires et les contre-révolutionnaires et leurs espaces respectifs, ils sont tous affectés par l'ambiguïté dans le traitement politique et moral de la révolution : « La spatialité et la temporalité fictionnelles jouent avec les schèmes constitutifs du Grand récit socialiste et de l'utopie collectiviste pour mieux les récuser » (2014, p. 52), lit-on dans l'étude de Mélanie Lamarre sur la représentation de l'utopie chez Volodine, où elle analyse dans le chronotrope post-exotique une fascination

comme principe dominant des œuvres littéraires. En tant que catégorie de la forme et du contenu, le chronotrope établit aussi (pour une grande part) l'image de l'homme en littérature, image toujours essentiellement spatio-temporelle » (Bakhtine, 1978/1975, p. 238).

par le mythe soviétique en même temps que sa réfutation. Dans *Un navire de nulle part,* le conflit entre le Grand Commissariat et les anarchistes peut se lire sous une clé spatiale : ce qui est représenté par le grand bâtiment du Commissariat, compartimenté en bureaux, hiérarchisé par étages, confronte ce qui représente le quartier de l'Arsenal, refuge de l'opposition anarchiste, où, « sur les côtés d'une muraille chaotique » se trouvent « des débris d'immeubles où l'on avait reconstruit des masures, parmi les bambous et les lianes » (Volodine, 2003, p. 302). Mais, la planète se transformant en jungle à cause de forces surnaturelles, la lutte pour Petrograd devient une lutte aussi pour contrôler les forces magiques qui interviennent dans la catastrophe : « si la bataille pour la maîtrise de la magie était gagnée », pense Vadim, policier du Commissariat, « il serait même possible de faire reculer la végétation jusqu'au golfe de Finlande. L'essentiel était de ne pas se décourager, et de s'opposer par tous les moyens aux défaitistes et aux saboteurs » (Volodine, 2003, p. 273). Ainsi, la « sorcellerie d'État » (Volodine, 2003, p. 368) voudrait s'opposer à la magie clandestine des anarchistes, de même que les révolutionnaires voudraient s'opposer aux contre-révolutionnaires, alors que, en réalité les oppositions sont en quelque sorte artificielles et l'avancée implacable de la selve et de la tropicalité reflète une éventuelle incapacité de pouvoir les distinguer, premièrement, par la manière dont elle affecte l'espace. Ainsi, même les archives de la police, lieu symbolique où repose la mémoire révolutionnaire que le Commissariat voudrait rétablir, « c'était à présent un lieu qui alliait au charme discret d'alignements infinis les surprises d'une champignonnière de pleine selve, et la chaleur d'une galerie de mine » (Volodine, 2003, p. 385). Chaque côté du conflit accuse l'autre d'avoir trahi la révolution et d'avoir contribué à l'état catastrophique de la planète, comme réclamant faire partie du côté révolutionnaire et accusant les autres de contre-révolutionnaires ; mais tous les deux se rapprochent à mesure que les pratiques de répression violente du Commissariat se rendent indiscernables de la lutte armée des anarchistes, ainsi que les slogans totalitaires de la Jeune Garde de ceux que les terroristes écrivent aux murs, ou que l'usage politique de la magie institutionnelle de celui de la magie clandestine. À la fin, le conflit entre révolutionnaires et contre-révolutionnaires devient si fade et si confus qu'il ne réussit pas à imposer son rythme et sa nature à sa temporalité dans le roman, et *Un navire de nulle part* finit par mettre en œuvre un processus plutôt statique et cyclique : les leaders de chaque côté, le Frère Müllow et le commissaire-chef Wassko de Kronstedt, père et fils,

meurent à la fin du roman, mais le temps reste suspendu, car d'autres arriveront prendre leurs rôles ; les inspecteurs continuent leur tâche routinière et les anarchistes résistent encore sans qu'aucun sens de progression ne soit survenu. Les espaces s'égalisent à cause de la végétation et de la moisissure et le temps, au lieu de refléter la linéarité du conflit, s'accroche à la temporalité du personnage de la tortue, qui, au début du roman, après avoir « bouclé son tour du monde » (Volodine, 2003, p. 256), se rend à Petrograd dans le but de trouver une peau à laquelle transmigrer et de continuer sa vie cycliquement, ce qu'elle réussit vers la fin. L'idée de la boucle, du cycle, substituant la progression linéaire de la révolution, peut donc se lire comme la conséquence de la décadence du processus révolutionnaire qui, au lieu de réussir à établir un changement, n'exprime qu'une nostalgie par le passé se détournant dans le même totalitarisme, mais transmigré dans la nouvelle organisation, telle que l'âme de la tortue. Ainsi, le chronotrope de la révolution, qui se positionnait comme un chronotrope impliquant une séparation d'espaces et une progression linéaire et historique du temps, est détourné jusqu'à l'indistinction spatiale et une temporalité cyclique, comme si l'ambiguïté de la révolution en tant que processus politique mis en œuvre dans le roman entraînait son ambiguïté aussi comme chronotrope.

Une certaine conscience de la révolution et de sa déformation sont toutes deux présentes en même temps dans les romans de Volodine, et, par suite de cette constante au niveau thématique, le chronotrope révolutionnaire et sa déformation le sont aussi, entraînant le récit dans des tensions spatiales et temporelles, parfois de manière assez subtile. Dans *Biographie comparée de Jorian Murgrave* la révolution est présentée sous un portrait négatif : les brigades d'information, le gouvernement, et, en général, les Terrestres agissent en tant que contre-révolutionnaires pour éviter les dangers irréparables des plans révolutionnaires de Jorian Murgrave, être non Terrestre, dont les intentions ne sont pas toujours comprises. Dès le début du roman, Murgrave est emprisonné dans la forteresse de Kostychev, agonisant « silencieusement dans sa cellule depuis plusieurs semaines » (Volodine, 2003, p. 22), absent de la narration en tant que voix jusqu'à la toute fin. Sa vie en prison représente ainsi un temps suspendu et un espace clos et homogène, ce qui contraste avec sa biographie que les biographes et les brigades d'information composent à partir de quatre textes qu'on attribue au prisonnier, sans pour autant être complètement sûrs de leur provenance. Le roman est donc une accumulation de fragments

textuels, dans la plupart du type épistolaire ou métatextuel, parmi lesquels on retrouve certains récits littéraires, voire autobiographiques du Murgrave. Les commentateurs sont plus au moins sûrs d'avoir bien organisé biographiquement les trois premiers récits : « Le Non-Rire » concernerait l'enfance de Murgrave ; « Au loin un poutre » serait un récit d'adolescence ; et « L'Année de octobres » se situerait entre l'adolescence et l'âge mûr. Ainsi, les Terrestres agissent contre l'éventuelle révolution du Murgrave en essayant d'imposer un ordre linéaire au récit de sa vie, ce qui les sert aussi à essayer d'expliquer les motivations du prisonnier et ses intentions terroristes. Quand les recherches littéraires et les interrogatoires ne suffissent plus, les Terrestres font appel aux techniques *psychobiologiques*, ce qui se traduit par une intervention chirurgicale au cerveau dont le but est de lobotomiser Murgrave, de pénétrer dans ses pensées ou, au pire, de le rendre incapable d'accéder à sa mémoire, alors qu'elle finit par le tuer sans que cela suppose un problème moral pour ceux qui sont en charge. La lobotomie fait ainsi coïncider le geste des commentateurs, qui fouillent dans la biographie de Murgrave pour imposer un ordre chronologique, avec celui des chirurgiens, qui pénètrent dans le cerveau du prisonnier pour le neutraliser ; elle est référée avec ironie, ce qui dévoile d'autant plus le sadisme et la xénophobie de ceux qui, en principe, agissent en faveur de l'humanité, tandis que les pensées de Murgrave référées dans le second paragraphe démontrent leur inhumanité :

> Chers spectateurs, nous descendons à présent, une à une, les marches qui conduisent à la grande salle des abattoirs. Jorian Murgrave est allongé sur le chariot selon la position rituelle, et il est rigoureusement immobile et cadavérique. Par souci d'humanité il a en effet été endormi il y a une heure : cette délicatesse montre déjà toute la différence qui existe entre notre race et la sienne. Il ne sera pas conscient lorsque les premiers épisodes solennels du tranchage auront lieu.
>
> Mais puisque je vous dis que je possède encore toute ma lucidité ! Faites-moi une autre piqûre, par tous les dieux ! Je ne dors absolument pas ! Attendez ! Regardez si... (Volodine, 2003, p.140).

Ainsi, le processus de recherche et de composition de la biographie du Murgrave s'associe à sa dissection, dont les résultats sont décevants : « Nous n'avons pas fini, malheureusement, de récolter les fruits amers de notre inexpérience. En effet, aux erreurs des brigadistes ont succédé les erreurs des biologues » (Volodine, 2003, p. 182). Cette idée, comme nous avons avancé, se joue aussi en termes de la temporalité du roman, celui-

ci procédant chronologiquement et linéairement sur la vie de Murgrave jusqu'à ce qu'il réussisse à le tuer, dans un geste littéraire de cruelle ironie. Le roman met en parallélisme le traitement de la vie du prisonnier, torturé, interrogé et lobotomisé, avec le traitement de sa biographie, torturée elle aussi par la temporalité linéaire que les Terrestres lui ont imposée : « Que croyaient-ils donc, ces barbares de Terre, » lit-on dans le dernier rapport du roman, cette fois-ci du côté des partisans du Murgrave « ces têtes au court pelage : pouvoir deviner ton identité et mettre en équation le chemin de ta vie ? » (Volodine, 2003, p. 235). Le dernier texte attribué à Jorian Murgrave, « Un cloporte d'automne », publié – ou rédigé – après sa mort, révèle le fond de l'enjeu de la temporalité du roman, avancé déjà par l'opinion de certains des biographes : « L'étude des textes montre assez bien que plusieurs murgraves se sont succédé, tous étrangers à l'intelligence humaine » (Volodine, 2003, p. 23). Le texte démarre sur ce qui semble une réincarnation, on comprend que c'est celle de Murgrave dans un enfant qui joue avec son clown en peluche. Mais, tout d'un coup, le récit abrite ensuite une narration à la première personne pour raconter l'enquête d'un meurtre menée par le protagoniste, un moine d'automne appelé le maître Ilhel-dô, qui traverse une ville fantasmagorique subissant le rejet de ses habitants. Une vieille finit par lui dévoiler la raison du rejet :

> Tu veux que je te dise, maître Ilhel-dô ? Tu travailles en dépit du bon sens. Tout le monde s'en est aperçu. Tu mènes une enquête sur ta propre mort et tu la mènes n'importe comment, au hasard de ta promenade et de ta fièvre (Volodine, 2003, p. 227).

L'enquête du maître sur sa propre mort, miroir inversé de l'enquête des biographes sur la vie de Murgrave, ouvre le récit à la possibilité d'un changement drastique dans les logiques temporelles, qui se manifeste premièrement par l'acceptation d'une temporalité cyclique dans la biographie de ou des Murgraves, où la fin et le commencement s'unissent, et qui contraste avec l'effort chronologique des biographes et des brigades. La ligne temporelle que les biographes contre-révolutionnaires tissent entre le passé de Mugrave et son avenir révolutionnaire, tellement redouté par l'humanité, se défait dans la boucle du rêve de la réincarnation, c'est-à-dire du retour au même. Cette nouvelle temporalité affecte aussi la structure de l'espace du récit, un espace purement textuel dans la mesure où le roman n'est composé que des fragments textuels dont l'effort de les ordonner chronologiquement s'avère à la fois un échec heuristique et bureaucratique :

> L'ensemble représente une somme colossale de feuilles défraîchies dans lesquelles on chercherait en vain un fil directeur. Fastidieuses listes de dates se rapportant à toute l'étendue de l'histoire humaine ; plans de forteresses et de citadelles où manquent les ouvertures; dialogues recopiés dans des livres anciens ; photographies et dessins d'insectes; alignements d'équations indéchiffrables, où aux chiffres se mêlent sans commentaire des symboles ésotériques; articles de journaux patiemment collectés et titres de livres rageusement soulignés; récits, souvent inachevés, mettant en scène des pseudonymes et des ombres; extraits incompréhensibles de romans dus à des plumes étrangères. Voilà ce que l'on trouve chez les biographes de Jorian Murgrave – une sorte de fouillis inquiétant, une mémoire si mal organisée qu'elle en devient inopérante (Volodine, 2003, p. 49).

Ainsi, dans *Biographie comparée de Jorian Murgrave*, le chronotrope de la révolution déçue se matérialise dans les tensions générées par les débats sur l'organisation temporelle d'un ensemble de textes, celui que le lecteur est précisément en train de lire: d'un côté, la logique des biographes et des brigades essaie d'imposer un ordre chronologique qui verrait dans la vie du Murgrave une tentative révolutionnaire, une ligne organisée autoritairement par les causes et les conséquences et suivant le modèle de la bureaucratie des services secrets et du gouvernement ; d'un autre côté, la vie de Jorian Murgrave lui-même échappe aux logiques chronologiques dans la mesure où il est pris dans un cycle de réincarnations et d'existences rêvées qui défient l'intelligence des Terrestres, et qui installent dans le roman un soupçon de temporalité cyclique capable d'ordonner l'espace textuel d'une façon différente de celle qui proposent les biographes et commentateurs.

Certainement, le cas du premier titre post-exotique est un exemple limite du chronotrope de la révolution déçue, mais il permet néanmoins d'expliciter son principe : il s'agit de la dialectique entre un temps apparemment linéaire et un temps réellement cyclique, qui transforme éventuellement l'espace du roman dans un retour au-même. Il nous semble que sous cette dialectique se trouve aussi une tension entre le temps de l'Histoire, ordonnée chronologiquement et nécessairement en raison de la structure de la cause et de la conséquence et par cela maîtrisable, un temps mythique désacralisé et

déritualisé, mais pris néanmoins par la logique du retour et de la répétition, et face auquel la volonté de l'être humain – des Terrestres – ne peut rien. Les textes qui mettent en œuvre des variations de ce chronotropes se multiplient dans le post-exotisme : la structure circulaire de la vie de Dondog (Volodine, 2002a) ou de Mevlido (Volodine, 2007) ; l'histoire éternellement répétée de la dynastie des Balbutiars dans *Nos animaux préférés* (Volodine, 2010) ; l'errance interminable de Kronauer dans *Terminus Radieux* (Volodine, 2014) ; le récit apparemment linéaire de « Dura nox sed nox » de *Frères sorcières* (Volodine, 2019) qui se boucle parfaitement sur lui-même, etc. Enfin, l'analyse de ces deux premiers romans montre comment le traitement littéraire du chronotrope est un trait textuel déjà spécifique du post-exotisme, que les textes reprennent comme ossature narrative, et qui, par la nature du chronotrope, font partie des éléments génériques qui permettent d'expliciter le modèle générique textuel du post-exotisme. Nous avons pu voir aussi une liste de thèmes qui semblent être susceptibles de définir la dimension thématique du post-exotisme : la révolution, bien sûr, mais aussi la magie chamanique et l'onirisme, la fictionnalisation de l'idéologie, l'univers belliqueux et carcéral, la destruction de la planète, la corruption des idéaux politiques, la xénophobie et le « xenomorphisme », enfin, les thèmes d'un détournement ambivalent et critique de la révolution socialiste par le fantastique de la science-fiction et le dystopique. Une lecture plus détaillée des premiers romans de Volodine permettra d'expliciter d'autres éléments génériques – en matière de registre ou de style, par exemple –, mais nous allons nous contenter de signaler un autre accouplement de forme et de contenu cette fois-ci concernant le mode de la narration.

3.3.2. Le cadre modal du post-exotisme et la transformation des mots en événements

On va étudier maintenant le mode de la narration, la « *régulation de l'information narrative* » (Genette, 1972, p. 183), d'après deux catégories classiques de la narratologie de Genette : la distance et la perspective, enfin, la relation plus au moins directe du récit avec ce qui est raconté (Genette, 1972, p. 183), et la régulation de l'information « qui procède d'un choix (ou non) d'un « point de vue » restrictif » (Genette, 1972, p. 203). Prenons, pour centrer nos analyses, un fragment d'*Un navire de nulle part* (2003) avec lequel on est déjà familiarisés et où l'on suit les soldats dans son incursion militaire au

quartier de l'Arsenal. Tandis que Vadim conduit la voiture militaire, Kokoï feuillette une brochure propagandiste diffusée chez les Jeunes Gardes :

> En causant, comme ça, la brochure blindée 14-69, *Critique des sermons de la petite bourgeoisie discoureuse*, etc., les pages qui s'égratignent aux cahots, les lignes qui dansent, page 4, page 5, Sur le sermon *Dialectique de la vérité mutilée*, Les sermons de frère Mùllow sont parsemés de notations hostiles à notre système social et s'il ne reprend pas ouvertement à son compte les louanges du capitalisme défunt c'est vraisemblablement parce que la supériorité écrasante de la voie que nous avons collectivement choisie s'impose même aux esprits les plus retors, un papier obtenu en malaxant des fibres de bananiers, au niveau technique la magie monopoliste n'a jamais atteint une qualité digne de ce nom, l'éclair d'un crotale sur l'asphalte, page 5 encore, La pensée de Miillow est désinvolte, confuse, ce qui la caractérise avant tout est la haine aveuglée du petit-bourgeois constatant l'agonie irrémédiable de sa classe, page 7, Frère Mùllow oublie l'étendue des bienfaits apportés à l'humanité par les grands commissaires Timour d'Amsterdam, Wolfgang Krodel, Ludolf de Jongh, plus loin les arbres immenses, Vadim fonçant vers les inconnues de la guerre civile, en tête le cap sur l'Oural à reconquérir […] (Volodine, 2003, p. 303).

La narration dans ce fragment est focalisée entièrement sur Kokoï, c'est-à-dire, c'est une focalisation interne à partir de laquelle on accède aux événements de l'intrigue, et qui prédomine au long du roman, bien qu'elle varie entre les différents personnages. En toute rigueur, signale Genette (1972), la focalisation interne implique « que le personnage focal ne soit jamais décrit, ni même désigné de l'extérieur et que ses pensées ou ses perceptions ne soient jamais analysées objectivement par le narrateur » (Genette, 1972, p. 209), ce qui ne s'accomplit strictement que dans le monologue intérieur. Est-ce le cas du fragment ? En fait, oui : il s'agit d'un monologue intérieur sauf que le contenu de ce monologue est précisément le contenu de la brochure telle qu'elle est lu par Kokoï, c'est-à-dire, telle qu'elle est représentée dans sa conscience, dont l'attention est partagée par les événements de la réalité qui l'entourent : « les pages qui s'égratignent aux cahots, les lignes qui dansent », « un papier obtenu en malaxant des fibres de bananiers », « l'éclair d'un crotale sur l'asphalte », « Vadim fonçant vers les inconnues de la guerre civile, en tête le cap sur l'Oural à reconquérir ». Ce procédé n'est pas nouveau, on peut penser à ce

fragment de *Jacques le Fataliste et son maître* (1973), où le discours de Jacques est interrompu et donc altéré par les mouvements imprévisibles du cheval[39] ; or, ce qui distingue le fragment de Volodine de celui de Diderot c'est une question de distance : dans le cas de Diderot, il s'agit de ce que Genette (1972) appelle un « récit de paroles » (p. 191), et plus précisément, d'un discours rapporté où le narrateur « feint de céder littéralement la parole à son personnage » (Genette, 1972, p. 192) ; dans le cas du fragment cité, par contre, il faut noter qu'il s'agit plutôt d'un récit d'événements, c'est-à-dire, de la « transcription du (supposé) non-verbal en verbal » (Genette, 1972, p. 186), où le narrateur essaye de ne pas médiatiser les événements, mais de *montrer* ce qui arrive, c'est-à-dire, d'« *en dire* le plus possible, et ce plus, à *le dire* le moins possible » (Genette, 1972, p. 187). S'il semble contre-intuitif de le considérer comme un récit d'événements, c'est parce que les événements du fragment sont pour la plupart des mots, des paroles, voire, le passage par la conscience de Kokoï des mots qu'il lit, alterné par le passage à la conscience d'événements extérieurs à l'esprit de Kokoï. On pourrait seulement en douter à cause de ces « page 4 », « page 5 », « page 5, encore », etc., qui pourraient être attribuables aussi à la lecture de Kokoï qu'à celle du narrateur, qui s'est retiré de la narration après ce premier « En causant comme cela », et qui pourrait y revenir pour ordonner le récit ; mais il n'y a pas une manière d'y trancher. Le fragment cité d'*Un navire de nulle part* exhibe un degré minimal de distance entre la narration, focalisée internement sur Kokoï, et les événements narrés, qui se joue en la transformation des mots en événements.

Cette situation modale est un bel exemple de l'attitude narrative dans ces quatre premiers romans de Volodine, et qui sera reprise systématiquement dans les ouvrages à venir. Pensons à *Biographie comparée de Jorian Murgrave*, où ce sont des mots, c'est-à-dire, les lettres des brigades et la reproduction des textes de Murgrave qui constituent les

[39] Dans ce célèbre épisode, le discours de Jacques est référé tel qu'il est prononcé et, donc, interrompu par le cheval têtu. Diderot le fait d'abord remarquer : « Ici, Jacques s'arrêta, et cela lui arriva plusieurs fois dans le cours de son récit, à chaque mouvement de tête que son cheval faisait de droite et de gauche. Alors, pour continuer, il reprenait sa dernière phrase, comme s'il avait eu le hoquet » (1973, p. 103). Ainsi, les points de suspensions, suivis par des répétitions, dans le du fragment suivant dénotent mimétiquement le mouvement du cheval : « Huit jours, quinze jours, un mois après, c'était à recommencer, et on le voyait, d'un instant à un autre, deux braves gens…deux braves gens, deux amis sincères [….] Deux heures après, ou son camarade le ramenait chez lui blessé, ou il rendait le même service à son camarade. Ni mes remontrances…ni mes remontrances, ni celles des autres n'y faisaient rien […] Comme le ministre n'avait eu d'autre intention que de séparer ces deux hommes bizarres, et que les procédés généreux touchent toujours, il fut arrêté…Maudite bête, teindras-tu ta tête droite ?...Il fut arrêté que mon capitaine resterait au régiment et que son camarade irait occuper le commandement de place » (Diderot, 1973, pp. 103-104).

événements généraux de l'intrigue. Bien évidemment, à l'intérieur de chacun de ces textes on trouve un narrateur et un mode de narration qui lui est associé, mais, en étant stricts, on devrait considérer ces instances narratives dans un autre niveau différent à celui du récit cadre ou récit premier, c'est-à-dire, comme relevant de la métadiégèse, et étant déjà enchâssées[40]. Le récit premier dont émanent tous les textes qui composent le roman n'est à proprement parler un récit, mais leur organisation ; et, ainsi, l'acte de raconter de ce narrateur premier extradiégétique est réduit à tel point qu'il semble absent, alors que, en réalité, il est dissimulé dans la façon dont il montre ordonnément les événements de l'intrigue, c'est-à-dire, les lettres des brigades et les œuvres de Murgrave en tant que des mots transformés en événements. Idéalement, cette attitude narrative est le résultat de, d'un côté, une focalisation interne et une distance minimale envers ce qui est narré nécessairement combinés à, d'un autre côté, la transformation des mots en événements à travers le recours à une situation de communication langagière, que ce soit de l'ordre de la production – *Biographie comparée de Jorian Murgrave* – ou de la réception – le fragment d'*Un navire de nulle part*. Mais, dans la pratique, c'est-à-dire, dans le parcours *en amont* du lecteur, ce cadre modal est ressenti à partir des effets qu'il produit dans le texte, comme c'est le cas de l'extrême intériorité qu'on ressent envers l'action racontée ou celui de la confusion et progressive assimilation des niveaux diégétiques dont la frontière est rendue floue grâce à cette parole, marque du niveau extradiégétique, devenue événement marque du niveau diégétique[41].

Rituel du mépris (2003) est un récit multiple, mais il est notamment focalisé sur un prisonnier anonyme interrogé par le commandant Terrestre appelé Otchaptenko, car il est susceptible d'avoir été en rapport avec l'ennemi, c'est-à-dire, les non Terrestres, même si on n'en est pas sûr : « Il était à présent bien difficile de déterminer contre qui nous étions en train de nous battre. L'ennemi avait la gueule de travers, c'était bien connu d'après les portraits. Mais alors on se regardait dans une vitre, on hésitait ; les différences

[40] Voir la section 4.3.1 du présent chapitre.
[41] La transformation de « mots en événements » nous semble être le principe textuel qui soutient d'autres caractéristiques essentielles de la forme romanesque du post-exotisme, comme « le brouillage entre le plan de la narration et le plan de la diégèse occasionnée par la métalepse » (Camus, 2013, p. 2014), ou comme sa dimension métatextuelle et autorréflexive « qui tend à faire du roman la matière même du roman à travers la mise en scène du livre, de sa production et sa diffusion, comme à travers le rapport dialogique qu'elle entretient au lecteur et qui revêt toutes les apparences du combat » (Camus, 2013, p. 205).

étaient minimes » (Volodine, 2003, p. 431). On est dans l'après des quatre guerres mondiales qui semblent avoir commencé avec l'invasion ratée des non Terrestres, dont le but était de coloniser la planète. Mais vu qu'ils n'étaient pas victorieux, les non Terrestres décidèrent d'essayer une autre tactique : s'infiltrer parmi les clans et tribus qui se réfugiaient dans les ghettos d'un monde en ruines dans l'espoir de pouvoir s'y mêler et se confondre, et donc, de les envahir dès l'intérieur :

> On leur transmettait quelques techniques destinées à vivre mieux sur Terre parmi l'ennemi, mais sans leur expliquer en quoi ils étaient différents de l'ennemi. Ils ignoraient tout, les gosses, ce serait à eux de dessiner eux-mêmes le chemin vers la suprématie et la victoire. C'étaient des locaux, comme on disait, des colons sans le savoir. Ils l'assimilaient tout seuls. (Volodine, 2003, p. 464).

Cette situation déclenche la tension narrative du roman : le personnage-narrateur du prisonnier se présente comme faisant partie de ces non Terrestres et, ne se rappelant pas leur mission colonisatrice, il est pourtant pris dès qu'il est enfant dans une logique qui semble le dépasser. Le récit de sa vie suit la structure d'un *bildungsroman* marqué par la figure de ses oncles, qui lui apprennent à être un « Feuhl », ainsi que leur démarche « nationale », profondément xénophobe, selon laquelle ils cannibalisent l'âme de ceux qui sont différents :

> Ce n'est pas que nous soyons supérieurs aux autres, mais nous saurons nous adapter plus facilement à tout ce qui se présentera. La force de l'adaptation, de l'absorption, voilà la force des Feuhls. Tu comprends, petit? (Volodine, 2003, p. 492).

On retombe ici sur un conflit moral caractéristique des romans de Volodine, cette fois-ci concernant la possibilité d'empathiser avec le personnage-narrateur sur lequel la narration est focalisée : après tout, il est captif en prison, suivant des interrogatoires et des violences variées, et sa vie, même très discutable du point de vue moral, ne se dévoile sous les yeux de l'innocence enfantine que comme une conséquence naturelle de ses circonstances. Or, c'est ici que la distance minimale envers ce qui est narré et la transformation des paroles en événements s'accouplent à l'intrigue du roman. Il faut rappeler que le récit de la vie du personnage est le résultat d'un interrogatoire, qui se fait tant de manière orale qu'en demandant au prisonnier de rédiger sa propre biographie : « Ce sont des événements précis qu'ils veulent, des scènes qui se puissent résumer en

quelques lignes. Pas trop de texte, des illustrations en guise de discours. Mon enfance en trois paragraphes. Je leur transmettrai donc ces miettes » (Volodine, 2003, p. 421). Ainsi, le récit de sa vie est médiatisé non seulement par ses failles de mémoire, mais surtout par ses intentions envers les interrogateurs, ce qui empêche le lecteur de connaître la vérité et, surtout, rend difficile de savoir pourquoi il est emprisonné et quel lien a-t-il avec les plans d'invasion non Terrestre. Est-il en train de cacher quelque chose ? Modifie-t-il son récit pour se décharger des accusations ? En fait, le prisonnier fait preuve d'être concerné par la situation de communication où se produit son récit, mais, curieusement, pour des raisons notamment esthétiques :

> Si j'avais plus de temps et de talent, je me lancerais dans une longue description, et alors ce décor de mon enfance revivrait-il sous les yeux du lecteur. Mais je ne suppose pas que l'équipe du commandant Otchaptenko attende de moi de somptueuses fresques ; je crois plutôt qu'il vaut mieux que je me limite à de simples faits. Je me contenterai donc de peindre le Grompfel avec ce qui est à ma disposition : le temps trop court, la peur de déplaire, et un crayon de mauvaise qualité, qui s'effrite et déchire le papier en couinant dans la pénombre (Volodine, 2003, p. 436).

Le narrateur adopte la figure connue comme un 'narrateur non fiable', celui dont l'honnêteté est à douter à cause de son incapacité cognitive ou d'autres raisons[42]. Mais ce qui nous semble ici intéressant c'est la contrepartie du lecteur. En raison de sa volonté de connaître cette histoire obscure de guerres entre espèces où le personnage-narrateur jouerait un rôle important et d'y démêler alors la structure sous-jacente de la révolution qui permet de comprendre le roman, le lecteur plonge dans le récit de la vie du personnage en adoptant la même attitude que celle de ses interrogateurs et, ils donc susceptible d'être trompé comme eux. Dans un après par rapport au récit du protagoniste, le commandant Otchaptenko et sa brigade font une incursion au dernier lieu mentionné dans le récit du prisonnier, un entrepôt auquel le prisonnier et sa compagnie se rendirent pour cannibaliser des momies, selon le récit, mais où ils furent presque tous capturés et exécutés postérieurement il y a longtemps. C'est un moment narratif important où il se joue la relation entre les informations du récit du prisonnier et les données sur ce qui s'est

[42] Nous nous permettons de renvoyer le lecteur à notre étude sur l'analyse du narrateur dans le roman *Dondog* (*vid.* Piera Martín, L. (2022a).

véritablement passé : « C'était son premier contact réel avec le village. Il avait pu déjà s'en faire une idée avec des photographies, des cartes, et les témoignages des fugitifs qui avaient alerté le contre-espionnage. Mais rien ne vaut l'expérience véritable, la confrontation » (Volodine, 2003, p. 566). Le commandant y cherche un tel Moldscher, un être mystérieux qui aurait été un des grands conspirateurs contre l'humanité, pour le capturer et en finir définitivement avec la menace qui pèse sur Terre ; ainsi, les efforts de la brigade et l'arrestation de Moldscher seront le dernier événement d'une ligne temporelle qui démarra hors du récit avec les invasions et les guerres qui isolèrent la Terre. Mais, à ce point, Otchaptenko, comme le lecteur, est pris par le délire, sa cervelle engorgée à cause de « ce tourbillon de peuplades venimeuses qui s'organisait autour de sa tête, qui se resserrait, se précisait, issu du néant, pour l'étrangler, le dépecer » (Volodine, 2003, p.568). Il croit rêver quand il rencontre définitivement Moldscher à moitié endormi, à moitié écrivant « toutes ces cochonneries » (p. Volodine, 2003, p. 572) qui, d'après le roman, ressemblent dangereusement à ce que le prisonnier écrivait. Tout d'un coup, l'état des choses se renverse : était-ce Moldscher qui avait écrit le récit de la vie du prisonnier anonyme ? Mais, comment ? Les « cochonneries » lui étaient-elles transmises par télépathie quand il dormait ? Sont-ils la même personne ? En tout cas, on comprend vite que le général Otchaptenko a été piégé. Ses recherches sur le manuscrit du prisonnier l'ont conduit à une embuscade qui finit avec la mort cruelle de tous les intégrants du bataillon de la main de Moldscher et de ses semblables, marquant ainsi le début de sa domination sur Terre à la toute fin du roman. La temporalité de l'intrigue se renverse soudain : le manuscrit du prisonnier n'a mené ni Otchapenko ni le lecteur à la dernière fin de la révolution non Terrestre, mais à son véritable commencement, car elle marque le début de sa domination sur Terre. Les dernières lignes du roman le confirment : « C'est cela, oui : déjà apprivoisés à Terre. Et c'est exactement ce qui se passera, après tout. Cela porte peut-être un beau nom, mais une chose est certaine, cela ne s'appelle pas l'aurore. » (Volodine, 2003, p. 579). Le lecteur, représenté par Otchapenko et, en fait, par l'humanité, à travers le rôle du lecteur-interrogateur du manuscrit du prisonnier, ne peut que frissonner en voyant le sort de son semblable.

L'assimilation du niveau extradiégétique et diégétique à travers ce cadre modal de distance minimale tend naturellement vers des effets de l'ordre du metafictionnel. Et, en

effet, dans ce quatre premiers romans, une pulsion métafictionnelle se répand tout au long du récit, mais subtilement, comme naturalisée dans les besoins et implications de l'intrigue. La fin de *Biographie comparée de Jorian Murgrave* a l'apparence d'une accumulation de fins possibles où l'on met en question toutes les hypothèses faites jusqu'à ce point, et où l'on trouve maintes instances de métatextualité dont on ne saurait pas dire si elles concernent le récit de la biographie du Murgrave, ou, par effet d'homonymie, le roman même de Volodine. Des affirmations comme « Les dernières pages étaient une accumulation de balafres et de sarcasmes » (Volodine, 2003, p. 237) sont animées par une ironie saillante, ainsi que celles comme « Les manuscrits seront déchiffrés dans quelques mois et orienteront les recherches de la brigade dans les culs-de-sac où nous les attendons pour les mettre à mal, tous ces chiens » (Volodine, 2003, p. 235), nous renvoient directement à la situation mise en scène dans *Rituel du mépris* qu'on vient de commenter et où le lecteur, encore une fois, est assimilé à l'enquêteur trompé. Mais c'est dans *Des enfers fabuleux* (2003) où Volodine pousse jusqu'à l'extrême les conséquences d'un tel cadre modal avec une intrigue complexe qui s'enchâsse sur elle-même pour mettre en question tout ordre du récit. Le roman est proposé, dès le début, comme le résultat d'une conversation entre deux femmes qui voyagent au long du paysage rocailleux d'une côte. Voici l'incipit :

> Aitko était le dernier-né dans la famille Bakhor.
>
> Hein ? Abrupt ? Tu trouves ça plutôt abrupt ? Écoute, c'est la faute du paysage. On avait décidé de partir, abrupt ou pas. Le temps est maussade comme souvent, mais il fait clair. […] On avait précisé qu'on raconterait tout en face des vagues. Devant nous – l'infini mouvant, l'est, livide, inaccessible ; derrière nous – la falaise, contre le dos, rugueuse ; à gauche – le nord, si lointain. On est là et on démarre (Volodine, 2003, p. 587).

La structure du récit est donc la suivante : au niveau diégétique, on aura la conversation entre ces deux femmes qui racontent, au niveau métadiégétique, l'histoire d'Aitko qui habite avec sa famille à la ville de Nagesh, ainsi que l'histoire de certains moines de Worakoone auxquels nous reviendrons. Le cadre modal du récit diégétique, où les deux narratrices conversent, est composé d'une focalisation interne et ainsi que d'une distance minimale aussi, ayant même affaire à des erreurs de prononciation d'une des narratrices.

Aitko dut ingurger l'une après l'autre les cinq bougies de suif nauséeux, tandis que devant lui ses aînés s'empiffraient et le brocaillent.

Le quoi ?

Le brocaillent : le brocardaient, je voulais dire (Volodine, 2003, p. 590).

Le cadre modal du récit métadiégétique est aussi excentrique que ses narratrices. Il y prédomine la forme d'une focalisation interne sur des différents personnages, mais le récit s'ouvre à des focalisations externes et même à des focalisations zéro où les narratrices semblent tout savoir sur l'intrigue qu'elles racontent : « Ainsi personne n'apprit jamais l'existence d'un deuxième aventurier caché à bord. Vraiment personne, non. Quand on déchargea le cargo à Thanmanjee, rien n'indiquait qu'un clandestin avait séjourné à fond de cale. [Aitko] avait disparu » (Volodine, 2003, p. 595) ; de la même manière, la distance envers ce qui est raconté varie au long du récit, allant du récit d'événements, passant par un discours transposé au style indirect, jusqu'à la même exhibition d'une distance minimale sous la reproduction de la pensée ivre d'Aitko : « La question pourtant se posait bien ainsi !...Sans détour, noir ou blanc !...Les réponses en gris rejetées !...Que cela me plût ou non !...Nuance interdite !...Choix terrible !...J'avais l'angoisse en pleine aorte ! » (Volodine, 2003, p. 604).

Cette situation narrative est le point de départ pour des altérations de l'ordre du métafictionnel. Les narratrices enchaînent le récit d'Aitko avec celui des moines de Woorakone, un monastère perdu au milieu de la steppe gelée et d'accès presque impossible. Le récit est focalisé sur le moine Wijeyekoon, qui fut abandonné au monastère quand il était petit, car sa mère, voyant que son fils était un mutant, voulait le sauver de son sort à Nagesh. Dans le monastère de Worakoone, Wijeyekoon apprit à traverser les rêves et contacter avec les êtres qu'il croisait en rêve. Il était aussi chargé de recruter des personnes à Nagesh pour les envoyer à travers leur mort à un espace fabuleux, et c'est ainsi que le récit de Wijeyekoon se lie à celui d'Aitko, qu'il recruta et envoya faire un voyage sans retour. Le thème du voyage entre les rêves, présent d'une manière ou d'autre dans ces quatre premiers romans post-exotiques, implique souvent des altérations au niveau de la forme en raison de la moindre distance entre l'intrigue et le récit qui la raconte, et dans *Des enfers fabuleux,* la présence des moines qui agissent entre dimensions se reflète très directement dans la structure diégétique du roman. Ce sera un autre moine,

Weyloomaja, plus doué que son frère, qui réussira à contacter avec trois fillettes, Lilith, Leela et Ulke, qui étaient captives dans un « kolkhoze expérimental » (Volodine, 2003, p. 642) où il semble qu'on y mène des expériences semblables à celles des moines mutants de Worakoone. Du point de vue narratif, comme si d'une poupée russe il s'agissait, la narration de l'échappée et de la vie de ces trois filles ouvre un autre niveau diégétique en tant qu'elle s'enchâsse à l'histoire de Weyloomaja et apparaît telle qu'elle se présente à l'esprit du moine, qui les contacte à travers les dimensions et les rêves. Mais cette linéarité dans l'enchâssement de niveaux est compromise lorsqu'on apprend que l'identité de ces trois filles est, en fait, celle des vieilles qui traversent la côte : les filles du récit de Weyloomaja qui échappent au kolkhoze sont, en même temps, mais aussi, paradoxalement, plus tard dans leur vie, les narratrices qui racontent précisément l'histoire du moine. Mais il arrive encore que ce moine Weyloomaja, grâce à sa capacité de traverser les rêves, soit en train de devenir indépendant du récit qui lui donne naissance, et les narratrices sont de plus en plus concernés. Le roman le montre dans un paragraphe – que nous avons déjà référencié dans la section 3.2 du premier chapitre –, où il est question du geste métafictionnel de Weyloomaja qui devient de moins en moins personnage de l'histoire qui racontent les narratrices et de plus en plus narrateur de leur histoire même, c'est-à-dire du niveau extradiégétique où elles sont des personnages.

> C'est cela, ma vieille, débarrasse-toi de Weyloomaja. Parmi tous ceux que tu as trituré dans ta mémoire, il occupait une place beaucoup trop à part. Son indépendance ? son nom, *L'Élu de tous* ? la sûreté inhumaine de ses gestes ? ses certitudes sur la réalité, la non-réalité, l'illusion ? t'exaspéraient, te repoussaient, il faut l'avouer. Son titre de maître guide, qui ruinait tes prétensions à dominer seule toute l'histoire ? son ancrage dans le mirage de Woorakone, un monastère que même les ours ne flairaient pas, son immortalité dans ce mirage ? son jeu avec les flammes, parallèle au tien ? te mettaient les nerfs en pelote. Tu ne l'avais pas fait beaucoup apparaître, tu pensais à Wijeyekoon tout d'abord, à Sahmyraheem, à Reemanjee, à Panabokke, à Olthadjayk, tu pensais à tous ces mutants que tu désirais introduire au deuxième plan, mais lui déjà s'imposait sans même te laisser le choix de le refuser. […] Tu comptais le cantonner sur son coin de glace parmi les autres, et au détour d'une phrase il révélait que peut-être Woorakone tout entier était englobé dans son rêve ? […] N'était-tu pas à ton tour englobable dans les

> visions de Weyloomaja ? cosmiques ? archétypales ? N'était-il pas temps pour toi de songer à l'élimination du personnage, qui risquait de croître encore, et de t'envahir ? La situation évoluant vers des plans ? des sphères ? que tu n'eusses plus été par la suite en mesure de t'assujettir ? de dompter ? (p. 640-641).

C'est sous cette idée que se crée un dispositif diégétique complexe où l'on assiste à la transformation d'un récit de paroles se transformant dans un récit d'événements : le roman suggère la possibilité que les événements qui conforment l'histoire de Weyloomaja ne préexistent pas sa narration, c'est-à-dire qu'ils ne sont que le résultat de l'acte de création fictionnelle accomplie du moment que les narratrices l'énoncent à travers leur parole ; et, par le détour métafictionnel qu'on vient de référencer, il en serait de même pour la vie des narratrices, qui semble dépendre à son tour de la narration qu'en fait leur personnage. Ainsi, on arrive par un chemin surprenant à ce qui semble une réflexion digne d'un cours de littérature, à savoir, que la distance entre la narration et le monde narré s'annulent en raison de l'interdépendance du récit et de son intrigue, comme si la figure du narrateur était proche de celle d'une puissance créatrice qui soulève l'existence dès qu'elle l'énonce. La fin du roman propose la rencontre des narratrices avec Weyloomaja, leur personnage qu'elles étaient en train de chercher, enfin, d'inventer, pendant qu'elles traversaient la côte. Il y a un certain vertige au niveau de la narration, car elle est partagée dans un va-et-vient entre les filles et le moine, et on ne saurait pas dire qui narre les événements de qui. Mais les deux « narrateurs » n'arrivent pas à se rencontrer et donc à se faire face, de manière que toute hypothèse du lecteur à ce propos reste insatisfaite. Et, d'un geste sarcastique, qui fait preuve encore d'une conscience métafictionnelle, les dernières lignes du roman accusent cette situation d'ambiguïté générée par la compétition des veilles et du moines pour devenir les narrateurs l'unes de l'autre et vice-versa. Le texte décide de ne pas la résoudre et fait confronter dans un paragraphe les informations venant du niveau de l'intrigue – où il semblerait que ce sont les vieilles qui narrent le moine – et celles du niveau du choix modale extradiégétique – où, à cause des verbes déclaratifs à la troisième personne qui introduisent un récit d'évènements au style indirect, il semblerait que c'est le moine qui narre les actions des vielles :

> …Et toi, ma vieille, ça ne t'intéresse pas de savoir ? soupira-t-elle, chuinta-t-elle, avec plus de bruit encore que les vagues déferlantes, mais sur une intonation

> geignarde. Ça ne t'intéresse pas de savoir si c'est moi qui rêve Weyloomaja ou si c'est Weyloomja qui me rêve ? ...Tu suis toujours ? (Volodine, 2003, p. 781).

3.4. Le sens intransitif de l'architextualité dans le post-exotisme

Pour analyser le rôle du lecteur dans l'interaction avec le texte, Iser fournit le concept du « lecteur implicite », dont l'existence « incorpore l'ensemble des orientations internes du texte de fiction pour que ce dernier soit tout simplement reçu » (1985/1976, p. 70). Il le comprend comme une « structure textuelle d'immanence du récepteur » (1985/1976p. 70), dans la mesure où le texte structure son lecteur implicite à travers l'ensemble d'effets textuels qui aboutissent à sa compréhension esthétique. Nous avons parlé du blanc et de la négation comme des stratégies fondamentales, mais dans la construction de l'objet esthétique, chaque stratégie discursive ou narrative est susceptible d'orienter l'action participative et imaginative du lecteur, comme c'est le cas de la perspective et du point de vue, qu'Iser analyse en détail. De notre côté, nous venons d'étudier deux stratégies textuelles essentielles à la compréhension du texte, en définissant ainsi un modèle générique bidimensionnel dans le post-exotisme : il s'agit du chronotrope, en tant qu'articulation de l'espace et le temps de la narration qui bâtit une dimension de sens de base pour que le monde textuel se déploie ; et le cadre modal, en tant que médiatisation entre le lecteur et le monde textuel à travers la narration. Loin d'être une description complète de la dimension architextuelle du post-exotisme, notre modèle générique bidimensionnel nous est utile, pourtant, pour organiser nos observations sur le rôle du lecteur dans une lecture *en amont*, où le lecteur est certainement susceptible d'être associé à ce lecteur implicite d'Iser, seulement orienté dans son parcours post-exotique par son contact avec les textes et ses stratégies[43]. À cet égard, la répétition marquée dans les quatre premiers romans d'Antoine Volodine de ces

[43] Par rapport à la spécificité générique du post-exotisme, on peut encore renvoyer le lecteur à l'article d'Audrey Camus (2013) sur le roman post-exotique, ainsi qu'un texte de Lionnel Ruffel (2006) où il analyse spécifiquement les liens architextuels entre le post-exotisme et le théâtre. Mais, à vrai dire, il est peut-être possible de considérer chaque pièce critique sur le post-exotisme comme une tentative de démêler et d'analyser une composante particulière de son modèle générique : comme il est dit en haut, le projet post-exotique est bien probablement, avant tout, un projet à volonté architextuelle, et en réfléchir, c'est, dans une certaine mesure, tenter de comprendre la manière dont cette architextualité opère. Dans ce sens, on peut ici évoquer aussi le volume *Volodine, etc. Post-exotisme, poétique, politique* (Detue & Ruffel, 2013) pour une vision générale et multiple de l'enjeu architextuel post-exotique.

accouplements génériques – et, virtuellement, d'un modèle générique plus complet – représente la répétition d'une même structure de participation du lecteur, enfin, d'un même lecteur implicite. Du côté de l'auteur qui participe à ce modèle, la répétition que le lecteur perçoit apparaît plutôt comme la reprise plus au moins hypertextuelle d'un modèle générique qui oriente les choix compositionnels du texte en tant que fonction textuelle ou généricité (Schaeffer, 1986), c'est-à-dire comme un mouvement rétrospectif sur son propre œuvre. Comme l'nous avons signalé, c'est sur ce moment ou sur cette opération de lecture hypertextuelle, ou, en fait, architextuelle que le lecteur *en amont* et l'auteur coïncident, car, après tout, il est toujours important de rappeler que le genre – ici, pris dans un sens général – a une fonction communicative, en relation avec l'établissement des conditions qui doivent être respectées pour assurer l'efficience de la communication esthétique[44]. De cette façon, on peut conclure provisoirement que le post-exotisme utilise les liens d'architextualité perçus *en amont* – et qui impliquent alors l'action du lecteur – comme structure unificatrice.

En fait, étant donné que les liens d'architextualité peuvent regrouper les différents faits textuels qui se répètent systématiquement, comme ceux qui relèvent de la transtextualité chronologique et de la transfictionnalité (qu'on abordera dans la section suivante), il est même possible de dire que l'unité du post-exotisme *en amont* est de nature essentiellement architextuelle. Ceci s'avère dans le fait que le projet post-exotique commence précisément avec un geste métatextuel dont le but est d'expliciter le modèle générique opérant dans les dix premiers romans d'Antoine Volodine, publiés avant *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* : en effet, même nominalement, le post-exotisme démarre sur la construction d'une catégorie générique, c'est-à-dire d'un genre à l'aspiration classificatrice. Cela veut dire que le lecteur *en amont*, à travers ses hypothèses architextuelles, est en mesure d'imaginer l'ensemble de la fable post-exotique avant qu'elle n'existe, enfin, de réaliser le même geste qui accomplit la fable post-exotique ? Ceci impliquerait qu'on comprenne la fable comme n'étant qu'un métatexte, une explicitation générique qui pourrait aussi réaliser le lecteur, alors que la fable représente *quelque chose de plus* : elle constitue une fiction en elle-même, un monde fictionnel

[44] C'est dans ce sens qui le comprend Siegfried J. Schmidt (1991, p. 140), pour qui le genre sert davantage à indiquer le lecteur les conventions communicatives qu'il doit abandonner et adopter pour que la communication littéraire se réalise effectivement.

particulier avec ses êtres particuliers. Il nous semble que le lecteur *en amont* peut difficilement accompagner la fable lorsqu'elle réalise un tel geste poïétique, mais il faut néanmoins s'interroger sur la manière dont une lecture *en amont* peut quand-même le préfigurer. Examinons encore la nature de la fable post-exotique en tant que métatexte. Alors que pour Genette le métatexte est, en principe, « non-fictionnel par essence » (1982, p. 450), Wagner propose, à la suite des idées de Bernard Magné, de diviser le métatexte en deux niveaux : un niveau dénotatif, où les séquences métatextuelles «revêtent une valeur non fictionnelle de commentaire, puisque leur signifié concerne alors la narration, la scription, l'inscription ou le protocole de réception » (Wagner, 2002, p. 299) ; et, aussi, un niveau dénotatif, dans la mesure où « les éléments constitutifs de ces séquences peuvent bien être dits « fictionnels » puisque leur signifié concerne l'univers de la fiction (la diégèse) » (Wagner, 2002, p. 299). Autrement dit, même si le métatexte littéraire est non-fictionnel dans sa nature de commentaire, il constitue une prolongation créative de la fiction commentée du moment où il se rapporte à un univers de fiction (*vid*. Saint-Gelais, 2011). Si le côté fictionnel ou dénotatif de la fable post-exotique en tant que métatexte n'était qu'une prolongation des fictions qu'elle commente en explicitant le modèle générique, on pourrait comprendre que le lecteur *en amont* réalise un même geste de prolongation de la fiction post-exotique à travers ses hypothèses de lecture par lesquelles il remplit les blancs du texte. Or, ce n'est pas le cas ou du moins pas entièrement. La fable post-exotique constitue une diégèse indépendante et déploie un univers de fiction qui ne peut pas être mis à côté de celui des autres œuvres post-exotiques pour la simple raison qu'elle se positionne hiérarchiquement à leur égard. On dirait ainsi que la fable a un côté fictionnel double : au niveau dénotatif, elle prolonge les fictions particulières en les commentant, ce que le lecteur pourrait faire spontanément en émettant des hypothèses de lecture ; mais, au niveau connotatif, elle crée son propre univers de fiction pour réaliser le commentaire, en défiant ainsi la nature non-fictionnelle du métatexte. Alors que le geste du métatexte traditionnel est créatif mais pas créateur, puisqu'il dépend de la fiction qu'il prolonge en la commentant, le geste accompli par la fable post-exotique est pourtant créatif et créateur à la fois. Enfin, cet acte créateur nous informe avec plus de précision sur les capacités du lecteur *en amont* lorsqu'il préfigure la fable post-exotique sans l'avoir encore rencontrée. Nous nous rapprochons alors d'une vision *intransitive* de la fable post-exotique dans sa nature architextuelle.

Dans les lignes qui suivent, notre but sera de composer cette vision intransitive de la fable post-exotique, ce qui revient à dire que nous allons nous demander sur ce que le lecteur *en amont* pourrait savoir implicitement de la fable sans toutefois le explicitement, enfin, sans entrer dans une lecture *en aval*. Pour cela, on va devoir ici analyser la relation des différents lecteurs avec les textes post-exotiques en vertu du type de raisonnement qu'ils mettent en œuvre pour les comprendre. Nous avons montré jusqu'ici que le lecteur *en amont* peut réaliser l'unité du post-exotisme dans son esprit seulement en participant dans certaines structures textuelles que le texte lui tend ; nous avons vu aussi que la généricité fonctionne comme une de ces structures dans la mesure où elle permet que le lecteur *infère* de son parcours textuelle le modèle générique qui règne systématiquement dans le post-exotisme et, alors, l'unifie. En effet, le lecteur rencontre des faits textuels récurrents et les abstrait de leur contexte comme un élément générique qui conforme éventuellement un modèle générique de nature abstraite à travers lequel il peut caractériser la classe de textes d'où il a tiré ses conclusions inférentielles : même si c'est le critique qui identifie le nom technique de ces caractéristiques, il faut comprendre que cette attitude inférentielle qui tend vers l'hypertextualité est connaturelle à l'acte de lecture. Dans ce contexte de réflexion, le contrepoint de l'inférence est la déduction, non pas parce qu'elle décrive l'inverse parfait de l'opération logique, mais parce qu'elle a besoin de la connaissance préalable d'une norme pour se développer, dans ce cas, la norme générique ou le genre fourni par la fable post-exotique en tant que métatexte. C'est pourquoi l'inférence caractérise le parcours du lecteur dans une démarche *en amont,* tandis que la déduction caractérise la démarche *en aval* : la lecture *en aval* part d'une connaissance particulière de la catégorie du post-exotisme pour vérifier sa pertinence dans les textes d'où elle émane et qu'elle classifie ; elle déduit la fable des fictions particulières. Et, la fable post-exotique, quel type de raisonnement opère-t-elle lorsqu'elle réalise de geste créateur par lequel elle génère un nouveau univers de fiction ? La fonction qu'elle développe à l'égard des textes particuliers est, d'un côté, inférentielle, car elle en explicite la norme architextuelle qui les régit, mais, d'un autre côté, elle est explicative, car elle fournit une *explication fictionnelle* aux faits textuels que cette norme générique décrit.

Prenons le cas du chronotrope de la révolution échouée dans les quatre premiers romans. L'articulation de l'espace avec le temps est reprise d'un texte à l'autre, qui organise ainsi certains rapports du lecteur avec le texte concernant la manière dont le monde textuel se déploie à travers sa participation – l'indifférenciation d'espaces qui rend confuse la frontière entre les parties du conflit, la non-linéarité de la progression du roman à cause des temporalités cycliques, etc. Le lecteur entre en contact avec les textes à travers cette stratégie textuelle qui devient ainsi une structure de participation systématiquement affichée dans la construction de l'objet esthétique post-exotique, de sorte que le chronotrope et d'autres éléments deviennent pour lui des éléments identificateurs du fonctionnement littéraire de l'œuvre d'Antoine Volodine. Une fois au dehors de l'expérience du texte et de son sens esthétique, qui « se signifie lui-même » (Iser, 1985/1976, p. 52), le lecteur peut se transformer « en critique » du moment qu'il prolonge son expérience esthétique dans une expérience extra-esthétique, ce à quoi on tend naturellement du fait de l'instabilité de l'expérience de la lecture comme événement :

> [i]l faut admettre que le caractère esthétique du sens est extrêmement instable et menace constamment de se transformer en détermination discursive. Mais ce n'est que lorsqu'on s'interroge sur sa signification que le sens perd son caractère esthétique en faveur de traits discursifs. A partir de ce moment, il cesse de se signifier lui-même et de constituer un effet esthétique. Dès lors se révèle une particularité du concept de sens qui […] est amphibologique : le sens a un caractère tantôt esthétique, tantôt discursif (Iser, 1985/1976, pp. 52-53).

Peu importe le degré de technicité avec lequel le lecteur signifie son expérience esthétique de l'œuvre d'Antoine Volodine : il peut l'identifier avec la notion bahktinienne du chronotrope, il peut y voir la transformation des codes de l'utopie orientés vers une réflexion idéologique, ou, même, dès la sphère de l'histoire personnelle du lecteur, il peut tout simplement dire que l'œuvre post-exotique est spatiotemporellement déroutante ou labyrinthique. Toute prolongation hors du texte de l'expérience esthétique se constitue discursivement et, en tant que discours, le sens s'ouvre à se comprendre dans les relations que le discours, à travers les catégories qui le composent, font circuler à l'intérieur du système de sens avec lequel il s'exprime. La catégorie 'post-exotisme', éloquente du fait de son sémantisme spatiotemporel, est aussi une mise en discours de l'expérience de la lecture des textes post-exotiques. À côté de sa signification objectale (*vid.* Luria, 1984, p.

51) en tant que référence à une chose qui est ici l'œuvre d'Antoine Volodine, le mot 'post-exotisme' comme tout autre mot a aussi une signification catégoriale, où le signifié dépasse la référence objectale de la chose pour l'*analyser*, en l'introduisant grâce à l'abstraction catégoriale dans un complexe système de relations qui est celui de la langue (Luria, 1984, p. 39). Le post-exotisme, bien qu'on sache que l'auteur avoue avoir forgé le terme comme une boutade, introduit une analyse des œuvres d'Antoine Volodine à travers les le fonctionnement langagier du terme: la logique du suffixe '-isme' véhicule l'idée d'une doctrine, d'une théorie, d'un mouvement littéraire, d'une idéologique, etc., et elle l'associe au mot 'exotisme' et à sa charge sémantique, modifiée par le préfixe 'post-' signifiant un temps postérieur de la logique de l'exotisme, ou même sa résolution. Dans les termes de ce procédé de catégorisation, le mot 'post-exotique' n'est pas différent de celui de 'chronotrope de la révolution échoué', de 'contre-utopie' ou de 'labyrinthique' : ils *expliquent* la littérature d'Antoine Volodine dans la mesure où ils font entrer un même objet – l'expérience esthétique d'un ensemble de textes – dans le système de rapports sémantiques de la langue à travers leur signification catégoriale. Or, c'est ici que la fable post-exotique réalise un geste qui la distingue des autres lecteurs de son œuvre : elle profite de l'écart entre l'objet catégorisé et la catégorie pour créer une fiction explicative – l'insistance avec laquelle le post-exotisme propose ses propres vocables, qui n'appartiennent pas complètement au système de la langue partagé par ses lecteurs, est l'emblème de ce geste.

Certes, le lecteur *en amont* partage avec la fable post-exotique la volonté d'expliquer son expérience esthétique : derrière l'idée du chronotrope de la révolution échouée, il y a une volonté d'expliquer les textes post-exotiques à partir de la place qu'ils occupent dans l'histoire des genres narratifs, ainsi que derrière de l'idée de contre-utopie il y a la volonté de les comprendre idéologiquement Mais l'explication que la fable en fournit est inattendue et même interdite pour le lecteur-critique, car elle relève du niveau fictionnel du métatexte, et les rapports qu'elle suggère entre l'objet catégorisée – ou expliqué – et la catégorie – ou l'explication – se produisent toujours dans le régime de la fiction. La fable post-exotique ne se contente pas de fournir au lecteur une explicitation du traitement spatiotemporel qui suit le chronotrope de la révolution avec des vocables comme « connivence cyclique », « apnée chronologique », ou « paysage spiral » (Volodine, 1998a, p. 61) : elle suggère aussi à son lecteur que les œuvres présentent une telle structure

spatiotemporelle parce que leurs écrivains ont souffert l'échouement de la révolution, enfin, d'une chronologie linéaire, pour passer après le reste de leur vies dans une prison où le temps devient cyclique et l'espace sa indifférencié. Autrement dit, la fable post-exotique s'ouvre, avec le lecteur *en amont*, à trouver un sens extra-esthétique explicatif à l'expérience esthétique des œuvres post-exotiques, mais elle profite de cette ouverture hors de la fiction pour en composer une autre, à travers une mise en discours qui n'est pas référentielle mais fictionnelle.

En effet, comme cette explication fictionnelle est introduite au sein de la fiction même, dont la compétence appartient entièrement à l'auteur, nous doutons que le lecteur se permet de la proposer comme pertinente lors de son parcours *en amont*, tandis qu'elle est opérante au centre de la démarche *en aval*. La distance entre l'explicitation du post-exotisme à travers son modèle générique et son explication dans la fable représente très directement la frontière entre les actions du lecteur *en amont* et celles d'un lecteur *en aval* ; or, on peut toutefois se rapprocher de cette frontière en signalant que, même si le contenu de cette explication est interdit *en amont*, le type de raisonnement qui lui donne naissance est toujours présent, et même renforcé, dans cette démarche. Ainsi, si nous avons proposé de comprendre le post-exotisme en tant que généricité comme le résultat d'une inférence faite sur la classe de textes d'Antoine Volodine, le post-exotisme comme explication répond plutôt à un raisonnement du type abductif, c'est-à-dire, un raisonnement dont le but est de trouver une hypothèse pour expliquer les faits observés. Ce fut le sémioticien Charles Peirce le premier qui systématisa logiquement le raisonnement abductif pour le différencier de ses pairs, l'induction et la déduction, dont on va citer la théorie à partir de l'article de Frédéric Roudaut (2017) et de celui de Simon Levesque (2015). À la différence de la déduction ou de l'induction, dont la connaissance qu'elles fournissent reste contenue par les prémisses, l'abduction « nous emporte typiquement *au-délà* des phénomènes visibles et de l'expérience sensible […] Sans l'abduction, nous serions donc voués à ne connaître que les phénomènes, sans vraiment les comprendre » (Roudaut, 2017, p. 47). Le schéma logique de l'abduction est donc le suivant : « Le fait surprenant C est observé / Or si A était vrai, C serait ordinaire/ Donc il y a une question de suspecter que A est vrai » (Peirce, 1903, cité dans Roudaut, 2017, p. 51). De cette façon, on abduit le post-exotisme de la classe de textes donnée quand on le

propose non comme une norme mais comme une hypothèse qui expliquerait les particularités observées dans les textes au niveau générique pour les rendre, ce faisant, compréhensibles. L'abduction est le processus à travers lequel on cherche un lien explicatif entre ce qui est observé et une hypothèse pour que cela soit ainsi : en parlant de l'architextualité, on se demande alors pourquoi y a-t-il une telle prédominance de l'ambiance carcéral, du thème du rêve, de personnages marginaux, pourquoi les romans sont structurés à partir d'un chronotrope de la révolution, et pourquoi est-il déformé, ou quelle est la raison qui expliquerait ce choix modal systématique. Il est donc clair que l'abduction est toujours de nature conjecturale : seulement deux conditions générales doivent se satisfaire pour que l'hypothèse soit acceptable, à savoir, elle doit avoir une valeur explicative et doit être testable. Rien n'empêche alors que maintes hypothèses rivalisent comment le résultat d'une même abduction. La fable post-exotique propose, par exemple, l'abduction suivante : la systématicité des rapports de transtextualité chronologique décrivant une endogénéité progressive est observée dans les textes ; si la création textuelle dans le post-exotisme démarrait sur un moment de composition réticulaire, où plusieurs œuvres de plusieurs auteurs circulaient et traversaient le texte pour lui donner naissance, cette transtextualité chronologique en tant que caractéristique textuelle ne serait pas tellement étrange ; donc, il y a des raisons de soupçonner que le post-exotisme est une littérature dont la composition démarre sur une structure réticulaire, et, donc, collective. Le lecteur *en amont* y opposerait probablement des abductions d'autre nature, en postulant peut-être une volonté purement ludique animant la démarche, ou une manière de faire de la littérature qui refléterait les conditions du monde hyperconnecté de l'actualité, soit encore une modélisation narrative des concepts mathématiques réticulaires, comme celui du système ouvert et complexe, etc. Dans les deux cas, la fable et le lecteur reproduisent un même type de raisonnement : ils enlèvent l'étrangeté à un fait textuel surprenant – notamment par la systématicité avec laquelle il s'affiche –, en proposant pour ce faire une hypothèse qui le rend compréhensible à son esprit et qui se trouve validée parce qu'elle semble « *instinctivement* plausible », c'est-à-dire parce qu'on explique sa vraisemblance « par nos connaissances préalables » (Roudeaut, 2017, p. 63). Dans ce sens, Simon Levesque (2015) propose de comprendre l'abduction avant tout comme un processus d'instruction, qui serait en relation étroite avec l'inférence, mais qui s'en distingue du fait que le résultat de celle-là serait

> la saisie d'un lien unissant deux choses et les éclairant de manière telle que *par* cette saisie leur est conféré à toutes deux un supplément de signification (qui modifie l'état de leur connaissance antérieur) apte à fonder une troisième chose : un savoir nouveau (p. 54).

Ces « deux choses » peuvent être comprises tout simplement comme un fait observé et le contexte qui rend étrange ou surprenant ledit fait[45]. En tout cas, l'abduction implique une étape de comparaison entre deux ou plusieurs choses, faits ou contextes, qui demandent qu'un lien explicatif surgit. L'abduction est donc motivée dans l'esprit du lecteur dès que ce lien y manque et, alors, « un doute survenu à l'observation d'un phénomène étrange a pour effet de bouleverser momentanément cet état de connaissance que la croyance rend normalement cohérent » (Levesque, 2015 p. 55). Ainsi, la perception de l'étrangéité devient un doute qui demande d'être apaisé à travers « une nouvelle croyance sous la forme d'une connaissance » (Levesque, 2015, p. 55), qui aurait la forme d'une « *proposition conjonctive* » (Levesque, 2015, p. 58), dont le but est de colliger de façon cohérente – ou, au moins, apaisante à l'esprit du lecteur – les faits observés.

Ce processus d'instruction à travers l'abduction des hypothèses nous rappelle très directement le rôle cognitif qu'Iser conférait au lecteur lors de l'interaction avec le texte et sa participation dans la construction de l'objet esthétique :

> L'indétermination de l'asymétrie, la contingence et ce *no-thing* ne sont donc que des formes différentes d'un vide constitutif qui fonde le rapport d'interaction. […] [Ce vide] se forme et se transforme en fonction du déséquilibre de la relation dyadique ou de l'asymétrie entre le texte et le lecteur. L'équilibre ne peut être atteint que par compensation du déficit, et c'est pourquoi le vide constitutif ne

[45] Levesque en apporte l'exemple suivant, où l'on voit d'ailleurs une composante séquentielle inhérente à l'abduction : « je descends de l'étage au rez-de-chaussée et tombe nez à nez avec deux gros poulets qui me regardent de leurs yeux lugubres et hagards. Leur place n'est manifestement pas au salon, que font-ils donc là? Le fait en soi est surprenant, mais il me suffit de croire que quelqu'un a oublié de refermer l'entrée du poulailler dans la cour et que, au même moment, la porte de la maison est restée ouverte pour que la présence a priori douteuse de ces deux poulets au salon trouve sa cohérence dans une séquence temporelle plausible du point de vue de la logique et de l'expérience. Mon sentiment d'inquiétude devant ces poulets, immédiatement, s'estompe. Cela étant dit, rien n'indique hors de tout doute que ces poulets, en vérité, ne sont pas tout simplement apparus dans le salon en mon absence – bien que cette version des faits, au meilleur de ma connaissance, frise l'impossibilité. En revanche, qu'un ami ait voulu me jouer un tour en les y déposant à mon insu, cela paraît plausible. Dans tous les cas, pour que le fait surprenant C (poulets dans le salon) aille de soi, je dois me supposer une version plausible du passé A1 , A2 , …An par laquelle le cours des événements ayant mené à l'état présent est justifié » (2015, p. 56).

> cesse d'être rempli par des projections. […] C'est pourquoi le texte ne cesse de susciter chez ses lecteur une multiplicité de représentations qui finissent par lever l'asymétrie et établir une situation commune (Iser, 1985/1976, pp. 295-296).

Il nous semble possible de comprendre que le processus de lecture, tel qu'il est compris par la théorie de la réception, est essentiellement un processus abductif où il est question de fournir une explication à travers des projections orientées par le texte et motivées par des phénomènes créant des tensions demandant d'être apaisées, comme les ambiguïtés, les blancs – qui représentent très directement une jonction omise – ou la négation des normes du répertoire. Or, remarquons que dans le post-exotisme, le comportement abductif est davantage encouragé parce que le doute vient aussi du contexte de répétition, pointant vers la systématicité, des faits textuels observés. En effet, on parcourt le texte *en amont* en y apportant des liens explicatifs qui confèrent une connaissance nouvelle, probablement de nature esthétique, aux faits observés, mais dans ce processus, une nouvelle étrangéité surgit lorsqu'on voit que certains choix compositionnels se répètent, face à quoi, le lecteur crée un espace de projections hypothétiques qui n'est pas contenu dans le processus de lecture du texte individuel puisqu'il concerne ce qui est repris à travers les textes. La lecture *en amont* du post-exotisme soulève ainsi une masse hypothétique virtuelle dans l'esprit du lecteur qu'il traîne comme un espace de projections qui augmente à mesure que les textes l'y incitent en multipliant les indéterminations et les répétitions. Aucune de ces abductions n'est infaillible, bien sûr, et elles peuvent toujours s'effondrer « si l'expérience montre que les faits n'y correspondent pas » (Levesque, 2015, p. 65). Mais, avant la publication de *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (1998), il n'y avait pas des hypothèses fondamentalement erronées, car l'expérience ne le démontrait pas différemment : bien évidemment, le critique pouvait les vérifier « par la soumission de cette relation originelle à l'examen de la communauté » (Levesque, 2015, p. 68), ici, la communauté critique qui juge la vraisemblance des hypothèses de lecture, mais l'étape *en amont* du post-exotisme rendait plausible toute conjecture lectrice.

Dans ce sens, la fable post-exotique, c'est-à-dire, l'existence d'une communauté littéraire, esthétique et idéologique qui sous-tend et influence les textes post-exotiques, ne serait qu'une hypothèse parmi d'autres que le lecteur pourrait éventuellement 'avoir

proposée – peut-être, comme une sorte de blague – pour expliquer la systématicité de certains traits de la littérature d'Antoine Volodine, dont le modèle générique : la volonté du cryptage des prisonniers expliquerait certaines imprécisions ou ambiguïtés irrésolubles dans les textes ; la prédominance de l'ambiance carcérale s'expliquerait puisque la vie en prison est le seul horizon des voix post-exotiques ; le thème et le chronotrope de la révolution parce qu'il fut le grand événement de leur passé, celui qui affecta de manière fondamentale t la vie des révolutionnaires post-exotiques incarcérés, ainsi que leur seul espoir pour l'avenir ; la transformation de paroles en événements parce que, au quartier de haute sécurité, élever sa voix, rendre témoignage, ou créer des histoires pour survivre prend une importance accrue. Mais postuler l'existence d'un peuple imaginaire dont les textes seraient transmis par un porte-parole est un saut illégitime que le lecteur ne s'est sûrement pas permis lors de sa lecture et de sa confrontation avec les particularités systématiques du post-exotisme, bien qu'il soit arrivé à induire une image satisfaisante du modèle générique du post-exotisme, et que ce soit sur ce modèle qu'Antoine Volodine abduit la fable comme discours explicatif fictionnel. Une hypothèse illégitime non seulement parce qu'il n'est certainement pas bienséant de juger la réalité de l'auteur à partir des fictions qu'il écrit, mais surtout parce que la proposer comme l'explication des faits textuels implique des informations contradictoires sur la réalité pour laquelle nous sommes censés émettre l'hypothèse en premier lieu : contre l'idée d'un auteur, on propose celle d'une collectivité inidentifiable ; contre l'idée de l'écriture comme création, on propose celle de l'écriture comme transcription d'une création orale et collective ; contre l'idée d'un geste esthétique individuel, on propose l'idiosyncrasie d'une culture isolée du reste de l'humanité. Car, en fait, le domaine pour lequel le lecteur abduit des hypothèses concernant le modèle générique du post-exotisme est, au moins dans une démarche *en amont,* le domaine de la réalité partagée par le lecteur et l'auteur ou, tout simplement, celui de la réalité. Dans ce domaine, on ne place pas que les hypothèses concernant les préférences ou la volonté de l'auteur à l'égard de son texte, mais aussi tout ce qui relève de « l'air du temps », de la relation avouée ou inconsciente de l'auteur avec sa réalité du point de vue éthique, esthétique et politique, enfin, tout ce qui relève de l'historisation du texte[46]. Ainsi, lorsqu'en 1998 l'existence de la communauté carcérale est proposée

[46] Il en va différemment pour les hypothèses concernant les éléments fictionnels ou certains aspects des mondes diégétiques du post-exotisme, qui relèvent plutôt de ce que Richard Saint-Gelais appelle la « parafictionnalisation » (2011, p. 457) et dont on parlera dans la section suivante.

comme hypothèse valide, la meilleure hypothèse, qui rende moins étranges les phénomènes observés au niveau textuel – ainsi que la systématicité avec laquelle ils apparaissent –, il s'y accomplit un geste transgressif selon lequel la réalité, c'est-à-dire le domaine auquel appartiennent lecteur et auteur, est fictionnalisée pour mieux l'expliquer. C'est pourquoi, même si elle doit être contemplée dans la liste abstraite des explications possibles, nous ne pensons pas vraiment que la fable soit accessible comme hypothèse au lecteur qui contemple le post-exotisme *en amont* du fait de son manque de plausibilité instinctive et de vraisemblance. Lorsque l'hypothèse de la communauté carcérale se met par écrit et constitue un récit, le post-exotisme exige au lecteur d'accompagner cette transgression ontologique et de participer alors dans la fictionnalisation de la réalité en acceptant non seulement comme possible, mais comme « vraie » l'hypothèse d'une origine fictionnelle d'un objet réel. C'est ici que l'on arrive aux limites de ce dont le lecteur peut s'informer dans une lecture purement *en amont*, qui se correspondent aux contenus particuliers, et donc, transitifs de la fable post-exotique : le lecteur qui a suivi la publication des premiers titres post-exotiques n'aurait pas pu en abduire l'existence d'une communauté carcérale, de leur système littéraire, de leurs idéaux politiques et sociaux, et des modes de création et de diffusion de leur œuvre, qui désormais feront partie des informations que le lecteur mobilise activement lors d'une lecture *en aval*.

Notre analyse de l'architextualité dans le post-exotisme a dévoilé que la répétition de certaines structures textuelles à travers les textes est un élément unificateur capital dans le projet post-exotique auquel le lecteur *en amont* participe sous les régimes logiques de l'inférence et de l'abduction : à fur et à mesure que les textes affichent les mêmes éléments génériques, le lecteur perçoit de façon de plus en plus claire qu'il y a quelque chose de l'ordre d'un modèle générique qui identifie les textes d'Antoine Volodine, et qui soulève par sa systématicité le besoin d'une explication. On peut comprendre que l'apparaître architextuel de l'œuvre d'Antoine Volodine *en amont* crée dans l'esprit du lecteur une sorte de vide qui dessine en creux, comme s'il regardait un moule attendant d'être rempli, une certaine image de ce que la fable post-exotique sera en tant qu'explicitation du métatexte – sa signification objectale – et de son explication – sa signification catégoriale, explicative. Autrement dit, le parcours *en amont* du post-exotisme contribue néanmoins à créer le besoin de quelque chose comme un récit

explicitatif et explicatif agissant comme la pièce manquante qui apaiserait les tensions interprétatives que les textes suscitent ; un récit dont la création appartient traditionnellement au lecteur et au critique, mais qui dans le post-exotisme est assumée par la propre fiction, en proposant ainsi la fable post-exotique dont le rôle est de remplir le vide et les tensions suscitées intransitivement par les textes. C'est pourquoi nous avons insisté sur le double mouvement rétrospectif et prospectif dans la constitution du projet post-exotique, car il nous semble que, si la prégnance de la fable post-exotique est telle et les démarches *en aval* éclipsent souvent la possibilité d'une démarche *en amont*, c'est parce qu'elles sont construites en répondant à la nature même des textes et des effets qu'ils produisent chez le lecteur, dont le rôle est ainsi *usurpé* par l'auteur lors de la publication de *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*.

Pour centrer finalement nos conclusions dans la théorie de la réception littéraire, nous pouvons signaler que ce sur quoi l'auteur devenu lecteur s'appuie pour proposer la fable post-exotique c'est surement ce qu'Iser nomme la « négativité » (1985/1976, p.387) du texte littéraire, que nous avons déjà évoquée à côté du concept de texte fantôme de Michel Charles (1995, p. 177) pour réfléchir à la situation anthologique du post-exotisme, et que nous allons nous permettre de reprendre ici pour achever nos conclusions sur l'architextualité post-exotique. Comme nous avons signalé, Iser conçoit la négativité pour signaler que le texte formulé a une sorte de double non formulé, qui, en tant que non-dit, « sert de fondement à la constitution du dit » (1985/1976, p. 387). Par rapport à ce que le texte dit, la négativité, mise en valeur par les blancs et les négations, « fait apparaître la trace de ce qui n'a pas été donné mais qui se déploie dans l'organisation du réseau de positions et qui, de ce fait, peut être communiqué » (Iser, 1985/1976, p. 388), et, dans ce sens, la négativité agit comme un symbole non formulé avec lequel le texte opère et qui ne se formule pas précisément pour « permettre aux représentations [du lecteur] de pénétrer les positions qui […] n'en sont pas réduites à valoir uniquement comme représentants et peuvent s'imposer comme contexte dans la conscience de représentation du lecteur » (Iser, 1985/1976, p. 389). Enfin, pour Iser, c'est la négativité qui permet que le lecteur puisse participer à la constitution de l'objet esthétique, de sorte qu'on pourrait dire que le texte littéraire est toujours sous-déterminé par rapport à ce qui n'est pas formulé, mais communiqué négativement. Or, c'est ici qu'Iser propose une autre caractéristique de la négativité qui nous semble être reprise directement lors de la

constitution de la fable post-exotique, car la négativité sous-tendrait aussi la déformation de la réalité et des savoirs que le texte littéraire réalise de façon inhérente en tant que fiction :

> Le monde textuel qui se présente avec toutes ces déformations et ces échecs [des normes du système dominant] attire l'attention sur l'origine dissimulée des déformations […] la déformation n'est pas une valeur en soi, elle a le caractère d'un signe que le lecteur ne peut ignorer. Nous avons montré que l'état de faits représenté dans la conscience de réception se base sur des éléments formulés. Ceux-ci ne constituent toutefois qu'un des aspects du texte, lequel pousse constamment le lecteur à chercher au-delà l'origine virtuelle des déformations données. (Iser, 1985/1976, p. 390).

Cette valeur de la négativité est en relation avec le répertoire du texte et son axe paradigmatique, et, à cet égard, elle se dresse simultanément « comme la cause déterminante et comme le remède possible de la déformation. Elle fait en sorte que les positions déformées du texte vont stimuler la conscience de représentation à prendre pour thème l'origine cachée du monde d'apparition de l'objet imaginaire » (Iser, 1985/1976, p. 391). Ceci est quelque chose d'important : la négativité serait l'origine de la déformation de la réalité qui transforme le texte en fiction, mais aussi la faculté que le texte de fiction a de répondre à cette déformation en se positionnant comme une alternative. Dans la négativité, signale Iser, « la question posée par le texte est intimement liée à sa réponse possible » (Iser, 1985/1976, p. 391), ce qui nous conduit à comprendre qu'une partie importante de la constitution du sens du texte de fiction réside dans « la découverte d'une cause restée virtuelle » (Iser, 1985/1976, p. 392) en suivant comme piste la conséquence que cette cause provoque, c'est-à-dire, le texte même en tant que déformation.

En revenant maintenant au post-exotisme, il ne nous semble pas impertinent de penser la fable post-exotique en ces termes, c'est-à-dire, comme la mise en discours de la négativité que les textes post-exotiques évoquent systématiquement à l'aide de structures unificatrices impliquant la répétition des faits textuels, dont l'architextualité est ici paradigmatique. Cette idée est complémentaire aux réflexions sur l'abduction et la masse hypothétique qui accompagne le lecteur *en amont*, mais elle y ajoute la possibilité de

comprendre la position paradoxale qu'a la fable dans le projet post-exotique, en avançant ici la possibilité d'unifier les démarches *en amont* et *en aval* qu'on tentera dans le chapitre suivant : *en aval*, on est persuadés que les textes post-exotiques sont la conséquence de l'existence préalable de fable post-exotique, et on le vérifie déductivement à chaque fois qu'on raisonne comment cette fiction concernant la production et la diffusion des ouvrages post-exotiques explique les caractéristiques observées systématiquement dans les textes ; mais, *en amont*, on est plutôt en train de découvrir le contraire, à savoir, que les caractéristiques des textes post-exotiques sont à l'origine de la possibilité d'y apporter la fable post-exotique comme le récit qui explicite et explique les vides interprétatifs que la répétition de certains faits textuels crée dans la conscience du lecteur. Ceci peut commencer à s'expliquer, dès la théorie littéraire que nous sommes en train d'utiliser, en signalant que la fable post-exotique se revêt de ce caractère paradoxal de la négativité qui n'oppose pas dans la conscience du lecteur la cause à la conséquence, la question à la réponse. En attendant la possibilité de nous voir dans la capacité de pénétrer dans cette logique paradoxale, on peut pour l'instant conclure cette section en signalant que l'architextualité dans le post-exotisme, en tant que mécanisme qui unifie l'œuvre d'Antoine Volodine à travers le texte, permet d'étaler le domaine de la négativité du texte littéraire au-delà des limites du texte particulier, en permettant ainsi que le lecteur *en amont* éveille sa faculté abductive dès le domaine de ce qui est esthétique vers le domaine de ce qui est déjà extraesthétique, c'est-à-dire de ce qui se trouve entre les textes et au-delà de leurs limites. L'architextualité post-exotique contribue à créer une image miroitée, mais intransitive, de la fable post-exotique, qui a la forme dans la conscience du lecteur d'un besoin interprétatif seulement apaisable à travers l'avènement de quelque chose comme un discours, encore diffus et magmatique dans l'étape du parcours *en amont* des textes post-exotiques.

4. Le post-exotisme et la transfictionnalité

Jusqu'ici, nous avons circonscrit notre attention à la manière dont le post-exotisme peut exhiber une unité textuelle, en examinant ainsi les liens de transtextualité, que ce soit chronologique ou de nature architextuelle, qui opèrent cette unification. En procédant en *amont,* c'est-à-dire, à partir des informations recueillies au niveau textuel, nous avons

analysé la manière complexe dont le post-exotisme se met en rapport transtextuel, même si ce rapport passe souvent par un usage négatif de procédés qui exhibent ce rapport. De la même manière, nous avons essayé de contourner les informations de la fable post-exotique du fait qu'elle assure une unité textuelle du post-exotisme qui n'est vérifiable que dans un domaine fictionnel, celui où se situe la production et la diffusion des textes post-exotiques dans le quartier de haute sécurité. Il est nécessaire de noter que ces deux procédés, l'unification *en amont* que nous avons tentée et celle qu'accomplit la fable post-exotique *en aval,* ne s'occupent que du niveau textuel du post-exotisme, enfin, du post-exotisme en tant que masse textuelle. En fait, le seul objet de la fabulation dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* est toujours le texte en tant qu'artéfact, ainsi que les dimensions qui l'entourent comme la communauté d'auteurs qui le conçoivent, les porte-paroles qui le diffusent, ou la théorie littéraire qui le soutient. Ainsi, l'image de l'univers post-exotique que la fable post-exotique donne comme fiction englobante et unifiante ne concerne pas que le post-exotisme en tant que textualité : elle est à cet égard l'image d'une bibliothèque « réelle et métaphorique » (Ruffel, 2006b, p. 114). Or, cette approche néglige un aspect capital de l'unification du post-exotique que le lecteur assidu aura remarqué sans doute au cours de la lecture : il est bien possible que les romans de Volodine soient unifiés par la voie des fictions ou des mondes fictionnels mis en œuvre dans les textes. Ici, il ne s'agit pas de voir comment le roman de *Biographie comparée de Jorian Murgrave* appartient à l'ensemble, mais comment la biographie de Jorian Murgrave entre en communication avec les mondes fictionnels des autres diégèses post-exotiques. Y a-t-il quelque chose comme un univers de fiction post-exotique partagé par toutes les diégèses individuelles ? La fable post-exotique n'y répond pas, mais, comme on l'a pu voir dans les sections précédentes, les mondes des romans post-exotiques présentent des similitudes raisonnables qui font que l'hypothèse d'une interrelation entre eux ne soit pas immédiatement mésestimable. Il est donc envisageable de procéder pareillement aux sections antérieures pour se demander si une telle unité fictionnelle peut saillir d'une lecture *en amont* des textes post-exotiques en tant que fictions, ainsi que de s'interroger sur le peu d'attention que cette dimension diégétique de cohérence littéraire reçoit dans le métatexte post-exotique. Enfin, du fait que la base de cette unité ne concerne pas les textes, mais leurs diégèses, elle est à chercher dans le soutien transfictionnel de

leurs intrigues, dans la manière dont les fictions débordent leur propre texte pour composer éventuellement cet univers de fiction partagé.

Pour ce faire, on suivra de près le travail de Richard Saint-Gelais dans son étude *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux* (2011). Il y définit la transfictionnalité comme « le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par la reprise de personnages, le prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel » (Saint-Gelais, 2011,p. 7). On y voit l'écho de Genette dans ses propos sur la transtextualité et il ne pouvait en être autrement : il est implicite que dans les relations de transfictionnalité, sous-tendant cette « migration […] de données diégétiques » (Saint-Gelais, 2011, p. 10) d'un texte à un autre, il y a toujours une base de transtextualité du fait que la mise en relation des diégèses implique une mise en relation des textes qui les contiennent. Or, comme le signale l'auteur, la transfictionnalité vise un espace différent de la transtextualité, un espace « au sein duquel circulent les personnages et autres éléments diégétiques [qui] se donne comme indépendant de chacune de ses manifestations discursives » (Saint-Gelais, 2011, p. 11). Est-ce que cela est vraiment possible ? Il semble que l'optique de la transfictionnalité problématise directement sur l'ontologie des mondes fictionnels qui – au lieu de se voir confinés comme des mondes possibles que le texte met en œuvre – débordent de leur texte pour créer cette circulation d'éléments fictionnels qui traversent « l'impalpable espace intercalaire qui sépare les textes » (Saint-Gelais, 2011, p. 16). Saint-Gelais résout élégamment cette problématique en faisant appel à la « *prétention à l'identité* » (2011, p. 22) comme la base des mécanismes transtextuels. La transfiction reposerait donc sur le postulat de l'identité fictionelle entre deux ou plusieurs éléments appartenant à deux diégèses différentes que le lecteur est invité à unifier en raison de cette prétention à l'identité: c'est notamment le cas de l'usage de l'homonymie à travers laquelle on présuppose une identité entre les personnages des œuvres autographes ou allographes en raison d'un même nom et prénom (souvent accompagnés aussi d'une même attitude psychologique et de traits physiques pareils pour que le lien s'accomplisse). Ainsi, bien que fournir l'illusion d'un monde ou d'une entité fictionnelle qui continue à exister hors de son texte soit un des effets classiques de ce type de pratique, il faut bien remarquer que la transfictionnalité n'exige pas les mêmes attitudes

ontologiques qu'elle contribue à suggérer dans l'esprit du lecteur : la question de la transfictionnalité doit être mesurée principalement du côté des choix interprétatifs que ses mécanismes invitent à faire au lecteur, n'étant donc ni nécessaire ni suffisant de la ramener à des considérations ontologiques des mondes fictionnels. Il faut donc distinguer les deux opérations en cause :

> Côté écriture, la production d'énoncés excédant le texte (bref : des récits transfictionnels) ; côté lecture, l'acceptation, ou non, de ces énoncés comme des complétions, vérifications, etc., *recevables* de la fiction originale. La possibilité de la première opération ne fait aucun doute : chaque texte transfictionnel en administre la preuve. Reste à voir si elle entraîne la seconde. Il nous faut donc considérer la transfictionnalité non seulement sous son versant scriptural, mais aussi sous son versant lectural (Saint-Gelais, 2011, p. 61-62).

C'est sur cette idée qu'il est envisageable une étude *en amont* de la transfictionnalité post-exotique, démarrant sur des actes textuels et la réponse du lecteur pour arriver aux conceptions du monde, enfin, de l'univers post-exotique qu'ils encouragent. Bien évidemment, il y un domaine où le post-exotisme exhibe des liens de transtextualité et qui concerne les diégèses ou, peut-être mieux, les morceaux diégétiques qui concernent l'univers fictionnel de la fable post-exotique. Les fragments métatextuels de la Shaggå, les interventions publiques des hétéronymes, et les textes qui décrivent le monde diégétique de la prison de haute sécurité entretiennent entre eux un rapport transfictionnel clair, car les diégèses concernent toutes un même monde diégétique. Mais cette fiction qui fabule la réalité existe à un domaine supérieur que celui des fictions qu'on peut trouver dans les récits individuels et elle précise d'un lecteur déjà engagé dans une lecture *en aval* du post-exotisme pour réaliser le lien transfictionnel qui la soutient. Dans une lecture *en amont*, il n'y a que les diégèses particulières qui soient concernées, ainsi que les éléments fictionnels qui les conforment. C'est pourquoi on négligera l'analyse des liens transfictionnels qui concernent le monde diégétique de la fable post-exotique et qui, d'ailleurs, ne nous semblent pas préciser des recherches approfondies du fait de leur évidence.

L'approche transfictionnelle repose donc sur la capacité d'un texte de suggérer l'identité fictionnelle d'un de ses éléments avec un élément d'un autre texte, et c'est sur

la réussite de cette suggestion chez le lecteur que la possibilité se développe d'une traversée transfictionnelle. Saint-Gelais aborde l'ensemble de ces opérations interprétatives sous le concept de la « parafictionnalisation », qu'il comprend comme un fait consubstantiel à l'activité de la lecture où une partie de la diégèse « dépend de l'intervention du lecteur, qui développe silencieusement un discours hétérogène et discontinu » (Saint-Gelais, 2011, p. 457). Ce discours composé d'inférences, prévisions, hypothèses, etc., d'orientation diégétique qui traduirait « le fourmillant et silencieux travail de complétion auquel se livrent les lecteurs » (p. 55), est la zone où l'identité entre deux éléments fictionnels peut être raisonnée en prenant quelques libertés à l'égard du texte pour régler éventuellement une lecture transfictionnelle ; enfin, ce discours parafictionnel serait aussi à la base du côté fictionnel ou connotatif de l'activité métatextuelle dont on vient de parler dans la section précédente. Saint-Gelais est intéressé davantage à la manière dont cette parafictionnalisation accompagne souvent l'activité critique : « Comme les lecteurs lors de leur parcours du texte, les critiques produisent des parafictionnalisations dans une optique dominée par la recherche de l'équivalence sémantique, mais qui ne peut passer que par une élaboration qui excède le texte » (2011, p. 460), et il analyse certaines positions critiques qui se sont plus ou moins ouvertes à l'acceptation et exploitation de cette opération. Il nous semble que le lien que Saint-Gelais établit entre la parafictionnalisation et l'activité critique est notamment productif pour comprendre les enjeux de la transfictionnalité, surtout de la part du lecteur, dont l'activité de création d'hypothèses sur la diégèse doit aussi se comprendre comme une instance critique envers le texte, de réflexion autour de certains éléments, de contrôle et vérification des informations : une activité qui, on l'a vu, est certainement stimulée dans le post-exotisme non seulement à travers cette ambiguïté constitutive de maintes de ses pratiques textuelles, mais aussi, à travers l'affichage systématique des certaines structures qui fomentent chez le lecteur la création d'hypothèses explicatives. Nous reprendrons donc le chemin du raisonnement avec lequel nous avons abouti à la fin de la section précédente concernant l'architextualité post-exotique pour penser la situation transfictionnelle du post-exotisme, et nous ferons appel à la théorie de Saint-Gelais pour comprendre la manière dont le post-exotisme favorise certaines attitudes critiques parafictionnelles chez son lecteur.

4.1. Les liens transfictionnels dans les récits post-exotiques

Faisons-la preuve avec les premiers romans post-exotiques qu'on connaît déjà et qui, étant proches d'une origine science-fictionnelle du post-exotisme, risquent d'exhiber un goût par la création de nouveaux mondes. Ces romans partagent la mise en œuvre d'un monde certainement dystopique, totalitaire, où maints sont les êtres non-humains, comme des mutants, des races non Terrestres, ou des animaux, qui partagent cette compétence particulière de traverser les sphères de la réalité. Il est alors question de savoir s'il y a des éléments fictionnels qui traversent les textes, et comment peut le lecteur arriver à cette conclusion. Déjà, on écarte la voie d'une identité à travers le nom propre : aucun lieu, institution ou personnage ne partage un même nom propre au long de ces romans. Or, le lecteur sait que dans ces fictions la réincarnation ainsi que la transmutation sont possibles, et donc, il se peut que certains personnages doués de ce pouvoir apparaissent sous un nom différent. On sait, par exemple, que Jorian Murgrave est un non Terrestre qui éprouverait un certain dégoût envers l'humanité et dont la caractéristique principale est celle de changer d'identité en se réincarnant ou en se métamorphosant ou en traversant la réalité et les rêves. Sous cet angle, on peut trouver certaines réminiscences entre ce personnage et celui de la tortue d'*Un navire de nulle part*, qui cherche, un peu malicieusement, une peau à laquelle transmigrer tout au long du roman ; ou les moines de *Des enfers fabuleux,* étant donné leur capacité à traverser les rêves et étant donné aussi qu'une des identités rêvées de Jorian Murgrave est précisément celle d'un moine, ce maître Ilhel-dô de son récit « Un colporte d'automne » (Volodine, 2003, p. 186). Or, c'est la rencontre avec le personnage de Moldscher de *Rituel du mépris* (Volodine, 2003) qui fait véritablement sonner l'alarme. Comme Jorian Murgrave, Moldscher est un être persécuté, en particulier, par le général Otchapenko, du fait de la menace qu'il représente pour l'humanité. Le nom « Moldscher » soit, en fait, le nom de la race à laquelle il appartient : « Si on avait voulu s'en donner les moyens, on aurait suspendu là au-dessus une petite bombe stationnaire. Elle aurait effectué le même travail, en fin de compte, mais à moindres frais : l'extermination des Moldschers rassemblés » (Volodine, 2003, p. 468), tout comme le nom « Murgrave » de Jorian Murgrave : « Prions ensemble afin qu'un autre murgrave ne choisisse pas, pour assurer la vengeance de sa race, un rêve par où s'engouffreraient toutes les vieilles hantises insupportables de Terre » (Volodine, 2003, p. 240). D'un autre côté,

le lecteur se sera rendu compte de la structure partagée de ces deux romans : un non Terrestre (Jorian Murgrave et le prisonnier anonyme, qui peut être bien probablement le même Moldscher) est prisonnier de l'humanité, et ses capteurs essayent d'interpréter dans les récits qu'il produit (la biographie de Murgrave et le récit de l'enfance du prisonnier, qu'on découvre écrite par Moldscher dès sa retraite) le plan d'une éventuelle domination mondiale. Il est remarquable dans ce sens que *Biographie comparée de Jorian Murgrave* – et, enfin, une grande partie des romans post-exotiques – finisse *in medias res,* c'est-à-dire, sans avoir véritablement résolu l'intrigue de l'éventuelle domination du Murgrave et seulement annonçant son avènement futur, comme engageant le lecteur à lire la suite d'une même histoire d'un même personnage dans des œuvres à venir. À ce point, l'hypothèse d'une traversée transfictionnelle entre *Biographie comparée de Jorian Murgrave* et *Rituel du mépris* est solide dans l'esprit du lecteur : que ce soit parce que l'on admet la temporalité cyclique de la réincarnation ou de la transmigration, ou la possibilité qu'il y opère quelque chose comme une « transfocalisation » (Saint-Gelais, 2011, p. 153), par laquelle une fiction se génère à partir d'un changement de focalisation pour narrer un même événement, il y a donc des raisons qui invitent le lecteur à faire une lecture transfictionnelle entre ces deux histoires.

Mais, jusqu'à quel point est-il légitime de les lire ainsi ? Considérer qu'il y a une traversée transfictionnelle entre ces deux romans mènerait le lecteur à faire une lecture comparée entre ces deux intrigues, invité par cette possibilité à revisiter l'intrigue initiale pour y combler des vides interprétatifs : est-ce que le plan de domination mondiale des non Terrestres de *Rituel du mépris* sous-tendait en quelque sorte la peur de l'humanité dans *Biographie comparée de Jorian Murgrave* ? De la même façon, si l'on admet l'identité fictionnelle de Jorian Murgrave et Moldscher, il faudrait donc assumer que ce dernier n'est pas complètement créé par le récit qui lui donne naissance : la lecture transfictionnelle invite le lecteur à remplir la construction de Moldscher dans *Rituel du mépris* avec la connaissance du personnage de *Biographie comparée de Jorian Murgrave,* de la manière que le lecteur croit opportune. Ainsi, entre ces deux romans se produit un effet de lecture que Saint-Gelais (2011) appelle « suspense transfictionnel », où c'est précisément la possible relation transfictionnelle entre deux récits ce qui devient « matière à suspense, pour peu que le lecteur, alerté par quelque détail ou simplement soupçonneux, en vienne à se demander si c'est *la même histoire* qu'on est en train de raconter » (pp.

182-183). Les pistes de transfictionnalité qu'on a suivies multiplient cet effet de suspense, auquel le post-exotisme, surtout dans ses premières années, semble se vouer avec aisance. Mais, puisqu'il n'y a pas de clé qui déterminerait que l'histoire de Jorian Murgrave et celle de Moldscher sont, en effet, la même, la relation de transfictionnalité reste ainsi suspendue, mais suffisamment suggérée pour qu'elle engage le lecteur à interroger critiquement le texte afin de régler la légitimité de ses constructions parafictionnelles, qu'il doit ensuite soumettre aussi à un même traitement critique. On y voit un certain effet de redoublement qu'on a déjà accusé en parlant de *Rituel du mépris* ou *Biographie comparée de Jorian Murgrave,* où le lecteur s'identifie à travers cette attitude critique envers le texte avec les enquêteurs qui cherchent en vain des clés interprétatives dans les récits des prisonniers. Est-ce que cet effet est consciemment cherché ? Il se peut que le post-exotisme soit, en fait, conscient de cette situation d'ambiguïté au niveau de ses liens transfictionnels et qu'il en profite pour détourner son lecteur. Dans *Biographie comparée de Jorian Murgrave* on mentionne timidement qu'il existe un organisation clandestine appelée « la fourmilière » qui « a revendiqué son droit à la destruction de toute page permettant d'accéder à l'âme de Murgrave » (Volodine, 2003, p. 185). Ce détail resterait sans importance dans le contexte du roman, où ce nom figure parmi ceux d'autres nombreuses organisations et brigades. Or, il arrive que le nom de « la fourmilière » soit repris cinq ans après dans *Lisbonne, dernière marge* (1990) occupant un rôle semblable à cette fourmilière du roman antérieure : c'est aussi une organisation, dont on ne sait vraiment pas trop – il n'y a que trois mentions dans le roman –, qui poursuit et censure les communes qui essayent de publier la célèbre « littérature des poubelles » (Volodine, 1900, p. 184). Comme si le lecteur était censé connaître en quelque sorte ladite fourmilière, une seule mention suffit à introduire l'organisation, à laquelle on ne consacre pas plus que deux lignes : « Le reste du livre confirme plus l'inexpérience des auteurs que leur volonté calculée d'irriter, par une poignée de mots soigneusement choisis, la formidable fourmilière » (Volodine, 1990, p. 94). Moquerie adressée ironiquement au lecteur – ou au critique… – qui cherche aussi ces mots « soigneusement choisis » pour confirmer une lecture transfictionnelle ? Il se peut, de la même façon, que cette description de la Tchéka dans *Un navire de nulle part* peut reprendre le terme « fourmilière » pour inviter encore le lecteur à croire qu'il y a quelque chose comme une organisation de censeurs qui traverse les fictions : « Mais la Tchéka sera toujours

sursautante dans l'humus, invincible, la fourmilière suprême » (Volodine, 2003, p. 368). Comme Saint-Gelais l'indique dans un article dédié à la littérature d'Antoine Volodine, qu'il publia avant qu'elle ne soit systématisée à travers la fable post-exotique, « [l]es romans de Volodine n'en finissent pas de se dire les uns les autres, mais sans jamais – c'est cela qui est décisif – surplomber quoi que ce soit, sans jamais dire le fin mot de quoi que ce soit » (1996, p. 99-100). Enfin, ces premiers textes sont pleins de détails et de structures qui relancent constamment ce suspense transfictionnel, mais n'étant pas suffisamment décisifs pour que le lecteur puisse y trancher décidément : il existe toujours un lien fictionnel possible, suggéré mais suspendu en même temps, qui engage le lecteur dans une activité critique sur la manière dont il remplit les incomplétudes diégétiques. La parafictionnalisation du post-exotisme représente ainsi une zone de contradictions où une lecture transfictionnelle s'avère possible sans qu'elle soit suffisamment confirmée pour que le lecteur puisse régler son parcours de lecture.

Le domaine de la transfictionnalité dans le post-exotisme est un des plus affectés par sa systématisation et sa fabulation. Comme nous avons signalé, la fable s'occupe davantage de l'unité textuelle de l'ensemble, mais elle marque aussi un point d'inflexion dans l'image de l'univers post-exotique. On commence à trouver les noms des personnages transformés en auteurs, des bribes d'intertextualité affichée entre les textes, et maints autres procédés qui avant pourraient indiquer un même univers diégétique partagé, mais qui s'expliquent désormais par le fait que cette littérature est d'origine orale et communautaire, soumise donc à des variations et les expansions à l'intérieur de la prison de haute sécurité. Cette tension qu'on accusait entre l'identité de certains personnages, qui partagent des caractéristiques, mais dont le nom renvoie à des entités distinctes, commence aussi à s'apaiser, et, au lieu de cela, on rencontre d'autres voies d'unification transfictionnelle qui posent aussi leurs problèmes. Dans une étude publiée après l'apparition de *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze,* Saint-Gelais (2005) parle de deux procédés majeurs réglant le tissage « polytextuel » du post-exotisme : «la reprise fictionnelle (ambivalente) et la capture énonciative (précaire) » (p. 145). Nous laisserons de côté cette idée de la capture énonciative, qui décrit très exactement l'ensemble de procédés que nous avons résumés dans le procédé d'unification *en aval*, dont un bel exemple est encore celui de l'avant-propos de la réédition de 2003 des quatre premiers

romans de Volodine chez les éditions Denoël. Ce qui nous intéresse c'est cette idée de la reprise fictionnelle, qui agit sur le principe de l'identité fictionnelle – c'est peut-être une autre manière d'en parler… – dans la mesure où il s'agit de reprendre des éléments fictionnels d'un texte pour les développer dans un autre, ce qui exige cette prétention à l'identité dont Saint-Gelais parlera quelques années plus tard. À partir de *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze,* la reprise fictionnelle se sert souvent de l'usage de l'homonymie comme l'indice principal d'une même identité fictionnelle. Des noms commencent à réapparaître : ce sont des noms des lieux, comme le pays de l'Orbise, qui fait son apparition dès *Vue sur l'ossuaire* (1998b) pour figurer aussi dans *Terminus Radieux* (2014) ou même dans *Un œuf dans la foule* (2008) de Manuela Draëger, mais surtout, les noms des personnages. Le cas le plus saillant de reprise fictionnelle est celui des personnages de Breughel et Kotter, qui apparaissent dans *Le port intérieur* (1995) et *Nuit blanche en Balkhyrie* (1997). Or, si dans le premier il s'agit d'un réfugié politique et d'un officier qui est à sa chasse et l'interroge sur son passé, dans le second il s'agit d'un prisonnier et d'un médecin sadique de la prison qui lui pratique une lobotomie. On est tenté de lire dans ce retour de personnages sous un même nom propre un processus d'expansion fictionnelle ou de versionnage : peut-être ce Breughel ne réussit pas à se cacher de Kotter dans *Le port intérieur* et il est donc incarcéré où celui-ci lui pratique une lobotomie, ou peut-être, en prenant plus de libertés, la vie clandestine de Breughel dans un quartier chinois de Macao dans *Le port intérieur* est une sorte d'allégorie de la vie carcérale du Breughel de *Nuit blanche en Balkhyrie,* tous les deux également angoissés par la présence de ce Kotter qui essaie de pénétrer dans ses pensées. La réponse que Volodine donna quand Jean-Didier Wagneur l'interpella sur cette situation est claire : contre toute attente, il n'y a pas d'identité fictionnelle :

> [Volodine :] Je vous arrête tout de suite. On retrouve un personnage qui porte le même nom de famille. Ce n'est pas tout à fait la même chose. […] Breughel est de ces noms qui me permettent d'entrer facilement dans le personnage, de faire corps avec le narrateur. […] Le Breughel de *Nuit blanche en Balkhyrie* et le Breughel de *Le port intérieur* sont proches, en ce sens qu'ils sont chacun narrateur principal d'un roman, mais ils ont des caractères différents, un devenir différent, un destin différent, et, évidemment, ils sont « portés » par des surnarrateurs différents (*apud.* Wagneur, 2006, p. 253).

Et, en effet, le lecteur ressentira aussi que, au-delà de la reprise des noms propres et de similarités structurales entre les deux intrigues, il est difficile de tisser un lien transfictionnel entre ces deux romans de sorte qu'on puisse les voir et les interpréter comme étant parti d'un même univers fictionnel : il y a un défaut de suite imprécis entre les histoires de ces Breughel et ces Kotter. Mais, si, avant, face aux personnages suspects d'avoir une même identité, le lecteur devait faire l'effort de transcender les différences onomastiques entre les personnages et en trouver des justifications qui confirment le soupçon de transtextualité, devrait-il maintenant, au fur et à mesure que le post-exotisme affiche les mêmes noms propres, se méfier aussi des indices clairs de reprise fictionnelle que le post-exotisme exhibe, mais en assurant qu'ils ne constituent pas un lien de transfictionnalité ? La démarche est tordue, qui décrit à tout le moins une transtextualité « paradoxale, génératrice d'entités instables, aux liens trop nets pour que l'on revienne au principe de la clôture du texte, et trop ambigus (ou contradictoires) pour qu'on puisse les intégrer en un tout homogène » (Saint-Gelais, 2005, p. 146). Il nous semble pouvoir en conclure que le projet d'unification post-exotique ne s'achève pas complètement sur le domaine de la transfictionnalité au niveau de leurs diégèses, et que le lecteur qui chercherait *en amont* ce même univers de fiction sous-tendant les œuvres post-exotiques n'aboutirait qu'à des impasses logiques et des conclusions paradoxales. Les liens transfictionnels, quoique suggérés de façon qu'ils conduisent le lecteur à faire des hypothèses sur l'identité de certains éléments fictionnels, ne sont pas établis au point qu'on puisse parler d'un grand univers de fiction sous-tendant les mondes fictionnels de chaque texte.

4.2. Sur la possibilité de regarder le post-exotisme comme un cycle

Face à cette situation, Thomas Conrad (2016) propose de comprendre le post-exotisme, dans son livre *Poétique de cycles romanesques de Balzac a Volodine*, comme une relation cyclique. Il comprend la relation cyclique comme le « sixième type de transtextualité, irréductible aux cinq premiers » (p. 14), en particulier, comme « une relation transtextuelle *in praesentia* ; elle crée *un texte,* défini comme l'addition des textes reliés », où il y a une « sortie transtextuelle 'hors' du texte » qui est « immédiatement suivie d'un repli 'dans' le texte » (Conrad, 2016, p. 15). Il faut remarquer que, dans sa

conception du cycle, Conrad est plus proche de Genette que de Saint-Gelais du fait qu'il le considère avant tout comme une unité textuelle, une « *immanence textuelle constituée par la transcendance textuelle* » (Conrad, 2016, p. 16). Toutefois, cela n'empêche pas que la notion du cycle soit productive pour les analyses de la transfictionnalité. Il suffit de prendre en compte que la grande différence entre la relation cyclique et la relation de transfictionnalité c'est que la première, tel que Conrad la décrit, repose sur la cohésion textuelle et la seconde vise plutôt sa cohérence[47]. Mais, à vrai dire, l'approche cyclique et l'approche transfictionnelle sont presque interdépendantes : on ne pourrait pas comprendre une relation cyclique construite sur, par exemple, le retour de personnages sans faire appel à la notion de transfictionnalité, de la même manière qu'on ne peut pas comprendre une transfiction sans la base de transtextualité qui la soutient.

Pour ce qui est du post-exotisme, Conrad envisage premièrement la possibilité d'un cycle construit à partir du retour des personnages, mais il arrive à des conclusions similaires à celles qu'on a exposées : il s'appuie sur la reprise du nom propre et il parle des quelques « constellations » (2016, p. 174) qui unissent ainsi certains livres entre eux, mais, au bout de compte, il finit par conclure que malgré « sa tentative d'édifier un univers romanesque, Volodine n'en donnerait donc qu'une version négative » (p. 174)[48]. L'homonymie trompeuse et les variantes onomastiques sont vues alors comme un usage particulier du procédé du retour de personnages qui « s'épuise dans sa négativité, n'apparaît que pour être contesté, mais tisse bel et bien un lien entre les romans » (Conrad, 2016, p. 174), comme si le retour de personnages s'évanouissait dès qu'on essayait de l'affirmer solidement, mais, ce faisant, il réussit néanmoins à suggérer une relation de transfictionnalité dans l'esprit du lecteur. C'est alors que Conrad aborde la compréhension du post-exotisme comme un cycle « reposant intégralement sur l'enchâssement » (2016, p. 273), qu'il comprend comme le procédé de constitution du cycle « par délégation de narration » (2016, p. 227). Dans l'enchâssement, explique

[47] D'après Michel Fayol (1985) dans *Le récit et sa construction,* «[…] la cohérence renvoie, dans le cas des textes en général et dans celui du récit en particulier, à l'intégration en un tout d'une séquence d'états et d'événements […] La cohésion, elle, fait référence aux marques linguistiques traduisant, dans la surface textuelle, les interrelations entre énoncés concaténés. En cela, elle ne concerne pas la signification du texte mais la manière dont il est construit et, en particulier, les procédés utilisés pour établir des liaisons entre les informations déjà fournies […] et celles nouvelles (p. 111).

[48] Dans la section 3.2.2.2 du chapitre 3 nous proposons un diagramme de relations des personnages de *Des anges mineurs* (Volodine, 1999) sous la forme d'un graphe, qui donne un aperçu de la manière dont tous les personnages du post-exotisme pourraient être potentiellement connectés – en acceptant toujours leur identité transfictionnelle.

Conrad, « un narrateur délègue à l'un de ses personnages le rôle de narrateur. L'enchâssement articule ainsi plusieurs récits, en les rapportant à un acte de narration, c'est-à-dire au niveau de l'énonciation des récits » (2016, p. 227), ce qui décrit assez bien la situation du post-exotisme à l'égard de la fable post-exotique comme récit enchâssant, comme la « situation de communication fictionnelle » (2016, p. 276) d'où émanent tous les romans. Conrad qualifie le post-exotisme de cycle « *phatique* », destiné à « assurer le contact entre les différentes instances impliquées dans la situation d'énonciation » (2016, p. 457) :

> Si le cycle volodinien construit bien un monde ou un univers, comme on le dit souvent, c'est toujours sur ce plan de la narration, et non sur le plan des diégèses, qui partagent tout au plus des éléments thématiques. En effet, les seuls noms véritablement réapparaissant, de roman en roman, ne sont pas ceux des personnages, mais ceux des narrateurs (Conrad, 2016, p. 456).

Ainsi, pour Conrad, il est bien possible qu'il y ait une relation cyclique de nature transfictionnelle, c'est-à-dire, reposant sur l'identité fictionnelle de certains éléments fictionnels, à condition que ces éléments appartiennent au niveau extradiégétique. Le retour de personnages, c'est-à-dire, la transfictionnalité au niveau diégétique, est « relayé par l'enchâssement pour assurer la cohésion du cycle » (2016, p. 278).

L'analyse de Conrad est clairvoyante pour comprendre l'unité du post-exotisme, et il est en connivence avec les mots de Volodine avant cités ; mais, sans vouloir la déméríter, il nous semble qu'il y aurait certains aspects qu'il faudrait nuancer dans sa manière de considérer les narrateurs post-exotiques. Conrad insiste sur le fait que les relations cycliques du post-exotisme se constituent dans un mouvement ascendant, ce qui fait saillir l'enchâssement post-exotique et qui permet le lecteur de le percevoir : au contraire que la situation de Schéhérazade dans les *Mille et une nuits* où l'on doit descendre de la situation de narration globale vers les contes enchâssés, « le lecteur doit « monter » de chaque roman aux récits individuels (l'histoire de Breughel, l'histoire de Schluum) vers la situation d'ensemble (les auteurs post-exotiques dans la prison) » (Conrad, 2016, p. 278). Il parle dans ce sens d'un enchâssement inversé, d'un « ex-châssement » (2016, p. 278), qui nous renvoie directement au procédé d'unification *en amont* qu'on a tenté d'analyser au long de ce chapitre. Or, les narrateurs post-exotiques

ont quelques particularités qui rendent problématique ce procédé tel qu'il est proposé. Il faudrait, par exemple, nuancer l'affirmation selon laquelle « les seuls noms véritablement réapparaissant, de roman en roman, ne sont pas ceux des personnages, mais ceux des narrateurs » (2016, p. 456). Très souvent, on aura affaire à un narrateur homodiégétique, et, alors, qui appartient à la fiction qu'il raconte en tant que personnage, de manière que le narrateur est aussi soumis aux mêmes processus de brouillage et instabilité de l'identité que Conrad accuse lui-même au niveau diégétique. Et dans les instances où le narrateur semble hétérodiégétique, il arrive qu'il soit toujours anonyme, et qu'il ne porte pas de marques d'une individualité qui ne permettrait le lecteur de l'identifier transfictionnellement que dans les moments ponctuels où le narrateur raconte la vie à l'intérieur de la prison, élabore le métatexte post-exotique, ou fait de petits clins d'œil dans le texte. Il nous semble que dans ces circonstances, le mouvement ascendant que propose Conrad ne pourrait s'effectuer que si le lecteur connaît préalablement la situation de communication fictionnelle à laquelle on voudrait arriver en agissant de la sorte. Et c'est précisément là où l'on voit saillir certaines tensions analytiques dans l'approche de Conrad. Ainsi, lorsqu'il affirme que « [l]ire un opus de Volodine *en tant que roman post-exotique* consiste à le lire comme s'il était réellement issu de cette situation de communication » (2016, p. 276, ce nous qui soulignons), n'est-il pas plutôt en train de parler de ce pacte de camaraderie qui s'institue *en aval* entre le texte et la fable post-exotique, qui précède la lecture des textes particuliers en question, et qui instaure plutôt un mouvement descendant du récit enchâssant vers le récit enchâssé ? Ce mode de lecture, lire « en tant que roman post-exotique » nous semble se heurter contre la conception de l'enchâssement post-exotique comme quelque chose qui peut se percevoir en montant des textes vers la situation de communication de l'ensemble. De la même façon, le post-exotisme ne peut pas être contemplé comme un « *Décaméron* contemporain » (2016, p. 280), comme Conrad affirme, que du moment où l'on le considère globalement, lorsque le lecteur aura lu et connu les implications de la fable et les aura appliquées rétrospectivement et prospectivement aux récits post-exotiques ; il y a, en fait, de nombreux chemins de lecture dans le post-exotique où le lecteur ne doit pas forcément rencontrer des indices textuels qui lui renvoient à cette situation de communication fictionnelle, qui constitue la fable post-exotique.

À cet égard, il nous semble que l'argumentation de Conrad sur le cycle post-exotique confie la fonctionnalité de l'enchâssement à une connaissance globale du projet de Volodine et, donc, de la fable post-exotique, préalable à la connaissance des textes, et c'est sur ce point qu'elle excède parfois le domaine de la cohésion textuelle – ou transtextuelle – que Conrad vise avec ses réflexions sur le cycle. Pour que cette approche se soutienne sur les énoncés et la manière dont ils s'organisent, il faut pouvoir analyser dans la figure du narrateur et, plus généralement, dans le niveau extradiégétique les marques de la situation de communication fictionnelle qui se présente comme le récit enchâssant du post-exotisme en tant que cycle phatique. Nous allons ensuite envisager ce mouvement ascendant que suggère Conrad et voir comment il est possible que la fable post-exotique en tant que monde diégétique enchâssant puisse être éprouvée dans une lecture *en amont*.

4.3. Le concept du surnarrateur dans le post-exotisme

Pour trouver les marques de la situation fictionnelle de communication dans les récits, il faudrait visiter la fable post-exotique et s'interroger sur la figure de « surnarrateur » que Volodine évoquait dans l'entretien avec Wagneur et dont il disait qu'il « portait » le personnage de Breughel, même si celui-ci était aussi narrateur de *Le port intérieur* et *Nuit blanche en Balkhyrie*. Le « surnarrateur » est un concept issu de cette section « Vocables spécifiques » de *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (1998a), et il n'est pas expliqué dans le texte, mais accompagne d'autres vocables désignés pour qualifier les voix post-exotiques comme « sousnarrateur », « voix muette » ou « contre-voix » (Volodine, 1998a, p. 61). C'est un concept qui appartient donc à la théorie littéraire de la fable post-exotique, c'est-à-dire, une manière de regarder le post-exotisme *en* aval, et qui répondrait au besoin d'avoir un vocabulaire critique spécifique qui ne « lacère » le texte en essayant de l'expliquer (Volodine, 1998a, p. 59). Le fonctionnement du surnarrateur reste peut-être un peu vague dans les écrits post-exotiques, donc, il convient de donner une définition analytique convaincante qui fournit Sarah André pour s'en approcher :

> Les surnarrateurs sont des êtres incarcérés qui produisent des textes et compatissent avec les personnages qu'ils mettent en scène sans s'épancher à la première personne dans leurs récits. Ils transparaissent pourtant, de temps à autre, par exemple, lors de l'irruption du vocabulaire carcéral dans un autre contexte, par le biais de comparaisons ou de la mention d'expériences que les personnages n'ont pas eues directement. Mais ces surnarrateurs apparaissent parfois directement dans les romans, comme lors des commentaires des Shaggås dans *Nos animaux préférés,* ou comme dans le récit du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (2009, par. 10).

Le surnarrateur appartient donc à la fable et il est donc un être fictionnel. On pourrait le comprendre comme une fictionnalisation de l'auteur implicite, dont l'identité serait celle du prisonnier ou des prisonniers qui interviennent dans la création du texte dès le quartier de haute sécurité. Le surnarrateur définit donc un niveau diégétique supplémentaire : même s'il se dissimule en s'assimilant souvent aux fonctions typiques du narrateur, lorsqu'il fait son apparition, il le fait comme un *narrateur venu d'ailleurs*, appartenant à une autre fiction que celle qu'il est en train de narrer et qu'il suggère para sa simple présence[49]. Ainsi, lorsque le lecteur soupçonne la présence du surnarrateur en se dédoublant du narrateur, le niveau extradiégétique apparaît soudain à ses yeux comme enchâssé à un niveau supérieur qui constituerait le récit premier, tandis que le niveau extradiégétique se révèle étant déjà au second degré. C'est pourquoi l'apparition du surnarrateur suppose une dissociation de la figure du narrateur post-exotique, qui doit se comprendre en deux niveaux différents, celui du surnarrateur et celui du sousnarrateur, ce dernier représentant ce qu'on comprend tout simplement comme le narrateur dans la narratologie :

> Les surnarrateurs sont une mise en fiction de la fonction narratoriale telle qu'on la retrouve dans toute prose. Cette dissociation renvoie pourtant à la dissociation intrinsèque de toute prose post-exotique : le « surnarrateur » est le narrateur dans sa situation carcérale et le « sousnarrateur » est le narrateur qui se mêle aux

[49] Dans ce qui suit, nous allons utiliser plutôt le terme « surnarrateur » avec le sens de « narrateur venu d'ailleurs » pour des raisons de clarté expositive. Même s'il le vocable provient du métatexte explicatif de la fable post-exotique, et qu'il conduit à la réflexion sur certains risques de la démarche *en aval*, nous allons l'utiliser ici comme un nom technique désignant le résultat d'un dédoublement de la fonction narrative que le lecteur *en amont* perçoit comme l'apparition d'un narrateur étranger à la fiction.

personnages du roman qu'il met en voix (Saint Arnoult, 2007, cité par André, 2009, par. 9**).**

Cette distinction est capitale pour bien comprendre les propos de Conrad, qui se réfèrent sans doute au narrateur post-exotique en tant que surnarrateur, c'est-à-dire, appartenant à la situation de communication fictionnelle de la fable post-exotique. Or, l'application de la théorie littéraire post-exotique entraîne aussi certaines tensions dans une démarche analytique *en amont* ou ascendante, comme disait Conrad. Il faudrait se demander quelles sont les implications d'une telle structure narrative dans le texte et, surtout, dans l'expérience qu'en fait le lecteur. Pour introduire nos analyses, prenons un exemple appartenant à *Terminus radieux* (Volodine, 2014) qu'on a déjà évoqué dans la section de la transtextualité post-exotique et où ce dédoublement s'apprécie nettement :

> Le plomb du couvercle n'était pas assez épais et des bouffées de radiations arrivaient sur les visages de tous, chaudes et caressantes, en dépit de leur nocivité. De temps en temps, Bargouzine toussait. Il avait pris froid quelque part, peut-être cette nui en accompagnant Soloviëi jusqu'au hangar.
>
> Si un écrivain post-exotique avait assisté à la scène, il l'aurait certainement décrite selon les techniques du réalisme socialiste magique, avec les envolées lyriques, les gouttes de sueur et l'exaltation prolétarienne qui font partie du genre. […] Mais personne sous le hangar de la Mémé Oudgoul n'avait la moindre prétention littéraire, sans parler d'une prétention musicale qui y aurait été considérée comme radicalement farfelue. (Volodine, 2014, p. 347).

Au début du second paragraphe, le narrateur, qui s'était avant consacré à présenter dès sa retraite la scène des personnages derrière le couvercle se protégeant de la radiation nucléaire, se fait soudain écouter. Il le fait à travers une instance de métatextualité, en commentant le style de la description, mais en le faisant dès un lieu plus concret que celui de l'autorréférentialité et de la métafiction neutres : il compare la description de la scène avec ce qu'elle aurait pu être de la main d'un écrivain post-exotique, car, on comprend, il appartient à l'univers de la fable post-exotique. Or, ce qui est important ici, ce n'est pas seulement la mention au post-exotisme, mais la manière dont le narrateur dévoile soudain une « supériorité » vis-à-vis du niveau même de la narration auquel il semblait

appartenir : le narrateur, maintenant, surnarrateur semble venir d'un monde autre qui enchâsse la diégèse qu'on est en train de lire ; il regarde le monde fictionnel dans sa qualité de récit, qu'il commente ; il adopte un point de vue omniscient et, même, il se permet de générer un petit discours contrefictionnel au conditionnel sur ce qui pourrait être arrivé. Remarquons que la logique de ce dédoublement particulier peut se comprendre à partir des caractéristiques qu'on a déjà évoquées dans ce chapitre : l'irruption du surnarrateur a la forme d'une remarque métafictionnelle, et elle pourrait être lu comme une manifestation du cadre modal particulier du post-exotisme que nous avons commenté dans la section antérieure, qui implique la logique de la transformation des mots en événements: en tant qu'instance métafictionnelle, la partie discursive de la narration est l'objet d'une transformation en événement textuel, que le lecteur lit comme une partie constitutive de l'œuvre, mais n'appartenant pas au niveau diégétique ; et la mention à un « écrivain post-exotique » rapporte cette voix à une dimension de sens extérieure au texte, connue ou inconnue par le lecteur *en amont*, en constituant ainsi une instance d'intertextualité endogène. Or, nous proposons de comprendre que le dédoublement de la figure du narrateur en surnarrateur et sousnarrateur affecte principalement le texte post-exotique et, donc, sa réception *en amont*, en déplaçant d'un degré tous les niveau narratifs : le niveau diégétique où se trouve le monde fictionnel s'avère être déjà enchâssé au second degré, c'est-à-dire, au niveau métadiégétique, car le niveau qu'on considérait comme le niveau extradiégétique véhicule sa propre diégèse, souvent assez transparente pour qu'on ne la repère pas toute de suite, et à partir de laquelle le monde fictionnel est enchâssé. Voilà une structure centrale de la narration post-exotique, que nous allons considérer par la suite.

4.3.1. Le dédoublement du narrateur comme la conséquence de l'enchâssement

Comme le signalait Sarah André (2009), le surnarrateur peut se rendre explicite de manières plus au moins subtiles, allant du choix d'un vocabulaire étrange au sein du récit qui nous renvoie parfois à l'univers carcéral, jusqu'aux interventions comme celle qu'on vient de commenter dans *Terminus Radieux*. De la même manière, il faudrait convoquer aussi les mots de Volodine à propos des contraintes que les surnarrateurs se

sont mis d'accord pour respecter afin de composer les récits, et qui pourraient se manifester alors comme la répétition de certaines structures à travers les textes. Mais, plus généralement, le surnarrateur apparaît toujours lié à la structure de l'enchâssement des récits post-exotiques dans cette fictionnalisation de la situation communicative d'où ils émanent. Que le surnarrateur soit une conséquence de l'enchâssement ou à l'inverse peu importe : ce sont deux dimensions qui agissent ensemble, l'apparition de l'un entraîne celle de l'autre, et vice-versa. Conrad (2016, p. 280) proposait de comprendre la situation fictionnelle du post-exotisme comme une réinterprétation de celle du *Décaméron* de Bocacce : un groupe de personnages narrent des histoires pendant qu'ils sont en captivité et dans une situation d'immobilité, même si les causes et la temporalité de cette captivité sont bien plus chaotiques dans le post-exotisme que chez Bocacce. Mais, on l'a vu, cette comparaison est improductive pour rendre compte de la manière dont les textes s'enchâssent de manière ascendante à la fable et, par conséquent, de la manière dont le surnarrateur apparaît. Une comparaison beaucoup plus productive à cet égard est celle des *Mille et une nuits,* qui a été maintes fois relevée par la critique et par le post-exotisme lui-même à travers des thématisations variables : on pense, par exemple, à la recréation de Schéhérazade dans la figure de Will Scheidmann de *Des anges mineurs* (1999), un homme-poupée créé par ses grand-mères dans le but de rétablir l'égalitarisme dans le monde, mais condamnée par trahison à pourrir sous le soleil, tandis qu'il marmonne des « narrats » jour après jour pour continuer à survivre et ne pas être fusillé par ses grand-mères ; ou à la réinterprétation du conte à travers le harem du roi Balbutiar de *Nos animaux préférés* (2006), où les femmes, quand elles sont appelées pour aller coucher avec le roi, racontent systématiquement une histoire où elles ridiculisent indirectement le roi pour qu'il perde l'envie d' « avoir commerce » avec elles (p. 121). Enfin, à suivre la fable, on peut assimiler toute voix post-exotique à celle de Schéhérazade à travers cette maxime commune selon laquelle raconter, c'est continuer à vivre. Or, c'est du côté d'une comparaison de structures que *Mille et une nuits* peut révéler certains aspects du post-exotisme vu *en amont*.

Dans sa brève étude sur les contes arabes, Todorov (1971) remarque que le jeu de miroirs qu'il y a souvent entre les histoires enchâssantes et les histoires enchâssées – quel que soit le niveau où elles fonctionnent – peut être compris à travers la signification interne du procédé de l'enchâssement. Si l'on se penche sur la nature du récit enchâssant,

on se rend compte qu'il est, avant tout, le « *récit d'un récit* », et, alors, qu'en racontant l'histoire d'un autre récit, le premier « atteint son thème secret et en même temps se réfléchit dans cette image de soi-même » (Todorov, 1971, p. 40) qui serait le récit enchâssé. Todorov fait fonctionner cette structure dans un domaine assez abstrait : le récit enchâssant prend corps en tant que récit au moment où il enchâsse un autre récit, et, alors, le récit enchâssé devient la possibilité et l'image de la complétion de cette mise en place du récit premier en tant que tel. Or, il l'utilise pour expliquer pourquoi souvent dans les *Mille et une nuits* – et dans le folklore en général – une histoire apparaît répétée plusieurs fois. La structure de l'enchâssement favorisant le reflet de l'histoire enchâssante dans l'histoire enchâssée sert dans les *Mille et une nuits* à « introduire le récit qu'un personnage en fait » parce que c'est l'acte de raconter en soi-même « qui fait avancer l'action » (Todorov, 1971, p. 40) dans l'univers diégétique proposé par les contes arabes. Or, il y a des raisons de suspecter que tout récit qui se compose par enchâssement acquiert par ce procédé ce caractère miroitant entre les niveaux que Todorov signale dans les *Milles et une* nuits, et ceci parce que l'enchâssement permettrait que le texte mène à bout cette « loi sous-jacente à toute œuvre de langage » selon laquelle le texte littéraire « n'a d'abord affaire qu'à lui-même » (Dällenbach, 1977, p. 67). Et, certainement, une vision globale du post-exotisme permet de retrouver un même jeu de miroirs entre la fable post-exotique et les récits particuliers, où l'on rencontre de nombreux personnages qui sont systématiquement des prisonniers, des réfugiés de guerre, des survivants de camps, qui sont interrogés ou persécutés, qui habitent des espaces claustrophobiques où la dimension temporelle est désarticulée, qui luttent et perdent leur lutte contre l'ennemi, qui se maintiennent entre la vie et la mort, qui composent des récits et qui prennent la parole comme un acte politique et diégétique, etc. L'enjeu devient ici de se demander jusqu'à quel point le lecteur *en amont* peut comprendre que l'exhibition constante de ces éléments répétés répond à cette logique du miroir qui s'instaure dès qu'il y a un récit qui les précède, qui les enchâsse, et qui influence leur structure. Autrement dit, est-ce que le lecteur *en amont* peut soupçonner les caractéristiques d'un prétendu récit enchâssant à travers la répétition de certains traits textuels, qu'il devrait désormais comprendre comme les réflexions de ce récit premier ? En principe, la nature miroitante du récit enchâssé permet de le comprendre, à la fois, comme « l'image de ce grand récit abstrait dont tous les autres ne sont que des parties infimes, et aussi du récit enchâssant qui le précède

directement » (Todorov, 1978, p. 40), et, donc, il serait possible que le lecteur puisse se figurer l'image de ce récit antérieur à partir de son parcours strictement *en amont* et, alors, à partir des caractéristiques des textes individuels. Et pourtant, il nous semble que le facteur décisif pour que cette logique de reflets démarre dans l'esprit du lecteur *en amont* reste que le lecteur puisse arriver à percevoir que le récit qu'il est en train de lire doit se comprendre dans une logique d'enchâssement, sans avoir besoin d'autres informations que celles du texte. Le récit individuel post-exotique avoue-t-il sa qualité d'être enchâssé sans faire référence à la fable post-exotique et, alors, sans entreprendre son propre commentaire ?

Toujours du côté du récit enchâssé, Todorov (1978) analyse une propriété assez curieuse de l'enchâssement. Il se demande pourquoi le récit enchâssé a le besoin structurel « d'être repris dans un autre récit » ; pourquoi est-ce qu'il ne se suffit pas à soi-même et précise « d'un cadre dans lequel il devient la simple partie d'un autre récit » (Todorov, 1978, p. 44). Alors, il argumente que si l'on considère le récit enchâssé non pas englobé par un récit enchâssant, mais « s'y englobant lui-même » (Todorov, 1978, p. 44), il arrive que « chaque récit semble avoir quelque chose *de trop*, un excédent, un supplément, qui reste en dehors de la forme fermée produite par le développement de l'intrigue » (Todorov, 1978, p. 44). Autrement dit, il y aurait quelque chose – Todorov s'exprime ici vaguement – de supplémentaire au récit enchâssé dans le récit enchâssé lui-même ; quelque chose de propre au récit qui ferait que le récit ne puisse pas se contenir lui-même, ni se boucler sur soi-même, car ce quelque chose de plus échapperait toujours à toute tentative du récit de s'y englober. Enfin, quelque chose qui, en étant propre au récit, pointe cependant vers son extériorité. Et, alors, ce *supplément* qui crée une sorte de déséquilibre au sein du récit enchâssé apparaît donc comme un manque qui doit être comblé par un éventuel récit enchâssant. Il met l'exemple suivant sur le fonctionnement de cette propriété dans les *Mille et une nuits* :

> Ainsi le récit du roi ingrat, qui fait périr Doubane après que celui-ci lui a sauvé la vie a quelque chose de plus que ce récit lui-même ; c'est d'ailleurs pour cette raison, en vue de ce supplément, que le pêcheur le raconte ; supplément qui peut se résumer en une formule : il ne faut pas avoir pitié de l'ingrat. Le supplément demande à être intégré dans une autre histoire ; ainsi il devient le simple argument

> qu'utilise le pêcheur lorsqu'il vit une aventure semblable à celle de Doubane, vis-à-vis du djinn. (Todorov, 1978, p. 44).

Le récit a besoin d'être enchâssé dans une situation de communication dès lors qu'il y en aura une partie qui ne se manifeste que lorsque l'histoire est incorporée dans une situation de communication : dans l'exemple cité, il s'agirait d'une sorte d'enseignement ou d'argument qui se révèle dès que l'histoire du roi ingrat est racontée face à un interlocuteur qui peut interpréter son sens didactique. Si l'on se met maintenant du côté de l'analyse des propriétés de réflexivité des récits enchâssés et enchâssants, on peut penser, avec Dällenbach (1977, p.62) que tout récit enchâssé qui agit comme miroir à un caractère essentiellement de synecdoque, du fait précisément qu'il est en train de refléter partiellement le récit enchâssant. La conséquence c'est que le récit enchâssé – ou reflétant – traîne une « surcharge sémantique » ou, comme le dit Dällenbach,

> que l'énoncé supportant la réflexivité fonctionne au moins sur deux niveaux : celui du récit où il continue de signifier comme tout autre énoncé, celui de la réflexion où il intervient comme élément d'une métasignification permettant au récit de se prendre pour thème. (1977, p. 62).

Nous laisserons ici du côté la question de savoir si le récit enchâssé-reflétant comporte ce sens supplémentaire ou surcharge sémantique du fait qu'il est compris dans une logique d'enchâssement-réflexion, ou si le récit entre dans une logique d'enchâssement-réflexion en premier lieu parce qu'il comporte déjà un sens supplémentaire ou une surcharge sémantique qui a besoin d'être apaisée[50]. Retenons pour nos considérations sur le post-exotisme que lorsque les récits individuels sont enchâssés et que, pour cela, ils acquièrent une qualité réflective ou de synecdoque, ils réalisent un sens supplémentaire du fait d'être précisément compris dans une logique de communication ou de réflexion qui pointe vers leur qualité en tant que récits – la métasignification de Dällenbach –, et que ce sens supplémentaire peut s'éprouver néanmoins *en amont* comme une doublure ou une surcharge sémantique. En fait, on peut soulever une tendance qui soutiendrait cette

[50] Ce n'est pas la première fois que nous avons rencontré dans notre réflexion sur le post-exotisme des impasses logiques comme celle-ci, concernant les causes et les conséquences, comme c'est le cas de la genèse de la fable post-exotique à partir des textes individuels à partir de la fable post-exotique. Nous prendrons ce débat entre le récit enchâssé et le récit enchâssant comme un indice d'une complexité opérante dans le post-exotisme, que nous récupérerons dans le chapitre suivant lors de nos analyses sur les relations entre le post-exotisme *en amont* et *en aval*. Dans cette section, tout de même, cette tension apparaîtra à maintes reprises, en indiquant peut-être qu'on est en train de s'approcher des limites d'une lecture purement *en amont*.

logique et qui établit une différence notable entre les œuvres publiées avant *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (1998) et celles qui viennent après, et dont peut avancer qu'elle concerne le fait que, à partir 1998, les récits individuels post-exotiques ont un besoin moins impérieux de mener à bout ce supplément en thématisant son enchâssement à un récit supérieur puisque la fable post-exotique a été déjà établie comme le cadre de tout récit individuel.

En effet, si l'on examine la manière dont les premiers ouvrages post-exotiques commencent on se rend compte que, dès leur début, ils annoncent que le récit qui conforme le texte est enchâssé d'une manière ou d'autre dans une situation de communication particulière, que ce soit un interrogatoire, un écrit, un rêve, ou un cadre plus abstrait comme celui d'*Alto solo*[51]. Les premiers récits post-exotiques éprouvent un besoin de s'enchâsser presque dès leur début, de se mettre au second degré pour se développer complètement. Dans ces romans, on pourrait dire avec Todorov que le récit ne semble pas se suffire à lui-même dans la mesure où il ne peut pas être compris sans la

[51] *Biographie comparée de Jorian Murgrave* fait référence à un livre, le livre de la biographie du Murgrave, dans la première ligne : « Le livre traînait dans les déjections et le sang : il fallut, pour l'ouvrir, décoller au racloir la paille qui avait durci et coagulé le long des pages » (Volodine, 2003, p. 17) ; *Un navire de nulle part* démarre sur l'histoire de la tortue qui a fini son tour du monde et cherche une âme à transmigrer, mais deux pages plus tard, l'histoire est enchâssé au rêve de l'inspecteur Kokoï : « L'inspecteur Kokoï se réveilla en sursaut, les tempes ruisselantes […] Les vestiges de son rêve ne cessaient de lui goutter dans la tête. Il traversait des mares de boue saumâtre, l'ancienne Néva transformée en marécage à crocodiles » (Volodine, 2003, p. 257) ; *Rituel du mépris* commence avec les mots prononcés par le prisonnier dans interrogatoire où l'on lui demande de raconter son enfance : « J'avais trois ans ! Je ne laisserai personne dire que… / L'écorchage, la lampe nue, la brique, la peau retirée comme un gant, au milieu des ahanements et des jurons » (Volodine, 2003, p. 419) ; *Des enfers fabuleux,* on l'a vu, commence avec l'histoire de Aitko narrée par ces narratrices qui traversent la côte : « Aitko était le dernier-né dans la famille Bakhor. / Hein ? Abrupt ? Tu trouves ça plutôt abrupt ? » (Volodine, 2003, p. 587) ; *Lisbonne dernière marge* commence avec la première phrase du roman qu'Ingrid souhaite écrire et que Kurt critique : « Rue de l'Arsenal, à Lisbonne, les potences abondent. / Les quoi ? demanda-t-il, s'étonna-t-il. Qu'est-ce que tu as dit ? […] Et : J'ai toujours voulu faire démarrer ainsi mon roman, par une phrase qui les gifle » (Volodine, 1990, p. 7) ; *Alto solo* s'ouvre avec une phrase qu'il répétera six fois pour introduire les personnages actants du roman : « C'est l'histoire d'un homme. De deux hommes. En fait, ils sont trois. Aram, Matko et Will MacGrodno » (Volodine, 1991, p. 9) ; *Le nom de singes* commence avec le récit des traumas de Golpiez que Gonçalves, son psychiatre, lui demande de raconter différemment : « La révolution était morte une fois de plus et même très morte. J'avais honte d'avoir participé à ce ratage » (Volodine, 1994, p. 9), dit Golpiez, et puis Gonçalves : « Racontez-moi du solide au lieu de gémir, dit-il. Au lieu de vous complaindre dans les abstractions idiotes » (Volodine, 1994, p. 9) ; *Le port intérieur* démarre sur l'interrogatoire de Breughel de la main de Kotter qui lui demande par son passé révolutionnaire, et, alors, l'enjeux est réussir à se taire : « La bouche tremble. On ne voudrait plus parler […] Mais, malheureusement, on ne réussit pas à se taire » (Volodine, 1995, p. 9), et puis, Kotter : « Arrêtez de marmonner, dit Kotter. Racontez ce que vous avez à dire. Qu'on en finisse » (Volodine, 1995, p. 9) : et *Nuit blanche en Balkhyrie* s'ouvre avec Breughel, qui, après une explosion qui lui laisse dans un faible état, prend la parole pour raconter les événements qui lui ont amené à cette situation : « Serrant la planche contre moi en guise de compagne, j'entrepris de tisser une histoire, notre histoire » (Volodine, 1997, p. 11).

manière dont il se transmet, et, pour ce faire, il doit être enchâssé dans un cadre qui rend explicite le processus d'énonciation qui le provoque. Cela est notamment remarquable dans les romans qui mettent en avant le dispositif de l'interrogatoire, et, par conséquent, une représentation d'un lecteur inquisitif au sein de la fiction, qui nous encourage à comprendre la diégèse à travers la médiatisation qu'en fait le narrateur sous la contrainte d'avouer. Ainsi, par exemple, dans *Le port intérieur* (1995), la manière dont on accède aux événements de l'intrigue, où l'on décrit comment Breughel traverse et se cache dans les ruelles de Macau, se fait à travers les carnets que Breughel rédige méticuleusement pour tromper Kotter afin qu'il ne se rende pas compte que ce qui l'empêche de s'en aller ce sont les visites qu'il fait clandestinement à son ancienne camarade Gloria enfermée dans un asile psychiatrique. Mais l'enchâssement peut servir aussi à instaurer des réflexions métanarratives, comme dans le cas de *Nuit blanche en Balkhyrie* (1997) où Breughel entreprend un récit analeptique des événements qui l'ont conduit à échapper de la prison, mais que le lecteur lit à travers l'altération que le pénible état mental du narrateur lobotomisé provoque dans la reconstruction de l'histoire. Ce cadre narratif, qui nous rappelle les réflexions faites dans la section précédente par rapport au cadre modal du post-exotisme, permet à quelques ambiguïtés de s'installer au sein du récit. Les premiers récits post-exotiques éprouvent donc le besoin de s'enchâsser pour pouvoir se présenter directement comme un récit et témoigner ainsi des difficultés et des motivations qui influencent leur production. Ce qui échappe au récit, ce qui ne pourrait pas être contenu par le récit lui-même, enfin, ce qui constitue leur supplément est précisément l'ensemble de circonstances qui entourent la prise de parole et la production du récit. C'est pourquoi les premiers textes post-exotiques dévoilent dès leur début une structure d'enchâssement qui favorise aussi un parcours de lecture des reflets entre le récit enchâssant et le récit enchâssé, comme en postulant qu'aucun récit ne peut pas se passer de la logique qui sous-tend sa production.

À partir de la publication de *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, c'est-à-dire de la systématisation du post-exotisme à travers la fable, les récits individuels semblent ne pas éprouver le besoin de s'enchâsser avec la même impériosité. Cette qualité selon laquelle le récit, dès qu'il apparaît, doit renvoyer à son procès d'énonciation (*vid.* Todorov, 1978, p. 45) se relâche et, même si les textes continuent à présenter des

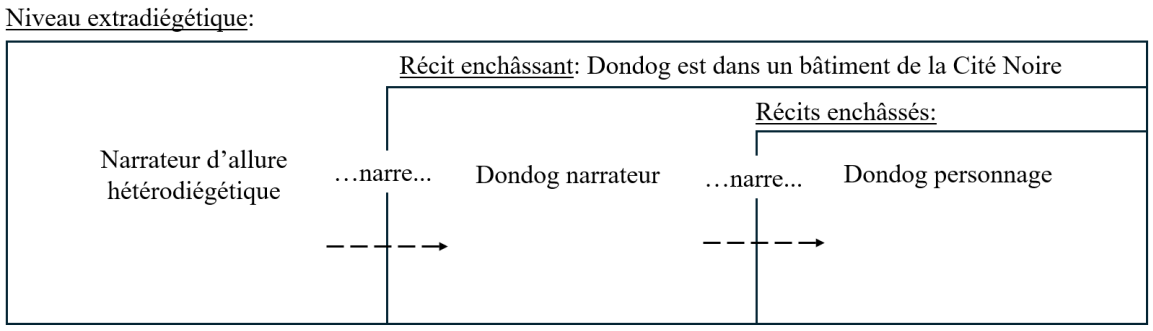
structures d'enchâssement assez complexes, ils les développent plus naturellement, en prenant du temps pour les intégrer dans une intrigue qui est souvent mise au premier plan. Désormais, l'enchâssement est plutôt découvert au long du texte que confronté dès son début. Il nous semble que ce changement répond au fait que, dès la définition de la fable post-exotique, tous les récits individuels post-exotiques se comprennent comme étant préalablement enchâssés à une situation de communication fictionnelle qui fonctionnerait comme un récit enchâssant commun. Ceci provoque que la structure de l'enchâssement soit donc coupée textuellement du récit, développée hors des limites du texte en question, et alors, le récit n'éprouve pas un même besoin de la rendre visible pour se constituer : les récits individuels continuent à porter un même supplément sous la forme des circonstances de la production du récit, mais le supplément est désormais *consommé* à l'extérieur du texte qui contient le récit individuel. D'un côté, cela semble libérer un peu la structure constitutive des récits en leur permettant de débuter et de se développer sans la contrainte de montrer en même temps le récit enchâssé et le récit enchâssant. L'apparition des hétéronymes peut se lire, en fait, comme le résultat de l'émancipation des récits individuels du récit enchâssant, qui peuvent maintenant s'agglutiner sous une même signature sans être obligés de renvoyer toujours au cadre dont ils émanent – l'œuvre de Manuela Draëger fournit un bel exemple de narration post-exotique bien plus légère que celle de ses camarades. Mais, de l'autre côté et du fait que cette situation de communication fictionnelle est maintenant hors du texte en question, le supplément du récit post-exotique en tant que besoin de raconter la circonstance de sa production est alors moins consommé à l'intérieur du récit. Ce quelque chose de plus qui fonctionne aussi comme un manque est désormais plus serré au récit qui le génère, en créant une sorte d'augmentation de la pression informationnelle qui s'éprouve subséquemment comme quelque chose qui devrait être là pour décharger – et compléter – l'excédent du récit. C'est à ce moment où l'on commence précisément à remarquer la présence de ce surnarrateur comme ce quelque chose qui est extérieur au récit et qui contribue, en même temps, à renforcer la sensation qu'il y a quelque chose qui déborde le récit et à le soulager de cette augmentation de pression. La démarche est parfois subtile et complexe ; consacrons un peu de temps à en présenter un exemple.

4.3.2. La structure de l'enchâssement et l'apparition du surnarrateur dans *Dondog*

Dondog (2002a) raconte l'histoire d'un personnage éponyme qui, après avoir traversé la frontière de la mort, apparaît dans les rues crépusculaires de la Cité avec un seul but : retrouver les noms des personnes dont il doit se venger. Pour ce faire, il passe une nuit dans un bâtiment abandonné à fouiller dans les débris de sa mémoire, où les identités et les histoires se confondent, et à raconter son passé pour essayer de se souvenir de ces personnes. Le roman se construit alors à partir de l'alternance d'un récit enchâssant où l'on a Dondog narrateur, qui remémore et raconte sa vie dans le bâtiment de la Cité Noire, et les récits enchâssés qui se dérivent de cet exercice de mémoire et qui concernent quelques épisodes de la vie de Dondog personnage et de ses proches. Nous pouvons représenter la manière dont le présente initialement sa structure à partir d'un diagramme (Fig. 5).

Figure 5.

Structure narrative initiale de Dondog



Note. Le sens des flèches représente le sens de la narration (« qui narre quoi »), et, dans cette structure initiale, il représente aussi le sens de l'emboîtement.

Or, comme il arrive souvent dans le post-exotisme, cette structure facilement discernable *a priori* se désintègre et se complexifie au fur et à mesure qu'on avance à travers le roman. Pour le dire en un mot : l'origine des voix narratives n'est pas aisément discernable dans *Dondog*. Ceci se voit clairement si l'on fait attention aux verbes déclaratifs qui introduisent les paroles des personnages. Le récit enchâssant est narré d'une façon assez traditionnelle : on a un narrateur d'allure hétérodiégétique, qui raconte les événements au passé et à la troisième personne : « Vous pourriez peut-être me donner sa nouvelle adresse, suggéra Dondog » (Volodine, 2002a, p. 22) ; « Et si elle ne vient

pas ? demanda Dondog » (Volodine, 2002a, p. 23). Les récits enchâssés, pourtant, y ajoutent déjà un degré de complexité. En principe, il faudrait les comprendre comme le résultat du projet de remémoration de Dondog, mais ils ne constituent pas le monologue de conscience désordonné et libéré qu'on attendrait dans ce type de situations : ils sont, au contraire, médiatisés par l'acte de raconter, de l'élaboration discursive, et on dirait que c'est Dondog qui les narre à la première personne et au passé dès le récit enchâssant. Et pourtant, certains détails de la narration commencent à attirer l'attention du lecteur : :« J'avais sept ans à l'époque, et Yoïsha, mon petit frère, six. La dénonciation avait été glissé dans le casier *de la mère de Dondog*, qui enseignait la musique à l'École Normale » (Volodine, 2002a, p. 35, c'est nous qui soulignons). On se demanderait pourquoi ne pas dire tout simplement *ma mère* si c'est Dondog lui-même qui narre, et, même si l'on pouvait y voir une particularité idiosyncratique du personnage, on comprend vite qu'il y a une raison plus profonde : c'est l'état mental de Dondog qui cause ces dissociations, ce qu'on pourrait peut-être identifier au trouble des personnes qui fabulent la réalité pour combler certains de ses aspects[52]. La narration des récits enchâssés alterne, alors, la première personne avec la troisième, et la narration semble par moments devenir hétérodiégétique. Cet extrait apparaît dix pages plus loin que le précédent : « Dondog échangeait quelques considérations sur l'orage magnétique avec un petit garçon de son âge, Mathly Golovko, un autre Ybür » (Volodine, 2002a, p. 44). Dès son enfance, la vie de Dondog est pleine de souffrance et d'événements traumatiques, comme la fuite du génocide du peuple Ybür, ou son passage par les camps de prisonniers, où, en outre, on apprend qu'il a perdu une grande partie de sa mémoire à cause d'un assommement. Ses récits souffrent aussi de cet esprit désarticulé, et seulement parfois il se reconnaît comme le personnage de ses histoires. Comme l'indique Charif Majdalani (2006) en examinant les voix narratives de ce roman, il est certain « que l'emboîtement des voix, leur superposition et leur brouillage reflètent aussi une autre réalité, celle de la perte de la perception de l'individualité, d'un sentiment de dissolution de l'identité, sa fluctuation, sa migration permanente » (p. 105) ; dans *Dondog* (2002a) on a alors la sensation que la parole émane parfois d'une source étrange, comme d'un rêve, comme si Dondog lui-

[52] Dans la psychologie clinique on référerait probablement le trouble mental de Dondog comme relevant de la pseudologie fantastique ou mitomanie. Nous nous permettons de renvoyer encore le lecteur à ce texte où nous avons examiné la narration de *Dondog* à travers cette disruption cognitive et la non-fiabilité du narrateur (*vid*. Piera Martín, 2022).

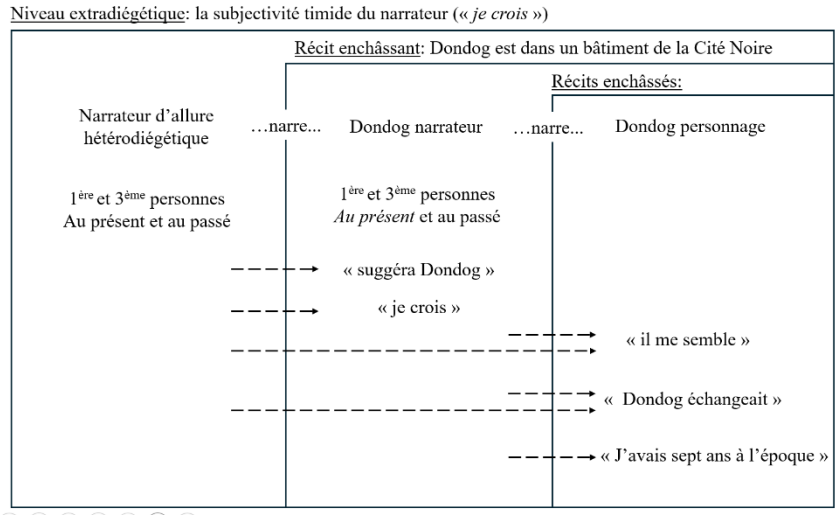
même cédait « sa propre parole à une voix qu'il n'identifie plus comme la sienne, quitte à se ressaisir par moments et à recommencer à parler en assumant sa parole» (Charif Majdalani, 2006, p.105).

En analysant cette voix étrange, qu'on n'identifie pas intuitivement comme celle de Dondog à l'intérieur de son propre discours, le sens de la narration devient alors plus complexe, car elle semble posséder une articulation diégétique propre, enfin, une identité. À cette voix correspond dans *Dondog* (2002a) la première personne et la narration au présent, et elle est remarquable dès le tout début du roman : « La boîte de conserve roulait sur le carrelage sale du couloir. Dondog l'avait à peine effleurée, du pied gauche, *je crois,* et pourtant elle roulait » (Volodine, 2002a, p. 9, c'est nous qui soulignons). Elle est, en fait, pourvue de subjectivité, et même s'il s'agit d'une subjectivité timide, il s'agit d'une subjectivité particulière, comme on peut le voir dans cet extrait appartenant à un récit enchâssé : « Un cafard partiellement écrasé se débattait alors sous un talon de Dondog, le droit, *il me semble*. Il se débattait pour la forme. Nul ne l'avait remarqué, et, au fond, il était *comme nous*, il commençait à se désintéresser de son avenir » (Volodine, 2002a, p. 12, c'est nous qui soulignons). De cette façon, cette voix qui s'exprime au présent et à la première personne apparaît dans le récit enchâssant, où elle semble correspondre à celle du narrateur hétérodiégétique, mais elle apparaît aussi dans les récits enchâssés, où elle pourrait être encore une marque du narrateur hétérodiégétique ou, même, une marque de la voix de Dondog narrateur, qui intervient dans son récit dès le présent du bâtiment de la Cité Noire. Un lecteur *en aval* pourrait peut-être identifier dans ce « comme nous » une origine possible de cette voix : il s'agit de celle des prisonniers qui, selon la fable, habitent le quartier de haute sécurité, menacés eux aussi par l'érosion de leur vie en prison. Or, *en amont*, l'origine de cette voix doit se trouver à l'intérieur du récit : dans le récit enchâssant, elle peut être associé à la voix du narrateur hétérodiégétique, et dans les récits enchâssés, elle peut être associée tant au narrateur hétérodiégétique qu'à Dondog narrateur. De cette façon, son apparition complexifie la structure initiale du récit, notamment en ce qui concerne les voix des récits enchâssés, qui semblent s'en disputer la narration (Fig. 6). Néanmoins, nous allons voir comment la suite du roman dévoile une nouvelle possibilité pour l'origine de cette voix, qui serait désormais comprise comme une conséquence inévitable du système narratif de *Dondog*, qui deviendra par la suite paradoxale. Et, même si elle perturbe parfois la lisibilité du roman dans la mesure où elle

instaure des hésitations sur son origine, il nous semble que l'apparition de cette voix agit à faveur de la lecture.

Figure 6.

Structure narrative de Dondog *à partir les voix de la narration*



Note : Les instanciations des voix narratives sont situées dans le niveau narratif où elles sont produites ; les flèches continuent à représenter ici le sens de la narration et de l'enchâssement.

Le système narratif de *Dondog* (2002a) est constamment menacé par la crise et par l'antinomie irrésolubles. La profusion de voix narratives, dont le niveau d'origine est confus, questionne la cohérence de la narration, qui est maintenu toutefois par l'ordre linéaire de l'enchâssement. Or, vers la fin du roman, cet ordre sera encore mis en question. Après avoir traversé les différents récits enchâssés de la vie de Dondog, on revient à la situation du récit enchâssant, à ce bâtiment ruineux où Dondog remémorait les épisodes de sa vie. Depuis un bon moment, Dondog est accompagné par un tel Marconi, un homme mystérieux qui encourage Dondog à narrer et à déclamer sa vie, avec une certaine pulsion interrogative. Mais maintenant, on comprend que ce Marconi est l'une de ces personnes que Dondog cherchait au tout début du roman, et qu'il est allié à une chamane appelée Jessie Loo, tous les deux des ennemis de Dondog. À ce moment-là, la narration du récit enchâssant subit un changement de personne : il était raconté à la troisième personne, par le narrateur hétérodiégétique, mais, désormais, il s'ouvre à la première personne du récit raconté par Dondog lui-même :

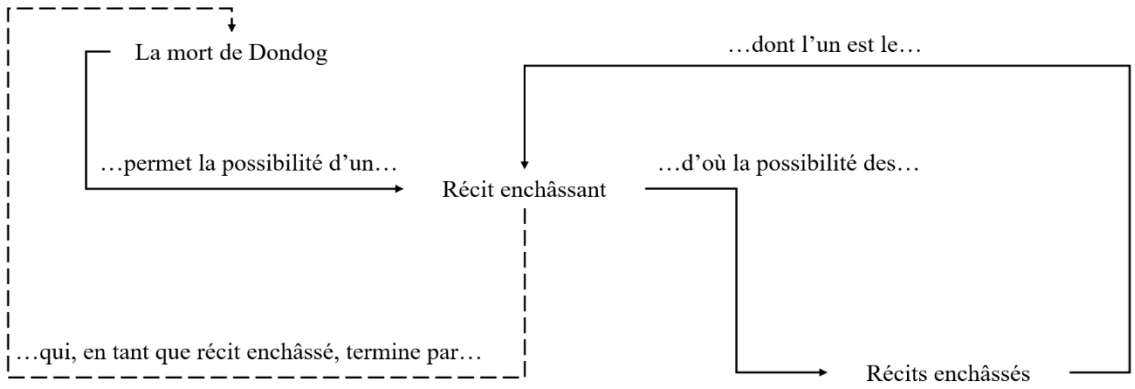
> [Marconi et Jessie Loo] m'observaient tous deux avec une appréhension croissante, comme si je m'étais transformé en une créature imprévisible. La situation était pourtant très claire. J'avais prévenu Marconi, je lui avais dit que, s'il essayait de me fausser compagnie, je rassemblerais mes forces pour lui courir après et lui ôter la vie, mais que, s'il se maintenait tranquille, à ma portée, mes velléités de vengeance ne se concrétiseraient sur personne. Et donc pas sur lui. (2002, p. 321).

À ce point, et suivant la logique du roman, cet épisode et sa narration mènent le lecteur vers deux possibilités. D'un côté, on contemple la possibilité que Dondog soit en réalité ce narrateur d'allure hétérodiégétique qui se chargeait de la narration du récit enchâssant, alternant la narration à la première et à la troisième personne comme il faisait lors de la narration du récit enchâssé. Mais, d'un autre côté, si l'on veut garder l'identité distincte de ce narrateur d'allure hétérodiégétique qui se charge du récit enchâssant, on contemple la possibilité que cette dernière partie du roman peut être considérée comme un autre récit enchâssé, où l'on a déjà remarqué la voix de Dondong à travers l'usage de la première personne au passé. Dans les deux cas, la transformation de Dondog en le narrateur des événements qui appartenaient au récit enchâssant altère profondément la structure de la narration. Dans le premier cas, on devrait conclure qu'il n'y pas de narrateur hétérodiégétique et, donc, que Dondog doit assumer toutes les articulations de la voix narrative dans le roman : le niveau extradiégétique n'existant plus, il serait le narrateur et le personnage du récit enchâssant, ainsi que le narrateur et le personnage des récits enchâssés ; et il assumerait la narration au présent et au passé, à la première et à la troisième personne, du récit enchâssant et du récit enchâssé. La dissociation de l'identité de Dondog ne nous permettrait pas de savoir quel est le Dondog qui parle à chaque moment. Dans le deuxième cas, il arriverait que la narration se boucle sur elle-même. La suite de cette situation dans l'appartement où Dondog se trouve en danger se développe dans une persécution, Dondog ayant été blessé par Marconi, à travers les ruelles de la Cité Noire et finit avec Dondog, accroupi sur un banc dans un bar, recevant doucement l'arrivée de la mort en même qu'il la raconte : « Je ne réussissais plus à coordonner mon esprit sur la moindre image. Je ne savais plus quoi dire ni voir. / C'est tout pour ma vie » (Dondog, 2002a, p. 365). De cette façon, et si ces derniers épisodes doivent se comprendre comme un récit enchâssé, la narration se boucle sur elle-même et s'auto-enchâsse dans la

mesure où la mort de Dondog c'est la cause et la conséquence de l'acte de narrer dans le roman : Dondog narre les épisodes de sa vie car il est mort et cherche à se venger de ses ennemis, mais il est mort parce que, d'après les progressions du roman, ses forces finissent de s'épuiser après cette nuit de narration, où Jessie Loo s'assure, à travers ses pouvoirs chamaniques, que Dondog aboutisse dans ce bar, à Cockcroach Street, accroupi sur un banc (Fig. 7). Ni la première option ni la seconde option le récit enchâssant est en même temps un récit enchâssé et la narration se boucle sur elle-même ne sont confirmées par le roman : elles convivent comme des choix interprétatives entre lesquels le lecteur se débat et, dans la mesure où elles ne sont pas complètement incompatibles, mais, tout au contraire, elles rétroagissent l'une sur l'autre, elles nuisent certainement à la lisibilité d'un roman paradoxal où l'origine de la voix est intraçable (Fig. 8) – ce qui constitue, en fait, le grand effet accompli par Antoine Volodine, qui fait entrer son lecteur dans le labyrinthe mental et identitaire du personnage principal en même temps qu'il expérimente le malaise de ne pas pouvoir orienter sa lecture, car tout point de référence stable manque dans le roman.

Figure 7.

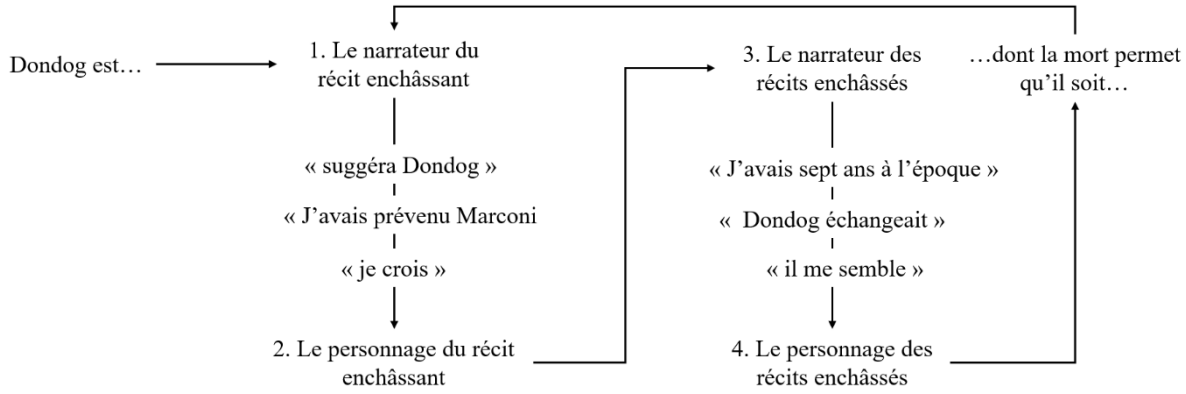
La structure bouclée des événements dans Dondog



Note. Les flèches continues représentent la progression du roman jusqu'à ce qu'il se boucle sur lui-même ; la flèche discontinue représente la progression du roman une fois qu'il se boucle sur lui-même.

Figure 8.

La structure bouclée des voix narratives de Dondog



Note. Les différentes instanciations des voix narratives sont situées aux niveaux narratifs où elles sont produites, mais elles appartiennent toutes à Dondog, dont l'identité est multiple, ce qui trouble la possibilité d'en trouver l'origine.

Si on considère que Dondog, à travers son identité narrative multiple, est la seule origine des voix narratives du roman, et qu'on respecte la progression d'auto-enchâssement du récit, on se voit confrontés à des contradictions insurmontables, décrivant des boucles potentiellement infinies : la mort de Dondog lui permet de narrer sa vie, mais il finit par narrer sa propre mort, ce qui lui permet de narrer sa vie jusqu'à ce qu'il narre sa propre mort, ce qui lui permet de narrer sa vie, etc. De la même façon, on finit par ne plus savoir quel est le récit premier du roman, celui qui constitue l'espace et le temps narratifs d'où s'enchâssent les récits seconds, dont on ne sait pas non plus s'ils sont vraiment des récits seconds. Le système narratif de *Dondog* crée ainsi des tensions et des contradictions interprétatives qui demandent une compréhension à un niveau supérieur pour s'apaiser : un niveau où les contradictions n'ont pas besoin d'être surmontées pour créer un sens complexe au lieu de détruire toute possibilité de sens. Or, pour que ce niveau apparaisse comme une possibilité interprétative, il faut qu'on considère qu'il y a quelque chose d'extérieur au récit, c'est-à-dire à la vie et à la narration de Dondog : il faut qu'on regarde les instanciations de la voix narrative qui se produisent à la première personne et au présent (« je crois », « il nous semble ») comme les marques d'un niveau narratif supplémentaire et externe au récit. Que ce niveau émerge de la situation complexe de l'enchâssement, ou qu'il soit ce qui permette précisément qu'elle

se développe, peu importe dans une lecture *en amont* : le niveau diégétique supérieur, rendu possible par la présence de cette voix au présent et à la première personne et qu'on assimilerait au surnarrateur dans une lecture *en aval*, agit comme une véritable soupape d'échappement pour le système narratif de *Dondog* (2002a), en accommodant les structures narratives contradictoires produites par l'auto-enchâssement qui ne permet pas vraiment de discerner à quel degré se trouvent les récits enchâssant et enchâssé.

Dès que ce niveau apparaît, il enchâsse le récit enchâssant et enlève à ses énoncés quelque chose comme une responsabilité de fonctionner en tant ques briques ultimes qui construisent le cadre premier du récit. Ainsi, devenu le véritable rempart du monde fictionnel, le niveau diégétique supplémentaire assure une certaine stabilité grâce à cet ailleurs qu'il évoque par sa simple présence, en permettant ainsi que les récits enchâssant et enchâssés se livrent à des développements étranges, complexes, paradoxaux sans compromettre l'intégrité du roman dans le processus. Dès que l'on comprend que toute la narration de *Dondog* (2002a) est déjà au second degré, qu'elle est le produit d'un acte de raconter réalisé par cette voix étrange, une possibilité apparaît que l'ambiguïté irrésoluble entre le récit enchâssant et le récit enchâssé ne mette pas en question la logique du monde fictionnel, mais la logique du discours à travers lequel il est narré : en effet, la volonté stylistique et rhétorique d'élaboration discursive reste la meilleure hypothèse face aux contradictions des événements narrés dans le roman. La boucle temporelle, qui lie la fin et le début du récit à travers la mort de Dondog et grâce à laquelle il s'altère la relation entre le récit enchâssant et le récit enchâssé, peut désormais se comprendre comme l'effet de l'action du surnarrateur sur son récit, qui décide de céder sa voix à Dondog pour qu'il narre à la première personne ce qui devait être vraisemblablement narré à la troisième personne en tant que récit enchâssant, en permettant ainsi d'achever l'effet d'une narration qui s'auto-enchâsse. Rien ne le confirme et, pourtant, que cette possibilité interprétative existe soulage certainement les tensions interprétatives que le lecteur peut éprouver au cours de sa lecture *en amont*. Bien évidemment, la grande astuce du roman est de ne pas trop insister sur cette structure supplémentaire et de minimiser les interventions du surnarrateur, dont la voix se brouille et se dissimule parmi celles des autres narrateurs du roman, comme une sorte d'auteur implicite. Dans ce sens, on peut comprendre que les mots de ce surnarrateur se transforment en événements *en cachette*, et les énoncés du récit enchâssant dissimulent eux aussi leur double nature en tant que

paroles du surnarrateur et en tant qu'événements qui construisent le monde fictionnel de l'intrigue : la logique de l'élaboration du discours contamine celle de l'élaboration de la diégèse. Bref, même si le surnarrateur complique sans doute la structure et la réception de *Dondog* (2002a), il permet aussi que l'interaction entre le lecteur et le texte se complexifie.

Comme nous l'avons indiqué, il est probable qu'un lecteur *en aval* identifie rapidement cette voix étrange qui n'appartient pas vraiment à l'univers fictionnel de la diégèse comme une voix post-exotique. Or, dans une lecture *en amont*, le surnarrateur apparaît lié à cette idée de supplément qu'esquissait Todorov, c'est-à-dire, comme cette partie du récit qui ne pourrait pas être contenue par le récit lui-même, et qui pousse le récit à s'enchâsser dans un autre récit pour réaliser complètement son sens. Dans le cas du post-exotisme, il semble que tout récit a besoin d'être enchâssé et de profiter ainsi de son statut comme discours communiqué, comme d'une histoire comprise dans une situation de communication qui excède les limites du récit enchâssé. Or, si cet enchâssement n'est pas référé explicitement – comme c'est le cas des œuvres post-exotiques après 1998–, la surcharge sémantique qui produit la structure d'enchâssement crée parfois de tensions irrésolubles qui appellent la présence d'un narrateur supplémentaire ou surnarrateur qui définit ce niveau supérieur à travers lequel le sens complexe du récit peut, en effet, se réaliser. C'est le cas de *Dondog* (2002a), par exemple, il nous semble que le système schizoïde des voix narratives et l'auto-enchâssement qui fait que l'intrigue se boucle sur elle-même, ainsi que d'autres ambiguïtés, sont supportés et encouragés par l'existence de ce surnarrateur timide, qui semble venir d'ailleurs, et rend possible les articulations complexes du roman dans la mesure où il transforme les énoncés du récit enchâssant en les énoncés d'un discours au second degré, qui abrite la double logique de la construction du monde fictionnel et de son élaboration littéraire. C'est sur cette idée qu'on peut commencer à comprendre le post-exotisme comme un cycle phatique *en amont* (Conrad, 2016), c'est-à-dire, comme une unité transtextuelle ou transfictionnelle qui reposerait sur la mise en œuvre systématique de l'enchâssement en tant que procédé par lequel le récit post-exotique réalise ce sens supplémentaire qui relève de sa compréhension dans une situation communication à un niveau supérieur.

4.3.3. Le post-exotisme, la narration oralisée et le conte

Dans une considération *en aval* du post-exotisme il dévient évident que ces voix venues d'ailleurs, remplissant la fonction du surnarrateur dans le récit post-exotique, s'enracinent dans l'univers fictionnel de la fable post-exotique pour évoquer la présence des prisonniers à l'intérieur de la prison où ils racontent des histoires, ainsi que celle du porte-parole, qui recueille et ordonne ces récits pour le transmettre au monde éditorial. Or, *en amont*, le sens de cet enchâssement et du binôme surnarrateur-sousnarrateur n'est pas forcément associé transitivement au contenu du monde fictionnel de la fable post-exotique. Toutefois, la présence systématique de ces deux structures avertit le lecteur *en amont* du lien profond qu'entretient le roman post-exotique avec la narration oralisée et, éventuellement, avec certains aspects du conte traditionnel. Ce lien architextuel n'est pas anodin : il suffit à lui seul à suggérer une relation de concomitance entre les structures repérables dans une lecture qui unifie le post-exotisme *en amont* et le monde fictionnel de la fable post-exotique, composé par des figures qui incarnent très littéralement le rôle de conteurs et dont les histories circulent oralement. De la même façon, il nous semble que c'est à travers la présence de l'oralité ou de la prétendue oralité dans le récit post-exotique qu'un procédé proprement transfictionnel peut s'établir dans une démarche *en amont* fonctionnant comme cette structure unificatrice, qu'on ne pouvait pas repérer comme telle au niveau de la diégèse et des entités fictionnelles. Dans cette section, nous allons proposer de ne plus lire comme une structure *sui generis* l'articulation narrative du récit post-exotique – en ce qui concerne notamment le binôme surnarrateur-sousnarrateur –, mais de la comprendre en relation à d'autres genres narratifs dont l'analyse nous permettra de mieux saisir la valeur intransitive de cette structure dans une lecture *en amont* du post-exotisme.

À cet égard, il y a un type de récits qui reste toujours dans l'orbite des influences littéraires et culturelles du post-exotisme et qui nous semble pouvoir avoir influencé directement la conception de celui-ci. On parle ici des récits que la tradition russe connaît sous le nom de *skaz,* c'est-à-dire, « le dit », dont on situe la première période de prospérité au milieu du XIXe siècle (Li, 2007, p. 648). Le *skaz* peut être compris comme le récit où la stylisation du récit oral dans la prose littéraire joue un rôle central (Cámara Outes, 2019,

p. 143). Dans le *skaz,* il est donc question de la parole idiosyncratique d'un personnage comme le moyen principal de raconter l'histoire, de sorte que ce personnage acquiert instantanément la fonction de narrateur, quand, en réalité, il y a toujours un narrateur antérieur aux paroles du personnage qui prend souvent la retraite pour assumer principalement une fonction d'orchestration de la ou des voix et diriger ainsi l'intrigue (Li, 2007, p. 649). Ainsi, dans les récits *skaz,* on peut parler d'une division de la figure narrative en narrateur-personnage et « narrateur-conteur » (Artyushkina, 2021, par. 12). C'est cette figure diégétique ce qui communique directement avec les propos avant exposés sur le sousnarrateur et le surnarrateur dans le post-exotisme : et, comme dans le cas du *skaz*, même si c'est le narrateur-personnage qui prend en charge la narration, c'est toujours le narrateur-conteur celui domine l'ensemble de l'histoire racontée, même si c'est souvent dans l'ombre. Or, lorsque le narrateur-conteur décide de se faire remarquer, il le fait en assumant certaines fonctions narratives que le narrateur-personnage ne possède pas. On peut suivre la narratologie de Genette pour en faire un bilan provisoire : le narrateur-conteur assumerait par sa nature ce que Genette appelle la fonction de régie pour marquer « les articulations, les connexions, les interrelations, bref, l'organisation interne [du discours] » (Genette, 1972, p. 262), ainsi que la fonction testimoniale, de « commentaire autorisé de l'action » pour rendre compte « de la part que le narrateur, en tant que tel, prend à l'histoire qu'il raconte, du rapport qu'il entretient avec elle » (Genette, 1972, p. 262). Finalement, il assumerait aussi la fonction de communication avec la situation narrative, « dont les deux protagonistes sont le narrataire, présent, absent ou virtuel, et le narrateur lui-même » (Genette, 1972, p. 262). Rappelons, à la lumière de la théorie de Genette, les fonctions que le surnarrateur occupait dans *Dondog* (Volodine, 2002a) : la fonction de régie se dévoilerait dans ces moments où le surnarrateur intervient à la fin des chapitres pour reprendre les mots de Dondog et ainsi articuler le récit : « C'est tout pour la féerie, ajoute Dondog. / C'est tout pour l'enfance. » (p. 115) ; « Voilà. C'est tout pour Gabriella Bruna, dit Dondog / C'est tout pour Gabriella. » (p. 216) ; « Voilà, c'est tout pour Éliane Hotchkiss. Et pour les camps. / C'est tout pour le camps » (p. 311) ; la fonction testimoniale apparaît dans tous ces moments où le narrateur avoue ne pas être sûr de la vérité des événements de l'intrigue, et, alors, il préfère se limiter à ce qu'il en a entendu dire à Dondog : « Derrière la mère de Dondog, les nuages étaient maintenant noirs sur un fond jaune paille, et ils brillaient, selon ce que raconte Dondog » (p. 41) ; et,

finalement, la fonction de communication avec la situation narrative, bien que moins présente dans *Dondog*, on peut la rencontrer néanmoins dans un extrait qu'on a déjà cité et où la mention à ce « nous » serait à interpréter en *amont* comme une référence à la situation communicative, et non pas à la communauté carcérale : « Un cafard partiellement écrasé se débattait alors sous un talon de Dondog, le droit, il me semble. Il se débattait pour la forme. Nul ne l'avait remarqué, et, au fond, il était comme nous, il commençait à se désintéresser de son avenir » (Volodine, 2002a, p. 12).

On voit bien pourquoi l'appellation de « conteur » va très bien aussi à cette voix venue d'ailleurs qu'est le surnarrateur: le narrateur-conteur des *skaz* et le surnarrateur post-exotique s'assimilent au conteur des histoires dans la mesure où ils reproduisent dans le récit les fonctions traditionnelles du conteur des contes populaires ou oraux face à son auditoire, telles que les différentes adresses au public, les interruptions de l'intrigue pour attirer l'attention sur un aspect particulier et pour le commenter, ou les interventions pour marquer les articulations et l'organisation du discours. Le post-exotisme, en mettant en avant cette réinterprétation de la structure narrative propre au *skaz* dans le binôme surnarrateur-sousnarrateur, véhicule aussi certains codes propres à la littérature de transmission orale, où la fonction du narrateur est plus théâtrale en tant que porte-parole littéral des voix des personnages. Et, s'il nous semble que le surnarrateur post-exotique récupère cette caractéristique du *skaz* en particulier, c'est parce que l'effet du faux-conteur ou de conteur fictionnalisé s'accomplit spécialement lorsque le surnarrateur ou le narrateur-conteur se rendent moins explicites, comme c'est le cas de *Dondog* (2002a). Dans ces cas, sa présence se fait toujours remarquer non pas à travers ses interventions directes, mais, comme disait Bakhtine à propos du *skaz*, dans la double orientation de la parole (1986/1979, p. 270)[53], car, en effet, le « *discours d'autrui dans le langage d'autrui* » est toujours « bivocal », dans la mesure où il « sert simultanément à deux locuteurs et exprime deux intentions différentes : celle – directe – du personnage qui parle, et celle – réfractée de l'auteur » (Bakhtine, 1978/1975, p. 144). Ainsi, en tant que discours d'un être appartenant à la fiction, les paroles du narrateur-personnage post-

[53] « Todos estos fenómenos [la parodia, el relato oral, las estilizaciones y el diálogo], a pesar de sus diferencias importantes, se caracterizan por un rasgo común: la palabra en ellos posee una doble articulación; como palabra normal, hacia el objeto del discurso; como *otra palabra*, hacia el discurso ajeno. Si no conocemos este segundo contexto y percibimos la estilización o la parodia tal y como se percibe el discurso habitual, no comprenderemos la esencia de estos fenómenos, la estilización se percibirá por nosotros como estilo, la parodia solamente como una mala obra» (Bakhtine, 1986/1979, p 270).

exotique sont orientées vers l'objet fictionnel qu'ils présentent dans le monde diégétique, c'est-à-dire, ils sont orientés vers la narration du monde fictionnel dont il font partie ; mais, en tant que discours d'un autrui que le narrateur-conteur post-exotique décide de reproduire dans son récit pour lui en charger la narration, les paroles du narrateur-personnage constituent aussi l'objet du discours du narrateur-conteur et apparaissent orientées vers les intentions esthétiques, narratives, idéologiques, etc., de celui-ci.
Dans les paroles des sousnarrateurs des récits post-exotiques, il est toujours possible de ressentir une présence autre qui ne serait autre que celle du surnarrateur ; et dès qu'il interrompt les paroles du sousnarrateur, comme dans *Terminus radieux* (2014), ou dès qu'il se rend manifeste timidement, comme dans le cas de *Dondog* (2002a), le lecteur est en disposition de sentir la nature bivocale du post-exotisme et, éventuellement, *entrer en communication* avec l'univers discursif auquel cette voix appartienne. Or, le post-exotisme profite de cette imbrication de ces deux niveaux dans ses textes pour créer des effets de contradiction, de boucles, de narrations impossibles, qui seulement s'apaisent dans l'esprit interprétatif du lecteur dès lorsqu'il arrive à se représenter la présence d'un conteur qui médiatise l'histoire de ces personnages. Dans ce sens, la lecture *en amont* du post-exotisme, même dans les romans où il n'y a pas de mentions explicite à la fable, mettent le lecteur dans la disposition d'imaginer une situation de communication fictionnalisée et stylisée, dont les traces les plus directes dans les récits seraient ce binôme surnarrateur-sousnarrateur et cette orientation discursive – ou métasignificative, comme disait Dällenbach – d'une parole bivocale.

Les *skaz* russes étaient utilisées, en outre, pour d'approfondir dans la réalité du peuple représenté par les discours oraux, notamment à travers la reproduction d'un langage qui accueille les idiolectes populaires (Li, 2007, p. 649) ; dans le post-exotisme, on rencontre aussi un même dessein de « laisser parler » les intégrants de cette peuplade fictionnelle à laquelle les surnarrateurs délèguent constamment la narration pour que ces malades, animaux, prisonniers et sous-hommes, comme les qualifie Ruffel (2006b, p. 247) puissent aussi développer une langue ou *koiné* proprement post-exotique, où l'on voit apparaître des néologismes, des barbarismes, des cultismes, des euphémismes, des métaphores, des proverbes, des emprunts lexicaux et syntactiques à d'autres langues propres au peuple que les personnages des récits post-exotiques mettent en scène dans

leurs fictions (Soulès, 2007, p. 159). Or, plus en général, et sans entrer dans la connaissance préalable de la fable post-exotique, il nous semble que le post-exotisme emprunte aussi du *skaz* la capacité de mettre l'accent sur l'acte de transmission culturelle qui est en train de se produire lorsque l'acte de lecture s'accomplit. Toute l'œuvre d'Elli Kronauer en est un bel exemple : l'entreprise de cet hétéronyme est celle de compiler, traduire et adapter les contes populaires russes, mais en les adaptant pour rendre ces histoires signifiantes dans son contexte de réception nouvelle, et c'est ainsi que ses œuvres se présentent dès leurs prologues :

> *Pour Elli Kronauer, il s'agissait de gagner un pari : faire connaître à un public occidental ces histoires et ces héros, mais sans donner l'impression qu'il manipulait des documents morts, poussiéreux, appartenant seulement au monde des musées. Il fallait transmettre des voix d'autrefois en leur donnant la force d'une voix vivante* (Krounauer, 1999, p. 10).

Ses récits ne manquent donc pas des interventions de ce narrateur-conteur ou surnarrateur dont la présence rappelle l'acte de transmission culturelle et littéraire en train de s'accomplir, et qui se revêt, par la nature de ses matériaux, de certaines réminiscences épiques: « Certains chanteurs à ce moment de l'histoire décrivent longuement le champ de bataille, ils parlent du rail brisé en trois morceaux, des herbes piétinées et saupoudrées de sciure métallique » (Kronauer, 2000b, p. 28). / « Voilà comment Iakim Ivanovitch raconte l'histoire, et, quand on le lui demande, voilà comment il la chante » (Kronauer, 2000a, p. 69). Ce faisant, l'œuvre de Kronauer se propose très directement comme une fenêtre vers la réalité textuelle et culturelle qui anima l'écriture des bylines russes, et qui est constamment reprise par le fait que sa production littéraire présente au monde éditorial des histoires très similaires, avec des personnages réapparaissants qui confrontent des situations parallèles ; mais elle le fait en s'assurant toujours d'en garder la distance suffisante pour qu'il puisse aussi occuper ses fonctions de narrateur-conteur et actualiser les récits à la nouvelle situation de communication. À cet égard, il nous semble que la voix d'Elli Kronauer devient paradigmatique d'une volonté étendue à tout post-exotisme à travers la structure narrative du surnarrateur, qui renvoie architextuellement aux narrations oralisées : il s'agit de construire une structure narrative capable de mettre l'accent sur la culture, la littérature, les expériences, les cosmovisions, etc., des personnages auxquels le narrateur-conteur cède la voix et la fonction de narrer pour qu'ils

déploient leurs idiosyncrasies. Le personnage post-exotique est, dans ce sens et à l'image des personnages des contes arabes, cet homme-récit dont parle Torodorv (1971), qui représente une « histoire virtuelle qui est l'histoire de sa vie » (p. 39) ; chaque voix post-exotique est toujours accompagnée d'un enchâssement correspondant pour qu'elle puisse déployer son discours, et c'est précisément à ce moment qu'une situation de communication sous-tendant la possibilité de l'enchâssement se révèle au lecteur, sous la forme de « l'interruption de l'histoire précédente, pour qu'une nouvelle histoire, celle qui explique le « je suis ici maintenant » du nouveau personnage, nous soit racontée » (Todorov, 1978, p. 39).

Finalement, les narrations oralisées présentent encore une dernière caractéristique qui nous semble pouvoir aussi retrouver adaptée par le post-exotisme. En analysant la structure diégétique de certains romans de Nikolaï Gogol et de George Sand, Victoire Feuillebois (2014) remarque que l'inclusion du récit oral fonctionne comme « le garant de la véridicité et du pittoresque de l'œuvre », mais, en même temps, « répond à la nécessité narrative de mettre en relief la figure discrète du narrateur, qui se constitue par le jeu avec cette autre voix de la littérature écrite » (par. 1). En effet, le discours oral du personnage-narrateur – surtout, s'il est pittoresque – contraste fonctionnellement avec le discours écrit du narrateur qui lui cède la voix, et de ce contraste naît aussi une certaine conception de l'*auteur* du roman en tant que texte écrit qui ne pourrait pas se comprendre « dans son sens contemporain, comme une *figure professionnelle qui détient l'autorité sur son texte* », mais, plutôt, « comme le *garant* du texte (c'est l'un des sens du terme latin *auctor*, qui peut aussi désigner « le témoin ») » ou « comme l'*instance d'accroissement* d'une matière textuelle qui lui préexiste (du latin *augere*, « augmenter ») » (Feuillebois, 2014, par. 6). C'est sans doute cette conception *folklorique* de l'auteur qui semble opérer dans le post-exotisme, directement représenté par la figure du porte-parole dans une lecture *en aval*, et ressentie dans une lecture *en amont* comme la construction d'un auteur implicite à partir de l'image du narrateur-conteur ou surnarrateur, dont la fonction est d'articuler le texte écrit qui abrite les paroles du personnage-narrateur ou sousnarrateur. À ce point, nous pouvons remarquer une certaine interdépendance diégétique et aussi idiosyncratique régissant le binôme surnarrateur-sousnarrateur. Du point de vue diégétique, tous les deux sont le produit d'un même

procédé d'enchâssement par lequel il arrive en même temps qu'un personnage soit institué dans la fonction de produire le récit enchâssé de sa vie et que la figure du narrateur-conteur apparaît comme la manifestation du récit enchâssant qui surgit pour permettre la cession de la voix narrative. Cette même interdépendance permet d'accomplir la fonction testimoniale et idiosyncratique de la narration oralisée dans le post-exotisme : c'est par sa nature bivocale que le récit des événements de la vie d'un personnage-conteur ou sousnarrateur peut acquérir une valeur documentaire, celle-ci mise en avant par la présence du narrateur-conteur qui dévoile, en cédant la voix au personnage, une volonté auctoriale de transmission culturelle par l'organisation même du récit oralisé. D'un autre point de vue, cela veut dire que c'est de la structure diégétique du binôme surnarrateur-sousnarrateur qui naît, dans une lecture *en amont*, un premier contact du lecteur avec une notion d'auteur implicite, même si celui-ci ne s'affiche que comme une volonté de devenir le garant et l'instance d'accroissement d'une narration orale.

Après avoir analysé le lien architextuel du récit post-exotique avec le *skaz* et, plus en général, les narrations oralisées, nous sommes en disposition de mieux comprendre le rôle que joue la transfitionnalité comme structure unificatrice du post-exotisme. Même si las caractéristiques du récit post-exotique finissent par préfigurer une certaine image de l'auteur post-exotique dans l'esprit du lecteur, la lecture strictement *en amont* entre en conflit avec l'idée d'une situation de communication fictionnalisée qui sous-tend toute œuvre post-exotique dans une lecture *en aval*. Et, ceci, parce qu'il n'y aurait pas apparemment de quoi penser que la situation de communication qui saillit dans chaque enchâssement soit effectivement la même : chaque roman mettrait en œuvre un univers fictionnel et sémantique indépendant, et les informations, ainsi que les représentations que le lecteur s'en fait, devraient se borner aux limites du texte. Or, c'est ici qu'on peut reprendre enfin la réflexion sur les phénomènes de transfictionnalité post-exotique, que nous proposons de lire à travers le changement d'optique opéré dans ces dernières sections : au lieu d'une identité entre les entités fictionnelles particulières qui lierait les mondes diégétiques du post-exotisme entre eux, il nous semble que le lecteur habituel du post-exotisme est de plus en plus encouragé à chercher l'identité d'une même volonté idéologique qui agirait dans les textes en animant systématiquement certains éléments idiosyncratiques pour qu'ils puissent être perçus comme similaires ou suspects d'être

identiques : si comme le souligne Bakhtine, le locuteur, c'est-à-dire le personnage qui produit un discours dans le roman « est toujours, à divers degrés, un *idéologue*, et ses paroles sont toujours un *idéologème* » (Bakhtine, 1978/1975, p. 153), le post-exotisme présente un lien transfictionnel non pas à partir l'identité fictionnelle de ces personnages-narrateurs ou sousnarrateurs, mais à partir de l'identité d'un même idéologie retrouvable dans la nature bivocale des narrations oralisées et régissant l'action narrative des narrateurs-conteurs ou surnarrateurs lorsqu'ils cèdent la voix aux hommes-récit. Le suspense transfictionnel dont parlait Saint-Gelais (2011) se voit ainsi relégué des éléments diégétiques à la sphère antérieure qui produit la diégèse, et l'exercice de parafictionnalisation que fait le lecteur et qui ne réussit pas à lier effectivement les mondes diégétiques post-exotiques concerne davantage cet arrière-plan idéologique qui influencerait la construction des récurrences et de similitudes au niveau des fictions. Ainsi, pour trouver la manière dont les mondes fictionnels du post-exotisme s'unissent, il s'agirait moins d'argumenter la manière dont les diégèses décrivent un même monde fictionnel tissé par des liens transfictionnels instables entre l'identité seulement possible de certains éléments fictionnels, que de raisonner comment ces éléments systématiquement reconnaissables à travers les œuvres décrivent un réseau de constantes littéraires qui donnent forme au post-exotisme comme le critère qui opère le choix des éléments susceptibles de se répéter et, donc, de devenir significatifs pour l'ensemble. Comme on l'a vu, ce critère ou volonté idéologique, que le lecteur rencontre à travers la figure du ou des conteurs qui ordonnent le récit, deviendrait donc assimilable à la présence vestigiale de l'auteur, prise ici dans un sens faible, en tant qu'origine de la fiction. Et, dans ce sens, tandis que la recherche de l'identité fictionnelle est découragée par le post-exotisme, qui mène souvent son lecteur à des impasses ou des figurations illogiques, le regard qui vise ce qui est au-delà de l'élément fictionnel particulier pour atteindre la valeur de sa répétition dans l'ensemble se voit renforcé par l'éventuelle rencontre du lecteur avec la fable post-exotique, où le post-exotisme se dévoile *en aval* comme une littérature orale ancrée dans une culture carcérale. Ainsi, lire transfictionnellement le post-exotisme impliquerait un certain mépris du particulier littéraire et de son côté romanesque pour privilégier le général sous-tendant, enfin, pour privilégier la valeur que la répétition occupe dans cette littérature qui demande à être lue aussi en tant que conte traditionnel.

Du point de vue littéraire, ces considérations sur les liens architextuels entre le post-exotisme et la narration orale ou d'allure orale que le lecteur peut percevoir à travers la figure d'un narrateur-conteur impliquent faire un saut en arrière dans notre manière de juger, par exemple, des personnages comme Jorian Murgrave d'*Biographie comparée de Jorian Murgrave* et Moldscher d'*Un navire de nulle part,* qu'on avait pensés avant comme unis par un lien transfictionnel qui indiquait l'identité entre ces deux personnages, l'un s'étant réincarné dans l'autre. Mais, prenons l'exemple d'un autre personnage qui est aussi similaire à ceux deux-là. Il s'agit de Monroe de *Les filles de Monroe* (2021) et il désigne un être mystérieux et non-humain, qui n'a pas beaucoup d'espace dans le roman, car il habite d'autres plans d'existence. Son arrivée à ce monde est préparée par ses filles tandis que les officiers du Parti essayent coûte que coûte de l'en empêcher, même si l'on ne sait toujours pas pourquoi est-il craint ou quel malheur représenterait-il pour l'humanité. Immédiatement, on peut signaler certains points de contact entre ce personnage et les autres deux, surtout du point de vue de la signification qu'ils ont dans l'intrigue : Murgrave, Moldscher et Monroe sont tous les trois absents de l'action principale presque tout au long de l'intrigue, car les deux premiers sont en prison (Monroe est confiné dans un autre plan d'existence) ; tous les trois sont des non-humains et leurs plans sont redoutés par les humains, qui font intervenir les gouvernements pour essayer d'empêcher de détruire l'humanité, même si, dans les trois cas, on n'arrive pas à savoir exactement quels sont ces plans ; tous les trois ont pourtant des alliés, qui voient leur arrivée avec espoirs ; et, enfin, leur arrivé est l'événement qui organise la progression du récit où ils apparaissent, dont la tension monte au fur et à mesure qu'elle s'approche**.** Il serait tentant de lire ces personnages comme les trois cycles des réincarnations d'un même être, et alors, de comprendre qu'il n'y a qu'un même monde diégétique auquel on a accès dans trois moments différents. Or, il se peut que cette possibilité ne soit suggérée que parce qu'il y a un même type de personnage dans les trois récits, c'est-à-dire, un personnage structuré de la même façon et auquel sont associées des fonctions narratives similaires dans les intrigues qui l'abritent. Alors, pourquoi ne les lirait pas ainsi le lecteur *en amont*? Murgrave, Moldscher et Monroe sont des manifestations d'un même personnage type que le post-exotisme affiche systématiquement dans ses récits, et en tant que tels, on attend qu'ils partagent certaines fonctions narratives.

On est ici en train de penser le terme « fonction » très directement à travers la morphologie du conte, c'est-à-dire, comme les véritables « *éléments constants, permanents »* des récits, définis par rapport à leur signification dans l'histoire, et « *quels que soient ces personnages et quelque que soit la manière dont ces fonctions sont remplies* » (Propp, 1970/1928, p. 31). Ainsi, de même qu'on pense difficilement que Baba Yaga, le dragon, ou les marchands des contes russes soient un même personnage réapparaissant, possédant une même identité transfictionnelle, parce qu'ils occupent normalement un même rôle narratif défini comme celui du « donateur » (Propp, 1970/1928, p. 51), il nous semble également difficile de penser à certains personnages post-exotiques sous une même identité fictionnelle parce qu'ils remplissent des fonctions narratives similaires. S'il était possible d'inventorier toutes les fonctions qui régissent sur les récits post-exotiques, on aurait peut-être une manière satisfaisante de penser les liens d'identité trouble de ces éléments fictionnels dont l'analyse était empêchée par les principes de transfictionnalité : il suffirait de signaler que, face à des personnages semblables, il est toujours possible que ce qui est suggéré comme un lien transfictionnel soit en réalité la réalisation d'une ou de plusieurs fonctions narratives et, alors, il serait donc question de trouver quelles fonctions sont-ils en train de partager. Si l'on définit, par exemple, la fonction « posséder quelqu'un à travers ses rêves », on peut rassembler les personnages de la tortue d'*Un navire de nulle part* (Volodine, 2003), de Soloviëi dans *Terminus Radieux* (Volodine, 2014)*,* ou même ce *lui* anonyme de la section « Dura nox, sed nox » dans *Les frères sorcières* (Volodine, 2019), sans le besoin de signaler qu'ils sont suspects de partager une même identité fictionnelle. Et, inversement on pourrait comparer deux personnages qu'on soupçonne comme étant semblables ou même identiques à travers les fonctions qu'ils développent dans le récit : ainsi, l'officier Mevlido de *Songes de Mevlido* (2007) se trouve assez proche de l'officier Kaytel de *Les filles de Monroe* (2021), de l'officier Kokoï dans *Un navire de nulle part* (2003), mais du fait qu'il ne partage pas la fonction « interroger un prisonnier », il est moins proche des Kotter de *Le port intérieur* (1996) et *Nuit blanche en balkhyrie* (1997) que des personnages appelés Breughel dans ces histoires, avec lesquels il partagerait la fonction «prendre soin de quelqu'un avec une maladie mentale », ou, encore, des personnages comme Goodmann de *Black Village* (Bassmann, 2017) et de Schmollowski de *Bardo not bardo* (2004) en raison des fonctions « traverser institutionnellement l'espace noir », soit,

« traverser collectivement l'espace noir ». Bref, notre objectif n'est pas d'en faire une analyse formaliste exhaustive, mais de signaler que certaines des tensions que le regard transfictionnel relevait dans le post-exotisme peuvent se résoudre – ou, au moins, s'adoucir – en contemplant la possibilité d'une littérature qui reproduit le fonctionnement narratif d'un genre qui évolue oralement. En réalité, hors des récits qui concernent l'univers de la fable post-exotique – le quartier de haute sécurité, les prisonniers, les interrogateurs, etc –, les mondes diégétiques du post-exotisme ne s'unifient jamais sans trouble à travers des liens de transfictionnalité s'appuyant sur la reprise des éléments fictionnels perçus comme identiques. Or, si l'on suit le chemin qui commence dans la présence constitutive de l'enchâssement dans le post-exotisme et qui passe par reconnaître la figure du surnarrateur comme une interprétation du narrateur-conteur, les récurrences littéraires du post-exotisme s'intègrent logiquement dans un modèle qui essayerait d'imiter systématiquement le fonctionnement des récurrences, similitudes et connexions du conte populaire et de ses fonctions et types narratifs, mais avec la complexité d'une littérature écrite savamment.

Enfin, c'est à travers ce lien architextuel avec le conte, le conteur, la transmission d'une culture et les récurrences fonctionnelles que le lecteur *en amont* entre en contact, sans le besoin d'informations extérieures au texte, avec l'expérience esthétique d'une fable post-exotique comprise ici comme une situation de communication d'où émanent les récits individuels, et identifiable transfictionnellement non pas par les propositions textuelles associées à sa description dans le texte, mais plutôt par la répétition des éléments fictionnels que le lecteur retrouve dans les discours enchâssés que cette situation de communication produit. Si l'on écarte pour le moment l'idée morphologique de la fonction ou du type, on peut signaler d'autres constantes qui, allant du très général au très particulier, informent le lecteur des bases sur lesquelles fonctionnent les mondes des récits post-exotiques : dans le post-exotisme, par exemple, on attend que le monde animal et le monde végétal ne soient jamais subjugués aux forces de l'humain (à l'exemple de *Terminus Radieux* ou d'*Herbes et golems*), mais aussi que les personnages post-exotiques n'utilisent jamais des formules de salutation lorsqu'ils se rencontrent (à l'exemple des narrats de *Des anges mineurs*); on attend que toute forme de gouvernement exhibe des détours totalitaristes (à l'exemple de *Un navire de nulle part* ou *Les filles de Monroe*),

mais aussi qu'à chaque fois que quelque chose comme une pièce théâtrale est représentée, qu'il n'y ait jamais de public suffisant (à l'exemple de *Bardo or not Bardo* ou de *Nuit Blanche en Balkhyrie*) ou que la représentation finisse par signifier quelque chose de dangereux pour son public (à l'exemple d'*Alto Solo* ou de *Terminus Radieux*) ; on attend que les grands bâtiments soient toujours en mauvais état (à l'exemple du kolkhoze *Terminus Radieux* ou du bâtiment résidentiel de *Des anges mineurs*) , mais aussi que tout enfant représenté dans les textes n'ait jamais une filiation familiale sans trouble (à l'exemple de *Dondog* ou des filles de *Frères sorcières*) ; on attend que la mort ne soit pas vue comme la toute fin de l'histoire d'un personnage (à l'exemple de *Biographie comparée de Jorian Murgrave* ou de *Dondog*), mais aussi que toute langue différente au français exerce une sorte de fascination sur les personnages qui, souvent, essayent de l'apprendre (à l'exemple de *Le port intérieur* ou *Le nom de singes*), etc. La liste peut en être extrêmement longue, et elle devrait aussi inclure les éléments systématiques qu'on a dégagés lors de nos analyses sur les relations de transtextualité chronologique du post-exotisme, comme la tendance à représenter des instances de citation, versionnage et commentaire dans les univers post-exotiques, et sur l'architextualité post-exotique, comme l'importance temporelle et spatiale de la révolution et de la transformation de mots en événements. Il faut aussi attirer notre attention sur la manière dont ces constantes informent les unes sur les autres et créent des corrélations internes entre elles : ainsi, la ruine généralisée des bâtiments est cohérente avec la subjugation du monde humain au monde végétal, mais le fait que les bâtiments soient toujours utilisés même si ruineux est aussi cohérent avec le fait que l'eschatologie post-exotique contemple la mort comme une sorte de prolongement « ruineux » de la vie ; du même la filiation trouble des enfants post-exotiques est parfois mise en relation à des mouvements de migrants et de réfugiés qui fuient un gouvernement totalitariste et, donc, il est aussi cohérent que ces migrants ou réfugiés donnent de l'importance à l'apprentissage d'une langue étrangère.

Par leur comportement systémique et leur présence systématique, ces constantes semblent fonctionner comme ce que Even-Zohar appelle des *réalèmes* (1990, p. 211), c'est-à-dire, les items de la réalité qu'une culture particulière fait entrer dans un système conventionnalisé où ils deviennent des parties d'un répertoire culturel mobilisable, par

exemple, lors des représentations linguistiques ou symboliques du monde[54]. Comme l'indique Even-Zohar, il est souvent difficile pour une personne née dans une culture particulière de pointer vers les réalèmes qui composent le répertoire de sa culture, mais il l'est moins lorsqu'on affronte une culture étrangère soit pour la comprendre, soit pour la traduire (1990, p. 211). Et, de la même manière, il devient facile pour le lecteur post-exotique de se faire une image du répertoire culturel véhiculé par le post-exotisme à travers les répétitions systématiques de certaines constantes inattendues dans la réalité culturelle du lecteur qui, néanmoins, apparaissent avec une telle insistance qu'elles finissent par donner forme à ce qui peut être perçu à la limite comme un système de réalèmes propre au post-exotisme. Ainsi, la transfictionnalité post-exotique n'est pas cohérente dans une logique horizontale, celle de Saint-Gelais, qui lie les mondes diégétiques entre eux, mais, néanmoins, cette logique horizontale engage le lecteur à faire une lecture transfictionnelle verticale, enfin, celle du cycle phatique que définissait Conrad : une lecture qui prend les caractéristiques systématiques du post-exotisme pour parafictionnaliser une autre fiction antérieure, voire supérieure ou sous-tendante, qui dans un parcours *en amont* ne prend pas la forme d'un récit, mais d'un système culturel fictionnalisé ou d'un répertoire fictionnel.

À cet égard, Lionnel Ruffel (2006b) propose de comprendre l'œuvre de Volodine comme un « objet-document » (p. 58), mais il le fait pour insister davantage sur la manière dont le post-exotisme fabule la vérité historique, celle des camps, des génocides, des totalitarismes, etc. À notre tour, et suivant toujours les propos de Ruffel, il nous semble qu'une lecture *en amont* aboutit aussi à une compréhension esthétique du post-exotisme unifié comme une archive, c'est-à-dire, comme une littérature dont le rôle serait celui de documenter et de garder une série de textes d'une certaine importance idiosyncratique. Les structures narratives du post-exotisme que nous avons commentées dans cette section contribuent à définir face au lecteur sa nature de littérature qui archive une autre littérature, c'est-à-dire, que le post-exotisme se présente au lecteur *en amont* comme une littérature qui voudrait être lue ayant le rôle définitoire de la collection et transmission de

[54] « [I]t is a *repertoire, an aggregate of items governed by system relations*, which constitutes how a culture can convey information about reality. It is therefore apparent that while "items of reality » (such as persons and natural phenomena, voices and furniture, gestures and faces) may be "there" in the outside world, in terms of reference to them in a verbal utterance they constitute items of *cultural* repertoire, the repertoire of realia or, in short – for the sake of both convenience and transparency - *realemes*» (Even-Zohar, 1990, pp. 210-211).

certains récits où le lecteur pourra trouver des similitudes au niveau des situations narratives, de leur coloration et de leur ambiance, des personnages, des géographies et conventions mises en œuvre, bref, au niveau du monde et de la culture que les récits véhiculent symboliquement.

4.4. Le sens intransitif de la transfictionnalité post-exotique

Dans ses usages transfictionnels, le post-exotisme parachève cette stratégie de répétition qui n'est jamais aussi clairement visible que lorsqu'elle opère la sélection des éléments qui composent les mondes fictionnels similaires, mais non identiques, de ses récits individuels. Ce choix d'éléments, l'axe paradigmatique du texte littéraire, est ce qui met en contact le lecteur avec le répertoire du texte littéraire, c'est-à-dire, la « partie constitutive du texte qui précisément renvoie à ce qui lui est extérieur » (Iser, 1985/1976, p. 129). À suivre Iser, ce choix ne répond pas à la volonté du texte littéraire qui voudrait représenter fidèlement son environnement réel dans son intérieur, ce qui transformerait ces énoncés en énoncés non fictionnels, mais plutôt au fait que, dès qu'un élément est sélectionné pour faire partie du texte, il fait apparaître l'ensemble référentiel d'où cet élément provient :

> C'est ainsi que la sélection préside toujours à un rapport entre un premier plan et un arrière-plan, en conséquence du fait que chaque élément choisi fait apparaître un arrière-plan : celui dans lequel il se trouvait auparavant. Sans ce rapport, l'élément choisi n'aurait pas de sens (Iser, 1985/1976, p. 174).

Le texte littéraire inscrit son sens dans une réalité historique particulière qui l'environne, d'où il tire ses normes, ses conventions ou les allusions transtextuelles qui conforment son répertoire ; mais cette réalité ne se rend présente dans le texte que lorsqu'elle est attirée par le choix d'un élément d'où elle provient et qui se fait sentir comme un arrière-plan :

> Du moment que l'élément non signifié dans le contexte premier fait saillir par suite de sa transposition dans le texte, il passe au premier plan mais ne cesse pas pour autant d'évoquer le contexte d'où il provient. L'élément amené à l'avant-plan se dessine dans le mouvement de son détachement du fond. Quant à l'arrière-plan, il ne se constitue en tant que tel que du fait que l'élément mis en avant lui

> appartenait à l'origine. Les rapports entre le fond et l'avant-plan sont ainsi établis par suite des sélections opérées par le texte (Iser 1985/1976, p. 175).

Or, si le texte littéraire peut être compris comme une réaction « aux systèmes sémantiques qu'il a choisis et présentés dans son répertoire » (Iser, 1985/1976, p. 133), c'est parce que, lorsqu'il incorpore un élément provenant du répertoire il ne le fait pas tout simplement avec sa signification dans le système dominant d'où il provient : le texte produit une espèce de « répétition » qui « dépragmatise l'élément répété et l'introduit dans un nouvel environnement » (Iser, 1985/1976p. 146), où il va acquérir, déjà à l'intérieur du texte, une nouvelle signification comme thème du texte. Nous avons vu qu'Iser appelle « négation » ce processus de perte de la signification dans le système sémantique d'origine et qui stimule « l'activité de représentation du lecteur chargé d'en rechercher les motivations qui constituent le thème en tant qu'objet imaginaire » (1985/1976p. 367). En effet, l'élément du répertoire, c'est-à-dire, la norme, la convention, etc., du système sémantique réel, est intégré dans le texte en le dépragmatisant, de façon qu'il acquière une nouvelle signification dans l'entourage textuel à construire à travers l'interaction avec le lecteur et que, en même temps, il conteste sa valeur dans le système d'où il provient et informe le lecteur d'un « nouveau rapport entre la norme et le monde » (Iser, 1985/1976, p. 370). Du côté du lecteur, la négation lui oblige « à comprendre le sens qu'elle nie en lui superposant un sens nouveau dont le contenu n'est pas déterminé », de sorte que « le sens nouveau dépend du sens ancien, transformé par sa négation en un matériau d'interprétation et d'évaluation qui permet de déterminer le contenu du sens nouveau que la négation thématise en tant que blanc » (Iser, 1985/1976, p. 373).

C'est pourquoi il faut se rendre compte que la répétition d'éléments dans le post-exotisme, sous le code d'une visée transfictionnelle, bien que frustrée, n'est pas seulement la répétition des thèmes particuliers (des situations, des fonctions, des personnages, enfin, de repères fictionnels concrets) mais aussi de ce mouvement selon lequel ces éléments entraînent avec eux cet arrière-plan, ce répertoire, d'où ils sont issus. Iser ne fournit pas trop d'exemples sur cet arrière-plan, sur ce système de sens dominant répertorié par le texte – même s'il parle de la philosophie des Lumières en Angleterre pour comprendre le *Tristam Shandy* de Sterne et, en quelque sorte, de *Tom Jones* de Fielding, et met le contre-exemple des romans de chevalerie au Moyen Âge comme « un genre littéraire au service

des systèmes dominants » (Iser, 1985/1976p. 142). De notre part, nous verrions ici débordée notre réflexion si l'on examinait à travers cette optique quasi-marxiste quels éléments du système dominant historique nie le post-exotisme avec ces personnages marginalisés, fous ou mutants, dépourvus des repères spatiotemporels, vaincus par le capitalisme et déçus par la révolution, qui tournent le dos à la réalité pour explorer le domaine des rêves, des trances chamaniques, et des voyages à travers la mort[55]. Il serait peut-être plus intéressant de se demander ici quelle valeur apporte la répétition des éléments fictionnels, c'est-à-dire la transfictionnalité, à l'égard de la confrontation du lecteur *en amont* avec le répertoire des textes post-exotiques. Car, bien que le post-exotisme se positionne très directement comme une littérature de réaction à l'histoire des catastrophes du XXe siècle, il nous semble que la répétition – l'affichage systématique des éléments fictionnels semblables ayant certainement une prétention d'identité – véhicule progressivement une idée d'extériorité intérieure, assimilable à l'endogénéité qu'on discutait en parlant des relations de transtextualité chronologique. Autrement dit, la répétition transfictionnelle dans le post-exotisme crée l'impression d'un répertoire qui, étant toujours extérieur au texte particulier, est néanmoins intérieur à la fiction ; or, cette fiction ne correspondrait pas à celle des diégèses des récits individuels, mais à ce qui leur est précisément extérieur, à leur répertoire ; cette internalisation et fictionnalisation du répertoire, on pourrait s'accorder pour l'appeler aussi « fable » même dans une démarche *en amont*.

Ruffel utilisait ce mot pour parler de la manière dont le post-exotisme développe l'écriture d'« un vingtième siècle fantasmé » (2006b, p. 52), où la fable représentait plutôt un processus, une fabulation des emprunts du réel qui se concrétisait par les jeux onomastiques, par la médiatisation des œuvres littéraires pour décrire le vrai historique, ou par une « fonction politique de subversion propre à la carnavalisation littéraire » (Ruffel, 2006b, p. 69). Nous avons ensuite utilisé cette notion de fable pour parler non pas du rapport fantasmé entre le post-exotisme et le réel historique, mais du rapport fictionnalisé entre le texte et son environnement non fictionnel le plus proche : la création, les instances auctoriales, la diffusion des œuvres, sa lecture, etc. La fable post-exotique

[55] Le lecteur peut rencontrer une analyse similaire dans la critique de maints chercheurs post-exotiques, parmi lesquels nous soulignerions le livre *Ruines de l'Utopie. Antoine Volodine, Olivier Rolin* (2017) de Mélanie Lamarre, et la récente publication de Anne Sophie Donnareix, *Puissances de l'ombre. Le surnaturel du roman contemporain* (2002), tous les deux proposant d'intéressantes réflexions croisées avec la notion du répertoire d'Iser.

c'est ce contexte de production et diffusion des œuvres post-exotiques qui n'est pas à imaginer par le lecteur selon les usages et les expectatives de sa réalité, mais à partir des informations fournies par l'ensemble post-exotique à un niveau supérieur à celui des textes individuels. Or, l'idée de fable en tant qu'internalisation et fictionnalisation progressives du répertoire du texte post-exotique décrit plutôt un effet esthétique, et, alors, une réalité accessible *en amont* par le lecteur dans son interaction soutenue avec les textes post-exotiques. Ruffel accuse un effet pareil lorsqu'il parle de l'œuvre de Volodine comme le désir de la création d'un « monde autarcique, autotélique, utopique en rupture totale avec ce qu'elle nomme le « monde officiel » (2006b, p. 81), et il analyse notamment le travail de l'œuvre post-exotique au niveau des paratextes ou seuils, par lequel « le dedans et le dehors de l'œuvre sont rendus indistincts » (2006b, p. 87), ainsi qu'au niveau du métatexte, qui est, comme nous le savons, « fictionnalisé, il émerge de la fiction, si bien qu'il devient impossible de les distinguer » (2006b, p.88), de sorte que le système post-exotique rencontre une nouvelle fermeture dans cette clôture métatextuelle. Pourtant, Ruffel présente ici ses observations en tenant en compte de la fiction et la fable post-exotiques, c'est-à-dire en se positionnant au-delà de la problématisation entre le post-exotisme *en amont* et le post-exotisme *en aval*, puisque le paratexte et le métatexte post-exotiques sont déjà des articulations fabulées du post-exotisme, qui n'adviennent qu'en 1998, avec *Vue sur l'ossuaire* et le *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*. Il nous semble que si l'on veut se limiter aux réactions du lecteur lors de son parcours désinformé du post-exotisme, tel qu'il l'aurait fait avant sa systématisation, l'internalisation du dehors passe par obligatoirement par cet effet qu'on a proposé de décrire à l'aide de la notion d'Iser de répertoire, et qui ne mène pas vers une compréhension transitive de ce dehors, mais plutôt à l'impression intransitive d'une endogénéité sur l'axe paradigmatique des textes post-exotiques.

Le répertoire se rend manifeste au lecteur comme l'arrière-plan d'où saillit sémantiquement cet élément sélectionné par le texte et dont le sens se verra transformé par sa dépragmatisation et par sa nouvelle signification dans le nouvel environnement littéraire. Ainsi, le répertoire fournit au lecteur une orientation sémantique première pour comprendre l'élément littéraire en particulier, mais qui sera après abandonnée lors de la construction du sens esthétique de l'œuvre. En effet, pour le lecteur, dit Iser, « le

répertoire n'éveille que l'apparence de la familiarité, car par la 'déformation cohérente' survenue dans le texte, les éléments qui y font retour perdent leur référence par laquelle leur signification était à chaque fois stabilisée » (1985/1976, p. 150), d'où il en découle deux conséquences importantes :

> la disqualification du familier fait prendre conscience au lecteur de la situation familière d'application des normes dévaluées ; la dévalorisation du familier correspond au point culminant où le familier devient une image de la mémoire qui oriente la recherche vers un système d'équivalence du texte dans la mesure où celui-ci doit être acquis à l'encontre de cette image ou devant celle-ci (Iser, 1985/1976, p.150).

La manière dont Iser conçoit défamiliarisation présente donc quelques différences par rapport à la manière dont le fit Viktor Shklovsky à travers le concept d'*ostranenie*, qu'on peut résumer dans la formule suivante : « making the habitual strange in order to reexperience it » (Berlina, 2017, p. 24). Dans son célèbre essai intitulé « L'art comme procédé » (2017/1919), le jeune Shklovsky postulait que le principe de l'art comme technique est d'arracher l'automatisme de la perception quotidienne de la réalité, en la complexifiant et en la rendant ainsi *étrange*, et, pour ce faire, l'art se sert d'un langage étrange qui présente étrangement son objet[56]. Pour Iser, cependant, la défamiliarisation

[56] Dans le texte référencié, le critique russe argumente que le principe et la fin de la nature de l'art est à trouver principalement dans un effet de la forme, ce qui implique un certain mépris envers la capacité *intentionnelle* de l'art lorsqu'il présente un objet de la réalité comme son contenu : « And so, what we call art exits in order to give back the sensation of life, in order to make us feel things, in order to make the stone stony. The goal of art is to create the sensation of seeing, and not merely recognizing things; *the device of art is the "*ostranenie*" of things and the complication of the form, which increases the duration and complexity of perception*, *as the process of perception is its own end in art and must be prolonged*. Art is the means to live through the making of a thing; *what has been made does not matter in art.* » (Shklovsky, 2017/1919, p. 80). Cette définition est contrastée dans notre texte avec les idées d'Iser sur la défamiliarisation, mais il faut pourtant souligner que Shklovsky lui-même s'est progressivement éloigné de cette première définition restrictive de l'art, surtout à l'égard de la relation qu'il entretient avec la réalité : « You can only subject to *ostranenie* and return to sensation things that exist in reality and that had already been experienced […] But art, according to my theory at the time, was not supposed to be connected to the phenomena of reality – it was supposed to be a phenomenon of language and style. […] Now I know that art is based on the desire to enter life. Seeing and touching life, let us not claim that it doesn't exist, let us not give up the attempts to comprehend the world for the sake of delayed sensation, which is actually the final stop preceding comprehension. Let us not restrict the human mind, let us not limit our own cognition» (Shklovsky, 2017/1983, p. 273); "I was restricting the sphere of art, repeating the mistakes of old aestheticist. / They believed that rhymes, meters, and stylistic devices were the matter of art while the rest – Job's rage, the love between a woman and a man in "The Song of Songs", Childe Harold's pilgrimage, Pushkin's jealousy, Dostoyevsky's arguments – all this was but the mantel worn by art. / This is wrong. / Art renews religions, testing feelings in its own court of law, art passes judgment » (Shklovsky, 2017/1983, p. 307). La pensée de Shklovsky dans *On theory of Prose*, d'où on a extrait ces fragments, évolue jusqu'à

est plutôt un concept pragmatique dans la mesure où il implique la transformation – l'esthétisation et la thématisation – des normes ou des conventions historiques à partir de leur introduction dans un contexte de communication littéraire : même si, à la fin, cette défamiliarisation est une condition préalable pour la lecture esthétique, elle fonctionne comme notion destinée à comprendre la relation du texte littéraire envers la réalité à travers le répertoire. Et, dans ce sens, il est intéressant que la défamiliarisation d'une norme ou d'une convention, telle qu'elle est conçue par Iser, est le principe par lequel le lecteur peut reconnaître la présence de la réalité – du répertoire – derrière le texte : lorsque le texte présente au lecteur un fait réel rendu étrange par le nouveau contexte pragmatique du texte littéraire, la défamiliarisation invite le lecteur à prendre conscience de la situation réelle d'où cet élément est tiré et où cet élément lui était familier. Autrement dit, la défamiliarisation est aussi un moyen dont le texte littéraire représente par contraste le réel en tant que son répertoire.

La lecture *en amont* du post-exotisme est très sensible, dans un premier moment, à cette dévalorisation et transformation du familier. Prenons le cas de ces quatre premiers romans post-exotiques et simulons-y un parcours chronologique – enfin, du fait que les œuvres post-exotiques répètent systématiquement les mêmes éléments, on pourrait avoir choisi d'autres œuvres et une autre chronologie de lecture. *Biographie comparée de Jorian Murgrave* relève chez son lecteur des connaissances sur un contexte politique particulier, où il y aurait des brigades d'informations qui examinent la presse et la puissance autoritaire d'un gouvernement qui étouffe toute tentative de révolte ; aussi, il relève certains codes littéraires, où il y aurait le trope du manuscrit trouvé, des idées plus au moins concrètes sur l'herméneutique d'un texte biographique, et les lignes générales du genre noir ; et, finalement, il relève aussi une connaissance basique du fonctionnement de la réalité, où il y aurait les idées de la linéarité du temps, de la vie et de la mort comme les extrêmes d'une vie, ou certaines idées sur le rêve et les mondes oniriques. Cet éveil du familier, grâce auquel il se produit la premier contact avec le texte interagit , est ensuite nié par le développement du récit, qui problématise toute répartition manichéiste des contraires, sur le sens de la lecture d'un texte, sur le rôle héroïque ou antihéroïque qu'on

converger par moments avec celle d'Iser ; or, dans notre texte, nous allons toutefois faire référence aux idées du jeune Shklovysky sur l'*ostranenie* pour mieux saisir le sens de la défamiliarisation d'Iser.

projette dans les personnages, et, enfin, sur notre compréhension instinctive des lois naturelles et eschatologiques : la tension éprouvé par le lecteur entre la logique du monde réel et celle du monde fictionnel est directement thématisé par l'impuissance des biographes et des commentateurs à l'heure de composer une biographie cohérente de Jorian Murgrave. Dans *Un navire de nulle part* on assiste à une situation semblable : la révolution a un rôle ambigu, le temps et l'espace se détournent de leur linéarité et extensivité et admettent des articulations étranges et parfois chamaniques, la narration est transpercée par des personnages qui possèdent des autres personnages, etc. Or, la lecture d'*Un navire de nulle part*, du fait de la répétition de certains de ces éléments, est déjà affrontée par le lecteur à partir de ses connaissances sur *Biographie comparée de Jorian Murgrave*, ou mieux, à partir de la transformation du familier qu'opéra ce premier roman à travers des éléments similaires, qui éveillaient en même temps la familiarité du lecteur pour la détourner : cela se voit notamment dans le rôle ambigu du gouvernement révolutionnaire et dans la possibilité qu'un personnage traverse les sphères de la réalité.

On peut déjà examiner cette première dialectique entre le familier et le non familier dans le post-exotisme à la lumière de la notion 'naturalisation', développée par Jonathan Culler (2002) : comme l'indique le théoricien, « to naturalize a text is to bring it into relation with a type of discourse or model which is already, in some sense, natural and legible » (p. 162). La naturalisation décrit ainsi un processus de récupération à différents niveaux du fictionnel et, notamment, de l'étrange dans des contextes déjà connus du lecteur, ce qui s'avère une étape décisive dans la compréhension du sens du texte littéraire (*vid.* Culler, 2002, pp. 156-157). Dans un premier moment, le texte post-exotique éveille dans le lecteur un sentiment de familiarité qui correspond, suivant les idées d'Iser, au fait qu'il reconnaît les éléments du répertoire tels qu'ils sont dépragmatisés et recontextualisés par le texte littéraire. La lecture affronte alors un premier processus de naturalisation, qui nous semble concerner ce que Culler (2002, p. 164) appelle les trois premiers niveaux de la vraisemblance à travers lesquels le lecteur rend intelligible un texte littéraire[57] : le lecteur fait appel à ses connaissance sur le

[57] «One might distinguish five levels of *vraisemblance*, five ways in which a text may be brought into contact with and defined in relation to another text which helps to make it intelligible. First there is the socially given text, that which is taken as the 'real world'. Second, but in some cases difficult to distinguish from the first, is a general cultural text: shared knowledge which would be recognized by participants as part of culture and hence subject to correction or modification but which none the less serves as a kind of 'nature'. Third, there are the texts or conventions of a genre, a specifically literary and artificial

fonctionnement de la réalité, sur les conventions de la culture représentée par le récit et sur les genres auxquels le texte semble appartenir pour constituer une base sur laquelle se développe la compréhension de ce que dans le texte est particulier. Or, dans un deuxième moment – et ceci est quelque chose de systématique dans la structure du récit post-exotique –, le récit évolue pour remettre en question l'apparence de familiarité précédemment éveillée chez le lecteur : les personnages se réincarnent, on hésite sur l'inscription idéologique des gouvernements totalitaires, les genres autobiographique et noir n'accomplissent pas l'horizon d'attente qu'ils éveillent, etc. À ce point, la compréhension du texte implique la naturalisation de la dissidence à l'égard des trois premiers niveaux de vraisemblance préalablement mobilisés par le lecteur, ce qui implique le quatrième niveau d'après la théorie de Culler :

> The fourth level involves an implicit or explicit claim that one is not following literary convention or producing texts which find their intelligibility at the level of generic vraisemblance […] To naturalize it at this level is to read it as a statement about the writing of novels, a critique of mimetic fiction, an illustration of a world by language » (Culler, 2002, pp. 173-175).

Ce niveau de naturalization, continue Culler (2002, p. 176) invite le lecteur à faire une synthèse de l'opposition dialectique entre le texte subvertissant et les conventions subverties, et, donc, il représente une intégration du différent au sein d'un même texte. Enfin, si cette subversion implique un processus de citation ou de parodie d'un autre texte ou genre – ce qui, comme l'indiquait Genette, constitue un exemple de présence d'un texte dans un autre sous le rapport d'hypertextualité (*vid*. 1982, p. 37), et que le lecteur réussisse à le repérer, il faudrait réaliser une dernière naturalisation au cinquième niveau de ressemblance, qui « does not generally lead to synthesis and to naturalization at another level but rather to an exploration of the difference and ressemblance » (Culler, 2002, p. 178). Ce dernier stade de naturalisation devient paradigmatique du rôle qui accomplit la répétition dans le post-exotisme à l'égard de la dialectique entre le familier et le non familier : même si la lecture d'un texte post-exotique peut toujours exiger de comparer sa

vraisemblance. Fourth, comes what might be called the natural attitude to the artificial, where the text explicitly cites and exposes *vraisemblance* of the third kind so as to reinforce its own authority. And finally, there is the complex vraisemblance of specific intertextualities, where one work takes another as its basis or point of departure and must be assimilated in relation to it. At each level there are ways in which the artifice of forms is motivated or justified by being given a meaning » (Culler, 2002, p.164)

ressemblance et sa différence avec d'autres textes présents hypertextuellement ou architextuellement[58], la lecture continuée du post-exotisme dévoile au lecteur l'utilité de comparer la différence et la ressemblance d'un texte post-exotique non pas avec des textes extérieurs au post-exotisme, mais avec ses pairs. Et ceci parce que ce qui constitue un effort de naturalisation – à tous les niveaux – dans la première lecture post-exotique devient un exercice d'habituation lorsque les éléments non familiers – encore, à tous les niveaux – deviennent progressivement familiers dans l'esprit du lecteur *en amont*. Il y a quelque chose comme une connaissance transtextuelle et transfictionnelle qui apparaît déjà entre la première et la deuxième lecture de l'œuvre post-exotique, et qui se poursuit dans *Rituel du mépris*, qui reprend très directement les perspectives éveillées par Jorian Murgrave à travers ce prisonnier Moldscher, que le lecteur serait même tenté de lire transfictionnellement. Certes, *Rituel du mépris* continue à éveiller le répertoire du lecteur, à défaire le sens que certains éléments auront dans le système sémantique dominant de la réalité historique et à préciser un effort de naturalisation : mais, du fait qu'on continue à y voir la trace d'une structure même de défamiliarisation maintenue et construite par les œuvres précédentes et portant sur les mêmes éléments, il devient de plus en plus intuitif de naturaliser le récit post-exotique à travers les autres textes post-exotiques, voire de le ramener non pas aux niveaux de vraisemblance qui appartiennent à la réalité du lecteur, mais à ces niveaux de vraisemblance auxquels il s'est habitué pendant la lecture Parallèlement à cette dévalorisation du familier qui s'opère naturellement à l'encontre du texte littéraire, surtout si celui-ci pousse les limites des logiques du monde du lecteur, il se produit dans le post-exotisme la constitution d'un non-familier devenu familier, d'un savoir-faire transtextuel qui code la manière dont les textes post-exotiques présentent une défamiliarisation familière du familier[59].

[58] En fait, *Un navire de nulle part* (Volodine, 2003) a une relation transtextuelle avec l'œuvre de Jane Austen, qui s'avoue dans le choix des titres de la première, la troisième et la quatrième parties du roman de Volodine, renvoyant ainsi à l'œuvre de l'écrivaine anglaise : « PREMIÈRE PARTIE. Raison et sentiments » (2003, p. 253) ; « TROISIÈME PARTIE. Persuasion » (2003, p. 317) ; « QUATRIÈME PARTIE. Orgueil et préjugés » (2003, p. 371).

[59] À cet égard, il se peut que l'un des fragments les plus « étranges » dans le post-exotisme – enfin, un des fragments les plus étrangement éprouvés par le lecteur habitué, est peut-être cette description de l'attente de Mevlido avant de s'embarquer pour une mission officielle : « On se voit donc ainsi confronté à la solitude, dans une oisiveté qui vaut celle d'un touriste en transit dans un aéroport. Et on essaie de gagner du temps en le gaspillant » (Volodine, 2007, p. 202). Ce qui résulterait non familier pour le lecteur habitué c'est précisément la familiarité du fragment par rapport avec le monde quotidien du lecteur, avec son fonctionnement et ses codes, qui sont de plus en plus laissés du côté pour guider la naturalisation du récit post-exotique dans une lecture continuée.

Ainsi, tandis que les textes post-exotiques attaquent systématiquement la familiarité des conventions du lecteur, ils construisent grâce à la répétition une sensation de familiarité dans la manière dont cette défamiliarisation devient systématique, qui constitue quelque chose comme un répertoire propre au post-exotisme que le lecteur mobilise à chaque fois qu'il entame la lecture d'une œuvre post-exotique. *Des enfers fabuleux* pousse les limites des habitudes du lecteur en présentant une structure narrative complexe, enchâssée et bouclée temporellement, où les personnages narrateurs se voient en même temps narrés par les personnages de ses histoires, et qui se justifie par une certaine conception des mondes oniriques du post-exotisme, de la traversée des sphères de la réalité, des pouvoirs eschatologiques des mutants, et de la manière dont le post-exotisme s'ouvre volontiers à la transformation des mots en événements. La lecture de *Des enfers fabuleux* est notamment plus accessible si le lecteur peut mobiliser ce répertoire de la défamiliarisation qui s'est construit au long des autres œuvres, c'est-à-dire, si du moment où le lecteur y rencontre des narratrices suspectes d'altérer la narration ainsi que des mutants ou des moines qui explorent les rêves, le lecteur éprouve une certaine inertie post-exotique et s'attend déjà à la manière dont le texte dévalorisera le familier pour générer des structures et des intrigues qui deviennent de plus en plus familières : la fin du roman, où l'on ne sait plus très bien si ce sont les vielles femmes qui narrent la vie du moine ou si c'est l'inverse, est plus facilement *naturalisable* à partir du répertoire post-exotique qu'à partir du répertoire historique.

Ce travail de familiarisation de l'étrange est ainsi un travail sur le répertoire qui mobilise le texte, mais aussi sur le lecteur lui-même, qui dans la lecture voit comment se modifient ses connaissances préalables et, alors, son rapport avec le monde. Une partie de ce processus est connaturel à l'expérience littéraire, et les analyses qu'Iser en fait nous semblent clairvoyantes :

> Le texte et le lecteur ne se font plus face comme sujet et objet, mais une division se produit au sein même du lecteur. Si celui-ci développe les pensées d'une autre personne, c'est qu'il sort temporairement de ses dispositions individuelles : il s'occupe en effet de quelque chose qui, jusqu'alors, ne se trouvait pas, sous cette forme du moins, dans l'horizon de son expérience. Il se produit dès lors chez le

> lecteur une espèce de division artificielle : il thématise quelque chose qu'il n'est pas (1985/1976, p. 279).

Or, une autre partie du processus nous semble spécifique au post-exotisme et relève de la suppression de la ponctualité en faveur de la répétition. En effet, la répétition, qui représente la constitution et mobilisation systématique de ce répertoire de la défamiliarisation, fait que le lecteur se retrouve à chaque fois qu'il entame la lecture du post-exotisme en niant un même ensemble de savoirs et en projetant un même ensemble de savoirs nouveaux construits transtextuellement à travers son parcours de lecture[60]. Ainsi, bien que la division du lecteur en deux et le fait qu'il devienne quelque chose qu'il n'est pas – sous la pensée d'une autre personne – soient des expériences temporaires qui se produisent dans l'acte de lecture, le post-exotisme, à travers la répétition, offre au lecteur l'expérience de se retrouver lui-même à chaque ouvrage comme étant temporairement mais systématiquement cette même chose qu'il n'était pas, mais qu'il est en train de devenir à chaque fois que le texte post-exotique lui présente les mêmes pensées, problématiques, intrigues, cosmovisions, articulations de l'espace et le temps, perspectives des personnages, attentes narratives, processus de défamiliarisation et familiarisation de l'étrange, etc. Cet effet de lecture, qui dévoile déjà les premières étapes de la transformation du lecteur *du* post-exotisme en lecteur post-exotique (*vid*. Wagner, 2006), et qui concerne davantage l'internalisation du répertoire, nous semble être en deçà de la valeur de la transfictionnalité post-exotique: bien qu'elle ne réussisse pas à lier horizontalement de façon complètement efficace les mondes diégétiques du post-exotisme, elle réussit néanmoins à les unifier verticalement en promouvant à travers la répétition des éléments sélectionnés que le lecteur mobilise un même rapport de négation des normes du répertoire du texte et d'acquisition des normes nouvelles internes à la fiction. De la sorte, le lecteur participe à la constitution du sens des œuvres post-exotiques à travers un même mouvement de division de sa personne, déjà orientée dans la manière

[60] On pourrait encore ici faire appel un concept issu de la théorie d'Iser, celui des « négations secondaires », pour expliquer le processus d'affrontement que le lecteur entreprend envers ses propres attentes. Les négations secondaires, dit Iser, « résultent de l'interaction entre les signaux directeurs du texte et les configurations sémantiques du lecteur […] [Elles] se rapportent à l'effet rétroactif exercé sur les habitudes de lecteur par les configurations sémantiques que le lecteur a lui-même formées » (1985/1976, p. 397). De cette façon, on pourrait aussi formuler de façon *iserienne* l'effet en haut souligné : la répétition d'un même élément littéraire à travers les textes entraîne que le lecteur opère une même négation secondaire dans ses propres habitudes du lecteur, de sorte que la répétition dans le post-exotisme apprend peu à peu au lecteur à entreprendre une même correction de ses attentes lors de l'interaction avec le texte, ce qui résulte dans une transformation du lecteur à partir de l'accumulation d'un ensemble de négations secondaires.

dont il doit combler les ambiguïtés, indéterminations, espaces vides et négations du répertoire lors de sa lecture du texte post-exotique.

Enfin, ce mouvement est corrélatif à l'institution d'une même situation de communication entre les participants du texte littéraire. Rappelons que, comme l'indiquait Iser (1985/1975), la communication littéraire a besoin de créer entre le texte et le lecteur cette situation de communication que la communication non-littéraire requiert comme préalable. À cet égard, il nous semble important de mener à la réflexion les considérations de Conrad (2016) sur le post-exotisme comme cycle phatique. Comme nous avons vu lorsqu'on analysait le sens intransitif de l'architextualité post-exotique, lorsque la fable post-exotique apparaît, elle représente une explicitation et une explication (ou une abduction) des réalités observables par un lecteur *en amont*, et, dans ce sens, il faut attirer l'attention sur le fait que la fable post-exotique est, avant tout, la représentation fictionnelle de cette situation de communication que le texte littéraire a besoin de construire avec son lecteur pour pouvoir communiquer : en proposant une communauté de prisonniers, définie idéologiquement et idiosyncratiquement, elle détermine les horizons de la situation de communication nécessaire pour que la communication se produise et que le sens du texte littéraire soit orienté par un contexte préalable. *En amont,* pourtant, cette situation de communication, qui constitue l'enjeu du post-exotisme vu comme un cycle phatique, est pourtant déjà suggérée à chaque moment que l'enchâssement du post-exotisme fait apparaître une voix venue d'ailleurs qui, par les fonctions qu'il développe, s'assimile au narrateur-conteur des *skaz* russes et de toutes les traditions de narration oralisée. Cette voix correspond au surnarrateur post-exotique, c'est-à-dire, à un être qui relève d'une fiction particulière, mais, *en amont*, elle ne mobilise que des débris de cette situation de communication, ou, tout simplement, elle ne représente qu'un niveau narratif supérieur, abstrait, pourvu néanmoins de subjectivité, mais dont les contenus ne sont pas forcément thématisés dans le texte.

4.4.1. Le conteur post-exotique

Walter Benjamin (2011/1936) consacra un court essai au conteur, qu'il l'examine comme une figure historique, appartenant aux temps où la logique de la diffusion et de la

réception du livre n'était pas encore dominée par les exigences de l'information et le progrès technologique. Pour Benjamin, les représentants archaïques du conteur étaient l'agriculteur et le marin, et leur récit relevait alors d'une « forme artisanale de communication » (2011/1936, p. 44), car la classe sociale des artisans représentait « l'université du conte » (2011/1936, p. 35), du fait qu'en elle « s'alliait la connaissance du lointain telle qu'une personne ayant beaucoup voyagé peut la rapporter chez elle avec la connaissance du passé telle qu'elle est confiée éminemment au sédentaire » (2011/1936, p. 35). Le récit du conteur, transmis oralement comme une « marchandise de l'épopée » (Benjamin, 2011/1936, p. 38), était tiré alors de l'expérience, de la sienne et des autres, et il visait la sagesse comme une « dimension épique de la vérité » (Benjamin, 2011/1936, p. 38, p. 37). C'est pourquoi le récit du conte rivalise avec la notion moderne d'information, qui tire sa validité de « la possibilité d'une vérification rapide » (Benjamin, 2011/1936, p. 38, p. 40) : le récit du conteur ne voudrait pas « transmettre le pur « en soi » de la chose comme le font une information ou un rapport », mais il « immerge la chose dans la vie de celui qui la raconte pour ensuite l'extraire de celle-ci. Ainsi la marque du conteur reste attachée au récit comme celle de la main du potier sur le vase en grès » (Benjamin, 2011/1936, p. 38, p. 44). De cette façon, le conte entretient avec la vie humaine – sa matière – une relation artisanale, et alors, il se peut que la tâche du conteur, se demande Benjamin, « ne consiste-t-elle pas justement à façonner la matière brute de l'expérience – étrangère et personnelle – d'une manière solide, utile et unique » (2011/1936, p. 65). Car la valeur du conteur est celle d'assurer la transmission de cette sagesse artisanale, ainsi que de garantir sa conservation grâce à la mémoire, « faculté épique » (Benjamin, 2011/1936, p. 38p. 51), du conteur et de son auditeur, dont le point cardinal est précisément « de s'assurer de la possibilité de réitération » (Benjamin, 2011/1936, p. 38p. 51).

Dans la logique du monde contemporain, la figure du conteur est pourtant compromise, comme Victoire Feuillebois le remarque dans l'analyse des narrations oralisées du XIXe siècle, dont nous avons déjà parlé :

> Autant le conteur est une figure fondamentale de la justification de l'œuvre, à laquelle il apporte son aura charismatique et sa légitimité documentaire, autant il

> apparaît assez rapidement comme un narrateur insuffisant pour prendre en charge le récit, et en particulier son écriture (2014, par. 11).

Feuillebois souligne « son incapacité constitutive à s'élever au-delà de la sphère du témoignage direct » (2014, par. 14), qui n'apparaît qu'en contraposition avec la figure d'un narrateur vue comme « le *tiers absent,* dont le point de vue supérieur et détaché des conditions directes de l'énonciation représentée est la véritable source de l'écriture » (p. par 27). Or, ce détachement du narrateur ou de romancier, a aussi des implications sur l'acte du récit, tel que Benjamin le conçoit :

> La salle d'accouchement du roman [à la différence du conte] est l'individu dans sa solitude, l'individu qui n'est plus capable d'exprimer sur un mode exemplaire ses désirs les plus importants, qui, n'étant pas lui-même un homme de conseil, ne peut donner le moindre conseil. Écrire un roman signifie exacerber au plus haut point l'incommensurable dans la présentation de la vie humaine (2011/1936, p. 38).

Il se peut que cette solitude de l'activité du romancier, parallèle, en fait, à celle du lecteur de romans[61], soit liée à la forme intérieure du genre romanesque, telle qu'elle est pensée par Georg Lukàcs, et qui ne serait que « la marche vers soi de l'individu problématique, le cheminement qui – à partir d'un obscur asservissement à la réalité hétérogène purement existante et privée de signification pour l'individu – le mène à une claire connaissance de soi » (1968/1920, pp. 75-76). Le conte est transmission et mémoire, légitimité de l'expérience devenue sagesse, et création artisanale du récit : c'est ainsi qu'il peut fournir une histoire répétable, qui touche un auditeur tenté de reproduire la sagesse que le conte code au long des générations, en annulant d'une certaine façon la contrainte temporelle tant à l'intérieur de la diégèse – car narré dans un temps passé presque mythique – qu'à l'extérieur, c'est-à-dire à sa réception. Le roman, comme « l'épopée d'un temps où la totalité extensive de la vie n'est plus donnée de manière immédiate » (Lukàcs, 1968/1920,

[61] « Celui qui écoute une histoire est en compagnie du conteur ; même celui qui la lit fait partie de cette compagnie. Le lecteur d'un roman, en revanche, est seul. Il l'est plus que tout autre lecteur. (Car même celui qui lit un poème est prêt à prêter sa voix aux mots pour l'auditeur.) Dans cette solitude qui est la sienne, le lecteur du roman s'empare de sa matière plus jalousement que tout autre lecteur. Il est prêt à se l'approprier sans laisser le moindre reste, à l'engloutir pour ainsi dire. En effet, il anéantit, il avale sa matière comme le feu dévore un tas de bois dans la cheminée. La tension qui traverse le roman est très semblable au courant d'air qui réveille la flamme dans la cheminée et anime son mouvement » (Benjamin, 2011/1936, pp. 54-55).

p. 49), représente par la quête solitaire du héros, la quête solitaire de la vérité du romancier, où le temps se fait sentir avec insistance en tant que processus (Lukàcs, 1968/1920, p. 67). Ce processus devient la seule sagesse du roman face à un monde qui s'énonce dans la mesure qu'il se construit, et qui se construit dans la mesure qu'il s'énonce :

> C'est seulement dans le roman, dont tout le contenu consiste en une quête nécessaire de l'essence et dans une impuissance à la trouver, que le temps se trouve lié à la forme : le temps est la façon dont la vie purement organique résiste au sens présent, la façon dont la vie affirme sa volonté de subsister en sa propre immanence, parfaitement close Dans l'épopée, l'immanence du sens à la vie est assez forte pour abolir le temps. La vie accède en tant que telle à l'éternité : du temps, l'organique n'a retenu que la floraison. […] Dans le roman, sens et vie se séparent et, avec eux, essence et temporalité ; on pourrait presque dire qu'en ce qu'elle a de plus intime, toute l'action du roman n'est qu'un combat contre les puissances du temps » (Lukàkcs, 1968/1920, p. 121).

Sur cette problématisation entre le conteur et le romancier – ou le narrateur – leurs mondes et leurs récits, se met en œuvre un des enjeux littéraires les plus importants du post-exotique à notre égard : un enjeu tensionne la réception *en amont* des œuvres jusqu'au besoin d'un niveau de compréhension supplémentaire, matérialisé dans la figure du surnarrateur. Le post-exotisme, à travers cette figure diégétique et la logique de répétition de certaines constantes narratives, récupère certainement une idée du conteur, de son art du récit et de son monde au sein de ses textes éminemment romanesques. Ce lien architextuel avec l'univers et les stratégies du conte traditionnel fait partie aussi du répertoire mobilisé par les textes, et comme tout élément du répertoire, il subit aussi certaines négations lorsqu'il apparaît comme thème dans le texte. Approchons-nous-en et utilisons encore *Dondog* (2002a) comme exemple.

Deux sont les représentants de la figure du conteur dans ce roman : Dondog lui-même, qui organise ses paroles structurellement dans les récits enchâssés de son enfance, de son séjour dans les camps de concentration, ou de la vie de ses êtres aimés, et le narrateur-conteur, qui se rapproche de la figure du conteur plutôt par ses fonctions que par son *ethos*. On dirait que le lecteur *en amont* perçoit avant le côté de conteur de Dondog que celui du surnarrateur, dont la valeur devient de plus en plus saillante une fois qu'on a

progressé à travers le développement paradoxal du roman. À première vue, le personnage de Dondog fait apparaître un arrière-plan sémantique d'où il sort en tant que conteur benjaminien : il se constitue comme un artisan du récit, dont la matière est sa vie, qui devient une sorte de vérité épique ou de sagesse dans ses paroles. Or, tandis qu'il fait apparaître cet ensemble référentiel, il nie pourtant sa valeur traditionnelle en déformant clairement la figure historique du conteur. Et ceci principalement parce que la vie de Dondog, marquée par le traumatisme psychique, le trouble mental et les interrogatoires subies, altère profondément sa conception de la vérité, qu'il avoue utiliser « comme une bouée de sauvetage dont nul ne pouvait vous priver » (Volodine, 2002a, p. 51). En effet, « Dondog avait sa vérité intérieure, immuable, indestructible, et il organisait sa survie à partir de là. Il organisait sa survie même s'il tremblait, s'il pleurait, même s'il bégayait, même s'il reniflait. Il tenait bon. Il niait » (Volodine, 2002a, p. 200) ; et, ainsi, après une longue nuit de narration et de témoignage dans l'appartement de la Cité Noire, Marconi avoue à Jessie Loo avoir l'impression que Dondog : « n'a dégorgé que des foutaises » (Volodine, 2002a, p. 317). C'est ainsi que Dondog imprime la trace artisanale de son expérience dans ces récits, mais cette trace devient directement problématique avec la figure historique du conteur, récupérée avec trouble par le personnage jusqu'à ce qu'il arrive à la renverser par moments: « J'en parlerai quand je l'aurai totalement oublié, pas avant » (Volodine, 2002a, p. 106), dit Schlumm, personnage appartenant à l'enfance de Dondog et que celui-ci projette de façon presque schizoïde pour avoir un interlocuteur dans sa solitude au bâtiment de la Cité. La relation de Dondong avec la réalité n'assure donc pas la légitimité de son récit, mais tout au contraire, elle la trouble, la transforme en la rendant intérieure et en la soumettant à des réélaborations, enfin, il l'oublie pour constituer ses récits : « En deçà de mes histoires gisait ma mémoire, défunte, inexplorable depuis sa surface externe jusqu'à sa lie goudronneuse. J'avais tout oublié, j'oubliais tout, je rebâtissais des souvenirs artificiels avec de la suie illisible et avec des régurgitations mutilées de rêves » (Volodine, 2002a, p. 107). Ironie terrible, la mémoire de Dondog est précisément ce qui le désancre de la réalité, ce contre qui se dresse le récit de sa vie et dont la trace n'est à trouver que dans ce qui anime la tentative d'opposer un récit fabulé à la réalité.

Cependant, c'est précisément cette version négative de la mémoire ce qui lui anime à raconter et à se reconnaître comme un conteur, mais non pas un conteur

d'histoires habituelles, mais un conteur de *féeries*. « Raconte tout cela comme une féerie » (Volodine, 2002a, p. 108), l'encourage à faire Schlumm :

> C'est une technique qui m'est familière, dit Dondog. Comme si c'était arrivé dans une autre civilisation, sur une planète comparable mais différente. Les auditeurs n'y voient que du feu, ils estiment qu'il s'agit de science-fiction ou de pures foutaises (Volodine, 2002a, p. 109).

La féerie, analyse Catherine Coquio dans un texte où elle examine les implications politiques de Dondog comme témoin des catastrophes, « c'est le saut forcé dans le mythe au contact du réel atroce » (2013, p. 392). Elle apparaît moins comme une conséquence psychique involontaire, dérivée de l'état mental de Dondog, que comme « la problématisation du récit de témoignage au cœur d'un 'romanesque' étrange, né du regard du rescapé sur le monde » (Coquio, 2013, p. 392). Et elle est avant tout une « technique », comme indique Dondog, par laquelle le personnage surmonte les tensions entre la vérité remémorée du conteur et la quête de sens du romancier, entre le temps annulé par l'exemplarité du mythe et le temps comme constituant ultime du roman en tant que processus : entre la solitude d'une vérité personnelle et irrépétible et la compagnie de ceux qui contribuent par leur écoute à la transmission et conservation de la vérité. Enfin, la féérie, dirions-nous, c'est le régime de fiction propre au post-exotisme.

Quand le surnarrateur se dévoile comme narrateur-conteur, enchâssant l'histoire de Dondog et les histoires qu'il produit comme des féeries, c'est précisément le rapport de Dondog avec ses histoires, enfin, avec la vérité et avec son expérience, qui devient la matière du conte, c'est-à-dire la matière artisanale du récit du surnarrateur qui se limite à relater *ce que raconte* Dondog, peu importe que le personnage le fasse comme un conteur, comme un romancier, ou comme un créateur de féeries. Ainsi, tandis que la matière des récits de Dondog comme conteur est toujours sa vie, la matière du récit du surnarrateur c'est la manière dont Dondog la raconte, et c'est à ce niveau que se produit une compréhension supérieure des enjeux narratifs du roman, dont le thème caché et dévoilé par le surnarrateur n'est pas exactement la vie atroce de Dondog, mais la manière dont il en fait un récit. C'est seulement à ce niveau-là que l'histoire de Dondog peut devenir sagesse, vérité épique, et qu'elle peut résister à sa propre consommation en tant que roman. Le lecteur du roman, signale Benjamin, « cherche donc vraiment des êtres humains auprès desquels il puisse recueillir ce « sens de la vie ». Il doit pour cela être sûr

à l'avance, d'une manière ou d'une autre, qu'il va assister à leur mort » (2011/1936, p. 55) ; et, très justement, le lecteur de *Dondog* (2002a) apprend dès le début de l'histoire que Dondog est mort et qu'il va raconter sa vie, qui se consommera au fur et à mesure que son histoire est racontée. Mais, ce sens de la vie, dont parle Benjamin, sera difficilement saisissable dans un roman qui démarre précisément avec la mort du personnage, et où les paradoxes se multiplient constamment et le système narratif de l'œuvre empêche une véritable orientation de cette quête impossible de sens – et ceci est valable pour une grande partie des œuvres post-exotiques. Or, en tant que conte, c'est-à-dire, lue dès le niveau supplémentaire définie par le narrateur, l'histoire de Dondog admet des temporalités et des changements de niveaux narratifs que le lecteur ne perçoit plus comme les vecteurs de la désintégration de sens, mais comme l'énonciation d'un sens complexe, celui qui met l'accent non sur la vie de Dondog, qui serait la matière du roman, mais sur la manière dont on peut raconter une vie, matière d'un conte où Dondog apparaît avant tout comme conteur, cet homme « qui pourrait laisser la mèche de sa vie se consumer entièrement sous la douce flamme de son récit » (Benjamin, 2011/1936, p. 65).

Ainsi, on peut penser que les personnages post-exotiques se ressemblent parce qu'ils partagent tous, à des degrés variables, cette aspiration à devenir conteurs, à échapper au destin du personnage du roman, dont la lutte contre le temps est condamnée à l'échec, pour travailler leur vie et la vie des autres comme le ferait un artisan du récit. Pour que leur facette de conteurs apparaisse clairement dans le texte, un autre conteur doit s'approprier à son tour de leur histoire, qui l'enchâsse et la présente timidement au second degré, de façon à mettre l'accent sur le rapport que ces personnages-conteurs entretiennent avec leur vie en tant que récit – ce thème étant suggéré dès les origines du post-exotisme, à partir de la tension entre la vie et la biographie de Jorian Murgrave. Le post-exotisme offre à son lecteur *en amont* des mondes similaires, qu'il soupçonne d'être liées par des liens transfictionnels concernant la prétention à l'identité de certains de ses éléments fictionnels ; mais la quête du lecteur à travers les diégèses post-exotiques frustre ses hypothèses transfictionnelles et finit par le renvoyer à une lecture notamment architextuelle à partir de la clé de l'oralisation du récit et des abstractions sur les fonctions et les types du personnage. En même temps, le lecteur *en amont* commence à s'habituer à la narration post-exotique, à sa déformation de la réalité, à ses stratégies textuelles, et il

les intègre comme un savoir-faire littéraire qu'il s'essaie à verser lors de la nouvelle lecture, comme un répertoire intérieur au post-exotisme où la déformation de la réalité extérieure devient peu à peu la formation d'une réalité interne. Et, c'est alors qu'on finit par comprendre que c'est précisément la manière dont le texte est narré – au sens large – qui devient l'élément susceptible d'une pensée transfictionnelle : un élément fictionnel, d'ailleurs, parce qu'il est intégré dans les diégèses à travers l'enchâssement que le surnarrateur provoque à partir de son apparition, et qui devient ainsi un thème récurrent du récit. Il nous semble que c'est dans ce sens que le post-exotisme peut se constituer *en amont* comme un cycle phatique, parce que l'élément réapparaissant à travers les textes, qui les présente comme unité et que le lecteur peut lire transfictionnellement, est précisément la manière dont ils sont communiqués, c'est-à-dire la situation de communication qu'ils instaurent entre le lecteur-auditeur et les conteurs dont la matière de leur art n'est que leur récit. La compréhension esthétique *en amont* du post-exotisme comme ayant un répertoire interne et fictionnalisé et développant des rapports littéraires à travers la figure du conteur et le côté mythique du conte constitue, à notre égard, l'inverse intransitif le plus clair de la fable post-exotique comme structure unificatrice transitive.

5. Conclusions

Au début de ce chapitre, nous avons proposé de dresser un regard alternatif sur le post-exotisme, un regard qui essayait de ne pas prendre en considération l'existence de la fable post-exotique comme préalable au texte littéraire et influençant sa compréhension et réception. Il ne s'agissait pas d'une démarche complètement révolutionnaire, et, même au contraire, elle impliquait tout simplement de considérer le post-exotisme comme s'il n'était qu'un ensemble de textes littéraires, sur lesquels on ne devait se prononcer qu'à partir des informations que le lecteur recueille dans la rencontre des textes et récits individuels qui conforment la littérature d'Antoine Volodine. La valeur de cette disposition critique se fait remarquer lorsqu'on se demande sur les manières dont les textes post-exotiques entrent en rapport les uns avec les autres, c'est-à-dire, sur les manières dont le lecteur pourrait arriver à percevoir l'unité du post-exotisme sans avoir le besoin de tenir compte de l'unité que la fable post-exotique leur confère comme récit supérieur et unifiant. Or, du fait que la fable post-exotique est imbriquée aux textes post-

exotiques individuels, nous avons décidé de faire spécialement attention au statut du post-exotisme avant sa systématisation en 1998 grâce à *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze,* et d'adopter comme disposition critique pour ces textes publiés avant 1998 et quelques autres l'invitation qu'Antoine Volodine faisait au lecteur dans l'avant-propos de l'édition de 2003 de quatre premiers romans post-exotiques : il s'agit de regarder comment *tout se tient*, c'est-à-dire, comment le tout est tenu par lui-même. Nous avons interprété cette remarque comme une invitation à trouver les structures qui traversent les textes post-exotiques et qui ont primordialement une valeur unificatrice, de sorte que non seulement les premiers romans post-exotiques sont cohérents avec le projet en général post-exotique, mais aussi, et peut-être pour cela, ils exhibent déjà une unité interne à ce stade où la fable post-exotique n'existait pas.

Toute structure textuelle appelle un lecteur qui la réalise esthétiquement, et leur sa potentiellement unificatrice ne peut pas être prise isolément, sans compter sur sa réception. C'est pourquoi nous avons décidé de suivre le déploiement de ces structures à travers un observatoire constitué par la théorie de la réception de Wolfgang Iser (1985/1976), qui nous a donné les outils pour regarder les structures unificatrices du post-exotisme comme des stratégies d'orientation de la participation du lecteur dans la création de sens conjointe du texte littéraire post-exotique. Comme il s'agissait pour nous de nous positionner dans une vision de l'ensemble, c'est-à-dire, de trouver ce qui dans le texte individuel appelle un autre texte et, par là, réussit à les lier, nous avons examiné les textes post-exotiques et le rôle de leur lecteur dans les trois niveaux principaux de transcendance textuelle, tels qu'ils ont été définis par la critique. D'un côté, nous avons analysé le niveau de la transtextualité post-exotique, qu'on a divisé en deux : la transtextualité chronologique – intertextualité, hypertextualité, et métatextualité – et l'architextualité ; d'un autre côté, nous avons analysé le niveau de la transfictionnalité, défini comme le niveau où deux textes peuvent s'unifier en raison de leurs mondes diégétiques (*vid*. Saint-Gelais, 2011). Nous les avons séparés pour séparer aussi nos analyses sur les différentes structures unificatrices du post-exotisme, mais nous avons décidé de suivre une démarche réflexive cumulative selon laquelle les arguments faits à propos d'un aspect particulier réapparaissent pour compléter la compréhension de l'autre aspect. Ceci se voit clairement dans la dernière sous-section de chaque section du chapitre, où nous avons essayé d'argumenter le sens intransitif de chacune de ces structures. Dans ces sous-sections, qui

agissent à la manière d'une conclusion fragmentée du chapitre, nous avons tenté de mettre en relief la valeur de chaque structure comme une préfiguration non intentionnelle, dépourvu de contenus fictionnels, d'un aspect qui constitue la fable post-exotique dans sa valeur unificatrice de l'ensemble dans une lecture *en aval* du post-exotisme. Ainsi, nous pouvons affirmer que ces structures transtextuelles et transfictionnelles, une fois reçues et perçues par le lecteur, dévoilent comment le post-exotisme vu *en amont* exhibe une unité en tant qu'effet de lecture que les textes provoquent naturellement dans leur lecteur.

La première conclusion générale à laquelle on peut arriver à partir de notre parcours *en amont* est que le post-exotisme est une littérature qui multiplie les effets d'endogénéité en renvoyant constamment le lecteur hors du texte vers un ailleurs qui reste, toutefois, interne à l'ensemble. Ce mouvement de renvoie au dehors construit un système de relations en réseau entre les textes post-exotiques qui se heurte parfois contre la nature de certains mécanismes utilisés pour constituer lesdites relations. C'est le cas, par exemple, de l'hypertextualité post-exotique qui, au lieu d'éclaircir la relation chronologique entre l'hypertexte et l'hypotexte, la rend problématique lorsqu'elle est examinée du point de vue de la perception du lecteur ; et c'est le cas aussi des relations d'intertextualité, qui semblent se représenter à l'esprit du lecteur non pas à travers une analyse chronologique linéaire qui suivrait la chronologie éditoriale du post-exotisme, mais rétrospectivement comme un fait de mémoire selon lequel le lecteur serait ou ne serait pas capable de se rappeler les longues listes des œuvres, personnages, ou situations déployées par le post-exotisme. Enfin, c'est aussi le cas des relations d'hétéronomie forte et faible régissant certains textes exhibant un rapport transtextuel chronologique. De l'autre côté, les relations transfictionnelles du post-exotisme travaillent le répertoire de l'œuvre littéraire à travers la répétition systématique d'éléments sélectionnés, ce qui agit en faveur de l'internalisation de ce dehors où les éléments du texte trouvent leur signifié premier. Il faut remarquer que les procédés utilisés par le post-exotisme pour unifier ses textes sont, par nature, des procédés qui affirment la transcendance de l'œuvre hors des limites du texte, et qui agissent normalement comme des voies d'ouverture. Or, lorsqu'ils sont utilisés déceptivement, comme c'est le cas de l'intertextualité qui, par son développement réticulaire, finit par renvoyer le lecteur au point d'origine de la référence intertextuelle, ces procédés ouvrent le texte pour le clôturer ensuite dans un niveau

supérieur où les textes individuels post-exotiques prennent de plus en plus l'apparence d'être des fragments d'un grand texte interrompu seulement par les seuils physiques de l'œuvre. La répétition des personnages qui définissent un type ou celle des actions qui définissent une fonction travaille dans l'esprit du lecteur *en amont* l'impression d'une même culture sous-tendant les textes post-exotiques, en faisant alors dériver la transfictionnalisation d'une logique horizontale vers une logique verticale, où les textes s'enchaînent comme les parties d'un ensemble presque anthologique et folklorique. L'espace de ce lien vertical est à reconstruire par le lecteur dans l'espace entre les textes, qui, au lieu d'être un espace complètement vide, devient de plus en plus saturé à mesure qu'il se constitue comme le lieu où le post-exotisme peut affirmer une unité plurielle, composée des textes individuels, et endogène.

Dans ce cadre, nous avons aussi analysé comment la répétition post-exotique attire l'attention du lecteur vers non seulement les mondes fictionnels mis en œuvre par les textes, mais aussi vers la manière dont ces mondes sont racontés. Nous avons vu que ceci s'accomplit, en partie, grâce à la figure du surnarrateur, produit de l'enchâssement post-exotique qui dispose les récits comme des contes dont on peut tirer une sagesse non pas sur la vie des personnages, mais sur la manière dont cette vie peut être mise en récit. Les surnarrateurs ou, enfin, cet enchâssement liminaire dans les textes post-exotiques, insistent sur les personnages comme porteurs d'un récit, que ce soit écrit ou oral ; et les caractéristiques de leur récit, la manière dont il doit être interprété, ou la relation du récit du personnage avec le monde deviennent la matière de toute œuvre post-exotique une fois vue dès le niveau narratif supplémentaire que la présence du surnarrateur assure. D'une façon plus générale, on aussi conclure que le post-exotisme accomplit un geste de mise en valeur de l'abstrait sur le particulier favorisé par la répétition et la désacralisation du particulier. Le particulier étrange devient l'abstrait familier aussi dans la composition même des œuvres, où la systématicité de la reprise d'un trait littéraire comme l'enchâssement, un cadre modal et un chronotrope particulier, l'affichage des mécanismes de transtextualité chronologique et leur valeur narrative et discursive, ou la mise en œuvre d'un narrateur apparenté au conteur donne forme à ce trait littéraire comme un élément générique, qui s'additionne à d'autres éléments génériques pour donner forme à quelque chose comme un modèle générique. Par cet effet, qui concerne aussi la manière dont le

lecteur apprend à interagir avec les stratégies du texte, le répertoire littéraire du post-exotisme s'internalise aussi dans la conformation d'un modèle générique où les stratégies de reprise hypertextuelle-architextuelle deviennent un autre vecteur d'endogénéité.

Or, face à la cohérence et la systématicité avec laquelle le post-exotisme exhibe les mêmes stratégies textuelles, il est possible que le lecteur dégage une sorte de norme abstraite à partir du particulier répété : une norme qui peut être inféré du contact avec les textes et qui semble régir certains choix compositionnels d'importance accrue. De la même façon, et une fois cette norme inférée, il est possible aussi que le lecteur fasse des conjectures sur les raisons d'une telle motivation générique. Le processus par lequel le lecteur cherche des explications pour un fait étrange, ici la cohérence et la systématicité des choix compositionnels, est certainement connaturel à la lecture, mais le post-exotisme encourage que cette abduction soit redirigée dès la sphère de la diégèse – où l'on pourrait l'appeler « parafictionnalisation » – vers la sphère de la manière dont cette diégèse est racontée, de sorte qu'il crée ainsi un jeu de miroirs entre les problématiques des personnages devenus hommes-récits et les problématiques du cadre où ces histoires deviennent similaires aussi par leur composition. À cet égard, une des conclusions les plus importantes de notre parcours *en amont* du post-exotisme concerne, pourtant, la manière dont on peut caractériser procéduralement la fable post-exotique. À côté de son être métatextuel, qui contribue à expliciter la norme générique régissant les textes post-exotiques, la fable post-exotique doit être aussi comprise comme une hypothèse systématiquement projetée pour rendre moins étrange ou plus plausible l'existence du texte post-exotique, de ses caractéristiques et de ses structures. Elle surgit comme une fiction notamment explicative, et, dans la mesure où sa fonction explicative la lie à l'objet expliqué, la manière dont elle se construit transitivement dans l'esprit du lecteur *en aval* et la manière dont le lecteur *en amont* parcourt les textes post-exotiques en les unifiant intransitivement sont interdépendantes.

En effet, si chaque espace vide, chaque élément indéterminé, chaque ambiguïté représentent un espace pour la participation du lecteur et de sa conscience de représentation, on pourrait aussi conclure que le post-exotisme vu *en amont* est certainement accueillant pour le lecteur. Et non seulement parce que, en tant que texte littéraire, le post-exotisme doit présenter son objet de façon incomplète de sorte que le

lecteur le réalise esthétiquement, mais aussi parce que le lecteur du post-exotisme est constamment appelé à sortir hors du texte pour étaler ses questionnements. Les mécanismes de transtextualité chronologique ouvrent très directement un espace entre les textes mis en rapport : un espace où les relations de variation, de commentaire, de citation, etc., se produisent. Mais certains de ces mécanismes, comme les cas qui relèvent de l'hétéronomie forte et faible démontrent comment le lecteur est requis pour constituer un espace de projections, en créant un sens supplémentaire qui expliquerait, voire justifierait esthétiquement les motivations du rapport. Cet espace de projections frôle le domaine de l'extratextuel, même s'il s'origine à partir de l'axe syntagmatique – les espaces vides entre les segments mis en rapport par les mécanismes de transtextualité chronologique et les segments entre lesquels il est possible de voir un lien transfictionnel – et de l'axe paradigmatique du texte littéraire – les motivations derrière d'un modèle générique systématiquement repris et le choix d'éléments fictionnels récurrents au long de l'ensemble post-exotique. C'est dans cet espace virtuel, dont la création appartienne au lecteur et ne reste pas pour cela d'être profondément orienté par les textes, que le post-exotisme apparaît *en amont* comme une unité, et non pas seulement comme une collection de textes ayant des similarités frappantes. Autrement dit, c'est dans cet espace appartenant au domaine de la conscience représentative du lecteur où la disjonction est remplie et la tension de l'étrange cherche à être apaisée que le post-exotisme existe comme une unité, et, en cela, il est dépendant du lecteur. Dans notre réflexion, nous avons parfois évoqué la fable post-exotique pour montrer comment elle semble agir en tant que l'image transitive de cet espace virtuel de projections qui frôle l'extratextuel, où les hypothèses du lecteur sur les relations entre les textes post-exotiques sont prises pour thème pour en élaborer une fiction à un niveau hiérarchiquement supérieur. En fait, si l'on se place dans la conscience du lecteur ayant lu le post-exotisme *en amont*, et qu'il arrivait que *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* ne fût pas écrit par Antoine Volodine – d'après une vision *en aval*, il n'en serait pas l'auteur… –, on serait tentés de dire que la fable post-exotique est l'œuvre d'un lecteur rigoureux du post-exotisme avec l'autorité nécessaire pour transformer ses conjectures en fiction explicative. Et ceci parce que, pour se constituer comme telle, la fable post-exotique puise dans l'ensemble d'effets que la lecture des textes post-exotiques contribuent à créer chez son lecteur. Ces effets esthétiques qui, *en amont*, ne pourraient s'assimiler qu'à une conscience de représentation

de l'endogénéité, de l'idéologie ou idiosyncrasie sous-tendant les textes, des explications concernant les choix compositionnels et, enfin, de l'unité du post-exotisme donnent forme à une image intransitive de la fable post-exotique.

Ainsi, notre conclusion finale peut sembler anodine. Le post-exotisme, en tant qu'œuvre littéraire, se tient par lui-même, mais il repose fortement dans l'action interprétative du lecteur, qui sera chargé de représenter esthétiquement l'espace virtuel où s'accomplissent les structures unificatrices à travers lesquelles s'oriente et s'achève l'unité textuelle du post-exotisme. Avec l'explicitation des enjeux d'une démarche *en amont*, nous espérons avoir contribué à éclaircir l'organisation structurelle du post-exotisme, qui, avec le complément de la fable post-exotique, et, donc, de la lecture *en aval* qu'on a sommairement exposée au premier chapitre, achève son portrait général. Cependant, même en unissant ces deux lectures, il existe encore une frontière qui sépare drastiquement le post-exotisme vu *en amont* et le monde fabulé du post-exotisme vu *en aval*. La présence de cette frontière a été soulevée par certains développements paradoxaux auxquels notre parcours nous a conduit : ils concernent notamment la réversibilité des notions des causes et des conséquences, qu'on a pu apprécier lorsqu'on commentait l'apparition du surnarrateur – cet élément appréciable *en amont* mais appartenant à la fable post-exotique – et dont nous avons douté qu'il soit la cause ou la conséquence de l'enchâssement. En effet, notre division de deux lectures du post-exotisme semble nous exiger de nous positionner par rapport à la question de l'origine du texte et celle de la fable post-exotique : *en amont*, ce sont les structures unificatrices et les caractéristiques des textes individuels qui donnent lieu éventuellement à la fable post-exotique ; tandis qu'*en aval*, il faut comprendre que c'est la fable ce qui est à l'origine de l'apparition de certaines structures et certaines caractéristiques des textes post-exotiques. Ce paradoxe ne peut pas être surmonté par une position critique privilégiant l'une de deux visions du post-exotisme à l'exclusion de l'autre. Dans le chapitre suivant, nous tenterons pourtant d'ouvrir un chemin vers la supération de ces différences jusqu'ici insurmontables, et, pour ce faire, nous proposerons un niveau supérieur de compréhension qui embrasse ces paradoxes comme une opportunité pour dévoiler la complexité du phénomène littéraire post-exotique.

CHAPITRE III.

L'organisation du post-exotisme : texte, fiction, fable.

1. Pour une vision dynamique du post-exotisme

Nous avons commencé le parcours du post-exotisme en en fournissant une image qu'après nous avons associée à une lecture *en aval*, c'est-à-dire, une image de cette littérature telle qu'elle est présentée à partir des informations fournies pour la fable post-exotique. Nous avons brièvement esquissé les implications de ce parcours : les textes post-exotiques doivent être compris comme le résultat d'un processus de création collective qui s'origine à l'intérieur du quartier de haute sécurité, et leur diffusion au monde éditorial se ferait alors à travers les différents porte-paroles, dont Antoine Volodine. La lecture *en aval* ne pourrait pas être quelque chose comme une interprétation « correcte » du post-exotisme, mais elle est celle qui, néanmoins, parachève la potentialité suggestive du projet d'Antoine Volodine, qui tend vers une fabulation de la réalité extratextuelle compromettant la lecture des textes. Ensuite, nous avons proposé un parcours alternatif où nous avons délibérément ignoré toute donnée extérieure aux textes et où nous avons donc exclu de notre interprétation l'existence de la fable post-exotique. Nous avons qualifié le parcours qui en résulte comme un parcours *en amont* en tant que l'inverse du parcours *en aval*, et nous l'avons développé dans le deuxième chapitre pour essayer de recomposer ce que le lecteur non informé percevrait en lisant les récits post-exotiques. En fait, il s'agit du parcours que le lecteur contemporain aux dix premiers titres post-exotiques a dû suivre forcément, étant donné que la fable post-exotique ne commence à exister textuellement qu'à partir de 1998 avec la publication de *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*. Si nous avons procédé ainsi, c'est par une nécessité critique : la fiction et la fable étant tellement serrées, il devient parfois impossible de les démêler critiquement et, par conséquent, il est difficile de distinguer ce que le post-exotisme réussit textuellement et ce qu'il réussit performativement ; ainsi, il s'avère presque impossible d'en dresser une description sans tomber dans des réductions intolérables à l'égard de la totalité du projet d'Antoine Volodine ou dans des argumentations déshonnêtes avec la facticité de la réalité. Nous avions besoin d'un terrain

conceptuel sommaire, mais solide pour construire l'observatoire qui affronte la complexité du post-exotisme.

Il est temps d'essayer une intégration de ces deux êtres du post-exotisme qui, pour l'instant et à ce niveau de description, semblent s'opposer et s'exclure irrémédiablement en entravant ainsi une compréhension englobante de ce phénomène littéraire. Voici encore la différence entre la manière de considérer le post-exotisme *en amont* et *en aval* : *en amont*, on comprend que le post-exotisme est un ensemble de textes unifié par certaines structures textuelles qui façonnent une manière particulière de concevoir la littérature postérieurement explicitée sous la forme d'un métatexte fictionnel et sous d'autres procédés comme la diversification de la figure de l'auteur en différents hétéronymes ou comme l'usage de mécanismes paratextuels; *en aval*, on comprend que le post-exotisme est le nom qui reçoit la culture littéraire polyphonique d'une communauté carcérale dont la production littéraire arrive au monde éditorial grâce à l'aide d'une chaîne de diffusion qui commence dans le quartier de haute sécurité et finit dans les remaniements de multiples porte-paroles de sorte que le texte post-exotique devient les vestiges de tout cet au-delà carcéral. Selon que l'on adopte l'un ou l'autre point de vue, la manière d'étudier et de considérer le texte post-exotique sera différente, et ceci on peut le voir notamment dans le domaine de la recherche de structures, de l'invariant sur lequel « se fonde l'*évidence* cachée de l'objet » (Le Moigne, 2006, p. 47). La notion de structure, qui nous plonge soit dans l'être textuel du post-exotisme vu *en amont*, bien dans l'être culturel – anthropologique – de la vision *en aval*, ne résiste pas à la considération d'ensemble. Attester, par exemple, les processus d'intertextualité et d'hypertextualité comme mécanisme du texte pour pointer vers son au-delà n'y positionne pas décidément le lecteur; or, c'est dans sa signification comme structure que l'on se voit revenir au besoin de choisir : soit les textes post-exotiques se disposent en réseau –même si une grande partie de ces liens ne s'achèvent pas – et créent alors l'effet d'un grand ensemble qui s'élargit à travers des renvois et des citations certifiables ou inventées du même temps qu'il solidifie son identité littéraire en répétant ou en se versionnant ; soit, on est du côté de ce qu'on appelle *l'hommage* « une réincarnation dans un corps littéraire fraternel, la possibilité d'un nouveau voyage dans un nouveau livre » (Volodine, 1998, p. 31), qu'Oléron (2012) lit comme l'effet des voix post-exotiques qui « construisent leurs récits

à partir d'images, de thématiques et de souvenirs communs, réinvestissent mêmes sous-genres littéraires […], et forment ainsi un collectif lié plus étroitement que par des relations textuelles de coprésence » (p. 101), ou que St-Onge (2008) lit comme « un contrat de responsabilité à l'égard des disparus et des mondes que les écrivains tiennent à architecturer et à protéger » (p. 61). L'interprétation structurelle de certains faits textuels aboutit, enfin, à ce paradoxe typiquement post-exotique sur les causes et les conséquences qui devient, par le même geste, une position sur l'être du post-exotisme : suivrons-nous le parcours chronologique et viserons-nous le texte post-exotique comme une volonté de créer l'effet d'un au-delà fictionnalisé, c'est-à-dire comprendrons-nous que la structure textuelle est la cause de la fable post-exotique ? Ou, bien, considérerons-nous l'état actuel du post-exotisme et respecterons la volonté par lui manifestée de lire le texte post-exotique comme le résultat d'un au-delà fictionnalisé, c'est-à-dire comprendrons-nous que la structure fictionnelle, et, puis, culturelle et anthropologique, qui constitue la fable post-exotique, est la cause du texte post-exotique et des structures textuelles par où la fable se rend manifeste ?

Afin de ne privilégier aucune de ces deux interprétations et, en même temps, de les préserver en tant que phénomènes identitaires du post-exotisme, nous allons quitter la recherche de structures pour atteindre un niveau de description où l'existence du post-exotisme tel qu'il est vu *en amont* ne contrarie pas son existence tel qu'il est vu *en aval*, et vice-versa. Cela implique, d'abord, s'ouvrir à considérer que la totalité du post-exotisme est celle qui comprenne en même temps les textes post-exotiques et leurs valeurs dans les visions *en amont* et *en aval*, toutes les deux étant constitutives du post-exotisme. Par cela, on ne voudrait pas affirmer banalement que le post-exotisme est composé d'une base textuelle qu'on peut interpréter de deux – ou plus – manières différentes : on veut plutôt dire que les interprétations *en amont* et *en aval* font partie du post-exotisme au même titre que les textes qui le composent du fait qu'elles sont des parties constitutives du phénomène post-exotique dans sa totalité. On notera qu'on s'achemine vers une compréhension du post-exotisme comme une unité composite, enfin, comme un système, dont la définition de basse essentielle est toujours celle d'un ensemble d'éléments qui interagissent et se relationnent mutuellement (von Bertalanffy, 1976/1968, p. 56). Tout système peut être examiné aux différents niveaux qui le composent : pour un système

littéraire, cela peut aller du niveau phonique au niveau sémantique, au niveau de l'interaction entre le texte et le lecteur, ou au niveau des différents titres d'un auteur[62]. Or, on s'intéressera davantage à ce niveau où il se joue la circonstance curieuse du post-exotisme selon laquelle le texte – l'ensemble post-exotique en général – semble être une chose et, en même temps, une autre, c'est-à-dire, à ce niveau où il se produit la coexistence d'une vision *en amont* et *en aval* du projet post-exotique.

Dans ce sens, si ce double être du post-exotisme est un fait littéraire vrai – et nous sommes enclins à le penser du moment qu'on a pu dresser un parcours *en amont* par opposition au parcours *en aval*, il faut s'ouvrir aussi à une conception du post-exotisme qui héberge son hybridité constitutive. Nous proposons alors de comprendre le post-exotisme comme un système littéraire pourvu d'un dynamisme interne (auto)transformateur. Ceci veut dire que, si l'on veut considérer ce phénomène littéraire dans sa globalité, on doit rendre compte aussi du post-exotisme comme ce processus par lequel un ensemble de textes unifiés par certaines structures textuelles se *transforment* systématiquement dans les vestiges littéraires d'une communauté carcérale, et ce processus est une partie constitutive du post-exotisme au même titre que la base textuelle qui le compose, sa vision *en amont* et sa vision *en aval*. En même temps et étant donné que le post-exotisme n'est pas une machine alimentée par une énergie électrique ou un processus chimique, notre conception systémique-dynamique du post-exotisme a besoin de comprendre quelle est l'agence transformatrice qui opère à l'intérieur du système et dans quels termes s'effectue cette transformation. En raison de cette disposition, nous attendons de mieux comprendre au long de ce chapitre le rôle qu'accomplit le lecteur dans l'ensemble post-exotique, à la fois dans sa fonction d'élément dynamisant et dans le domaine où se déroule ledit processus de transformation.

Avec ce changement de perspective, nous voudrions introduire certaines théories épistémologiques dans notre réflexion sur le post-exotisme, notamment, celle de la théorie de systèmes dans le développement de la complexité. Même s'il nous semble plus pertinent d'y entrer au fur et à mesure que nos analyses le demandent, il est néanmoins

[62] On renvoie le lecteur à l'œuvre d'Iouri Lotman (1970/1982), auquel on doit peut-être la première explication complète du texte en tant que système composé de sous-systèmes et de la lecture en tant que processus d'interaction entre le système textuel (à différents niveaux : phonétique, sémantique, etc.) et le système sensoriel-intellectuel du lecteur.

nécessaire de consacrer quelques lignes préliminaires à commenter certains concepts qui sous-tendront nos réflexions dans le présent chapitre.

1.1. Principes systématiques et complexes pour l'exploration du post-exotisme

Comme nous avons signalé, l'idée de système est assez ample pour héberger maints phénomènes autant physiques que culturels dans une théorie générale du système (*vid.* von Bertalanffy, 1976/1968), et, souvent, cette notion est utilisée de façon neutre, indéfinie, dans le vocabulaire métaphorique par lequel on qualifie le littéraire, les organisations sociales, etc. Or, la conception systémique de certains phénomènes comme les galaxies, l'atome ou les langues comporte aussi un changement épistémique qui l'importe sur la manière dont qualifie le phénomène étudié : comme l'indique Edgar Morin (1997/1977, p. 122)[63] le système occupe désormais dans les sciences la place qu'occupait auparavant l'objet simple et substantiel. La conception systémique de la science apporte une autre conception de la réalité, qui cesse d'être une accumulation d'objets isolés et autosuffisants, dont la compréhension passe par une réduction de l'objet aux éléments qui le conforment, pour devenir un enchaînement de différents systèmes qui se relationnent mutuellement. Et ceci parce qu'un des grands principes du système se résume dans la célèbre expression : le tout est plus que la somme de ses parties (von Bertalanffy, 1976/1968, p. 55). Cela veut dire que, en s'organisant à traversinteractions mutuelles, les éléments qui entrent dans le système acquièrent des caractéristiques qu'ils n'avaient pas auparavant de façon isolée, de sorte qu'on ne peut plus étudier un système comme la simple somme de ses éléments : il y a des caractéristiques constitutives du système qui surgissent précisément parce qu'il y a une organisation systémique. On peut penser ici au phénomène de la vie, qui échappe aux propriétés des atomes et des molécules qui forment la cellule, ou à celui de la conscience humaine, qui ne s'explique pas par l'accumulation sommative de l'action des neurones. Bref, notre but est de récupérer pour l'étude du post-exotisme cette vertu épistémologique de la théorie de systèmes plutôt que de l'utiliser pour décortiquer exhaustivement le post-exotisme en ses parties et en ses

[63] *Nota bene* : nous avons dû référencer le premier tome de *La méthode* d'Edgard Morin, publié originalement en 1977, travers sa traduction à l'espagnol, publiée en 1997.

relations ; nous le faisons dans l'espoir de pouvoir ainsi mieux penser les quelques phénomènes qui nous ont conduits auparavant à des impasses conceptuelles.

En particulier, nous souhaitons capter les propriétés d'un type particulier de systèmes appelés les systèmes ouverts. À la différence des systèmes clos – les machines artificielles, les modèles de la physique classique ou tout simplement une pierre ou une chaise – le système ouvert est celui qui est en constante interaction avec son environnement ; l'exemple par excellence est celui de l'être vivant, dont l'échange de matière et d'énergie est une de ses activités fondamentales (von Bertalanffy, 1976/1968, pp. 39-40). Les systèmes ouverts comme la flamme d'une bougie, un écosystème ou une entreprise se différencient des systèmes clos parce que, tandis que ceux-ci sont toujours « en état d'équilibre » (Morin, 2005, p. 30), ceux-là sont en constant déséquilibre à cause du « flux énergétique qui les alimente » (Morin, 2005, p. 30). Or, ce qui est intéressant – et ce qui a attiré l'attention des penseurs de la complexité – c'est la manière dont ces systèmes, au lieu de se désintégrer, ont la capacité d'utiliser le déséquilibre et le désordre, c'est-à-dire l'entropie, qui vient de leur interaction constante avec l'environnement pour constituer et consolider leur organisation – ceci a lieu à travers maints phénomènes de rétroaction et de régulation à l'intérieur de ces systèmes (*vid.* von Bertalanffy, 1976/1968, pp. 44-45 ; p. 71), dont on commentera après l'importance pour comprendre le post-exotisme. Ainsi, en analysant le fonctionnement des systèmes ouverts et leur relation constitutive avec l'environnement, on arrive à un paradoxe fondamental : le système « doit se fermer au monde extérieur afin de maintenir ses structures et son milieu intérieur qui, sinon, se désintégreraient », mais, en même temps « c'est son ouverture qui permet cette fermeture » (Morin, 2005, p. 31). Autrement dit : le système s'ouvre à l'environnement pour que cette ouverture puisse déclencher le processus qui lui permet précisément de résister à la dégradation par le désordre grâce à la fermeture et l'organisation.

À ce point où l'on commence à entrevoir certaines similarités entre le post-exotisme et les systèmes ouverts, on peut avancer quelques enjeux analytiques sous la forme des questions qu'on explorera dans les pages qui suivent : le post-exotisme ne proclame-t-il pas aussi cette fermeture endogène sur lui-même ? Ne réaffirme-t-il pas cette fermeture en créant ce niveau supérieur de la fable dans lequel est exclue toute forme

d'information extérieure susceptible de désagréger l'ordre carcéral du système ? Mais, en même temps, ne faut-il pas que le post-exotisme se soit préalablement ouvert au lecteur pour qu'il puisse venir à la lecture de la fable et voir ainsi tout le système se refermer sur lui-même ? Si tel est le cas, le lecteur n'occupera-t-il pas le rôle de l'environnement dans le cadre des systèmes ouverts, c'est-à-dire, le rôle de cet extérieur qui, en interagissant avec le système et en lui fournissant de l'énergie chaotique, déclenche sa fermeture ? Enfin, comment coïnciderait ce schéma avec les manières de regarder le post-exotisme *en amont* et *en aval* ?

Toutes les questions de cette sorte qu'on peut poser au post-exotisme dépendent d'une application métaphorique des concepts de systèmes ouverts à une œuvre littéraire. On ne peut pas vérifier nos hypothèses en observant empiriquement les réactions du système post-exotique à son environnement, et ceci du simple fait que le système post-exotique n'est pas un être vivant ou la flamme d'une bougie : si le post-exotisme se constitue en tant que système ouvert, il le fait grâce à une projection métaphorique de certains concepts selon laquelle il pourrait *faire comme* certains mécanismes ou comme certains principes observés dans le domaine physique. Il nous est nécessaire de viser, alors, non pas la description scientifique des systèmes, mais plutôt les principes qui animent leur comportement, et c'est dans ce sens que nous aimerions évoquer la pensée de la complexité d'Edgar Morin comme notre cadre épistémologique de préférence. Comme nous l'avons avancé, le paradigme de la complexité se développe en observant notamment les phénomènes associés aux systèmes ouverts. En particulier, elle récupère la relation paradoxale entre le désordre, les interactions, l'organisation et l'ordre dans maints systèmes physiques et qui constitue ce que Morin (1997/1977) appelle une boucle tétralogique (p. 74). En signalant l'existence de cette boucle dans la genèse de maints phénomènes physiques, biologiques et sociaux, Morin fait appel au besoin d'une épistémologie nouvelle où les contraires s'intègrent dans une vision qui les considère comme des éléments indispensables et où ils ne s'excluent plus : dans la vision complexe, écrit Morin, « quand on arrive par des voies empiriques et rationnelles à des contradictions, cela signifie non pas une erreur, mais l'atteinte d'une nappe profonde de la réalité qui, justement parce qu'elle est profonde, ne peut pas être traduite dans notre logique » (2005, p. 92). Enfin, pour Morin (2005), le paradigme de la complexité pourrait fonder une véritable « *scienza nuova* » (p. 66) fondée sur une ontologie de « la relation au

détriment de la substance », où les réalités « sont composites, produites par les jeux systémiques, mais toutefois douées d'une certaine autonomie » (p. 67), ainsi que sur une unification de la science à travers une perspective notamment transdisciplinaire et cumulative et selon laquelle « [p]hysique, biologie, anthropologie cessent d'être des entités fermées, mais ne perdent pas leur identité » et qui pointe vers une unité de la science qui « respecte physique, biologie, anthropologie, mais brise le physicisme, le biologisme, l'anthropologisme » (p. 69).

Bref, nous verrions ici débordée notre étude par une exposition aboutie de la pensée complexe de Morin, néanmoins, il convient encore de mentionner les trois principes épistémologiques qui la régissent et que nous allons adopter à l'heure de nous pencher sur le post-exotisme et d'en dresser nos réflexions. Le premier, c'est le principe dialogique, et c'est le principe qui « nous permet de maintenir la dualité au sein de l'unité. Il associe deux termes à la fois complémentaires et antagonistes » (Morin, 2005, p. 99). Nous prenons ce principe comme point de départ et nous considérerons ainsi que les réflexions et structures analysées *en amont* et celles qu'on trouve *en aval* ne s'opposent pas au point qu'il faille choisir l'une et en exclure l'autre, mais qu'elles sont en relation dynamique et, notamment, dialogique pour conformer le post-exotisme. Le deuxième c'est le principe de « récursion organisationnelle » (Morin, 2005, p. 99), qu'il nous faudra raisonner lors du présent chapitre et de nos analyses sur le post-exotisme. Par ce principe, on oppose l'idée du récursif au linéaire pour comprendre comment se constituent certaines réalités en s'organisant. Un processus récursif, explique Morin, est celui « où les produits et les effets sont en même temps causes et producteurs de ce qui les produit » (2005, pp. 99-100), comme c'est le cas de la société qui est le produit des individus et ce qui produit les individus en même temps : ainsi, l'idée récursive est alors « une idée en rupture avec l'idée de linéarité de cause/effet, de produit/producteur, de structure/superstructure, puisque tout ce qui est produit revient sur ce qui le produit dans un cycle lui-même auto-constitutif, auto-organisateur et auto-producteur » (Morin, 2005, p. 100). Le troisième et dernier principe est le principe hologrammatique, qu'on pourrait appeler aussi celui de la partie dans le tout et du tout dans la partie – en en récupérant la formulation pascalienne, et qu'il nous faudra aussi analyser dans les pages qui suivent. Ce principe, attesté dans l'hologramme – « où le moindre point de l'image […] contient la quasi-totalité de l'information de l'objet représenté » (Morin, 2005, p. 100) – ou dans

la distribution de l'information génétique du vivant dans chaque cellule, implique une idée qu'on explorera ensuite et qui est celle de l'émergence ou des propriétés émergentes, c'est-à-dires, ces propriétés qui ne sont pas contenues dans les composantes d'un système pris isolément, mais qui apparaissent une fois qu'elles entrent dans une relation organisationnelle (les molécules qui forment une cellule n'ont pas de *vie* isolément, mais leur organisation fait que la *vie* en émerge). L'existence de propriétés émergentes est précisément ce qui permet d'affirmer que, dans les systèmes, le tout est plus que la somme de ses parties, et, par un effet récursif, ces parties contiennent des propriétés du tout parce qu'elles sont organisées par lui. Enfin, nous guiderons notre exploration du post-exotisme à partir de ces concepts épistémologiques.

2. L'espace de la fable post-exotique

Le post-exotisme est la manière dont les éléments qui constituent un système littéraire concret interagissent et s'organisent d'une façon spécifique ; voilà un point de départ pour notre étude systémique du post-exotisme. Certes, il s'agit d'une définition suffisamment ample pour qu'elle soit même banale, mais elle va toutefois nous permettre de viser la grande difficulté qu'on affronte à l'heure de penser le post-exotisme : quelle place occupe la fable post-exotique dans cet ensemble littéraire ? Rappelons que nous utilisons ce terme pour faire référence à cette fabulation de la réalité que le post-exotisme propose pour que son lecteur comprenne les textes comme le résultat d'une production et d'une diffusion qui commence dans un quartier de haute sécurité, et dont la connaissance – ou l'acceptation – de cet état de choses fabulé différencie le lecteur *en amont* du lecteur *en aval*. La fable post-exotique n'est pas tout simplement un autre texte, non plus une autre fiction de l'ensemble, même si certains textes comme *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (Volodine, 1998a) se sont consacrés précisément à décrire ce monde fabulé. En fait, même le lecteur le moins crédule et le plus astucieux devra au moins admettre pour bien comprendre le post-exotisme que la fable a un poids et une hiérarchie supérieure dans l'ensemble, et il devra rendre compte aussi de la manière empirique dont cette fable influence l'écriture des textes post-exotiques, au moins, à partir de 1998. De l'autre côté, le lecteur camarade qui regarde le post-exotisme *en aval* devra à son tour admettre l'impossibilité de suivre jusqu'au bout les implications de l'existence de la

réalité fabulée, qui l'inciterait, peut-être, à dénoncer publiquement le non-respect des droits de l'homme que les prisonniers subissent dans la prison de haute sécurité. Ainsi, tandis que l'on comprend l'importance capitale de la fable pour le projet post-exotique, elle continue à occuper une place non évidente, incommode, qui entrave souvent sa définition. Où devrait-on la placer ?

En général, la critique a compris que la fable post-exotique agit à la faveur de la transmission de ce message politique qui est en relation étroite avec l'histoire du XXe siècle. Certes, dès qu'on examine la fable comme métatexte des textes post-exotiques, on se rend compte que les deux aspects qu'elle privilégie dans son commentaire sont principalement la construction du récit et sa dimension politique : l'histoire des prisonniers, de leurs luttes et défaites, et de leur idéologie. Ces deux dimensions renvoient incessamment l'une à l'autre, comme le montrent les réflexions sur l'esthétique de l'interrogatoire, la création collective du texte, la dissidence envers la littérature dite officielle, etc. Néanmoins, on pourrait dire que la composante politique l'importe sur la composante textuelle du fait qu'elle est proposée comme la cause directe des choix esthétiques réalisés, et, désormais, chaque geste esthétique, appréciable au niveau textuel lors de la lecture du texte particulier, se voit irrémédiablement transformé en geste politique du fait que sa motivation vient de ce niveau supplémentaire largement politisé. C'est cet argument qui est à la base des réflexions des chercheurs comme Frédérik Detue (2013) ou Mélanie Lamarre (2013), qui insistent sur la manière dont la fable post-exotique politise les fictions post-exotiques en ajoutant un contexte supplémentaire historique qui resémantise les contenus de la fiction. Frédérik Detue (2013) comprend que la grande spécificité de la littérature post-exotique est précisément qu'il y ait un « effort de son auteur pour la situer » (p. 405), c'est-à-dire, de « réfléchir sur ses conditions de possibilité historiques » (p. 407) :

> Tout se passe comme si, construisant la fiction d'une littérature qui a du mal à exister sous la terreur totalitaire, Volodine inscrivait ce projet dans le dispositif de son œuvre. Car, loin de seulement raconter et donc thématiser « les tragédies du XXe siècle, les guerres, les révolutions, les génocides et les défaites du XXe siècle », il fait développer ce récit par des personnages d'« engagés écrivains »

> emprisonnés qui sont les acteurs vaincus de ces tragédies et de ces défaites (pp. 408-409).

À son tour, Mélanie Lamarre (2013) comprend que la présence de la fable post-exotique modifie les textes et les rapproche du genre du roman à thèse, en regagnant ainsi le qualificatif de fiction idéologique :

> Enfin, si nombre de personnages sont des figures auctoriales, l'auteur lui-même tend à ne se présenter que comme le simple porte-parole de ses personnages, soutenant l'hypothèse d'une coïncidence idéologique avec la pensée qu'il leur prête : cette posture traduirait en la renversant la façon dont il fait de ses personnages des porte-paroles de sa pensée. (p. 290)

Il s'agirait de fournir un autre niveau à la fiction pour qu'un message y saillît ayant l'apparence, précisément, de la non-fiction : informer les lecteurs que, sous la souffrance des personnages fictionnels, des situations injustes, traumatiques, et catastrophiques, il y aurait toujours des voix réelles qui ont souffert comme les personnages qu'elles mettent en œuvre ; des voix inaccessibles pour le lecteur, puisqu'elles appartiennent aux personnes qui furent enfermées dès qu'elles perdirent leur lutte, mais dont on conserve néanmoins leur littérature comme leur moyen de survivre à la lente disparition.

Or, lorsqu'il est temps de penser à la logique littéraire de la fable post-exotique, c'est Lionnel Ruffel (2006a ; 2006b) qui en a fourni l'une des réflexions les plus intéressantes. Ruffel a lié les efforts performatifs qui s'accomplissent grâce à la fable post-exotique à la composante théâtrale du post-exotisme, qui apparaît non seulement du point de vue thématique dans maints titres comme *Nuit blanche en Balkhyrie* (1997), *Bardo or not Bardo* (2004), ou *Frères sorcières* (2019), mais aussi structurellement dans le système narratif post-exotique. Il cite une communication personnelle avec Volodine où l'auteur affirme penser toute production post-exotique à partir d'un schéma d'ordre théâtral :

> Tout livre est une œuvre théâtrale qu'on pourrait situer ainsi : la scène est un décor romanesque qui change facilement, les acteurs sont personnages ou narrateurs, ils organisent de façon indépendante leur mémoire individuelle et collective, ils font sonner leurs propres voix ou les voix d'autres entités ; et le théâtre qui les accueille est une cellule où le surnarrateur est en isolement à perpétuité, en contact avec la

> réalité carcérale, avec sa mémoire, avec sa rumination sur la solitude et l'échec, avec ses rêves (Ruffel, 2006b, p.118).

D'après les mots de Volodine, l'œuvre narrative post-exotique est mieux comprise lorsqu'on y pense en remplaçant les éléments narratifs par leur compréhension correspondante dans le genre dramatique. Or, à travers ce mouvement conceptuel, il arrive que les éléments proprement fictifs (les personnages, les narrateurs et le monde romanesque particulier) et les éléments proprement fabulés (les surnarrateurs et le monde fictif de la fable) soient compris dans une logique de continuité, sous une même idée qui les ramène naturellement : les personnages et narrateurs sont des acteurs, le monde romanesque est la scène théâtrale, les surnarrateurs sont quelque chose comme les metteurs en scène, et le monde de la fable est le théâtre comme lieu spatial. Ruffel lit cette transformation conceptuelle pour proposer que l'originalité du post-exotisme c'est précisément « de surdéterminer la logique iconique par rapport à la logique discursive » (2006b, p. 124) : le lecteur post-exotique serait ainsi transformé en spectateur qui contemple *avec* les personnages des scènes et des images puissantes et déroutantes, notamment du côté de la violence, comme c'est le cas du dépeçage d'une tortue dans la cuisine de Naïa Andersen, dans *Vue sur l'ossuaire* (Volodine, 1998b, pp. 31-32), ou l'assassinat brutal de singes auquel les enquêteurs militaires font assister à Fabian Golpiez dans *Le nom de singes* (Volodine, 1994, p. 38). Cette construction du lecteur en spectateur lui fournit aussi un rôle politique envers ce qui est contemplé, car il est appelé à effectuer des choix d'ordre moral et éthique dans la manière même d'effectuer sa compréhension, soit à travers la perception de ce qui est lu, soit à travers celle de ce qui est montré :

> Les conséquences de la théâtralisation du schéma narratif sont capitales […] D'autant que par des glissements progressifs le public représenté figure le public « réel » et les lecteurs de l'œuvre sont obligés d'effectuer des choix littéraires qui sont avant tout politiques. On comprend mieux pourquoi le corpus métatextuel évoque sans cesse la théâtralité. Il vise à introduire les romans dans un espace hybride dont l'enjeu essentiel, esthétique et politique est la constitution de scènes, et avec elles, d'images (Ruffel, 2006b, p. 148).

La fable opère la construction d'un nouvel espace ambivalent où les récits particuliers peuvent se dérouler : c'est un espace hybride, comme l'indique Ruffel, entre la fiction et le réel, qui réussit à situer et contextualiser physiquement le récit à la manière dont le fait

le théâtre. En fait, c'est de cet espace dont on profite pour que la composante idéologique des récits post-exotiques s'imbrique au geste politique que cette littérature – ou fiction de littérature – représente à l'égard des catastrophes du XXe siècle : à la manière des auteurs comme Antonin Artaud ou Bertol Brecht, mais du côté du genre narratif, le post-exotisme essaie d'ouvrir une faille « entre la scène et la salle, entre le lieu de production du sens et celui de la réception du sens », et il encourage chez le spectateur « une prise en charge du monde qui marque l'éveil de la conscience politique » (Barnard Marchant, 1988, p. 125-126). Nous explorerons cette idée en profondeur dans la section 3.3.1 de ce chapitre.

Il semble qu'on peut rapporter à cette idée de « la théâtralisation du schéma narratif » (Ruffel, 2006b, p. 148) les arguments que les études de la composante politique du post-exotisme ont relevés en parlant de métafiction et de performativité qu'apporte la présence de la fable. Et l'on peut le lire très littéralement : la fable post-exotique représente à l'égard des récits individuels ce que la scène théâtrale, en tant que lieu, représente à l'égard des fictions dramatiques. Elle fonctionne comme *un espace* pour que la fiction se déroule et que la fiction elle-même peut transformer à sa volonté, de la même façon que le rôle transforme l'acteur réel en personnage fictif. La fable post-exotique *met en scène* le récit tout comme les surnarrateurs mettent en scène les narrateurs qui mettent en scène à leur tour les personnages de leurs histoires, et, ainsi, le niveau de la fable post-exotique à l'égard de la fiction peut être pensé, en suivant la réflexion de Ruffel, comme un niveau notamment *scénique.* Cette manière d'y penser, que nous allons ensuite développer, est sans doute productive pour décrire comment la lecture du post-exotisme se voit transformée par la connaissance de la fable. Or, tandis qu'elle nous rapproche de l'état du post-exotisme une fois organisé par la fable, elle imprègne la pensée post-exotique de certaines conceptions qui doivent être examinées aussi.

2.1. Précéder ou émerger ? À la croisée des lectures *en amont* et *en aval*

L'idée selon laquelle la fable post-exotique provoque une théâtralisation du schéma narratif des textes post-exotiques est juste, mais elle implique un certain positionnement du côté de la lecture *en aval* et ne nous semble donc pas pouvoir décrire totalement sa nature. Analysons maintenant comment elle ordonne spatialement la

relation entre les mondes fictionnels et celui de la fable. On peut retrouver la même logique spatiale des idées de Ruffel (2006b), Detue (2013) et Lamarre (2013), dans les réflexions de Conrad (2011) sur l'enchâssement comme le procédé par lequel les textes post-exotiques entrent en relation cyclique – nous les avons commentées dans le chapitre précédant. Dans ces cas, il s'agit de comprendre qu'il y a une fiction qui englobe les autres, voire que tout monde fictionnel du post-exotisme est englobé par une même fiction qui est celle de la fable ; on évoquerait ici l'image de l'univers fictionnel qui contient maints mondes, ou celle de l'ensemble mathématique qui réunit plusieurs sous-ensembles dans une relation d'inclusion. Cette manière de comprendre spatialement la relation entre la fable et les fictions est certainement celle que prône le post-exotisme lui-même, la fable étant un grand bâtiment, disons une prison, à l'intérieur de laquelle on rencontre une quarantaine de chambres, réparties dans différents pavillons, certaines étant plus proches des autres, reliées par des couloirs plus au moins directs, etc. Puisqu'on entre avant dans le bâtiment que dans la chambre, cette manière de comprendre spatialement le post-exotisme confère à la fable une relation de supériorité hiérarchique et d'antériorité temporelle par rapport aux mondes fictionnels. Enfin, elle caractérise la compréhension *en aval* du post-exotisme, qui projette ce schéma spatial pour régler l'activité représentative entre le monde fictionnel et la fable post-exotique.

Les conséquences de comprendre le post-exotisme comme organisé par une telle logique spatiale deviennent évidentes lorsqu'on contemple la sémantique de leurs mondes fictionnels qui découle. Ainsi, il est intéressant de remarquer la proximité des jugements associés à une lecture *en aval* et ceux qui caractérisent ce que Lubomir Dolezel (1998) appela les théories mimétiques de la fictionnalité. Cette manière de considérer les mondes fictionnels est fondée sur la prémisse qu'il n'y aurait qu'un seul univers de discours, le monde réel, et, alors, les mondes littéraires entretiennent avec lui une relation d'imitation. Pour Dolezel (1998), le cœur du problème de ce type de théories est qu'elles ne peuvent pas rendre compte des particuliers fictionnels en tant que tels du fait qu'ils sont toujours compris comme une représentation soit d'un particulier réel, soit d'un universel réel et, ainsi, ces théories présupposent « that fictionnal particulars somehow preexist the act of representation » (p.8) ; à cette sémantique mimétique, il oppose la sémantique des mondes possibles qui comprend que les mondes fictionnels sont des ensembles non actualisés des

états des choses possibles (p. 16), et il met l'accent sur leur qualité d'artéfacts, c'est-à-dire, qu'au lieu d'être découverts, les mondes fictionnels sont des constructions littéraires indépendantes du monde réel, mais dépendant de l'activité poïétique humaine (p. 23). De cette façon, les particuliers fictionnels se comprennent comme des entités dépendantes seulement de leur monde possible non actualisé, c'est-à-dire de leur univers de discours, et ils partagent tous cette « ontological homogeneity » (Dolezel, 1998, p. 18), bien que certains d'entre eux puissent évoquer plus directement un référent réel.

Nous rappelons les idées de Dolezel – que l'on peut retrouver par ailleurs chez de nombreux autres théoriciens de la littérature, bien qu'elles fassent aujourd'hui partie du lexique critique littéraire sous les concepts du théoricien tchèque – pour souligner que la compréhension *en aval* du post-exotisme, à travers le schéma spatial du bâtiment et de la chambre, semble tenter une récupération de la sémantique mimétique de la fiction en ce qui concerne la relation entre la fable et la fiction. Mais, au lieu d'être le monde réel l'univers de discours que la fiction imite, c'est le monde de la fable et ses entités que les particuliers fictionnels post-exotiques représenteraient, car ce sont la prison et les prisonniers fabulés ce à quoi le lecteur *en aval* doit arriver lors de la rencontre avec les prisons et les prisonniers fictionnels qui y feraient référence. À notre avis, l'enjeu fictionnel du post-exotisme s'enracine dans ce geste, là où l'on peut bien rencontrer son désir « de créer un monde autarcique, autotélique, utopique, en rupture totale avec ce qu'elle nomme le « monde officiel » (Ruffel, 2006b, p. 81). Il prône une sémantique mimétique pour comprendre ses mondes fictionnels, mais, du même geste, il remplace la réalité que ces mondes imiteraient par une autre fiction. Dans ce schéma mimétique, la *fonction* qui occupait le monde réel vient en tant qu'univers de discours auquel se réfèrent les mondes fictionnels vient d'être assumée par une autre fiction qui, par cette translation de fonctions, devient fable. Ceci est important : la transgression ontologique qui représente l'existence de la fable post-exotique – une fiction qui remplace la réalité – doit toujours se comprendre par la place qu'elle confisque à la réalité dans un schéma du type mimétique, enchâssant ou englobant. C'est seulement en assumant cette relation spatiale entre ces deux fictions qu'une d'entre elles peut devenir fable aux yeux du lecteur *en aval*, qu'une de ces fictions peut englober et préexister les autres. Le projet post-exotique devient autosuffisant et endogène au moment où toute fiction signale un dehors qu'elle imiterait, mais où rien n'est extérieur à l'ample domaine de la fiction, que la fable élargit.

La différence ontologique entre la fable et la fiction se sublime dans une question spatiale selon laquelle l'une est en dehors de l'autre, voire l'une précède l'autre ; mais, ce faisant, nous acceptons une idée bien plus pernicieuse qui passe en cachette : l'une précède l'autre dans la mesure où l'une *préexiste* l'autre.

Cette manière de penser la relation de la fable avec les textes post-exotiques, c'est-à-dire, de penser la place qu'elle occupe à l'égard du système post-exotique ne nous semble pas injuste, mais elle est incomplète. Elle l'est parce qu'elle ne décrit que l'expérience qu'on a de la fable une fois qu'on adopte une vision *en aval* du post-exotisme, c'est-à-dire qu'elle ne décrit que la fable comme le résultat d'un processus et, dans ce sens, elle se heurte contre l'état du post-exotisme vu *en amont* du fait qu'elle ne l'inclut pas. Dans le chapitre précédent, nous avons proposé de regarder la fable comme le résultat d'une lecture d'ordre hypertextuel sur une base de textes donnée qui explicite certains de ses traits génériques et en fournit une explication hypothétique. Nous avons analysé que les faits textuels que l'auteur lit et interprète pour constituer la fable concernent notamment la façon dont les textes post-exotiques s'unifient à travers maints procédés attestés dans le texte et qui sont de nature transtextuelle et transfictionnelle[64]: la fable post-exotique puisse dans les espaces laissés vides qui apparaissent entre les segments référés de la relation de transtextualité interne et que le lecteur doit remplir, ou bien dans la création d'un modèle générique qui règle systématiquement les choix compositionnels du post-exotisme, ou, encore, dans les possibles relations de transfictionnalité que le lecteur doit raisonner et qui pointent néanmoins vers la représentation d'une culture au-delà du texte. *En amont*, la fable post-exotique est la réification dans un discours d'ordre métatextuel, et son intégration postérieure dans l'ensemble fictionnel en tant que récit explicatif ou sous-tendant, des effets esthétiques

[64] Ceci est assez raisonnable étant donné que l'espace au-delà du texte représente la zone par excellence dans laquelle le lecteur n'a plus de pouvoir et où la parole de l'auteur devient la seule autorité possible. On peut invoquer ici le concept de la « décidabilité » que Lubomir Dolezel (1998) utilise pour argumenter l'incomplétude des mondes fictionnels. Il cite l'exemple suivant pour l'expliquer: « The question of whether Emma Bovary committed suicide or died a natural death can be decided, but the question of whether she did or did not have a birthmark on her left shoulder is undecidable, and, in fact, meaningless» (p. 22). Toute information sur le monde fictionnel qui n'est pas contenue dans les limites du texte et qui contemple, par exemple, ce qui viendrait après ou avant les limites du texte n'est pas décidable par le lecteur, tandis qu'on tend à respecter ou, au moins, à écouter la parole de l'auteur lorsqu'il se prononce à cet égard dans des entretiens, des comptes-rendus, etc. Il semblerait que, pour s'assurer que sa parole en tant qu'auteur soit respectée même dans l'ambivalence et la subjectivité caractéristique de l'herméneutique contemporaine, Antoine Volodine semble avoir réintroduit sa parole autoritaire sur l'au-delà de son texte dans le texte même.

auxquels les textes post-exotiques conduisent son lecteur à travers certains mécanismes textuels bien identifiables ; ce qui implique que, *en amont*, la fable post-exotique ne peut pas précéder les textes ou, plus en particulier, la lecture des textes post-exotiques dont elle dépend pour se constituer en tant que telle.

Pour s'éloigner de l'apparence de nécessité de la fable dans le texte post-exotique, il ne faut que constater que ces zones virtuelles qu'on a étudiées comme le résultat des structures qui unifient le post-exotisme *en amont* sont précisément celles que la fable post-exotique revendique *en aval* comme l'espace où elle s'affiche le plus intensément. En effet, si la fable et la fiction sont serrées au point de ne plus pouvoir les séparer dans la lecture ce n'est pas seulement parce qu'il y a à l'intérieur de la fiction – notamment à partir de 1998 – des fragments dédiés à développer une autre fiction étrangère qui constitue le monde de la fable, mais plutôt parce que la fable s'englue aux zones que la fiction réserve traditionnellement à l'ambiguïté et à l'interprétation du lecteur pour qu'il en constitue le sens esthétique du texte littéraire. On peut le dire autrement : l'espace que la fable post-exotique en tant que fiction réclame dans le post-exotisme ne coïncide pas avec un lieu strictement textuel auquel elle s'y limiterait, mais avec le lieu virtuel où le texte est en train de se constituer dans la conscience représentative du lecteur. Sa nature n'est pas strictement textuelle ni strictement fictionnelle puisqu'elle n'est pas tout simplement un texte ou un monde fictionnel en concurrence ou en relation de complétion avec les autres textes et mondes fictionnels post-exotiques. Puisqu'elle agit en imposant au lecteur une manière particulière d'interagir avec le texte, et d'occuper une fonction qui est déjà assurée naturellement par la communication littéraire entre le texte et le lecteur, elle ressemble plutôt à une véritable conscience lectrice qui cohabite avec celle du lecteur : le lecteur est ainsi chargé de l'éveiller pour qu'elle lise et interprète le texte avec lui, ou même, à sa place.

En effet, du moment où la fable post-exotique apparaît, les mêmes textes que le lecteur lisait *en amont* apparaissent soudain sous une autre lumière, en pointant naturellement vers ce quelque chose d'autre au-delà du texte dont le texte semble désormais avoir besoin pour être compris: l'espace entre les parties qui constituent les textes en relation d'hétéronomie faible est à comprendre à partir de l'existence des personnes qui lisent, versionnent, collent ou commentent les textes post-exotiques soit à

la prison, soit avant d'être publiés ; l'invitation, tendue par la répétition, à faire des hypothèses ou des abductions sur les motivations des choix stylistiques et génériques est à comprendre par la présence des cultures littéraires et textuelles des prisonniers du quartier de haute sécurité ; l'enchâssement devient les vestiges de cette voix qui manie et structure un récit créé ailleurs, c'est-à-dire la trace du porte-parole, etc. La différence entre le texte post-exotique avant et après la connaissance de la fable, enfin *en amont* et *en aval*, ne résulte dans un paradoxe que si l'on comprend que la fable post-exotique doit préexister, soit, s'ajouter métatextuellement et accessoirement au texte post-exotique. En réalité, il nous semble que les deux alternatives décrivent vraisemblablement le post-exotisme du moment où l'on conçoit que la fable post-exotique *émerge* (dans le sens de la théorie de systèmes) des textes post-exotiques, que c'est précisément son *émergence* qui distingue les deux domaines du texte post-exotique, et que la nature de ce qui *émerge* n'est pas textuelle ni fictionnelle – du type d'un monde fictionnel, mais organisationnelle en tant que conscience lectrice.

Imaginons un instant l'idée contrefactuelle et même saugrenue que la fable post-exotique n'aurait pas été soutenue par les textes et les fragments métatextuels – *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (1998a), les commentaires des Shaggås, les conférences de Volodine, etc. – grâce auxquels elle a été conçue et connue. Or, imaginons qu'elle existait toutefois, qu'elle continuait à éveiller systématiquement chez les lecteurs du post-exotisme la conviction que les textes post-exotiques sont le produit d'une communauté carcérale. Face à un tel phénomène, nous regarderions alors les textes post-exotiques et nous nous surprendrions du fait qu'aucun élément n'est responsable isolément de cette merveilleuse propriété du post-exotisme ; et, pourtant, une fois que les textes post-exotiques interagissent dans la conscience et dans la mémoire du lecteur, que le carambolage d'histoires, personnages, réflexions, figures de style, etc., cohabite en désordre un même espace virtuel de conscience, quelque chose de nouveau surgit et s'étale tout au long de ces textes isolés en les pénétrant et en organisant cette multiplicité dans une même unité de sens, dans l'idée qu'une prison de haute sécurité existe et d'où les textes proviennent . On aurait alors affaire à la fable post-exotique comme un véritable phénomène d'émergence, c'est-à-dire, comme une qualité ou propriété d'un système qui présente un caractère de nouveauté par rapport aux qualités et propriétés des composants

considérés isolément ou disposés autrement dans un autre type de système (Morin, 1997/1977, pp. 129-130).

La fable comme propriété émergente du système post-exotique serait alors une propriété du tout qui s'organise et, du fait qu'elle apparaît grâce à son organisation, elle ne pourrait pas s'être retracée dans les textes qui composent le système quand ces textes sont pris isolément ; elle ne serait pas irréductible aux propriétés des éléments du système post-exotique et, par conséquent, un critique qui les examinerait de façon isolée ne pourrait pas l'en déduire. Étant donné que le phénomène de la vie ne peut pas se réduire aux molécules qui conforment la cellule ou que celui de l'humidité de l'eau ne s'explique pas par l'agrégation de l'hydrogène à l'oxygène, Edgar Morin qualifie alors les propriétés émergentes du système comme un *événement* qui s'impose à l'esprit qui le constate comme un fait observable du système (1997, p. 132), et, alors, les propriétés émergentes seraient alors des propriétés notamment phénoméniques (p. 134). Dans notre cas, la fable post-exotique ne serait pas tant un texte – propriété « physique » du système post-exotique, mais, plutôt, ce que les textes donnent à voir une fois organisés, c'est-à-dire, ce domaine phénoménique nouveau dans lequel il se forme une prison de haute sécurité au milieu de la réalité presque comme si c'était un mirage[65]. Bien évidemment, une fois que nous retombons de notre expérience de pensée à la réalité, il s'avère que ce nouveau domaine phénoménique que la fable apporte n'est retraçable que pendant la lecture des textes post-exotiques : c'est seulement en lisant les textes post-exotiques une fois organisés par la fable comme propriété émergente qu'on peut arriver momentanément à ressentir que Volodine n'en est pas l'auteur, au fur et à mesure que l'idée d'une communauté carcérale illusoire apparaît dans nos esprits comme étant au-delà du texte.

Ainsi, la fable – le tout du post-exotisme – retombe sur chacun des textes post-exotiques – les parties qui conforment le système – en les modifiant dans la conscience du lecteur *en aval*, puisque le texte conserve son identité, mais devient ainsi le vestige de la communauté carcérale : Solovieï est le chamane autoritaire de *Terminus Radieux* (2014) et, à la fois, la sensibilité solitaire et pitoyable du prisonnier post-exotique, de sorte que le roman acquiert ainsi ce que nous avons analysé sous l'angle de la structure scénique

[65] Il y a un sens dans lequel cette propriété des systèmes ouverts est aussi valable pour le post-exotisme : c'est dans la capacité d'un système organisé pour créer de la « forme ». « [L]a forma es la totalidad de la unidad compleja organizada que se manifiesta fenoménicamente en tanto que todo en el tiempo y en el espacio », écrit Edgar Morin (1997, p. 148).

du roman post-exotique. On voit alors apparaître une première boucle récursive organisationnelle dans le post-exotisme qui pointe déjà vers une dépassement de la lecture *en aval* et *en amont* : ce sont les textes, qui interagissent dans la conscience du lecteur, qui donnent naissance à la fable comme métatexte explicatif (c'est le post-exotisme vu *en amont*), mais, une fois que la fable apparaît, ces mêmes textes se voient transformés par l'action rétroactive de la fable et deviennent alors les parties visibles d'une réalité fabulé comme propriété phénoménique du système (c'est le post-exotisme vu *en aval*). Enfin, on voit alors apparaître une pensée complexe du post-exotisme selon laquelle la description ou l'explication des parties dépend de la description du tout qui dépend à son tour des parties, et c'est dans la boucle partie-tout que peut apparaître la véritable description ou explication (Morin, 1997/1977, p. 150).

Toujours est-il que la vraisemblance de cette idée de la complexité du post-exotisme est soumise à l'acceptation d'une expérience de pensée : la fable post-exotique n'aurait pas un support textuel et elle pourrait *émerger* librement de l'interaction. En réalité, on sait bien que l'on connaît la réalité phénoménique de la fable grâce à l'existence d'un métatexte qui se développe tout au long de l'ensemble post-exotique, de sorte que la fable post-exotique n'émerge pas comme quelque chose de complètement nouveau et spontané, mais, plutôt, guidé par l'esprit créatif d'Antoine Volodine et ses volontés esthétiques, idéologiques, etc. Néanmoins, on peut toujours se demander si cet esprit créatif est complètement indépendant du circuit d'influences et de relations qui s'établissent dans les dix premiers ouvrages du post-exotisme. Dans notre exploration *en amont* du post-exotisme, nous avons proposé de comprendre qu'Antoine Volodine agisse comme lecteur de ses œuvres pour proposer la fable post-exotique à partir, notamment, de certaines réflexions d'ordre hypertextuelle et générique sur la base de ses premiers romans. Cela veut dire que, d'après une révision strictement chronologique du post-exotisme, la fable post-exotique *émerge* d'une conscience qui lit et considère les textes et ses propriétés pour les organiser…mais, de façon plus générale – et plus sérieuse, cela veut dire aussi que le domaine de manifestation par excellence de la fable post-exotique comme propriété émergente du système post-exotique est un domaine notamment cognitif, que ce soit au moment de sa conception première ou au moment de son acceptation postérieure par le lecteur du post-exotisme. C'est dans ce domaine qu'il faut

essayer de la caractériser pour capter sa complexité, même si c'est un domaine qui est notamment soutenu par les différents métatextes et actes performatifs qui constituent le support matériel de la fable. Enfin, c'est dans la virtualité de la conscience lectrice et des processus cognitifs qui lui sont associés que l'antagonisme excluant des visions *en amont* et *en aval* peut être dépassé.

2.2. Le formatage spatial du post-exotisme comme système complexe

Pour comprendre la manière dont la fable post-exotique transforme le récit et lui apporte une structure scénique (Ruffel, 2006ba ; 2006b) ou le situe dans l'Histoire (Detue, 2013), nous avons parlé en termes de « spatialisation » : la fable post-exotique spatialise le récit et permet au lecteur de la comprendre à l'intérieur d'un espace, dans la logique spatiale d'une chose qui en englobe une autre. Loin d'être une abstraction, cette spatialisation se manifeste d'une manière très concrète : le lecteur *en aval* sait que tout récit post-exotique nait de l'espace concret, quoiqu'indéterminé, de la prison de haute sécurité, et c'est ainsi que les récits individuels peuvent être lus et compris, surtout dans ces moments où le monde fictionnel de la fable et la prison semblent être évoqués par le texte, même indirectement. Cette idée a été répétée maintes fois à l'intérieur des récits post-exotiques, mais aussi par Volodine lui-même dans ses interventions publiques : « Au cœur du post-exotisme, il y a une prison. En amont de toutes les histoires, en filigrane, à l'origine de toutes les voix qui se croisent dans les livres. » (Volodine, 2020, p. 16) », dit-il dans une conférence. Dans le chapitre précédent, nous avons vu précisément comment le post-exotisme réalise ce que Volodine suggère dans cette citation. Lorsqu'on le lit *en amont*, la lecture contribue à créer dans la conscience représentative du lecteur un amas virtuel d'informations qui concernent précisément ce qui doit être placé au-delà du récit particulier : l'espace entre les textes mis en relation, l'enchâssement préalable qui fait jour timidement dans le récit, l'ébauche d'une culture et d'une littérature qui se construisent à travers la répétition, etc. Or, lorsqu'on se place du côté de la lecture *en aval* et que le lecteur rencontre la fable post-exotique comme un récit explicatif, toutes ces informations et sensations de lecture qui habitaient le domaine du suggéré (mais non réalisé comme thème dans le texte) et qui concernaient précisément ce qui lui était extérieur, retrouvent soudain une réalisation discursive qui pointe vers la prison de haute sécurité comme le

lieu physique, mais fabulé, d'où vient le récit et qui expliquerait alors ses caractéristiques. Ainsi, même si l'on peut retrouver certains fragments dans le post-exotisme qui concernent le récit des prisonniers dans la prison, c'est notamment l'imagination du lecteur qui construit cette prison comme un lieu virtuel où l'on doit placer toutes les sensations et hypothèses formées au cours de la lecture ; où l'on doit imaginer cette vie souffrante et cette culture carcérale que les récits individuels s'acharnent à représenter, les traces d'une création polyphonique et collective des textes et les hypothèses sur la circulation et le remanient des manuscrits, la stylistique du cryptage et de l'interrogatoire, les références internes qui se multiplient en créant des réseaux textuels, l'existence d'un lecteur idéal fictionnel qui comprendrait tous ces procédés, etc. Les limites spatiotemporelles de la fable post-exotique coïncident ainsi avec celles de la prison de haute sécurité que le lecteur a la responsabilité de se représenter à travers les quelques descriptions métatextuelles et d'alimenter à chaque fois qu'il est renvoyé par les textes mêmes à cet au-delà du récit. Ainsi, les informations et les sensations esthétiques recueillies à travers la lecture du texte post-exotique dans le parcours propre au lecteur *en amont* visent à se matérialiser dans la construction virtuelle de cet objet fabulé qu'est la prison de haute sécurité.

Nous avons vu que cette manière de penser, bien qu'elle décrive l'état du post-exotisme *en aval*, présuppose l'existence de cet espace dans lequel s'enchâsse le récit post-exotique, enfin la prison de haute sécurité : afin que le récit post-exotique renvoie à l'espace de la prison comme son arrière-plan, la prison doit alors préexister au récit post-exotique. Or, une fois acceptée l'idée de la fable post-exotique comme propriété émergente du système, on n'est plus obligé de se débrouiller avec les apories générées par l'approche *en aval*. Il suffit de rappeler que, pour les théories de la complexité, l'émergence est une qualité phénoménique du système, c'est-à-dire, que la valeur organisationnelle d'un système se manifeste comme un phénomène, et ce phénomène a principalement le caractère d'une forme. La forme, écrit Morin, est la totalité de l'unité complexe une fois organisée qui se manifeste phénoménalement comme un tout dans le temps et dans l'espace (1997/1977, p. 148). Tout système qui s'organise est générateur d'une forme qui devient la première et plus directe manifestation phénoménique de ses propriétés émergentes – Paul Valéry l'avait déjà pressenti en réfléchissant aux principes

formateurs de la spirale d'un coquillage (*vid.* Dahan-Gaida, 2018). En effet, en gardant ce principe dans l'esprit et en le voyant à l'œuvre quotidiennement dans le domaine physique, nous sommes de l'avis que, même pour les phénomènes abstraits ou culturels, il est impossible de concevoir leur organisation et leur constitution en tant que système sans le soutien d'une forme, c'est-à-dire d'une image mentale dans laquelle cette organisation se rende manifeste. Autrement dit : si l'on peut imaginer le post-exotisme constitué comme un système, il nous semble que c'est dans la mesure où l'on peut imaginer une forme pour ce système. Ainsi, à l'idée *en aval* de la prison de haute sécurité comme un préalable grâce à la préexistence duquel l'enchâssement du récit dans la fable est possible, il faut ajouter l'idée de la prison comme le produit phénoménique du post-exotisme en s'organisant pour compléter la description de la fable post-exotique comme propriété émergente. Il existe donc une boucle organisatrice fondamentale dans le post-exotisme, qui relève d'un paradoxe entre les causes et les conséquences : *en aval*, la fable post-exotique doit se présenter comme l'image de l'origine des récits post-exotiques ; *en amont*, les récits post-exotiques sont la cause, voire l'origine de la fable post-exotique comme l'image qui surgit du moment qu'ils s'organisent.

La fable post-exotique et la prison de haute sécurité où elle se manifeste étant des enjeux centraux dans le post-exotisme, il ne serait point surprenant qu'on les retrouve au cœur de la définition du projet d'Antoine Volodine au point même de se confondre : le post-exotisme renvoie à la prison de haute sécurité, et vice-versa, avec une telle assiduité qu'il se crée une circulation de notions qui finissent par opérer la métamorphose conceptuelle de l'un dans l'autre. Or, cette identité métamorphique du post-exotisme et de la prison ne répond pas seulement à la volonté et à l'insistance de l'écrivain qui la performe, elle puise précisément aux pouvoirs littéraires d'une métaphore spatiale qui est devenue systématique et, même, emblématique du post-exotisme. Rappelons la première définition du post-exotisme telle qu'elle est fournie par Lutz Bassmann, personnage principal et narrateur de *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (1998a) :

> *Édifice mental*… Mondes… Âpre *charpente*… Qu'est-ce que…Hein ?... Je vais répondre. Nous avions appelé cela le post-exotisme. C'était une *construction* qui avait rapport avec du chamanisme révolutionnaire et avec de la littérature, avec une littérature manuscrite ou apprise par cœur et récitée, car parfois pendant des

> années l'administration nous interdisait de posséder du matériel de papeterie ; c'était une *construction intérieure, une base de repli,* une secrète terre d'accueil, mais aussi quelque chose d'offensif, qui participait au complot à mains nues de quelques individus contre l'univers capitaliste et contre ses ignominies sans nombre (Volodine, 1998a, pp. 16-17, c'est nous qui soulignons).

En fait, c'était Lutz Bassmann qui, dans ce manifeste post-exotique « se battait pour faire durer l'édifice mental qui allait redevenir poussière » (Volodine, 1998a, p. 16). Le lexique qu'on a souligné dans le fragment cité et avec lequel le post-exotisme est décrit pour la première fois au grand public n'est pas anodin ; il dévoile une métaphore d'ordre spatiale selon laquelle le terme comparé, c'est-à-dire, l'ensemble de pensées et d'idées des prisonniers peut se comprendre comme un édifice, qui est le terme comparant : le post-exotisme est un édifice mental. Nous avons affaire ici à ce que les linguistes Lakoff et Johnson (1985/1980) notèrent dans son étude classique comme une métaphore conceptuelle, c'est-à-dire, une métaphore qui git au fond de notre langage et sert à organiser cognitivement notre compréhension des idées abstraites à partir de notre connaissance expérientielle. En fait, les linguistes y traitent amplement une métaphore très similaire à celle qu'emploie Bassmann et selon laquelle « LES THÉORIES SONT DES BÂTIMENTS » (1985/1980, p. 61), qui aurait comme parties utiles pour structurer notre compréhension de ce qu'est une théorie « les fondations et la charpente » (p. 61) du bâtiment, en permettant ainsi des expressions comme « [c]es faits sont les briques et le mortier de ma théorie » (p. 62). D'une façon similaire, Bassmann pense au post-exotique, qui est ici un ensemble d'idées, dans les termes d'un édifice pour faire saillir l'idée qu'il a été construit, qu'il possède une âpre charpente, ou qu'il fonctionne comme une base de repli – or, l'étendue suggestive de la métaphore ne finit pas là, et les lecteurs peuvent la développer pour mieux comprendre ce qu'est le post-exotisme : quelque chose de construit par des ouvriers, qui héberge et protège certaines personnes, qui possède une architecture plus au moins complexe, etc.

Voilà une première métaphore où le post-exotisme est défini en faisant appel à l'idée de l'édifice. Et, pourtant, il se trouve que la métaphore se remonte, en fait, à la première publication post-exotique où elle a un sens légèrement différent. Elle est utilisée par les biographes de Jorian Murgrave lorsqu'ils réfléchissent, à la fin de *Biographie*

comparée de Jorian Murgrave (Voldine, 2003), à l'image de sa vie fournie par la collection des textes attribués au prisonnier :

> La biographie de Jorian Murgrave avait grossièrement été divisée en périodes qui conduisaient, comme naturellement, à un déclin paisible sur lequel s'inscrivait l'hypothèse d'une renaissance prochaine. Ainsi se dessinait une ligne presque droite ; ainsi se devinait un destin à peu près transparent : il aurait presque suffi de contempler ces tableaux successifs pour en éliminer les apparentes contradictions et y voir, non pas les absurdités d'un chaos, mais les facettes compliquées d'un *édifice* qui en fin de compte révélerait les lois de son harmonie (p. 236, c'est nous qui soulignons).

Dans le fragment cité, c'est le terme comparé qui varie. Ce n'est plus l'ensemble d'idées et de pensées qui s'assimile à l'édifice, mais, plutôt, un ensemble de textes, ceux qui composent la biographie de Jorian Murgrave : la biographie, et non pas la vie, dudit Murgrave peut être comprise comme un édifice malgré son chaos et ses contradictions parce qu'il y aurait une fondation et une charpente complexes qui révèlent une certaine harmonie, et, alors, une certaine idée de construction et, pourquoi pas, parce qu'une personne habite entre ces textes. La métaphore selon laquelle un ensemble de textes est un édifice, qui n'est qu'une variation nuancée de la métaphore notée par Lakoff et Johnson (1985), a été aussi adoptée par le post-exotisme lui-même lorsqu'il a été temps d'indiquer la nature de son projet à la critique. « L'édifice post-exotique est composé de quarante-neuf titres, et, en effet, ces petits textes appartiennent à une annexe non répertoriée » (par. 81), dit Antoine Volodine dans un entretien avec Yan Étienne (2021), où il parle aussi dans ces termes de la fin de son projet littéraire : « Ce serait apaisant de poser la dernière brique ou tuile sur l'édifice post-exotique » (*apud.* par. 97). Il s'agit d'une métaphore dont la critique s'est servie à maintes reprises, et il est habituel de rencontrer le mot « édifice » ou « édifice romanesque » comme une approximation valable du post-exotisme ou, même, comme l'objet des développements analytiques, d'où peut-être l'idée de Ruffel (2006b) d'utiliser la bibliothèque ou l'archive pour qualifier les enjeux historico-littéraires du post-exotisme. Ainsi, on est invités à penser le post-exotisme, en tant qu'ensemble textuel, comme un édifice parce qu'il serait convenable de mettre en valeur l'idée d'une construction, d'être d'une œuvre encore *en chantier*,

composée ou construite par de différentes parties ayant une structure plus au moins solide grâce à laquelle, disait Volodine, « tout se tient » (2003, p. 10).

La métaphore de l'édifice pour penser le post-exotisme est alors prégnante et, en principe, facilement compréhensible : la projection métaphorique des propriétés de l'objet de l'édifice en tant que terme comparant sur l'objet du post-exotisme en tant que terme comparé ne semble pas nous poser beaucoup de problèmes parce que, en outre, elle repose sur une métaphore conventionnelle assez bien enregistrée par la langue française. Or, ce qui pose un problème et donne lieu à une confusion dont le post-exotisme va profiter pour se constituer, c'est la saturation du terme comparant, l'édifice, qui s'avère être en train de métaphoriser trois réalités distinctes, c'est-à-dire trois termes comparés. Dans notre bref bilan de la métaphore spatiale du post-exotisme on a pu voir que l'édifice est, à la fois, le bâtiment de la prison de haute sécurité, ce lieu virtuel que le lecteur construit d'après la fable et qui héberge les prisonniers-écrivains ; la construction mentale bâtie par ces prisonniers et où ils se replient intérieurement ; et, finalement, l'ensemble de textes qui composent la littérature d'Antoine Volodine et de ses hétéronymes. Comme nous avons signalé avant, les métaphores de ce type ont la capacité d'organiser notre expérience du monde et, alors d'être tenues pour vraies, c'est-à-dire, qu'elles peuvent devenir des énonciations de la réalité, et non pas de simples embellissements, si certaines conditions sont satisfaites dans la communication :

> Les métaphores nouvelles, tout comme les conventionnelles, ont parfois le pouvoir de définir la réalité. Elles le font grâce à un réseau cohérent d'implications qui met en valeur certains traits de la réalité et en masque d'autres. L'acceptation de la métaphore, qui nous oblige à nous concentrer uniquement sur les aspects de l'expérience qu'elle met en valeur, nous conduit à tenir ses implications pour vraies. De telles « vérités » peuvent, bien entendu, n'être vraies que par rapport à la réalité définie par la métaphore (Lakoff & Johnson, 1985, p. 168).

Lorsqu'on produit une assertion qui implique la projection métaphorique de certaines qualités d'un objet sur un autre (comme c'est le cas de l'édifice et du post-exotisme), il est nécessaire pour que cette assertion soit tenue pour vraie qu'on comprenne préalablement la situation dans laquelle on l'applique, et, alors, qu'on juge l'adéquation de la phrase dans le contexte pour lequel elle est proposée comme descriptrice de la

réalité[66]. Ainsi, lorsque nous affirmons que le post-exotisme est un édifice, nous sommes tentés de comprendre premièrement que la situation de communication dans laquelle cette métaphore serait vraie c'est le domaine de l'explication conceptuelle ou critique d'un ensemble de textes ou des théories qui présentent une certaine architecture, une certaine construction, et pour lesquelles nous montrons de l'estime, certainement, en leur conférant le poids et la solidité d'un bâtiment. Or, la circonstance particulière de cette métaphore c'est précisément qu'elle opère dans plusieurs niveaux à la fois, et, alors, une fois dépassé ce moment de compréhension initiale, il s'avère difficile de comprendre la situation pour laquelle cette affirmation essaie d'énoncer la vérité. On affirme métaphoriquement que le post-exotisme est un édifice, mais son existence trinitaire comme édifice virtuel, mental et textuel à la fois ne nous permet pas de savoir quels sont les éléments de la catégorie « édifice » qu'il faut mettre en valeur pour comprendre la métaphore.

On peut le voir très précisément, mais d'une façon légèrement différente, dans cet échange qui eut lieu entre l'intervieweur du Nouvel Observateur et Antoine Volodine, dans lequel celui-là lui posa la question « Où vous situez-vous » (Volodine, 2008a, p. 385), et qui donna lieu au nom « post-exotisme ». La question de l'intervieweur visait clairement une réponse par rapport au panorama littéraire français des années quatre-vingt-dix, et elle impliquait déjà une certaine projection métaphorique d'ordre spatial, puisqu'on était en train de comprendre le champ littéraire comme un lieu où il y aurait des proximités parmi lesquelles on peut effectivement se situer. Voici la réponse à cette question telle qu'elle est reprise par Volodine dans la conférence « À la frange du réel » (Volodine, 2008a) :

> La réponse est un lieu : nous nous situons dans la prison, dans le camp, dans le quartier de haute sécurité où la société isole ses criminels les plus dangereux. Nous nous situons dans l'enfermement physique des murs et dans l'enfermement psychique de la folie, de la perpétuité et de la privation sensorielle. C'est là, dans

[66] Par exemple, lorsqu'on assume la métaphore selon laquelle la forêt et la clarière sont des contenants, des affirmations comme « nous sortons de la forêt et entrons dans la clarière » (Lakoff & Johnson, 1985/1980, p. 171) sont normalement tenues pour vraies même si ni la clarière ni la forêt ne sont physiquement parlant des objets auxquels ont appliquer ces logiques d'entré et de sortie. Notons aussi qu'une compréhension particulière de la catégorisation et des catégories sous-tend la réflexion de Lakoff et Johnson. Pour eux, les catégories « « ne sont pas établies de façon rigide en termes de propriétés inhérentes aux objets eux-mêmes », mais, plutôt, l'élément qui compte dans la création d'une catégorie « dépend de notre objectif lorsque nous mettons la catégorie en œuvre » (1985/1980, p. 174).

> cet univers carcéral fictionnel, mais en même temps on ne peut plus concret, que s'élaborent les ouvrages romanesques que vous pouvez trouver ensuite en librairie ou en bibliothèque (p. 386).

Cette réponse ignore la convention métaphorique de la question pour la répondre assez littéralement, en signalant effectivement le lieu où se situe spatialement le post-exotisme, c'est-à-dire la prison de haute sécurité. D'une certaine façon, cette confusion de contextes de communication est aussi à la base de la confusion qui provoque la métaphore de l'édifice en signalant vers trois réalités distinctes : l'ensemble textuel, la prison de haute sécurité, et les pensées des prisonniers. On pourra toujours hésiter sur le sens de la métaphore lorsque Volodine parle du post-exotisme comme un d'« édifice romanesque » (2008, p. 387) : *a priori*, on comprendrait que le post-exotisme est une construction textuelle composée des romans, et ceci est surtout vrai pour les lecteurs non-initiés qui pénètrent *en amont* dans l'œuvre de Volodine. Mais, en acceptant la vérité de la métaphore sans être conscients de l'indétermination qu'elle implique, cet « édifice » s'engrosse ontologiquement de manière presque inaperçue, en traînant en cachette l'ambivalence produite par la saturation du terme comparant qui pointe non seulement vers une réalité définie métaphoriquement ou à l'aide d'une métaphore, mais, aussi et en même temps, vers une réalité définie littéralement à partir d'une métaphore qui ne l'est pas tant : il est tout à fait possible que la formule « édifice romanesque » signifie aussi que le post-exotisme est un édifice physique dont l'existence n'est attestée que de façon romanesque. Ironiquement, c'est ici le terme comparant qui est le moins connu, car on ne comprend plus quelle situation de communication est mise en avant lors de l'énonciation de la métaphore et, alors, on ne sait plus avec quel degré de littéralité il faudrait l'interpréter ; on avait utilisé le mot « édifice » pour définir le post-exotisme, car, en principe, sa signification était plus stable et mieux connue que le terme qu'il essayait de définir, et alors, on pouvait projeter certaines de ses propriétés sur le terme comparé pour l'éclaircir. En réalité, la saturation du terme comparant a fini par déborder sa volonté métaphorique première pour définir littéralement un édifice fabulé, même si les trois réalités évoquées par la métaphore sont évoquées à la fois lors de son énonciation. On ne peut qu'en conclure que le post-exotisme est, en effet, un édifice virtuellement physique, mental et textuel à la fois ; c'est peut-être dans cette déformation métaphorique qui réside la clé du défi post-exotique.

2.3. L'espace cognitif de l'édifice post-exotique

En linguistique cognitive, l'opération par laquelle nous créons un sens nouveau à partir d'une phrase impliquant la projection, certainement métaphorique, d'un élément sur un autre est connue comme *blending* ou intégration conceptuelle (Fauconnier & Turner, 2002). Reprenons notre métaphore et comprenons, en émulant la manière des premiers lecteurs qui l'écoutèrent, que le post-exotisme doit être quelque chose comme un courant littéraire. La compréhension d'une telle phrase implique qu'on crée d'abord deux espaces mentaux différents, c'est-à-dire, deux petits ensembles conceptuels qui se construisent au fur et à mesure que nous pensons et parlons, ayant des fins de compréhension et d'action au niveau local (Fauconnier & Turner, 2002, p. 102). On doit mobiliser l'espace mental qui concerne notre représentation de qu'est le post-exotisme en tant que courant littéraire et l'autre espace mental correspondant à l'édifice. On peut tenter de les imaginer : l'espace mental du post-exotisme doit être abstrait, on y projette notre compréhension d'une pensée littéraire plus au moins organisée, il y aurait peut-être des éléments comme des axiomes qui composent le mouvement littéraire, des images des textes, des adeptes de cette littérature, une compréhension d'un développement chronologique, une série de sujets traités, des prédilections stylistiques et philosophiques, etc. ; tandis que l'espace mental de l'édifice est bien plus simple de figurer, il serait composé de l'image d'un ou de plusieurs bâtiments physiques, concrets, mais indéterminés en même temps, il serait composé aussi de leurs magnitudes et de leurs formes générales, ainsi que des éléments particuliers, mais, aussi, on mobiliserait des idées sur le processus de construction, sur les éléments non visibles comme l'architecture, sur leur fonction, etc.

Les espaces mentaux sont toujours partiels, car ils sont mobilisés lors d'un processus de compréhension particulière, comme c'est la compréhension d'une métaphore, de sorte qu'on se représente les éléments les mieux adaptés à une situation et non pas d'une façon absolue. En fait, en tant qu'outil théorique, il faut rappeler que l'idée d'espace mental vient de la sémantique de Fauconnier (1984), où il les avait conçus dans leur fonction lors de l'échange verbal concret et étant, alors, « construits dans chaque discours en accord avec les indications fournies par les expressions linguistiques » (p. 32).

Les espace mentaux sont utilisés par la théorie des modèles cognitifs pour représenter notre compréhension des situations particulières, comme « a medium for conceptualization and thought » (Lakoff, 1987, p. 281), et ils ont une topologie complexe étant donné qu'ils sont construits et mobilisés à partir de maints éléments de différente nature : outre de certaines images particulières de notre expérience, l'espace mental comprend des schémas d'images qui les vertèbrent (Fauconnier & Turner, 2002, p. 104), comme c'est le schéma d'image du *contenant* qu'on peut trouver dans l'espace mental de l'édifice ; ils sont composés aussi des relations générales ou vitales (Fauconnier & Turner, 2002, p. 102) qui impriment une logique particulière à la relation des éléments à l'intérieur de l'espace mental, comme celle de cause-effet, d'analogie, de partie-tout, d'intentionnalité, de changement, d'identité, de représentation, etc., une logique qui nous aiderait à comprendre, par exemple, la dimension chronologique du post-exotisme ; et, aussi, les espace mentaux seraient aussi composés des cadres conceptuels qui organisent notre compréhension de l'espace mental comme étant un particulier d'un cadre plus ample (Fauconnier & Turner, 2002, p. 104), comme c'est le cas du cadre de « littérature », ou de « courant littéraire », ou même de « mouvement organisé » qu'on mobiliserait lorsque nous confrontons le mot « post-exotisme ». Lorsque ces espaces mentaux font l'objet d'un processus de *blending* ou mélange, il faut que nous tenions compte aussi des réseaux de relations qui peuvent se créer entre ces espaces mentaux et entre ces éléments, des relations de compression d'un espace dans l'autre, de leur décompression et de leur confrontation (Fauconnier & Turner, 2002, p. 113), ainsi que de la logique interne des relations entre les espaces mentaux dans le mélange, qui peuvent être plus au moins simples, qui peuvent viser un ou plusieurs éléments à la fois, qui peuvent exhiber des dégrées variables de symétrie, etc., et comment ces relations s'affichent ou se cachent dans la constitution du nouvel espace, etc.

La deuxième étape dans le processus de compréhension métaphorique consiste à projeter un troisième espace dit « générique », où les éléments et structures communs aux deux espaces préalables sont capturés (Fauconnier & Turner, 2002, p. 47). Nous l'avons brièvement développé lorsque nous avons signalé quelles sont les propriétés qui, *a priori*, justifient la métaphore conventionnelle selon laquelle les théories sont des bâtiments, et où l'idée de la construction, de la charpente, etc., est centrale. Or, l'étape véritablement

créative du processus vient après, lorsqu'on constitue le *blended space* ou espace de mélange. Guidés par la création mental de l'espace générique, on *projette* certaines composantes des deux espaces mentaux précédents, le post-exotisme et l'édifice, dans un espace nouveau, où l'on réussit l'impossible[67] : le post-exotisme n'est plus le post-exotisme, mais un édifice qui n'est plus un édifice, mais le post-exotisme. Dans l'espace de mélange, les éléments de la métaphore se projettent et perdent leur identité première, cessent d'être un courant littéraire et un édifice à proprement parler, pour devenir quelque chose d'autre : comme une structure émergente (Fauconnier & Turner, 2002, p. 48), où il intervient des processus par lesquels on *compose* de nouvelles relations qui n'existaient pas dans les deux espaces mentaux premiers, on *complète* les informations manquantes nécessaires pour réaliser ce nouvel espace de relations et l'on *élabore* une simulation de cette nouvelle compréhension de la réalité mélangée (Fauconnier & Turner, 2002, pp. 48-49). Ainsi, face à une métaphore, nous ne devons pas tout simplement comprendre les ressemblances entre le terme comparé et le terme comparant : pour la comprendre, on génère une « réalité » cognitive nouvelle, un nouvel espace où se produit le mélange dans lequel il peut émerger, c'est-à-dire apparaître momentanément un nouvel objet chimérique et virtuel dont l'identité ne pourrait pas se résumer à l'identité isolée des deux termes tels que nous les figurons dans leurs espaces mentaux correspondants[68]. Enfin, on peut facilement inscrire la logique de ce processus dans le cadre des phénomènes complexes : ce nouvel espace mental de mélange – y compris toutes les images, schémas, structures, etc. – c'est la propriété phénoménique émergente de l'organisation d'un

[67] « In blending, structure from two input mental spaces is projected to a new space, the blend. Generic spaces and blended spaces are related: Blends contain generic structure captured in the generic space but also contain more specific structure, and they can contain structure that is impossible for the inputs » (Faconnier & Turner, p. 47)

[68] Ce processus de création du nouveau est systématique dans le mode de lecture poétique, comme l'a amplement montré Gamoneda Lanza (2023). Il repose sur le fonctionnement du langage poétique, où « las abstracciones y categorizaciones previas que desembocaron en los conceptos fuente [terme comparé] y meta [terme comparant] de una metáfora son puestas en cuestión por la propia metáfora, por su movimiento de abstracción recursiva » (Gamoneda Lanza, 2023, p. 58). La métaphore nous propose d'entrevoir de nouvelles relations entre des objets qui n'étaient pas prévues par la rationalité première qui les conceptualisa. En réfléchissant sur le poème « La chevelure » de Charles Baudelaire et en analysant la projection métaphorique de l'espace mental de la « mer » dans celui de la « chevelure » et vice-versa, Gamoneda Lanza s'exprime de la sorte : « Lo que la metáfora ensaya es una creación de categoría que solo cabe llamar cabellera-mar [chevelure-mer] (o 'melena-océano'), una categoría que no es preestablecida, por supuesto – y cuyas propiedades son un olor, un movimiento y un color, pero cuya materia ya no entra en esas propiedades: no podemos decidir si se trata de cabellos o de agua" (2023, p. 58)

système composé par deux espaces mentaux dans un contexte de compréhension locale métaphorique et dont le domaine est notamment cognitif.

Mais, quelle est l'importance de cette métaphore et du processus de compréhension locale qu'elle exige pour nos considérations sur le post-exotisme ? En un mot, nous sommes de l'avis qu'elle est au cœur même du phénomène de la fable post-exotique. Sa formulation concrète sous la forme « le post-exotisme est un édifice » est tout simplement une explicitation synthétique de quelque chose comme le principe générateur de la fable en tant que propriété émergente du système post-exotique : il est probable que ce qui se passe en réalité à chaque fois que la fable s'impose à l'esprit du lecteur c'est que le lecteur répète des processus cognitifs de mélange très similaires à ceux impliqués dans la compréhension de la métaphore sans vraiment s'en apercevoir. Considérons encore un instant cet objet ontologiquement trouble qu'est la prison de haute sécurité : elle n'appartient pas à la fiction, donc, ce n'est pas un objet fictionnel traditionnel dont la connaissance se borne aux descriptions contenues dans le métatexte post-exotique, mais elle n'appartient non plus à la réalité, on ne peut la visiter et la connaître objectivement, car elle ne préexiste pas à nos actes de connaissance. En effet, on doit l'imaginer, mais on doit l'imaginer d'une façon très concrète : on doit réactualiser l'image qu'on en a à chaque fois qu'on la figure dans notre esprit encouragé par la lecture des textes post-exotiques. Ainsi, il s'avère que l'on construit la prison de haute sécurité en mélangeant cognitivement le quelque peu d'informations que le métatexte en fournit avec les données textuelles et fictionnelles qu'on rencontre lors de la lecture, ce qui veut dire, très littéralement, qu'elle apparaît comme le résultat de résoudre cognitivement et constamment pendant la lecture une métaphore selon laquelle ce qu'on est en train de lire, c'est-à-dire le post-exotisme, est, en fait, un édifice carcéral. Ontologiquement parlant, la prison de haute sécurité a le statut de la réalisation phénoménique d'un espace mental de mélange : objet chimérique, elle se trouve à mi-chemin entre la représentation fictionnelle du terme comparant, c'est-à-dire l'édifice, et de la réalité du lecteur où il retrouve l'ensemble de textes et d'idées du post-exotisme, c'est-à-dire le terme comparé. Enfin, il semblerait que l'enjeu proprement post-exotique, cette fabulation de la réalité qui projette une prison d'où émane un ensemble textuel, repose sur la dilatation et la réalisation hors de son contexte local d'un moment d'ordre essentiellement poétique, métaphorique, que

les lecteurs initiés ont appris à prolonger lors de sa lecture *en aval* lorsqu'ils sont invités à comprendre les fictions et les textes particuliers d'une façon qu'on ne pourrait qualifier que d'allégorique.

L'argument ne devrait pas surprendre complètement la linguistique cognitive, car, comme le montre Mark Turner (1996), plusieurs processus qui font partie de notre activité cognitive humaine peuvent être directement mis en relation avec l'activité littéraire : l'histoire et la parabole, deux concepts d'origine proprement narrative, se trouvent être aussi les deux fonctionnements les plus élémentaire de notre inscription cognitive dans le monde, de sorte qu'on peut même parler d'un modèle littéraire de l'esprit humain :

> Although literary texts may be special, the instruments of thought used to invent and interpret them are basic to everyday thought. Written works called narratives or stories may be shelved in a special section of the bookstore, but the mental instrument I call narrative or story is basic to human thinking. Literary works known as parables may reside within fiction, but the mental instrument I call parable has the widest utility in the everyday mind (Turner, 1996, p. 7).

Le *blending* ou le mélange fait aussi partie de ces capacités cognitives quotidiennes qui sont immédiatement impliquées dans la pensée littéraire, non pas seulement en faisant partie du cœur de la poésie (*vid*. Gamoneda Lanza, 2023), mais en nous aidant, par exemple, à comprendre les changements spatiaux et temporels qui entraînent les changements de focalisation à l'intérieur d'une narration[69]. Il n'est donc pas absolument étonnant que la compréhension de la métaphore de l'édifice puisse entraîner, du point de vue cognitif, la création d'une petite histoire ou *parabole* où l'on projette les éléments des espaces mentaux pour, ensuite, élaborer narrativement et cognitivement les actants, les espaces, les objets, etc., qui interviennent dans l'espace de mélange. L'activité cognitive qui sous-tend la création de la fable post-exotique est, dans ce sens, assez proche

[69] « Whenever a narrator moves in and out of a character's mind, shifts point of view from character to character, or provides an inside view of any sort, she is doing something impossible for the space of the story narrated, and she is doing it to a world that is not real inside the space of narration. Similarly, whenever anyone in the story, including the author, makes a statement that, given the logic of the narration, we must take to be absolutely reliable, or whenever the author confers a badge of reliability on a character, or alters "durational realism" or sequence, or tells us exactly how intensely a character experienced certain emotions, the author is thereby doing something impossible in the space of the story narrated and doing it to a world that is not real in the space of narration. The space with respects to which these actions are both possible and real is the blend. » (Turner, 1966, pp. 75-76)

de celle qu'on mobilise dans notre quotidienneté ; or, comme Fauconnier et Turner (2002) le signalent, une grande partie de ces mélanges et des processus d'élaboration des réseaux de relations, qui interviennent aussi dans les processus de sensation et de perception, ne s'appréhendent pas consciemment (p. 83). Ceci s'expliquerait par le fait que le mélange implique souvent qu'on visite cognitivement le domaine du contrefactuel – défini par les linguistes comme « a forced incompatibilty between spaces in a network » (Fauconnier & Turner, 2002, p. 239) –, et qu'on le fasse si souvent dans notre activité cognitive quotidienne qu'il serait improductif de se rendre compte consciemment de tous les moments où l'on transite le virtuel dans notre but de comprendre et de nous inscrire dans le réel. Notons alors que, même si la compréhension initiale de la métaphore de l'édifice semble suffisamment transparente – parce qu'elle se construit sur une métaphore conventionnelle assez acceptée –, et qu'il ne nous semble pas nécessaire de décortiquer et de représenter consciemment l'espace de mélange qu'elle nous invite à créer, la transgression opérée par le post-exotisme lors de la création de la fable post-exotique et de la prison de haute sécurité met l'accent précisément sur ce qui, dans notre activité cognitive quotidienne, devrait passer inaperçu. Il s'agit d'un geste par lequel on n'a pas seulement désautomatisé la compréhension d'une métaphore, mais, aussi, on a pris les processus cognitifs impliqués dans la création des espaces de mélange et de narrations cognitives contrefactuelles comme le matériau fictionnel lui-même. Derrière le geste métafictionnel par lequel la fable révèle la condition fictionnelle des fictions post-exotiques en y faisant référence en tant ques produits des prisonniers du quartier de haute sécurité, il y aurait donc un geste plus fondamental qui serait d'ordre plutôt *métacognitif* : c'est un geste de représentation de nos propres processus de représentation en tant quecteurs.

En effet, dans ce lieu chimérique de la prison de haute sécurité, les données proprement littéraires telles qu'elles sont reçues par le lecteur se transforment dans la constitution de l'espace, suivant la logique de l'édifice, en particulier, du bâtiment carcéral. Le lecteur informé, celui qui lit *en aval* le post-exotisme, est chargé d'opérer ce geste de métareprésentation de ses propres pensées qui prennent la forme d'une représentation topologique de la prison : les proximités stylistiques et narratives se traduisent, peut-être, dans l'esprit du lecteur, en les proximités des cellules des prisonniers ; les différences littéraires entre les différents hétéronymes peuvent

deviennent, peut-être, la marque d'une prédilection de chaque porte-parole pour certains récits qui circulent à l'intérieur de la prison ou pour certains groupuscules de prisonniers ; les intertextualités seraient alors des traces d'une culture orale qui transmettrait ses histoires dans le moment de vie en commun des prisonniers ; la relation cyclique au niveau de l'enchâssement se traduirait dans l'existence d'une communauté littéraire articulée à travers la circulation clandestine de feuilles, peut-être glissées sous les portes des cellules ou cachées entre les briques de la cour. On lit les textes hermétiques du post-exotisme et l'on imagine les prisonniers cryptant les textes sous la peur de voir leurs manuscrits découverts lors des inspections de gardes ; on imagine l'état d'isolément de la prison par rapport au monde extérieur en analysant le décalage entre les mondes fictionnels du post-exotisme et le monde réel ; on se représente la polyphonie narrative des romans post-exotiques et la souffrance de leurs voix à l'aide de la vision du couloir où les déclamations et les gémissements des condamnés retentissent, etc. Le lecteur occasionnel du post-exotisme, celui qui le parcourt *en amont*, rassemble ses hypothèses de lecture et les structures plus au moins repérables qui le traversent dans un amas virtuel, peut-être même inconscient, où les ambiguïtés restent des ambiguïtés, les répétitions restent des traits de style, la perception d'un modèle générique reste l'effort de l'auteur. La lecture du lecteur *en aval* est, dans un sens, moins libre, du fait qu'il doit utiliser tout cet amas d'hypothèses et de sensations de lecture pour contribuer à construire l'espace propre du post-exotisme comme l'ouvrier qui bâtit la prison de haute sécurité en la pensant, qu'il la fait perdurer en tant qu'édifice mental, comme faisait Lutz Bassmann dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (Volodine, 1998a) – d'ailleurs, c'est précisément comme cela que le lecteur commence à devenir, lui aussi, une partie de l'ensemble, un lecteur post-exotique, qui prête à la fable, à la manière des prisonniers du quartier de haute sécurité, ses efforts cognitifs de représentation pour que celle-ci continue à exister en tant qu'espace mental.

2.4. Vers une lecture de la fable post-exotique comme propriété émergente

Le post-exotisme est un édifice textuel, virtuellement physique et mental à la fois : sa nature est textuelle parce que c'est un édifice construit de et par des textes ; elle est aussi virtuellement physique parce que la construction textuelle se réalise sous la forme

physique d'un bâtiment carcéral ; et, enfin, elle est mentale parce que c'est dans le domaine cognitif où s'opère la transformation du texte en brique, le mélange de la littérature et l'édifice, dans l'objet chimérique de la prison de haute sécurité. Ne serait-il pas mieux de parler, à la manière de Gamoneda Lanza (2023), d'une prison-texte ou d'un texte-prison, en essayant ainsi la catégorie nouvelle à laquelle aboutit le principe métaphorique de la fable post-exotique ? Car, en effet, tandis que le texte et la prison transmettent l'idée du déjà fait, du déjà écrit ou construit dans le passée, la fable post-exotique s'oppose comme processus dynamique à toute fossilisation possible : c'est dans le texte devenant prison et dans la prison devenant texte qu'il faut capter son émergence, c'est-à-dire, c'est dans la saisie en acte de l'ensemble post-exotique que la fable apparaît pour *organiser* les textes sous la forme d'une prison, pour exhiber *phénoméniquement* une prison qui a la forme d'un ensemble textuel.

Bien évidemment, la forme émergente de la prison ne peut se comprendre que dans un domaine d'action cognitif, car c'est seulement dans l'esprit du lecteur qu'elle peut accomplir sa potentialité phénoménique. Ainsi, tandis que la description de la fable comme scène du récit a l'avantage de fournir une compréhension en termes littéraire-théâtraux de l'expérience de lecture du texte post-exotique *en aval*, il nous semble qu'elle peut se subsumer aisément à la logique d'un espace de mélange dont la mobilisation se répète activement : la transformation du symbolique en iconique est la trace de cette existence phénoménique et mentale de la prison de haute sécurité – la prison-texte – qui émerge comme le décor scénique pour resémantiser les faits textuels et en instaurer une réception similaire à celle des faits théâtraux. D'ailleurs, il faut rappeler que le contenu de la fable, telle qu'elle apparaît explicitée dans le métatexte post-exotique, est précisément une réification dans un discours des impressions de lecture relevées d'un parcours hypertextuel du post-exotisme, c'est-à-dire, que même dans sa manifestation textuelle, la fable post-exotique est construite à partir des données littéraires filtrées par une conscience représentative qui les interprète sous la forme d'un récit explicatif et *explicitatif*, voire abductif. Tant dans sa conception comme texte que dans sa mobilisation ultérieure par le lecteur *en aval*, l'existence de la fable est alors tributaire d'un geste de métareprésentation des processus cognitifs involucrés dans la lecture *en amont* des textes post-exotiques. Or, nous avons compris que c'est seulement du moment que ces impressions de lecture trouvent un terme comparant, c'est-à-dire l'édifice, qu'elles

peuvent être utilisées comme le matériau pour la construction de l'espace mental où elles se mélangent et donnent naissance à l'objet chimérique de la prison de haute sécurité : c'est seulement à l'intérieur du fonctionnement cognitif de la métaphore qu'une prison de haute sécurité peut se proposer comme l'origine des textes post-exotiques, de leur production et de leur diffusion.

Toujours est-il que la fable post-exotique ne se construit pas avec la totalité des faits textuels qui composent le post-exotisme. À ce point, il ne nous est pas difficile de comprendre comment la fable, ce « tout » émergeant qui organise le système, rétroagit sur les parties qui le composent : chaque texte est toujours susceptible d'être compris sous la logique scénique qui mobilise la fable pour réorienter sa réception. Or, étant donné que l'émergence de la fable nécessite d'un moment de comparaison entre les espaces mentaux du post-exotisme – de chaque texte en particulier lors de la lecture – et de l'édifice, ce que la linguistique cognitive appelle « espace générique », il est compréhensible que maints faits textuels se trouvent hors des éléments susceptibles d'être partagés par ces deux espaces. Par conséquent, il est également compréhensible que la prison de haute sécurité ne devienne pas l'allégorie pour absolument tous les faits textuels, qu'elle n'envahisse pas la totalité absolue du texte post-exotique. Comment mélanger dans la prison-texte, par exemple, la fixation que le post-exotisme a avec les animaux, et qui se distingue comme un élément central de l'ensemble dans des titres comme *Nos animaux préférés* (Volodine, 2006) ? Ou, pour prendre un exemple concret, quelle est la relation de l'opéra chinoise, que Breughel écoute lors de son séjour à Macao dans *Le port intérieur* (Volodine, 1995), avec la prison de haute sécurité ? Enfin, que fait-on de tous les récits, de tous les personnages individuels et toutes les situations particulières auxquelles ils participent ?

Certes, un bon lecteur camarade du post-exotisme signalera, peut-être, comme la réponse à nos questions, que les prisonniers se tourneront vers l'animalité pour comprendre leur condition déshumanisée à l'intérieur de la prison, et que dans les couloirs il est sans doute possible d'écouter des voix qui chantent dans leurs langues d'origine : la fable post-exotique a sans doute cette prétention totalisante qui tend vers le regroupement et l'organisation de tous les faits textuels. Or, raisonner de la sorte implique de se placer encore dans l'orbite de la fable et de la prison comme des données qui préexistent du

texte, et, par conséquent, s'efforcer à tout relier à l'idée de la prison, de ses prisonniers et de leurs habitudes probables ; on serait en train de récupérer la notion de la fable comme structure causative dont la connaissance sert à expliquer la signification de tout élément individuel. En réalité, il est possible de comprendre que tous les faits ne sont pas directement organisés par la propriété phénoménique de la fable sans que cela implique une déficience de l'idée de l'émergence. Et ceci pour deux raisons principales : premièrement, parce que tout système qui s'organise doit gérer aussi la répression de certains éléments antagoniques avec un potentiel désorganisateur, mais qui sont aussi constitutifs que ses parties complémentaires (Morin, 1997/1977, p. 145) ; et, deuxièmement, de façon plus générale, parce que l'idée même de totalité a de grandes doses d'ambiguïté inhérentes (Morin, 1997/1977, p. 154)[70]. L'existence de faits textuels ou des textes qui n'ont pas un lien direct – mais dont on ne dirait pas qu'ils sont antagoniques– avec la prison de haute sécurité est même quelque chose de nécessaire pour que celle-ci puisse se réaffirmer comme telle : la présence de la variation et de la différence à l'intérieur du système, c'est-à-dire de ce qui est différent aux propriétés du tout organisé, est précisément ce qui permet que les principes organisateurs se déclenchent constamment pour réguler ces forces avec potentiel désorganisateur (Morin, 1997/1977, p. 145). Si le post-exotisme n'admettait pas un degré de variation ou de désorganisation, c'est-à-dire, s'il n'admettait pas que les titres individuels conservent leur individualité différentielle, il n'y aurait rien à organiser et la fable post-exotique perdrait son statut de propriété émergente pour n'être plus qu'une fiction développée au long de plus de quarante livres. La conception de la fable post-exotique comme un tout du système, une propriété qui émerge de son organisation n'annule pas par principe

[70] Contre l'idée d'un holisme totalisant, qui réduirait l'étude de la réalité à ses propriétés émergentes en négligeant alors la considération des parties, Edgar Morin propose de réappliquer le principe dialogique pour ne pas désestimer les fluctuations entre la partie et le tout dans le systèmes complexes. Ainsi, en examinant la société comme propriété émergente d'un système composé d'individus, il s'exprime de la sorte : ¿Dónde está el todo ? La respuesta no puede ser más que ambigua, múltiple e incierta. Con seguridad se puede ver la sociedad como un todo y el individuo como una parte, la especie como un todo y tanto la sociedad como el individuo como partes. Pero también se puede concebir al individuo como el sistema central y a la sociedad como su ecosistema o su placenta organizadora, y esto tanto más cuanto que la emergencia de la conciencia se efectúa a escala del individuo y no a escala del todo social; igualmente, podemos invertir la jerarquía especie/individuo y considerar al individuo el todo concreto, no siendo la especie más que un ciclo maquinal de reproducción de los individuos. A decir verdad, no se podría decidir absolutamente, es decir, que es necesario, no solamente por prudencia sino también por sentido de la complejidad, concebir que estos términos se finalizan el uno en el otro, se remiten el uno al otro en un circuito que es el «verdadero» sistema » (Morin, 1997/1977, p. 154). Nous aborderons cette problématisation dans la conception de la totalité dans les sections suivantes.

l'individualité du texte post-exotique particulier : on conserve le statut du texte lu *en amont*, son individualité non organisée, et, en même temps, on peut le comprendre dans la logique propre au post-exotisme *en aval*, lorsqu'il est subsumé à l'apparition de la fable post-exotique comme récit explicatif avec des prétentions homogénéisatrices.

3. Texte, fiction, fable

La fable post-exotique, l'espace de la prison de haute sécurité, enfin de la prison-texte, a une existence opératoire notamment cognitive, en tant qu'un espace mental de mélange où le lecteur réunit activement les informations textuelles du post-exotisme et l'idée d'un édifice pour créer l'objet chimérique de la prison de haute sécurité. Cette vision émergente de la fable nous permet de regarder le post-exotisme comme un système dynamique, mais, pour l'accepter jusqu'à ses dernières conséquences, elle semble avoir besoin d'oublier que la fable post-exotique a un support strictement textuel, le métatexte post-exotique, qui se heurte aux idées d'émergence et de spontanéité. En effet, à l'idée de la fable comme un espace mental on peut confronter son existence comme un même monde fictionnel – transfictionnel, dirait peut-être Saint-Gelais (2011) – mobilisé par des textes comme *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (Volodine, 1998a), tous les articles de revue ou les conférences publiés par Antoine Volodine et ses hétéronymes, ainsi que les fragments purement métatextuels comme les commentaires des Shaggås ou les quelques introductions et prologues des œuvres post-exotiques. Lorsque le lecteur lit ces textes, la prison de haute sécurité est saisie comme les coordonnées spatio-temporelles d'une action littéraire qui concerne certains personnages qui s'avèrent être des prisonniers. Or le texte lui apprend vite que cette action littéraire est dans une relation d'asymétrie par rapport à celles qu'il trouve dans les autres textes post-exotiques. Et ceci parce que le monde fictionnel de la fable doit se comprendre, apprend le lecteur, dans une position hiérarchiquement supérieure par rapport à celles des fictions. Cette relation de hiérarchie condense maintes propriétés de la fable à l'égard de la fiction, comme les relations d'enchâssement, de cause-effet, de métatextualité, ou même du rapport entre ce qui est général et immuable dans l'ensemble et ce qui y est particulier et variable. Dans une telle relation de hiérarchie, on peut subsumer la relation de la fable avec la fiction dans un rapport de dépendance chronologique, causale, et plus particulièrement

diégétique : puisque que la fable et la fiction sont toutes les deux des fictions, il y aurait entre elles la relation diégétique entre un récit premier et un récit second, avec les éventuelles métalepses correspondantes.

Il semble alors que nos analyses sur la fable comme propriété émergente sont condamnées à être nuancées fortement une fois qu'on considère le support matériel-textuel de la fable post-exotique, qu'on la comprend ainsi comme un monde fictionnel dépendant d'un texte et non pas comme un espace mental émergeant, et qu'on subsume ainsi la relation entre la fiction et la fable à une relation notamment diégétique. Or, comme nous avons analysé dans la section 4.2 du chapitre II, il s'avère que cette considération de la relation littéraire entre la fiction et la fable reproduit implicitement les présupposés d'une lecture *en aval.* Certes, nous avouons avoir parlé longuement dans ces termes dans le chapitre antérieur, mais il est temps ici d'y revenir pour le problématiser dans la nouvelle approche dynamique que nous sommes en train de composer.

C'est Genette (1969) qui nous prévenait déjà de ce qu'on peut considérer la loi régissant l'insertion des récits seconds dans un récit premier : « est récit second tout récit pris en charge par un agent de narration (ou plus généralement de représentation) intérieur au récit premier » (p. 201). Pour qu'un récit soit considéré second (que ce soit homodiégétique ou hétérodiégétique[71]) il faut qu'il soit dépendant d'un acte d'énonciation – pris au sens large – qui a lieu au niveau supérieur, réalisé par un « agent de narration », normalement, un personnage ou un objet à potentialités narratives, par exemple, une tapisserie hébergeant une histoire (*vid.* Genette, 1969, p. 203). Dans une lecture « traditionnelle » du post-exotisme, on l'a vu, les récits particuliers sont considérés seconds par rapport à la fable post-exotique qui est vue comme la situation de communication, c'est-à-dire comme leur récit premier. Mais, pour être justes, il faut signaler que cette relation diégétique se produit, dans la plupart des cas, sans la présence d'un acte d'énonciation susceptible d'être attribué au récit premier et, alors, sans la possibilité de signaler quel « agent de narration » prend en charge le récit second ; et, même lorsqu'elle se produit effectivement, comme c'est le cas du genre de la Shaggå, il devient toujours difficile de justifier le lien identitaire entre ce récit premier et celui qui

[71] C'est-à-dire, qu'ils concernent « par exemple les mêmes personnages que le récit principal » (Genette, 1969, p. 202), soit qu'ils se rapportent « à des personnages entièrement différents et donc en général à une histoire sans rapport de contigüité avec l'histoire première (ce qui bien entendu, n'exclut pas une relation d'un autre ordre, d'analogie, de contraste, etc.) » (Genette, 1969, p. 202).

constitue, par exemple, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (1998a). Voilà peut-être pourquoi la critique a introduit des concepts comme celui de Conrad (2016, p. 278) qui parlait d'un « ex-châssement » ou celui de Saint-Gelais (2005, p. 146) parlant d'une « capture énonciative »: des concepts qui rendent compte de la manière dont le post-exotisme, sans performer la production effective d'une relation entre un récit premier et un récit second, la revendique toutefois de sorte que cette revendication *en aval* d'une chose qui n'arrive véritablement pas est suffisante pour *donner l'apparence* de son existence. Ainsi, en réalité, rien ne nous indique que la relation entre le récit d'un roman post-exotique et celui des leçons, par exemple, soit une relation entre un récit premier et un récit second, sauf, bien évidemment, un certain sentiment de camaraderie qui pousse le lecteur *en aval* à la préfigurer lors de sa lecture, lorsqu'il rencontre, par exemple, la présence d'une voix narrative étrange qu'il associe immédiatement à celle du surnarrateur.

Ici, ce n'est pas qu'on interprète *trop* sévèrement la formule de Genette ; c'est plutôt que la relation diégétique entre la fable et la fiction est l'effet de la projection d'une structure là où il n'y en a pas de façon effective et en raison d'une précompréhension de l'état *en aval* du post-exotisme. Comme disait Conrad (2016), « [l]ire un opus de Volodine en tant que roman post-exotique consiste à le lire comme s'il était réellement issu de cette situation de communication » (p. 276), non pas seulement dans le sens où la lecture implique une fabulation de la réalité, mais aussi, dans un sens plus textuel, comme s'il y avait un lien entre le texte et la situation de communication qui n'en est pas pourtant attestée. Ce n'est pas non plus qu'on ignore les relations hiérarchiques existantes entre la fable et la fiction ni, à la limite, de qu'on néglige l'impression qu'il se produit quelque chose comme un rapport mimétique entre ces niveaux. Il est plutôt question de montrer les impasses auxquels nous amène une telle considération impliquant un positionnement *en aval*, ainsi que les zones d'analyse pour lesquelles elle reste insuffisante. Si la relation diégétique d'enchâssement ne provient pas d'un fait textuel certifiable dans le sens de Genette, mais plutôt de la connaissance *en aval* de la nature du post-exotisme projetée sur la relation entre la fiction et la fable, il est donc important de signaler les deux possibilités qui en découlent : la première, que ce lien diégétique est quelque chose qui ne se retrace pas en examinant les parties qui constituent le post-exotisme, et, alors, qu'il s'agit d'une

de ces propriétés qui émergent lors de leur organisation ; la deuxième, qu'il y a bien un lien entre les récits et les textes consacrées à développer le niveau de la fable et à développer ce niveau de la fable qui ne peut pas se comprendre néanmoins dans les seuls termes d'une relation diégétique.

En ce qui concerne la deuxième supposition, il est facile de raisonner à ce point que ce lien est bien évidemment un lien de métatextualité, dont nous avons parlé au chapitre précédent dans la section 2.2, mais, de façon plus pertinente pour ces propos, aussi dans la section 3.4. Dans cette section, nous disions, à la suite des réflexions de Wagner (2002) sur le niveau connotatif non fictionnel du métatexte et le niveau dénotatif intégré dans la diégèse, que la fable post-exotique se présentait comme un commentaire qui explicitait le modèle générique du post-exotisme, et, en même temps, comme une abduction ou hypothèse qui expliquerait les faits textuels que ce même métatexte commente. Ainsi, nous distinguions le côté purement métatextuel – au sens de Genette (1982), pour qui, « le métatexte, lui, est non fictionnel par essence » (p. 450), du côté fictionnel et abductif de la fable post-exotique. Or, nous savons déjà que le récit de la fable post-exotique, cette exploration de la prison de haute sécurité, a aussi une certaine valeur métatextuelle elle-même, car, s'il n'en était pas ainsi, il ne serait pas possible de le proposer comme hypothèse : sa formulation comme objet fictionnel ne tient pas qu'à la volonté créative et indépendante de Volodine, mais, aussi, au mélange métaphorique de l'idée d'un édifice avec les faits textuels retraçables dans la lecture de l'ensemble post-exotique – d'ailleurs, c'est en cela qu'Antoine Volodine se montre lui-même lecteur de son œuvre. C'est pourquoi nous sommes de l'avis que la relation entre le récit de la fiction post-exotique et le récit de la fable, y compris son côté de commentaire et son côté de monde fictionnel, est motivée davantage par un lien métatextuel que par un lien diégétique, qui s'y ajoute une fois le post-exotisme organisé dans la lecture *en aval*. Enfin, notons que cette position ne contredit pas, par principe, nos propos sur l'organisation dynamique du post-exotisme : l'acte de proposer une lecture explicative et hypothétique, qui constitue la fable, doit se comprendre comme une *émergence* qui s'origine à partir de l'interaction d'un système cognitif – celui du lecteur – avec les récits commentés pour les organiser dans un nouveau niveau d'intégration supérieur représenté par le récit commentant et hypothétique. La relation diégétique instaure, par contre, une direction contraire en présupposant que les récits seconds *dépendent* d'un récit premier qui les

préexiste où ils se produisent, et qui est caractéristique de la lecture *en aval* du post-exotisme, c'est-à-dire, du post-exotisme *une fois* organisé par la fable post-exotique. Ainsi, l'analyse de la relation métatextuelle entre la fiction et la fable nous permet de mieux cerner ce moment d'émergence et d'être cohérents avec notre lecture dynamique du post-exotisme.

Dans les sous-sections suivantes, nous développerons une vision dynamique de la relation effective entre le niveau de la fiction et celui de la fable. Cette section doit se comprendre comme la suite argumentative de la section précédente dans la mesure où nous implémenterons fortement nos conclusions sur la fable post-exotique comme une propriété émergeante dans le domaine cognitif du lecteur. Ceci nous conduira à analyser la relation entre le texte, la fiction et la fable à partir de trois idées différentes : la fable comme la figure du récit post-exotique, la fable comme un rapport entre information et bruit et, enfin, la fable comme une dimension iconique du post-exotisme.

3.1. La figure du post-exotisme et *Herbes et golems*

Nous avons déjà brièvement parlé du genre de la Shaggå dans la section 2.2 du premier chapitre, où nous analysions la « Shaggå des sept reines sirènes » de *Nos animaux préférés* (Volodine, 2006) et nous indiquions les caractéristiques principales de ce genre post-exotique : un petit texte narratif composé de sept séquences de longueur et tonalité identiques ainsi que d'un commentaire de longueur variable. Ce commentaire est un des lieux textuels où le post-exotisme développe le monde fictionnel de la fable post-exotique, c'est-à-dire, le monde fictionnel de la prison de haute sécurité, qui, normalement, est en relation étroite avec les textes fictionnels des séquences narratives de la Shaggå. C'est pourquoi la Shaggå, avec cette construction où la fiction et la fable deviennent interdépendantes, représente un des moments où l'on peut analyser concrètement la relation entre la fable, le texte et la fiction. Nous le ferons en nous penchant sur *Herbes et Golems* (2012), une collection de trois Shaggås publiée par Manuela Draeger – un hétéronyme post-exotique spécialisé en littérature pour les adolescents – qui représente un cas un peu extrême dans les genres des Shaggås : des trois Shaggås, deux sont constituées par une liste de plantes. La « Shaggå de la voix et des herbes » (Draeger, 2012, pp. 7-26) et la « Shaggå de la révolte des humbles simples » (Draeger, 2012, pp. 73-105)

ouvrent et ferment le livre respectivement, et, au milieu, on retrouve la « Shaggå du golem presque éternel » (Draeger, 2012, pp. 27-68), qui est plus directement narrative et, alors, un peu plus « classique » par rapport aux Shaggås que l'on connaît déjà.

Toutefois, nous devons avancer deux mots sur la Shaggå avant de commencer nos analyses. En effet, comme nous l'indiquions, la Shaggå représente un de ces moments rares dans le post-exotisme où la relation entre la fable et la fiction peut se comprendre comme une relation diégétique déclenchée par un acte d'énonciation retraçable dans le récit premier. Cette *structure* est héritée des premières Shaggås de l'ensemble, qui précèdent de huit ans la systématisation du post-exotique à travers la fable. C'est dans *Lisbonne dernière marge* (Volodine, 1990) où nous en trouvons le premier exemple, la « Shaggå du Ayarirpu », leur « prototype et modèle canonique » (p. 124). Elle est éparpillée, en italique, dans la troisième partie de ce livre dont l'intrigue principale concerne le système de littérature clandestine dans l'époque de la Renaissance, « cette durable période de la Renaissance, qui souvent vacilla sous le chaos intellectuel, les incertitudes, les manipulations sanglantes, et faillit s'enliser dans une mauvaise compréhension des mécanismes régissant la société » (Volodine, 1990, p. 67). En particulier, cette troisième partie décrit les efforts d'un fils de policier qui hérita de son père « une tâche délicate. Il devait identifier les littérateurs qui se cachaient derrière les premières Shaggås, établir leurs intentions et, dans le cas où ils seraient liés à des cellules subversives de notre organisme, il devait les éliminer » (Volodine, 1990, p. 125).

La « Shaggå d'Ayarirpu » apparaît comme le récit second de cette intrigue policière, dans le cadre fictionnel du monde de la Renaissance, et sa présence dans le corps du texte est motivée par des références directes à son existence au récit premier. Les séquences de la Shaggå racontent, *grosso modo*, l'histoire d'un homme qui traverse un espace onirique et mystique, dominé par des voix qui lui crient en quechua, et où il finit par rencontrer un autre mystérieux qui s'avère être une sorte de reflet de soi-même. Mais ce qui nous intéresse davantage c'est la relation du commentaire avec ces séquences : à part d'en dégager le formalisme du genre naissant[72] et de sa thématique

[72] *« première illustration d'un genre nouveau, marqué par des contraintes strictes : unité de temps et de propos, principe d'incertitude, sept tableaux de longueur rigoureusement égale reprenant, avec des variations tenues, la même scène ; plus un commentaire* » (Volodine, 1990, p. 145).

particulière[73], le commentaire profite de l'espace métatextuel pour relier, d'un geste d'ordre sociologique, les séquences avec le contexte du monde fictionnel du récit premier où la Shaggå est inscrite - bien évidemment, le lecteur est aussi appelé à réaliser une telle comparaison du fait que, en tant que récit second, la Shaggå se constitue toujours comme « amplification » du récit premier (Genette, 1969, p. 201), et qu'une relation entre les niveaux est ainsi instaurée et peut éventuellement être perçue. Ce sont les références à « *l'homme de la Renaissance* » ou à « *L'humanité de la Renaissance* » (Volodine, 1990, p. 146)[74] ce qui fait que le lecteur rappelle et mobilise le monde fictionnel de *Lisbonne dernière marge* lorsqu'il lit le commentaire. Ainsi, grâce à la présence du métatexte, les sept séquences de la « Shaggå d'Ayarirpu » se revêtent de cette fonction supplémentaire d'illustrer, par un rapport mimétique relevé par le commentaire, le monde fictionnel où la Shaggå est un artéfact culturel ; la Shaggå illustre – amplifie, dirait Genette – le récit premier par rapport auquel elle est un récit second. Enfin, notons aussi que, dès le début du genre, un type particulier de lecteur y est associé : c'est le fils du policier, ce lecteur inquisiteur qui nous incite à regarder la Shaggå comme ayant quelque chose comme un message secret derrière l'hermétisme poétique de son écriture, ou, mieux, une structure de corrélations entre le niveau intradiégétique qu'elle représente et le niveau diégétique, le monde fictionnel, où elle s'inscrit.

De 1990, quand cette Shaggå est publiée à l'intérieur de *Lisbonne dernière marge*, à 2012, quand Manuela Draeger publie *Herbes et golems*, il se produit un changement important dans le post-exotisme : il s'organise grâce à l'apparition de la fable post-exotique. Pour reprendre encore la terminologie de la théorie de systèmes, on dirait que chaque partie du système (ici, les Shaggås en tant que textes) est désormais affectée par ce niveau organisationnel (la fable comme propriété émergente et phénoménique du système organisée), qui agit sur les éléments du système par rétroaction – c'est le principe

---

[73] *« Les allées et venues du personnage principal dans un univers chaotique, sa nostalgie de l'enfouissement, ses vaines tentatives pour retrouver le nom des choses, ses relations hostiles avec son double (reflet, empreinte ou ombre), son refus d'assumer une identité affreuse : voilà brièvement es leitmotive du* Ayarirpu. *On voit que le sujet n'est pas neuf : c'est celui de l'homme à la recherche de son passé, oublié et inavouable* » (Volodine, 1990 p. 146).

[74] « *Éveillé après un long cauchemar, l'homme de la Renaissance, pareil à la balbutiante momie de la Shaggå, hésite devant sa propre image hideuse.* […] *L'Humanité de la Renaissance, encore intranquille dans ses rapports avec son passé, conçoit comme une tâche douloureuse le fait de se nommer soi-même »* (Volodine, 1990, p. 146).

de récursion organisationnelle des systèmes complexes (Morin, 2005, p. 99). Nous avons déjà vu comment cela a affecté les incipits des récits post-exotiques après 1998, qui perdent cette nécessité impérieuse de montrer leur enchâssement dès leur début et gagnent ainsi une structure diégétique plus complexe avec la présence du surnarrateur. Pour les Shaggås, l'organisation agit d'une manière plus dramatique, et cela tient du fait qu'elles ne sont plus conçues comme des récits seconds à l'intérieur d'un récit premier, mais comme des récits indépendants, autosuffisants, comme c'est le cas d'*Herbes et golems*, qui se présente comme un recueil de Shaggås. C'est ainsi qu'on assiste à un changement de la structure même du genre, au début conçu comme un récit second dépendant d'un récit premier qu'elle aide à amplifier. Si, avant, le commentaire devait exercer une fonction purement métatextuelle à l'égard des séquences, puisqu'il se limitait à expliciter le rapport mimétique entre le récit second et un récit premier qui enchâsse la Shaggå, dans *Herbes et golems*, le commentaire doit maintenant assumer directement la fonction du récit premier. Face à l'absence d'un niveau enchâssant, le commentaire des Shaggås d'*Herbes et golems* inclut certains fragments textuels qui, par leur typologie, auraient appartenu plutôt au récit premier selon la logique générique instaurée dans *Lisbonne, dernière marge*. C'est notamment le cas de l'acte d'énonciation à partir duquel se produit la différentiation en niveaux diégétiques, et qu'on trouve maintenant à l'intérieur du commentaire : « Comme cela souvent se produit pour les poèmes qui circulent dans notre quartier de haute sécurité, l'origine de la *Shaggå du golemn presque éternel* est devenue incertaine » (Draeger, 2012, p. 29).

Ce changement est drastique pour deux raisons principales : premièrement, parce qu'il transforme le récit en une logique d'auto-enchâssement et, deuxièmement, parce que, ce faisant, il instaure le paradoxe chronologique caractéristique du post-exotisme. La Shaggå, comme texte, est une unité composite de sept séquences et d'un commentaire, le commentaire ayant les fonctions de relier les séquences à un univers de discours hiérarchiquement supérieur. Si, désormais, le commentaire agit comme ce récit premier dont les séquences ont besoin, il arrive que la totalité de la Shaggå – commentaire plus séquences – se voit enchâssée par une partie du tout – commentaire devenu récit premier. Par conséquent, le commentaire devient texte commentant et, donc, chronologiquement postérieur au texte commenté (les séquences), et à la fois, récit premier et, donc,

chronologiquement antérieur au récit second (toujours les séquences). Nous voilà confrontés à ce qu'on a pu interpréter, dès une logique *en amont*, comme un cas d'hétéronomie (voir section 2.2 du chapitre II). *En aval*, pourtant, la question ne pose pas de problèmes : ce n'est pas que le commentaire soit le récit premier des séquences, c'est que ce qu'on appelle le récit premier a lieu hors du texte, sous la forme d'une situation de communication fabulée que le commentaire est en train d'expliciter. Tout texte post-exotique, dirait le lecteur *en aval*, émane de la fable post-exotique ; le lecteur *en amont* lui répondrait que le texte post-exotique se charge de donner à voir un monde fictionnel autre que celui de la fiction qui le conforme et s'occupe, par des moyens narratologiques complexes, de donner l'apparence d'un dehors du texte. Au milieu, le commentaire de la Shaggå reste comme un texte liminal, situé dans la zone de l'aporie, entre les causes et les conséquences.

3.1.1. La structure des séquences de la « Shaggå du golem presque éternel » dans *Herbes et golems*

Nous allons commencer par la Shaggå située au milieu du recueil, appelée « Shaggå du golem presque éternel ». Allons premièrement aux séquences qui la conforment. Les séquences de la « Shaggå du golem presque éternel » racontent l'histoire d'un golem qui, après avoir été créé magiquement par un rabbin comme son serviteur, est envoyé à une prison pour le punir de son insubordination. L'histoire, racontée à la première personne, progresse lentement d'une séquence à l'autre, ayant toutefois dès le début l'enfermement du golem dans la prison comme leur cadre spatio-temporel : « Ils n'ont pas réussi à me retirer le mot de la bouche, et je ne vais certainement pas m'en plaindre. Qu'ils m'aient enfermé ici pour toujours, dans cette cellule sans air ni lumière, est un moindre mal » (Draeger, 2012, p. 38), lit-on dans la première ligne de la première séquence. Ce « mot » auquel il fait allusion c'est la manière dont les rabbins réussirent à animer magiquement ce serviteur de pierre, et représente aussi le moyen de s'en débarrasser : pendant que le golem le garde fermement dans sa bouche, il continuera à exister et, par une relation de circularité, le mot continuera aussi à avoir un sens :

> J'assume la fonction de gardien du mot, mais pas seulement. Notre relation, pour dire les choses de façon claire, n'est pas hiérarchique. J'ignore si elle l'a été au

> début de notre coexistence, mais, aujourd'hui, je pense qu'elle ne l'est plus. Le mot vit sous ma langue en symbiose avec moi, et, si l'on me l'extirpait en m'ouvrant les lèvres avec une croche véritable ou avec je ne sais quelles griffes magiques, je m'effondrais en un tas de balayures grises, mais le mot, à son tour, souffrirait des dommages comparables. Une fois arraché à ce coffret de glaise qui constitue ma bouche, il perdrait toute raison d'être. Il redeviendrait ce qu'il était avant de m'habiter : quelques lettres sur un morceau de papier (Draeger, 2012, p. 58).

En voyant que les rabbins ne pouvaient pas lui arracher le mot de la bouche, ils se décident alors à enfermer le golem par un sortilège dans cette cellule dont on sait peu de chose : elle est dans l'obscurité absolue, elle semble appartenir à une autre sphère de la réalité, et elle est partagée par un autre mystérieux. La connaissance lente que fait le golem de cet autre qu'il juge d'abord un autre golem condamné, marque la progression à travers les séquences et devient un des enjeux principaux de la Shaggå. Sans toujours pouvoir parler avec lui, car le mot lui échapperait de la bouche, le golem remue sa pensée et fait des hypothèses sur cet autre silencieux. Après de longues décennies, des milliards d'années peut-être, l'autre se met enfin à parler ; il parle de façon incompréhensible, et, ce qui est plus important, sa voix ne semble pas venir de sa bouche, mais de l'extérieur, ce sur quoi le golem finit par conclure que

> si nous étions enfermés ensemble dans cette infime et carcérale portion d'univers, c'était parce que je me trouvais à l'intérieur de toi. J'étais en toi, autonome et libre de mes pensées, mais reclus en toi […] Ce que tu disais ou pensais arrivait dans ma cellule, avec de longs intervalles de silence, sous forme de paroles que j'avais du mal à recevoir et à comprendre, mais qui éveillaient en moi une douloureuse nostalgie de fraternité à ton égard (Draeger, 2012, p. 61).

On apprend, alors, que le golem habite en réalité dans l'esprit d'une personne où il est enfermé, et, finalement, on finit par connaître son identité : « Tu t'appelles Sonia Velazquez, tu as été condamnée à une peine qui ne verra de fin qu'avec ta mort, tu es seule depuis des années dans la même cellule » (Draegier, 2012, p. 66). C'est alors que l'existence du golem s'oriente à se fondre entièrement à cette prisonnière, et à continuer à garder intègre le mot non seulement pour lui-même, mais aussi pour elle : « Je serai pour toi à jamais l'image d'un golem créé par toi comme on crée un personnage de poème

ou de Shaggå post-exotiques […] Je serai en toi une coïncidence, une pure invention poétique, un symptôme de dysfonctionnement de ta mémoire » (Draeger, 2012, p. 64). La dernière séquence de la Shaggå finit par changer de focalisation pour renverser l'histoire et la raconter dès la perspective de Sonia Vélazquez : une femme prisonnière dans un quartier de haute sécurité dont l'arrière-grand-père était rabbin, même s'il ne savait pas fabriquer des golems. Elle est athée et elle n'est pas intéressée à la littérature rabbinique ; or, un jour, elle a un rêve bizarre par lequel on explique la création mentale, plutôt que magique, du golem :

> j'ai rêvé que j'avais accueilli en moi le golem après son combat contre les rabbins, et ce rêve me fait plaisir […] je l'ai appelé Lilo, qui signifie *ce qui est à moi est à lui*. J'ai rêvé de toi, Lilo, j'ai imaginé que je t'avais hébergé à l'intérieur de mon crâne, dans l'espace abstrait et noir qui s'ouvre sous mes propres voûtes. Le vent s'était levé brusquement, la lumière vacillait, les rabbins s'approchaient pour t'arracher le mot dissimulé sous ta langue, les durées s'affolaient, tu étais au début d'un voyage étrange, puis tu fus en moi, Lilo, jeté dans une prison dont on ne sort pas, comme couché au fond de l'oubli (Draeger, 2012, p. 70).

La structure interne du récit attire l'attention du lecteur : elle est notamment circulaire, l'histoire du golem progresse vers l'histoire de Sonia Velazquez, de sorte qu'on peut aussi progresser dès la fin et de façon analeptique vers l'histoire du golem. À la croisée de ces deux lignes de progression, devenues les bouts d'une circonférence, il est l'événement de l'apparition du golem dans l'esprit de Sonia Velazquez, qu'on peut interpréter de deux façons différentes : soit il a été déplacé magiquement par les rabbins, soit il a été pensé spontanément dans l'esprit de Sonia, comme « une pure invention poétique » (Draeger, 2012, p. 64). Ces deux hypothèses ne s'excluent pas forcément dans la logique post-exotique[75], de sorte que la progression linéaire des Shaggås et les

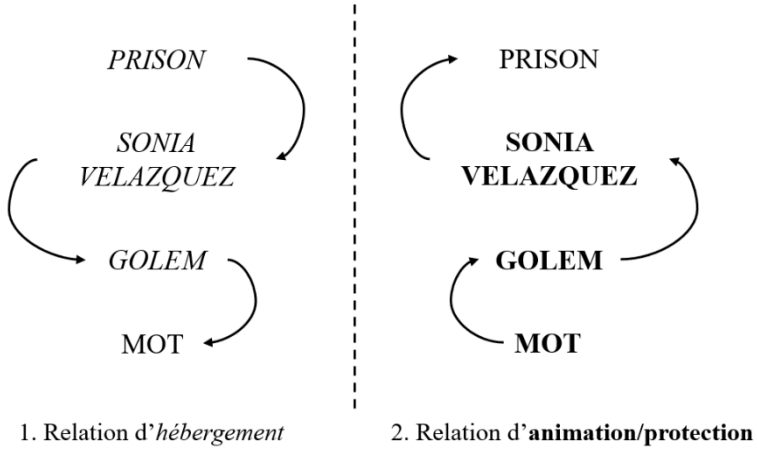
[75] Si l'on suit une logique caractéristiquement post-exotique selon laquelle les rêves sont des sphères de la réalité qu'on peut effectivement traverser, les deux possibilités de son apparition ne s'excluent pas forcément, car ce qui est vécu par l'un comme un voyage et vécu par l'autre comme une apparition, « une pure invention poétique » (Draeger, 2012, p. 64). Plus en général, il faut remarquer que la logique du rêve post-exotique accueille parfaitement tous les mouvements qui peuvent sembler s'opposer a priori, et ceci tant dans le plan du contenu de l'intrigue, que dans le plan des structures narratives, puisque, comme le dit Asselin, « le dedans et le dehors, le contenu et le contenant, l'englobé et l'englobant, le rêvé et le rêveur, l'objectif et le subjectif, perméables, versent l'un dans l'autre, comme les voix qui vont et viennent entre l'arrière et l'avant-plan narratif » (Asselin, 2008 p. 85).

oppositions fondamentales qui les structurent – sujet et objet, rêveur et rêve, contenu et contenant, début et fin – guident le lecteur vers la dissolution du linéaire dans cette figure du cercle.

Mais, il faut encore noter que ce cercle est composé, à son tour, de cercles plus petits, des lignes qui finissent par se rencontrer dans la circonférence. Au premier niveau d'intériorité, on a le mot à l'intérieur du golem, et, dans la mesure où c'est le mot qui anime le golem, mais c'est le golem qui garde le mot, on pourrait dessiner mentalement une relation de dépendance. Le deuxième niveau est, pour ainsi dire, le niveau central du récit : celui où l'on a le golem à l'intérieur de Sonia Velazquez. Les deux actants qui le composent définissent des directions distinctes du fait que l'on compte avec leurs deux points de vue. Du côté du golem, il est à l'intérieur de Sonia comme le mot est à son intérieur, c'est-à-dire, il est ce qui permet Sonia de ne pas s'effondrer mentalement et physiquement : les relations établies entre le golem et le mot dans le premier niveau s'accumulent ainsi dans ce niveau central parce que, comme indique le golem, « Je sais qu'alors le mot aura été transmis, je sais qu'ainsi il n'aura subi aucune corruption, je sais qu'ainsi il vivra en toi à perpétuité. Tu auras l'assurance de ne jamais mourir » (Draeger, 2012, p. 65). Du côté de Sonia on trouve la direction contraire. Elle héberge le golem comme le golem héberge le mot, c'est-à-dire, elle est ce qui le protège et qui lui permet d'avoir un sens, enfin, une existence significative. Les relations établies au premier niveau s'y accumulent aussi : « Je savais confusément que j'avais inventé ton existence et que je n'avais rien à craindre, mais ce frôlement me répugnait. Je me mettais à imaginer les circonstances de ton incarcération […] » (Draeger, 2012, p. 70), dit Sonia en se plaçant comme la protectrice de sa création poétique, ce qui, d'ailleurs, donne un sens au golem. L'interdépendance constitutive de tous les binômes de la Shaggå se thématise dans ce niveau central et les deux directions qu'il rend possible, en même temps qu'une communication se tisse entre les niveaux qui laisse entrevoir une structure presque spirale dans la structure circulaire : c'est parce que le mot anime le golem que le golem peut animer Sonia Velazquez, dans la mesure où c'est parce que Sonia Vélazquez protège le golem que le golem peut protéger le mot. Il y a ainsi non seulement une interdépendance à l'intérieur de chaque niveau d'intériorité, mais aussi, entre les différents niveaux qui structurent le récit. Finalement, on a le niveau le plus extérieur, celui où l'on a Sonia à l'intérieur de la prison de haute sécurité (Fig.9)

Figure 9.

*Relations d'hébergement et de protection/animation dans les séquences de la « Shaggå du golem presque éternel » d'*Herbes et Golems



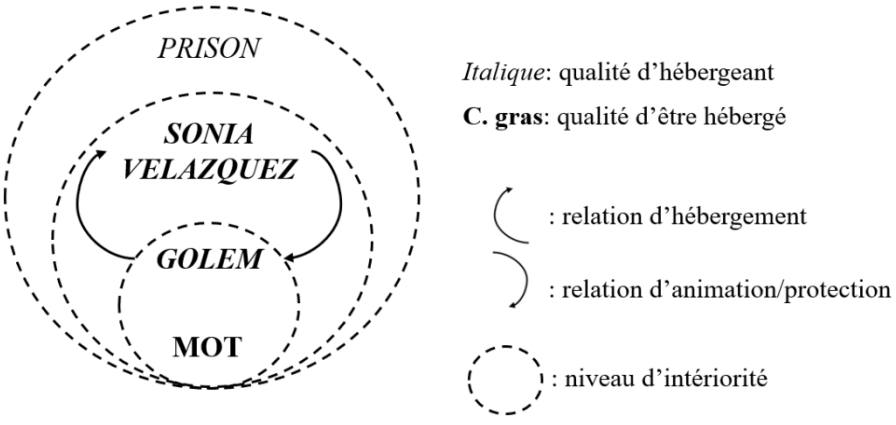
Note. La relation d'hébergement répond à la structure : la prison héberge Sonia Velazquez qui héberge le golem qui héberge le mot ; la relation d'animation/protection répond à la structure : le mot anime/protège le golem qui anime/protège Sonia Velazquez qui anime/protège la prison. L'italique est utilisé pour désigner la qualité hébergeante d'un personnage, tandis que les caractères gras sont utilisés pour désigner la qualité d'être hébergé d'un personnage.

Or, à ce niveau, il se produit une tension importante entre les informations qu'on peut attester et celles qu'on doit imaginer, et ceci parce qu'on touche au dernier point de vue de la structure circulaire-spirale fournie par le récit, c'est-à-dire, le point de vue de Sonia Velazquez à l'intérieur de la prison. Pensons à la manière dont on connaît ce personnage au niveau central. On connaît Sonia Velazquez à partir du point de vue du golem, qui la décrit comme le lieu qui l'héberge, et on la connaît aussi à partir de son propre point de vue, car Sonia Velazquez se décrit elle-même comme un lieu hébergeant : ce doublage de directions et de points de vue nous permet de saisir la circularité à ce niveau central. Pourtant, si on pense maintenant au niveau extérieur, et on pense à la prison de haute sécurité qui représente la même position que le golem à l'égard du mot et que Sonia Velazquez à l'égard du golem, on se rend compte qu'il nous manque le point de vue de la prison *décrite par elle-même*: on connaît la prison décrite par Sonia Velazquez comme le lieu qui l'héberge, mais on ne connaît plus la prison à partir de son

point de vue, comme lieu hébergeant, les séquences de la Shaggå s'arrêtant à ce point. Par conséquent, on ne peut pas signaler, strictement parlant et en se limitant aux informations textuelles, s'il y a une relation de réciprocité et de circularité à ce niveau extérieur. Le lecteur est alors appelé à l'imaginer. Il dispose des informations recueillies aux niveaux antérieurs, ainsi que de cette structure circulaire-spirale qu'il peut s'efforcer à continuer dans son esprit: on imagine que Sonia *doit* être à l'intérieur de la prison de sécurité de la même façon que le golem l'est à l'intérieur de Sonia et que le mot l'est à l'intérieur du golem, et vice-versa ; on imagine aussi que l'un *doit* animer l'autre dans la stricte mesure où cette relation existe aussi dans l'autre direction en termes de protection et d'hébergement. Si l'on se permet de se figurer cette relation, c'est parce que, en fait, il existe déjà un niveau de concentricité pareil avec un manque d'information pareil et pour lequel nous avons aussi projeté les informations du niveau central : en effet, dans le premier niveau, on connaît le point de vue du golem, mais il nous manque celui du mot, et, toutefois, le lecteur résout ce manque d'information presque de façon inconsciente en extrapolant la relation entre le golem à l'intérieur de Sonia Velazquez, c'est-à-dire, en assumant que le mot est au golem ce que le golem est à Sonia Velazquez puisqu'ils occupent une même fonction dans leur niveau correspondant (Fig. 10).

Figure 10.

*Niveaux d'intériorité des séquences de la « Shaggå du golem presque éternel » d'*Herbes et Golems



Note. Les relations d'hébergement et d'animation/protection ne sont figurées que dans le niveau central.

Le mot et la prison de haute sécurité sont ainsi dans des positions symétriques dans la structure circulaire-spirale de la Shaggå : on doit les connaître en extrapolant des informations du niveau central qu'on connaît mieux. La prison de haute sécurité où Sonia est enfermée doit alors être imaginée par le lecteur, c'est un lieu de nature virtuelle dont une partie de la construction dépend du récit et l'autre de l'activité représentationnelle du lecteur. Cela veut aussi dire que la structure proposée par le récit est incomplète au niveau des séquences : elle ne peut pas se résoudre diégétiquement dès l'intérieur de la diégèse. En cela, la Shaggå participe déjà de cette même incomplétude des autres récits post-exotiques, qui encourage l'activité hypothétique du lecteur, et qui se montrent comme ayant besoin d'un niveau supérieur où les tensions narratives peuvent éventuellement se résoudre

3.1.2. Le côté figural du commentaire de la « Shaggå du golem presque éternel » dans *Herbes et golems*

En effet, cette structure interne et le partage informationnel des séquences de la Shaggå nous rapportent encore ici à cette idée d'Iser (1985/1976) selon laquelle le lecteur projette ses hypothèses lors de la lecture dans « un espace de projections réciproques des segments de perspectives » (p. 341). Comme nous avons vu au chapitre précédent, le post-exotisme profite de cet espace dont la responsabilité appartient au lecteur pour figurer cet au-delà du texte, de façon intransitive, qui servira d'appui pour l'emplacement de la fable une fois dans une lecture *en aval*. Ici, pourtant, nous avons l'occasion d'examiner un cas concret de ce mécanisme de projection qui concerne, cette fois-ci, le niveau extérieur de la structure spirale-circulaire du récit, c'est-à-dire la prison où Sonia Velazquez est enfermée.

Pour ce faire, nous allons introduire un concept qui est en étroite relation avec les idées d'Iser, mais qui va nous permettre de les transposer du plan transtextuel au plan purement textuel. C'est l'idée de la figure, développée par certains théoriciens québécois de la réception du GREL (Groupe de Recherche sur la Lecture) autour des idées de Gilles

Thérien (2007) sur l'acte de lecture[76], et que celui-ci définit poétiquement comme « fantôme ou étincelle qui accompagne le sujet dans les méandres de la lecture » (p. 31). Martin Lefebvre (2007) complète la définition de figure en analysant le récit filmique et l'acte de *spectature,* même s'il admet que l'analyse est extrapolable au récit littéraire :

> Lorsque ces impressions laissées sur la mémoire trouvent un sens, elles constituent ce que j'appelle une *figure*. La figure est le résultat d'un travail – celui de l'imagination – sur ce qui, dans un film, laisse son impression sur la mémoire du spectateur. […] C'est que l'expérience de la figure suppose une totalité organisée existant de façon non fragmentaire dans la mémoire. Or bien des fragments qui subsistent après le visionnement d'un film ne trouvent jamais à se consteller dans un réseau, ils continuent d'exister de leur existence fragmentaire au sein de la mémoire sans jamais réussir véritablement à prendre un sens dans la vie imaginaire du spectateur – ce sont des souvenirs. En fait, ce n'est qu'au prix d'un effort considérable qu'on arrivera, dans certains cas, à découvrir la figure mise en jeu par un souvenir (p. 229).

La figure apparaît donc comme le résultat d'une « interaction entre le film, la mémoire et l'imagination du spectateur », et c'est en cela qu'elle « constitue une dimension de l'appropriation du film par le spectateur » (Lefebvre, 2017, p. 242). Ainsi, la figure est d'abord une sorte de construction cognitive où certains aspects de la lecture personnelle du livre – de la *spectature* du film (Lefebvre, 2017) – s'organisent pour perdurer dans la mémoire. Ce qui la distingue des notions comme le thème c'est que le thème « renvoie habituellement à une donnée textuelle, c'est-à-dire, à une *propriété du film* et non de la spectature » (Lefebvre, 2007, p.250) ; ce qui la distingue de la catégorie ou du concept

[76] Thérien utilise le mot 'figure' pour accompagner les réflexions sur les processus affectif et, surtout, le processus symbolique. Sa théorie en compte pourtant cinq : le processus perceptuel – « il faut minimalement que des signes soient reconnus, perçus, enregistrés par diverses fonctions cérébrales en passant d'abord par l'appareil visuel » (Thérien, 2007, p. 25) –, le processus cognitif – « chargé de construire la lecture, de lui donner son unité et sa cohérence en lui fournissant un contexte cognitif qui se situe dans le même espace-temps » (Thérien, 2007, p. 28) –, le processus argumentatif – qui « traite du défilement de l'information, de l'ordre du discours » (Thérien, 2007, p. 29) –, le processus affectif – il est moins aisé à définir : il « informe l'activité du sujet d'une façon plus profonde, plus individuelle, plus singulière que ne le font les processus perceptuel et cognitif, mais la coloration donnée à la lecture dépend autant sinon plus de la constitution du sujet que de la lecture en train de se faire » –, et le processus symbolique – un processus « d'intégration et de hiérarchisation » (Thérien, 2007, p. 32) qui appelle le plan social du lecteur, la liste de lectures précédentes et le rôle qu'occupe dans son esprit, enfin, l'imaginaire social du lecteur « constitué en de figures symboliques » (Thérien, 2007, p. 32). Ces processus, bien qu'ils décrivent des phases, et peuvent se disposer ordonnés chronologiquement, sont toutefois « interreliés sans qu'il y ait, au cours de la lecture, une nécessaire et inévitable hiérarchie entre eux » (Thérien, 2007, p. 25).

c'est que la figure possède « un statut extensionnel […] elle est toujours « théoriquement » en construction » (Lefebvre, 2007, p. 251) ; finalement, ce qui distingue l'idée de figure de la notion classique d'interprétation c'est qu'elle « ne constitue pas une *découverte du sens* : c'est plutôt, faute d'un meilleur terme, une *émergence* du sens » (Lefebvre, 2007, p. 263). La figure se construit en s'appuyant sur le texte filmique et elle se développe « par les processus perceptuels, cognitifs et argumentatifs qui assurent la compréhension du film et par le processus affectif grâce auquel un film […] touche – ou impressionne son spectateur » (Lefebvre, 2007, p. 267), c'est pourquoi elle abrite les différents traits textuels qui servent de « *representamen* pour la sémiose figurale » et qui sont « interprétés par une suite ouverte et indéfinie fournie par une imagination dont l'empan est déterminé par la mémoire » (Lefebvre, 2007, p. 265). C'est pourquoi, aussi, la figure joue un rôle important dans la manière dont les traits ou faits textuels sont interprétés de façon cohérente, agissant « comme une structuration (imaginaire) du contenu » (Lefebvre, 2007, p. 268).

Pour Jean Valenti (2007), c'est notamment en relation à la projection d'une cohérence pendant l'acte de lecture qu'il faut comprendre cette notion de figure, qu'il identifie comme « la relance analogique et imaginaire de la cohérence topologique » (Valenti, 2007, p. 88). Qu'est-ce que cette cohérence topologique ? Sans oublier que Valenti l'utilise comme une notion discrète et complexe, il nous semble pouvoir l'assimiler, *mutatis mutandis*, à ce que l'espace de projections représente chez Iser, c'est-à-dire a « un foyer de rencontre dans lequel les énoncés prennent leur sens contextuel » (Valenti, 2007, p. 77). Lorsque cette cohérence topologique, c'est-à-dire, l'ordonnément et la segmentation des formes, traits, et faits textuels « sur le plan du schéma de représentation du lecteur » (Valenti, 2007, p. 87), est intégrée dans l'imaginaire personnel et symbolique du lecteur, cette cohérence prend corps dans la figure, de sorte qu'on fait « une expérience figurale » (Valenti, 207, p. 87) de notre propre lecture. La figure, enfin, « surplombe en quelque sorte les aspects cognitifs et argumentatifs et leur remplace une cohérence analogique liée au travail de la mémoire et de l'imagination » (Valenti, 2007, p. 88).

Est-ce le choix du terme « figure » en relation avec sa nature d'image qui représente, de façon schématique et iconique en même temps, les processus d'assimilation

d'information du lecteur ? Comme il est bien connu, une figure, épistémiquement parlant, doit toujours se démarquer d'un fond duquel se elle différencie pour être saisie, et même, pour ordonner en premier lieu le rapport fond-figure. En cela, elle constitue une donnée de la discrimination perceptive, ce qui voudrait dire que, pour une théorie de la lecture, la figure implique une activité mentale près de la création de formes associée à quelque chose qui se détache d'un fond plus au moins chaotique d'informations textuelles. Enfin, les théoriciens québécois ne se prononcent pas clairement à propos de la nature de la figure, mais la manière dont ils s'expriment pointe, toutefois, vers cette idée de la figure comme une construction mentale du lecteur à mi-chemin entre l'abstrait et le concret. Si, comme l'indiquait Valenti (2007), certains processus de lecture prennent *corps* dans la figure, c'est parce que l'imagination qui la *con*figure doit se servir de son expérience de lecture pour composer présumablement quelque chose qui a, du moins, une extensionalité cognitive où ces processus de lecture sont reconnaissables de manière analogique. Ainsi, même si les processus cognitifs derrière la création de figures restent un peu obscurs, ils ne doivent pas être complètement différents à ceux impliqués dans le *blending*, et ceci dans la mesure où les deux aboutissent à un résultat cognitif qui semble similaire – en effet, la prison-texte, qu'on analysait avant, n'est pas une image mentale, non plus un concept abstraitement défini, mais quelque chose de chimérique qui pousse au milieu de l'esprit du lecteur, une façon de guider l'intégration des informations littéraires à travers la topologie d'une image plus au moins concrète. La notion de « figure », mettant le point sur l'impression non fragmentaire d'une lecture laissée dans la mémoire du lecteur (Lefebvre, 2007), localise le processus de *blending* là où il n'y a pas de terme « comparant » pour guider la composition de l'objet chimérique de l'espace de mélange. Les termes de la figuration sont laissés à l'imaginaire symbolique personnel du lecteur, de sorte qu'il devient impossible de deviner, *a priori*, quelle est la forme générale, émergente, mais privée, qu'un texte pourrait acquérir à travers l'expérience figurale.

Néanmoins, ce que le critique pourra analyser, c'est la manière dont un lecteur particulier réfère son expérience de lecture en rendant publique la « figure » que ce texte a pris dans son imaginaire. Dans ce sens, nous comprenons d'abord que la mise en écrit de la figure doit acquérir, en fonction de sa relation avec le texte, un caractère essentiellement métatextuel qui révèle l'appropriation personnelle du texte en relatant les

processus concrets de lecture. C'est dans cet esprit que nous allons nous pencher, premièrement, sur le commentaire de la « Shaggå du golem presque éternel », qui, *en aval*, offre un aperçu du monde fictionnel de la prison de haute sécurité, et, *en amont*, représente un exercice de lecture critique développée sur les séquences de la Shaggå concernant l'histoire du mot, du golem, de Sonia et de la prison.

Le commentaire de la Shaggå répond, effectivement, au récit d'une lecture personnelle sur l'histoire du golem et de Sonia où certains aspects du texte sont retenus davantage : le mutisme du golem, le voyage onirique, l'éternité carcérale, etc. Or, il agit aussi comme une mise en récit des hypothèses nouvelles, comme celle de la paternité du texte pour laquelle il propose deux noms : « Rebecca Wolff et Sonia Velazquez ont vécu, à quelques années d'intervalle, des expériences semblables d'interrogatoires accompagnés de sévices sexuels et de viols, et, même si elles n'ont ensuite confié à personne leur témoignage, elles en sont restées évidemment traumatisées » (Draeger, 2012, p. 32). Plus en particulier, on approfondit l'idéologie de ces deux femmes à l'égard du sexe, de la pénétration, et de la violence intrinsèque à cet acte : « Sans nuancer son propos, Sonia Velazquez associe tout acte sexuel à une variante de viol » (Draeger, 2012, p. 34)[77]. Le commentaire exhibe alors les termes dans lesquels s'est produite une interaction entre une instance lectrice et le texte, de sorte que la figure se manifeste dans ces aspects privilégiés qui ont orienté la lecture personnelle de ce lecteur abstrait, inconnu, qui le rédige. Le fragment suivant est, à cet égard, un exemple paradigmatique de ce processus d'expérience figurale du texte à la manière dont le comprend Lefebvre (2007), c'est-à-dire, comme une impression laissée dans la mémoire du lecteur à travers laquelle le texte est saisi comme totalité. Ici, le commentaire explicite l'impression que l'élément de la pénétration non désirée a laissé dans son esprit ce qui se présente comme une manière d'orienter les informations textuelles :

> Or d'un bout à l'autre de la Shaggå, un élément revient de façon obsessionnelle : la scène pendant laquelle les rabbins, transpirant et émettant des odeurs désagréables, essaient de s'emparer du mot. Essaient d'ouvrir la bouche du golem, de pénétrer en lui, de le forcer, de lui déchirer les lèvres, d'introduire en lui un

[77] Le premier livre d'Infernus Ihoannes reprend largement cette idée, tel qu'on peut déjà l'inférer de son titre, *Débrouille-toi avec ton violeur* (2022), publié aussi dans Les Éditions de l'Olivier.

> crochet de chair, des doigts, une main, pour lui imposer leur violence de maîtres, pour le posséder et le faire mourir.
>
> Je me permets donc d'inviter à lire ou à relire sous cet éclairage la *Shaggå du golem presque éternel*, et non à la lumière d'un débat génétique (pour en déterminer l'auteur) ou esthétique (pour peser dans quelle mesure le thème du golem est-il traité selon les traditions hébraïques ou selon celles de la littérature post-exotique) (Draeger, 2012, p. 37).

Comme l'indiquait Lefebvre (2007, p. 263), la figure n'est pas une simple découverte d'un sens prétendument caché – une interprétation classique du texte –, mais une émergence de sens. Et, en tant qu'émergence, elle suppose toujours une nouveauté à l'égard du texte, même si elle répond à la façon particulière dont le lecteur intègre les informations perceptuelles, cognitives, argumentatives du texte dans un plan affectif et symbolique. Ainsi, lorsque la figure est transformée en texte, on pourrait s'attendre à ce que sa fonction métatextuelle soit accompagnée de certaines zones plutôt créatives ou poïétiques. Cette activité créative pourrait concerner davantage la cohérence topologique dont parlait Valenti (2007), c'est-à-dire, cet espace de projections d'hypothèses sur le texte qui construisent dans l'esprit du lecteur un contexte d'intégration des faits textuels. Du côté de la « Shaggå du golem presque éternel », nous avons vu que les séquences se structuraient de façon circulaire-spirale et qu'il y manquait la résolution du niveau extérieur dans la mesure où il y avait une asymétrie entre l'information qu'on avait des deux éléments qui conforment ce niveau, c'est-à-dire Sonia Velazquez et la prison ; le lecteur ne connaissait pas le point de vue de la prison comme lieu hébergeant, et, alors, il devait l'imaginer en extrapolant ce qu'il connaissait de Sonia Velazquez et du golem comme des lieux hébergeant les niveaux inférieurs. Dans la perspective d'un lecteur naïf, qui approche le texte *en amont* et qui, pour cela, sépare les séquences du commentaire, la prison dont parle le commentaire apparaît comme la résolution de ce manque d'information qui précisait de l'action hypothétique, et, alors, créative du lecteur pour se figurer. Cette prison qui s'énonce, collectivement, dans le commentaire, où Rebecca Wolff et Sonia Velazquez furent « battues à mort par les gardiens » (Draeger, 2012, p. 29), où l'on cultive littérairement « le lyrisme distancié, l'incertitude narrative, l'anonymat de la voix » (p. 21), et où l' « intégrité corporelle », le « combat contre

l'intrusion » et la « résistance à la pénétration » (p. 32) sont des préoccupations quotidiennes pour les prisonnières, est précisément la mise en récit d'une figure où le lecteur particulier cristallise le point de vue de la prison qui héberge Sonia Velazquez dans les séquences de la Shaggå, et qui avait besoin de se projeter comme hypothèse. À la valeur métatextuelle du commentaire, on ajoute ainsi une valeur poïétique qui se manifeste dans la construction d'un nouveau monde fictionnel, une émergence de sens qui emprunte néanmoins la forme de ce qui a été lu préalablement. C'est ainsi que l'on aperçoit une résolution possible du paradoxe ci-dessus commenté concernant les fonctions du commentaire en tant que récit premier et comme métatexte des séquences de la Shaggå : si on le comprend comme la mise en récit de l'expérience figurale d'un texte, le commentaire peut agir en tant que métatexte et, en même temps, en tant que récit premier du texte lu et interprété, c'est-à-dire, des séquences, et ceci dans la mesure où le commentaire peut introduire les séquences comme le texte commenté par sa fonction métatextuelle, et/ou comme le récit second par sa fonction créative-poïétique-émergeante, à travers une référence qui devient l'acte d'énonciation requis pour instaurer la différence en niveaux narratifs. Le commentaire existe toujours chronologiquement après la lecture des séquences puisqu'il en est la figure, mais sa typologie textuelle donne l'apparence, en même temps, de les précéder comme leur récit premier – émergence du sens nouveau qui devient poïétiquement récit – et de les suivre comme leur métatexte.

Ainsi, on peut constater que le récit figural de la prison, c'est-à-dire le commentaire, récupère, par exemple, les relations d'interdépendances cumulatives des séquences de la Shaggå, de sorte qu'il garde les traces dans sa constitution de ce schéma selon lequel il est à Sonia Velazquez ce qu'elle est au golem et ce que le golem est au mot, et de même que le sens inverse. On considère la prison de haute sécurité figurale en projetant la suite de significations acquises lors de la lecture, et, de cette manière, le lecteur est amené à comprendre que la prison et les prisonniers – désormais, au pluriel et au masculin neutre – qu'elle héberge sont en relation d'interdépendance constitutive, comme l'étaient le mot et le golem, ou le golem et Sonia : ils se nécessitent mutuellement, car tandis que la prison garde les prisonniers de sorte que leurs paroles, leurs récits, leurs mémoires, enfin, leur mot soient protégés, les prisonniers animent la prison, ils lui donnent une *anima* pour qu'elle existe comme un lieu virtuel capable d'engendrer des

significations à partir de son architecture devenue corps textuel. Sans les prisonniers, cette prison ne serait qu'un amas de pierres, qu'un « tas de balayures grises » (Draeger, 2012, p. 58), de même que, sans la prison, Sonia Velazquez et les autres prisonniers, ne seraient que des noms dépourvus de signification et d'action, « quelques lettres sur un morceau de papier » (Draeger, 2012, p. 58).

Curieusement – ou, au contraire, de façon tout à fait attendue –, à la base de ce processus de figuration on retrouve encore la métaphore cognitive de la prison-texte post-exotique, sous la forme, cette fois-ci, du rapport symétrique du mot et de la prison dans la structure interne du récit. Le mot que le golem garde, et la prison qui héberge Sonia, sont les éléments inconnus dans le récit, représentant les extrêmes de sa structure circulaire-spirale. Ils entrent, ainsi, en relation analogique, thématisée dans la dépendance progressive des niveaux mot-golem, golem-Sonia, Sonia-prison, qui pointe vers une dépendance finale entre le mot et la prison : le mot anime la prison, la prison donne un sens au mot. Ne retrouvons-nous pas ici un reflet, à petite échelle, de la logique texte-fable qui recouvre le phénomène post-exotique ? En méconnaissant le mot du golem et la prison de Sonia, le lecteur les fait entrer en relation métaphorique pour mieux les comprendre : on sait ce qu'est un mot, et l'on sait ce qu'est une prison – on a des espaces mentaux pour les deux –, mais on ne sait pas exactement qu'est-ce que la relation mot-prison donnerait dans la logique du récit ; le lecteur a donc besoin de les projeter dans un troisième espace où il n'est pas question ni de mot ni de prison, mais d'une nouvelle catégorie chimérique. Enfin, la suite des « êtres » liminaux ne cesse de se multiplier dans le post-exotisme, assimilant ainsi un même mouvement lecteur : le niveau supérieur comme la relation du mot et de la prison, le commentaire comme figure entre le concret et l'abstrait, la fable comme mélange de la prison et le texte.

Dans le commentaire, et, en général, dans tout texte post-exotique consacré à décrire la fable en tant que monde fictionnel, on ne trouve pas de description de la prison comme bâtiment carcérale. On ne connaît point son architecture ni son organisation hiérarchique concrète, mais, plutôt, on l'appréhende comme ce qu'elle est dans le niveau extérieur des séquences : le point de vue du lieu qui héberge Sonia Velazquez, ou, à l'occasion, les différents prisonniers post-exotiques. Peut-être pourrait-on dire, en utilisant une terminologique linguistique, que la prison *se prédique* de Sonia Velazquez,

dans la mesure où c'est à travers la relation de la prison avec elle qu'on peut connaître sommairement les caractéristiques de ce lieu. C'est au lecteur de remplir, de façon iconique, la forme ou figure de la prison à partir des informations obtenues dans la lecture. Dans ce sens, il nous semble que la structure interne circulaire-spirale est l'une des données que l'on projette davantage pour remplir le manque de description de la prison : la prison représente un *dedans dans le dedans*, où il y aurait des ailes ayant des couloirs ayant des cellules qui hébergent des prisonniers qui hébergent leur parole ; une communication s'y tisse, qui va dès la parole vers la collectivité carcérale, désignant des niveaux entrelacés, mutuellement dépendants, donnant lieu à un espace étrange du point vue topologique ; une prison où dévoiler trop d'informations peut supposer la désintégration, comme le golem face au mot, de sorte qu'on crée un langage cryptique, autotélique, littéraire, etc. Le commentaire laissant au lecteur la tâche de figurer l'espace, il alimente chez lui la production d'analogies entre le texte et la prison, lui permettant à la fois de participer à l'acte de lecture inaugurale qui sous-tend les rapports figuraux entre les séquences et le commentaire, c'est-à-dire entre le texte et la fable. Comme le fils du policier qui lisait la « Shaggå d'Ayarirpu » dans *Lisbonne, dernière marge*, le lecteur est consacré à la tâche de trouver des rapports. Mais puisqu'il n'est plus question de relations entre le récit premier et le récit second où s'insère la Shaggå, l'activité déductive se transforme en activité abductive et créative. Le rapport se transforme en virtualité, tout comme le rapport entre l'idée « post-exotisme » et celle de « prison » n'est qu'une première étape pour l'émergence d'une prison-texte.

3.1.3. La liste dans le post-exotisme comme espace de fabulation ; la « Shaggå de la voix et des herbes » et la « Shaggå de la révolte des humbles simples » dans *Herbes et golems*

Pour présenter nos observations précédentes sur le commentaire comme figure, nous avons passé sous silence le fait que, dans ce recueil de Shaggås en particulier, le commentaire vient avant les séquences. L'importance de ce choix s'est accrue : le lecteur rencontrera un récit de lecture avant de réaliser sa lecture personnelle. Bien évidemment, ceci implique aussi que le lecteur est confronté à l'existence du monde fictionnel de la fable avant qu'aux textes d'où elle émerge, de sorte que la possibilité de comprendre un rapport *en amont* du texte se voit réduite en faveur de sa compréhension potentiellement

en aval, selon lequel la fable précède la fiction et le texte. Or, il s'avère que, alors qu'on a pu faire l'analyse figurale de la « Shaggå du golem éternel » dans la mesure où la relation entre les séquences et le commentaire le permettait, il n'en va pas de même avec la « Shaggå de la voix et des herbes » (Draeger, 2012, pp. 7-26) et la « Shaggå de la révolte des humbles simples » (Draeger, 2012, pp. 73-105), où cette analyse figurale est difficultée par la nature des séquences. Chacune est une liste de longueur variable où il ne figure qu'un titre introducteur suivi des noms des plantes et d'herbes à sonorités suggestives : « le calcaillon, la touffemaure, la borguelouvraie, / la tanguelieuse, la souzonde-des-ruisseaux, / la guirlemijaure, la dongainiaire, / le flochon, la trichecailline, la haubrogue / la pauplie, la flaille, la couvrelande […] » (Draeger, 2012, p. 96), etc. À la limite, le lecteur pourrait abduire que, derrière une telle profusion lexicale et poétique, il doit y avoir quelque chose comme un « comité de soutien aux ivraies » qui a été créé pour « prendre la défense des herbes, et tout d'abord se donne pour tâche de recenser leurs dénominations innombrables » (Draeger, 2012, p. 75), ou bien que le nom de quelques herbes doit, éventuellement, répondre à des histoires par lui inconnaissables : « la zarzelle-des-assasins » (Draeger, 2014, p. 14), « la Jeanne-des-barbelés » (p. 15), « l'épingle-de Marfa » (p. 85) ou le « tabac-de-chamane » (p. 97). Même si la lecture poétique de chaque herbe peut éventuellement renvoyer le lecteur vers une figuration qui, d'une façon ou d'autre, puisse s'identifier, bien que très faiblement, à certains propos recensés dans le commentaire des Shaggås, la disposition du commentaire comme préalable au texte accomplit véritablement le rôle d'orienter le processus représentatif du lecteur à l'encontre d'une telle richesse de sons et de lexèmes.

Pour le dire rapidement, le lecteur apprend en lisant le commentaire de la première Shaggå, convenablement nommée celle de « la voix et des herbes », que ces listes de néologies façonnent « une communauté langagière parallèle » (Draeger, 2012, p. 9), dont la récitation avait, pour les prisonniers, un caractère de litanie, « au fond plus thérapeutique que littéraire » (p. 10), ayant même une fonction « hallucinogène » qui provoque « un vertige de sens » (p. 11). Le lecteur apprend aussi, à travers le commentaire de la deuxième Shaggå, appelée « de la révolte des humbles simples », que ce texte méditatif cache aussi un geste éminemment politique, écologique, développé par le comité de soutien aux ivraies, dont la ligne d'actuation est la suivante :

> En rendant public le nom des herbes, le comité de soutien aux ivraies s'efforce de mettre en évidence l'injustice noire dans laquelle jusqu'ici ont été tenues les herbes, le mépris qui les a entourées au point que très peu de nomenclateurs à deux pieds sans plumes se sont donné la peine de fixer entre elles des différences onomastiques, les classant le plus souvent sous des vocables génériques qui nient leur existence individuelle et permettent leur piétinement, leur destruction ou à leur égard des attitudes monstrueuses d'ignorance (Draeger, 2012, p. 76).

C'est sous cette lumière que le lecteur entame la lecture des listes, derrière laquelle il y aurait cette maxime selon laquelle « nommer, c'est sauver », que ce soit d'une façon intime, personnelle, au cours de la récitation litanique des prisonniers, ou d'une façon politique et publique, en reconnaissant l'existence des êtres *mineurs* à l'égard de l'homme à traversun travail onomastique. Le côté abductif, poïétique, créatif du commentaire s'impose ainsi à ses fonctions purement métatextuelles ; il propose une hypothèse de lecture, enfin, une norme d'interprétation, qui guide la transformation du sens esthétique du texte en signification, c'est-à-dire, du sens dans la conscience représentative du lecteur une fois rapporté, de façon extra-esthétique, à ce qui lui est extérieur, suivant encore ici les idées d'Iser (1997, p.150). Nous avions vu une volonté pareille en analysant le commentaire de la « Shaggå du golem presque éternel », qui recommandait une ligne de lecture sous l'optique de la résistance contre le viol. Mais, étant donné que les listes d'herbes permettent une dispersion et une liberté de lecture majeure, ce qui était dans la « Shaggå du golem éternel » une recommandation pour le lecteur devient ici une façon de s'accrocher à un texte, par lui-même, défiant.

La lecture de la liste d'herbes, de leurs sonorités exotiques et familières en même temps, représente ainsi un moment où l'attention du lecteur peut divaguer entre le texte et le contexte où la liste s'inscrit, dans le cas qui nous occupe, la prison de haute sécurité d'où elles proviennent comme geste litanique et politique. Dominique Soulès (2017) a bien signalé que les listes, élément caractéristique du post-exotisme, « peuvent aussi faire naître des petits récits, alors que leur structure propre et leur présence dans un contexte narratif semblent avoir *a priori* pour effet de neutraliser la narration et d'en arrêter le déroulement » (p. 92). En les lisant, on crée spontanément et peut-être inconsciemment des « micro-récits » (Soulès, 2017, p. 92) où la potentialité suggestive des noms des

plantes peut se matérialiser sous la forme d'un rapport minimalement narratif qui structure l'inventaire lexical. Nous aimerions nous arrêter un moment dans l'exemple qu'elle analyse, avec une volonté de l'extrapoler à ce qui arrive dans *Herbes et golems*. Soulès (2017, p. 92) se penche sur l'énumération d'herbes que Gueule de lune fait, personnage d'une histoire insérée dans *Lisbonne, dernière marge* (Volodine, 1990) qui s'avère être un moine rejeté par son valet. Le dernier élément de la liste, « la vie porte-malheur » (Volodine, 1990, p. 199), « dit explicitement le pessimisme du personnage, et, ultime élément de la liste, vient lui apporter une conclusion irrévocable » (Soulès, 2017, p. 92) ; mais le sémantisme clair de cette herbe a été, quand même, annoncé par d'autres lexèmes des herbes préalables, parmi lesquelles on trouve « la malfileuse », « le grebier-trompeur » (Volodine, 1990, p. 198) ou le « couvre-mort » (p. 199). À cet égard, Soulès fait la réflexion suivante :

> Une histoire, même confusément ébauchée, se forme en lui, une fiction, au sens étymologique du terme, qui pourrait être la suivante : une Parque défaillante et *malfileuse* a déroulé pour ce personnage un destin fallacieux, *trompeur*, qui n'a fait que *couvrir*, et ainsi retarder, la *mort* inéluctable ; percevant qu'il a été *berné*, ne serait-ce qu'en raison de sa métamorphose dégradante en valet, Gueule de lune en arrive à la conclusion que la *vie porte malheur* (Soulès, 2017, pp. 92-93).

Cette petite histoire nous renvoie à ce qui pourrait bien être la mise en écrit – en narration – de la figure résultante du processus de lecture que Dominique Soulès compose sur la liste d'herbes. Notons que, pour la configurer, elle privilégie cognitivement les éléments qui peuvent le plus facilement s'assimiler au récit où la liste est insérée, comme c'est le cas du destin malheureux du pauvre Gueule de lune ; elle est ainsi orientée par le contexte où apparaît la liste, bien que l'activité poïétique ou fantaisiste que la liste demande n'exige pas obligatoirement de faire une telle liaison. En effet, le nombre d'associations, de micro-récits ou, dirait-on, de micro-figures que la liste permet est potentiellement infini, ou, au moins, égal au nombre de lectures. Or le contexte apporte une manière d'ancrer la potentialité créative du lecteur, au point où l'on pourrait même dire que chaque micro-récit, dont l'existence est cognitive et privée, devient un récit enchâssé, plus au moins directement, au cadre où s'insère la liste. On délègue à l'esprit créatif du lecteur la tâche de faire de cette narration dont les limites sont bien déterminées par son ancrage textuel, quelque chose d'infiniment dense. Dans les mots de Soulès (2017), « [l]'exhumation de

ces « micro-récits », enfouis dans les mots choisis par l'écrivain et venant potentiellement augmenter la narration » (p. 93).

Il revient alors au lecteur « de s'emparer de la fonction participative, à la fois ludique et interprétative, à laquelle le destine l'écrivain » (Soulès, 2017, p. 86). Du côté des listes d'herbes, il faut comprendre que ce potentiel créatif est versé directement dans l'univers fictionnel proposé par le commentaire, c'est-à-dire, la prison de haute sécurité, enfin la fable post-exotique. La longueur des listes d'*Herbes et golems* pousse ce procédé à l'extrême, nous ne tenterons que d'en donner deux aperçus : peut-être le lecteur liradans la « grammanvaine » (Draeger, 2012, p. 85), que la *gramm*aire est quelque chose de *vain* pour les prisonniers litaniques, ou, au contraire, une sorte de ma*man* ou de *gra*nd-mère, face à laquelle il faut aussi se révolter, comme le fait le comité de soutien aux ivraies face à la tradition botanique ; ou encore pensera-t-il à « la clochefollette » (Draeger, 2012, 86), comme une fleur rappelant le chapeau de *cloche*, et imaginera l'histoire d'une femme devenant de plus en plus *folle* à l'intérieur de la prison, ou étant constamment réprimandée par les autorités, qui voient dans son attitude de *follet* une raison pour lui sonner les *cloches*. Au-delà de l'adresse ou la créativité de ces exemples, gardons le principe qui anime leur possibilité : en lisant les noms des herbes, dont la plupart sont des néologismes, on fait face à un ensemble de sons et de lexèmes potentiels qui ont besoin de signifié ; l'activité créative du lecteur est partagée entre l'imagination de l'herbe en question, à travers certaines parties signifiantes et des associations phonétiques obscures, et de la figuration du rapport significatif de ce nom au contexte qui le produit. C'est, encore, une activité de nature métaphorique qui n'est pas très différente de celle qui a lieu en lisant la liste des prisonniers décédés et de ses ouvrages introuvables, dans *Le post-exotisme en dix leçons* (1998). Si les prisonniers de la prison créent cette liste pour reconnaître « explicitement le doit à l'existence de tous et de toutes » (Draeger, 2012, p. 75), et s'ils la récitent sous la forme d'une litanie pour donner « voix à celles qui l'ont perdue » ou « sève à celles que nulle n'a connues » (Draeger, 2012, p. 75), c'est, en partie, grâce à la participation active du lecteur, qui fait fleurir, en les figurant, les vies et les histoires des prisonniers-plantes.

Enfin, il ne nous semble pas que cette manière de concevoir les rapports entre le commentaire, c'est-à-dire la fable, et les séquences, c'est-à-dire le texte et la fiction, soit anecdotique, ou spécifique de la Shaggå d'*Herbes et golems*. Au contraire, elle représente, à petite échelle, des processus qui régissent la relation entre la fable, le texte et la fiction dans le post-exotisme. En analysant ce texte, on a pu voir concrètement la façon dont les informations textuelles contribuent à la figuration de la fable, ce qu'on peut identifier, en général, à la manière dont le post-exotisme se sert d'une lecture sur lui-même pour proposer la fable comme récit qui explicite, qui explique et qui invente à partir de ces faits textuels. Les séquences de la Shaggå fonctionnent comme les textes individuels du post-exotisme : ils invitent le lecteur à façonner ses hypothèses sous la forme d'une figure en l'attente d'une image ou une métaphore qui les concrétise. C'est ainsi que le commentaire apparaît dans cette double nature de métatexte et de récit premier, enfin, dans sa nature de mise en écrit d'une figure. Une fois apparu, ou bien, émergé, et en donnant lieu alors à l'étalage du monde fictionnel de la prison, le commentaire agit sur les séquences comme la fable agit sur les textes post-exotiques : il les organise sur une ligne interprétative, de façon à ce que l'activité hypothétique du lecteur soit orientée vers l'univers carcéral proposé par le commentaire, la figure, la fable. Ceci est notamment remarquable pour ces informations textuelles qui demandent au lecteur un effort interprétatif accru, comme c'est les cas des noms exotiques des herbes et fleurs qui conforment les séquences de *Herbes et golems*. Désormais, l'activité interprétative du lecteur *en aval* est mise au service de la fable.

3.2. Le rapport d'information entre la fiction et la fable et *Vue sur l'ossuaire*

Que ce soit dans une lecture *en amont* ou dans une lecture *en aval*, le lecteur du post-exotisme n'est jamais dans un rapport informationnel neutre avec le texte post-exotique. Nous avons consacré la plupart de la section précédente au manque d'information d'un lecteur *en amont* qui rencontre ce sens incomplet du texte post-exotique, qui était thématisé dans la « Shaggå du golem presque éternel » par l'asymétrie d'information entre les niveaux d'intériorité de la structure circulaire-spirale qui composaient les séquences et le commentaire. En général, nous le savons, le post-exotisme multiplie les mécanismes qui agitent l'activité hypothétique du lecteur *en amont*

pour remplir les blancs qui le jettent hors du texte. À cet égard, par exemple, toute mention intertextuelle à une œuvre ou à un personnage extérieur au récit multiplie la conscience du lecteur *en amont* de se trouver dans un rapport d'information inférieur par rapport à ce que le lecteur idéal – le prisonnier post-exotique – pourrait comprendre. *En aval*, pourtant, le lecteur sait ou, mieux, a la conscience de pouvoir savoir éventuellement, comment résoudre les ambiguïtés interprétatives du texte post-exotique en faisant référence à la fable post-exotique. Par exemple, lorsqu'on lit les « interrumpats » de *Black Village* (Bassman, 2017), dont le cadre est celui d'une compagnie traversant un lieu métaphysique appelé l'espace noir et associé au bardo tibétain, le lecteur *en aval* ne peut s'empêcher de lire l'expérience de cet au-delà ténébreux et solitaire sous la lumière de ce qu'il sait et ce qu'il imagine du quotidien des prisonniers :

> [N]ous étions entrés non seulement dans un monde de mort, mais dans un temps qui fonctionnait par à-coups et qui, surtout, n'aboutissait pas […] Comme dans nos ténèbres nous n'avions aucun meilleur repère matériel autre que celui de la parole, chacun de nous, à son tour, avait proféré un discours. L'idée était d'inventer des récits, des narrats, de mettre en scène quelques personnages issus de presque nulle part ou de nos très vagues souvenirs (Bassmann, 2017, p. 11).

Face à un tel cadre narratif, le lecteur *en aval* peut quand même évoquer ses connaissances sur la fable, sur Lutz Bassmann, sur l'activité littéraire dans la prison, sur les souffrances des prisonniers, etc., pour orienter la signification du texte, qui serait lu en tant que tel, mais, aussi, étant toujours possible de le lire *mimétiquement*, sous une clé allégorique.

Or, il serait erroné de penser que le lecteur *en aval* a une connaissance complète des implications de la fable post-exotique avant d'entamer la lecture d'un texte. Même si elle fonctionne comme le domaine du réel dans cette lecture d'ordre mimétique, la fable n'est point un événement historique sur lequel le lecteur pourrait se renseigner objectivement et complètement. Elle est une construction virtuelle mobilisée cognitivement et interprétativement lors de la rencontre du texte, et, en tant que telle, la fable post-exotique n'est pas un ensemble clos de connaissances. Et, au-delà de ces quelques textes qui la développent frontalement, c'est au lecteur de la figurer et de la développer à travers ses lectures. Nous destinerons les réflexions de cette section a cet aspect de la fable et de sa relation avec le texte post-exotique, que nous pouvons présenter

sous la forme d'une double question : comment le lecteur construit la fable post-exotique au fur et à mesure qu'il parcourt le texte post-exotique, et comment cette connaissance, en constante construction, influence la réception du texte. Nous nous appuierons, pour ce faire, sur la lecture *en aval* du romance *Vue sur l'ossuaire* (Volodine, 1998b), publié aux Éditions Gallimard la même année que *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*. À juger par l'entretien avec Jean-Cristophe Millois, le romance précède le manifeste post-exotique dans un ordre chronologique éditorial, mais, toutefois, il est hors question que le post-exotisme était déjà systématisé dans la conscience de Volodine lors de l'écriture de *Vue sur l'ossuaire* : ainsi l'attestent, par exemple, les deux couvertures fac-similées à l'intérieur du récit, signées par des écrivains post-exotiques.

Vue sur l'ossuaire (Volodine, 1998b) est un récit avec une structure miroitée composée de deux parties appelées « Maria » et « Jean », qui font référence aux personnages principaux du récit, deux prisonniers brutalement interrogés et torturées dans un centre de détention. Chaque partie du livre se consacre aux interrogatoires respectifs des prisonniers. Maria Samarkande et Jean Vlassenko, jadis en couple, ayant même des enfants, avaient partagé une partie de leur vie combative ensemble : ils réalisèrent maintes missions au nom de la Colonie, parfois, des « missions de sang » (Volodine, 1998b, p. 65), avant de proférer leur désaffection envers l'organisation. Mais, au moment de la narration, ils ne se voyaient pas depuis quinze ans, et l'on apprend même que Maria Samarkande pensait que Jean Vlassenko avait été tué par la police, d'où sa surprise de le voir mener – habillé en officier et sans montrer aucune émotion –, l'un des interrogatoires auxquelles elle était soumise. Il s'avère que Jean Vlassenko n'était pas mort, mais qu'il avait été capturé par la police et « rééduqué », de sorte qu'on lui a assigné une seconde vie. Mais le Service de vigilance n'étant pas complètement sûr de ses intentions, on décida d'analyser son comportement face à son ancienne compagne. Et Jean Vlassenko feignit de ne plus connaître cette femme qu'il avait jadis aimée pour, apparemment, la protéger. Enfin, les enquêtes des officiers portent sur leur vie ensemble, sur leurs actions de révolte, sur le réseau de dissidents, etc., mais, aussi, et de façon plus importante, elles portent sur un livre que Maria Samarkande et Jean Vlassenko avaient écrit en miroir. En effet, les officier feuillètent « Vue sur l'ossuaire », et y voient des messages cryptiques, des vérités

cachées, des témoignages rendus obscurs par le recours au littéraire, et veulent en savoir davantage :

> Je parle [dit l'officier] de ces champs oniriques inaccessibles que vous laissiez en friche au fond de votre mémoire et au fond de votre inconscient, et dont vous avez exposé quelques bribes, autrefois, quand vous consacriez vos loisirs à aimer Maria Samarkande comme un héros de roman et à composer en sa compagnie des livres bizarres, des opuscules clandestins et bizarres (Volodine, 1998b, p. 65).

Les prisonniers insistent qu'il « s'agissait d'un acte de tendresse, d'une opération de volupté et de survie que nous accomplissions secrètement » (Volodine, 1998b, p. 67), mais que le livre n'avait beaucoup plus d'importance. Bien évidemment, le Service de vigilance n'est pas d'accord et poursuit ses interrogations et des tortures.

Chaque partie de *Vue sur l'ossuaire* présente, après le récit de détention des prisonniers, les textes rédigés par Maria Samarkande et par Jean Vlassenko, précédés par une couverture fac-similée – avec le logo et le design de Gallimard –, signés par chacun des prisonniers, et accompagnés d'un sous-titre : « *éléments de claustrologie surréaliste* » (Volodine, 1998b, p. 25) pour ceux de Maria Samarkande, et « *aperçus de claustrologie post-exotique* » (Volodine, 1998b, p. 77) pour ceux de Jean Vlassenko. Ce sont des histoires courtes, peut-être pourrait-on dire des narrats, riches en images, et qui sont toutes, d'une manière ou d'autre, en relation au monde zoologique ou botanique. Des liens se tissent entre les récits de l'un et de l'autre prisonnier, par la mention d'un même personnage ou d'une même situation racontée d'un autre point de vue. Ainsi, le lecteur de *Vue sur l'ossuaire* dispose du même texte que les officiers lisent inquisitivement pour deviner la vérité, et sur lequel ils interrogent et brutalisent les prisonniers.

3.2.1. Le lecteur inquisiteur

L'interrogatoire occupe une place centrale dans le post-exotisme. Il s'agit en même temps d'un élément thématique, narratif et, aussi, d'un des piliers de la relation active entre le texte et la fable. Sur ce dernier aspect, il ne faut que rappeler les allusions constantes dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (1998a) au besoin de crypter les textes pour que l'ennemi ne puisse pas en récupérer des informations sensibles, et, aussi, la leçon 5 de ce même titre, appelée « Parlons d'autre chose », où s'énonce

clairement le principe qui le régit. Considérons-le un moment pour voir, aussi, comment le côté thématique, le côté narratif et la relation avec la fable confluent dans le dispositif de l'interrogatoire :

> nous n'avons presque jamais raconté les histoires que l'ennemi attendait de nous, le plus souvent nous les avons racontées de loin, en adoptant un point de vue formaliste, littéraire en excès, qui ne se correspondait guère à notre goût, nous avons contourné les anecdotes centrales afin de ne pas renseigner l'ennemi sur ce qui nous émouvait vraiment et nous plaisait […] nous avons inséré des récits de rêves là où nos interlocuteurs voulaient des aveux, nous n'avons pas déclenché l'action en respectant l'horaire de l'ennemi, souvent nous avons déclaré que nous faisions des efforts pour être clairs, avec une très gesticulatoire bonne volonté nous avons développé des intrigues d'amour vaguement policières, donnant l'impression que nous avions enfin accepté de collaborer avec la culture de base de nos tortionnaires, mais, en substance, nous avons usé la capacité d'écoute de nos tortionnaires et découragé leur intelligence […] constamment, nous avons esquivé le dialogue avec ceux qui recevaient nos proclamations ou nous déclaration écrites (Volodine, 1998a, pp. 47-49).

Il faudrait bien mesurer à quel point ce principe altère les préceptes de la communication littéraire dans les textes post-exotiques. Ce n'est pas que le lecteur doive prendre le récit comme celui d'un roman à clés, c'est plutôt qu'il est persuadé que le texte raconte, en même temps, plus que ce qu'il ne montre et moins de ce qui existe réellement. En remplaçant l'important par l'anecdotique, l'aveu par le rêve, la vérité par le littéraire ou le formaliste, l'interrogatoire rend inutile le processus même de projection d'une cohérence où s'insèrent les faits textuels pour les ordonner cognitivement comme un contexte pour la lecture. En effet, le lecteur vit en permanence sous le soupçon que toute possibilité d'organiser topologiquement sa lecture est, en fait, un piège tendu par le prisonnier qui détourne son discours ; et, même, s'il arrive à en trouver une certaine cohérence, ce serait peut-être, tout simplement, à cause des efforts du prisonnier pour *décourager l'intelligence* de l'enquêteur. Cacher la vérité en parlant d'autre chose oblige ainsi le lecteur à transiter vers l'identification avec l'enquêteur lui-même, car tous les deux « seek to make a coherent, realistic sense of speeches designer to resist appropiation » (Bellos, 2012, p. 108). La communauté lecteur-texte est ainsi brisée : le

lecteur est un ennemi potentiel, et il se reconnaît dans ce rôle à travers ses propres actes de lecture envers des textes qui s'avouent cryptiques et déroutants par principe esthétique et politique.

D'ailleurs, pour le lecteur informé de la fable, qui connaît en outre le fait que tout texte post-exotique est soumis au regard inquisiteur des censeurs à l'intérieur de la prison, et, alors, que tout texte post-exotique intègre le principe énonciatif de l'interrogatoire, l'énonciation narrative post-exotique devient un jeu labyrinthique entre la vérité cachée et la fiction qui cache. Il faudrait comprendre que le narrateur post-exotique est un de ces narrateurs que la narratologie qualifie de non fiables, c'est-à-dire, des narrateurs que le lecteur soupçonne de ne pas relater la vérité des événements du monde fictionnel (*vid.* Nunning, 1997, p. 87)[78]. Pour rétablir la coopération avec le narrateur post-exotique, le lecteur doit accepter la nouvelle situation de communication qu'on lui propose, ce qui passe, à suivre les idées de Yanna Popova (*vid.* 2015), par la construction mentale de l'instance conversationnelle qui permet de donner un sens aux événements décrits par le texte. Ainsi, le lecteur est de plus en plus invité à imaginer un prisonnier derrière le texte, ainsi qu'à quitter sa lecture inquisitoriale et devenir complice du cryptage et du détournement, à devenir camarade du narrateur maintenant transformé en prisonnier constamment interrogé ou surveillé par la censure, enfin, à entreprendre une lecture *en aval* du post-exotisme.

Pour certains textes post-exotiques, comme c'est le cas de *Le port intérieur* (Volodine, 1995), presque entièrement structuré à partir d'un dialogue entre l'enquêteur Kotter et le prisonnier Breughel, ou *Frères sorcières* (Volodine, 2019), où l'acte de narration est seulement stimulé par une voix qui harcèle une comédienne d'une troupe itinérante, il arrive que l'interrogatoire soit, en fait, le principe même de la production d'une fiction qui naît comme « a resistance to the interrogator's exacting demands of meaning » (Ruffel, 2003, p. 79) : en effet, c'est le besoin de résister à l'enquêteur et de

[78] «Unreliable narration can be explained in terms of dramatic irony because it involves a contrast between a narrator's view of the fictional world and the divergent state of affairs which the reader can grasp. The reader interprets what the narrator and/or the text says in two quite different contexts. On the one hand, the reader is exposed to what the narrator wants and means to say. On the other hand, however, the statements of the narrator take on additional meaning for the reader, meaning the narrator is not conscious of and does not intend to convey. Without being aware of it, unreliable narrators continually give the reader indirect information about their idiosyncrasies and state of mind. » (Nünning, 1997, p. 87).

parler d'une autre chose qui donne lieu à l'énonciation littéraire en premier lieu, c'est-à-dire, à la fiction dans la logique post-exotique[79]. Et il faut comprendre aussi l'idée de fiction par opposition à la catégorie de la fable : la fiction surgit dans l'interrogatoire comme une manière de ne pas dévoiler une vérité qui gît au-delà du texte, et qui, dans la logique post-exotique, n'est qu'une autre fiction plus élémentaire, celle de la fable. C'est à cette vérité que se borne l'action autoritaire de la parole de l'enquêteur, qui réagit face à tout discours qui s'éloigne de la formulation de ce qu'il connaît déjà, mais qu'il aimerait écouter encore (Ruffel, 2003, p. 82). Le lecteur, de plus en plus identifié avec l'enquêteur, apprend à lire *entre les lignes* du discours fictionnel, ce qui veut dire, d'un autre côté, qu'il entreprend l'imagination de la fable post-exotique entre les lignes de la fiction. De cette façon, la fiction n'apparaît pas dans l'interrogatoire que pour masquer la fable post-exotique, mais, surtout, pour la suggérer négativement, pour créer le besoin dans la conscience représentative du lecteur de se figurer le monde caché par les paroles du prisonnier. À travers le dispositif de l'interrogatoire, l'œuvre post-exotique est structurée

> in such a way that at the moment of discovering the mystery of the fictional source, we encounter a vacant place, and are confronted with a vertiginous, absolute alterity. As the expository space of the narrative fabric, it undoes itself by becoming a secondary fiction about an indefinable, higher place, thus opening onto a fictional maieutic rather than a hermeneutic process (Ruffel, 2003, p. 85).

De notre côté, nous ajouterions à l'analyse clairvoyante de Ruffel que la trouvaille d'un lieu vide en amont d'un récit d'interrogatoire constitue précisément l'ouverture d'un espace pour que le lecteur *en amont* configure cette fiction secondaire de la fable post-exotique, et pour qu'un lecteur *en aval* se voie appelé à le remplir avec ses connaissances sur la prison de haute sécurité et la vie des prisonniers.

Ainsi, la relation qu'entretiennent le texte, la fiction, la fable et la lecture dans le post-exotisme est moins évidente qu'il ne semble. D'un côté, pour devenir lecteur camarade du post-exotisme, pour abandonner la lecture inquisitoriale qui l'associerait à

[79] Dans les mots de Ruffel (2003) : « There is no metaphorical relationship between interrogation and literary enunciation, as one might have expected, but an actual superimposition and an equivalence of values.[…] Fiction informs (and gives form to) literary enunciation […] Interrogation is thus doubly a post-exotic device. It opens onto a political aesthetic. Fiction and the production of fiction become indistinguishable » (p. 83).

l'enquêteur, le lecteur doit quitter les prétentions de déchiffrer le sens caché du texte et de participer de l'esquive énonciative avec les prisonniers. Or, pour intégrer la fable dans le texte et accomplir la lecture *en aval*, il doit se rendre de plus en plus sensible à ces mêmes zones du texte où le fictionnel apparaît dans le but précisément d'occuper la place et de masquer et protéger la vérité de la fable, c'est-à-dire la vie des prisonniers réels de la prison. Autrement dit, il doit continuer à interroger le texte afin de le décrypter, mais, maintenant, dans un esprit de camaraderie, dans le but de continuer lui aussi à « faire durer l'édifice mental qui allait redevenir poussière » (Volodine, 1998a, p. 16), car, toute action imaginative qui se développe sous le contexte de la fable contribue à l'élargir. Dans ce sens et en récupérant ici la célèbre formule de Jean Ricardou, le post-exotisme n'implique pas seulement la lecture d'une fable, mais la fabulation du processus de lecture[80]. Comme le souligne Ruffel (2003), rarement une œuvre a été aussi obsédée par sa réception tout en étant consciente de la liberté de l'acte de lecture :

> Rarely has a work been so obsessed with its own reception, yet conscious of the infinite and uncontrollable nature of attention, conscious that only language can be controlled. This explains why it is governed by two intentionalities of reading, two political engagements, thus opening onto a schizophrenic literary praxis, tinged at times with a sort of madness (p. 86).

Vue sur l'ossuaire présente une caractéristique originale à cet égard dans l'ensemble d'œuvres post-exotiques structurées à partir de l'interrogatoire, qui va nous permettre précisément d'analyser en profondeur cette étrange circonstance du dispositif de l'interrogatoire dans le post-exotisme. L'objet sur lequel porte l'ensemble de l'enquête c'est précisément les petits recueils de textes qui accompagnent chaque section du livre : l'enquêteur leur demande spécifiquement d'aborder l'analyse de « vos errances en littérature » et de décrypter « ces messages soi-disant post-exotiques que vous vous étiez arrangés [Maria et Jean] pour ne pas divulguer de votre vivant, et que vous teniez tant, elle et vous, à protéger de nous » (Volodine, 1998b, p. 69). À partir de ces informations, le lecteur doit changer le regard porté sur les recueils des textes intradiégétiques qui, d'ailleurs, ne semblaient pas spécialement suspicieux. L'enquêteur informe Jean

[80] « Ainsi un roman est-il pour nous moins *l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture* » (Ricardou, 1967, p. 111)

Vlassenko et, par conséquent, aussi le lecteur que « les Services ont discerné une relation aussi illogique et aussi nette que celle qui anime les personnages de ce livre », ainsi qu'« un pacte inconnu » (Volodine, 1998b, p. 73). Certes, il existe un tissage entre les récits signés par Maria Samarkande et Jean Vlassenko, qui se rend même évident lorsque ceux-ci s'intitulent comme le nom d'un personnage de ceux-là. Mais l'hésitation nous prend : est-ce qu'il y aurait un sens caché qu'on n'a pas pu déceler ? Ou, bien, est-ce que c'est seulement la question de cette « forme d'union, un refus, un refus définitif du destin et du réel, le rejet de tout, l'amour de tout » (Volodine, 1998b, p. 74) que Jean Vlassenko finit par avouer ? Le dernier mot du prisonnier, en regardant son livre couvert de sang sur une table, maintient l'ambiguïté et informe le lecteur de son impuissance : « Nul d'autre que nous ne l'a lu, voilà tout ce qu'il y a à en dire. Nul d'autre que nous ne l'a lu, et nous y sommes » (Volodine, 1998b, p. 76).

3.2.2. « Vue sur l'ossuaire » : vers une lecture en abyme du post-exotisme ?

En listant les récits ou narrats de *Vue sur l'ossuaire*, qui correspondent à ceux par lesquels Maria Samarkande et Jean Vlassenko sont interrogés, le lecteur espère trouver plus d'information sur leur incarcération et ladite vérité, que ce soit sous le mode de l'enquêteur ou du camarade. Du point de vue narratologique, ceci équivaut à dire que le lecteur cherche dans les récits seconds des informations sur le récit premier, en tant qu'il y perçoit un jeu de reflets. En fait, par le processus même de l'interrogatoire et la présence de récit intradiégétiques qui sont suspects de révéler quelques informations, le lecteur du post-exotisme a toujours la tentation de lire les textes en cherchant des reflets synecdochiques, c'est-à-dire en cherchant les rapports typiques d'une mise en abyme. À cet égard, on peut même comprendre que, si *Vue sur l'ossuaire*, le premier récit d'interrogatoire à proprement parler dans la chronologie du post-exotisme, intègre les textes qui font l'objet de l'enquête des officiers, c'est peut-être parce qu'il est en train de présenter un mode de lecture qui sera porté à son comble une fois la fable post-exotique apparue, peu après, avec *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*. Avec ce texte, le lecteur apprend à passer d'un niveau narratif à l'autre pour compléter, et même à imaginer les informations manquantes. Il apprend, d'un côté, à lire les textes dits enchâssés à la

lumière des connaissances du niveau enchâssant, et, de l'autre côté, à se servir des récits enchâssés pour développer mentalement le monde fictionnel du niveau enchâssant.

Dällenbach (1977) réserve le terme « mise en abyme » pour qualifier « 1) le caractère réflexif d'un énoncé ; 2) la qualité intra ou métadiégétique de celui-ci » (Dällenbach, 1977, p. 74). Pour parler ainsi d'une mise en abyme, on doit être dans la disposition de pouvoir cerner un fragment dans le récit qui, en ouvrant un type de récit second, institue des propriétés réflexives. Quant aux objets que l'énoncé en abyme peut refléter, Dällenbach admet que la mise en abyme peut être « réflexion de l'énoncé, réflexions de l'énonciation et réflexions du code » (Dällenbach, 1977, p. 61), pouvant alors refléter soit une partie de la diégèse, soit un aspect de l'énonciation (l'auteur implicite, le lecteur implicite, le processus de production ou de réception, etc.), soit sa nature de récit ou de texte. Mais, en admettant tant de possibilités de réflexion, comment peut-on être sûr qu'un fragment est, en effet, en abyme ? La critique a maintes fois relevé ce problème inhérent à la définition du procédé en tant que réflexion, qui finit par « shading off into a general principle of analogy, whereby anything in the text can be construed as analogous to anything else » (McHale, 2006, p.176). Ainsi, Dällenbach (1977) ajoute que, pour qu'une réflexion soit perçue comme telle, elle ne doit pas être sous le régime symbolique conventionnel du texte, mais elle doit se montrer comme telle :

> un énoncé réflexif ne *devient* tel que par la relation de dédoublement qu'il avoue avec l'un ou l'autre aspect du récit – ce qui, concrètement, revient à dire que l'émergence de cette relation dépend, d'une part, de l'appropriation progressive de la totalité du récit et, d'autre part, de l'aptitude du décodeur à effectuer les substitutions nécessaires pour passer d'un registre à l'autre (p. 63).

La présence d'un « signal avertisseur » (Dällenbach, 1977, p. 65) peut aider à indiquer si un énoncé se trouve en abyme[81]; or, le théoricien admet aussi que maints textes n'en comportent pas. D'une autre part, Brian McHale (2006) insiste aussi sur le fait qu'il doit exister « a demonstrable relation of analogy between the part *en abyme* and the whole, or some substantial and salient aspect of that whole » (p. 176), mais il semble plutôt accorder

[81] « Parmi les plus fréquents, mentionnons les similitudes réalisées par homonymie des protagonistes du récit-cadre et du récit inséré (a), quasi-homonymie de tel personnage et de l'auteur (b), homonymie du récit-cadre et du récit inséré (c), répétition d'un décor révélateur et d'une constellation de personnages (d), reprise textuelle d'une ou de plusieurs expressions symptomatiques du récit premier à l'intérieur du segment réflexif (e). » (Dällenbach, 1977, p. 65).

la reconnaissance de la mise en abyme aux fonctions qu'elle développe dans le récit. Il en dégage trois fonctions épistémiques principales – qui, d'ailleurs, semblent s'accrocher à la typologie des objets de réflexion de Dällenbach pour la développer sous une vision pragmatique : d'après McHale (2006, p. 177), la mise en abyme apporte de la connaissance sur le texte en modelant sa forme ; elle apporte de la connaissance sur la manière dont le lecteur se relationne avec le texte (« it models the reading process, providing a sort of user's manual for the successful operation to the text ») ; finalement, elle apporte de la connaissance sur le monde extratextuel, en contribuant à cartographier cognitivement le monde. Cette ligne de réflexion, abordée aussi par Dällenbach (*vid*. 1997, p. 77) nous intéressera davantage pour capter les potentialités modélisatrices et épistémiques des mises en abyme dans le post-exotisme.

On pourrait partir de l'hypothèse suivante, qui n'est pas très différente de celle que manient les enquêteurs et les tortionnaires post-exotiques : les récits enchâssés de *Vue sur l'ossuaire* reflètent *en abyme* un aspect du récit enchâssant et apportent une connaissance de l'histoire des prisonniers. Le plus évident pour le lecteur ce serait de considérer premièrement les reflets de l'énoncé, enfin, de la diégèse, et, encore, de le faire à travers les signaux avertisseurs facilement repérables. Immédiatement, le lecteur en reconnaît quelques-uns : au-delà des références directes à la Colonie, et même du gouvernement que les prisonniers auraient trahi, on peut constater que maints personnages des récits enchâssés ou narrats se consacrent à la mammologie ou à l'ornithologie, et Maria Samarkande avoue avoir fait « des études de zoologie » ainsi qu'une « thèse de maitrise port[ant] sur les bradypes d'Amazonie et leur extinction » (Volodine, 1998b, p. 22), un thème récurrent aussi dans les narrats ; on remarque aussi que les prisonniers sont interrogés dans « le centre de détention Manuela Aratuípe » (Volodine, 1998b, p. 12), qui est, en fait, le nom d'une étudiante de mammologie d'un narrat de Jean Vlassenko (Volodine, 1998b, p. 80) ; et, pour en mettre un dernier exemple, les narrats finaux de chaque séquence (« *Conclusions* » et *« Épilogue*) finissent avec une histoire mettant en scène des personnages appelés Jean Vlassenko et Maria Samarkande, qui s'avèrent être un couple d'amoureux qui trouvent leur fin ensemble. Ces indices suffissent au lecteur pour entamer l'exploration du récit second comme « informant et ouvert », capable de réaliser « une pluralisation du sens » du récit premier (Dällenbach,

1977, p. 79). Enfin, même si toute hypothèse de lecture est soumise aux pièges énonciatifs des prisonniers, on peut en proposer deux qui auraient la fonction d'éclairer certaines circonstances des prisonniers. Dans les narrats, il semble que l'étude de l'extinction des mammifères, de plus en plus préoccupante, est systématiquement surveillée par les autorités de la Colonie, au point où ceux qui l'étudient sont confrontés à un destin terrible, voire des assassinats ou des incarcérations : ne nous informe-t-il pas d'un véritable génocide que la Colonie essaie de dissimuler coûte que coûte, et contre lequel se révoltent précisément les prisonniers ? Enfin, d'un autre côté, nombreux sont les narrats qui parlent de la possibilité de revoir quelqu'un en rêve, ou même, de croiser l'espace noir pour tromper la mort et préparer la renaissance : les officiers ne seraient-ils pas intéressés à connaître la vérité sur ces pratiques ésotériques qui peuvent préparer des insurrections contre le régime autoritaire de la Colonie dès une place qu'ils ne peuvent pas encore contrôler ?

Du côté de la réflexion de l'énonciation, les choses sont moins évidentes, mais une caractéristique des narrats peut dévoiler comment ils deviennent le reflet d'un mode de lecture particulier : ils se complémentent, non pas seulement à l'intérieur de chaque recueil, mais en tissant un réseau de liens entre ceux qui sont écrits part Maria Samarkande et ceux de Jean Vlassenko, premièrement deux à deux, puis de façon plus complexe. Dans le narrat « *Toucans* » de Maria Samarkande, le lecteur assiste à l'assassinat de Georges Swain, « qui professait clandestinement la mammologie dans une annexe du Jardin des Plantes » (Volodine, 1998b, p. 27), sans véritablement comprendre pourquoi quelqu'un aurait orchestré son assassinat de sorte qu'il semble un accident de voiture ; une cinquantaine de pages après, le lecteur apprendra, dans le narrat « *Swain* » de Jean Vlassenko, une épisode de la vie du professeur qui peut légèrement éclairer la situation : il était épié par deux étudiants infiltrés, appelés Müller et Hoffmann, qui l'interrogent pendant une nuit, même si on ne sait toujours pas pourquoi le feraient-ils : « [d]es évidences zoologiques furent énoncées, et rien de plus » (Volodine, 1998b, p. 83) ; c'est seulement après, en feuilletant le couple de narrats « *Grillon* » / « *Tarchalski* » que le lecteur apprend que cet étudiant Hoffman « avait été admis en janvier au Comité de vigilance », mais que « quatre ans plus tard, il se pendit à une branche d'arbre » (Volodine, 1998b, p. 86). Ce personnage n'apparaîtra plus dans les narrats, mais on peut s'en renseigner à partir d'un autre personnage qui semble aussi avoir attiré sa mort et qui

semble constituer à cet égard un reflet de Hoffman. Il s'agit de Cornelius Pfitzmann, mammalogue, et, ce qui est plus important, pilote soviétique d'un dirigeable pendant les guerres mondiales qui, pendant une mission, perdit le contrôle et se précipita contre le sol sans que Pfitzmann ne fît rien pour l'éviter. Cornelius Ptifzmann et Hoffmann étaient, alors, connaisseurs de la mammologie et désaffectés de l'idéologie autoritaire pour laquelle ils travaillent : furent-ils amenés à s'ôter la vie comme la seule échappatoire aux responsabilités envers un régime de plus en plus brutal comme celui de la Colinie ? Voilà donc une nouvelle hypothèse pour que le lecteur la confirme à travers sa lecture, en revenant en arrière, puis en avançant encore une fois, en relisant des détails à la lumière de nouvelles informations, etc. Ce faisant, il se voit émuler, même gestuellement, les processus d'énonciation et de lecture associés à l'interrogatoire, ce qui se rend manifeste par le caractère dépendant, hétéronomique, des récits enchâssés qui reflètent, en abyme, la relation entre le lecteur implicite et le texte de *Vue sur l'ossuaire*.

Enfin, un dernier mot sur les mises en abyme de l'énoncé et de l'énonciation. Notons que le potentiel élucidant des récits en abyme ne concerne pas seulement le récit des prisonniers tel qu'il apparaît, c'est-à-dire, ils ne modèlent pas les faits textuels effectivement présents dans le texte, mais ceux qui précisément sont occultés et manquent à la compréhension, c'est-à-dire ces faits textuels qui concernent la vie et le monde des prisonniers, inaccessibles au lecteur si ce n'est pas à travers ses hypothèses volatiles. En ceci, la qualité réflexive de la mise en abyme se voit certainement compromise, dans la mesure où le rapport entre l'objet et le reflet devient difficilement discernable : comment savoir qu'un récit et le reflet d'un autre si celui-ci reflète des informations qu'on ne retrouve pas dans celui-là ? Dällenbach avait prévu un caractère paradoxal des mises en abyme qu'il appelait généralisantes, ou « transpositions », c'est-à-dire celles qui « font subir au contexte une expansion sémantique dont celui-ci n'eût pas été capable par lui-même » (1977, p. 81) : « microcosmes de la fiction, elles se surimposent, sémantiquement, au macro-cosme qui les contient, le débordent et, d'une certaine manière, finissent par l'englober à son tour » (p. 81). À cet égard, il nous semble que la particularité du post-exotisme, en parlant maintenant en termes généraux, c'est que les « microcosmes » de la mise en abyme ne visent pas tant à s'imposer sémantiquement aux « macros-cosmes » qu'à les constituer en premier lieu. *Vue sur l'ossuaire* représente ici un modèle réduit du processus : l'enjeu du récit-cadre est de renvoyer le lecteur aux

narrats des prisonniers en lui indiquant qu'ils doivent être perçus comme des reflets du récit-cadre qui dévoileraient les circonstances de leur incarcération ; or, le lecteur aura beau entamer une lecture interrogatrice des narrats, il n'aboutira jamais qu'à des hypothèses de plus en plus complexes et de plus en plus futiles qui ne lui permettront pas de connaître la vérité des prisonniers, celle qui était le but de sa lecture interrogative des narrats; or, de façon un peu ironique, il s'avère que cette création complexe d'hypothèses jamais confirmées est, en réalité, l'enjeu principal de la lecture de *Vue sur l'ossuaire* : un mode de lecture abductif qui expliquerait les faits littéraires étranges rencontrés dans le récit second par des hypothèses qui virtualisent les informations sur le récit premier et en raison d'un rapport mimétique entre eux. On peut extrapoler cette leçon et comprendre que la valeur du miroir post-exotique est de refléter la possibilité qu'il y ait un objet reflété, de la littérature comme potentialité. Sans adhérer totalement à ses conclusions, que nous allons reprendre ensuite, nous pensons que c'est le sens derrière les mots de Davis Bellos (2012) quand il affirme que le principe du phénomène littéraire post-exotique est « more than a *mise en abyme*. Literature is the only form of existence of the post-exotic world; post-exotic literature is the world it represents; literature, in Volodine's deeply thoughtful enactment of it, is the demiurge creating its own subject, which is itself » (p. 105).

Les mises en abyme du code reflètent, normalement, soit le caractère du récit comme fiction, « dédoublant le récit dans sa dimension référentielle d'histoire racontée », soit son caractère textuel, « le réfléchissant sous son aspect littéral d'organisation signifiante » (Dällenbach, 1977, p. 123). Pour les repérer dans *Vue sur l'ossuaire*, nous devrions nous demander quel est le « *mode de fonctionnement du récit* » (Dällenbach, 1977, p. 127) que les narrats révèlent, mais la question présente quelques problèmes épistémiques. On pourrait indiquer, d'abord, que les narrats sont composés à la manière des déclarations des prisonniers face aux enquêteurs, c'est-à-dire, avec la technique de l'esquive, en proposant des liens cachés, en déroutant les lecteurs malveillants avec des impasses narratives. Sur les déclarations de Maria Samarkande, le texte explique ce qui suit :

> Volontiers elle redisait tout, elle répétait devant les policiers l'intégrité de sa vie et de ses rêves, et elle y ajoutait avec plaisir de petites variantes, sans prendre

> garde aux conséquences, peut-être parce qu'en tant qu'écrivain elle avait toujours travaillé selon une technique similaire, en copiant et recopiant ses textes dix fois, trente fois, cent fois, du premier au dernier mot, mais avec des modifications de détail qui soudain suggéraient d'autres lectures, d'autres couches de mensonge sordide ou de sincérité sordide, d'autres vérités insondables (Volodine, 1998b, p. 21).

Le lien entre le code du récit premier et le code du récit second est ainsi établi, de sorte que nous sommes invités à examiner l'art littéraire des prisonniers comme un reflet de l'art du récit de l'auteur. Ceci voudrait suggérer, alors, que la totalité du récit premier est suspecte d'être aussi une manœuvre de distraction face au lecteur, c'est-à-dire qu'on ne peut plus se fier aux références au centre de détention, à l'interrogatoire, aux brutalités subies par les prisonniers : comme les narrats, il se peut que le récit premier ne consiste qu'en des techniques de l'auteur pour cacher une vérité. Et c'est ainsi qu'on se voit entrer dans un terrain de sables mouvants qui multiplie les questionnements à l'infini, à la manière des paradoxes autorécursifs du type « cette phrase est fausse ». En effet, en admettant que les narrats sont une réflexion du mode du fonctionnement du récit premier, il faudrait comprendre que le récit premier ment au lecteur – disons-le simplement ; mais si le récit premier ment, il ment aussi sur la nature des narrats, de sorte qu'on ne devrait pas considérer que les narrats mentent, mais qu'ils disent la vérité ; et, pourtant, si les narrats disent la vérité et qu'ils sont toujours le reflet du récit premier, alors, le récit premier dit aussi la vérité à propos de la nature mensongère des narrats, et retour à la case de départ. Dans la terminologie de Dällenbach (1977), une *réduplication à l'infini* s'allie avec un cas particulier de *réduplication aporistique*, celle-ci n'étant plus comprise comme un « fragment censé inclure l'œuvre qui l'inclut » (p. 51), mais comme un fragment censé mettre en branle, à l'aide d'un paradoxe, la structure du récit. La question revient donc à se demander si les narrats réfléchissent vraiment le code du récit premier ou dans quels termes le feraient-ils, et, à cet égard, on ne peut pas être complètement sûrs : ce qui est en jeu c'est la capacité ou la volonté du lecteur de percevoir des analogies ou des rapports synecdochiques, et, comme on le sait bien, le post-exotisme gère bien la relation entre ce qu'il montre et ce qu'il cache face au type du lecteur qui le demande.

Une autre possibilité c'est de trouver, dans les narrats eux-mêmes, des énoncés qui reflètent le code de façon plus évidente, à travers les « métaphores emblématiques du

texte » (Dällenbach, 1977, p. 125), qui conforment des mises en abyme qui se donnent « sans relâche pour objet de représenter *une composition* » (Dällenbach, 1977, p. 127). Il y en a quelques candidats : la mention aux tableaux de mari de Ouarda Andersen, récemment disparu (Volodine, 1998b, p. 84) ; la thèse de Pilgrim qui relatait « les circonstances de l'extinction des derniers aurochs dans la forêt de Jaktorow, à la fin du XVIe siècle » (Volodine, 1998b, p. 44), et que les autorités de la Colonie lui forcent à corriger pour l'adapter davantage à l'esthétique du régime ; l'ossuaire sur lequel travaillent Anita Negrini, Pilgrim et Khorassan « en essayant de reconnaître quelqu'un dans le monceau des rotules et des bréchets, parmi les mâchoires, les clavicules, les vertèbres » (Volodine, 1998b, p. 44) ; ou, même, le rêve que fait Larsen, portant sur l'au-delà tibétain ou l'espace noir, et que, une fois Larsen disparu, ses compagnons de camp s'efforcent à rappeler. L'exemple, pourtant, qui attire notre attention le plus c'est la photographie qui se trouvait à l'intérieur d'une boîte d'allumettes que Wellensohn offre à Tarchalski le jour avant son départ du camp (Volodine, 1998b, p. 36). Wellensohn lui avait donné la boîte contenant son grillon apprivoisé, mais ne lui avait rien indiqué sur la photographie « pliée de telle manière que les craquelures n'en détruisaient pas la lisibilité et, en particulier, ne mutilaient pas les visages qui en constituaient le centre » (Volodine, 1998b, p. 37) :

> Deux femmes étaient là, l'une très jeune, ayant quitté depuis peu l'adolescence, et l'autre, qui aurait pu être sa mère, en pleine et splendide maturité ; toutes deux défiaient l'objectif avec un regard dont l'intelligence ne cachait ni la lassitude, ni l'angoisse, les interrogations sur les heures à venir. Elles ne s'étaient pas concertées, mais on voyait qu'elles avaient une même intention secrète, qui était d'envoyer un message à quelqu'un qui se situerait un jour au-delà du photographe et que, après les épreuves et l'éloignement, elles pourraient regarder sans rougir. On distinguait leurs mains menottées et la foule des curieux qui les entourait : des permissionnaires, des démobilisés, des proscrits, ainsi que les inévitables chasseurs de prime en uniforme. Une poignée de détails incitaient à penser que le cliché avait été réalisé dans une gare, sur un quai de gare : par exemple lors d'une tentative de fuite ou lors d'un transfert (Volodine, 1998b, p. 37-38).

Si nous admettons de prendre la photographie comme une mise en abyme du code, que nous apprend-elle sur le récit ? À différence de la littérature, qui peut aspirer à devenir un

monde, la photographie *l'est* toujours du monde (Cavell, 2017, p. 45), de sorte que, s'il est inutile pour le lecteur de se demander sur des informations non représentées par le texte, pour l'observateur de la photographie, au contraire, il est toujours possible de se demander sur ce qu'il y à au-delà du cadre choisi par le photographe, car le monde photographié précède le monde de la photographie. En regardant une photographie, il s'instaure un rapport entre ce qui est montré et ce qui déborde l'image, tant spatialement – « Une poignée de détails incitaient à penser que le cliché avait été réalisé dans une gare » – que temporellement – « un regard dont l'intelligence ne cachait ni la lassitude, ni l'angoisse, les interrogations sur les heures à venir ». Ce rapport précise d'un observateur entraîné qui sache lire les regards et lire le contexte et, surtout, qui connaisse ce monde dont la photographie ne représente qu'un instant ; Tarchalski en est un, ainsi que probablement Wellensohn, étant donné qu'on découvre, à partir d'une légende au verso de la photographie, qu'une de ces femmes était Samira Wellensohn, sa femme, avec laquelle Wellensohn entretenait des « liens oniriques » (Volodine, 1998b, p. 86). La photographie instaure aussi la conscience mélancolique chez son observateur que ce qu'il regarde fut auparavant présent, localisé dans le temps et dans l'espace, mais qu'il n'est le plus désormais, réunissant ainsi simultanément la présence avec l'absence (Cavell, 2017, p. 76). Le monde et les êtres instantanés résistent à l'instant photographique, ils appartiennent à la réalité où ils continuent à exister, même si l'on peut avoir l'intuition que l'avenir de Samira Wellensohn et de celle qui semble être sa fille fut probablement funeste. Leurs intentions secrètes, leur message pour le futur, naissent précisément de cette survivance ontologique à l'obturateur qui se déclenche comme un fusil. On peut imaginer l'amer réconfort que trouve Wellensohn en regardant cette photo, en éprouvant la présence de l'absence et l'absence de la présence qui constitue l'ontologie de l'image photographique. On peut imaginer aussi l'imagination démoralisante ou, au contraire, pleine d'espoir avec laquelle le prisonnier remplit l'espace et le temps hors du cadre de l'image, représentée peut-être par ce grillon qui réanime une petite présence chanteuse à chaque fois que la boîte d'allumettes est ouverte.

Ces histoires des prisonniers amoureux du récit-cadre, où ils ont caché des détails qu'eux seuls connaissaient, car eux seuls ont participé au monde derrière l'instantanée littéraire, ne sont-ils pas à Maria Samarkande et Jean Vlassenko ce que la photographie est à Samira Wellensohn ? Si la photographie constitue une mise en abyme du code, et

elle pourrait l'être aussi de l'énoncé, c'est parce qu'elle problématise le caractère fictionnel de leurs récits, et elle nous invite à les considérer aussi sous cet angle d'instantanée d'un moment qui résiste à la disparition, au lieu de les voir comme des réseaux intriqués de références, tel que l'enquêteur le fait au récit premier. La puissance sentimentale de l'histoire de Samira Wellensohn et de sa photographie crée un pont pour que le lecteur transite d'un regard inquisiteur sur le texte vers un regard plutôt amical, où les récits ne sont que « une forme d'union, un refus, un refus définitif du destin et du réel, le rejet de tout, l'amour de tout » (Volodine, 1998a, p. 74), tel que Vlassenko insistait désespérément à dire face à son tortionnaire.

Enfin, toutes nos analyses sont soumises à l'acceptation de certains fragments comme des reflets du récit, et cette décision intègre nos considérations lectrices à l'égard du texte. La conscience d'être piégé par le texte ne quitte pas le lecteur, qui se voit de plus en plus détourné par les miroirs infinis et les réseaux de références internes. Or, il nous semble que, malgré cette indétermination, le texte essaie quand même d'encourager cette lecture *en abyme*, de montrer au lecteur l'importance du texte comme reflet de quelque chose qui ne peut pas se présenter directement[82], dans ce cas, pour des raisons politiques. C'est dans ce sens qu'il nous semble pertinent de nuancer les mots de David Bellos (2012, p.105)[83], dans la mesure où l'on peut interpréter que le post-exotisme vise à se présenter sous la conception d'une littérature qui n'aurait davantage affaire qu'à elle-même, encourageant une volonté de fermeture sur le texte. Par ses procédés de reflet, on serait plutôt penchés à comprendre le contraire, c'est-à-dire à voir dans le caractère réflexif du post-exotisme une volonté de s'ouvrir, de proposer le texte comme le reflet d'un contexte inconnaissable qui transcende le récit en même temps qu'il influence sa conception. Dans un deuxième moment, en revanche, on se rend compte que cet au-delà du texte fait partie, en termes généraux, de l'œuvre ou du phénomène littéraire post-exotique qui inclut aussi

[82] En cela, peut-être peut-on voir dans le premier post-exotisme un héritage du Nouveau Roman, tel qu'il est analysé par Dällenbach (1977) lui-même : « dès lors qu'il proclamait qu'il n'est pas de récit *naturel*, le Nouveau Roman ne pouvait réfléchir une *histoire* sans refléter *en même temps* l'organisation narrative qui la supporte ; dans la mesure où sa *nouveauté* indéniable transgressait l' « horizon d'attente » de ses premiers lecteurs, force lui était d'expliciter son encodage et de réduire ainsi la force de résistance qu'il pouvait représenter pour eux » (p. 174).

[83] Literature is the only form of existence of the post-exotic world; post-exotic literature is the world it represents; literature, in Volodine's deeply thoughtful enactment of it, is the demiurge creating its own subject, which is itself (Bellos, 2012, p. 105).

la fable, et c'est à ce point qu'il se produit l'internalisation du dehors qui fait du texte post-exotique quelque chose comme une mise en abyme du post-exotisme lui-même.

Dans le cas de *Vue sur l'ossuaire*, le geste est encore restreint à l'intérieur du texte, le rapport s'établissant entre les récits seconds et le récit premier. Dans ce sens, ce titre fonctionne comme un véritable modèle du projet qu'Antoine Volodine avait surement déjà en tête en 1998 et qui consisterait à transformer ses textes en leur donnant la qualité de miroirs de la fable.

3.2.3. Rapport et dialectique entre l'information et le bruit

Les récits de *Vue sur l'ossuaire* ne parlent pas que des prisonniers, des cryptages, de mammifères, et d'amours frustrés par le gouvernement autoritaire. Larsen, personnage principal du narrat « Noctules » est passionné de la culture chinoise, au point qu'il est l'auteur « d'une des meilleures monographies manuscrites sur les visages peints du théâtre » où il « a reporté là-dessus les virevoltes savantes du maquillage, les taches courbes qui métamorphosent la face humaine en luxuriant symbole » (Volodine, 1998a, p. 51). Pour notre lecture *en abyme* du récit, quelle serait alors la signification de ce détail qui semble complètement étranger par rapport à notre connaissance de la vie des prisonniers ? Ou, en élargissant maintenant la réflexion : comment doit-on comprendre l'énorme quantité de passages, scènes ou situations dans les textes post-exotiques qui semblent leur appartenir directement en tant que textes ou mondes fictionnels autonomes, et qui n'ont pas de relation claire avec le monde de la fable post-exotique ?

À ce point, il nous semble clair que la fable post-exotique est le produit d'une lecture métatextuelle et abductive sur des textes post-exotiques, dont elle reprend pour se formuler elle-même certaines informations qui dévoilent la construction mentale d'une figure de lecture. Nous savons aussi que la fable post-exotique est plus qu'un recueil de fragments de nature métatextuelle, qui constituent narratologiquement quelque chose comme le récit premier des textes : elle répond au résultat d'un processus cognitif et métaphorique d'intégration d'information, où les faits textuels se mélangent avec l'idée d'une prison pour donner lieu à un espace mental mobilisé lors de la lecture. Enfin, la fable post-exotique représente la propriété phénoménique et émergente d'un système organisé, qui, en s'organisant, rétroagit sur ces parties qui lui ont donné naissance en

premier lieu pour en modifier leur nature par la suite. À première vue, la présence du théâtre chinois dans *Vue sur l'ossuaire*, ainsi que de toutes ces informations des textes post-exotiques non intuitivement intégrables dans la constitution de la fable, semble échapper à notre modèle de compréhension de la relation entre le texte et la fable. Dans notre conception du système post-exotique, ils constituent *a priori* ce qu'on appelle du « bruit » dans la théorie de l'information, à savoir, « tous les phénomènes aléatoires parasites, qui perturbent la transmission correcte des messages et qu'on cherche d'habitude à éliminer au maximum » (Atlan, 1979 p. 39). Si nous n'avons pas parlé avant de la thèse de Larsen sur les masques chinois c'est parce qu'on la considérait accessoire, perturbante, comme du bruit dans notre volonté de chercher des reflets entre les récits seconds et le récit premier de *Vue sur l'ossuaire* : c'était un élément qui ne se reflétait pas, qui perturbait la transmission d'informations du récit second au récit premier, et, ainsi, il menaçait de compromettre l'ordre qu'il nous semblait avoir compris à partir d'autres informations textuelles dont on connaissait la signification.

Cernons cette problématique informationnelle en revenant à l'analyse systémique du post-exotisme, où le lecteur du post-exotisme devient un observateur d'un système. Pour une grande partie de cette réflexion, nous suivrons les propos d'Henri Atlan (1979) sur la manière dont les systèmes ouverts s'organisent et sur comment y circule l'information ; or, il nous faudra nous en distancier au fur et à mesure qu'on intégrera les particularités d'un système littéraire à ses arguments sur les êtres vivants.

Le lecteur *en aval* se caractérise par l'adoption de la position épistémique suivante. Il observe le niveau des parties du système – les textes, fictions et récits particuliers – et il possède une certaine quantité d'informations sur leur fonctionnement ou sur leur nature, celle qu'il peut en dégager à partir de sa lecture et de ses connaissances littéraires ; or, il connaît aussi que ces parties s'organisent dans un niveau supérieur qui les intègre et qui modifie leur signification : c'est celui de la fable, dont il possède aussi certaines informations à travers les quelques fragments métatextuels du post-exotisme, ainsi que des principes littéraires réglant la relation entre niveaux, comme celui de la mise en abyme. Or, le lecteur ne connaît pas exactement la manière dont s'effectue le passage organisationnel d'un niveau à l'autre, c'est-à-dire, il lui manque des informations pour « être capable de reconstruire le système à partir de ses éléments, c'est-à-dire de le

comprendre » (Atlan, 1979, p. 75) : il lui manque une connaissance complète, absolue, sur les textes en tant que parties du système, et il n'a pas non plus de vision totale de la fable comme niveau supérieur organisé. La grandeur qui mesure la quantité d'information manquante pour un observateur d'un système est une des définitions de la complexité, reconnue ici comme une notion négative (Atlan, 1979, p. 76)[84]. La complexité est ce qui entrave notre compréhension totale de l'ordre du système, de la manière dont il s'organise dans un niveau supérieur, de sorte qu'elle représente « *un désordre apparent où l'on a des raisons de supposer un ordre caché ;* ou encore, *la complexité est un ordre dont on ne connaît pas le code* » (Atlan, 1979.p. 78).

Il est peut-être illustratif de considérer cette notion à l'égard de certains titres post-exotiques, en gardant toujours en tête que, dans la logique littéraire, elle impliquera qu'on tourne autour de la notion de mise en abyme. Proposons d'abord un exemple un peu alambiqué. *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* est considéré, par la conscience *en aval*, comme un texte frôlant la fiction ou, en tout cas, qui met en œuvre un monde fictionnel qualitativement différent de ceux d'autres titres. Mais, en réalité, il doit être considéré aussi comme une partie du système post-exotique, comme en témoigne, déjà, la performativité connotée dans le titre par cette onzième leçon du post-exotisme, qui fait de ce récit métatextuel un exemple aussi du système qu'il décrit. Quelle est le degré de complexité, d'information manquante, de ce titre à l'égard de l'ordre qu'on connaît grâce à la fable post-exotique ? On serait tenté de dire qu'il est proche du degré zéro de complexité, la fable étant presque identique à l'information que nous apporte le « manifeste post-exotique ». En fait, on peut considérer le texte comme étant une mise en abyme de lui-même, un reflet presque parfait entre les niveaux. Or, quel serait alors le degré de complexité d'un titre comme *Ilia Mouromietz et le rossignol brigand* d'Elli Kronauer ? Si la complexité mesure l'information qui nous manque pour comprendre le fonctionnement d'un élément du système à l'égard d'un ordre qu'on croit bien connaître, la production d'Elli Kronauer représente l'autre extrême du spectre, se rapprochant du degré maximal de complexité : on sait, par des mentions intertextuelles entre autres

[84] « Elle exprime qu'on ne connaît pas, ou qu'on ne comprend pas un système, malgré un fond de connaissance global qui nous fait reconnaître et nommer ce système. Un système qu'on peut spécifier explicitement, dont on connaît la structure détaillée, n'est pas vraiment complexe. Disons qu'il peut être plus ou moins compliqué. La complexité implique qu'on en ait une perception globale, avec en même temps la perception qu'on ne la maîtrise pas dans ses détails. C'est pourquoi on la mesure par l'information qu'on ne possède pas et dont on aurait besoin pour spécifier le système en ses détails » (Atlan, 1979, p. 76).

moyens, qu'Elli Kronauer fait partie du système post-exotique, mais on ne saurait pas dire quelle relation gardent les récits épiques dans le style de bylines russes avec ce qu'on connaît de la prison de haute sécurité et la fable post-exotique. Ce titre représente, à l'égard de la totalité post-exotique, un accroissement de la complexité du système. À son tour, *Vue sur l'ossuaire* se présentant comme un récit d'interrogatoire à l'intérieur d'une prison, est perçu par le lecteur post-exotique comme un décroissement de complexité : on connaît mieux le code qui régit la relation entre le tout et la partie, la fable et le récit, la prison de la fable et celle du centre de détention où les protagonistes sont interrogés. En termes informationnels, on peut parler ici, même si de façon très générale pour le moment, de redondance, « c'est-à-dire une répétition des symboles dans le message » (Atlan, 1979, p. 79). Dans tout texte post-exotique, le lecteur remarque toujours une relation variable entre ce qui est redondant et ce qui est nouveau, et, *a priori*, perçu comme du bruit. Pensons à la relation des récits de Maria Samarkande et Jean Vlassenko avec leur histoire au récit premier. On perçoit leur qualité de reflets dans la mesure où l'on reconnaît certaines redondances entre les niveaux diégétiques, comme le thème de la mammologie, la présence des amoureux, des prisonniers politiques, etc., ce qui réduit la complexité du système. Mais on perçoit aussi que certains détails, comme la présence du théâtre chinois, rendent la réflexion imparfaite en lui apportant de la variété, et on se voit alors confrontés à un manque d'information qui nous oblige, comme l'enquêteur, à faire des hypothèses sur la relation des narrats avec la vie des prisonniers.

Par cette exemplification, et en l'extrapolant à une vue d'ensemble, on se rend compte que le post-exotisme est un système ayant, d'un côté, de grandes quantités de redondance : il ne faut que peser combien d'œuvres et de fragments sont consacrés au récit des prisonniers, des exilés, des révolutionnaires, et, consacrés aussi aux écrivains et à la circulation clandestine des textes, parmi d'autres aspects connus de la fable. Du point de vue de la répétition de l'ordre établi, c'est-à-dire, de la lecture *en abyme* de la relation des récits seconds avec la fable caractéristique de la lecture *en aval*, la variété que les récits particuliers introduisent dans le système, avec ses êtres et situations particulières, peut être perçue comme une source de perturbation qui menace la transmission de l'information. En effet, « une des méthodes efficaces pour lutter contre le bruit, c'est-à-dire détecter et corriger des erreurs éventuelles dans la transmission des messages,

consiste au contraire à introduire une certaine redondance » (Atlan, 1979, p. 43). De cette manière, si on fait l'assomption simple que l'objectif du post-exotisme est de transmettre un message fidèlement, comme c'est l'existence de la prison de haute sécurité, il est tout à fait attendu de trouver des redondances textuelles qui minimisent les ambiguïtés de son message[85]. La redondance représente un support de stabilisation dans le système avec lequel il résiste à des perturbations potentiellement destructives, comme pourrait être celle d'un lecteur qui ne saisirait pas, par exemple, l'ambiance carcérale derrière le texte après sa lecture. En effet, dans cette perspective, le bruit que les lectures individuelles du post-exotisme produisent est, *a priori*, un facteur destructif pour le système dont il faudrait se protéger à travers des redondances comme « *contraintes organisationnelles* » (Atlan, 1979, p. 76)

Or, sous un autre angle, on sait bien que le post-exotisme comporte lui-même de grandes quantités de variété, qui lui ont permis, enfin, de manifester le même enjeu littéraire dans une grande quantité de textes différents au long de cette quarantaine d'années. Cette variété ou ce bruit ne semble pas détruire le système, alors que, pour nous, en tant qu'observateurs, elle représente un manque d'information – une augmentation de la complexité – qui entrave notre compréhension du système, car elle ne se correspond pas à ce qu'on connaît de son ordre. En analysant ce phénomène dans les systèmes naturels, Atlan (1979) conclut ceci : « puisque le système continue à exister et à fonctionner, cela veut dire que, *pour lui*, cette complexité reste fonctionnelle et *lui apporte* donc un surcroît d'information qu'il utilise éventuellement pour une meilleure adaptation à des conditions nouvelles » (p. 82). Ceci revient à dire, pour un système littéraire, que ce que les lecteurs perçoivent comme d'éventuelles erreurs de la transmission parfaite d'un message doit être considéré par un autre observateur de ce même système comme quelque chose de positif, dans la mesure où le système l'accepte sans se désintégrer ; cet autre observateur du niveau élémentaire du système post-exotique n'est autre que la fable post-exotique elle-même, qui, située comme le lecteur à la fin de la voie de communication que les textes individuels constituent, représente le regard que

[85] Une de manières de le faire, qui est assez commune après 1998, c'est de faire allusion au sein des textes au post-exotisme comme un style ou mouvement littéraire, à travers une sorte d'auto-enchâssement avec lequel on s'assure que même le lecteur qui choisit ce livre au hasard dans une librairie puisse, au moins, avoir en tête son existence.

le système a sur lui-même dès un niveau supérieur[86]. La fable post-exotique a un point de vue privilégié sur les textes dans la mesure où elle en émerge, ils la constituent. Poursuivant la comparaison, qui doit être prise avec une certaine prudence métaphorique, la fable post-exotique connaît l'ordre qui maintient le système sain, et son organisation implique aussi une certaine *régulation* de ce qui est potentiellement destructif dans la mesure où il altérerait suffisamment l'identité du système. Seul le système sait pourquoi cette information qui semblait aux lecteurs une erreur de transmission devient précieuse pour son organisation. Il est une question de la *signification* que différents observateurs donnent à une même information, en définissant ici, de façon très simple, « la signification de l'information comme l'effet de la réception de cette information sur son destinataire » (Atlan, 1979, p. 86). Dans les systèmes autorégulateurs, l'intégration du bruit permet de flexibiliser l'organisation du système en la rendant plus complexe, ce qui est une stratégie adaptative nécessaire dans un environnement changeant. Y aurait-il des valeurs semblables dans le post-exotisme ?

Étant donné que le système cohabite avec une certaine quantité de ce qui était perçu comme du bruit, mais qui s'avère signifiant pour le système lui-même, le lecteur qui s'en rend compte doit hésiter sur ses propres connaissances comme observateur. Comme l'indique Henri Atlan (1979) :

> si ce qui nous apparaît comme du bruit (par rapport à cette connaissance préalable) ne détruit pas l'organisation, mais au contraire lui permet de se développer dans un nouvel état plus complexe, *cela veut dire qu'en fait la connaissance implicite que nous étions censés avoir est imparfaite*. La connaissance que nous avons du passage d'un niveau à l'autre comporte elle aussi un déficit en information qui apparaît sous la forme d'une complexité (pour nous), produite au niveau global par du bruit (pour nous) au niveau élémentaire (p. 96, c'est nous qui soulignons).

En effet, si le bruit n'est pas quelque chose de négatif pour le système, c'est qu'il contribue à son organisation d'une façon qu'on ne connaît pas encore. On doit alors réévaluer et complexifier l'image qu'on avait de cette organisation et du fonctionnement

[86] « [P]our la cellule qui regarde les voies de communications qui la constituent, le bruit est négatif. Mais pour l'organe qui regarde la cellule, le bruit dans les voies à l'intérieur de la cellule est positif (tant qu'il ne tue pas la cellule) en ce qu'il augmente le degré de variété, donc les performances régulatrices, de ses cellules » (Atlan, 1979, p. 70).

du passage d'un niveau à l'autre, car elle nous avait fait penser que certaines informations étranges étaient du bruit, alors qu'elles sont signifiantes pour le système dès qu'il est vu par lui-même. Ainsi, pour un observateur externe, ce va-et-vient entre les niveaux, qui l'oblige à hésiter sur ses propres connaissances à l'égard des connaissances internes du système, est la manière la plus honnête de se rapprocher un peu plus de sa compréhension. Or, le post-exotisme ce n'est pas un système naturel : le *medium* dans lequel il s'organise n'est pas celui des molécules, des cellules ou du tissu qui constituent les organes, mais celui qui permet l'interaction de la conscience représentative du lecteur et le texte. Ce qui est compris dans le domaine naturel comme l'*observation* d'une réalité stable ontologiquement, en l'occurrence le système qui s'organise, dans le domaine littéraire doit être compris comme l'*imagination* des relations d'organisations dans l'orienté par le texte. Ainsi, la lecture de ces éléments perçus auparavant comme étant discordants par rapport à l'image que le lecteur se fait de la fable post-exotique, devient une chance pour complexifier notre compréhension du niveau supérieur du moment où il intègre à son *observation* du système celle qu'effectue le système sur lui-même à travers la fable, et, pour laquelle, le bruit n'est pas une erreur ou une perturbation aléatoire, mais il cache une signification qui élargit la notion d'un ordre et d'une organisation dans le système. De cette façon, et en extrapolant les arguments d'Atlan à un système littéraire, on peut comprendre aussi que, dans le post-exotisme, le bruit a une fonction organisationnelle[87].

Revenons à la thèse sur les masques du théâtre chinois de Larsen dans *Vue sur l'ossuaire* (Volodine, 1998b). Dans un premier temps, le lecteur qui cherche des reflets entre le récit premier et les récits seconds dans la logique de la mise en abyme regarde ce détail comme aléatoire, une imperfection dans le miroir, comme du bruit dans un ordre qu'il croyait reconnaître dans les narrats des prisonniers ou des mammalogues. Le récit premier lui indique, à travers l'entêtement de l'enquêteur, que quelque chose est caché

[87] « Le principe du bruit organisationnel ou de complexité par le bruit dans ce contexte veut dire que le bruit réduisant les contraintes dans un système en augmente la complexité. Cela est évidemment encore lié à la perception de l'observateur et à ce que la connaissance que nous avons de ces systèmes (naturels) et de leurs mécanismes de construction est (encore ou toujours) imparfaite. Ce qui nous apparaît comme des perturbations aléatoires par rapport à ces mécanismes est pourtant récupéré par le système et utilisé d'une façon ou d'une autre (en général d'ailleurs imprévisible dans son détail) pour se construire ou se reconstruire de façon nouvelle. Cette nouvelle construction échappe évidemment au détail de notre connaissance, par définition même, puisqu'elle est produite par des perturbations aléatoires, c'est-à-dire par ce qui, pour nous, est un hasard » (Atlan, 1979, p. 81).

dans ces narrats, une « vérité » qui explique la situation d'enfermement de Maria Samarkande et Jean Vlassenko. Cette information ne peut pas être celle pour laquelle le lecteur rencontre des liens évidents, des reflets et des redondances internes, car l'enquêteur est dans la même position pour les percevoir et, pourtant, il les néglige et continue son interrogation. Il apparaît donc la possibilité que ce qui nous semblait négligeable des narrats soit plus important qu'il n'y paraît pas pour dévoiler la relation entre les récits et les circonstances des prisonniers. Après tout, les prisonniers ont décidé de construire leur œuvre en incluant ce personnage, Larsen, avec cette particularité, sa passion pour le théâtre chinois, et, donc, on suppose que ce détail doit avoir une certaine signification lorsqu'il est observé par les prisonniers, en même temps qu'il représente une information manquante, apparemment aléatoire, mais suspecte, pour l'enquêteur. C'est ainsi que, dans un deuxième temps, le lecteur doit accepter une nouvelle compréhension de la vie des prisonniers : la vie de Maria Samarkande et Jean Vlassenko s'organise de manière que l'incarcération est signifiante, l'amour est signifiant, la mammologie est signifiante, la révolte contre la Colonie est signifiante…et le théâtre chinois de masques est, apparemment, signifiant aussi, même si on ne comprend pas pourquoi, et ceci étant valable pour tous les détails qui détruisent la redondance et créent de la variété. Notre compréhension de la vie des prisonniers se complexifie alors, et cela s'accomplit dans l'imagination du lecteur, notamment, à travers la création d'hypothèses abductives. En voici quelques-unes : les narrats parlent du théâtre chinois, ce qui est considéré comme quelque chose d'anormal ; or, si les prisonniers avaient fait une mission révolutionnaire en Chine où qui sait ce qui aurait pu se passer, s'ils étaient en train de rendre hommage à un camarade chinois mort qui leur aurait fait connaître le théâtre de masques, si l'idée du masque représentait pour eux un symbole de la dissimulation de l'identité face aux interrogatoires, si le théâtre chinois était une passion partagée par tous les deux les poussant à penser à leurs amours apaisants de jeunesse ou, même, si cet art de faire du visage un symbole était une maxime autant politique qu'esthétique qui régissait la production littéraire des prisonniers, alors, le fait étrange observé ne serait plus étrange.

L'imagination du lecteur complexifie ainsi le niveau supérieur en essayant d'intégrer ces détails sous la prémisse qu'ils doivent avoir une certaine signification. Le lecteur ne verra pas ses hypothèses confirmées, pas plus que ne les verra confirmées l'enquêteur face à des prisonniers irréductibles. Mais, en essayant d'adopter le point de

vue que le système a sur lui-même, il pourra, néanmoins, ouvrir la portée de sa lecture et quitter ainsi la voie tortionnaire pour entrer dans une voie poétique, créative, imaginative, qui le met du côté des prisonniers, c'est-à-dire des écrivains des textes. Le lecteur *en aval* se caractérise par mobiliser la capacité lors de sa lecture cette relation entre l'ordre et le désordre, le bruit et la redondance, qui donne pour résultat une complexification de la fable à partir de l'observation des faits textuels. Ce faisant, il vise à émuler le point de vue des prisonniers sur leurs textes, c'est-à-dire le point de vue du système sur lui-même, celui qui rend signifiant des détails apparemment aléatoires, en devenant ainsi de plus en plus lecteur post-exotique lui aussi.

On pourrait, enfin, se demander ce que nous apprend cette combinaison de redondance et de bruit, d'ordre et de désordre, sur le système post-exotique. La pensée complexe nous avertit de ne plus les considérer seulement comme des antagonismes, mais, aussi, comme des notions complémentaires, nécessaires au sein de toute organisation complexe qui transite de l'ordre au désordre, du désordre à l'ordre, pour se maintenir (Morin, 1997/1977, p. 251)[88]. D'un point de vue proprement post-exotique, ce partage entre les ordres informationnels semble venir compléter les stratégies discursives où s'allient l'esthétique et le politique. Comme le prisonnier qui pour ne rien avouer, tout en appelant à la patience de l'enquêteur qui seul prolonge sa survie, contourne un même discours en ajoutant à chaque fois des petites variations, le système littéraire post-exotique reproduit ce même besoin d'assurer son organisation en admettant de la prolonger dans des développements imprévus qui la complexifient. La nature de la fable post-exotique, comme qualité émergente qui précise la conscience représentative active du lecteur, fait que le système post-exotique ne puisse pas se permettre de se stabiliser ou, encore, de se fossiliser dans un ordre rigide : il a besoin du nouveau, de mêler dans le texte la variété complexe de la fiction particulière à l'affirmation redondante de l'ordre de la fable. Invoquons ici encore l'image du prisonnier interrogé : s'il se limite à répéter face à l'enquêteur une même version des faits, peu importe que ce soit vraie ou fausse, il risque de fournir un discours qui trahi ses camarades et les condamne à l'incarcération ou à la

[88] «La presencia del desorden y del antagonismo en la organización activa es compleja, es decir, complementaria, concurrente, antagonista y aleatoria respecto de esta organización. / Es concurrente en el sentido de que la organización tolera un cierto grado de *alea* y desorden. Es complementaria en el sentido de que la organización subproduce desorden y se nutre del desorden; es antagonista en el sentido de que todo desarrollo de este desorden arruina y desintegra la organización» (Morin, 1997/1977, p. 251).

mort, ou, alors, il risque de finir avec la patience du tortionnaire. Il risque, enfin, la destruction du système qui doit se prolonger dans une énonciation qui varie potentiellement à l'infini.

C'est pourquoi, comme le disait Ruffel (2003), l'énonciation littéraire dans le post-exotisme naît de l'interrogatoire comme la résistance aux exigences de l'enquêteur. La fiction particulière, les variations sur la vérité qu'est le monde de la fable, est la manière dont le système post-exotique réagit aux perturbations extérieures qui menacent son intégrité : « Dans un environnement source d'agressions diverses imprévisibles, une variété dans la structure et les fonctions du système est un facteur indispensable d'autonomie » (Atlan, 1979, p. 43). C'est ici que la redondance doit s'allier au bruit dans le post-exotisme. La redondance assure l'intégrité du système, dans la mesure où, comme l'indique Morin (1997/1977, p. 219) : être, c'est rester constant dans les formes, l'organisation, la généricité, c'est-à-dire l'identité. Pour le système post-exotique, cela implique une répétition d'une même information dans plusieurs voies de communication du système, dans plusieurs instances d'interaction du lecteur avec le texte. Mais si le système s'ouvre volontiers à son lecteur, et il doit le faire, répétons-le, pour que la fable post-exotique existe comme la propriété phénoménique émergente de l'organisation du système qui s'achève dans la conscience représentative du lecteur, il doit se doter aussi d'une manière de résister à toutes les lectures potentielles qui se chargeront de con*figurer* la prison-texte. On y réussira en admettant que la fable post-exotique et le monde fictionnel de la prison de haute sécurité soient de nature évolutive, changeante, qu'ils puissent s'adapter pour transformer le bruit produit à la rencontre des événements extérieurs au système carcéral-littéraire en des chances de complexification de son organisation. Cela veut dire que les très pluriels processus imaginatifs du lecteur, tant qu'ils ne détruisent l'organisation du système, c'est-à-dire tant qu'ils continuent à jouer le jeu post-exotique, ne constituent jamais des erreurs, mais des « facteurs d'organisation » qui deviennent, alors, « des événements de l'histoire du système et de son processus d'organisation » (Atlan, 1979, p. 57)[89].

[89] Les mots référenciés appartiennent à une réflexion plus longue qui explique assez clairement les implications épistémiques du bruit par rapport à l'extérieur et à l'intérieur du système. La voici en entier : « à partir du moment où le système est capable de réagir à celles-ci [les perturbations de l'environnement], de telle sorte non seulement à ne pas disparaître, mais encore à se modifier lui-même dans un sens qui lui est bénéfique, ou qui, au minimum préserve sa survie ultérieure, autrement dit, à partir du moment où le

D'un autre côté, cela veut dire aussi que les textes post-exotiques ne peuvent pas se limiter à la communication répétitive de fragments concernant ou reflétant l'univers de la fable post-exotique et ceci, tout simplement, parce que la fable post-exotique émerge précisément des textes, de sorte que la variation, « le nombre d'éléments différents d'un ensemble » (Atlan, 1979, p. 42) devient un facteur décisif pour que celle-ci puisse s'adapter et évoluer dans la conscience représentative du lecteur. S'il veut continuer à faire exister la communauté carcérale et l'édifice mental de la prison-texte, dont il dépend son identité en tant que système, il doit lui aussi suivre la loi de variété indispensable sur la régulation du système formulé par W. R. Ashby : « La variété des réponses disponibles doit être d'autant plus grande que celle des perturbations et que celle des états acceptables est petite » (Atlan, 1979, p. 43). Pour le post-exotisme, on peut comprendre que l'état acceptable pour le système est de ne pas manquer de créer chez son lecteur la conscience de la fable, et les perturbations extérieures représentent l'action imaginative de tout lecteur potentiel. Les réponses du système face à l'extérieur ne peuvent pas se mesurer comme on mesure les réactions d'un organe face à un médicament ou de la flamme d'une bougie face aux souffles d'air. Mais on peut comprendre que l'ambiguïté que certains éléments discordants, comme la mention au théâtre chinois dans *Vue sur l'ossuaire*, introduisent dans l'ordre et le décodage du texte en le rendant plus complexe, sert précisément à réguler l'hétérogénéité des interprétations pour qu'elles deviennent constructives et pas disruptives pour l'organisation acceptable du post-exotisme. Autrement dit : le post-exotisme semble réguler ses propres lectures en variant les interprétations possibles de certains éléments ainsi qu'en s'assurant que d'autres soient interprétés sous le signe d'une redondance, à la manière d'une mise en abyme. C'est sous le signe de l'ambiguïté que l'action perturbante du lecteur et l'hétérogénéité du texte post-exotique se ressemblent dans un même geste qui, encore ici, résulte en une complexification de l'organisation des faits textuels dans l'esprit du lecteur. Dans la

système est capable d'intégrer ces erreurs à sa propre organisation, alors, celles-ci perdent à posteriori un peu de leur caractère d'erreurs. Elles ne le gardent que d'un point de vue extérieur au système, en ce que, effets de l'environnement sur celui-ci, elles ne correspondent elles-mêmes à aucun programme préétabli contenu dans l'environnement et destiné à organiser ou désorganiser le système. Au contraire, d'un point de vue intérieur, dans la mesure où l'organisation consiste précisément en une suite de désorganisations rattrapées, elles n'apparaissent comme des erreurs qu'à l'instant précis de leur survenue et par rapport à un maintien qui serait aussi néfaste qu'imaginaire d'un statu quo du système organisé, que l'on se représente dès qu'une description statique peut en être donnée. Autrement, et après cet instant, elles sont intégrées, récupérées comme facteurs d'organisation. Les effets du bruit deviennent alors des événements de l'histoire du système et de son processus d'organisation » (Atlan, 1979, p.57).

mesure où ces perturbations et ces interprétations ont lieu à la lumière d'une organisation qui s'affirme grâce à une quantité considérable de redondances, la fable post-exotique réussit à se maintenir comme l'organisation émergente des textes post-exotiques tout en admettant que cette organisation évolue en se rendant complexe dans la conscience du lecteur.

Peut-être touche-t-on ici à la mise en abyme fondamentale du post-exotisme. Il s'organise pour survivre tout comme le prisonnier interrogé résiste en variant son discours face à l'enquêteur et, enfin, tout comme le prisonnier de la prison de haute sécurité crée cette littérature communautaire comme un moyen de survivre à la déchéance, à la lente disparition à l'intérieur de sa cellule. Pourquoi ne lui suffit-t-il pas de se limiter à l'historiographie, à l'essai politique, à l'écriture aussi objective que possible de ses mémoires : à l'écriture de la non-fiction ? Peut-être parce que, devenu un homme-récit, le prisonnier comprend que la survie ne se trouve pas tant dans les signes à signification stable et rigide que dans ceux qui permettent une pluralité et une évolution des significations, c'est-à-dire, que la survie à travers le récit de son identité, de son être et de celui de ses camarades précise du même dynamisme qui distingue la matière inerte de celle qui participe du principe poïétique de la vie (*vid*. Maturana & Varela, 1994)[90].

3.3. L'iconicité dans la relation entre la fable et la fiction

L'analyse diégétique nous renseigne sur la fable comme étant un niveau narratif supérieur auquel les fictions s'enchâssent en instaurant ainsi un rapport de reflets ou de mise en abyme. Or, l'analyse du point de vue des systèmes complexifie ce rapport en problématisant la supériorité de la fable sur la fiction : elle est due à l'émergence d'une propriété phénoménique dans laquelle s'organise le système, de sorte qu'on arrive aussi à la perception paradoxale que les textes post-exotiques sont influencés préalablement par ce quelque chose qui les succède chronologiquement. Nous avons l'impression que la lecture de la relation de la fable et la fiction en termes de rapports diégétiques ne nous permet pas complètement de sortir de cette impasse chronologique pour proposer une vue d'ensemble du phénomène post-exotique. C'est pourquoi nous allons clore la problématisation de la relation entre la fable, la fiction et le texte en proposant, dans les

[90] On traitera de manière ample ce sujet dans la section 4 de ce chapitre.

lignes qui suivent, des lectures alternatives qui récupèrent certains concepts moins intuitivement liés au sujet qui nous occupe. Nous examinerons alors la possibilité de comprendre scéniquement, diagrammatiquement et géométriquement (à travers la géométrie fractale) la structure fable/fiction dans le post-exotisme.

L'incursion dans ces logiques non proprement narratives s'avère avantageuse pour focaliser l'attention sur deux aspects de la relation entre la fiction et la fable que nous avons déjà frôlés dans nos analyses précédentes : le rôle qui y accomplit l'iconicité et le rapport continuité/discontinuité. Sous le champ de l'iconique on peut condenser les réflexions qui vont de la prison-texte comme image mentale, à l'idée de la fable comme propriété phénoménique du système, en passant par l'idée de la figure de lecture ou les reflets sur lesquels opère la mise en abyme, et en touchant à la logique sémiotique de l'icône, qui est aussi à prendre en compte dans la description des renvois de la fiction à la fable. Bref, Volodine lui-même reconnaît que le système d'images de son œuvre a une importance accrue dans le projet post-exotique, au-dessus même des caractéristiques formelles :

> [L]es images pour moi sont primordiales, plus importantes que leur support. En bref, si, par des réticences et de l'esquive, je m'efforce de vaincre l'inquisiteur, c'est bien par des images que je compte « dérouter » le lecteur : guider le lecteur vers un voyage beaucoup plus troublant, plus riche et plus intranquille que ce qu'il avait prévu de faire (*apud.* Millois, 1998, p. 41).

De l'autre côté, la réflexion sur la discontinuité – ou la continuité – entre la fable et la fiction a une valeur heuristique centrale pour nous. Dans le bilan des relations entre la fable et les textes, c'est d'abord la discontinuité qui emporte le poids heuristique de nos réflexions : si la fable est métatexte des textes post-exotiques, c'est parce qu'elle apparaît dans la distance entre la production des fictions autonomes et leur commentaire ou la mise à l'écrit de leur figure; si elle apparaît comme récit premier, c'est parce que l'instauration d'une logique d'enchâssement survient qui découpe le texte en degrés ou niveaux ; si on peut y déceler un processus de réflexion sous la forme d'une mise en abyme, la fable devient l'objet reflété et le texte particulier devient l'objet reflétant, d'ailleurs, impliquant souvent une interruption de la diégèse par l' « avènement d'un temps et/ou d'un lieu sans rapport de contiguïté avec ceux du récit premier » (Dällenbach, 1977, p.71) ; enfin, si on

peut différencier la lecture *en amont* de celle *en aval*, c'est parce que l'apparition de la fable constitue un véritable événement dans l'esprit du lecteur, entraînant des conséquences irréversibles, puisqu'il transforme qualitativement l'interprétation des textes post-exotiques[91]. C'est seulement après qu'on se rend compte qu'il existe aussi des voies de continuité qui constituent souvent un geste associé à la transgression. Le cas paradigmatique est celui de la métalepse narrative, c'est-à-dire « toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou des personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.) » (Genette, 1972, p. 244). En effet, le post-exotisme exhibe une constante déstabilisation de la frontière entre ces deux mondes, « celui où l'on raconte, celui que l'on raconte » (Genette, 1972, p. 245). Ce n'est pas seulement que des personnages métadiégétiques deviennent souvent des narrateurs, comme c'est le cas des narratrices de *Des enfers fabulés* (Volodine, 2003), ne respectant plus une division selon des fonctions diégétiques ; c'est que le monde fictionnel de la fable et celui des fictions sont en constant échange d'êtres qui deviennent des personnages dans certains romans, des surnarrateurs dans d'autres ou, même, des auteurs hétéronymes signant des livres dans d'autres maisons d'édition. Ce *culte* à la métalepse, et à ses variations, est aussi étendu dans le post-exotisme que la division en niveaux qui permet, dans un premier temps, sa transgression postérieure : on peut même dire que l'apparition des multiples niveaux diégétiques est soumise à la condition *sine qua non* que ceux-ci puissent héberger des voies de transit ou de communication entre eux. Emblème dans le texte de la relation de la fable et de la fiction, la métalepse dévoile la perméabilité d'un seuil – celui des niveaux diégétiques, concrètement, de l'énonciation – qui problématise la discontinuité de ces deux sphères du post-exotisme.

Les trois modèles ou dispositifs de pensée qu'on va analyser dans cette dernière enquête focalisent l'attention directement ou indirectement sur ces deux notions : la scène récupère pour la logique littéraire la présence de l'iconique en même temps qu'elle problématise la continuité entre l'espace fictionnel et l'espace théâtral ; le diagramme

[91] Cette idée reste valable surtout dès qu'elle décrit ce qui a pu arriver au lecteur chronologique du post-exotisme en lisant, pour la première fois, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* ; ou bien, ce qui arrive à un lecteur occasionnel qui pénètre naïvement dans la lecture d'une œuvre post-exotique, pour, après, entamer l'exploration d'un labyrinthe de références qui l'amène à comprendre quelque chose qui apparaît dans son esprit comme la « vérité » ou le « secret » de l'œuvre d'Antoine Volodine.

mélange l'écriture et l'image pour rendre intelligible le fonctionnement d'un objet, en même temps qu'il problématise la continuité épistémique entre la représentation et l'objet représenté ; finalement, la géométrie fractale, appartient à cette branche de la mathématique appelée la morphogénétique (*vid*. Boutot, 1993) et concerne ces formes complexes, *fragmentées*, qui s'étalent sur plusieurs niveaux de détail sans pour autant constituer des figures distinctes. Nous profiterons aussi de l'occasion pour commenter des textes volodiniens où la présence de ces dispositifs est particulièrement remarquable et pour donner alors un aperçu scénique d'*Alto solo* (1991) et *Terminus radieux* (2014), un aperçu diagrammatique de *Des anges mineurs* (1999), et, finalement, une lecture fractale de l'ensemble post-exotique.

3.3.1. La structure scénique de la fable post-exotique

Une de façons de comprendre ce va-et-vient entre l'expérience de la fiction et celle de la fable découle des analyses de Ruffel sur la « théâtralisation du schéma narratif » (2007, p. 148) dans le post-exotisme. Il est bien connu que le théâtre occupe une place privilégiée dans la production d'Antoine Volodine, quelques titres s'organisant directement à travers l'action d'une compagnie de théâtre ou d'une représentation théâtrale – *Nuit blanche en Balkhyrie* (1997), *Bardo or not Bardo* (2004), ou *Frères sorcières* (2019), par exemple. Or, de façon plus générale, et plus nucléaire, l'acte de narration post-exotique est souvent traversé par certains schémas théâtraux, dont le surnarrateur est le plus évident : « Le niveau de fiction supplémentaire relève de la théâtralité. Le surnarrateur fait jouer un rôle au narrateur qui, lui-même, met en scène les personnages » (Ruffel, 2006b, p. 146). Ruffel cite une communication personnelle avec Volodine où l'auteur confirme et approfondit cette structure théâtrale de l'œuvre post-exotique :

> Tout livre est une œuvre théâtrale qu'on pourrait situer ainsi : la scène est un décor romanesque qui change facilement, les acteurs sont personnages ou narrateurs, ils organisent de façon indépendante leur mémoire individuelle et collective, ils font sonner leurs propres voix ou les voix d'autres entités ; et le théâtre qui les accueille est une cellule où le surnarrateur est en isolement à perpétuité, en contact avec la

> réalité carcérale, avec sa mémoire, avec sa rumination sur la solitude et l'échec, avec ses rêves (*apud.* Ruffel, 2006b, p. 147).

On aperçoit immédiatement la productivité pour le projet post-exotique de ce schéma théâtral, qui relève, encore ici, de la métaphore du post-exotisme comme un édifice. Nous avons déjà commenté dans la section 2 de ce chapitre, comment le post-exotisme, à la manière des auteurs comme Antonin Artaud ou Bertol Brecht, essaie d'ouvrir une faille « entre la scène et la salle, entre le lieu de production du sens et celui de la réception du sens », et il encourage chez le spectateur « une prise en charge du monde qui marque l'éveil de la conscience politique » (Barnard Marchant, 1988, p. 125-126). Ici, les rôles de la scène et de la salle sont désormais occupés par la fiction et la fable respectivement, permettant alors des jeux d'immersion et contre-immersion fictionnelle, soit de dénégation, à travers les figures de l'ordre de la métalepse : le lecteur *réveillé* de son rêve fictionnel confronte alors le cadre où se produit la fiction comme le spectateur confronte la scène physique ou les fauteuils de salle ; or, il arrive que ce cadre est lui-même une fiction, celle de la fable, de sorte que le mouvement par lequel il sort de la fiction réussit à l'immerger dans une autre dont le caractère fictionnel peut sembler incertain[92]. D'après Patrice Pavis (1998/1996, pp. 171-177), on compte quatre espaces principaux dans le théâtre : l'espace dramatique – celui que le spectateur construit imaginativement –, l'espace scénique – celui qui est perceptible, auquel appartient le décor –, l'espace scénographique – celui où l'on inclut la relation physique entre la salle de théâtre et la scène –, et l'espace ludique ou gestuel – celui qui est créé par le jeu même des acteurs. Or, remarquons que les espaces que le post-exotisme revendique pour structurer son système fictionnel sont précisément ceux qui relèvent d'une certaine objectivité perceptive dans la représentation théâtrale : l'espace scénique du monde de la fiction en tant que « décor romanesque », et l'espace scénographique du monde de la fable en tant qu'espace physique où se déroule l'ensemble de l'acte théâtral. C'est au texte post-exotique de réussir la théâtralisation du schéma narratif, aussi, en amenant le lecteur à éprouver les univers fictionnels du post-exotisme dans cette logique spatiale. Enfin, ceci revient à réfléchir à la manière dont l'espace dramatique, construit par le spectateur comme l'espace d'où naît une fiction théâtrale[93], doit s'étaler hors de lui-même pour créer

[92] Nous approfondirons sur cet aspect dans la section 4 de ce chapitre.

[93] « El espacio dramático es el espacio de la *ficción* (y en este sentido es idéntico al espacio dramático del poema, de la novela o de cualquier texto lingüístico) Su construcción depende tanto de las indicaciones que

dans la conscience représentative du lecteur l'espace physique qui l'encadre dans le théâtre.

Sans se poser le problème dans ces termes, les réflexions de Ruffel visent notamment la scène dans la narration post-exotique comme le dispositif qui réussit ce changement de régime : si le post-exotisme insiste sur le théâtre dans son métatexte, c'est parce qu'il viserait « à introduire les romans dans un espace hybride dont l'enjeu essentiel, esthétique et politique est la constitution de scènes, et avec elles, d'images » (2006b, p. 148). Ruffel repère la présence d'une scène là où il existe une « action sous observation » qui résulte « d'une triangulation et d'une coexistence du spectacle et de son référent » (2006b, p. 152). Il est notamment intéressé au contraste entre le régime discursif et le régime scénique, où la scène apparaîtrait comme « le moment du roman qui échappe à la narration » (Lojkine, 2002, p.4)[94], ainsi qu'à des changements entre la position de spectateur et acteur qui altèrent la logique du texte ; conséquemment, les exemples qu'il analyse, comme l'entretient entre le psychiatre Gonçalves et Golpiez au début de *Le nom des singes* (Volodine, 1994), lui conduisent à voir la scène comme « le principe (dé)structurant des livres » (Ruffel, 2006b, p. 151). De notre part, nous sommes plutôt intéressés à la manière dont la scène introduit dans la lecture un mode particulier d'appréhension du texte, celui qui réussit la transformation des mondes de la fiction et de la fable en espaces théâtraux. En fin de compte, il s'agit d'analyser quel type de perception littéraire rend possible l'apparition de la scène dans le texte post-exotique, en suivant ici l'idée de Pierre Ouellet selon laquelle

nos da el autor del texto como de nuestro esfuerzo imaginación. Lo construimos y lo modelamos a nuestro gusto, sin que jamás se muestre o se anule en una representación real del espectáculo. Esta es su fuerza y también su debilidad, pues que es "menos visible al ojo" que el espacio escénico concreto. Por otra parte, el espacio dramático (simbolizado) y el espacio escénico (percibido) se mezclan sin cesar en nuestra percepción, ayudándose mutuamente a construirse, de tal modo que al cabo de un instante ya somos capaces de discernir lo que nos ha sido dado y lo que hemos fabricado nosotros. Es en este momento exacto cuando interviene la ilusión teatral, la cual es – realmente – del orden de la ilusión: nos persuade de que no inventamos nada, de que estas quimeras que se alzan ante nuestros ojos y nuestra mente son reales» (Pavis, 1998/1996, p. 180).

[94] « La scène, c'est d'abord le moment du roman qui échappe à la narration : moment hors normes, espace exceptionnel où la machine romanesque s'arrête, ou tout du moins change de régime. Les conséquences pour celui qui cherche à analyser le texte qu'il a sous les yeux sont radicales. L'analyse structurale, fondée sur la recherche des articulations d'un récit, sur sa grammaire, sur son organisation discursive, cesse d'être opératoire dans une scène. La scène n'est ni une histoire qu'on ne raconte ni un discours qui développe des arguments » (Lojkine, 2002, p. 4).

> [l]'activité perceptive résultant de l'énonciation littéraire n'est donc pas le redoublement d'une activité sensorimotrice vécue antérieurement […], mais la mise en œuvre d'une activité imaginative spatialisante et temporalisante, qui a sa source, bien sûr, dans les schèmes perceptifs mémorisés, mais qui n'en garde pas moins une certaine autonomie, rendant possibles et nécessaires les processus de *mondification*, distincts des opérations de référenciation, dans la mesure où ils sont donateurs de mondes qui échappent à l'expérience immédiate, fût-elle mémorisée ou imaginée (2000, p. 32).

Nous pouvons aborder la question dans la séquence tirée d'*Alto solo* (Volodine, 1991), où les frondistes, des militaires xénophobes qui organisent un coup d'État, entrent dans un théâtre pour boycotter le concert d'un quatuor d'oiseaux. Parmi le public d'oiseaux, situés dans les premiers rangs, la tension ne fait que monter et on en craint le pire : « Je ne savourais aucunement la musique. Mon anxiété n'avait pas été tempérée par l'ambiance feutrée qui régnait maintenant dans le théâtre » (Volodine, 1991, p. 92), dit Iakoub Khadjbakiro, oiseau écrivain à travers lequel le lecteur connaît les événements. Après les premières confrontations, les musiciens commencent à ranger leurs instruments et c'est alors que les frondistes bondissent sur scène pour continuer le harcèlement, qui devient ainsi spectaculaire. À un moment donné, un frondiste tire sur un oiseau musicien, qui est blessé pendant que les autres musiciens lui portent secours. Citons-en le fragment, dont on souligne déjà la dynamicité de la narration :

> L'oiseau se penchait sur l'agonisant et je croisai de nouveau ces yeux superbes, embués maintenant par des larmes ou déjà ternis par la mort. L'oiseau serrait la main de son compagnon avec une maladresse désolée. Le violoncelliste se déplaçait pour leur porter à tous deux assistance lorsque deux survêtements de commando le devancèrent. L'oiseaux fut soulevé par les épaules. Les frondistes se régalaient d'avoir capturé une proie aussi typique de ce sur quoi se cristallisent leurs perversions xénophobes, depuis la nuit des temps. Ils arrachèrent la manche de chemise de l'oiseau et ainsi mirent en évidence sa peau garnie du duvet noir. La salle rugit grivoiseries et insultes. L'oiseau se débattait entre les deux hommes qui lui tordaient les poignets. L'haltérophile [un des musiciens] marcha jusqu'à eux et, sans transition, détendit le bras comme une catapulte. Le tortionnaire de

> droite, assommé net, fléchit les genoux et tomba. Le second lâcha prise et entama un repli de dévier ce qui arrivait, un fantastique coup de poing sous la mâchoire (Volodine, 1991, p. 103).

Un autre tir finira avec la vie de l'haltérophile, et les frondistes regagneront le contrôle de la salle. C'est avec cette scène d'humiliation et de résistance qui a lieu sous le regard satisfait des frondistes et le regard horrifié des oiseaux, que la narration change de régime pour impliquer celui de la perception. On peut ici suivre la classification d'actes perceptifs que fait Ouellet (2000) en examinant les concepts y associés à travers les notions kantiennes de la quantité et la qualité. Ouellet analyse certains verbes de perception pour montrer « comment chacun renvoie à une particularité qui s'exprime elle-même en termes quantitatifs (liés à une grandeur extensive) et qualitatifs (liés à une grandeur intensive qui module la première » (Ouellet, 2000, p. 114), et ceci concernant la dimension du type d'acte perceptif et celle de son objet : par exemple, le verbe « percevoir » présuppose un acte perceptif unitaire sur un objet pris dans sa totalité, tandis que « scruter » renvoie à un acte perceptif total – c'est-à-dire qui fait « la synthèse des instants successifs de l'acte, qui se donne ainsi à voir dans son ensemble » (Ouellet, 2000, p. 118), et a une pluralité d'objets. Dans le fragment cité d'*Alto solo*, on ne dispose pourtant avec d'aucun verbe de perception qui introduise la scène, et cette absence est remarquable dans la mesure où, en n'introduisant pas de modulations explicites de la perception, elle libère la manière dont on appréhende les événements pour problématiser précisément sur leur caractère dans le texte. Les frondistes ne font pas qu'exercer la violence, ils l'interprètent aussi : l'action diégétique devient ainsi action théâtrale et vice-versa. Comment la regarde, alors, le narrateur ? Il *observe* avec peur l'évolution des événements, c'est-à-dire qu'il réalise un acte perceptif pluriel sur une pluralité d'objets, et ceci se matérialise dans la suite de phrases ordonnées chronologiquement qui constituent la narration de l'événement dans le fragment ; mais, aussi, il *contemple* les événements en tant que scène comme on contemple un paysage ou un tableau, dans la mesure où l'on pourrait argumenter qu'il réalise un acte perceptif total sur des objets vus comme une totalité, ce qui se manifeste plutôt par la cohésion d'un fragment devenu ainsi ekphrastique. En outre, l'*observation* des événements présuppose une affectation et une attention majeures du sujet percepteur, une distance – physique et métaphorique – moyenne envers ce qui est regardé, un rapport figure/fond où il y a plusieurs figures qui finissent par remplir le fond, et une certaine

participation et motivation du sujet dans la perception ; la *contemplation* de la scène, pourtant, présuppose moins d'affectation et d'attention, beaucoup plus de distance, un mélange de la figure avec le fond, et une moindre motivation du sujet, car l'acte contemplatif « est déclenché par l'attrait de l'objet perçu » (Ouellet, 2000, p. 126). Ces différences nous informent de deux manières principales d'interpréter l'humiliation de l'oiseaux d'après la manière dont on la *regarde*, et qui cohabitent dans la perception d'Iakoub Khadjbakiro et dans celle du lecteur : soit on l'observe comme l'exécution de la violence, et alors, cela constitue un événement du fil chronologique que le monde fictionnel de l'œuvre construit en tant que son réel ; soit on la contemple comme l'interprétation spectaculaire de la violence, et on la range dans notre expérience comme étant plus proche de la mise en abyme du monde fictionnel en tant que sa représentation. L'une des manières constitue un geste interprétatif plutôt politique, et l'autre, plutôt esthétique, et, d'autant que « le public représenté figure le public « réel » », les lecteurs « sont obligés d'effectuer des choix littéraires qui sont avant tout politiques » (Ruffel, 2006b, p. 148).

Le public d'*Alto solo* aussi est pris dans cette confusion de régimes d'interprétation-perception : « Nous eûmes alors le réflexe tragique d'applaudir ce geste spectaculaire » (Volodine, 1991, p. 100). Il s'avère qu'à l'intérieur de la logique fiction, la frontière entre le monde et le spectacle n'est pas claire non plus, car elle dépend du regard que l'on porte sur les mêmes événements. Par conséquent, la frontière entre la salle de théâtre où jouaient les musiciens et l'espace dramatique de la fiction qui transforme leur humiliation en scène se dilue elle-aussi. Lorsque la salle s'illumine, les limites de la scène se débordent et les rôles d'acteur et d'observateur se voient, désormais, renversés dans la conscience d'un public faisant partie d'une comédie inhumaine :

> Le lustre central se ralluma, inondant le théâtre d'un jour fallacieux dont le seul mérite était qu'il nous ramenait brusquement parmi les victimes, après cet instant d'abomination où nous avions été des voyeurs silencieux. Maintenant que la lumière éclairait la salle entière, notre situation d'otages apparaissait mieux. Notre rôle ne se bornerait pas à rester debout face à la scène. Dans la tragédie, on allait nous attribuer une fonction autre que celle de simples témoins (Volodine, 1991, p. 104).

Dans *Alto solo,* la manière dont la réalité se transforme en spectacle et dont le spectacle transforme à son tour la réalité ne répond pas primordialement à une question de niveaux diégétiques, ou de procédés de l'ordre de la métafiction. C'est une question propre au régime scénique, dont la logique interrompt la narration pour l'organiser selon des critères au-delà du discursif, en tant compte, par exemple, du type de perception qui constitue le monde fictionnel à partir de la lecture. En effet, la métamorphose de l'espace scénique et scénographique, où l'on *observe* des gens réels qui humilient un oiseau dans un théâtre, en espace dramatique de la fiction, où l'on *contemple* une scène théâtrale d'humiliation comme si c'était de la fiction, renvoie en premier lieu à l'ambiguïté perceptive avec laquelle on lisait les événements du fragment. Et il se peut que, comme il arrivait avec la relation entre les séquences et le commentaire de *Herbes et golems,* ce procédé soit en train de modéliser, en termes généraux, la relation entre la perception de la fiction et celle de la fable dans la conscience du lecteur *en aval*. Or, ceci implique qu'on intègre la dimension scénique du post-exotisme, tellement explicite dans le fragment d'*Alto solo* (1991), dans une dimension iconique plus générale.

« L'originalité de l'œuvre de Volodine, c'est de surdéterminer la logique iconique par rapport à la logique discursive » (2006b, p. 159), indique Ruffel. Or, la formule reste un peu ambiguë. Qu'est-ce que cela veut dire exactement pour une œuvre narrative ? D'abord, une logique iconique est en relation étroite avec celle de la scène dans la mesure où elle s'imprègne du rôle du regard et de la disposition des objets dans l'espace : « Elle juxtapose des éléments en une image globale. Le modèle est A//B//C, sans articulation syntagmatique entre A, B et C. Le sens est produit non plus par l'enchaînement, mais par la disposition de ces éléments les uns par rapport aux autres » (Lojkine, 2002, p. 246). Elle dévoile ainsi la prégnance de l'image visuelle, construite et retenue dans l'esprit du lecteur, au-delà de son articulation discursive et syntaxique exacte. Dans notre exemple, on voit intervenir une logique iconique dès que l'on *contemple* la scène d'humiliation comme un tout qui résiste en tant qu'image en dépit du découpage syntaxique et chronologique sous lequel elle se présente dans le texte : l'image s'émancipe ainsi de du texte qui l'héberge immédiatement, et part en quête d'une nouvelle signification où des processus sémiotiques distincts et subtils interviennent. Mais cette iconicité peut bien jouer aussi sur un plan sémiotique, dans la mesure où elle présupposerait une relation

entre la représentation et l'objet représenté. Nous pouvons l'explorer à partir du roman *Terminus radieux* (Volodine, 2014), où l'on pourra prêter attention à la relation de la logique iconique avec l'apparition de la conscience de la fable chez le lecteur.

Le roman se propose comme le récit de trois survivants de guerre, Vassilissa Marachvili, Iliouchenko et Elli Kronauer, qui traînent leurs corps au long d'immenses steppes sibériennes dans des paysages et des ambiances certainement postapocalyptiques. À un moment donné, Kronauer part chercher de l'eau pour Marachvili et son chemin finit par le conduire jusqu'au kolkhoze Levadinovo régi par le chamane Solovieï, qui a des pouvoirs pour traverser les sphères de la réalité et les altérer, et sa femme, la Memé Oudgoul, qui nourrit une pile nucléaire à travers des sacrifices. Pendant un bon moment, le récit est structuré par une logique essentiellement discursive, organisée par un narrateur hétérodiégétique : « Kronauer haletait, exténué, et, en même temps qu'il luttait contre la tentation de s'évanouir, il essayait de faire face au président du kolkhoze dont l'hostilité était évidente » (Volodine, 2014, p. 97). Or, au chapitre 15, le narrateur se fait soudain écouter et devient subjectif sous la figure d'un corbeau : « Il ou Je peu importe. Lui ou moi, même chose. Il est là, à proximité des sapins, en rien remarquable, à première vue. Il ressemble à tous les corbeaux mâles dans cette région du monde » (Volodine, 2014, p. 257). On apprend vite que ce corbeau est le chamane Solovieï lui-même, transmué en corbeau – ce qui nous rappelle la version de l'histoire dans la byline *Ilia Mouromietz et le rossignol brigand* (Kronauer, 1999) – et qui se dévoile maintenant comme le surnarrateur de *Terminus radieux* ainsi que comme l'un de ses personnages principaux :

> Il ou Je peu importe. Neige ou absence de neige un équivalent absolu. Tunnels de flammes, taïga, kolkhoze ou paysages de steppe même chose. Ici ou ailleurs une même pâte onirique. Épaisse ou fluide peu importe. Même chose pour l'immobilité et l'agitation, le présent proche ou le présent lointain. Même chose évidemment pour la vie d'après le décès ou la mort vécue en rêve, ou la vie tout court et la mort tout court. Une seule et même flambée. Qu'elle dévore rapidement ou non peu importe. Dans tous les cas une même cendre narrative. Il n'y a que des mots à mettre dessus pour que le paysage s'éclaire ou s'éteigne. Les vivants ou les morts mêmes personnages de théâtre. Théâtre ou rêve mal dirigé peu importe. Théâtre des survivants ou séance étrange d'agit-prop peu importe. Que j'aille ou

> que je vienne le lieu pour mes semelles ou mes grises ne change pas. Que celui qui parle se taise ou déclame, les spectateurs n'existent pas ou sont les mêmes (Volodine, 2014, pp. 271-272).

On a affaire ici à la figure narratologique de l'écrivain-chamane, « oscillant entre personnage, narrateur omniscient et figuration de l'auteur » (Donnarieix, 2022, p. 307), qui exerce ses pouvoirs incantatoires sur la narration comme le metteur en scène change et modifie à sa guise la représentation théâtrale. Son apparition change complètement la logique du récit. Désormais, les événements racontés dans le roman prennent un caractère double dans la conscience du lecteur : ils sont les faits constitutifs du monde diégétique, mais ils sont aussi les scènes d'un théâtre dirigé par Solovieï, entité liminaire et omnipuissante[95]. De la même façon, les personnages du roman sont aussi des personnages qui jouent sur scène, et ses actions sont aussi diégétiques que théâtrales, de sorte que le lecteur peut les observer et les contempler en même temps. C'est alors que le lecteur est appelé à mobiliser une logique iconique pour comprendre le sens des actions du texte, qui demandent d'être interprétées aussi par rapport à leur valeur en tant que représentation théâtrale. Or, à la différence d'*Alto solo*, où l'on comprenait la transformation du discursif au scénique par la présence explicite d'un théâtre et d'une scène, dans *Terminus radieux* le lecteur doit évoquer lui-même la figuration d'une scène et d'un théâtre qui ne se trouve pourtant pas à l'intérieur du récit.

Pour Patrice Pavis (1975), le signe théâtral est caractérisé, d'abord, par le régime sémiotique de l'icône :

---

[95] On remarque cette transformation à travers l'emploi récurrent des termes théâtraux pour décrire la narration. Mettons, comme exemple, la description de la salle dans laquelle Solovieï retient Iliouchenko après l'avoir empoisonné : « *Le décor* était bordé de tuyaux déglingués et des compteurs qui pendaient dans le vide, au bout de câbles qui ressemblaient à des queues de renard calcinées, les écrans de contrôle avaient plus à voir avec des morceaux de lave refroidie qu'avec l'électronique, sur le plafond collait une épaisse poussière fuligineuse, les murs avaient subi un atroce nettoyage par la flamme, le cloison en béton qui séparait le local de la cuve était balafrée de plusieurs larges crevasses, le sol était jonché de concrétions noirâtres, de fragments charbonneux qui ne s'effritaient pas sous le pieds quand on marchait dessus. C'était une *toile de fond* plutôt repoussante. Pourtant la lumière électrique violente et crue baignait *la scène d'une sorte de normalité théâtrale*, un peu comme si elle avait été étudiée par un *éclairagiste* pour on ne sait quel *spectacle* post-exotique, on ne sait quelle *petite saynète tragique* du genre de celles qu'on appréciait après la fin de la Première Union soviétique, sans *effets spéciaux*, avec des *comédiens* qui se tenaient presque rigoureusement immobiles à proximité les uns des autres, dans cette nudité mentale effrayante qui caractérisait le travail de Leonor Ostiategui, de Maria Sauerbaum, de Maria Henkel ou d'autres dramaturges de l'époque » (Volodine, 2014, p. 181, c'est nous qui soulignons).

> sur la scène nous voyons, sans l'intermédiaire d'une description, des acteurs et un décor où se joue la représentation. Le corps et la voix de l'acteur sont tout aussi réels sur scène que dans la vie. Le signe est alors littéral : il renvoie à lui-même. Entre le signifiant 'acteur' et le signifié 'personnage' la différence est sous ce rapport quasiment insensible (p.250).

Cela se voit bien si l'on imagine, par exemple, une scène où un personnage gifle un autre et l'on comprend que celui qui porte la main à sa joue en souffrant est à la fois le personnage abusé et l'acteur en douleur. Mais Davis argumente que, plutôt que par la relation analogique entre le signifiant et le signifié, qui est sans doute motivée dans la communication théâtrale, l'icône théâtrale se caractérise par être « un signe dont le référent est actualisé sur scène » (1975, p. 251). C'est pourquoi, outre sa fonction iconique, le signe théâtral est toujours marqué par une fonction indicielle à travers laquelle le théâtre expose « des situations et utilise les déictiques pour ancrer l'énoncé à la scène, c'est-à-dire pour actualiser la situation » (p. 252). C'est à travers la fonction indicielle qu'un personnage, par exemple, peut ne rien tenir dans la main et transformer ce rien, à travers l'énonciation, en un couteau meurtrier, comme il arrive dans la scène célèbre de *La leçon* de Eugène Ionesco. L'icône théâtrale doit toujours s'appuyer sur la fonction indicielle par laquelle il est ramené à la situation d'énonciation particulière qui donne forme à la scène, de sorte que les indices sont « non seulement des indicateurs, mais aussi des garde-fous pour notre imagination » (Pavis, 1975, p. 258).

Or, à ce stade, les signes iconiques/indiciels sont encore instables, ils se constituent comme « des reflets d'une certaine réalité auxquels nous ne savons pas encore quel sens attribuer » (Pavis, 1975, p. 257). Pour que tout ce que le spectateur voit sur la scène soit fixé dans un signifié particulier, et que la communication théâtrale se produise, il faut que le spectateur reconstruise, à partir des différents messages reçus du texte théâtral, le code qui lui permettrait de traduire ces messages pour effectuer ainsi « un retour au texte et un déchiffrage complet du message » (Pavis, 1975, p. 256). Davis s'appuie sur les notions jakobsoniennes de « code » et de « message » pour expliquer la manière dont le signe théâtral, iconique et indiciel par essence, peut se transformer en symbole, où le lien entre signifié et signifiant n'est pas motivé, et il parle alors d'un aller-retour du message au code. La première étape c'est l'interprétation, la décodification des icônes à travers un ensemble de sous-codes de nature culturelle, idéologique, esthétique,

etc., qui fonctionne par métaphorisation « c'est-à-dire que les signifiants perçus sont variés, commentés, amplifiés » (Pavis, 1975, p. 258). Après, une fois que ce qui est perçu est interprété avec un ensemble de codes mineurs pour produire des métaphores qui *parlent autrement* du code, ces métaphores doivent être réintégrées au message grâce aux indices, qui « raccrochent les métaphores transformées dans le code à la situation qui nous intéresse » (Pavis, 1975, p. 259). Par exemple, parmi les métaphores avec lesquelles on décode l'assassinat de l'élève du professeur dans *La leçon*, on trouve, peut-être, celle du pouvoir autoritaire sur la vie des autres, et on comprend, une fois revenus dans le message, que la scène nous montre à travers ce couteau fantasmagorique la capacité d'un discours autoritaire de devenir violence physique, tout comme il arriva dans l'Allemagne nazie. En menant à terme ce processus, les icônes ne se trouvent plus à l'état brut lorsqu'elles étaient « en quête de signifiés » (Pavis, 1975, p. 259) : elle sont réintégrées, une fois décodées par la phase de métaphorisation, à la situation de communication, ayant cette fois-ci une signification, « qui est écart entre le vu (le montré) et le dit » (Pavis, 1975, p. 259), et devenant finalement des symboles. Pavis (1975) parle ici d'une « métonymie des symboles au niveau du message » (p. 259) pour désigner la relation établie entre le signe devenu symbole et le régime iconique du théâtre dont le symbole ne décrirait qu'une partie. Ce processus de symbolisation, « étape minimale de la communication théâtrale » (p. 259), ainsi que les symboles en tant que leur résultat, est constamment reproduit, confronté et actualisé au long de la réception de la pièce, de sorte que les signifiés sont constamment mis en question et renouvelés par de nouvelles associations iconiques et leur symbolisation conséquente.

Le lecteur *en aval* du post-exotisme a des informations privilégiées pour orienter ce processus de création métaphorique d'associations et d'amplifications du perçu, et de la réintégration ultérieure et sélective des métaphores dans le perçu pour en constituer la signification : il connaît un ensemble de sous-codes idéologiques, esthétiques, etc., grâce à son expérience avec la fable post-exotique, et il connaît aussi les manières dont ces sous-codes apparaissent dans l'interprétation des textes particuliers. Les événements racontés dans un texte qui s'est ouvert sous une logique scénique acceptent ainsi, outre leur valeur comme événements de la diégèse, que le lecteur les soumette à ce processus propre aux

icônes théâtrales. Considérons la puissante scène de la transformation en furie de Samiya Schmidt, une des filles du chaman, qui se déroule sur cinq pages dans le roman :

> La nuit est longue. Très mouvementée, très bizarre et très longue. En quelques minutes, Samiya Schmidt prend sa forme de furie. Puis elle échappe à toute norme. Ni Solovieï avec ses pouvoirs pourtant considérables, ni Morgovian évidemment ne peuvent la calmer.
>
> Elle se couvre d'écailles très dures.
>
> Elle donne des coups terribles.
>
> Elle se déplace à une vitesse invraisemblable.
>
> Elle transforme son cri en énergie.
>
> Elle n'a plus de sang, ou plutôt elle n'a plus ni sang ni absence de sang.
>
> Elle n'est ni morte ni vivante, ni dans le rêve ni dans la réalité, ni dans l'espace ni dans l'absence d'espace. Elle fait théâtre (Volodine, 2014, p. 320).
>
> Elle convoque des tribunaux exceptionnels pour juger Solovieï.
>
> Elle se couvre d'un plumage terne.
>
> Elle se couvre d'un duvet urticant et noir.
>
> Elle fait nuit d'encre, elle fait théâtre, elle fait blizzard, elle fait nuit de goudron, elle fait millième catégorie puante. […]
>
> Elle rassemble un tribunal populaire, elle constitue un jury avec des tchékistes incorruptibles, des soldats de l'Armée rouge, des vengeurs de la Deuxième Union Soviétique, des zeks exemplaires, des détenus modèles.
>
> Elle accuse son père de manipulations et de sorcellerie sur des humains décédés et fiers de l'être.
>
> Elle l'accuse de vilenies et de relations incestueuses avec des filles imaginaires, avec des épouses réelles, défuntes ou imaginaires, elle l'accuse d'actes de débauche commis sur des victimes consentantes […] (Volodine, 2014, p. 324).

Le fragment est complètement théâtral, outre la mention directe au théâtre dans le texte. On peut même imaginer une comédienne jouant sur scène la transformation en oiseau pour, après, déclamer hiératiquement ses accusations dès cette instanciation de pouvoir surnaturel qu'on doit mobiliser pour juger des criminels de haut rang. Quelques fragments semblent dévoiler aussi l'impression subjective que cette scène laisse sur le spectateur,

une fois qu'il entame le processus de métaphorisation à travers les codes qu'il manie : « dans l'instant de nouveau elle *ressemble* à une jeune fille perdue dans la révolution culturelle, fragile dans sa tenue militaire asexuée, avec pour seule coquetterie un ruban rouge au bas de ses nattes et un badge rouge sur son informe casquette verte » (Volodine, 2014, p. 326, c'est nous qui soulignons). Le texte raconte alors non seulement la saisie iconique de la scène, mais les processus à travers lesquels on lui accorde une signification idéologique qui invoque, pour ce faire, un contexte au-delà de l'œuvre. L'image du corps incendié de Samiya Schmidt qui se déplace comme le vent en se heurtant contre tout ce qu'il rencontre pendant qu'elle profère ses cris énergétiques et ses accusations est le symbole d'une rage bien particulière que le lecteur doit métaphoriser : c'est une rage qui concerne la douleur des femmes violées, la corruption du pouvoir, la trahison des principes égalitaristes, l'assassinat des gens innocents ; « elle imagine qu'elle met tout à feu et à sang » (Volodine, 2014, p. 327), et sa transformation en furie constitue le dernier cri avant sa disparition pour toujours. Sur scène, Samiya Schmidtt est la colère désespérée, impuissante et incontrôlée qui déborde une vie pour devenir suicidaire, terroriste. Son mouvement fulminant rend petit l'espace ouvert du Levadinovo pour traduire l'angoisse de la résignation. Sur scène, en intégrant dans le message par métonymie les métaphorisations précédentes, Samiya Schmidtt nous parle ainsi analogiquement, iconiquement, de la souffrance des prisonniers post-exotiques, notamment des femmes, et nous permet d'imaginer d'autres cas où les prisonnières se seraient engagées dans des comportements furieux et autolytiques dans l'espace de la cellule comme leur dernier acte politique.

Or, dans la mesure où tout le roman est susceptible d'être vu comme une représentation théâtrale, c'est souvent la responsabilité du lecteur de mobiliser ce contexte pour signifier les événements rendus ainsi des icônes. Pour comprendre l'image de l'errance sans fin de Kronauer dans l'immensité de la steppe, où « toute perspective s'est éteinte, comme la lumière et comme la lune » (Volodine, 2014, p. 467), on peut la réintégrer, une fois passée par le contexte, comme l'expérience d'un prisonnier condamné à mourir dans la prison. Pour comprendre l'image de Solovieï, dans sa solitude éternelle, « réduisant tout écoulement de durée aux seuls coups de tambour de ses mains contre ses cuisses », qui prononce « des débuts et des fins des romans, disant d'une voix tantôt sifflante tantôt rocailleuse, tantôt veloutée […] « Ceci est de la neige, ceci est de la mort,

ceci est une journée et une nuit, celle-ci est ma fille » (Volodine, 2014, p. 290), on peut considérer sa situation comme l'expérience d'un prisonnier dont la solitude et le passage douloureux du temps finissent par altérer sa perception de la réalité ; un prisonnier qui échappe de sa réalité immédiate à travers ses rêves où il est maître des personnes qu'il y convoque dans la mesure où il s'en souvient et dont la présence implique une certaine *mise en scène* de ces personnes habitant sa mémoire devenues des personnages et occupant un rôle dans ses fantaisies, le seul coin mental où il oublie la vie carcérale. Enfin, à cet égard, tout le roman est susceptible d'être contemplé comme une suite de scènes, et, donc, il peut être interprété par l'instauration d'une logique iconique à travers les codes supplémentaires qu'apporte la connaissance de la fable post-exotique. *Terminus radieux* sera-t-il l'épopée de quelques soldats soviétiques qui se rebellent, sans effet, contre l'autorité omnipotente d'un supérieur qui les condamne à une éternité en prison de haute sécurité ? Sera-t-il, enfin, l'histoire même des prisonniers de la fable ?

La présence systématique du théâtre dans le post-exotisme confirme la productivité de penser son système fictionnel en termes de la relation entre les différents espaces théâtraux. Il s'avère aussi utile pour nous rapprocher de l'expérience du lecteur à l'égard de la conscience de la fable et de la fiction lors de la lecture. Face à un événement qui se présente comme une scène, le lecteur développe un regard contemplatif qui permet de lire le texte de façon iconique ; mais, étant donné que la signification des icônes est instable, le lecteur doit entamer un processus qui appelle un contexte pour leur attribuer une signification. Ceci implique une sortie de l'espace dramatique de la fiction vers ce qui lui extérieur, le contexte le plus immédiat étant l'espace scénique et scénographique où se situe le lecteur, et ceci même d'un point de vue perceptif. Or, si le post-exotisme constitue le récit comme un espace dramatique, c'est précisément pour pouvoir contrôler fictionnellement les autres espaces du théâtre : la fable post-exotique, contexte à travers lequel on métaphorise les icônes, représente à cet égard la création fictionnelle de l'espace scénographique, le domaine du réel ou du contexte, que le lecteur précise pour lire un récit qui se présente comme une scène. La conscience de la fable pendant la lecture résulte, alors, d'une association d'une expérience perceptive qui favorise le récit, ainsi que de la logique sémiotique des icônes. Lorsqu'on dirige le regard ailleurs que la scène où se déroule la fiction, comme le spectateur qui tourne momentanément la tête pendant

la représentation, on confronte le monde dans lequel ces images ont une signification. C'est parce qu'on est immergé dans l'image post-exotique que ce monde peut s'avérer une fabulation.

À suivre ce schéma théâtral, la conscience du monde fictionnel et du monde fabulé se rapproche plutôt de la logique de l'intermittence et de la discontinuité : du message au code, de la scène à la salle du théâtre. En effet, on ne peut penser aux deux mondes à la fois tant qu'ils sont perçus comme deux choses différentes. La salle de théâtre, du même que la fable post-exotique attend, latente dans l'inconscient du lecteur, les défaillances de l'immersion fictionnelle pour apparaître à sa conscience. Or, même si l'alternance doit être constatée, cela n'empêche que la fable et la fiction puissent être perçues, en même temps et consciemment, par un lecteur qui ne voit plus de différence entre la salle de théâtre et l'espace de la fiction ; par un lecteur qui parcourt d'un regard continu et sphérique la scène représentée et son espace sans y entrevoir des coupures notables. Enfin, par un lecteur qui ne perçoit plus la prison et le texte, mais la prison-texte.

3.3.2. La nature diagrammatique de la fable post-exotique

Cette « fable » que le lecteur aperçoit lorsqu'il contemple *en aval* le texte devenu scène a une opérativité notamment cognitive. Comme nous l'avons vu, au-delà des fragments métatextuels, la fable post-exotique se matérialise dans l'esprit du lecteur comme un objet chimérique qui correspond au mélange métaphorique des informations textuelles recueillies lors de la lecture et l'idée schématique d'un édifice : une prison-texte, suivant la notation de catégories métaphoriques de Gamoneda Lanza (2023). En intégrant pour se constituer les processus et les représentations du lecteur, la prison de haute sécurité apparaît ainsi comme ayant une valeur métacognitive et métareprésentationnelle. Et, en effet, le post-exotisme ne peut pas se penser sans faire allusion d'une façon ou d'une autre à une composante « *méta* » dans son système[96]. Nous l'avons-nous-mêmes évoqué lorsqu'on examinait la fable comme la mise à l'écrit de cette figure dont parlaient les théoriciens québécois (Lefebvre, 2007 ; Valenti, 2007), ainsi que

[96] Au-delà des remarques plus au moins systématiques sur la réflexivité du texte ou de la fiction elle-même, nous nous permettons de renvoyer le lecteur vers l'étude de Guillaume Asselin (2008) sur le caractère méta-historique de l'espace noir post-exotique, ainsi qu'á l'étude de Victoria Chub (2018) sur le post-exotisme comme genre méta-utopique, c'est-à-dire comme genre qui se constitue en rassemblant le genre utopique et le genre dystopique.

lorsqu'on la comprenait comme une mise en abyme de certains aspects de l'énonciation littéraire suivant la théorie de Dällenbach (1977). Enfin, dans un premier temps, la fable a un caractère méta dû à son statut de métatexte des textes post-exotiques.

Or, on peut toujours douter que la valeur épistémique de cette dimension *méta* ne soit pas jusqu'ici élucidée. La fable post-exotique se dévoile déjà dans une suite de catégories où les notions de « texte » et de « représentation (du texte) » deviennent récursives : elle est métatexte en tant que texte d'un texte, elle est figure en tant que représentation du texte, et aussi, elle est texte de la représentation en tant que mise en abyme. Nous avons proposé aussi de la comprendre comme la représentation de la représentation à travers la théorie du *blending* et qui la regarde comme un espace mental de mélange. Mais, est-il un moyen d'intégrer ces quatre aspects afin de disposer d'une manière de la comprendre sans mettre l'accent sur la partialité de ses manifestations ? D'abord, il semblerait que la contamination entre ces catégories encourage leur unification : le métatexte post-exotique l'est du texte, mais, aussi, comme nous l'avons vu au chapitre II, des représentations de certaines informations qui ne se réalisent pas comme des faits textuels ; la catégorie de figure implique aussi une représentation d'un parcours personnel du texte ; la mise en abyme peut l'être, outre de l'énonciation et du code, aussi de l'énoncé, enfin, du texte ; et, finalement, l'objet chimérique de la prison de haute sécurité intègre le texte et sa représentation sans les distinguer nettement. À notre avis, la difficulté d'intégrer les différentes facettes de la dimension *méta* de la fable post-exotique ne viendrait pas de la distinction – souvent, vague – entre le pôle « objectif » du texte et le pôle « subjectif » de la représentation de lecture. En revanche, cette difficulté est représentée notamment par le passage de la nature symbolique du texte à la nature iconique de la représentation mentale, ainsi que par la composante poïétique ou émergentes de la fable par rapport au texte, qui ajouterait à la liste des catégories récursives celles de « littérature de la littérature », « fiction de la fiction », « *poïesis* et la *poïesis* ». La question porte alors sur le régime épistémique où s'allient la nature sémiotique dissimilaire du texte et de la représentation, ainsi que le caractère de représentation du connu avec celui d'invention du nouveau. C'est pourquoi, dans cette section, nous proposerons de réfléchir à la fable post-exotique et à son régime épistémique à la lumière de la notion du diagramme. Nous le ferons dans deux mouvements distincts : premièrement, nous exposerons une théorie « diagrammatique » du texte qui mettra

l'accent sur certains de ses aspects cognitifs et représentationnels ; et, après, nous examinerons la possibilité de comprendre la fable post-exotique comme un diagramme des textes post-exotiques.

Le diagramme a reçu dans les dernières années une attention accrue qui a rendu possible de parler d'une « diagrammatologie » naissante (*vid*. Sybille Krammer, 2009), même si elle se préparait déjà dans les réflexions du mathématicien Gilles Châtelet, du philosophe Gilles Deleuze, dans la pensée mathématico-littéraire du poète Paul Valéry, ou dans la sémiotique de Peirce, entre autres. Dans l'epistémocritique française actuelle, cette voie de pensée est représentée notamment par Noëlle Bat (2005 ; 2012) et Laurence Dahan-Gaida, celle-ci ayant publié en 2023 le livre *L'art du diagramme. Sciences, littérature, arts*, dont nous nous servirons de manière essentielle pour guider nos réflexions. Car le diagramme, graphe qui sert à représenter simplement un objet ou un processus complexe, ne saurait pas se comprendre que dans sa dimension d'outil scientifique, mais il peut, au contraire, « se découvrir dans tous les champs de l'art et de la connaissance, y compris la littérature » (Dahan-Gaida, 2023, p. 13) dès qu'on le vise dans sa fonction épistémique. Hybride entre écriture et dessin, il a comme fonction générale de « rendre pensable et compréhensible quelque chose dont on n'aurait pu parler en passant par la représentation verbale » (Dahan-Gaida, 2023, p. 11). Pour ce faire, il montre autant qu'il dit ; il vise à modéliser les relations constitutives de l'objet sur une surface, et, ce faisant, il propose son objet sous une forme connaissable. D'un point de vue cognitif, le diagramme réussit à traduire l'intuition de la pensée qui manque encore de forme. Enfin, il ne sert pas simplement

> à représenter ou à illustrer un phénomène existant, mais il permet d'explorer, voire de faire émerger une réalité non encore connue, une « possibilité de pensée ». Plutôt qu'un véhicule de la connaissance, il est ce qui la précède : la trace dynamique d'une idée qui se cherche à travers différents gestes, différents tracés et qui finit par s'incarner dans une forme plus ou moins stable (Dahan-Gaida, 2023, p. 11-12).

En effet, le diagramme a une dimension cognitive et épistémique au-delà de sa fonction comme outil graphique ou méthodologique : il désigne cet être intermédiaire entre la pensée plus au moins informe, plus au moins inconsciente, et l'idée déjà formée qu'il

encourage à prendre corps pour se rendre connaissable. Dans ce qui se suit, nous viserons le diagramme dans ces aspects épistémiques, dans les modes de connaissance qu'il instaure, dans sa relation avec son objet, ainsi que dans sa productivité cognitive plutôt que comme inscription graphique concrète – et ceci puisque, entre autres raisons, il arrive que dans le post-exotisme aucun titre ni texte ne se sert des graphes, des modèles, des images pour appuyer la narration[97].

3.3.2.1 Notes pour une théorie diagrammatique du texte et de la lecture

Même si l'illustration ou le dessin ne sont pas complètement nécessaires pour le déploiement de la pensée diagrammatique (Batt, 2012), une composante iconique l'est toutefois pour instaurer les modes de connaissance propres à ce type de signe. Dans ce sens, il s'avère que le texte même présente déjà des indices diagrammatiques par sa matérialité et par la manière dont il demande d'être saisi. Au niveau le plus fondamental, l'écriture fait apparaître la pensée dans une surface bidimensionnelle où elle constitue « une mémoire tangible qui permet de sauvegarder le sens et de le transmettre » (Dahan-Gaida, 2023, p. 299). Et ceci est notamment saillant si on le compare avec la succession linéaire de la parole de la langue orale :

> l'écriture permet à l'esprit d'accéder simultanément à différentes parties du contenu indépendamment de l'ordre reliant ces parties dans le flux oral : ce qui est dispersé dans le temps devient contigu dans l'espace, l'œil pouvant librement naviguer et repérer des identités ou des résonances entre éléments du contenu. La représentation écrite permet donc de délinéariser le discours et d'en prélever des unités que l'on peut confronter et juxtaposer au regard de l'esprit (Dahan-Gaida, 2023, p. 298).

Cette appréhension synoptique de la pensée rejette sa forme linéaire et la dévoile sous la forme d'un réseau complexe ou d'un tissu, qui constitue en fait la racine étymologique de « texte » : « l'écriture a d'abord été texte, entrelacs de plusieurs fils tissés sur une trame dont les fils croisent transversalement les lignes de chaînes sélectionnés » (Dahan-Gaida, 2023, p. 299). Pour *faire fonctionner* le texte, il faut donc y pénétrer comme on pénètre

[97] La seule exception, et elle n'en est pas complètement une, c'est *Macau* (Volodine & Aubert, 2009), qui mélange la narration avec des photos réalisées par Olivier Aubert.

dans un labyrinthe et envisager l'enchaînement syntagmatique dans sa construction d'un réseau complexe où confluent et se mettent en relation maints chemins distincts à de différents niveaux (phonétique, lexical, syntactique, rhétorique, etc.). À cet égard, l'image du réseau devient le paradigme iconique du texte ainsi que du parcours qu'y réalise le lecteur, et ceci surtout dans l'ère de la pensée rhizomique, où l'informatique pourrait éventuellement donner au texte « une visibilité totale puisqu'elle permet d'appréhender par le calcul des rapports qui ne se présentent pas successivement sur la page » (Dahan-Gaida, 2023, p. 302). Le traitement parallèle de l'information, suggère Dahan-Gaida, ne serait donc « rien d'autre qu'une optimisation des dispositions naturelles du lecteur dont l'attention est en constante dérive associative, jamais linéaire » (2023, p. 302).

Si le texte est donc réseau, il ne l'est pas que graphiquement sur la page, mais, surtout, dans la mesure où il « crée un espace virtuel où potentiellement tout peut être mis en relation avec tout » (Dahan-Gaida, 2023, pp. 143-144). Cet espace virtuel est relevé par les activités cognitives comme des associations, connexions, comparaisons, organisations, configurations et reconfigurations, etc., que le lecteur réalise lors de sa lecture. La composante réticulaire du texte est performée par l'esprit du lecteur, qui, lui aussi, s'appuie sur de complexes réseaux neuronaux qui donnent lieu à des réseaux d'images, de sensations, de concepts. Bien évidemment, ceci revient à dire aussi l'inverse : que l'activité mentale du lecteur est performée par le texte ; la pensée « n'est donc pas seulement représentée par l'écriture, mais elle est *simulée* par le biais d'une mise en scène scénographique et textuelle qui consiste à en produire "l'analogon scriptural" (Dahan-Gaida, 2023, p. 146). En effet, vu de la sorte, le texte est simulation de la pensée, « à la fois le produit et l'équivalent de l'activité cérébrale qu'il simule » (Dahan-Gaida, 2023, p. 147) : le texte donne une existence matérielle aux activités de l'esprit, de sorte qu'ils ne s'opposent pas comme l'original et la substitution, mais comme des équivalents. En parcourant le texte, on émule dans un régime différent, symbolique et iconique en même temps, nos propres processus de pensée, comme si lire était se penser en train de penser. Si le texte a donc une dimension diagrammatique c'est, d'abord, par cette capacité essentielle de montrer la pensée en la rendant connaissable comme l'objet diagrammatisé.

Comme le suggère Noëlle Batt (2012), il se peut aussi que la lecture soit mieux comprise comme un processus de création et d'accouplage de « diagrammes intermédiaires » (p. 17) par lesquels le lecteur synthétise, d'abord, les différentes

informations de la lecture aux différents niveaux expressifs du texte pour, après, les intégrer dans « une totalité diagrammatique où le sens se stabilisera » (Dahan-Gaida, 2023, p. 144). Ces diagrammes intermédiaires, qui représentent le parcours mental du lecteur – y compris ses associations, connexions, etc., sont de nature notamment virtuelle pendant qu'ils restent à l'intérieur de son esprit, sans se matérialiser dans une inscription graphique concrète. Dans leur existence mentale, non concrétisée, ces diagrammes ressemblent à la catégorie kantienne du schème, qui se situe entre le phénomène et le concept, comme la « silhouette sensible » de l'expérience « grâce à laquelle les catégories de l'entendement trouvent le moyen de s'appliquer aux phénomènes empiriques et de les régler » (Dahan-Gaida, 2023, p. 151). C'est à travers le schème, procédé de conception des objets (Dahan-Gaida, 2023, p. 152), qu'un phénomène concret peut devenir intelligible à l'esprit humain, et c'est alors pourquoi le schème est très similaire du point vu cognitif au diagramme, au moins, dans sa conception peircienne : là où les schèmes suturent la séparation entre l'intuition et le concept dans une théorie de l'esprit, les diagrammes sont, en tant qu'instrument cognitif et virtuel, « antérieurs à la distinction artificielle de la sensibilité et de l'entendement » (Dahan-Gaida, 2023, p. 154). Les diagrammes ont donc la nature de « *représentations* médiatrices entre le sensible et l'intelligible, reliant les concepts généraux avec le monde phénoménal, pour lequel elles assument une fonction de connaissance bien que rien ne leur corresponde dans ce monde » (Dahan-Gaida, 2023, pp. 154-155). De cette façon, si la lecture crée et synthétise des diagrammes intermédiaires dans une totalité diagrammatique qui simule le fonctionnement de la pensée humaine, c'est qu'elle implique que le lecteur soit dans une constante activité créative pour mobiliser ces structures médiatrices entre la *perception* du phénomène concret et sensible relaté par le texte et la *compréhension* de ce phénomène sous la forme d'un concept ou catégorie qui le rend intelligible. Ou, en citant encore la distinction d'Iser (1995/1976), le diagramme comme structure virtuelle et dynamique médie mentalement entre le sens esthétique du texte et son sens extra-esthétique, c'est-à-dire sa signification.

Dans cette brève présentation, la théorie diagrammatique du texte est, bien évidemment, susceptible d'être appliquée à n'importe quelle œuvre littéraire et, pour l'instant, elle ne semble pas spécifiquement pertinente pour analyser le texte post-

exotique. Or, comme indique Dahan-Gaida (2023), cette description « acquiert sa véritable pertinence avec le texte par fragments ou avec l'hypertexte qui ne se présentent pas comme des entités organisées séquentiellement, mais comme un ensemble discontinu de parties offertes à divers agencements possibles » (p. 305). Ce type de texte fragmentaire

> vit d'une tension entre, d'une part, une totalité virtuelle qui s'annonce au début comme projet, mais qui se reconfigure à chaque synthèse interprétative et, d'autre part, la totalité qui se construit peu à peu, au fur et à mesure de la lecture, confirmant ou niant les totalités virtuelles pressenties. D'un côté, le lecteur est libre de suivre ses intuitions personnelles et d'actualiser les liens associatifs de son choix, de l'autre, il est orienté par les fils qui tend l'écriture, laquelle a tissé sa toile, établi des échos entre les fragments, maillé l'espace du texte en y dessinant ses lignes de force (Dahan-Gaida, 2023, pp. 305-306).

Le post-exotisme tombe directement dans cette typologie textuelle. Dès qu'il se présente comme une totalité organisée, enfin, comme un système composé de multiples parties textuelles qui sont souvent en relation d'interdépendance, d'hétéronomie entre elles, le post-exotisme semble exiger l'effort mental de la création de diagrammes qui relient ce qui en lui est fragmentaire. À maints niveaux de la lecture, ce processus est de nature essentiellement subjective, les diagrammes intermédiaires restant « virtuels tant qu'une lecture particulière ne les a pas actualisés » ainsi qu'« isolés tant qu'un lecteur particulier ne les a pas synthétisés en un diagramme final orienté qui pose les multiples enjeux du texte, ceux qui ont consciemment ou inconsciemment décidé de sa mise en chantier » (Batt, 2012, p. 17). Néanmoins, il y a un niveau où l'on pourrait tenter la *mise en diagramme* des associations constitutives de la lecture : c'est le niveau intertextuel, qui lie les différents ouvrages du post-exotisme par la citation, et, plus particulièrement, par la référence à un même personnage, lieu ou ouvrage. Certes, il s'agit d'un niveau assez superficiel, qui ne tient pas compte des isotopies ou des motifs narratifs et poétiques qui se répètent, mais sa diagrammatisation permettrait néanmoins de visualiser la manière dont un lecteur pourrait éventuellement tisser des liens entre les textes à partir des noms propres réapparaissant pour donner lieu à cette totalité diagrammatique dont parle Dahan-Gaida. À notre connaissance, le projet laborieux de constituer un réseau de cette sorte entre la totalité des œuvres post-exotiques n'a pas été entrepris de façon exhaustive.

Seulement quelques « constellations » ont été tracées : par exemple, Richard Saint-Gelais (1996, p. 94) analyse ainsi un réseau entre *Rituel du mépris*, *Un navire de nulle part* et *Le nom de singes* à travers le nom Golpiez, et Anne Roche (2006, p. 12) relit *Le port intérieur*, *Nuit blanche en Balkhyrie*, *Dondog* et *Bardo or not bardo* à partir des noms Schlumm et Puffky. En sachant que la dissimulation de l'identité, les variations minimales des noms et les pièges intertextuels nuisent à ce type de projets réticulaires, nous allons néanmoins tenter la diagrammatisation des relations intertextuelles à une échelle réduite, se limitant au texte de *Des anges mineurs* (Volodine, 1999). Nous espérons que le diagramme résultant pourra ensuite nous servir de modèle pour étudier, en général, la dynamique réticulaire du post-exotisme et l'activité diagrammatique du lecteur qui le parcourt.

3.3.2.2 Des anges mineurs ou la constellation graphique du post-exotisme

Des anges mineurs (Volodine, 1999) est un livre composé de 49 narrats, que Volodine définit comme « des instantanées romanesques qui fixent une situation, des émotions, un conflit vibrant entre mémoire et réalité, entre imaginaire et souvenir » (1999, p. 7). Chaque narrat est nommé à partir d'un de ses personnages : « Dans chacun d'eux [des narrats], comme sur une photographie légèrement truquée, on pourra percevoir la trace laissée par un ange » (Volodine, 1999, p. 7). Voici donc la liste complète, mais disposée en colonnes, de manière que le premier narrat coïncide avec le dernier, le second avec l'avant-dernier, et ainsi de suite jusqu'au vingt-cinquième narrat, qui reste au centre :

25 Wulf Ongoïne

1	Enzo Mardirossian	26	Yasar Dondog
2	Fred Zenfl	27	Rita Arsenal
3	Sophie Gironde	28	Freek Winslow
4	Khrili Gompo	29	Jessie Loo
5	Izmaïl Dawkes	30	Clara Güzdül
6	Laetitia Scheidmann	31	Julie Rorschach
7	Will Scheidmann	32	Armanda Ichkoaut
8	Emilian Bagdachvili	33	Gina Longfellow
9	Evon Zwogg	34	Malleka Bayarlag
10	Marina Kouboulghaï	35	Rachel Carissimi

11	Djaliya Solaris	36	Adzmund Moïschel
12	Varvalia Lodenko	37	Witold Yanschog
13	Bella Mardirossian	38	Naïsso Baldakchan
14	Lazare Glomostro	39	Linda Siew
15	Babaïa Schtern	40	Dick Jerichoe
16	Lydia Mavrani	41	Constanzo Cossu
17	Yaliane Hefetz	42	Patricia Yashree
18	Ioulghai Thotaï	43	Maria Clementi
19	Bashkim Kortchmaz	44	Rim Scheidmann
20	Robby Malioutine	45	Dora Fennimore
21	Sorghov Morumnidian	46	Sengül Mizrakiev
22	Nayadja Aghatourane	47	Gloria Tatko
23	Safira Houliagane	48	Alia Araokane
24	Sarah Kwon	49	Verena Yong

25 Wulf Ongoïne

Cette disposition permet de visualiser la structure relevée par Thierry Saint-Arnoult (2006) selon laquelle les narrats sont « organisés symétriquement – en miroir – autour d'un *narrat* central », de sorte que chaque couple de narrats « se présente en quelque sorte comme un appel et une réponse » (p. 167). Mettons-en un bref exemple : le premier narrat raconte l'histoire d'un homme qui va visiter le régleur de larmes, appelé Enzo Mardirossian, pour qu'il l'aide à bien pleurer ; le dernier narrat semble continuer l'histoire de l'homme qui pleure mal, qui n'ayant pas trouvé Enzo Mardirossian, rencontre en revanche une femme avec laquelle il aura trois enfants, l'une d'entre elles appelée Verena Wong. Mais d'autres couples de narrats, pourtant, ne suivent pas cette logique d'introduction-suite, comme c'est l'exemple du couple 11-39, où l'on a, d'un côté, la rencontre entre Borodine, qui avait attrapé une souris, et Djaliya Solaris, qui, dès sa voiture, l'interpelle agressivement, et, de l'autre côté, l'histoire de Abacheïev, qui prépare un repas pour une nouvelle voisine qui déménage au quartier et qui, quand il part le lui apporter, rencontre une autre femme dans une voiture, appelée Linda Siew. Aucun nom propre n'est commun aux deux narrats, il n'y a pas d'histoire qui se développe entre eux ; le lien le plus évident entre eux est que, dans les deux cas, ils développent le motif des femmes presque spectrales qui se promènent dans des voitures dont la plaque identifie leur nom. En tout cas, cette structure miroitée dévoile déjà que les narrats de *Des anges mineurs* ne sont pas sans relation les uns avec les autres, et que, au fur et à mesure que le

lecteur avance dans sa lecture, il devra construire une sorte de carte mentale pour repérer les personnages et leurs histoires associées. L'univers de *Des anges mineurs* est ainsi décrit de façon polyphonique, à travers des fragments qui correspondent à une multiplicité de voix et de points de vue, où le lecteur découvre « des bribes d'histoires particulières » et où « [a]cune parole narratoriale omnisciente et unique ne peut prétendre au dépassement des versions individuelles dans cet univers truffé de trappes et de pièges » (Saint-Arnoult, 2006, p. 167).

Toujours est-il que les narrats *Des anges mineurs* tournent autour d'une histoire qui finit par s'imposer sur les autres dans la conscience du lecteur, et ceci pour des raisons aussi bien qualitatives que quantitatives. Au narrat 6 on nous présente à Will Scheidmann, une sorte d'homme-poupée créé chamaniquement à partir des morceaux de tissus par les vielles bicentenaires, les sœurs Olmès, de la maison de retraite du Blé Moucheté, et dont Laetitia Scheidmann semble être la grand-mère la plus directe :

> La nuit, les vieilles se regroupaient dans les chambres et les dortoirs. Elles se tassaient l'une contre l'autre, elles essayaient de former un seul être, une seule grand-mère compacte, elles bredouillaient des phrases magiques, tandis qu'au centre de l'espèce de termitière qu'édifiaient leurs corps, et qu'elles appelaient la couveuse, Laetitia Scheidmann et les plus proches fécondaient et éduquaient leur petit-fils (Volodine, 1999, p. 24).

Will Scheidmann est mis au monde avec la seule mission de « revigorer le paradis égalitariste perdu » (Volodine, 1999, p. 24) dans un monde post-nucléaire qui tombe de plus en plus dans des logiques capitalistes. Mais, une cinquantaine d'années après la conception de Will Scheidmann, il arrive que ses grand-mères se voient obligées à le capturer, à l'attacher à un pôle au milieu de la steppe pendant qu'elles le surveillent derrière les carabines, et à le juger pour avoir contribué précisément à rétablir le capitalisme : « Oui, ma signature figure au bas des décrets qui ont rétabli le capitalisme, expliquait-il, et qui ont permis aux mafieux de régner une nouvelle fois sur l'économie » (Volodine, 1999, p. 26). Le jugement se prolonge dans le campement où les sœurs Olmès ont établi quelques yourtes et dans lequel elles habitent avec les jacks et les chèvres, au-dessous du soleil écrasant. Ayant fini de lui expliquer ses raisons, et les vielles ayant tenté

inutilement de lui assassiner en tirant sur lui, Will Scheidmann entreprend la récitation de quelques narrats étranges, un par jour, on ne sait pas toujours pourquoi :

> J'aurais aimé leur expliquer pourquoi je façonnais autre chose que des petites anecdotes limpides et sans malice, et pourquoi j'avais préféré leur léguer des narrats avec des inaboutissements bizarres, et selon quelle technique j'avais construit des images destinées à s'incruster dans leur inconscient et à resurgir bien plus tard dans leurs méditations ou dans leurs rêves (Volodine, 1999, p. 97).

Le fait est que ces narrats, invention poétique de Will Scheidmann, finissent par acquérir une valeur sentimentale pour les vielles bicentenaires, puisqu'ils « colmataient les brèches dans les mémoires ; même si, plutôt que de souvenirs concrets, ils remuaient des rêves ou des cauchemars qu'elles avaient faits, cela aidait les vieilles à fixer leurs visions affadies, l'expérience des hiers qui chantent » (Volodine, 1999, p. 156). C'est ainsi que les vielles commencent à lui demander des narrats sur des gens spécifiques qu'elles avaient connus auparavant et que l'homme-poupée inclut dans sa récitation, bien que de façon oblique :

> - Hé, Scheidmann ! cria-t-elle. Est-ce que le nom de Gina Longfellow te dit quelque chose ?
>
> Comme Scheidmann ne manifestait pas l'intention de se lancer dans un narrat, elle se mit à ramper vers lui. Sa carabine bougeait sous la lune, parmi les herbes mortes, sur le sol croustillant de givre. Scheidmann la regardait progresser. Il ne savait que faire ni que dire. Pour lui, Longfellow était le nom d'une petite pierre, voisine d'un caillou qu'il avait baptisé Reweg (Volodine, 1999, p. 157).

Lorsque les vielles n'obtenaient pas leurs narrats, elles lui arrachaient une « des lanières de peau qui entouraient Scheidmann » (Volodine, 1999, p. 157), en lui ôtant, très littéralement, une partie de son corps et de sa vie ; puis, elles feignaient « de déchiffrer goulûment des images inscrites sur la peau étrange de Scheidmann », en faisant semblent « d'avoir retrouvé ses amis, chers, et la mémoire, disparus » (Volodine, 1999, p. 159). De la sorte, Scheidmann incarne une version intéressante de la figure de Schéhérazade : sa survie physique étant assurée par l'immortalité du tissu dont son corps est fait, il raconte néanmoins des narrats dans un but plutôt spirituel, pour faire perdurer l'étoffe d'un monde en lente disparition, même si ceci implique que l'étoffe qui constitue son propre corps amoindrit à chaque histoire, la métaphore de la bribe décrivant aussi bien les morceaux

narratifs et les morceaux du corps d'un homme-chiffon[98]. Le geste autoréférentiel que le lecteur perçoit dans le martyre énonciatif de Scheidmann est même explicité dans le narrat 43, où Maria Clementi avoue avoir rêvé d'être Will Scheidmann et de lui avoir confié le titre « Des anges mineurs » pour que celui-ci intitule le dernier tas de quarante-neuf narrats qu'il continuait à produire[99]. Voici donc un autre exemple d'auto-enchâssement paradoxal, où il se joue encore la problématisation entre les causes qui deviennent des conséquences et vice-versa, et qui nous rappelle d'une certaine façon la relation entre le golem et Sonia Velazquez qu'on avait analysée dans *Herbes et golems* (Draeger, 2012) : soit l'histoire de Maria Clementi enchâsse celle de Will Scheidmann en tant qu'un personnage qu'elle a créé – visité en rêve ; soit l'histoire de Will Scheidmann enchâsse celle de Maria Clementi en tant qu'un personnage de ses narrats dont la particularité est de rêver d'en être l'auteur. L'ambiguïté dans la direction de l'enchâssement et le fait que tous les deux sont, en même temps, la cause et la conséquence des narrats favorise que les éventuelles métalepses s'adoucissent dans le paradoxe post-exotique.

L'histoire de Will Scheidmann est, donc, qualitativement, l'une des histoires principales de *Des anges mineurs*, mais elle l'est aussi du point de vue quantitatif : le lecteur remarquera sa présence dans les narrats 6, 7, 17, 18, 22, 27, 30, 32, 33, 38, 43, 44, 47, ainsi qu'au narrat 25 dans le rôle du narrateur ; cela fait donc un total de quatorze fois[100]. Mais ceci ne constitue que le 30,6% des narrats, et donc, il s'avère que Will Scheidmann est complètement absent d'environ 70% de narrats. À côté de Will Scheidmann, le personnage qui apparaît le plus c'est Varvalia Lodenko, dans les narrats 12, 16, 22, 25, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 38, 40, 43, 44, donc, aussi un total de 14 fois ou

[98] En se penchant sur la pratique littéraire d'Antoine Volodine, Anne Roche propose un portrait de l'auteur en tant que chiffonnier, dont certains personnages comme Will Scheidmann seraient le reflet : « Activités du chiffonnier : ramasser ce qui a été rejeté, abîmé, par d'autres, recycler pour d'autres usages, rapiécer, rabouter, et aussi, pourquoi pas, déchirer, défaire, détricoter, pour transformer. […] D'autant que l'objet-déchet, l'objet que ramasse le chiffonnier, se définit par son caractère interchangeable, aléatoire. Il a généralement perdu sa forme première, sa fonction, et va être réutilisé autrement. Comme le chiffon, usé dans une première vie, mais qui peut être ressuscité (rédimé) sous forme de papier. » (2006, p. 10). Dans cette optique, on peut se pencher différemment sur la réutilisation de personnages ou de thèmes, sur l'aspect délabré de l'univers post-exotiques ou sur la fragmentation textuelle hétérogène d'une œuvre faite de maintes coutures.

[99] Le lecteur qui connait *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* aura remarqué que dans cette œuvre Maria Clementi figure comme l'autrice de « Des anges mineurs » en premier lieu (Volodine, 1998a, p. 21). Il est peut-être utile de rappeler que dans le post-exotisme rêver c'est souvent le synonyme de se transporter…

[100] En disant quinze, sept, douze fois, etc., nous voudrions dire que le personnage en question apparaît mentionné dans quinze, sept, douze narrats différents, même si, à la rigueur, son nom peut être mentionné plusieurs fois par narrat.

dans un 28,6% des narrats. Varvalia Lodenko est l'une des sœurs Olmès, peut-être celle d'entre elles qui est le plus engagée avec la restauration de l'égalitarisme. Elle enregistra une série de cassettes avec quelques maximes idéologiques qu'elle redistribua partout dans le monde, ce qui explique l'ampleur des mentions de ce personnage, mais, aussi, après la déception du projet de Will Scheidmann, elle prend l'initiative et part du Blé Moucheté pour tuer tous les ennemis de l'égalitarisme qu'elle rencontre dans son long voyage qui constitue une sorte d'« épopée rectificatrice » (Volodine, 1999, p. 188). Varvalia Londeko est, donc, un personnage qui, très littéralement, traverse le monde de *Des anges mineurs* ainsi que ses narrats, et dont l'histoire est parallèle à celle de Will Scheidmann. D'un autre côté, on a le voyageur en apnée Khrili Gompo, qui, à la manière des protagonistes de *Chroniques martiennes* de Ray Bradbury, visite dans des missions temporelles les êtres qui peuplent *Des anges mineurs*, raison pour laquelle il apparaît dans sept narrats (4, 9, 14, 16, 28, 41, 46) ou dans 14,3% du texte ; l'écrivain Fred Zenfl, dont les livres ont aussi quelque popularité de sorte qu'ils sont mentionnées dans les narrats 2, 8, 40, 45, 46, 47, 48, donc, encore, sept fois ou dans un 14,3% du texte ; ou, encore, la grand-mère principale de Will Scheidmann, Laetitia Scheidmann, qui apparaît aussi sept fois (6, 7, 10, 17, 22, 25, 32 ; soit 14,3% de narrats) en accompagnant toujours son grand-fils. Or, la plupart de personnages dont le nom intitule les narrats n'apparaissent qu'une, deux fois ou trois fois, ce qui veut dire qu'il y a certains personnages que le lecteur doit mobiliser, et donc, rappeler plusieurs fois dans la lecture, mais, il y en a d'autres qui n'attireront son attention qu'une seule fois : pourtant, en suivant une lecture chronologique de *Des anges mineurs*, la conscience du lecteur est que tous les personnages rencontrés sont susceptibles d'apparaître encore une fois, cette probabilité diminuant, bien évidemment, au fur et à mesure qu'on se rapproche de la fin du livre.

3.2.2.3. Mise en diagramme du système de personnages de *Des anges mineurs*

Visualisons maintenant le système de personnages de *Des anges mineurs*. Nous allons d'abord dresser une liste avec tous les personnages ayant une identité plus au moins concrète dans le texte[101]. Ceci nous oblige à faire une première distinction entre les

[101] En effet, cette liste néglige tous les personnages qui n'ont pas de nom associé, qu'il soit propre ou commun (voir ci-dessous le cas du commandant (34A) qui apparaît dans les narrats 34, 37). Elle néglige

personnages-narrats et les personnages secondaires : les personnages-narrats sont les personnages dont le nom intitule un narrat, et il n'y en a que 49 dans la mesure où il y a 49 narrats dans *Des anges mineurs* ; les personnages dits secondaires sont les personnages qui n'ont pas de narrat nommé après eux, mais ils peuvent quand même apparaître plusieurs fois. Les premiers seront écrits en majuscules (ex : IZMAÏL DAWKES), et les derniers en minuscules (ex : Faïd Dawkes). Chaque personnage aura un numéro associé : pour les personnages-narrats, ce sera le numéro du narrat qu'ils intitulent, et pour les personnages secondaires ce sera le numéro du narrat où ils apparaissent pour la première fois suivi d'une lettre qui les distingue des autres personnages secondaires qui partagent ce numéro (ex : 5A. Faïd Dawkes ; 5B. Baltasar Bravo). Ensuite, nous noterons à côté du personnage : le nombre de fois qu'il apparaît, le pourcentage que cela constitue dans le total de narrats et dans quels narrats apparaît-il (ex : 16. LYDIA MAVRANI ; (3 fois ; 6,1%) ; [16, 22, 34]). Nous allons considérer qu'un personnage apparaît dans un autre narrat dès qu'il est mentionné, mais nous n'allons pas considérer le nombre de fois qu'il est invoqué dans ce narrat. Pour les personnages-narrats, nous allons noter aussi les autres personnages qui apparaissent dans le texte de ce narrat (ex. 19. BASHKIM KORTCHMAZ ; (2 fois ; 2%) ; [19, 20] ; ROBYY MALIOUTINE (20) ; Solange Bud (18B)). Voici donc la liste de 90 personnages que nous avons repérés – 49 étant des personnages-narrats et 41 étant des personnages secondaires – dans *Des anges mineurs*.

1. **ENZO MARDIROSSIAN** ; (4 fois ; 8,2 %) ; [1, 13, 37, 49] ; BELLA MARDIROSSIAN (13)
2. **FRED ZENFL** ; (7 fois ; 14,3%) ; [2,8,40, 45, 46, 47, 48]
3. **SOPHIE GIRONDE** ; (5 fois ; 10,2%) ; [3, 8, 21, 42, 47]
4. **KHRILI GOMPO** ; (7 fois ; 14, 13%) ; [4, 9, 14, 16, 28, 41, 46]
5. **IZMAÏL DAWKES** ; (2 fois ; 4,1%) ; [5, 45] ; Faïd Dawkes (5A), Baltasar Bravo (5B)

   5A. **Faïd Dawkes** ; (1 fois ; 2%) ; [5]

   5B. **Baltasar Bravo** ; (1 fois ; 2%) ; [5]

aussi, pour des raisons de clarté dans l'exposée, les toponymes qui, pourtant, devront être étudiés à côté des noms des personnages dans de futures études.

6. **LAETITIA SCHEIDMANN**; (7 fois ; 14,3%); [6, 7, 10, 17, 22, 25 ,32]; WILL SCHEIDMANN (7)
7. **WILL SCHEIDMANN**; (15 fois ; 30,6%); [6, 7, 17, 18, 22, *25*[102], 27, 30, 32, 38, 43, 44, 47]; LAETITIA SCHEIDMANN (6)
8. **EMILIAN BAGDACHVILI** ; (1 fois ; 2%) ; [8] ; Larissa Bagdachvili (8A), SOPHIE GIRONDE (3), FRED ZENFL (2)

   8A. **Larissa Bagdachvili** ; (1 fois, 2%) ; [8]
9. **EVON ZWOGG** ; (2 fois ; 4,1%) ; [9, 26] ; KHRILI GOMPO (2)
10. **MARINA KOUBALGHAÏ**; (2 fois; 4,1%) ; [10, 12] ; Artiom Vessioly (10A), Gorgha (10B)

    10A. **Artiom Vessioly**; (2 fois; 4,1%); [10, 40]

    10B. **Gorgha** (1 fois; 2, %); [10]
11. **DJALIYA SOLARIS** ; (1 fois ;2, %) ; [11] ; Borodine (11A)

    11A. **Borodine** ; (1 fois ; 2%) ; [11]
12. **VARVALIA LODENKO**; (14 fois ; 28,6%) ; [12, 16, 22, 25, 29, 30, 31, 33, 35, 38, 40, 43, 44] ; MARINA KOUBALGHAÏ (10), LAETITIA SCHEIDMANN (6)
13. **BELLA MARDIROSSIAN** ; (4 fois ; 8,2%) ; [13, 15, 22, 37] ; ENZO MARDIROSSIAN (1)
14. **LAZARE GLOMOSTRO**; (1 fois ; 2%) ; [14] ; Djenno Epstein (14A), KHRILI GOMPO (4)

    14A. **Djenno Epstein** (1 fois; 2%); [14]
15. **BABAÏA SCHTERN** ; (2 fois ; 4,1 %); [15, *35*[103]]; BELLA MARDIROSSIAN (13), Les fils Schtern (15A).

    15A. **Les fils Schtern** (2 fois ; 4,1%) ; [15, 35]
16. **LYDIA MAVRANI** ; (3 fois ; 6,1%) ;[16, 22, 34] ; KHRILI GOMPO (4), VARVALIA LODENKO (12), Yitzhak Mavrani (16A)

    16A. **Yitzhak Mavrani** ; (1 fois ; 2%) ; [16]
17. **YALIANE HEIFETZ** (6 fois ; 12,2%) ; [17, 18, 22, 23, 27, 32] ; WILL SCHEIDMANN (7)

[102] Il n'est pas mentionné explicitement.
[103] Elle n'est pas mentionnée directement.

18. **IOULGHAÏ THOTAÏ**; (1 fois; 2%); [18]; WILL SCHEIDMANN (7), YALIANE HEIFETZ (17); LAETITIA SCHEIDMANN (6), Lilly Young (18A); Solange Bud; (18B), Esther Wundersee (18C); Sabiha Pellegrini (18D), Madga Tetschke (18E)
    18A. **Lilly Young**; (3 fois ; 6,1%) ; [18, 32, 33]
    18B. **Solange Bud** ; (5 fois ; 10,2%) ; [18, 19, 25, 32, 38]
    18C. **Esther Wundersee** ; (2 fois ; 4,1%) ; [18, 25]
    18D. **Sabiha Pellegrini** ; (2 fois ; 4,1%) ; [18, 25]
    18E. **Madga Tetschke** ; (4 fois ; 8,2%) ; [18, 25, 32, 33]
19. **BASHKIM KORTCHMAZ** ; (2 fois ; 2%) ; [19, 20] ; ROBYY MALIOUTINE (20) ; Solange Bud (18B)
20. **ROBBY MALIOUTINE** ; (2 fois ; 4,1%) ; [19, 20] ; BASHKIM KORTCHMAZ (19)
21. **SORGHOV MORUMNIDIAN** ; (1 fois ; 2%) ; [21] ; SOPHIE GIRONDE (3)
22. **NAYADJA AGHATOURANE** ; (3 fois ; 6,1%) ; [18, 22, 28] ; WILL SCHEIDMANN (7), YALIANE HEIFETZ (17), LYDIA MAVRANI (16), VARVALIA LODENKO (12), BELLE MARDIROSSIAN (13)
23. **SAFIRA HOULIAGUINE**; (1 fois ; 2%) ; [23] ; YALIANE HEIFETZ (17); Lioudmila Matrossian (23A),Rosa Matrosian (23B),Djorgui Heifetz (23C)
    23A. **Lioudmila Matrossia**n ; (2 fois ; 4,1%) ; [23,27]
    23B. **Rosa Matrossian** ; (3 fois ; 6,1%) ; [23, 25, 27]
    23C **Djorgui Heifetz**[104] ; (1 fois ; 2,%) ; [23]
24. **SARAH KWONG**; (2 fois ; 4,1 %) ; [24, 26] ; YASAR DONDOG (26), Maggy Kwong (24A)
    24A. **Maggy Kwong**; (2 fois ; 4%); [24, 26]
25. **WULF ONGOÏNE** ; (1 fois ; 2%) ; [25] ; LAETITIA SCHEIDMANN (6), VARVALIA LONDENKO (12) ; Solange Bud (18B), Esther Wundersee (18C), Sabiha Pellegrini (18D), Madga Tetschke (18E), Bruna Epstein (25A), Katharina Zemlinski (25B), Tarass Brock (25C), Eliana Badraf (25D), Gabriella Cheung (25E)

[104] C'est le mari de YALIANE HEIFETZ (17), mais il n'apparaît mentionné que dans le narrat 23 : « l'odeur qui monte aux narines de Yaliane Heifetz quand elle ouvre la boîte en carton où depuis bientôt dix-neuf décennies sont conservées les lettres de son mari Djourgui Heifetz » (Volodine, 1999, p. 102).

25A. **Bruna Epstein** ; (1 fois ; 2%) ; [25]

25B. **Katharina Zemlinski** ; (1 fois ; 2%) ; [25]

25C. **Tarass Brock** ; (2 fois ; 4,1%) ; [25, 27]

25D. **Eliana Badraf** ; (1 fois ; 2%) ; [25]

25E. **Gabriella Cheung**; (1 fois; 2%); [25]

26. **YASAR DONDOG**; (2 fois ; 4,1%) ; [24, 26] ; EVON ZWOGG (9), SARAH KWONG (24); Maggy Kwong (24A)
27. **RITA ARSENAL**; (1 fois; 2%) ; [27] ; WILL SCHEIDMANN (7), YALIANE HEIFETZ (17), Lioudmila Matrossian (23A); Rosa Matrossian (23B), Tarass Brock (25C)
28. **FREEK WINSLOW**; (1 fois; 2%) ; [28] ; KHRILI GOMPO (4), NAYADJA AGHATOURANE (22); Jean Brickstein (28A), Meetraf Vaillant (28B)

    28A. **Jean Brickstein**; (1 fois ; 2%) ; [28]

    28B. **Meetraf Vaillant** ; (1 fois ; 2%) ; [28]
29. **JESSIE LOO** ; (1 fois ; 2%) ; [29] ; CLARA GÜZDÜL (30)
30. **CLARA GÜZDÜL** ; (2 fois ; 4,1%) ; [29, 30] ; WILL SCHEIDMANN (7), VARVALIA LODENKO (12)
31. **JULIE RORSCHACH** ; (1 fois ; 2%) ; [31] ; VARVALIA LONDEKO (12), Djimmy Iougriev (31A), Irma Iougrieva (31B)

    31A. **Djimmy Iougriev** ; (1 fois ; 2%) ; [31]

    31B. **Irma Iougrieva** ; (1 fois ; 2%) ; [31]
32. **ARMANDA ICHKOUAT** ; (1 fois ; 2%) ; [32] ; LAETITIA SCHEIDMANN (6), WILL SCHEIDMANN (7) ; YALIANE HEIFETZ (17); Lilly Young (18A); Solange Bud (18B); Madga Tetchke (18E)
33. **GINA LONGFELLOW**; (1 fois ; 2%) ; [33] ; WILL SCHEIDMANN (7); VARVALIA LONDEKO (7); Lilly Young (18A), Yaldam Reweg (33A)

    33A. **Yaldam Reweg**; (1 fois ; 2%) ; [33]
34. **MALEEKA BAYARLAG** ; (1 fois ; 2%) ; [34] ; LYDIA MAVRANI (16) ; Sheerokee Bayarlag (34A) ; le commandant (34B)

    34A. **Sheerokee Bayarlag** ; (1 fois ; 2%) ; [34]

    34B. **Le commandant** ; (2 fois ; 4,1%) ; [34, 37]

35. **RACHEL CARISSIMI** ; (1 fois ; 2%) ; [35] ; VARVALIA LODENKO (12), BABAÏA SCHTERN (15), les fils Schtern (15A) ; Oulan Raff (35A)

    35A**. Oulan Raff** ; (1 fois ; 2%) ; [35]

36. **ADZMUND MOÏSCHEL** ; (1 fois ; 2%) ; le commandant (34B)
37. **WITOLD YANSHOG**; (1 fois ; 2%) ; [37] ; ENZO MARDIROSSIAN (1), Alcina Baïadji (37A)

    37A. **Alcina Baïadji;** (1 fois ; 2%) ; [37A]

38. **NAÏSSO BALDAKCHAN**; (1 fois; 2%) ; [38] ; WILL SCHEIDMANN (7); VARVALIA LONDEKO (12); Solange Bud (18B); Battal Mevlido (38A)

    38A. **Battal Mevlido**; (1 fois; 2%) ; [38]

39. **LINDA SIEW**; (1 fois ; 2%) ; [39] ; Abacheïev (39A), Yashreene Kogan (39B)

    39A. **Abacheïev**; (1 fois; 2%) ; [39]

    39B. **Yashreene Kogan** ; (1 fois ; 2%) ; [39]

40. **DICK JERICHOE**; (1 fois ; 2%) ; [40] ; WILL SCHEIDMANN (7), FRED ZENFL (2), VARVALIA LONDEKO (12), Artiom Vessioly (10A), Lutz Bassmann (40A), Careen Jerichoe (40B); Kaanto Dylas (40C) ;

    40A. **Lutz Bassmann**; (1 fois; 2%); [40]

    40B. **Careen Jerichoe**; (1 fois; 2%); [40]

    40C. **Kaanto Dylas**; (1 fois; 2%); [40]

41. **COSTANZO COSSU**; (1 fois; 2%); [41]; KHRILI GOMPO (4)
42. **PATRICIA YASHREE**; (1 fois; 2%); [41]; SOPHIE GIRONDE (3) ; Tchinguiz Black (42A)

    42A. **Tchinguiz Black**; (1 fois; 2%); [42]

43. **MARIA CLEMENTI**; (1 fois; 2%); [43]; WILL SCHEIDMANN (7), VARVALIA LODENKO (12)
44. **RIM SCHEIDMANN;** (1 fois; 2%); [44]; WILL SCHEIDMANN (7), VARVALIA LODENKO (12)
45. **DORA FENNIMORE;** (1 fois; 2%); [45]; IZMAÏL DAWKES (5), FRED ZENFL (2), Schlomo Bronx (45A), Ionathan Leefschetz (45B)

    45A. **Schlomo Bronx;** (1 fois; 2%); [45]

    45B. **Ionathan Leefschetz**; (1 fois; 2%); [45]

46. **SENGÜL MIZRAKIEV**; (1 fois; 2%); [46]; KHRILI GOMPO (4), FRED ZENFL (2)
47. **GLORIA TATKO;** (1 fois; 2%); [47]; FRED ZENFL (2), SOPHIE GIRONDE (3), WILL SCHEIDMANN (7)
48. **ALIA AROAKANE**; (1 fois; 2%); [48]; FREZ ZENFL (2)
49. **VERENA YONG**; (1 fois; 2%); [49]; ENZO MARDIROSSIAN (1)

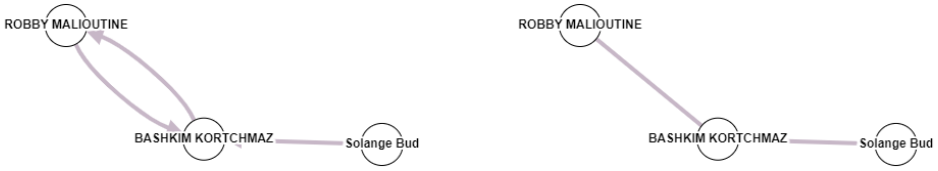
La création de cette liste découle d'une analyse méthodique du texte et ne saurait pas se correspondre à l'activité spontanée du lecteur qui le parcourt sans montrer une prétention d'exhaustivité dans la collecte de données intertextuelles. Néanmoins, elle fournit des informations nécessaires pour recomposer les ensembles de relations qui se tissent dans le livre et qui peuvent être plus au moins retenus par les lecteurs. Pour traduire ces informations d'une façon visuelle, nous allons créer deux graphes. Comme l'explique Dahan-Gaida, les graphes sont « des modèles abstraits de dessins de réseaux reliant des objets. Constitués par des sommets (aussi appelés nœuds ou points) et des arêtes qui relient ces sommets (aussi appelées liens ou lignes) » (2023, p. 144) ; le graphe constitue un type de diagramme très utile pour visualiser la connectivité réticulaire entre les éléments qui forment un système. Dans nos graphes, chaque personnage – que ce soit personnage-narrat ou secondaire – représentera un sommet, qui aura la forme d'un cercle sur lequel est écrit le nom du personnage, et chaque connexion entre un couple de personnages sera représentée par une arête, c'est-à-dire par une ligne qui relie deux sommets. Pour nos propos, nous allons considérer qu'une connexion se produit lorsqu'un personnage apparaît dans le texte associé à un autre personnage-narrat, qui apparaît toujours dans le texte de son propre narrat ; ce faisant, nous voudrions nous rapprocher du modèle de connexions qui pourrait se produire lorsque les personnages d'un titre post-exotique *migrent* vers un autre titre post-exotique. Dans ce modèle, les personnages-narrats, en majuscules, agissent en même temps comme *lieu* textuel qui abrite d'autres personnages et comme *force* textuelle qui se déplace, et les personnages secondaires n'agissent que comme des *forces* textuelles et ne peuvent être connectés qu'à des personnages-narrats[105]. Si nous avons créé deux graphes, c'est parce qu'on peut encore

[105] Deux personnages secondaires ne seront jamais connectés par une arête dans notre modèle, mais ils seraient tous les deux connectés à un personnage-narrat. Nous réservons pour des études à venir la diagrammatisation des connexions internes entre personnages secondaires.

interpréter ces connexions de deux façons différentes, selon qu'elles sont *orientées* ou non *orientées*. Un graphe orienté est celui où les arêtes, ou arcs, montrent la direction de la connexion entre le couple « (X, Y) » par de flèches, et un graphe non orienté est celui où les arêtes n'ont pas de direction associée entre le couple « {X, Y} »[106]. On peut le voir avec un premier exemple où l'on représente les connexions de 19. BASHKIM KORTCHMAZ et celles de 20. ROBBY MALIOUTINE[107] (Fig. 11).

Figure 11.

Connexions de ROBBY MALIOUTINE et BASHKIM KORTCHMAZ



Note. À gauche, le graphe est orienté ; à droite, le graphe est non orienté.

Le graphe orienté (à gauche) représente trois connexions : (20. ROBBY MALIOUTINE, 19. BASHKIM KORTCHMAZ), (19. BASHKIM KORTCHMAZ, 20. ROBBY MALIOUTINE) et (19. BASHKIM KORTCHMAZ, 18B. Solange Bud) ; le graphe non orienté représente deux connexions : {20. ROBBY MALIOUTINE, 19. BASHKIM KORTCHMAZ} et {19. BASHKIM KORTCHMAZ, 18B. Solange Bud}. Le graphe orienté a, donc, plus d'information sur les textes involucrés dans le modèle : il nous indique que le personnage ROBBY MALIOUTINE apparaît dans le narrat BASHKIM KORTCHMAZ, mais, aussi, que le personnage BASHKIM KORTCHMAZ apparaît dans le narrat ROBBY MALIOUTINE, c'est-à-dire, que la connexion est bidirectionnelle. Le graphe non orienté se limite à signaler qu'il existe une connexion entre ces deux personnages, mais n'indique pas s'il s'agit d'une connexion unidirectionnelle, comme celle entre BASHKIM KORTCHMAZ et Solange Bud, ou d'une connexion bidirectionnelle. Ainsi, le graphe orienté a l'avantage de nous apporter plus d'information sur le sens des apparitions des personnages dans le *texte* : pour un

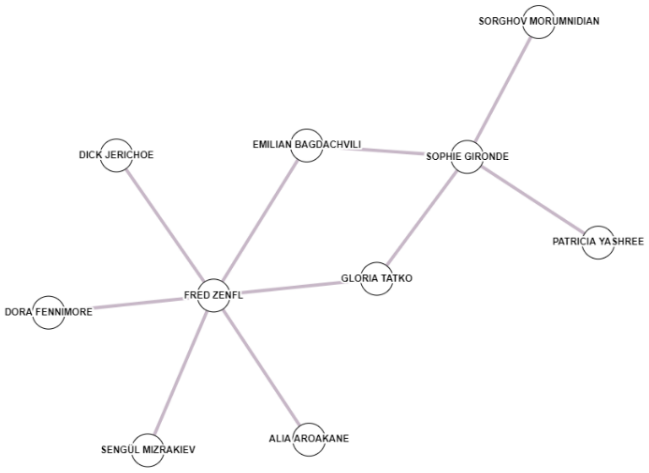
[106] Voir l'entrée Théorie de Graphes (Wikipedia, s.d.).
[107] Pour ce graphe, ainsi que pour tous les autres, nous avons utilisé le logiciel gratuit de créations de graphes appelé Graph Online (https://graphonline.ru), développé par l'équipe de Graphanalyzer.

personnage-narrat donné, il représente tous les autres personnages qui apparaissent dans le texte de ce narrat ; tandis que le graphe non orienté assume que si un personnage est connecté à un autre, cet autre personnage est aussi connecté au premier, de sorte qu'il nous informe d'un modèle de connexions plus proche des relations du *monde* fictionnel représenté dans l'esprit du lecteur.

Au fur et à mesure qu'on introduit les données de la liste dans le logiciel, les graphes deviennent de plus en plus complexes. Les graphes suivants représentent les connexions d'un ensemble de personnages qui apparaissent dès qu'on examine les personnages-narrats de 2. FRED ZENFL et de 3. SOPHIE GIRONDE. Fred Zenfl apparaît dans les narrats 8. EMILIAN BAGDACHVILI, 40. GLORIA TATKO, 45. DORA FENNIMORE, 46. SENGÜL MIZRAKIEV, 47. GLORIA TATKO, 48. ALIA ARAOKANE; Sophie Gironde apparaît dans les narrats 8. EMILIAN BAGDACHVILI, 21. SORGHOZ MORUMNIDIAN, 42. PATRICIA YASHREE et 47. GLORIA TATKO. On remarquera qu'ils apparaissent en même temps dans les narrats 8. EMILIAN BAGDACHVILI et 47. GLORIA TATKO. Cela veut dire que, même s'ils ne sont pas connectés entre eux – ils ne sont pas des sommets *voisins* – il existe deux *chemins* qui les connectent au moyen d'un seul sommet intermédiaire : le chemin {2. FRED ZENFL, 8. EMILIAN BAGDACHVILI, 3. SOPHIE GIRONDE} et le chemin {2. FRED ZENFL, 40. GLORIA TATKO, 3. SOPHIE GIRONDE}. En outre, on peut en déduire que la distance la plus large entre deux personnages dans ce modèle doit être de 4 sommets : le sommet initial, 2. FRED ZENFL ou 3. SOPHIE GIRONDE, l'intermédiaire entre ces deux-là et le sommet final. Visualisons ce modèle à l'aide d'un graphe non orienté (Fig. 12):

Figure 12.

Graphe non orienté avec les connexions de 2. FRED ZENFL et 3. SOPHIE GIRONDE

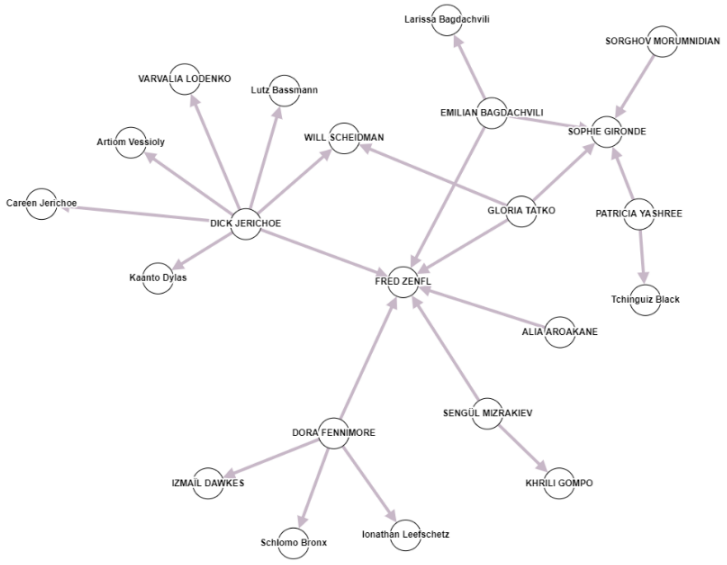


Une autre manière d'arriver à un graphe similaire, c'est d'analyser les apparitions de 2. FRED ZENFL et de 3. SOPHIE GIRONDE dans l'ensemble de narrats de *Des anges mineurs*. Avec ce procédé, nous obtenons un graphe avec les mêmes sommets du graphe précédent, mais où l'on montre aussi la direction des connexions (Fig. 13). Ceci est utile pour remarquer que les textes des narrats 2. FRED ZENFL et 3. SOPHIE GIRONDE ne mentionnent pas d'autres personnages que leurs protagonistes respectifs, c'est-à-dire, qu'ils n'ont pas d'arêtes qui pointent vers d'autres sommets tandis qu'ils reçoivent des arêtes provenant d'autres sommets. On peut profiter de l'occasion pour complexifier le graphe et y inclure aussi les autres personnages mentionnés dans chaque narrat où 2. FRED ZENFL et 3. SOPHIE GIRONDE sont aussi mentionnés. Or, nous ne représenterons pas les connexions des personnages-narrats où l'on ne mentionne pas 2. FRED ZENFL ni 3. SOPHIE GIRONDE, comme c'est le cas, par exemple, de 6. WILL SCHEIDMANN. Enfin, notons que dans le graphe orienté suivant, il n'y a pas de chemin qui unisse 2. FRED ZENFL et 3. SOPHIE GIRONDE, dans la mesure où il faudrait qu'on puisse unir ces deux personnages en suivant la direction des flèches des arêtes pour qu'un chemin existe. Cela traduit le fait qu'il n'y a pas non plus un chemin textuel qui commence dans 2. FRED ZENFL ou 3. SOPHIE GIRONDE et qui lui conduise de narrat en narrat au long de *Des anges mineurs* pour finir dans 3. SOPHIE GIRONDE ou 2.

FRED ZENFL, et ceci est valable pour tout narrat où il n'y a mentionné que le nom du personnage qui l'intitule :

Figure 13.

Graphe orienté avec les connexions de 2. FRED ZENFL, 3. SOPHIE GIRONDE,. 8. EMILIAN BAGDACHVILI, 21. SORGHOZ MORUMNIDIAN, 42. PATRICIA, YASHREE, DORA FENNIMORE, 46. SENGÜL MIZRAKIEV, 47. GLORIA TATKO et 48. ALIA ARAOKANE



Pour représenter la totalité du système de personnages et de leurs relations dans *Des anges mineurs* nous avons demandé au logiciel Graphonline d'organiser spatialement le graphe – même si on a dû altérer cette organisation manuellement pour des raisons de clarté – ainsi que de représenter le poids de chaque sommet en augmentant ou diminuant la taille du cercle qui le représente (le poids d'un sommet est le nombre de connexions dont il fait partie : ainsi, le sommet le plus « lourd » est celui de 7. WILL SCHEIDMANN ou de 12. VARVALIA LODENKO, et les plus « légers » sont ceux des personnages qui ne sont mentionnés qu'une seule fois). Les graphes résultants sont complexes et la taille de leurs éléments dans les images suivantes rend difficile de suivre pas à pas le tissage de connexions ; néanmoins, ils nous permettront d'avoir une image approximative de réseaux des personnages dans le texte, ainsi que d'en tirer certaines conclusions en y appliquant quelques outils d'analyse de graphes :

Figure 14.

Graphe non orienté des connexions de tous les personnages-narrats et des personnages secondaires de Des anges mineurs

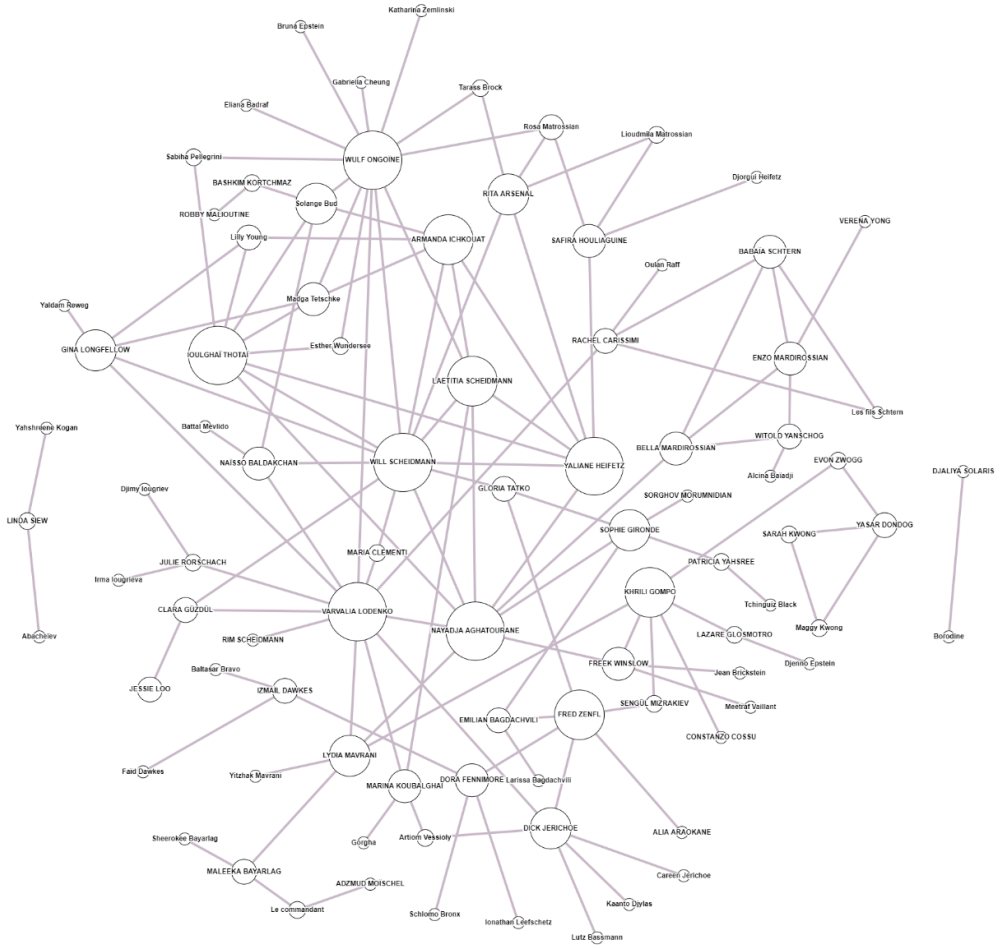


Figure 15.

Détail du graphe non orienté

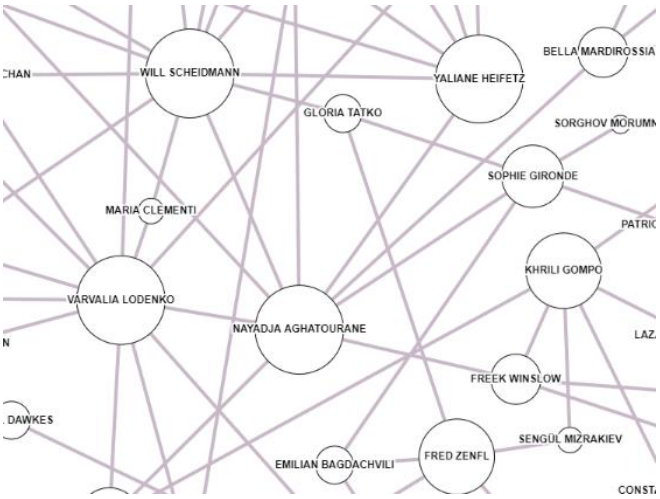


Figure 16.

Graphe orienté des connexions de tous les personnages-narrats et les personnages secondaires de Des anges mineurs

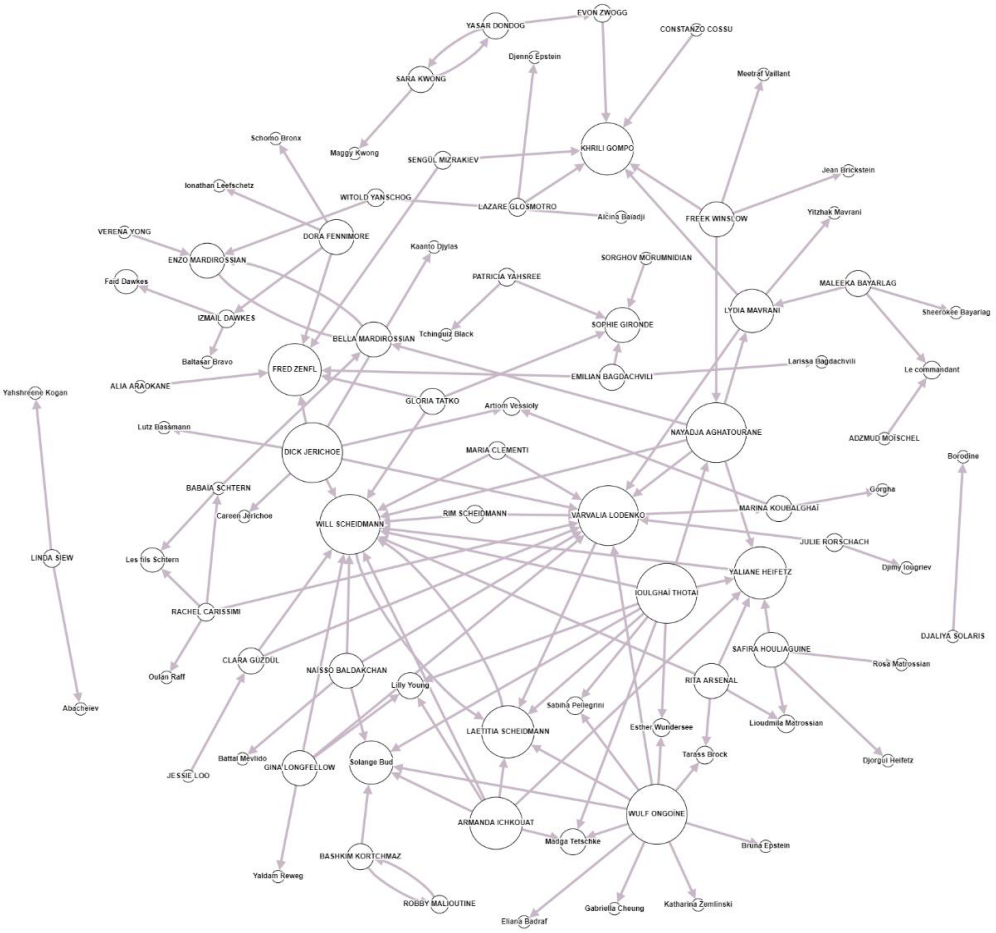
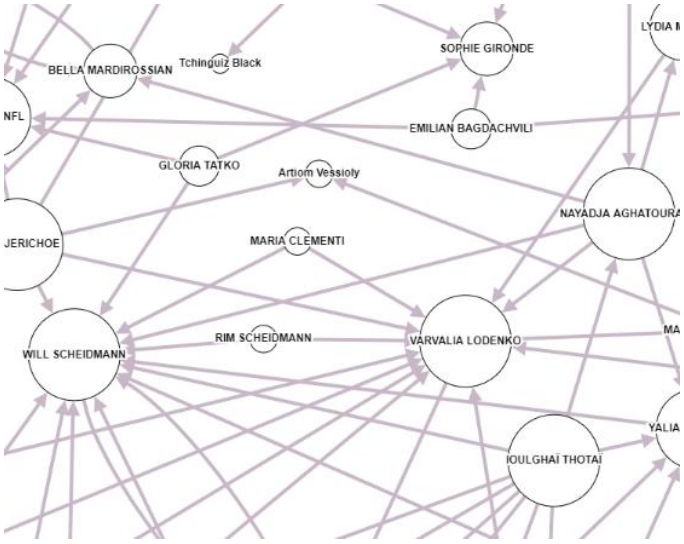


Figure 17.

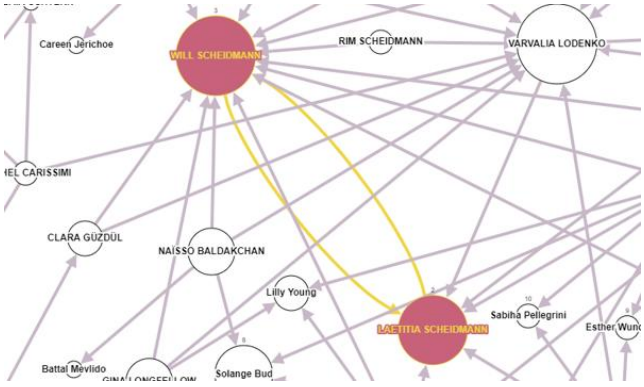
Détail du graphe orienté



Nous allons passer maintenant au commentaire de ces deux graphes, qui devra être forcément sommaire : l'analyse de chaque chemin, de chaque groupe de sommets, des connexions attendues et inattendues dépassera largement nos propos de montrer la dimension diagrammatique du post-exotisme à travers l'exemple de *Des anges mineurs*. Commençons par le graphe orienté de la figure 5. Comme nous l'avons indiqué, ce graphe est plus fidèle à l'être textuel du système de personnages du texte. Ceci, on peut le voir si on analyse, par exemple, les connexions autour de 7. WILL SCHEIDMANN. Rappelons que, dans *Des anges mineurs*, Will Scheidmann apparaît dans 15 narrats – y compris le sien, tandis qu'on ne mentionne que Laetitia Scheidmann, sa grand-mère chamanique, dans son narrat associé ; il arrive quelque chose de similaire avec Laetitia Scheidmann, qui apparaît dans 7 narrats – y compris le sien, mais on n'y mentionne que Will Scheidmann. Dans le graphe orienté, cela se traduit dans le fait que le seul chemin qui démarre de 7. WILL SCHEIDMANN ne mène qu'à 6. LAETITIA SCHEIDMANN, et vice-versa : ces deux personnages renvoient l'un à l'autre, en créant une sorte de boucle par rapport au reste de personnages (Fig. 18).

Figure 18.

Connexions mutuelles de 6. LAETITIA SCHEIDMANN et 7. WILL SCHEIDMANN dans le graphe orienté



La situation est différente si on se penche, maintenant, sur les chemins qui ont pour destination 7. WILL SCHEIDMANN, mais qui démarrent ailleurs. Pour les apercevoir, il faut recomposer l'itinéraire inverse et suivre les sommets incidents sur 7. WILL SCHEIDMANN ; puis, on doit suivre les sommets incidents sur les sommets incidents sur 7. WILL SCHEIDMANN, et ainsi de suite jusqu'à un quatrième degré (Fig.

19). Cela fait un total de vingt-deux narrats qui finissent par renvoyer, directement ou indirectement, à 7. WILL SCHEIDMANN ; et cela nous informe que si le lecteur ouvre *Des anges mineurs* et tombe au hasard sur un de ces 22 narrats – qui constituent 45% de narrats du livre, il finira par arriver, par des mentions intertextuelles et narrat par narrat, au narrat en question. Le chemin le plus long qu'on peut faire en suivant cette méthode démarre dans 34. MALEKA BAYARLAG et il est composé de cinq sommets : (34. MALEKA BAYARLAG, 16. LYDIA MAVRANI, 12. VARVALIA LODENKO, 6. LAETITIA SCHEIDMANN, 7. WILL SCHEIDMANN).

Figure 19.

Tous les sommets qui sont connectés, directement ou par des intermédiaires, à 7. WILL SCHEIDMANN dans un graphe orienté

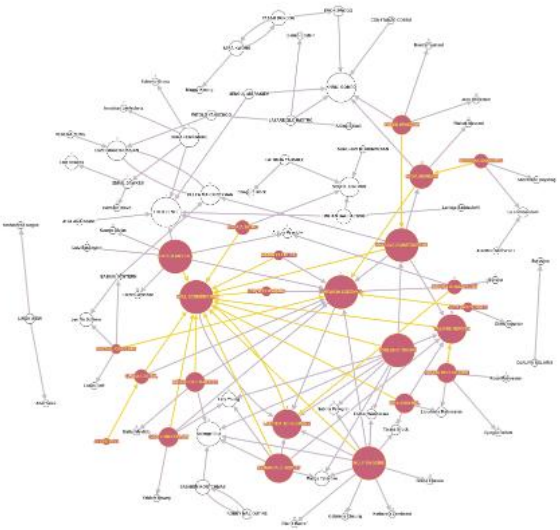
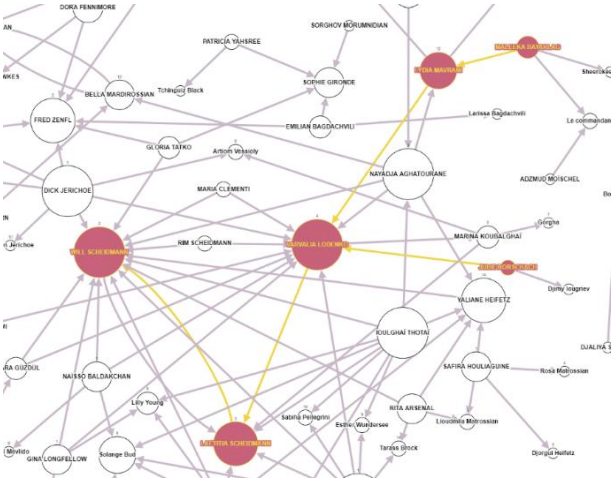


Figure 20.

L'exemple de deux chemins qui finissent sur 7. WILL SCHEIDMANN dans un graphe orienté



Note. Le premier chemin est celui de (34. MALEKA BAYARLAG, 16. LYDIA MAVRANI, 12. VARVALIA LODENKO, 6. LAETITIA SCHEIDMANN, 7. WILL SCHEIDMANN), ayant cinq connexions; le deuxième chemin est celui de (31. JULIE RORSCHACH, 12. VARVALIA LODENKO, 6. LAETITIA SCHEIDMANN, 7. WILL SCHEIDMANN), ayant quatre connexions.

Le graphe non orienté de la figure 14 traduit peut-être mieux les connexions entre les personnages dans ce qui serait le monde de *Des anges mineurs* tel qu'il est représenté dans l'esprit du lecteur. Dans ce graphe, tous les personnages sont connectés entre eux, de sorte qu'on peut toujours arriver d'un personnage quelconque à un autre par des chemins plus au moins longs. Les personnages les plus éloignés de 7. WILL SCHEIDMANN sont 24. SARAH KWONG et 24A. Maggy Kwong, d'où il démarre un chemin de six sommets (Fig. 21)[108]. Or, les personnages les plus éloignés entre eux sont toujours ces deux sœurs Kwong et 20. ROBBY MALIOUTINE, séparés par neuf connexions (Fig. 22)[109]. Tandis que dans le graphe orienté les connexions reflètent des chemins de lecture, les chemins dans le graphe non orienté traduisent des cercles de proximité progressive entre les personnages du monde de *Des anges mineurs* dans l'esprit

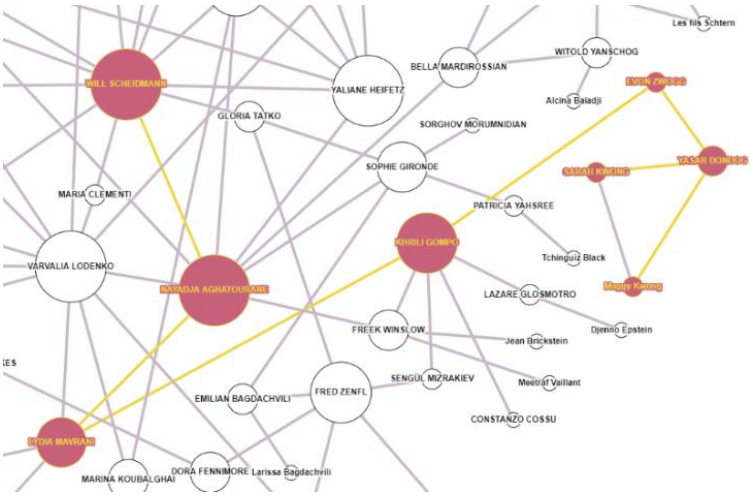
[108] {24. SARAH KWONG, 26. YASAR DONDOG, 9. EVON ZWOG, 4. KHRILI GOMPO, 16. LYDIA MAVRANI, 22. NAYADJA AGHATOURANE, 7. WILL SCHEIDMANN}

[109] {24. SARAH KWONG, 26. YASAR DONDOG, 9. EVON ZWOGG, 4. KHRILI GOMPO, 16. LYDIA MAVRANI, 12. VARVALIA LODENKO, 25. WULF ONGOÏNE, 18B. SOLANGE BUD, 19. BASHKIM KORTCHMAZ, 20. ROBBY MALIOUTINE}

du lecteur : ainsi, les sœurs Kwong sont plus proches de 9. EVON ZWOGG dans l'esprit du lecteur que de 20. ROBBY MALIOUTINE, qui sera toutefois plus proche de 7. WILL SCHEIDMANN que les deux sœurs. Bien évidemment, il est rare qu'un lecteur puisse garder dans son esprit l'ensemble du tissage de personnages de façon discrète, tel qu'il est diagrammatisé par le graphe. Certaines connexions seront plus fortes et renforcées par la répétition, comme celles qui mènent vers Will Scheidmann, Varvalia Lodenko ou Khrili Gompo, et d'autres auront la forme d'une intuition, une familiarité qui se présente à l'esprit du lecteur lorsqu'il parcourt pour la deuxième fois le nom d'un personnage qui est apparu dix narrats avant, comme c'est le cas d'Enzo Mardirossian et de Bella Mardirossian.

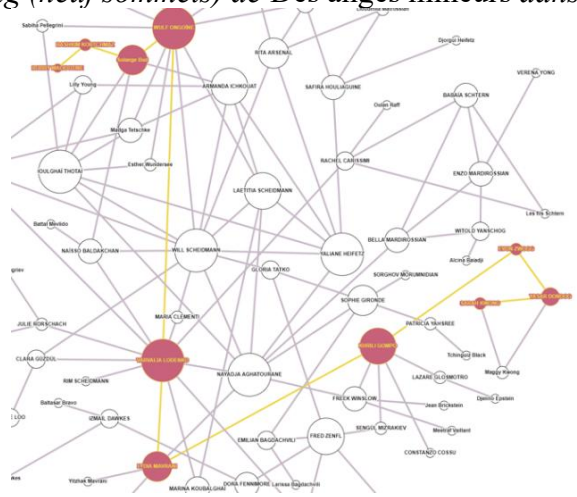
Figure 21.

Le chemin le plus long (six sommets) menant à Will Scheidmann dans le graphe non orienté



Note. Le graphe correspond au chemin {24. SARAH KWONG/ 24A. Maggy Kwong, 26. YASAR DONDOG, 9. EVON ZWOG, 4. KHRILI GOMPO, 16. LYDIA MAVRANI, 22. NAYADJA AGHATOURANE, 7. WILL SCHEIDMANN}.

Figure 22.
Le chemin le plus long (neuf sommets) de Des anges mineurs *dans le graphe non orienté*



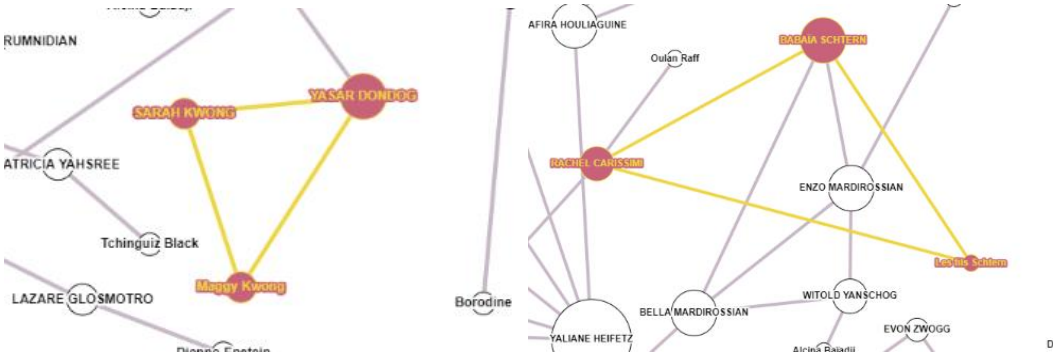
Note. Le graphe correspond au chemin {24. SARAH KWONG, 26. YASAR DONDOG, 9. EVON ZWOGG, 4. KHRILI GOMPO, 16. LYDIA MAVRANI, 12. VARVALIA LODENKO, 25. WULF ONGOÏNE, 18B. SOLANGE BUD, 19. BASHKIM KORTCHMAZ, 20. ROBBY MALIOUTINE}.

En outre, le graphe non orienté permet d'analyser la présence de *cliques*, c'est-à-dire, des groupes de sommets qui forment un sous-graphe dedans le graphe où tous les sommets sont adjacents, c'est-à-dire ont une connexion directe entre eux. La clique la plus simple a la forme d'un triangle qui constitue un groupe de personnages plus au moins indépendant ayant leur narration à eux-mêmes dans *Des anges mineurs*. L'exemple le plus clair est celui de la clique C_1 {24. SARAH KWONG, 24A. Maggy Kwong, 26. YASAR DONDOG} (Fig. 23). Entre eux, il se tisse l'histoire suivante : Sarah Kwong est une psychiatre chinoise dans un centre éducatif que Yasar Dondog, homme de soixante ans, fréquentait avant de le quitter et faire « l'école buissonnière » (Volodine, 1999, p. 105) ; Yasar Dondog habite avec Maggy Kwong, la sœur de la psychiatre, et ils passent les matinées à vendre dans la Rue du Kanal des boîtes d'herbes médicinales qu'ils cueillent la veille. Un autre élève du centre éducatif, Evon Zwogg, permet de connecter ces personnages avec Khrili Gompo, et, alors, de les connecter avec le reste du graphe, or, cela n'empêche pas que ces trois constituent une petite histoire en marge des aventures de Varvalia Lodenko ou du martyre de Will Scheidmann. D'autres cliques simples peuvent être soulignées en décomposant le graphe en triangles, qui se traduisent dans des narrations plus au moins fermées, voire isolées, dans *Des anges mineurs*, comme, par

exemple, celle de la clique C_2 {15. BABAÏA SCHTERN, 15A. Les fils Schtern, 35. RACHEL CARISSIMI}, qui met en contraste la pratique cannibale des fils Schtern qui engrossent leur mère avec la figure d'une femme de ménage travaillant pour des riches, Rachel Carissimi, qui « a déjà tué plusieurs capitalistes, mais elle ne les a pas mangés » (Volodine, 1999, p. 167) (Fig. 23). La clique le plus complexe, ou la clique maximale est celle qui connecte quatre personnages plus au moins centraux dans le graphe et qu'on appellera C_3 {6. LAETITIA SCHEIDMANN, 7. WILL SCHEIDMANN, 17. YALIANE HEIFETZ, 32. ARMANDA ICHKOUAT}. (Fig. 24). Yaliane Heifetz est l'une des sœurs Olmès qui retiennent Will Scheidmann attaché à un pôle dans le campement, et il semble que ce soit elle qui a commencé son exécution en tirant la première sur le prisonnier; Armanda Ichkouat est le nom d'une alouette qui habite aussi près du campement et qui suit les événements au cours des années. Elle est subtilement évoquée déjà dans le narrat 17. YALIANE HEIFETZ - « Un oiseau à présent faisait du sur-place au-dessus des brebis, et, de temps en temps, il craquetait ou sifflait une note brève » (Volodine, 1999, p. 75), et, dans le narrat qui porte son nom à elle, elle est décrite comment un oiseau qui survole le campement, et dont le point de vue est assumé par Will Schiedmann : « Armanda Ichkouat vit Lilly Young se lever, et je dis Armanda Ickouat pour ne pas utiliser la première personne en permanence » (Volodine, 1999, p. 150). Dans ce cas, l'existence de la clique maximale dans le graphe ne nous semble pas se traduire directement sous la forme d'une sous-narration dans le texte : elle semble plutôt être le produit accidentel de la combinaison de personnages hautement connectés. Et, enfin, soulignons aussi que la méthode que nous avons choisie pour considérer l'existence de connexions entre personnages permet de recenser certaines combinaisons en même temps qu'elle en néglige d'autres, notamment, concernant les personnages secondaires.

Figure 23.

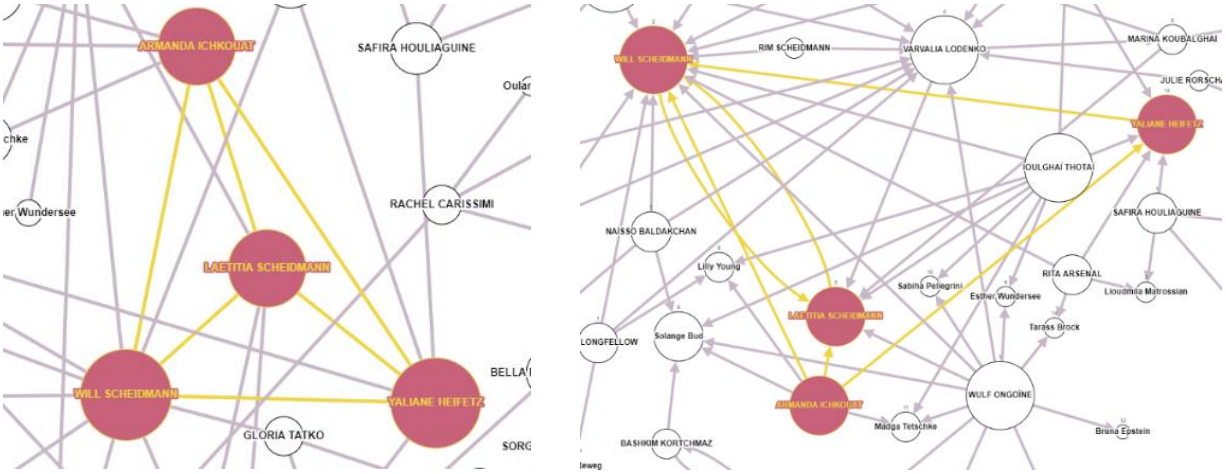
Les cliques C_1 et C_2



Note. À gauche la clique C_1 {24. SARAH KWONG, 24A. Maggy Kwong, 26. YASAR DONDOG; droite, la clique C2 {15. BABAÏA SCHTERN, 15A. Les fils Schtern, 35. RACHEL CARISSIMI}.

Figure 24.

La clique maximale de Des anges mineurs



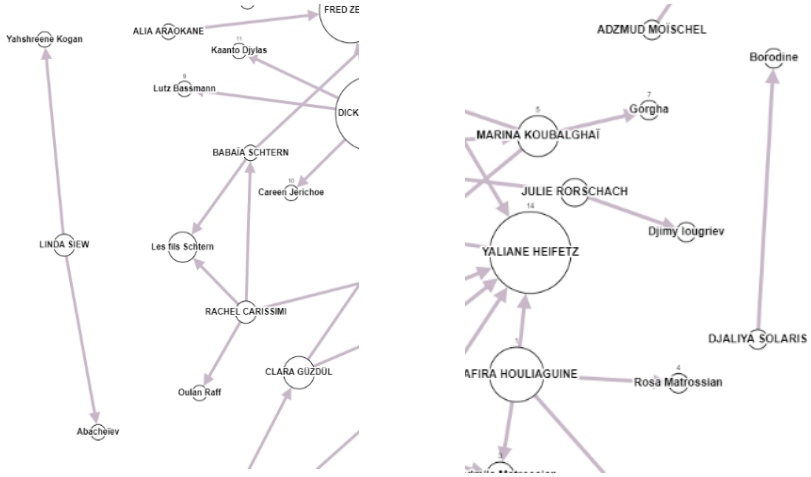
Note. À gauche, la clique maximale C_3 {6. LAETITIA SCHEIDMANN, 7. WILL SCHEIDMANN, 17. YALIANE HEIFETZ, 32. ARMANDA ICHKOUAT}; à droite, ces mêmes connexions impliquées dans la clique C_3 dans le graphe orienté.

Finalement, les deux graphes montrent aussi qu'il y a certains personnages qui forment deux groupes isolés complètement du reste de personnages. Ce sont les groupes constitués par 39. LINDA SIEW, 39A. Abacheïev, 39B. Yashreene Kogan, situé à gauche du graphe, et le groupe 11. DJALIYA SOLARIS, 11A. Borodine, à droite (Fig. 25). Or, il arrive que leur isolation soit plutôt le produit de la manière intertextuelle dont on a

décidé de considérer l'existence d'une connexion entre personnages que du manque de connexions *réelles* de ces personnages. Ainsi, ces deux groupes de sommets représentent aussi les limites de la capacité mimétique d'un diagramme concret. D'un côté, il est vrai que leurs personnages n'apparaissent pas dans d'autres narrats, et ils ne mentionnent dans leurs textes que des personnages locaux, dont la projection est limitée au même narrat. Or, de l'autre côté, il arrive que « les berges du Kanal » (Volodine, 1999, p. 183) soient mentionnées dans le narrat 39. LINDA SIEW, et ce Kanal soit l'une des références spatiales les plus saillantes dans le texte, reliant déjà les narrats 19. BASHKIM KORTCHMAZ, 24. SARAH KWONG, 25. WULF ONGOÏNE, 26. YASAR DONDOG, 39. LINDA SIEW, 40. DICK JERICHOE, 44. RIM SCHEIDMANN et 45. DORA FENNIMORE ; si l'on suivait une logique graphique plutôt transfictionnelle selon laquelle les personnages sont connectés dès qu'ils partagent un espace de référence ou d'habitation, il faudrait alors reconnecter 39. LINDA SIEW au centre même du graphe à travers la mention au Kanal, ce qui connectera à son tour 11. DJALIYA SOLARIS à 39. Et, en outre, les deux groupes de personnages pourraient être reliés entre eux par un détail étrange de leurs mondes romanesques : les voitures y sont conduites par des femmes mi-mutantes et leur nom est affiché dans une plaque. C'est ainsi que Borodine apprend le nom de Djaliya Solaris lorsqu'il se promenait une souris à la main, et qu'Abacheïev voit passer Yahsreene Kogan et Linda Siew lorsqu'il allait apporter un plat de curry comme cadeau pour son nouveau voisin. Bref, nous retiendrons cet exemple pour illustrer après une des caractéristiques sémiotiques du diagramme et que Dahan-Gaïda (2023) résume éloquemment lorsqu'elle indique que le diagramme « n'est pas dans un rapport mimétique avec son objet, mais plutôt dans un rapport heuristique » (p. 12). Cela veut dire, par rapport à notre cas, qu'en observant un diagramme on ne doit pas seulement y penser comme une représentation objective de l'objet diagrammatisé, mais comme une manière concrète et, alors, impliquant toujours un certain degré de partialité, d'en créer de la connaissance.

Figure 25.

Les deux groupes de personnages isolés de Des anges mineurs



Note. À gauche, le groupe (39. LINDA SIEW, 39A. Abacheïev, 39B. Yashreene Kogan) dans le graphe orienté ; à droite, le groupe (11. DJALIYA SOLARIS, 11A. Borodine) dans le graphe orienté.

D'après Ruffel, les narrats de *Des anges mineurs* fonctionnent selon une logique qui présente une tension sous la forme d'une interrogation et une conclusion sous la forme d'une image. En mettant l'exemple du voyager dimensionnel 4. KHRILI GOMPO, il écrit :

> Une scène, généralement précaire, ici manifestée par les seules trente secondes que le personnage a à sa disposition, fait tableau et avec ce tableau un sens se révèle ; le narrat s'achève. Il a joint logique discursive et logique iconique ou plutôt la seconde a supplanté la première (2006b, p. 159).

Nous ajouterions aussi, à partir de l'interconnexion des personnages attestée par les graphes, que les narrats agissent comme des tentatives de rencontre entre des personnages habitant un monde désolé et solitaire, ces connexions pouvant s'achever à l'aide de cette création d'images dont parle Ruffel. Vu ainsi, *Des anges mineurs* est l'épopée fragmentaire du contact entre les êtres humains et non humains au milieu de la ruine de la civilisation. Que ce soit par rêve, comme les rencontres de nombreux personnages avec Sophie Gironde, par le biais d'une nouvelle sur un tel ou tel personnage, comme l'appel que Clara Güdzül fait pour contacter téléphoniquement avec Varvalia Lodenko, par des textes divers, comme les romans de Fred Zenfl ou comme les lettres à travers lesquelles

Yaliane Heifetz remémore son mari Djourgui Heifetz, ou par moyen d'un voyage plus traditionnel, comme l'expédition périlleuse de Baltasar Bravo pour rejoindre les frères Dawkes, les narrats mettent en scène l'enjeu de la rencontre sous la forme d'un catalogue de situations qui l'entravent autant qu'elles la rendent possible. Le narrat 16. LYDIA MAVRANI en propose un bel exemple en racontant le contact du voyageur Khrili Gompo avec une fille appelée Lydia Mavrani au milieu d'un marché saturé de gens et de stimuli :

> La fille vint à moi, elle vint directement vers moi sans cesser de me dévisager, en me fixant d'un regard où le noir était transparent, où quelque chose de désespérément intense flambait, plus éclatant qu'un cri, elle coupait la foule, nous étions environnés d'une populace hagarde, nous étions séparés par des dizaines d'hommes et de femmes habillés de vestes trouées et de restes de manteaux ou de robes et de nippes sales, il semblait presque impossible de progresser tant la presse était grande, il était deux heures, le soleil tapait, les odeurs du marché ne cessaient de s'alourdir (Volodine, 1999, p. 64).

Le marché semble ici agir comme l'emblème du système de personnages *Des anges mineurs*. Il représente la situation paradoxale d'une concentration de personnages, plus au moins ordonnés, qui sont pourtant éloignés les uns des autres, et dont l'accumulation représente le bruit qui entrave qu'une connexion stable et discrète se tisse dans l'esprit du lecteur. Et, ceci, même structurellement, comme s'il se correspondait à la description des graphes qu'on vient de commenter : « [La foule] obéissait à d'autres règles, elle ondulait de façon autonome, sans aucun rythme, à peu près compacte, créant en son sein courants principaux et secondaires et tourbillons majeurs et mineurs, et contrariant avec puissance tout déplacement autre que collectif. » (Volodine, 1999, p. 65). Lydia Mavrani, rencontrant Khrili Gompo dans la foule, représente la possibilité improbable d'une connexion dans cette congrégation tumultueuse de personnages : « Elle hésita une seconde, elle ne voulait pas parler, elle désirait ne pas rompre un miracle, peut-être mettait-elle en doute la réalité de cette rencontre qui avait lieu » (Volodine, 1999, p. 67). Mais, comme il arrive aussi dans l'esprit du lecteur, les confusions entre personnages sont aussi communes que leur rencontre, rendant difficile aussi de ce point de vue leur contact. En effet, il semble que Lydia Mavrani avait pris Khrili Gompo pour une personne, peut-être son frère, et que tout l'effort pour traverser la foule, pour ignorer les autres personnages et en dévisager un en particulier, a conduit à des résultats décevants : « Mais

toi…mais comment…tu n'es pas Yitzhak Mavrani ?... Tu ne me… Tu ne te souviens pas que tu es Yitzhak Mavrani… Je ne disais rien, je ne pouvais pas imaginer comment adoucir sa peine, comment alléger sa confusion » (Volodine, 1999, p. 68).

À cet égard, il faut comprendre que les graphes que nous avons composés représentent, à cet égard, la confluence de la structure intertextuelle de l'œuvre et des opérations de lecture qu'en réalise le lecteur pour la saisir : c'est seulement dans l'esprit du lecteur qu'une connexion peut se produire, et ceci parce qu'il a parcouru et interprété le texte qui la rend possible. Or, c'est une image *idéale* de ces connexions qu'on aperçoit en analysant les graphes, car, dans leur détail, ils impliquent la présence d'un lecteur avec des capacités mnémotechniques remarquables qui pourrait organiser mentalement ce que le graphe organise spatialement. Pourtant, en les regardant de loin, d'un regard plutôt esthétique qu'analytique, ils transmettent aussi le côté bruyant de l'esprit d'un lecteur moyen qui, plus apte à capter l'importance et la récurrence des personnages que le tissage concret entre eux, configure aussi une image de *Des anges mineurs* comme un amas de noms et de lignes dont il est difficile de suivre la structure.

Comme l'exemple du narrat de 16. LYDIA MAVRANI le montre, le texte propose ce double effet chaotique, mais, en même temps, ordonné, dans la saisie des relations intertextuelles, et c'est en cela que les graphes de *Des anges mineurs* peuvent nous donner un modèle réduit du fonctionnement du post-exotisme à cet égard. Certes, cela est au prix de masquer certaines informations sur le rôle romanesque de ces personnages et, même, de ne pas se rendre sensible aux pièges énonciatifs du texte et à l'identité trouble des narrateurs qui caractérise l'art narratif post-exotique. La méthode est, donc, imparfaite, mais elle nous semble pouvoir constituer les bases pour un modèle où toutes les connexions intertextuelles entre les textes post-exotiques pourraient éventuellement être représentées. Il faudrait alors traiter chaque texte post-exotique comme nous avons traité chaque narrat de *Des anges mineurs*, en analysant les personnages qui y apparaissent et en notant leur réapparition au long de l'édifice post-exotique. On remarquera déjà que les personnages de Jessie Loo, Yasar Dondog, Maria Clementi, Battal Mevlido ou Lutz Bassmann constituent des sommets d'autres graphes qui diagrammatisent le système de personnages de, respectivement, *Dondog* pour Jessie Loo et Yasar Dondog, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* pour Maria Clementi, *Songes de Mevlido* pour Battal Mevlido ainsi que toute la production de l'hétéronyme Lutz Bassmann. En considérant

que certains sommets sont communs à plusieurs textes, on aperçoit alors l'image d'un grand graphe unissant – potentiellement – les quarante-neuf titres post-exotiques, au moins, par des mentions intertextuelles. Ce serait un diagramme de l'œuvre post-exotique qui, outre proposer une représentation méthodique de son intertextualité, rendrait aussi l'image d'un tissu chaotique, bruyant, complexe et confus d'une quantité ingérable de personnages qui, néanmoins, sont connectés discrètement.

3.2.2.4. La fable post-exotique comme diagramme des textes post-exotiques

Nous avons vu que, pour penser à la manière dont le lecteur intègre les différents niveaux du système textuel, Noëlle Batt (2012) proposait l'existence des diagrammes intermédiaires créés et mobilisés virtuellement par le lecteur. Nous imaginons ces diagrammes comme structures mentales plus au moins stables, plus au moins temporelles, où le conceptuel s'allie à l'iconique dans la synthèse des informations textuelles, et ayant notamment des fonctions épistémiques. La figure circulaire-spirale que nous avons analysée dans *Herbes et golems* (Draeger, 2012) peut nous aider à imaginer l'une de ces étapes d'intégration diagrammatique de la dimension énonciative du texte dans l'esprit du lecteur ; et, de la même façon, les connexions que le lecteur tisse entre les personnages de *Des anges mineurs* (Volodine, 1999) peuvent aussi être pensées à l'aide de la figure d'un graphe où les personnages sont associés à travers des lignes. Nous pourrions aussi penser que la relation de la fiction avec l'histoire, par exemple, ou le parcours spatial des personnages, peuvent aussi s'intégrer mentalement à l'aide de certaines figures diagrammatiques intermédiaires, comme pourraient l'être une sorte de ligne temporelle reliant les événements historiques avec ceux de la fiction ou le dessin mental d'une carte topographique. La compréhension du texte dans sa totalité passerait alors par la synthétisation de tous ces diagrammes intermédiaires « en un diagramme final orienté qui pose les multiples enjeux du texte, ceux qui ont consciemment ou inconsciemment décidé de sa mise en chantier » (Batt, 2012, p. 17). C'est dans cette structure mentale intégrée que le texte s'affiche le plus directement comme un système à différents niveaux, enfin, que ce système s'affiche comme tel dans la conscience du lecteur, suivant les idées de Iouri Lotman qui inspirent en premier lieu la pensée de la critique (*vid.* Batt, 1990), et que Dahan-Gaïda (2023) explique dans ces termes :

> À tous les niveaux, le texte littéraire produit ses effets dans l'interaction entre une totalité émergente et des parties (composantes ou niveaux) hétérogènes qui prennent ensemble dans des formes et des configurations, des structures de perception et des façons de voir le monde (p. 80).

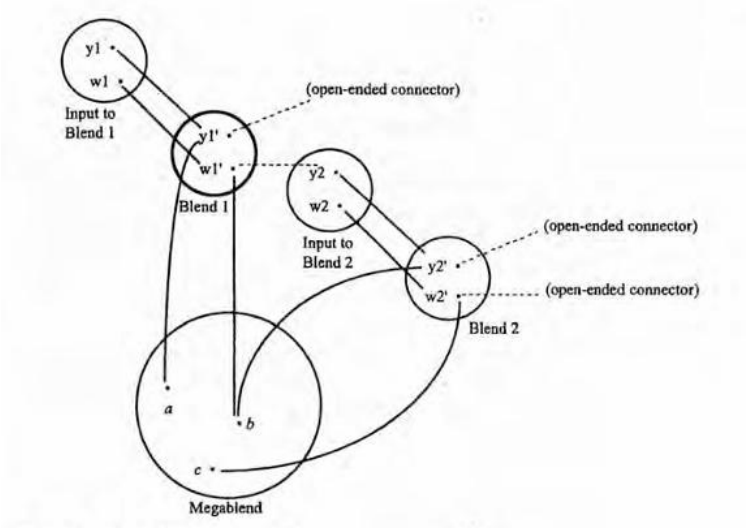
Dès que l'on comprend le post-exotisme comme une unité, c'est-à-dire comme un grand texte fragmenté en quarante-neuf titres, la totalité diagrammatique de chaque texte, où les différents niveaux d'expression s'intègrent localement, devient à son tour intermédiaire dans une plus grande totalité post-exotique, que le rêve d'un graphe unissant tous les personnages post-exotiques nous permet d'apercevoir. Enfin, les cycles romanesques tendent vers cette intégration du fragment dans l'unité performée dans l'esprit du lecteur et, dans ce sens, on pourrait dire que la Bretagne composée par les romans de Chrétien de Troyes ou la France balzacienne ont, outre leur caractère de monde fictionnel où l'intrigue se développe, une dimension proprement diagrammatique dans leur nature de totalité où le lecteur synthétise les textes individuels et, donc, intermédiaires. Dans le post-exotisme, cette totalité diagrammatique semble correspondre à la prison de haute sécurité. Or, à la différence de ces deux exemples, cette prison n'émane pas directement, sans l'intermédiaire d'un autre texte, de la lecture synthétisante des textes individuels. Tout comme les graphes *inventent* le système de personnages de *Des anges mineurs* en leur apportant un système sémiotique spécifique, la fable post-exotique invente la totalité diagrammatique du post-exotisme en lui fournissant une image métaphorique qui lui permet de représenter et, alors, de guider les processus d'intégration diagrammatique qui ont lieu dans l'esprit du lecteur. La manifestation de ce diagramme post-exotique hors de sa virtualité ne suppose pas, cependant, un changement de support matériel sémiotique, mais un changement de degré du texte qui se performe à travers un changement de régime : ce sont des textes qui diagrammatisent des textes, ou, mieux, les relations constitutives des textes. Or, pour que la dimension diagrammatique de la fable soit achevée, il faut que le lecteur lise différemment ce *méta*texte, en opérant cette métaphorisation du texte et de la prison qui rend la prison de haute sécurité une représentation iconique, diagrammatique, des textes post-exotiques. Réfléchissons maintenant à cette hypothèse sur la nature diagrammatique de la fable post-exotique.

Pour accompagner leurs réflexions, Fauconnier et Turner (2002) incluent souvent dans leur étude le dessin de diagrammes complexes et multimodaux, où chaque espace mental ou cadre conceptuel impliqués dans les différentes étapes des processus cognitifs sont représentés à l'aide de cercles et d'ovales de différente taille qui sont reliés par des lignes unidirectionnelles, bidirectionnelles, récursives, etc., qui explicitent les relations entre les différents éléments et les opérations régissant le flux d'informations (Fig. 26). Il ne faudrait pas interpréter, lorsque nous regardons ces diagrammes, que les espaces mentaux sont des entités spatiales qui s'accommodent les unes après les autres, comme des boules, dans le territoire du cerveau – ils correspondent plutôt « to activated neuronal assemblies and linking between elements » liées « to some kind of neurobiological binding such as co-activation » (Fauconnier et Turner, 2002, p. 103) –. Il ne faudrait pas comprendre non plus que les processus de mélange suivent une progression discrète qui s'assimilerait au sens des lignes et des flèches qui lient ces espaces entre eux dans les représentations diagrammatiques. Si le diagramme est capable de montrer « les relations constitutives d'un objet » (Dahan-Gaida, 2023, p. 11), c'est après avoir traversé une activité d'abstraction « qui dégage les relations en débarrassant les objets de leur chair » en permettant « d'extraire les traits saillants d'un objet ou d'une situation » (Dahan-Gaida, 2023, p. 29). Or, cette nature abstractive n'est pas la seule responsable de la distance représentative entre la diagrammatisation de l'objet et l'objet diagrammatisé. En plus d'instaurer un rapport analogique entre eux, la diagrammatisation est accompagnée d'un geste fondamental de construction et de projection. La ressemblance entre les espaces mentaux et les cercles et ovales des linguistes, en revenant à notre exemple, n'est pas de nature complètement imitative : le diagramme « ne *représente* pas son objet, mais il le *construit* au sens où il montre ses relations constitutives ; ce faisant, il formule une hypothèse sur lui, ce qui le rend du même coup capable de révéler une vérité inattendue le concernant. » (Dahan-Gaida, 2023, p. 34). Pour expliquer son objet, le diagramme doit le réinventer sous une forme nouvelle qui le rend connaissable. Cette dimension poïétique est intrinsèque au diagramme comme dispositif scientifique. Ce qu'il permet, comme les autres dispositifs de visualisation, c'est d'ouvrir « l'accès à un niveau de réalité particulière et [d'organiser] un type de perception spécifique, chacun d'eux [des dispositifs] possède une créativité propre qui peut contribuer à la visibilisation, à la configuration, voire à l'invention des objets » (Dahan-Gaida, 2023, p. 24). Voilà le sens

du rapport heuristique du diagramme avec son objet, que Dahan-Gaida signalait éloquemment: le diagramme ne vise pas à représenter fidèlement, mimétiquement, la réalité de l'objet, mais, plutôt, à construire une réalité topologique qui le rend connaissable.

Figure 26.

Diagramme deux processus de blending *dans Fauconnier & Turner (2002)*



Note. Adapté de *The Way We Think* (p. 153), de Fauconnier et Turner, 2002, Basic Books.

Et ceci est aussi valable pour les diagrammes littéraires. Dahan-Gaïda évoque, avec les chercheurs allemands Christoph Ernst et Matthias Bauer (2010), le concept de « mise en intrigue », développé longuement par Paul Ricoeur (1983) dans le premier tome de *Temps et récit*. Ce concept, évolué à partir du pair *muthos/mimèsis* aristotélicien, décrit chez Ricoeur une « *opération de configuration* » qui « *compose ensemble des facteurs* aussi *hétérogènes* que des agents, des buts, des moyens, des interactions, des circonstances, des résultats inattendus, etc. » (1983, p. 102). Ainsi, elle dévoile un rôle médiateur entre les événements du temps historique et ceux du temps de la *fabula*, dans la mesure où la mise en intrigue relie « l'entendement et l'intuition en engendrant des synthèses à la fois intellectuelles et intuitives » (Ricoeur, 1983, p. 106). C'est dans ce schématisme que Dahan-Gaïda voit une corrélation étroite avec les opérations diagrammatiques :

> Le raisonnement diagrammatique consiste […] à créer des configurations iconiques qui synthétisent des relations entre éléments hétérogènes en les spatialisant. *Cette synthèse est dans une relation d'isomorphisme avec l'objet qu'elle cherche à cerner.* Or c'est précisément ce qui caractérise la mise en intrigue : elle instaure des relations d'intelligibilité entre des faits et des actions qui n'ont pas de liens nécessaires entre eux, créant ainsi une configuration textuelle qui « ressemble » aux relations intramondaines qu'elle décrit (2023, p. 76, c'est nous qui soulignons).

Dans le sens employé par Dahan-Gaïda, la notion d'isomorphisme voudrait noter que la relation entre le réel et la *fabula* est celle qui réussit la préservation d'une *même forme* dans le passage de l'un à l'autre. Il s'agit donc d'une relation percevable, puisqu'elle implique la forme comme une donnée qualitative appartenant au domaine du sensible : « La forme est, en fait, et c'est bien là tout le problème, une notion fondamentalement *qualitative* » (Boutot, 1993, p. 22). Pourtant, le réel n'a pas de forme associée qui puisse être ainsi préservée pour être *re*-perçue, ou, en tout cas, il n'a pas d'autre forme que celle sous laquelle présente déjà, avec ses détails infinis. Bien évidemment ni la *fabula* ni le diagramme ne peuvent aspirer à représenter cette forme exacte du réel sans admettre préalablement une certaine créativité simplificatrice ou schématique à l'égard de sa complexité. De cette manière, pour saisir la forme du réel, la littérature invente plutôt une autre forme légèrement différente qui est la sienne et qui, sous l'abri d'un rapport de similarité, réussit à renvoyer à l'objet diagrammatisé. C'est dans ce sens que, malgré le rapport plutôt heuristique du diagramme envers son objet, il se constitue toujours comme signe iconique : c'est grâce à une qualité qu'il possède – la forme du diagramme – que l'interprète peut retrouver des analogies avec une qualité que l'objet représenté possède (*vid.* Peirce, 1974/1965, p. 46).

Cette première disquisition nous permet déjà de soutenir notre hypothèse sur la nature diagrammatique de la fable post-exotique. En effet, il est difficile de maintenir que les textes post-exotiques, enfin, leurs structures internes, leur modèle énonciatif, leur système diégétique, les relations transtextuelles, leur langue, etc., soient dans un rapport mimétique avec l'image d'une prison. Le post-exotisme est un édifice, une prison, seulement si l'on accepte préalablement que la réalité de l'objet textuel soit rendue reconnaissable en incorporant un terme comparant qui permet le mélange métaphorique

entre le texte – les aspects du texte – et la prison, de sorte que le texte n'est plus le texte et la prison n'est plus la prison. Ainsi, lorsque la prison de haute sécurité apparaît dans l'ensemble post-exotique, elle le fait comme le résultat d'une abduction, d'une hypothèse qui quitte la prétention de la représentation stricte pour configurer, à partir d'une collection de textes, l'objet dit « post-exotisme ». Étant donnée que l'objet l'objet de cette hypothèse est le post-exotisme lui-même, c'est-à-dire les textes qui le conforment et les impressions des lectures qui en découlent, l'hypothèse de la fable post-exotique s'ouvre alors comme un univers *méta*. Or, ceci ne rend pas compte du fait que la fable ne se limite pas à faire référence aux textes, mais à les *inventer* comme unité. Nous avons parlé de ce même processus du point de vue des systèmes : la fable apparaît comme une propriété émergente, phénoménique et nouvelle, qui émane des textes pour les *organiser* dans quelque chose qui est plus que la somme de ses parties, c'est-à-dire dans un système ayant une identité propre grâce à son organisation – et, en cela, elle peut aussi se rapprocher de la figure textuelle qui mélange une composante métatextuelle à une composante poïétique. Cette organisation construit le post-exotisme à la manière dont les diagrammes de Maxwell permettent de passer des champs électriques à la discipline de l'électromagnétisme (Dahan-Gaida, 2023, p. 96) : elle transforme les textes en parties d'un édifice, d'une prison-texte, permettant ainsi de les saisir épistémiquement. La fable post-exotique a, donc, une valeur modélisatrice dès qu'elle projette les informations textuelles (objet modelé) dans un régime épistémique autre qui est celui de la prison de haute sécurité (objet modélisateur). Or, la relation entre la fiction et la fable reste toujours une relation iconique dans la mesure où ce qui est en jeu dans la perception de leur rapport analogique c'est leur forme comme donnée qualitative. La fable rend connaissables les textes et les fictions post-exotiques à travers leur isomorphisme, en se proposant qualitativement comme une forme que le lecteur peut après percevoir analogiquement aussi dans les textes et les fictions post-exotiques, dont la forme est insaisissable sans le schématisme que la fable y apporte dans le processus. En effet, il s'agit d'un processus circulaire qui nous rappelle la relation entre les parties individuelles et l'organisation du système : c'est parce que les textes post-exotiques ont une forme que la fable peut la schématiser dans sa propre forme, mais, c'est parce que la fable a une forme qu'on peut percevoir analogiquement la forme des textes post-exotiques. En cela, la nature de la fable est déjà diagrammatique. Seulement, elle n'est pas composée de lignes, de flèches ou de

cercles, mais des quelques descriptions sommaires éparpillées ici et là au long du post-exotisme qui donnent forme à un système de notation diagrammatique sous la forme d'un bâtiment où des prisonniers ont créé une culture littéraire.

Tout en l'inventant, le diagramme ne donne pas son objet directement. « Lire le diagramme, c'est le faire fonctionner », indique Dahan-Gaida (2023, p. 45). L'observateur doit se réapproprier de la façon dont les signes en interaction modèlent l'objet diagrammatisé dans un processus par lequel il se fait « co-auteur pour prendre part à l'opération de l'esprit qui lui est présenté » (Dahan-Gaida, 2023, p. 45). À la différence de la logique syntaxique de l'argumentation discursive, « la structure topologique du diagramme est ouverte à une appréhension synoptique » (Dahan-Gaida, p. 34). L'exploration de l'objet diagrammatisé devient donc proche de l'exploration d'une image et des relations qu'on y établit pour représenter l'objet dont le diagramme est signe iconique. Or, si l'image, indique Batt (2012) suivant la sémiotique de Peirce, représente « les simples qualités des signifiés », dans le diagramme, la ressemblance entre le signifiant et le signifié « ne concerne que les relations entre leurs parties » » (p. 11). C'est alors en recomposant ces relations, en les pénétrant et en les animant qu'on recompose aussi l'objet diagrammatisé à notre esprit, non pas comme un signifié stable, mais comme potentialité qui se dévoile dans l'actualisation des relations entre ses parties.

En effet, le diagramme peut accueillir une suite ouverte de développements potentiels : « Le diagramme se prête à une réactivation indéfinie, il est ouvert à des reconfigurations qui sont virtuellement présentes dans une configuration actuelle et qui peuvent donner lieu à des développements qui le dépassent » (Dahan-Gaida, p. 2023, p. 45). Deuleuze et Guattari (1980) ont mis l'accent sur cette potentialité du diagramme comme machine abstraite productrice de réalité potentielle :

> C'est qu'une machine abstraite ou diagrammatique ne fonctionne pas pour représenter même quelque chose de réel, mais construit un réel à venir, un nouveau type de réalité. Elle n'est donc pas hors de l'histoire, mais toujours plutôt « avant » de l'histoire, à chaque moment où elle constitue des points de création ou de potentialité. […] C'est un Abstrait-Réel, qui s'oppose d'autant plus à l'abstraction

> fictive d'une machine d'expression supposée pure. C'est un Absolu, mais qui n'est indifférencié ni transcendant (p. 177)[110].

Le diagramme se situe, alors, en deçà de la réalité d'où il l'encourage à exister sous la forme

"en puissance". Il est abstrait, mais aussi réel, et ce passage s'effectue dès qu'on le fait fonctionner, dès qu'on met en relation ses lignes et ses formes avec le texte qui l'accompagne de sorte que ces quelques traces peuvent donner lieu à une infinité de cas particuliers, tout comme le seul diagramme du fonctionnement de l'atome peut décrire les cent dix-huit types d'atomes qui conforment les éléments de la table périodique. Sur ce point, on retrouve aussi des composantes diagrammatiques de la fable post-exotique. Déjà, parce que, comme dans le cas du diagramme, lire la fable post-exotique implique qu'on y pénètre pour la faire fonctionner, qu'on se rend à l'intérieur de cette prison en même temps qu'on la construit mentalement. Mais, aussi, la fable post-exotique retrouve sa raison diagrammatique dans la mesure où elle échappe au seul caractère discursif et syntaxique du métatexte post-exotique : elle est prison-texte, mélange de l'image et de l'écriture, et c'est ainsi qu'elle se mobilise cognitivement lors de la lecture. La composante iconique de la fable permet qu'elle se prête aux mêmes développements potentiels du diagramme. Comme l'indique Noëlle Batt (2005), le diagramme réussit à échapper à la seule fonction « de représenter de clarifier, d'expliciter quelque chose qui tient aux relations entre la partie et le tout et entre les parties entre elles », puisqu' « il peut aussi exprimer un parcours dynamique, une évolution, la suite des variations d'un même phénomène » (p. 7) ; de la même façon, lorsqu'Antoine Volodine publia *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* il ne se limita pas à faire une rétrospective métatextuelle des textes publiés, mais il assura la prospection des textes à venir en les rendant potentiellement présents dans un texte diagrammatique : c'est le cas, par exemple,

[110] Noëlle Batt (2005) conçoit une généalogie de l'idée du diagramme chez Deleuze, où elle explicite une relation première entre sa notion de machine abstraite et l'idée du *Panopticon* de Foucault, à laquelle Deleuze réfléchit pour élaborer ses propos diagrammatiques : « « Diagramme » est immédiatement distingué et écarté de concepts tels que « idée transcendante », « suprastructure idéologique », « infrastructure économique ». En effet, la notion va servir principalement à une redéfinition du pouvoir et à la redistribution de ses rapports avec l'ensemble du champ social dans les sociétés modernes dites « disciplinaires » par opposition aux sociétés anciennes de souveraineté. Ce qui caractérise le diagramme, c'est son immanence – immanence qui est aussi un trait caractéristique du pouvoir. Ce qui justifie son emploi, c'est le caractère de « machine abstraite » du *Panopticon*. En effet, les principes directeurs du *Panopticon*, définis pour une prison, peuvent aussi fonctionner pour une école, une caserne, un hôpital… » (Batt, 2005, p. 9).

du concept de « surnarrateur » (Volodine, 1998a, p. 61) qui sera fondamental dans les textes postérieurs à 1998, ou du genre de l'entrevoûte (Volodine, 1998, p. 55) qui se manifestera dans des titres comme *Nos animaux préférés* ou comme *Frères sorcières*. Le côté programmatique du « manifeste » post-exotique se dévoile ainsi, plutôt, diagrammatique.

En outre, il faut constater que la communauté carcérale des prisonniers de la prison-texte n'est pas complètement réelle, mais elle n'est pas complètement abstraite non plus. Comme le diagramme, elle se situe en deçà de la réalité observée, diagrammatisée : une réalité qui dans le post-exotisme n'est autre que les textes qui le conforment. En fait, on peut même remplacer le terme « machine diagrammatique » par « fable post-exotique » dans certaines réflexions des philosophes. La fable, la prison-texte où elle se manifeste, est « détrastifiée, déterritorialisée pour elle-même » (Deleuze & Guattari, 1980, p. 176). Même comme monde fictionnel, elle ne s'ancre pas dans les dimensions du temps et de l'espace : elle est le point démiurgique du texte post-exotique, où la matière et la forme attendent leur différentiation pour s'unir dans le texte. Elle partage avec le diagramme cette qualité de ne pas avoir en soi une distinction entre forme et contenu, abolie dans le mélange entre les informations textuelles et l'idée de la prison, mais, en même temps, elle « préside hors d'elle à cette distinction, et la distribue dans les strates, dans les domaines et territoires » (Deleuze & Guattari, 1980, p. 176), qu'on retrouvera une fois dans les textes particuliers. C'est grâce à cette entité du réel, mais abstraite, comme en puissance, tendue vers la production d'avenir textuel, que la fable peut réussir le projet post-exotique de supplanter le réel, dans son principe générateur de potentialités, pour « bâtir un univers concurrentiel du monde, dont les œuvres publiées sont les parties visibles » (Ruffel, 2006b, p. 100). Ainsi, en faisant fonctionner la fable post-exotique, en pénétrant dans ses abstractions, ses lignes, ses couloirs, ses espaces, entre ses relations de concepts et d'événements, d'écrivains et d'écritures, le lecteur encourage le post-exotisme à exister en tant que tel, c'est-à-dire en tant qu'une potentialité qui admet des actualisations indéfinies à chaque lecture qui a lieu *en aval,* à travers le diagramme, sur les textes.

La fable post-exotique peut donc être pensée comme une diagrammatisation des textes post-exotiques, au moins, on l'a vu, dans le domaine de la relation épistémique du

diagramme avec l'objet diagrammatisé. Comme le diagramme, la fable tire sa nature de métatexte de l'opération abstractive qu'elle réalise sur les textes post-exotiques – l'objet diagrammatisé –, ainsi que sa nature de fiction de l'opération poïétique à travers laquelle le diagramme invente son objet dans le changement de régime qui le rend précisément connaissable. Nous y voyons ainsi confluer les notions d'espace mental de mélange, qui donne lieu à la prison-texte comme catégorie métaphorique et virtuelle dans l'esprit du lecteur, et celle du *métatexte* post-exotique comme le support textuel qui permet de réaliser le processus de diagrammatisation : « médiant entre pensée visuelle et essai en acte, esquisse et connaissance, matérialité sensible et idée abstraite, [le diagramme] *montre* et *effectue* à la fois » (Dahan-Gaida, 2023, p. 13). En matérialisant textuellement cette virtualité diagrammatique, le post-exotisme apparaît comme un projet littéraire original, car, même si « tout texte peut être appréhendé diagrammatiquement » (Dahan-Gaida, 2023, p. 80), il arrive souvent que ce processus de diagrammatisation n'ait pas besoin « d'être matérialisé dans une forme concrète pour se rendre effectif », en s'incarnant alors « dans des images mentales, latentes ou implicites, qui sont liées au schématisme de la pensée » (Dahan-Gaida, 2023, p. 86). Or, la composante *méta* du post-exotisme ajoute la possibilité de confronter les processus de diagrammatisation qui ont lieu dans l'esprit du lecteur, et, aussi, de les animer pour en faire une potentialité littéraire. En effet, le lecteur peut pénétrer dans un texte diagrammatique et le faire fonctionner comme une prison de haute sécurité à travers laquelle imaginer les développements potentiels de la littérature post-exotique, c'est-à-dire de l'objet diagrammatisé. L'image d'une prison de haute sécurité, seulement esquissée par quelques fragments métatextuels diagrammatiques, accompagne ainsi la lecture de celui qui, *en aval*, contribue à faire durer cet édifice mental, littéraire et physique où le lecteur rejoint les paroles de ceux qui l'habitent.

3.3.3. Le post-exotisme comme littérature fractale

La fable post-exotique diagrammatise les textes post-exotiques. Mais, dans l'ensemble du projet volodinien, la fable ne voudrait pas tout simplement occuper le rôle d'un métatexte diagrammatique : l'aspiration de la fable post-exotique est de remplacer la réalité, d'occuper la place du monde réel dans une lecture mimétique des textes

individuels (Dolezel, 1980) et d'apparaître comme la négativité sur laquelle se dresse l'acte littéraire (Iser, 1995/1976)[111]. Cette aspiration se heurte contre son être diagrammatique, dans la mesure où la fable est schématique dans le processus à travers lequel elle capte et représente le détail essentiellement infini de la réalité. Pour accomplir la création d'une œuvre-monde, et faire « du livre non seulement le lieu d'une représentation du monde, mais le monde même » (Samoyault, 1999, p. 148), le post-exotisme doit aspirer alors à raccourcir la distance entre la représentation schématique et l'objet complexe représenté de sorte qu'ils deviennent le plus similaires possible. Cela implique de résoudre un rapport paradoxal qui surgit dès qu'on intègre le réel à la réflexion sur la relation diagrammatique entre le texte et la fable: la fable schématise les textes post-exotiques tout comme la *fabula* schématise les événements du monde réel, en échangeant la possibilité de capter la texture extrêmement riche et complexe de la réalité diagrammatisée par la possibilité de s'y référer iconiquement à travers sa forme schématique ; or, dans l'ensemble du projet post-exotique, les textes individuels représentent les fictions sur ce monde réel que la fable décrit sommairement, c'est-à-dire que les textes individuels apparaissent, au contraire, comme les schématisations de la texture complexe de la réalité fabulée à laquelle ils renvoient analogiquement. Fiction et fable sont, à la fois, le reflet et l'objet reflété l'un de l'autre, selon la direction qu'on suit pour examiner la réflexion (et, alors, suivant que l'on adopte une lecture *en amont* ou *en aval*). Pour annuler la différence, pour réunir les deux lectures du post-exotisme, les textes d'Antoine Volodine s'ouvrent à une logique où le rapport fable-fiction est enfin conçu sous une conscience de la continuité. Enfin, cette logique épistémique, à laquelle on va consacrer les lignes qui suivent, est celle qui se trouve derrière l'être de certains objets mathématiques étranges étudiés par la géométrie fractale.

D'une façon très générale, note Alain Boutot (1993), la théorie fractale est une théorie « du brisée, du fracturé, de l'épars ou encore du grainé, du poreux, de l'enchevêtré, etc. Les formes dont elle traite se caractérisent par une complexité intrinsèque, par une irrégularité fondamentale qui se manifeste à toutes les échelles d'observation » (p. 31).

[111] Rappelons que la négativité du texte littéraire est composée, pour Iser, par l'accumulation de blancs et de négations qui font que le texte formulé « a comme un double : un autre texte qu'il sous-entend » (1985/1976, p. 387), et dont la fonction est de faire « apparaître la trace de ce qui n'a pas été donné mais qui se déploie dans l'organisation du réseau de positions et qui, de ce fait, peut être communiqué » (1985/1976, p. 388). Voir la section 3.4 du chapitre II.

La systématisation de la théorie est due principalement aux efforts du mathématicien Benoît Mandelbrot, qui, dans la deuxième moitié du XXe siècle, proposa une nouvelle géométrie qui s'ouvrait à la description des formes étranges et irrégulières de la réalité matérielle, en quittant alors l'univers des sphères ou des lignes régulières des mathématiques euclidiennes. On désigne les objets de cette nouvelle géométrie à travers le néologisme « fractale », dont la racine serait l'adjectif latin *fractus*, c'est-à-dire "irrégulier" ou "brisée" (Mandelbrot, 1995, p. 5)[112]. Sous cette appellation on rencontre de divers objets appartenant autant à la vie observable, comme le relief d'une montagne ou les constellations des galaxies, ainsi que des objets abstraits conçus mathématiquement, comme la courbe ou l'île de von Koch et le célèbre ensemble de Mandelbrot. Pour les caractériser mathématiquement, Mandelbrot proposa d'abord une définition fondée sur la « discordance dimensionnelle » (Boutot, 1993, p. 37) entre la dimension topologique – 0 pour le point, 1 pour la ligne, etc. – et la dimension fractale d'un objet donné[113] : les fractales seraient alors ces objets qui, réalisés complètement dans leur abstraction, se trouvent à cheval entre deux dimensions topologiques entières, telles que l'ensemble de Cantor dont la dimension fractale est de 0,6309, n'étant donc ni un point ni ligne (Boutot, 1993, p. 41) (Fig. 27). Or, Mandelbrot finit par déconseiller l'usage strict de cette définition mathématique dimensionnelle, qu'il jugeait « malencontreuse » (1995, p. 155) dans la mesure où elle exclut certains objets que le mathématicien classait pourtant parmi les fractales par ses propriétés générales, et il proposa une définition intuitive et directe où l'on voit apparaître les caractéristiques fractales les plus reconnaissables :

> FRACTAL. *adj.* Sens intuitif. Se dit d'une figure géométrique ou d'un objet naturel qui combine les caractéristiques que voici. A) Ses parties ont la même forme ou structure que le tout, à ceci près qu'elles sont à une échelle différente et peuvent être légèrement déformées. B) Sa forme est, soit extrêmement irrégulière, soit extrêmement interrompue ou fragmentée, quelle que soit l'échelle d'examen.

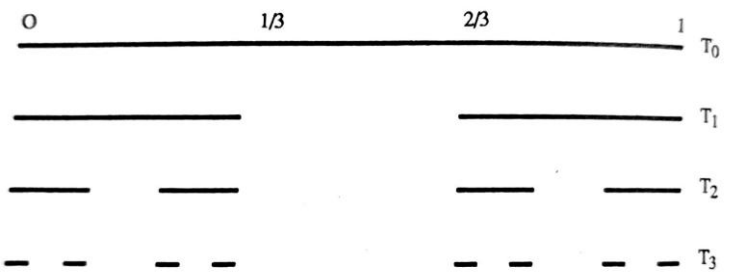
[112] Le terme est au féminin (*vid*. Mandelbrot, 1995, p. 154).

[113] La dimension fractale, telle qu'elle est définie par Mandelbrot, est le nombre « qui quantifie le degré d'irrégularité et de fragmentation d'un ensemble géométrique ou d'un objet naturel, et qui se réduit, dans le cas des objets de la géométrie usuelle d'Euclide, à leurs dimension usuelles » (1995, p. 155). Pour calculer le nombre de ladite dimension fractale, Maldebrot se sert d'autres définitions mathématiques de dimension, comme c'est souvent le cas pour la dimension d'Haussdorff-Besicovitch ou de Minkowski (*vid*. Boutot, 1993, pp. 317-324).

C) Il contient des « éléments distinctifs » dont les échelles sont très variées et couvrent une très large gamme (1995, p. 154).

Figure 27.

L'ensemble de Cantor



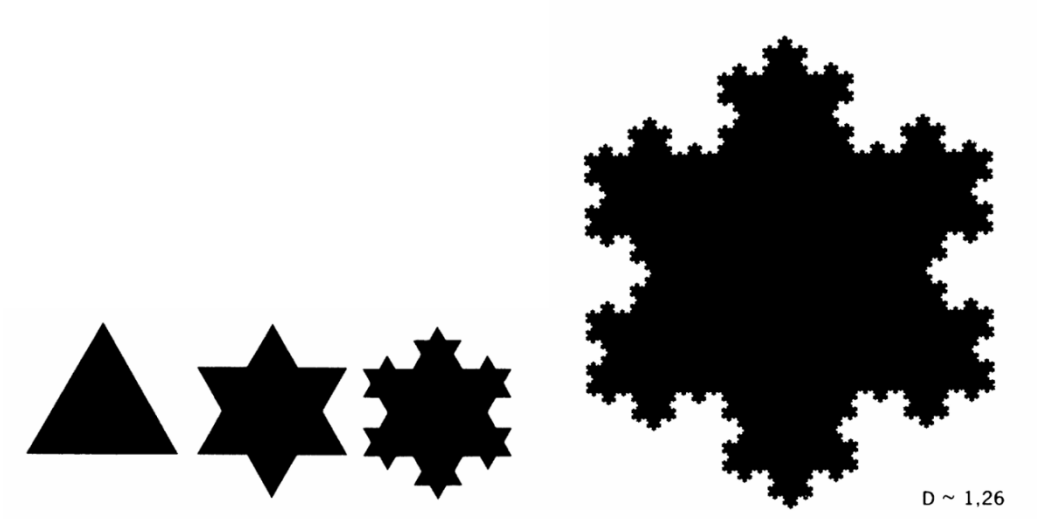
Note. Adaptée de *L'invention de formes* (p. 41), d'Alain Boutot, 2013, Éditions Odile Jacob.

L'objet fractal serait alors cet objet dont la forme est irrégulière d'un point de vue externe et mathématique – ce ne sont pas des objets euclidiens –, mais ayant une certaine régularité morphologique interne qu'on peut observer dans le rapport analogique entre le tout et les parties, et ceci à des échelles différentes. On dit alors que les fractales sont *autosimilaires* ou qui possèdent une *homothétie interne* (Mandelbrot, 1995, p. 25). En général, il est possible de diviser un objet fractal en *n* parties, puis diviser ces parties en *n* parties et ainsi encore de façon potentiellement infinie, et de retrouver alors des analogies formelles entre certains éléments distinctifs qui possèdent en même temps la partie infinitésimale de la figure et le tout de la figure. C'est pourquoi les fractales évoquent souvent aussi l'idée de l'infinitude. Même si la structure fractale des objets physiques ne se multiplie pas indéfiniment à cause des contraintes matérielles – pensons au chou romanesco ou à la ramification des bronches et bronchioles des poumons –, elle semble capter pourtant une forme qui pourrait le faire dans un espace abstrait mathématique, sans contraintes matérielles ou temporelles, où elle continuerait à avoir du détail même à des échelles extrêmement petites. Enfin, un objet possédant une structure fractale prolongée dans cet espace mathématique aurait deux caractéristiques intéressantes : premièrement, on pourrait le contenir dans une aire finie, tandis que son

périmètre serait essentiellement infini[114]; ensuite, et en raison du rapport d'autosimilarité ou d'homothétie maintenue à toutes échelles, quel que soit le niveau d'observation de la figure, nous disposerons toujours d'informations pour nous renseigner sur la nature des niveaux inférieurs et supérieurs.

Figure 28.

Le flocon de neige de von Koch



Note. Adapté de *Les objets fractals* (pp. 34-35), de Benoît B. Mandelbrot, 1995, Flammarion.

La définition intuitive ou phénoménologique de la fractale fait que l'ensemble d'objets qui peuvent être considérés comme fractals soit large et varié. Pour en donner un aperçu de leur variété, on peut réviser leur classification selon qu'ils sont déterministes ou aléatoires d'un côté, et s'ils sont stratifiés ou non stratifiés de l'autre. L'axe déterministe/aléatoire décrit notamment le processus de création des figures fractales : la construction des fractales déterministes « suit des règles parfaitement codifiées à l'avance, et leur forme est totalement prévisible », tandis que celle des fractales aléatoires fait intervenir « à un moment ou à un autre de leur généré, un élément d'imprévisibilité »

[114] Pensons au flocon de neige de von Koch (Fig. 28). On commence sa construction d'abord par une courbe de von Koch : on prenne une ligne droite et on remplace le tiers central par deux lignes ayant la même longueur que le segment enlevé. Puis, on réitère le processus de façon infini. Si on prend alors trois courbes de von Koch et on les unit, on finit avec une figure triangulaire qu'on appelle le flocon de neige de von Koch. Ce flocon a un périmètre infiniment *ridé*, en accumulant du détail et de la longueur à chaque itération du processus, mais est contenu à peu près dans l'aire du triangle initial (Smith, 1998, pp. 20-21).

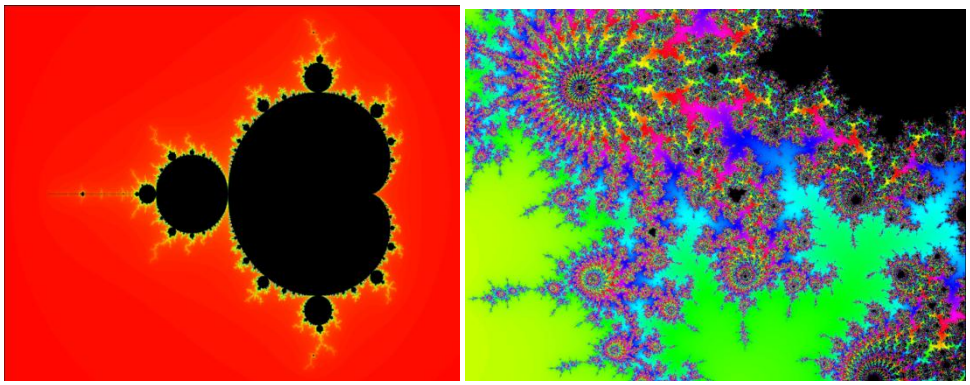
(Boutot, 1933, p. 97). Par exemple, pour créer l'ensemble de Cantor, fractale déterministe, il ne faut qu'adopter une méthode itérative, c'est-à-dire on le crée « à travers une procédé récursive consistant à appliquer indéfiniment un générateur sur un initiateur » (Boutot, 1993, p. 77) : on prend comme initiateur un segment dont on enlève le tiers central et puis on réitère cette structure comme générateur de l'ensemble, en continuant à enlever le tiers central de segments ainsi obtenus à chaque étape (Boutot, 1993, p. 39). Si dans le processus de création on introduit une composante aléatoire, par exemple, en changeant au hasard la direction d'une courbe à chaque itération, on aura affaire alors à une fractale stratifiée, mais aléatoire, dont le développement ne pourrait pas être prévu. Normalement, cette méthode récursive donne des fractales stratifiées, composées par plusieurs niveaux superposés ayant des caractéristiques similaires, voire étant parfaitement autosimilaires. Or, il y a des fractales comme le célèbre ensemble de Mandelbrot qui, tout en suivant cette méthode discursive et étant alors déterministe[115], apparaît développé sous une forme de grande complexité, composée de maintes échelles dont le passage d'un niveau à l'autre est moins clair dans la mesure où la forme du fractal comporte des détails variés et surprenants, quoique autosimilaires statistiquement (Fig. 29). On appelle ces fractales « non-stratifiés », et la plupart d'entre elles sont aléatoires dans la mesure où leur génération est basée sur des phénomènes physiques chaotiques et, alors, imprédictibles, comme le mouvement Brownien[116]. C'est notamment avec ces fractales non-stratifiés et aléatoires que Mandelbrot (1977) se propose la tâche de créer des modèles mathématiques convaincants qui simulent par analogie les phénomènes réels, comme les diverses surfaces terrestres ou l'évolution du prix des actions dans le marché de la bourse.

[115] Cet ensemble se construit par l'itération de la fonction complexe f(z)= z2 + c, étant z un nombre complexe (Boutot, 1993, p. 245).

[116] Le mouvement brownien décrit la trajectoire d'une particule en suspension dans un liquide, qui s'avère être chaotique à cause de l'imprévisibilité des innombrables chocs avec les autres molécules. Il reçoit le nom du botaniste Robert Brown qui le découvrit au début du XIXe siècle en observant les déplacements d'une particule de pollen sur l'eau (*vid*. Maldebrot, 1995, p. 10).

Figure 29.

Vue générale de l'ensemble de Mandelbrot et détail du zoom



Note. Générée à partir de la page web *Mandelbrot Viewer*, de David Eck (https://math.hws.edu/eck/js/mandelbrot/MB.html).

Dès leur diffusion au grand public, les figures fractales ont attiré l'attention de maintes disciplines de savoir, et aussi de la littérature. L'application de la géométrie fractale à la littérature est loin d'être systématisée, mais il nous semble pouvoir déjà en repérer deux axes plus au moins distincts : un axe qui examine le niveau linguistique du texte, faisant preuve d'une méthode de mesure mathématique et objective, qui explore la présence de structures fractales dans la longueur de phrases, de vers, de paragraphes, etc., dans les textes d'auteurs littéraires donnés (*vid*. Eftekhari, 2004 ; Drożdż *et al.* 2016**)** ; l'autre axe analyse comment certaines productions littéraires présentent quelques éléments des structures fractales pour organiser leurs niveaux narratifs, la structure formelle de l'œuvre, les jeux des miroirs et de répétitions, la logique fantastique des mondes fictionnels, etc. (*vid.* Navala Rosales, 2010 ; Mondragón, 2012 ; Raymond, 2021 ; Mole, 2024). Nous retiendrons ici les réflexions de la mathématicienne Dominique Raymond (2021), qui visent à montrer que, dans la littérature, « la fractale a toujours existé sur le plan structurel, mais dans une forme approximative vis-à-vis de la fractale mathématique » (2021, p. 36). Les propriétés fractales de la fragmentation, de l'homothétie, de la récursivité à l'infini précisent alors d'une adaptation à l'être littéraire pour pouvoir se repérer structurellement: ce n'est pas seulement qu'elles précisent de l'imagination du lecteur pour se réaliser potentiellement hors des contraintes matérielles du livre et du texte (Raymond, 2021, p. 38), mais aussi qu'il faut les faire passer du domaine du visuel perceptible des fractales mathématiques aux domaines du sémantique

et de l'interprétable (Raymond, 2021, p. 41). Dans ce sens, la *mise en abyme* est l'une des figures qui apparaît le plus systématiquement dans les études sur la littérature fractale comme avatar de la fractale dans le littéraire, notamment lorsque la réduplication vise à être infinie – un « fragment qui entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude et qui enchâsse lui-même un fragment qui…et, ainsi de suite » (Dällenbach, 1977, p. 51) –, ou aporistique – un « fragment censé inclure l'œuvre qui l'inclut » (Dällenbach 1977, p. 51). Dans la mesure où la mise en abyme coupe le récit principal pour se déployer dans un autre niveau narratif en instaurant entre eux des rapports analogiques, elle relève d'une conscience du fragmentaire, de l'échelle et de l'autosimilarité, même s'il faut accepter une « conception plus élastique de l'homothétie » pour la relier aux fractales (Raymond, 2021, p. 44). Certes, toutes les mises en abyme ne décrivent pas cette récursivité qui tend vers l'infini – ce qui pour Raymond est une condition préalable pour parler d'une fractale littéraire (2021, p. 43) –; or, il nous semble pouvoir interpréter que, de la même façon que la matière impose aux fractales réalisées physiquement une limite aux itérations homothétiques, nous pouvons accorder aussi aux fractales littéraires des limitations dans le déploiement de leur structure (c'est dans ce sens qu'un critique comme Christopher Mole (2024) peut repérer des fractales dans l'œuvre de Nancy Huston à travers des réduplications complexes et itératives, mais pas infinies, des mises en abyme).

Enfin, il existe aussi une ligne de pensée qui apparaît timidement dans ces études et selon laquelle la littérature pourrait avoir en elle-même et en marge de certains effets procéduraux cherchés une composante fractale, et ceci tout simplement en raison de l'omniprésence des formes fractales là où il y a des phénomènes complexes en interaction avec le hasard :

> Si bien es cierto que se puede mirar un objeto el tiempo suficiente para ver en él un patrón definido —como un fractal, la exageración de la teoría—, también lo es el hecho de que estas figuras son inherentes al orden de las cosas; y si se encuentran en la naturaleza o el cosmos, bajo la consideración de que la literatura, como toda obra de ficción, simula la realidad bajo ciertas condiciones determinadas —curioso parecido a la natura real—, ¿por qué no habrían de encontrarse fractales literarios autónomos e independientes? (Nava Rosales, 2010, p. 49).

Cette ligne de pensée tire parti, nous semble-t-il, de l'universalité de la géométrie fractale ainsi que d'autres disciplines dites *morphologiques*, comme la théorie du chaos, celle des catastrophes de René Thom ou celle des structures dissipatives de Ilya Prigogine : « Les théories morphologiques n'ont pas à connaître la nature du substrat des formes qu'elles étudient : elles restent valables que ce substrat soit physique, chimique, biologique, qu'il soit, au niveau fondamental, matériel, énergétique ou tout autre » (Boutot, 1993, p. 83) ; c'est dire que « l'universalité des théories morphologiques est le principe de l'indépendance de la forme par rapport au substrat. Une même forme peut s'incarner dans deux supports différents, une même structure peut apparaître dans de systèmes composés d'éléments appartenant à des domaines hétérogènes de la réalité » (Boutot, 1993, p. 156). Ainsi, de la même façon qu'on retrouve une même forme arborescente dans les feuilles de la fougère et dans la distribution des vaisseaux sanguins, il n'est pas illogique de la retrouver encore dans le schéma de pensée en arbre, celui qui a affirmé « sa permanence dans tous les domaines depuis les débuts de la pensée moderne jusqu'à l'ère numérique » (Dahan-Gaida, 2023, p. 382). Dans ce sens, la propriété qualitative d'une forme, comme l'autosimilarité des objets fractals qui apparaît naturellement dans la stabilisation des systèmes complexes et chaotiques de la nature, pourrait être aussi captée par le texte littéraire si on le comprennait diagrammatiquement comme la simulation du système complexe qui est le réseau neural humain — où, en fait, on a déjà retrouvé des phénomènes de stabilisation du chaos synoptique sous la forme d'ondes appelées 'solitons' (*vid* Durrani & Tahir, 2024) —. Enfin, cette captation de formes fractales n'affecterait pas seulement le processus de tissage textuel de l'œuvre, enfin, le processus de sa production, mais aussi sa réception, dans la mesure où elle est aussi soumise à l'interaction avec ce même système complexe du côté maintenant de son interprétation : « [La réception de textes narratifs] is also subjet to this complex system of interpretation, resulting un a chaotic and dynamic process of becoming » (Mole, 2024, par. 13). Bref, ces hypothèses ont un certain caractère spéculatif au moins dans le sens où elles n'ont pas été encore prouvées scientifiquement et décrivent une approximation qui précise de conversions métaphoriques des concepts mathématiques. Néanmoins, elles peuvent nous servir pour orienter nos recherches sur la relation entre les textes de la fiction post-exotique et ceux de la fable.

3.3.3.1. La conscience de la fractale dans le post-exotisme

Si définir d'abord le post-exotisme comme une littérature fractale est peut-être osé, il l'est moins d'y signaler une certaine conscience de la fractalité qui se répand dans l'usage systématique des procédés évoquant les différentes figures autosimilaires, récursives et tendant vers l'infini. Nous ne parlons pas encore ici de la relation entre la fiction et la fable, mais du niveau de la fiction et du texte eux-mêmes, où le lecteur se trouve souvent attrapé dans le texte post-exotique comme par des jeux des miroirs et de labyrinthes récursifs qui composent des figures étranges, potentiellement fractales.

On peut faire premièrement référence à la répétition de certains nombres qui apparaissent tout au long de l'édifice post-exotique, dont le 7 est sans doute le plus saillant[117]. Comme le note Jean-Louis Hippolite, sa présence est persistante et touche plusieurs niveaux de l'édifice post-exotique :

> *Nuit blanche en Balkhyrie* comporte 49 chapitres, nombre tantrique, qui servira de base à d'autres ouvrages, réels ou virtuels, comme *Des anges mineurs* (composé de 49 *narrats*, et donnant la parole à 49 narrateurs). Une lecture sommaire permettra de comprendre qu'il s'agit d'une structure basée sur les multiples de 7. De même, chaque partie de *Vue sur l'ossuaire* est composée de 7 fragments, 7 est la racine de 49. *Lisbonne, dernière marge* est également composée de 7 parties, à l'intérieur d'un récit-cadre. *L'art du monologue dans les tranchées* a pour structure 343 séquences d'une page (343 est le cube de 7). Finalement, il y a 343 auteurs dans l'archive « post-exotique » (Hippolyte, 2006, p. 133).

Les exemples qui prolongent cette liste sont nombreux : sept sont aussi les histoires de *Bardo or not bardo* (Volodine, 2004), quarante-neuf les chapitres de *Terminus radieux* (Volodine, 2014), trois cent quarante-trois les slogans qui composent la deuxième partie

[117] Cette obsession avec le numéro sept n'est pas un *secret post-exotique*, ou bien, une conclusion critique. Volodine lui-même avoue à maintes reprises sa fascination par ce « chiffre magique » : « Il y a un chiffre magique dans le post-exotisme depuis toujours, même depuis mes tentatives d'écriture avant la publication, c'est le chiffre 7. Par exemple, écrire 7 séquences presque semblables pour faire des Shaggås. Ensuite, 7 x 7, ça renvoie au Bardo-Thodöl, c'est-à-dire au livre des morts tibétains : ça renvoie au nombre de journées théorique que le décédé doit parcourir dans les ténèbres avec des apparitions et des remémorations incessantes, jusqu'à l'entrée dans les matrices et donc jusqu'à la renaissance. Ça me plaît énormément de construire des livres autour du chiffre 7, c'est un peu le nombre d'or du post-exotisme, même si c'est une contrainte mais sans objectif oulipien. En fait je peux dire que c'est une contrainte musicale, sur laquelle je peux donner de petits coups de canif quand ça ne fonctionne pas » (*apud.* Richeux, 2024).

de *Frères sorcières* (Volodine, 2019), etc. Et, enfin, ajoutons que le genre de la Shaggå a sept séquences ainsi que quarante-neuf sont aussi les titres qui composeront le post-exotisme une fois terminé. À la vue de ce phénomène, Jean-Louis Hippolyte (2006, p. 133) parle de contraintes numériques, même si Volodine lui-même préfère de les considérer des contraintes musicales, musique et mathématique étant bien évidemment liées. Le critique voit des réminiscences oulipiennes dans l'emploi de ces contraintes, celles-ci ayant alors moins une signification cachée – au moins, pour le lecteur non-post-exotique – que reflétant un ludisme combattant (Hippolyte, 2006, p. 135). Sa conclusion est que l'emploi des contraintes numériques, linguistiques et d'autres types que le lecteur ressent pendant sa lecture, mais qu'il n'arrive pas à se représenter, aurait la fonction de « détourner le regard du lecteur-inquisiteur vers de fausses pistes, signifiantes en soi, mais éloignées des « vomissements inconscients » de l'auteur » (Hippolyte, 2006, p. 138).

Nous sommes ici davantage intéressés davantage au fait que les contraintes numériques, notamment celle du numéro sept, la forme heptagonale, se revêtent d'un certain caractère fractal du moment où la réapparition du chiffre à différents niveaux significatifs rend la conscience d'une forme qui se déploie à différentes échelles. Autrement dit, la présence du sept, que ce soit carré ou cubique, que ce soit dans le nombre de chapitres ou dans un élément du monde fictionnel, dévoile une itération d'une figure complexe par le rapport d'autosimilarité avec les différentes échelles où la figure se déploie. Tel qu'il arrive avec l'ensemble de Mandelbrot, on peut réaliser une exploration du post-exotisme *en zoomant* sur une portion ou ramification de la figure et en faisant attention aux moments où l'on perçoit sa dimension d'homothétie. Ainsi, on pourrait dire que les 7^2 titres qui composent la collection post-exotique est la première itération observable de fractale post-exotique, sur lequel on continue à zoomer en choisissant la voie qui nous mène vers la deuxième itération de la fractale dans les 7 sections de *Lisbonne dernière marge* (Volodine, 1990), et, puis, vers la troisième dans les 7 séquences de la « Shaggå du Ayarirpu », et, puis, vers la quatrième dans les 7^2 ans que le valet de Morog-Ahn implore de faire souffrir les gens de petite importance : « fais bien mijoter et fricasser toute cette gent de petite importance, fais-les bien pétiller quarante-neuf ans et mille nuits dans ton poêlon porté au rouge » (Volodine, 1990, p. 180). Dans ce sens, les itinéraires d'exploration de la figure fractale du post-exotisme sont nombreux. Ils se dévoilent par la réitération du numéro sept à différentes échelles de profondeur croissante.

Dans *Frères sorcières* (Volodine, 2019), ce sont 7^3 slogans ceux qui composent la section centrale de l'entrevoûte, mais si l'on pénètre dans la troisième section appelé « Dura nox sed nox » on va rencontrer les Sept filles belettes qui maudissent son père sept fois, en le condamnant par exemple à gésir sur la suie « durant quarante-neuf jours et nuits » (Volodine, 2019, p. 223), et l'on remontrera aussi Bella Ciao, dont un de ses sortilèges consiste à tourner « trois cent quarante-trois fois puis de nouveau, dans l'autre sens, sept fois quarante-neuf fois » (Volodine, 2019, p. 277). Bref, notons alors que les répétitions itératives des contraintes numériques donnent forme au post-exotisme comme une grande structure autosimilaire, dont la tendance est de récupérer des analogies morphologiques à des échelles de plus en plus fines.

D'un autre côté, le post-exotisme exhibe une certaine conscience fractale dans la présence discrète des initiateurs et de générateurs qui fonctionnent comme une sorte de moteur poïétique des textes – rappelons que ces termes font référence respectivement dans la géométrie fractale à la forme initiale sur laquelle démarre le processus récursif de création de la figure et aux changements que cette figure subit lors de chaque itération ; si dans le processus récursif on fait aussi intervenir le hasard, les fractales seront aléatoires et leur autosimilarité statistique. Leur présence n'est jamais aussi explicite que dans un petit texte appelé « Quatre propositions pour un rai » originalement publié en 1987 dans le numéro 9 de *Les cahiers de Schibboleth*. Le texte, appartenant à l'annexe non-répertorié du post-exotisme, date des temps des origines de cette littérature, seulement deux ans après la publication de *Biographie comparée de Jorian Murgrave*. Nous le citons entièrement à travers sa reprise dans l'œuvre littéraire-musicale *Variations Volodine* (Frajerman & Volodine, 2022) :

> *Quand tu fus oiseau je me tournai du côté de mes larmes avec l'odeur des encens mal brûlés, des huiles, des palmes*.
>
> *Quand tu fus*, Saamanaari, *oiseau, je me tournai* vivement *du côté de* la muraille, pour cacher *mes larmes*, avec l'odeur des *encens mal brûlés*, *des huiles* roses, mordorées, *des palmes*.
>
> *Quand tu fus*, Saamanaari, répondant à des appels que, sourd, j'ignorais, happée par les instincts de l'errance, de l'aube, par les mystères que tes rêves avaient cristallisés autour de nous, *oiseau*, *je* repoussai tes ailes tièdes, déchirai la

toile rêche du cocon qui nous unissait, et *me tournai* vivement *du côté de* la muraille cuivreuse du temple, pour cacher ma déception et ma peur, *mes larmes*, *avec l'odeur* entêtante *des encens mal brûlés*, *des huiles* roses, mordorées, glissant depuis le faîte *des palmes*.

Quand tu fus, toi que j'aimais, Saamanaari, répondant endormie à des appels que, sourd, j'ignorais, happée malgré toi par les instincts de l'errance, de l'aube, par les mystères que tes rêves avaient cristallisés puis embellis autour de nous, *oiseau*, *je* repoussai d'un geste tes ailes tièdes, me blessant la poitrine, le ventre, à tes plumes, déchirai la toile rêche du cocon qui nous unissait, et sans réfléchir *me tournai* vivement *du côté de la muraille* qui reproduisait la lueur cuivreuse du temple, pour cacher ma déception et ma peur, oubliant que cela suffirait à exciter la foule qui observait en chuchotant *mes larmes* et s'avançait, *avec l'odeur* entêtante *des encens mal brûlés*, *des huiles* gout- tant du haut des torchères roses, tandis que la prêtresse et ses suivantes dansaient, mordorées, tentées d'imiter à elles seules le soleil qui tardait encore à réchauffer la mort déjà glissant depuis le faîte *des palmes* (p. 17. c'est nous qui soulignons).

Cet hybride entre la microfiction et le poème en prose se compose de quatre paragraphes ou itérations de longueur progressivement croissante qui développent avec de plus en plus de détail la séquence première ou l'initiateur : « Quand tu fus oiseau je me tournai du côté de mes larmes avec l'odeur des encens mal brûlés, des huiles, des palmes ». Chacun des mots qui composent l'initiateur est retrouvable dans les séquences suivantes, conservant généralement leur valeur syntaxique et morphologique, tel que nous l'avons souligné dans le texte ; mais d'une itération à l'autre, le texte pénètre et approfondit ces éléments comme s'il y appliquait une formule génératrice qui dévoile des détails et des relations narratives qu'on ne pouvait pas percevoir auparavant. Suivons comme exemple le développement de l'élément distinctif « tu » de la première séquence. Dans la deuxième itération, on apprend son nom, Saamanari. Dans la troisième itération, on élargit aussi le moment concret que cerne le verbe « tu fus » pour apprendre ce qui arrivait à Saamanaari et à l'autre personnage, « je », au moment de sa transformation en oiseau : « répondant à des appels que, sourd, j'ignorais, happée par les instincts de l'errance, de l'aube, par les mystères que tes rêves avaient cristallisés autour de nous ». Dans la quatrième itération, on n'élargit pas que le « tu » et l'action « tu fus », mais aussi les éléments que la troisième

itération a dévoilés : elle répond « endormie » aux appels ; le « je » est happé « malgré moi » ; les mystères qui happent « je » ne sont pas seulement cristallisés par les rêves de Saamanaari, mais aussi « embellis autour de nous ». Aussi, les itérations successives dévoilent-elles des éléments narratifs qui n'existaient pas dans la vue d'ensemble, comme le lieu du « temple », qui se cachait dans « la muraille », qui se cachait à son tour dans les « larmes » vers lesquelles « je » se tourna, ou comme les personnages de « la foule qui observait en chuchotant mes larmes » ainsi que « la prêtresse et ses suivantes », qui apparaissent avec le temple. Et on ne peut alors qu'imaginer quels autres détails pourraient apparaître si on continue à appliquer le générateur sur les itérations successives, comme si le texte consistait en un fractal stratifié et aléatoire capable de contenir dans son développement infini des millions d'histoires différentes, où peut-être trouverions-nous des histoires et des personnages post-exotiques que le lecteur connaît déjà[118].

En général, ce processus récursif de création de textes fractals, que ce soit conscient ou inconscient, nous semble donner forme à des littératures marquées par la répétition de structures et de motifs plus au moins fixes qui admettent néanmoins de la variation, et qu'Héctor Urién (2015) lie aux littératures et narrations orales à travers le concept d'attracteur. Parlons-en brièvement. En physique, un attracteur est un point ou un ensemble fixe de points vers lesquels les trajectoires d'un système donné convergent (Smith, 1998, p. 8). Si on fait osciller une pendule, peu importe la position et la force initiales, le mouvement de la boule se stabilise toujours sur un même point tout le temps, là où se prolonge en ligne droite la corde du pendule, comme s'il était *attiré* par lui. Dans des systèmes plus complexes, comme celui qui étudie la relation de la population de deux espèces de poisson (prédateurs et proies) dans un étang, la stabilisation du système ne

[118] Nous pensons directement à « Baroud d'honneur avant le bardo », composant la première histoire du titre *Bardo or not bardo* (Volodine, 2004). On y raconte l'assassinat d'un homme appelé Kominform dans un monastère bouddhiste, alors qu'il est entouré de son supérieur Strohbusch, qui regrette sa mort, et du moine Drumbog, qui récite le *Bardo Thödol* pour assurer le salut du mort. Un autre personnage est sur scène, Maria Hankel, une sorte de femme-oiseau dont l'existence est mystique et qui n'est perçu que par le moine : « Dès le premier regard, on s'apercevait que la femme n'entretenait avec lui aucune relation. C'était d'ailleurs beaucoup plus un oiseau qu'une femme humaine à proprement parler. Elle avait la peau recouverte d'une très fine couche de plumes argentées et, pour tout vêtement, une combinaison grise d'exploratrice. Elle se déplaçait avec une souplesse de danseuse, et, quand elle parlait, c'était pour elle-même, en s'adressant à un enregistreur vocal. Elle s'appelait Maria Henkel, comme moi. Elle était là pour décrire la réalité et pas du tout pour en faire partie. Elle était jolie, avec une cicatrice sur le sein gauche, une marque en forme de cœur qu'on distinguait sans peine, car la combinaison était plus que moulante. » (2004, p. 29)**.** Enfin, pourrait-on comprendre cette histoire comme si elle était contenue dans le fractal de « Quatre propositions pour un rai » ? (Frajerman & Volodine, 2022, p. 17).

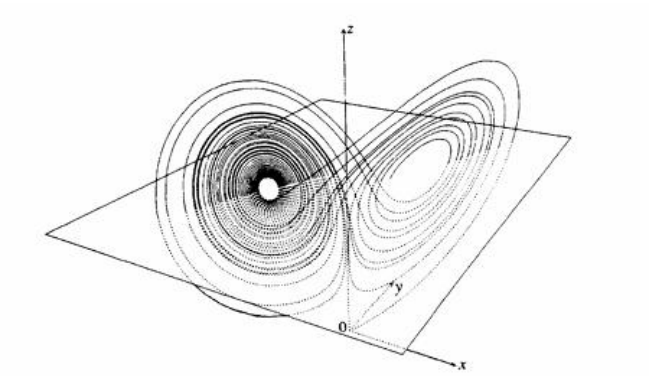
passe pas que par un point seulement, mais par de cycles d'alternance de croissance d'une espèce et de décroissance de l'autre, et vice-versa. Ce système possède un attracteur plus complexe, semblable à deux pendules qui se rétroalimentent, représenté par une forme toroïdale (Briggs & David Peat, 1990/1989/1989, p. 35). Mais si on étudie un système plus complexe encore, composé de plusieurs éléments en interaction et soumis aux variations aléatoires, comme c'est le flux d'un tourbillon ou l'évolution d'une population de lapins y compris toutes les variables, le développement chaotique du système à travers le temps semble alors se stabiliser sur un attracteur pluridimensionnel qu'on appelle *attracteur étrange* et qui a généralement des propriétés fractales (Briggs & David Peat, 1990/1989/1989, p. 41). L'exemple le plus célèbre est celui de l'attracteur de Lorenz, nommé d'après les études de Edward Lorenz sur le mouvement de l'air dans la convection atmosphérique (Smith, 1998, p. 9) (Fig. 30). L'attracteur de Lorenz, ressemblant à un papillon dont les ailes sont composées par des spirales fractales, surgit dès qu'on laisse évoluer le modèle du flux de l'air dans l'atmosphère à travers le temps : au début, les premiers calculs du modèle apportent des résultats chaotiques et imprévisibles, mais si on le laisse se développer, les positions des flux d'air dans l'espace se stabilisent autour de cette figure fractale qui prédit statistiquement leur comportement[119]. Enfin, cet exemple d'attracteur étrange nous montre que les systèmes chaotiques, soumis à des variations environnementales et composés d'une grande quantité d'éléments, sont logiquement imprévisibles, mais généralement stables à travers ces figures fractales (Briggs & David Peat, 1990/1989, p. 73). À cet égard, Urién (2015) compare la dialectique entre la répétition et la variation des narrations orales au processus par lequel les systèmes chaotiques varient, mais décrivent une forme reconnaissable: une narration orale peut recevoir des perturbations de l'extérieur qui la font varier à travers l'espace et le temps, mais toutes ces versions imprévisibles tournent autour d'un ensemble attracteur, représenté par des structures, des personnages, des motifs ou des détails narratifs qui restent pourtant fixes (Urién, 2015, p. 34). Ancrée ainsi par ces attracteurs narratifs, la

[119] En parlant de cet attracteur, Alain Boutot explique ceci : « Les courbes intègrales, tracées par ordinateur, décrivent, dans l'espace des phases, pour certaines valeurs de paramètres, des boucles qui s'enroulent indéfiniment autour de deux points fixes instables et qui attirent toutes les trajectoires issues d'un certain domaine. Cet ensemble attractant présente […] une structure feuilletée très complexe. On peut montrer que sa dimension est comprise entre 1 et 2. Ce n'est ni une ligne ni une surface, mais un être géométrique intermédiaire (fractal). Il possède la propriété de dépendance sensitive aux conditions initiales : deux courbes intégrales issues de deux points voisins décrivent des trajectoires très différentes » (1993, p. 136).

narration orale peut alors se développer comme une fractale, puisqu'elle admet que l'art du conteur réalise des étirements potentiellement infinis en itérant un même motif, en l'approfondissant à sa guise et en y incluant des développements nouveaux qui n'altèrent pourtant pas la forme de la figure (Urien, 2015, 39)[120].

Figure 30.

L'attracteur de Lorenz



Note. Adapté de *Explaining Chaos* (p. 10)*,* de Peter Smith, Cambridge University Press.

C'est dans ce *formalisme fractal* qu'on apprécie surtout le caractère de littérature orale ou oralisée du post-exotisme, auquel on a déjà consacré déjà la section 4.3.3. du chapitre II. La narration post-exotique évolue plus au moins organiquement, plus au moins aléatoirement au fil des années, tant dans sa forme que dans son contenu, mais dans ce processus un ensemble de motifs ou de personnages types apparaissent et réapparaissent, constituant quelque chose comme *l'attracteur étrange du post-exotisme*. Comme dans les systèmes physiques chaotiques et complexes qui se stabilisent par ce type d'attracteurs, le post-exotisme admet de la variation et des perturbations dans son évolution à travers le temps, mais il ne cesse pas de cerner certains éléments qui lui donnent son identité. Et, dans le processus, il dévoile une organisation fractale, qu'on peut aisément retrouver dans le motif de l'enfermement ou de la prison : les récits post-

[120] Urién (2015) suit alors cette ligne de pensée selon laquelle les mêmes principes morphogénétiques qui donnent forme aux phénomènes physiques peuvent intervenir dans des phénomènes culturels : « los cuentos, y particularmente los cuentos orales, son, pues, como la naturaleza, caóticos y fractales: se iteran, permiten la profundidad y admiten y gestionan perturbaciones. Poseen elementos atractores que los definen formalmente y funcionan con una lógica caótica. De esta forma, cada cuento oral se reinventa cada vez que un narrador le insufla vida. También, como las lenguas, un cuento oral es una creación humana que ha escapado al humano designio, que no permite predecir su devenir. Y es que el lenguaje es también un elemento de naturaleza caótica y fractal » (p. 41).

exotiques ne cessent pas d'énoncer les multiples facettes de l'enfermement, que ce soit celui claustrophobique, que ce soit dans l'immensité de la taïga ou la steppe, que ce soit dans des prisons métaphysiques et à travers le temps, que ce soit par le pouvoir d'une personne sur un autre, ou, enfin, que ce soit communautaire, dans la prison de haute sécurité de la fable post-exotique qui constitue la première itération de l'objet fractal post-exotique. À côté de l'enfermement comme attracteur post-exotique, on retrouve aussi le thème des révolutions ratées, celui du chamanisme, celui de l'interrogatoire, etc., ainsi que des variations complètement originelles et singulières, comme les binoculaires de Hirsch avec lesquels Breton réussit à percevoir des espaces métaphysiques dans la vie quotidienne (Volodine, 2021), et qui relèvent de la pure science-fiction.

Finalement, même si le support textuel ne permet pas de développer les figures fractales comme si elles étaient dans un espace mathématique, le post-exotisme essaie pourtant de communiquer une certaine idée de l'infinitude. D'un côté, il arrive souvent que les prisonniers post-exotiques thématisent leur lente déchéance dans la prison à travers des personnages qui se voient pris dans des durées sans limites ou bien, dans des cycles de morts et de réincarnations qui ne semblent pas s'arrêter avec la fin du texte : c'est le cas, respectivement, de l'errance sans fin d'Elli Kronauer à travers la taïga sibérienne dans *Terminus radieux* (Volodine, 2014), ou de la fiction auto-enchâssante et bouclante de Dondog, dont le début n'est pas seulement la cause de la fin, mais aussi sa conséquence (Volodine, 2002a). D'un autre côté, notons que le système d'intertextualité interne des textes post-exotiques évoque aussi une certaine idée de l'infinitude. Dès que l'œuvre d'un écrivain post-exotique est mentionnée dans un monde de fiction, une brèche de profondeur s'y ouvre pour incorporer tout l'éventail de textes de cet auteur dans l'espace du monde fictionnel qui l'invoque : ainsi, lorsque dans *Frères sorcières* (Volodine, 2019) on mentionne « les œuvres complètes en quatre tomes de Lutz Bassmann » (p. 251), tous les textes écrits par Lutz Bassmann entrent compléter le texte de *Frères sorcières* comme dans une itération de l'ordre fractal ; c'est comme si, en zoomant sur cette mention intertextuelle, on retrouvait encore plus de détail sous la forme d'autres textes, et il est probable qu'on puisse continuer à adopter ce même procédé ainsi sur les textes de Lutz Bassmann jusqu'à ce qu'on arrive à des auto-enchâssements paradoxaux. À cet égard, les textes post-exotiques se disposent sur le modèle de

l'hypertexte digital, qu'on a souvent analysé par rapport aussi aux phénomènes fractals (Duarte, 2019, p. 29)[121]. À la manière du schéma de personnages de *Des anges mineurs* (Volodine, 2000), les textes créent un réseau complexe de personnages, œuvres, espaces, etc., où chaque sommet du réseau est susceptible d'être approfondi sur le modèle de l'exploration fractale: on attend que plus des textes s'y dévoilent une fois qu'on pénètre, et que ces textes dévoilent à leur tour d'autres textes, et ainsi jusqu'à un infini qui, à la différence de ce qui arrive dans le réseau digital, se heurte ici contre des limites matérielles, mais qui est néanmoins suggéré et maintenu par les auto-enchâssements paradoxaux ou des textes mentionnés, mais introuvables.

Or, au-delà de ces exemples, nous aimerons commenter un texte où la conscience fractale de l'infinitude nous semble claire et même très proche de son caractère mathématique. Rappelons que la figure fractale développée dans un espace mathématique peut être contenue dans une aire finie alors qu'elle décrit un périmètre infini : la longueur des bords de la figure grandit à chaque itération et tend alors à l'infini, alors que l'aire de la figure se rapproche d'une valeur limite et finie. C'est dans *Frères sorcières* (Volodine, 2019), le troisième texte qui compose l'entrevoûte, que le post-exotisme regagne et exhibe directement cette propriété fractale. « Dura nox sed nox » est une longue respiration narrative qui se développe tout au long de cent vingt pages, sans pauses ni paragraphes, et qui est composée d'une seule phrase complexe et dont l'articulation narrative repose directement sur les juxtapositions, les coordinations et les subordinations. Voici l'incipit :

> Il attendit d'abord que montât autour de lui une obscurité épaisse, puis, à voix basse, il modela le nom de plusieurs princesses, parmi lesquelles plusieurs se confondaient avec ses filles, puis il appela la nuit sur le monde et dans les cavernes paradisiaques, dans ce qu'autrefois il avait appelé les cavernes paradisiaques, où il s'était prélassé pendant des siècles en mimant l'inexistence et la catatonie de

[121] « Es también una característica de la geometría fractal proporcionar una imagen al caos, reconocer la irregularidad en la naturaleza, la cual representa la forma de las estructuras narrativas en nuestro contexto digital. En efecto, el acto narrativo […] genera, en nuestro contexto digital, estructuras narrativas carentes de inicio y de final. Estructuras narrativas que diluyen la visión aristotélica de la narración. Adicionalmente, en nuestro contexto digital, debido a la inmaterialidad y a la apertura fractal del espacio narrativo, la creación de la narración se transforma progresivamente en un acto colectivo, en el que la tecnología también desempeña un papel activo» (Duarte, 2019, pp. 28-29).

> foire, tantôt profitant des rêves des autres pour commettre ses inimaginables méfaits, tantôt feignant en toute impunité le sommeil des morts, ou au contraire s'amusant d'attirer sur lui l'attention avec des tours de petite illusion, s'amusant de donner l'impression, aux gueux qui le regardaient, qu'il dominait mal ou sottement la science et la sorcellerie, s'amusant de la naïveté du public et encore plus de sa lucidité, puis, après quelques jours d'allées et venues dans la poussière moyenâgeuse des foules, sur la crasse des estrades où il était obligé de forcer sa voix de gorge pour surmonter la rumeur que produisaient les marchands, les cochons et les autres bateleurs qui à côté de lui tentaient d'obtenir des piécettes en échange de leurs chants (Volodine, 2019, p. 179).

Le texte raconte l'histoire de ce personnage obscur et hermétique, qui adopte des noms différents au long du récit selon les identités qu'il usurpe, mais qu'on identifie généralement à travers le nom de Hadeff Kakaïne, et qui traverse l'espace noir, de réincarnation en réincarnation, en attendant parfois des périodes de milliers d'années, en visitant des lieux et des temps différents, et qui est obsédé par les souvenirs de ses maîtresses et de ses filles, ainsi que persécuté précisément par elles – ou par des transformations de celles-ci – qui veulent se venger de ses crimes. La phrase continuée et cumulative du récit mime la nature de cet espace métaphysique, en se servant d'une imitation de la narration du flux de conscience pour décrire au même niveau les transformations abruptes et incohérentes de l'espace et du temps, qui ressemblent à celles d'une pensée intérieure extériorisée, et les mouvements mentaux du protagoniste :

> il revoyait cette période de son existence, ou du moins d'une des existences sans nombre qu'il avait subies, côtoyées ou parcourues, les bâtiments de la centrale s'effacèrent, l'horizon noircit au point que même lui, qui pourtant d'ordinaire pouvait distinguer à mille pas une fourmi noire crapahutant sur l'écorce noire d'un arbre entouré de nuit, ne vit plus goutte au-delà d'une distance de quelques mètres, et il se retrouva apparemment sans perspective et sans espace, au centre d'un petit groupe de gueux des ténèbres qui l'écoutaient parler à une tête et reprenaient en chœur ou en solo des fragments de vociférations (Volodine, 2019, p. 189).

Le lecteur suit alors la traversée ambiguë de ce personnage, dont les aventures se déroulent cycliquement, mais suivant un fil linéaire. À chaque réincarnation, Hadeff Kakaïne échappe de la rencontre avec les Sept frères corbeaux, ou les Sept filles belettes,

ou les Sept mésanges mineures ou encore les Sept cavaliers inconnaissables, qui sont toujours les mêmes entités vengeresses et justicières – même si cela n'implique pas qu'elles aient toujours la justice de leur côté. Or, certains crimes pour lesquels ces entités le poursuivent et qui le rappellent cycliquement à leur rencontre s'accumulent au long du récit, comme l'assassinat des Sept chevaliers inconnaissables après qu'ils eurent violé Amandine Odilone, une des réincarnations de Hadeff Kakaïne (Volodine, 2019, p. 233). C'est de cette sorte que le lecteur peut suivre une certaine progression chronologique dans l'action qui est, en réalité, la trace narrative d'un approfondissement dans les « replis plurimillénaires » (Volodine, 2019, p. 294) de cet espace noir post-exotique.

Cette brève analyse du texte montre déjà une certaine qualité fractale dans l'existence de relations narratives cycliques, où se dévoile l'existence de certains éléments significatifs répétés, qui s'étalent au long d'une progression linéaire cumulative et autosimilaire, où se dévoile le mouvement de zoom sur la figure fractale visant des échelles de plus en plus détaillées, reconnaissables par la présence de ces éléments significatifs. Pourtant, on doit attendre la fin du récit pour saisir véritablement sa structure fractale. Une fois qu'on dévoile que le personnage principal du récit « n'est nul autre que l'infâme, le cruel et hélas indestructible Moô-Moô, ce sale prince de la suie radieuse et des flammes rigides » (Volodine, 2019, p. 294), cette révélation attentant contre sa survie, il décide de changer son nom et de se retirer :

> Moi, Jean l'Insolente, je vais à présent quitter cette massure et m'éloigner de ces misérables marionnettes, je vais à présent faire l'obscur et faire l'obscurité », et il attendit d'abord que montât autour de lui une obscurité épaisse, puis, à voir basse, il modela le nom de plusieurs princesses, parmi lesquelles plusieurs se confondaient avec ses filles, puis il appela la nuit sur le monde et dans les cavernes paradisiaques, dans ce qu'autrefois il avait appelé les cavernes paradisiaques (Volodine, 2019, p. 297).

Et c'est ainsi qu'on récupère, mot par mot au long de deux pages de récit, l'incipit sur lequel s'ouvrait le texte. On relit l'histoire des cavernes paradisiaques, des périodes de catatonie où cette entité amasse des nourritures métaphysiques pour préparer sa réincarnation, et on relit aussi le moment où son attente tranquille est interrompue par « un remue-ménage qu'il décida de ne pas interpréter, car il en soupçonnait le caractère défavorable et porteur d'hostilité » (Volodine, 2019, p. 300). Au début du texte, le bruit

cache la présence d'une « armée de chameliers obscurs et goudronneux montés sur des bêtes » (Volodine, 2019, p. 182), dont le personnage principal profitera pour réaliser sa première possession corporelle ; or, à la fin, le personnage décide de ne pas porter son attention sur les chameliers, de sorte que la dernière phrase du récit nous renseigne sur une attente indéterminée ainsi que sur le début d'une action qu'on ne connaîtra malheureusement pas: « et il attendit, il attendit d'abord que montât autour de lui une obscurité épaisse, puis » (Volodine, 2019, p. 300). L'absence de point final ouvre le récit un à développement ultérieur dans la conscience du lecteur, qui n'est qu'une marque de l'éternité métaphysique du monde fictionnel déployé par le texte.

Lue sous une clé fractale, cette reprise anaphorique représente le moment où la longue traversée et l'exploration d'une figure qui s'étale chaotiquement dans cet espace abstrait dévoilent soudain une homothétique parfaite : en itérant le générateur sur une figure narrative on a fini par arriver à l'initiateur même de la structure fractale. Puisque le texte montre, à travers sa dernière phrase, que la reprise des conditions du début ne mène pas forcément aux mêmes développements narratifs prévisibles, on n'est pas exactement face à une structure circulaire. On assiste plutôt à un processus de récursion de la totalité du récit sur lui-même, et on peut commencer à entrevoir sa deuxième itération ainsi que la possibilité que ce processus récursif se poursuive à l'infini. Le lecteur est obligé à imaginer son déroulement, mais, étant donné qu'on peut s'attendre à retrouver autant de similitudes que de variations par rapport à la première itération, la complétion mentale des itérations suivantes n'aura au mieux qu'un caractère imparfait. En effet, tout système non-linéaire, où il existe des boucles de rétroaction, c'est-à-dire, où l'output du système dans une étape concrète est l'input de l'étape suivante, est soumis aux développements chaotiques dans la mesure où la récursion totale amplifie des informations extrêmement subtiles qui passent inaperçues aux capacités de mesure (Brigss & David Peat, 1990/1989, p. 70) – pensons ici à un système qui pomperait à travers l'itération tous les décimaux infinis du nombre pi. Mais ces systèmes, dont on a déjà vu l'exemple des courants d'air dans l'atmosphère, se stabilisent néanmoins à travers la présence d'attracteurs étranges, qui dévoilent un certain ordre dans le chaos. Même si le lecteur ne peut prévoir le déroulement exact de la deuxième itération de « Dura nox sed nox », encore moins sa troisième ou sa millième itération, il peut avoir la certitude qu'il y continuera à retrouver statistiquement certains éléments distinctifs autosimilaires où se

dessine la figure fractale du récit. Le texte cerne alors la propriété fractale de l'infinitude au moins de trois manières distinctes : premièrement, il met en œuvre un monde fictionnel sans début ni fin à travers cet espace noir métaphysique que traversent les personnages ; deuxièmement, il se postule comme une première itération d'un récit interminable qui se boucle sur lui-même pour ne jamais commencer et ne jamais finir, mais progresser indéfiniment de façon autosimilaire ; finalement, la conscience récursive du récit abrite des développements chaotiques potentiels qui diversifient jusqu'à l'infini les développements narratifs concrets des itérations suivantes, tout en assurant son lecteur qu'il retrouvera quand même certaines analogies structurelles agissant à la manière d'un attracteur étrange et fractal qui régit l'évolution du système. « Dura nox sed nox » est ainsi un récit qui se veut fractal, autosimilaire et récursif : un récit dont la longueur tend à l'infini dans la mesure où il semble pouvoir accueillir de plus en plus de détails narratifs à chaque itération, mais qui est en même temps contenu dans une *aire textuelle* finie, en comptant sur l'imagination poïétique du lecteur pour la réalisation des itérations successives.

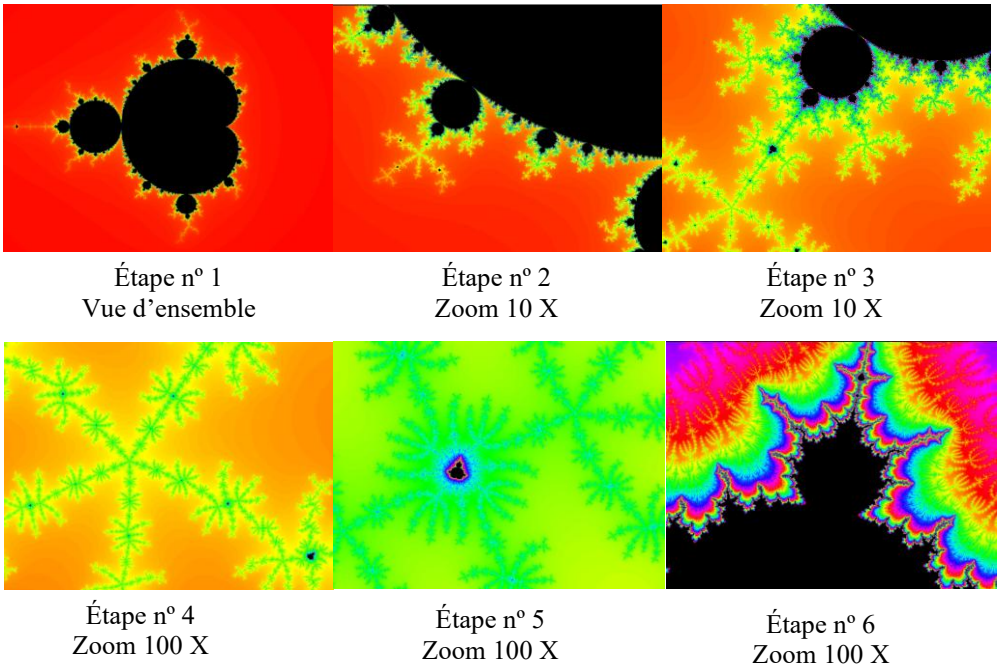
3.3.3.2. Le roi Balbutiar, un modèle pour la relation fractale entre la fiction et la fable dans *Nos animaux préférés*

L'itération est donc au cœur de la création des fractales, que celles-ci soient conçus numériquement à travers un logiciel qui itère une fonction mathématique ou naturellement, dans les boucles de rétroaction des systèmes non-linéaires qu'on retrouve partout dans la nature et qui donnent lieu à des attracteurs étranges. Pour certains fractals dits non-stratifiées, l'itération met en branle les ordres de répétition parfaite et donne lieu à des figures où l'autosimilarité apparaît de façon statistique et où l'on s'attend par conséquent à découvrir des figures surprennantes. L'exploration de l'ensemble de Mandelbrot est illustrative à cet égard. Il est construit à partir de l'itération de la fonction complexe $f_c(z) = z^2 + c$, et désigne « l'ensemble de points du plan complexe dont l'orbite reste à une distance finie de l'origine » (Boutot, 1993, p. 246). Une fois les calculs opérés, on obtient une image qui ressemble « à une grosse toile d'araignée sur laquelle seraient greffées plusieurs bourgeons de tailles diverses » (Boutot, 1993, p. 246). En augmentant l'échelle, on découvre des filaments qui sortent de ce bourgeon et « on s'aperçoit […] que

certains de ces filaments contiennent une image réduite de l'ensemble de Mandelbrot tout entier » (Boutot, 1993, p. 246) ; or, en agrandissant encore le modèle, on révèle « toujours de nouveaux détails, qualitativement semblables aux détails antérieurs, mais comportant néanmoins des éléments imprévus (l'ensemble de Mandelbrot n'est pas, en effet, *strictement* autosimilaire) » (Boutot, 1993, p. 246). Ainsi, on pourrait penser que la forme principale de l'ensemble, ladite *cardioïde*, serait la plus récurrente dans l'exploration de la fractale, et, en effet, les premiers agrandissements sur les bourgeons de la cardioïde centrale le confirment : on reconnaît au centre de certaines spirales ou flocons de neige des petits cardioïdes qui récupèrent l'élément distinctif du début. Or, si l'on augmente davantage l'échelle, on se rendra compte que les cardioïdes ont perdu la définition de leurs contours, qu'il s'agit plutôt des figures floues, approximativement rondes, et que la forme dominante dans l'ensemble est celle de la spirale. Le périmètre infini d'une fractale, et ceci surtout si elle inclut des procédures d'implémentation du hasard, cache des telles dialectiques formelles potentiellement infinies elles aussi entre le nouveau et le déjà connu, et on ne pourrait être complètement sûrs de quelles formes rencontrerions-nous en menant l'exploration jusqu'aux limites de notre capacité computationnelle…

Figure 31.

Un parcours d'exploration de l'ensemble de Mandelbrot



Note. Le chemin d'exploration de l'ensemble de Mandelbrot se développe en six étapes. Les trois premières explorations agrandissent la figure par un facteur de dix à chaque étape ; les trois dernières explorations agrandissent la figure par un facteur de cent à chaque étape. Générée à partir de la page web *Mandelbrot Viewer*, de David Eck (https://math.hws.edu/eck/js/mandelbrot/MB.html).

L'exploration des fractales littéraires est différente à cet égard. Ne pouvant pas s'étaler jusqu'à l'infini, elles subordonnent la figuration des échelles descendantes à l'imagination du lecteur, de sorte qu'on ne peut pas les explorer profondément, tel qu'on vient d'imaginer en visant l'ensemble de Mandelbrot, pour signaler la relation entre la répétition et la variation. Dans les exemples qu'on avait vus, seulement « Quatre propositions pour un rai » (Frajerman & Volodine, 2022) nous donne un aperçu de ce qu'une augmentation d'échelle représenterait sur cette figure fractale, et qui semble se correspondre à un fractal non-stratifié. Or, le texte ne présente que les quatre premiers ordres de l'itération, de sorte qu'on ne peut pas véritablement savoir quelles surprises narratives cacherait la fractale. À cet égard, il est intéressant de se demander si, dans les

fractales post-exotiques, l'itération est un élément de transformation substantielle du texte, tout comme il arrive avec les systèmes chaotiques, et quel est le degré de cette transformation. Même si cette question est hautement spéculative, nous nous proposerons dans les lignes qui suivent de mesurer le degré de changement et de répétition que les procédures itératives produisent au sein du post-exotisme. Nous profiterons aussi pour proposer une analyse littéraire fondée sur la notion d'itération appartenant à la théorie des fractales et à la méthode récursive.

À notre connaissance, il n'y a qu'un seul texte – ou ensemble de textes – dans le post-exotisme qui s'ouvre explicitement à de telles propositions de recherches. Il s'agit des trois récits kafkaïens de la dynastie des crustacés des Balbutiars qu'on peut retrouver dans *Nos animaux préférés* (Volodine, 2006)[122]. Un narrateur-conteur raconte au lecteur les aventures de trois rois de cette dynastie, dont on perçoit immédiatement les similarités: par exemple, il semble que les histoires des Balbutiars, au long des générations, débutent toujours sur le motif du roi qui, à son réveil, se trouve coincé, incapable de bouger à cause de quelques filaments qui attachent la carapace de son dos aux roches d'une plage solitaire, de sorte qu'on peut retrouver des reprises anaphoriques presque identiques d'une histoire à l'autre :

> Le roi Balbutiar [CCCXV] se réveilla dans une situation quasiment désespérée et cela le mit de très, très mauvaise humeur (Volodine, 2006, p. 19).
>
> Le roi Balbutiar [XI] se réveilla dans une situation quasiment désespérée et cela le mit de très, très, très exécrable humeur (Volodine, 2006, p. 59).
>
> *Le roi Balbutiar* [XXX] *se réveilla dans une situation quasiment désespérée et cela le mit de très, très, très mauvaise humeur* (Volodine, 2006, p. 118).

La première et la deuxième histoire sont visiblement plus proches l'une de l'autre qu'elles ne le sont de la troisième : tandis que cette description du réveil et de l'humour du roi ouvre les deux premiers récits, il n'est pourtant pas l'incipit de la troisième histoire, où la séquence se trouve en fait au deuxième degré, prononcée par le personnage de Minesse.

[122] Respectivement, ils s'intitulent : « Un souvenir d'enfance de sa majestable Balbutiar Trois Cent Quinze » (Volodine, 2006, p. 19), « Deux silences et une apostrophe de Balbutiar XI. *Récit contenant une recette pour échapper à son prédateur, ainsi que plusieurs descriptions merveilleuses des lieux et réflexions sur la vanité des choses, et quelques aperçus sur la physiologie du roi pendant ses peurs* » (p. 59) et « La vie des altesses : une amourette du Balbutiar XXX » (p. 107).

Mais, en lignes générales, les trois récits d'aventures des rois Balbutiars suivent tous une même progression narrative minimale, représentée par l'avènement d'un danger qui tensionne la recherche d'une solution. En fait, leurs dénouements sont encore extrêmement semblables, trois récits se fermant sur une scène du roi satisfait, hors du danger et des pièges qu'il a dû surmonter au cours de la narration, et contemplant stoïquement son avenir :

> Il [Balbutiar CCCXV] se doutait que de nouvelles aventures l'attendaient. Et il sied à un seigneur d'affronter l'adversité avec dédain et sans sourire, comme s'il importait peu de se battre, d'être réveillé ou tué, ou de vaincre. Ou pire encore (Volodine, 2006, p. 35).
>
> Il [Balbutiar XI] exulta, exulta, puis il se tut, car il se doutait bien que de nouvelles aventures l'attendaient. Et il ne sied guère à un monarque d'accueillir l'adversité, ou les chirurgiens, autrement que par un dédain ironique et imperturbable (Volodine, 2006, p. 79).
>
> Car il [Balbutiar XXX] savait que de nouvelles aventures l'attendaient ; et il ne sied pas à un seigneur d'accueillir son destin le rostre débraillé, et le poitrail Sali de chiendent, de bardane, de laminaire, de crételle, d'agar-agar, de cerfeuil, de fétuque, de ciboulette, de varech jaune, de varech rouge, du fucus, de flouve (Volodine, 2006, p. 133).

Dans la mesure où les récits illustrent la progression d'une dynastie au long de plus de trois cents générations, où, comme on le verra, la vie et l'histoire de chaque monarque sont itérées sur elles-mêmes pour générer la vie du monarque suivant, et que cette récursion est génératrice de formes autosimilaires ainsi que de formes imprévues, nous proposerons d'accompagner nos réflexions d'une lecture en clé fractale. Nous comprendrons que les trois récits de la dynastie Balbutiar représentent trois vues ou trois échelles couvrant un rang plus au moins large d'une figure narrative fractale qui se déploierait hors du texte à travers les trois cents générations royales, et dont les structures et les logiques de sa totalité influeraient les trois récits effectifs où elle ne se manifeste que fragmentairement. Nous différencierons l'ordre chronologique des présentations des récits dans *Nos animaux préférés* de l'ordre qu'elles adoptent selon l'itération qu'elles représentent dans la formation de cette figure fractale littéraire : dans le livre, la première histoire du Balbutiar se correspond à l'itération nº 315 de la dynastie fractale des

Balbutiars ; la deuxième histoire se correspond alors à l'itération nº 11 ; et la troisième se correspond à l'itération nº 30[123]. Notons que cette différence entre l'ordre de l'histoire et de l'itération qui tensionne chaque récit du roi Balbutiar est significative dans la mesure où elle contraste la chronologie de l'exploration de la lecture et celle de l'exploration des ordres de la fractale littéraire : ainsi, même si la première histoire (nº 315) et la deuxième histoire (nº 11) sont plus proches narrativement entre elles qu'elles ne le sont avec la troisième histoire (nº 30), selon la logique de la fractale, il y a plus de distance entre ces deux premières histoires dans les termes de l'exploration spatiale de la fractale – d'une histoire à l'autre, le récit a itéré exactement trois cent une itérations de différence – qu'entre la deuxième et la troisième histoires, entre lesquelles il n'y a que dix-neuf itérations, mais une distance narrative remarquable.

Analysons comparativement ces deux premiers récits, les itérations nº 315 et nº 11. La voix diégétique semble être la même : un narrateur-conteur qui intervient légèrement dans la narration pour justifier ses articulations, et qui la livre à partir d'une focalisation interne sur le personnage de Balbutiar. La structure narrative est aussi extrêmement similaire d'un récit à l'autre, de sorte qu'ils se disposent comme des variations sur une même structure : elles commencent par le réveil du roi et la prise de conscience de sa situation de blocage ; après, elles racontent l'avènement du danger et la recherche d'une solution, bien qu'elles diffèrent dans leur articulation concrète ; et, finalement, elles finissent avec une fin heureuse. La narration inclut aussi une version du principe d'itération qui régirait la fractale littéraire. Dans l'itération nº 315, ce principe apparaît sous une forme proprement biologique. Il est d'usage dans la dynastie Balbutiar d'inscrire génétiquement des instructions fixes dans le rejeton, de sorte qu'après l'accouchement les dauphins sont programmés pour tuer intuitivement leur père et réclamer la couronne : « Des scènes semblables avaient ensanglanté l'histoire de la dynastie depuis son origine. Elles n'avaient pas connu de variantes. Quelque long et brillant qu'il eût été auparavant, le règne d'un Balbutiar se terminait après la ponte » (Volodine, 2006, p. 31). De cette manière, la vie et régence des Balbutiars suivent un

[123] En outre, la première histoire fait aussi référence aux rois Balbutiar CCCXIV et CCXVI, respectivement, le père et le fils de Balbutiar CCXIV et, donc, elle apporte un bref aperçu des itérations nº 314 et nº 316 ; et, de la même façon, la deuxième histoire mentionne au passage les itérations nº 10 et nº 29 de la figure ; la troisième histoire ne mentionne pas pourtant que Balbutiar XXX, et, donc, l'itération nº 30.

même développement qui est assuré par les souvenirs que le père impose au fils lors de l'accouchement et qui sont, à leur tour, les souvenirs que le grand-père imposa à son fils, et ainsi récursivement. Dans l'itération nº 11, le principe itératif est plutôt onirique. Persécuté par une trirème envoyée par « madame gauche mort » (Volodine, 2006, p. 64) et ne pouvant pas bouger, Balbutiar XI décide de s'enfoncer à l'intérieur d'un nouveau rêve avec l'espoir que le bateau meurtrier ne puisse pas le suivre : « Quittons ce rêve !... Rêvons qu'on songe !...Fuyons vers l'en-deçà ! (Volodine, 2006, p. 69). Il le fera deux fois au total, mais, à chaque fois qu'il se réveille, c'est comme si le rêve itérait sur lui-même sans que cela produise beaucoup de variations : « […] lorsqu'il se réveilla, sa situation n'avait guère évoluée. Il se retrouvait au même endroit, l'envers toujours arrimé au granite par magie et, en tout cas, par un faisceau tendineux que nulle secousse ne déchirait » (Volodine, 2006, p. 74). Les persécuteurs de Balbutiar, élément réapparaissant dans l'itération, dévoilent à travers leurs appellations confuses que traverser les rêves, que ce soit de façon ascendante ou descendante, suppose un mouvement sur la lignée dynastique de Balbutiar, de façon que le principe biologique d'enfantement et le principe onirique d'enfoncement apparaissent ainsi comme des variations d'une même forme, d'un même principe d'itération :

> Balbutiar, roi ! Es-tu bien le Dixième de ta lignée ?
>
> Balbutiar était le Onzième, et, respectueux des généalogies et des nombres, il eut envie de rectifier aussitôt l'erreur qui venait du large (Volodine, 2006, p. 73).
>
> Nous allons vers toi, roi ! sonnait la voix. C'est toi que nous cherchons et nul autre ! Es-tu bien Balbutiar le Vingt-Neuvième ? (Volodine, 2006, p. 76).

Suivant l'exemple de Balbutiar XI, il semblerait que chaque monarque de la lignée dynastique n'est donc pas ni tout à fait le même que son prédécesseur ni tout à fait différent, et que son destin est précisément celui de s'opposer aux dictées de la répétition fractale, ce qui en réalité constitue un autre type de répétition plus complexe. Balbutiar CCCXV imprime dans l'esprit de son rejeton des instructions visant qu'il dévore les filaments qui attachaient le roi aux rochers au lieu de commettre le régicide traditionnel : « Il intervenait dans l'inconscient génétique de l'œuf et dans ses instincts et il manipulait ses raisons d'être » (Volodine, 2006, p. 28) ; Balbutiar IX fuit le destin que madame la gauche mort lui avait préparé en avançant quelques itérations pour ruser ses persécuteurs

et les inciter à prononcer leur nom à haute voix, ce qui a des conséquences mortelles à l'intérieur du rêve et permet le salut du roi : « […] il venait en effet de prononcer son propre nom au cœur d'un rêve et déjà la mollesse enguenillait ses tissus et le terrassait » (Volodine, 2006, p. 77). Même si la narration problématise sur la possibilité d'échapper à la répétition qu'imprime l'itération fractale dans la vie des rois, il s'avère que cette problématisation devient elle aussi un élément réapparaissant, que le destin des Balbutiars est précisément de mettre en scène une fausse victoire sur leur destin, quelles que soient les formes que les dangers répétés et que les solutions imprévues adoptent au cours des itérations.

Enfin, on notera que certaines formes gagnent de la complexité et que d'autres en perdent en passant de l'itération nº 11 à l'itération nº 315 de la fractale. Ainsi, le motif du principe d'itération reçoit dans le traitement génétique de l'itération nº 315 une expansion narrative : on lui consacre plus d'espace textuel pour approfondir ce que le traitement onirique de l'itération nº 11 n'explicitait pas, à savoir, sa relation avec la dialectique entre la répétition et la variation à travers les instructions reçues par le rejeton et le rôle de la volonté manipulatrice du père. Mais, de l'autre côté, le motif de la menace de mort qui plane sur le destin de Balbutiar – représentée dans l'itération nº 11 à travers cette trirème dirigée par les seigneurs de la nuit et commandée par la madame gauche mort – doit se reconnaître dans l'itération nº 315 dans sa réduction biologique de la putréfaction du corps du roi : « les royales chairs allaient se ratatiner sous leur carapace et elles allaient mourir » (Volodine, 2006, p. 24). À en juger par ces deux itérations, on dirait que le processus récursif qui donne lieu à cette fractale littéraire est donc capable d'élaborer de façon plus au moins créative et imprévue sur des motifs fixes, ainsi que de les présenter de forme crue et essentielle, mais il n'est pas tout à fait capable de transformer substantiellement le récit : de l'itération nº 11 à l'itération nº 315 il existerait une même forme qui, comme un attracteur étrange dans un système soumis à des variations de l'entourage, *attire* fortement le développement du récit et, donc, de la vie des rois Balbutiar.

Et, pourtant, cette tendance semble brisée par la troisième histoire du roi Balbutiar dans *Nos animaux préférés*, dont la distance envers les deux autres suffirait pour mettre en question son appartenance à la série des ordres itératifs de la figure fractale. Le récit de Balbutiar XXX focalise plutôt sur Minesse, l'une des « deux cents favorites »

(Volodine, 2006, p. 107) qui habite le harem de Balbutiar XXX, près d'une plage, dans le but de « satisfaire une nouvelle fois les protubérances et les glandes sexuelles du seigneur » (Volodine, 2006, p. 107). Ce qui est intéressant c'est que l'histoire de Minesse – de sa virginité qu'elle cache aux autres femmes du harem et en raison de laquelle elle fabule le récit de sa nuit de noces, ainsi que l'histoire de sa nuit de noces frustrée par le conte qu'elle choisit de raconter à Balbutiar XXX et qui déplut au roi énormément – semble être le récit de genèse de la fractale littéraire où on raconte les aventures de la dynastie des Balbutiars, et qui se trouverait alors au second degré. En effet, le conte que Minesse raconta à Balbutiar XXX – qu'elle choisit parmi les « contes que les griots récitaient sur la place du Bazar » et les légendes qui « variaient à l'infini sur le même thème, comme s'il s'était agi d'un unique souvenir ressassé et usé jusqu'à la corde » (Volodine, 2006, p. 117) – ressemble parfaitement aux itérations nº 315 et nº 11 de la fractale littéraire. Lors de la récitation, le roi protesta : « Parles-tu de ton seigneur, ou d'un crustacé affreux ? …Ces calomnies sur ma morphologie doivent cesser ! » (Volodine, 2006, p. 119), et Minesse reprit alors l'histoire en la variant stylistiquement jusqu'à ce qu'elle entame la narration du déjà traditionnel blocage du roi, attaché aux rochers:

> *Le roi Balbutiar zinzinula de ses très jolies palpèbres et il essaya de quitter la couche de varech royal,* dit-elle. *Il voulut se hisser sur le ventre, une élégante bedaine dont la géométrie ne rappelait absolument pas celle d'une araignée de mer.* […] *Mais rien n'y fit, et il dut se rendre à l'évidence : il était soudé au rocher par une multitude de fils qu'il ne pouvait rompre. Et alors que…* (Volodine, 2006, p. 120).

Il semble que ce n'est pas la première fois qu'une favorite raconte au roi ce type d'histoires : « Toujours cette même rengaine absurde ! s'indigna le roi. Balbutiar impuissant, abandonné de tous, Balbutiar renversé sur le dos et comme à moitié disloqué, gigotant sur la grève déserte ! » (Volodine, 2006, p. 121). Il semble, alors, que toutes les autres femmes, poussées à raconter une histoire face au roi, auraient repris une variation de ce petit conte qui montre le roi bloqué sur les roches ; que toutes furent ainsi congédiées par le monarque et donc qu'aucune n'aurait eu de relations amoureuses avec lui : elles « se contentaient de reprendre mot pour mot les récits érotiques qui se transmettaient sous les voûtes » quand, en réalité, « chacune mentait, depuis son premier jour au harem ; aucune n'avait copulé avec le roi ; aucune n'osait avouer sa virginité »

(Volodine, 2007, p. 127). Voilà donc le récit de la naissance de deux traditions orales itératives à l'intérieur de cette histoire, qui se présente alors comme leur récit-cadre : d'un côté, c'est la naissance de la narration fractale qu'on a pu voir se développer dans les itérations nº 11 et nº 315, qui serait celle de deux versions choisies parmi les innombrables narrations légendaires qui portent sur le roi et dont la variation répondrait aux critères et logiques de la transmission orale, que ce soit dans le contexte de la place du Bazar où les écouta Minesse ou au moment de leur reprise dans la récitation lors des différentes nuits de noces du roi avec ses concubines ; de l'autre côté, c'est la naissance d'une autre fractale littéraire concernant le récit fabulé de la nuit de noces avec Balbutiar, dont on ne dispose pas d'exemples concrets, car il est seulement mentionné par le texte, mais dont on connaît néanmoins le caractère itératif et la relation qu'il garde entre répétition et variation des récits : « Les témoignages sur le coït royal se ressemblaient tous, et les outrances imprévues du souverain surgissaient à des moments de la narration si prévisibles que leur caractère fantaisiste perdait son sel » (Volodine, 2006, p. 127).

Nombreuses ont été les réflexions critiques qui ont vu dans l'histoire des rois Balbutiar un reflet ou, peut-être, un cas paradigmatique de l'art littéraire post-exotique. Pour Claire Caland (2008), ces textes « illustrent […] la dimension orale prisée par Volodine dans l'ensemble de son œuvre » (p. 338), et elle en souligne les « procédés visant à garder l'attention de son auditoire » qui fait « du lecteur un auditeur avant tout » (p. 338)[124] ; Camus (2008) et, avec elle, Morvan (2024), lisent l'accouchement parthénogénétique de Balbutiar CCCXV comme un reflet du processus de création post-exotique : pour Camus, il réalise « l'auto-engendrement auquel aspire l'œuvre post-exotique » (2008, p. 141), et, pour Morvan, une telle figuration exprime « le fantasme d'une œuvre qui puisse être sa propre origine, pur aérolithe littéraire qui ne procède d'aucune parenté, irrécupérable par une tradition, irrépétible par émulation » (2024, par. 23)[125] ; or, c'est dans la lecture comparatiste de la dernière histoire de Minesse et de Balbutiar XXX avec la tradition de contes arabes que le caractère paradigmatique de cette

[124] À la faveur de cet argument, on pourrait aussi ajouter la présence d'un formalisme marqué qui entre en dialectique avec la variation, la présence d'un narrateur-conteur, et, même la création d'un lexique qui traduit le socle culturel d'où les histoires émanent : « Dans le langage qui ici parfois sert de langage, on appelle ce cauchemar une *croupille maligne numéro deux*, et on dit de la victime qu'elle a *l'échine bouldebrayée* » (Volodine, 2006, p. 20).

[125] « L'œuvre post-exotique, par son refus solipsiste de toute extériorité, esquisse dans ce dispositif le vase clos incestueux d'un créateur fusionnant avec sa créature, non pas pour disparaître dans l'immanence de l'œuvre qu'il a créée, mais pour y asseoir la toute-puissance de sa transcendance» (Morvan, 2024, par. 23).

triade au sein du post-exotisme se montre le mieux (*vid*. Ruffel, 2006b, p. 67). À cet égard, c'est Duriez (2008) qui a insisté davantage sur le parallèle évident « entre le chronotrope propre au Quartier de Haute Sécurité, représenté de façon allégorique par le harem du roi […] et celui des *Contes des mille et une nuits*, qui se fait sentir à travers une intertextualité soutenue » (Duriez, 2008, pp. 62-63). En effet, certaines caractéristiques du harem de Balbutiar évoquent la situation des prisonniers que le lecteur connaissant la fable peut imaginer dans le quartier de haute sécurité :

> Dans un harem, le compte des jours se perd. Les femmes vivaient en dehors du monde et en dehors du temps. Elles avaient pour jalons la lente évolution de leur nombre, les fêtes qui marquaient la fin du bizutage, le décès des quadragénaires les plus âgées, l'exécution à la corde à linge d'une lascive qui avait perdu le sens de la mesure (Volodine, 2006, p. 123).

Mais c'est surtout dans la relation que les femmes du harem entament avec la production et l'énonciation littéraires que le parallélisme devient évident, même s'il s'agit d'un parallélisme qui, pour se réaliser, doit évoquer préalablement une sorte d'inversion de l'univers des contes arabes, de Shéhérazade, de Shâriyâr et des histoires qu'elle raconte : « Minesse n'est pas fille du calife, mais du peuple. Le roi ne tue pas ses femmes, mais refuse de les honorer et cache son impuissance sous la colère due à l'insatisfaction qui le saisit après les narrations qu'il exige de ses concubines » (Ruffel, 2006b, p. 67). Ainsi, au lieu d'un personnage qui raconte mille histoires différentes en les laissant inachevées pour éviter sa décapitation, on retrouve plutôt *mille* – ou, en fait, trois cents – femmes qui racontent une même histoire qu'elles laissent inachevée malgré leur volonté, en se condamnant à passer l'éternité captives, sans d'autres horizons que la mort ou la déchéance. À travers la référence littéraire croisée ou inversée, qui, d'ailleurs, apparaît un peu partout dans le post-exotisme, les histoires de Balbutiar représentent un modèle réduit, enfin, une mise en abyme du fonctionnement littéraire du post-exotisme, selon lequel, en outre, le harem de Balbutiar XXX apparaîtrait comme un reflet de la prison et du niveau de la fable post-exotique, et les histoires de Balbutiar XI et Balbutiar CCCXVI s'assimilent ainsi à cette tradition orale qui mélange les contes populaires à l'art carcéral de l'énonciation de la survie qui donne lieu aux fictions post-exotiques individuelles.

Or, il arrive que la suite de l'histoire de Balbutiar XXX et de Minesse, sans pour autant rendre floue le reflet qu'elle offre de l'ensemble du post-exotisme, renforce notre hypothèse initiale selon laquelle, de fait, ce récit met en œuvre l'itération nº 30 d'une fractale littéraire, une itération particulièrement transformatrice par rapport aux autres états du système, mais qui est comprise néanmoins à travers une série de récits répondant à un processus récursif. En réfléchissant aux réactions de Balbutiar XXX lors du récit sur son blocage la nuit de noces et en concluant qu'il n'avait pas réagi avec la férocité qu'elle attendait, Minesse, qui n'avait toujours pas vu le roi, l'imagine véritablement coincé et immobile, et contemple alors le harem comme une société « qui ne se tenait que par la multiplication des mensonges et des secrets » (Volodine, 2006, p. 128) :

> À l'extérieur du harem, Minesse imaginait l'impérial manipulateur de cette société invraisemblable, lui-même physiquement hors de toute vraisemblance, elle imaginait son époux immobile qui songeait ironiquement à ses milliers de faux mariages et qui menait à sa guise, sur la berge déserte, en face de l'océan impavide, sous la lune toujours ronde, une vie irréelle dont Minesse n'était qu'une création fugitive, une émanation de la mémoire parmi tant d'autres tromperies poétiques (Volodine, 2006, p. 128).

Nous sommes de l'avis, avec Ruffel (2006b, p. 67) et Duriez (2008, p.64), qu'il ne faudrait pas lire la fin du fragment de façon métaphorique. Le harem de Balbutiar est véritablement une fiction, un « domaine de l'irréel qui fonctionnait encore parce qu'il daignait s'en souvenir encore, et qui regroupait des femmes dont aucune n'avait vraiment d'existence » (Volodine, 2006, p. 131). Et, tout comme dans les autres itérations de l'histoire des Balbutiar, le rêve est ici aussi le domaine du danger, l'espace où Balbutiar est bloqué d'une façon au d'autre et menacé par des forces meurtrières. Vers la fin du récit, le roi convoque Minesse pour entretenir des relations amoureuses et, ensuite, il prendra un des bijoux qu'elle avait laissés sur la plage et « la reperça ; cette fois au cœur, jusqu'à ce que le muscle cardiaque abdiquât » (Volodine, 2006, p. 133). Nous voilà confrontés à la fin du récit, où, comme il est déjà habituel, on retrouve Balbutiar seul, sur la plage, se sentant exultant après avoir fui le danger : « Une fois de plus, il avait échappé aux enchantements qui le menaçaient ; il avait évité les pièges qui le guettaient en deçà et

au-delà de ses rêves » (Volodine, 2006, p. 133)[126]. Et, tout comme il arrive dans les autres histoires de Balbutiar, le récit se clôt sur une méditation stoïque du roi qui contemple son destin.

À la lumière de ces informations, on est invités à interpréter que l'histoire du harem et de Minesse n'est qu'une autre variation de cette histoire fractale de Balbutiar, c'est-à-dire qu'il s'agit en réalité de son itération nº 30, où l'on peut aussi repérer les motifs distinctifs qui caractérisent la fractale : le roi présente une forme de blocage, même si ici c'est plutôt un blocage sexuel, qui est explicable en raison d'une logique onirique ; le principe d'itération se manifeste aussi, mais de façon littéraire, à travers la récursion d'histoires légendaires et de la vie de noces ; et, on pourrait même dire que la solution aux problèmes du roi implique l'assassinat d'un autre personnage, dont on pourrait dire qu'il été a manipulé, d'une façon ou d'autre. Ce qui est moins évident c'est comment Minesse pourrait alors s'associer aux éléments menaçants des itérations nº 11 et nº 315, et comment son assassinat représenterait la fin du malheur de Balbutiar XXX. Il semble que l'élément déclencheur de la fin du récit est précisément la révélation qui eut Minesse sur la nature du harem du roi : « si les subterfuges de Balbutiar venaient à être éventés par quelque imprudence de Minesse, des revendications incontrôlables pouvaient naître, et ce paradis menaçait de se transformer en pétaudière » (Volodine, 2006, p. 129). Mais au lieu d'annuler d'« une bonne fois son harem, par exemple en introduisant parmi les eaux un bacille foudroyant » (Volodine, p. 129), Balbutiar XXX décida d'appeler Minesse et complimenter sa perspicacité : « Comme tu es maligne, princesse Minesse, comme j'aime ta malignité paisible, ta sérénité, ta féminité invincibles ! » (Volodine, 2006, p. 131). À cet égard, on pourrait argumenter que Minesse représente autant un vecteur du malheur, dans la mesure où elle connaît son statut d'illusion, rêve ou création poétique de Balbutiar, qu'un vecteur de salut, puisqu'elle représente la seule manière pour que le roi sorte du blocage sexuel auquel il est condamné par l'action de ses propres rêves, c'est-à-dire par les femmes du harem, qui lui imposent l'honteuse condition d'être un crustacé égaré sur les roches. De la même façon que Balbutiar XI dut s'exposer aux seigneurs de la nuit pour

[126] « Cette histoire de harem avait failli tourner mal. Encore un peu, et il fût tombé amoureux de cette concubine imaginaire, au point de croire que sur la berge aride existait réellement un palais construit pour elle et pour quelques autres centaines de favorites languissantes. Toutes rêveries qui corrompent le sang et chargent les bronches de végétations, de moisissures et de mirages » (Volodine, 2006, p. 133).

les ruser et les manipuler afin qu'ils prononcent leur nom[127], ainsi que Balbutiar CCCXVI dut enfanter son héritier et altérer ses instructions génétiques pour qu'il mange les filaments qui l'unissaient aux rochers, Balbutiar XXX dépend de celle qui connaît son secret pour mettre fin à l'image illusoire de son blocage comme personnage des contes, répandue par l'imagination d'autres favorites menteuses, ainsi qu'à son blocage sexuel, conséquence directe de l'imposition de cette image dans les nuits de noces. Minesse, ainsi que les autres femmes du harem, regagnent leur qualité de circonstance bloqueuse qui, au lieu de le menacer par la mort, nous semble-t-il, menace le roi par la non-survie de la dynastie, en ne lui permettant pas de regagner « ses véritables épouses, car il en avait » qui « séjournaient dans une dimension différente, sur une plage différente » (Volodine, 2006, p. 131).

Comme nous l'avions avancé, il ne nous semble pas que cette interprétation fractale de l'histoire de Balbutiar XXX remette en cause les analyses de la critique sur la relation paradigmatique de ces récits à l'égard du projet post-exotique. Tout au contraire, elle voudrait s'y additionner pour suggérer que, de la même manière que l'itération nº 30 de la fractale littéraire de la dynastie des Balbutiars admet une transformation du récit de sorte qu'il acquiert la forme d'un récit encadrant, il se peut que cette circonstance soit aussi opérative dans la relation des fictions post-exotiques avec la fable post-exotique. Sur le plan littéraire, la triade narrative des Balbutiars se place du côté des enchâssements paradoxaux, dont on a pu déjà voir quelques exemples : l'histoire des Balbutiar XXX serait une fiction auto-engendrée dans la mesure où elle se constitue comme un exemple des narrations auquel ce même récit donne naissance, c'est-à-dire qu'elle est en elle-même un des contes légendaires qu'on raconte au roi la nuit de noces et qui présentent les Balbutiars dans une situation et cherchant une solution, suivant alors le modèle des histoires de Balbutiar XI et CCCXV. Or, sur le plan de la phénoménologie fractale, on dirait que l'histoire de Balbutiar XXX est une itération particulièrement dérangeante, avec des éléments imprévus et surprenants, mais qui ne s'éloigne pas forcément des logiques d'autosimilarité et de récursion de la géométrie fractale. L'itération nº 30 nous montre

[127] On doit clarifier que, dans l'itération nº 11, la libération du roi n'est pas une conséquence directe de la mort de ses persécuteurs. Après leur disparition, le roi s'endort encore une fois et se réveille dans une réalité où il est sauf, où madame la gauche mort ne lui menace plus, et où il voit revenir ses courtisans, qui lui libéreront : « Bien que ligoté encore sur sa couche, Balbutiar perçut derrière lui l'affairement des courtisans qui préparaient sa délivrance. La valetaille courait à la recherche d'instruments, un thérapeute traçait à la craie la ligne par quoi il faudrait débuter l'incision » (Volodine, 2006, p. 78).

une échelle d'exploration de la fractale où le processus récursif a donné lieu à quelque chose comme une forme imprévue qui englobe à son tour une reproduction homothétique parfaite de l'ensemble de la figure : on a retrouvé une focalisation nouvelle sur le personnage de Minesse, dont l'histoire sert à encadrer une reproduction homothétique de l'ensemble sous la forme des contes légendaires qu'on raconte la nuit de noces et qui gardent un rapport d'autosimilarité avec le récit qui les encadre parce qu'ils font partie de la même structure fractale. À cet égard, l'apparition d'une forme littéraire imprévue qui englobe un modèle réduit de l'ensemble de récits n'est pas différente à l'apparition des flocons de neige ou des dendrites, qui apparaissent soudain lorsqu'on agrandit l'ensemble de Mandelbrot, et qui dévoilent contenir dans leur centre une image réduite de la cardioïde qu'on apercevait dans la vue d'ensemble. De l'itération nº11 à l'itération nº30, le système itératif des histoires des Balbutiars semble évoluer de façon de plus en plus chaotique, vers la production de circonstances diégétiques qui faillissent contester la structure externe du récit. Pourtant, on ne perd jamais le rapport d'autosimilarité envers les éléments distinctifs du récit, de sorte que, de l'itération nº 30 à l'itération nº 315, le système a eu du temps suffisant pour se stabiliser autour de ses morphologies originales, comme s'il respectait l'influence d'un attracteur étrange composé par les quelques motifs qu'on retrouve à n'importe quelle échelle de la fractale.

On devrait alors conclure que, si les histoires de la dynastie des Balbutiar de *Nos animaux préférés* représentent un reflet paradigmatique de l'ensemble du post-exotisme, le post-exotisme serait aussi, par conséquent, cette littérature qui, ayant une certaine conscience fractale, peut se développer à partir des itérations qui admettent autant l'autosimilarité que l'apparition de formes imprévues et potentiellement transformatrices. Et, à cet égard, si la fractale littéraire des Balbutiars admet qu'une itération se présente sous la forme d'un récit-cadre qui enchâsse une reproduction homothétique de l'ensemble, il ne serait pas alors étrange que dans la fractale générale du post-exotisme apparaisse aussi, comme le produit des logiques itératives, un niveau présentant ces mêmes caractéristiques. C'est dans cet esprit qu'il nous semble pouvoir étudier la possibilité de regarder la fable post-exotique comme la forme imprévue et, pourtant, autosimilaire d'un processus itératif des fictions post-exotiques.

3.3.4. La fable post-exotique : iconique, diagrammatique et fractale

Il y a plus de vingt ans, lorsque le post-exotisme ne comprenait que sept titres, avant même la publication de *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Saint-Gelais cernait déjà la grande question qui semblait obséder le post-exotisme : « que se passe-t-il lorsque le texte devient sa propre fiction, se capture, s'invagine, se multiplie jusqu'à l'affolement dans les mondes qu'il crée, jamais tout à fait siens, jamais tout à fait autres pourtant ? » (1996, p. 104). Le critique, en analysant des procédés comme les enchâssements extrêmes ou la fictionnalisation de l'acte de narration et d'écriture dans les premières œuvres post-exotiques, signala l'existence de quelque chose de similaire à la fable post-exotique trois ans avant son apparition. Quelques années après, Saint-Gelais (2005) reprit l'analyse de la littérature post-exotique pour la ramener alors à la catégorie de ce qu'il appelle « polytexte » :

> une structure d'interconnexion généralisée et non hiérarchisable, un ensemble rendu instable par l'hétérogénéité et la complexité des pièces constitutives (chaque texte est déjà un labyrinthe), mais où aussi, réciproquement, le fonctionnement propre (et dans une certaine mesure autonome) de chaque livre est toujours susceptible d'être parasité par quelque autre, antérieur ou ultérieur. L'œuvre de Volodine est de celles où la lecture de chaque texte n'est jamais tout à fait assurée d'être terminée à sa dernière page, où il est toujours possible qu'elle se poursuive, ou se reprenne, dans les pages d'autres livres. (p. 144).

Dans le domaine de ce qui deviendra après la « transfictionnalité » (Saint-Gelais, 2011), Saint-Gelais (2005, p. 145) signala la capture énonciative et la reprise fictionnelle comme les deux grandes opérations qui contribuent à faire du post-exotisme ce système réticulaire, hétérogène et complexe, et ceci puisqu'elles permettent à cette littérature d'agir rétrospectivement sur les textes précédents en les ramenant à une fiction ultérieure. Or, tous les procédés que le critique analyse nous semblent avoir quelque chose en commun qui s'exprime, pourtant, dans des termes qu'il ne choisit pas d'utiliser et qui permettrait de reformuler ainsi son interrogation initiale : que se passe-t-il, pourrions-nous nous demander, lorsqu'un système textuel intègre systématiquement des circuits de rétroaction pour régir son évolution à travers le temps ? L'effet le plus direct est celui de la rupture de la logique linéaire qu'apporte la chronologie éditoriale : en récupérant ici un exemple qu'on a déjà abordé, lorsque la réédition de 2003 des trois premières œuvres

d'Antoine Volodine inclut dans le prologue les mots de certains écrivains post-exotiques qui parrainent ces romans, le système post-exotique perd les notions discrètes de progression ou de chaîne d'influences. Désormais, même si les œuvres post-exotiques auxquelles le lecteur a accès apparaissent séquentiellement, elles correspondent aux états d'un système non-linéaire qui évolue par des boucles de rétroaction et dont on peut attendre des développements étranges ou imprévus qui quittent les logiques linéaires de la cause et de l'effet[128]. Or, comme la théorie du chaos a démontré, le développement chaotique des systèmes non-linéaires est aussi à l'origine des phénomènes d'ordonnément surprenant, de l'apparition d'attracteurs ayant parfois la forme de figures fractales qui stabilisent l'évolution du système et permet qu'il ne se désintègre pas (*vid*. Boutot, 1997, p. 136). Pour étudier ces phénomènes qui arrivent dans les systèmes non-linéaires ou dynamiques, la science a quitté pourtant la prétention d'un calcul exact, qui s'avère impossible du fait que chaque état du système est en fonction de l'état antérieur et ainsi indéfiniment, en dépendant extrêmement des minuscules variations ou erreurs qui surviennent dans le processus. Et, de la même façon, pour étudier ce qui se passe avec le système non-linéaire du post-exotisme, nous devrions peut-être quitter la prétention d'étudier chaque état du système de façon isolée et y ajouter une dimension temporelle qui le comprenne alors dans son évolution.

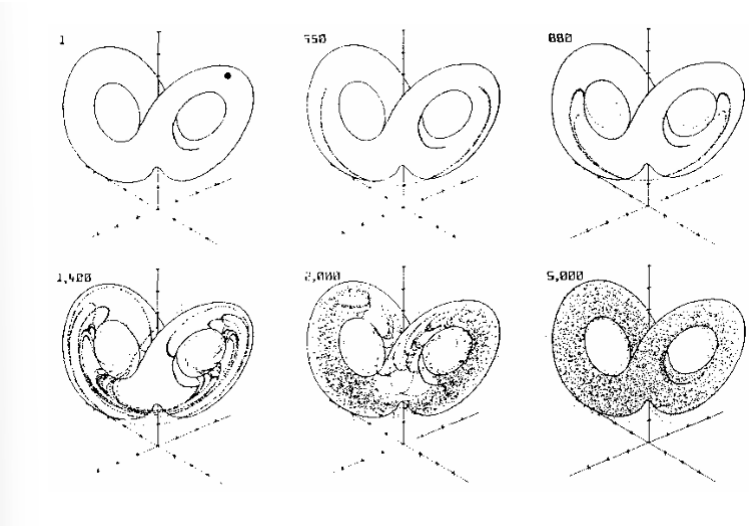
Lorsque la thermodynamique a affaire à des systèmes dynamiques, pour lesquels il est impossible de connaître les conditions initiales, elle les étudie en les représentant dans ce qu'on appelle un espace de phases. L'espace de phases est une représentation géométrique, ayant un nombre de dimensions variable, où se représentent tous les états possibles du système à travers des coordonnées de position et de leur trajectoire à travers le temps (Prigogine & Stengers, 1984, p. 247). Ils sont utiles pour représenter, par

[128] En mathématiques, les équations non-linéaires s'appliquent à des phénomènes discontinus comme les explosions, les tremblements de terre, la turbulence, etc. Dans une équation non-linéaire « un pequeño cambio en una variable puede surtir un efecto desproporcionado y aun catastrófico en otras variables. Las correlaciones entre los elementos de un sistema en evolución permanecen relativamente constantes para una amplia gama de valores, pero en un punto crítico se dividen y la ecuación que describe el sistema se lanza hacia una nueva conducta. Valores que estaban muy juntos se separan de pronto. En las ecuaciones lineales, la solución de una ecuación permite generalizaciones que conducen a otras soluciones; no ocurre así con las ecuaciones no lineales. Aunque comparten ciertas cualidades universales, las soluciones no lineales tienden a ser tercamente individualistas. Al contrario de las gráciles curvas trazadas por los estudiantes que representan ecuaciones lineales en las clases de matemática, el diseño de las ecuaciones no lineales muestra rupturas, rizos, recurrencias, turbulencias de toda clase » (Briggs & David Peat, 1990, pp. 17-18).

exemple, le mouvement d'une particule dans un fluide ou la dynamique de convection des courants d'air, et, alors, pour représenter des systèmes qui évoluent de façon plus au moins chaotique et par boucles de rétroaction: dans la mesure où la connaissance de l'évolution de ces systèmes est conditionnée à la connaissance des étapes précédentes, il est difficile, voire impossible de calculer à l'avance et avec exactitude si le système se trouve dans un état particulier à un moment donné pris isolément ; il est donc préférable d'exhiber l'évolution de sa conduite en représentant « an ensemble of trajectories strating from the ensemble of representative points corresponding to what we know about the initial state of the system » (Prigogine & Stengers, 1984, p. 248). Ce faisant, on abandonne le calcul précis de chaque état du système pour aboutir à une représentation de la totalité du système qui inclut la dimension du temps, où l'itération du système sur lui-même dessine des trajectoires qui dessinent en même temps des figures plus au moins complexes dans l'espace de phases. C'est dans cette représentation des systèmes dynamiques dans l'espace de phases que des structures fractales surgissent pour régler et structurer l'évolution chaotique de ces systèmes. Rappelons ici l'exemple de l'attracteur étrange découvert par Edward Lorenz (Fig. 30) et consacrons-y un peu plus de temps maintenant : lorsque le mathématicien calcula le mouvement des particules d'air se chauffant pour modeler l'atmosphère terrestre, il fut surpris que les premières valeurs ainsi obtenues fussent erratiques, sans relation apparente entre elles, qu'elles sautassent d'un point à l'autre de l'espace de phases ; or, à force de continuer les calculs et de représenter de larges nombres de positions dans l'espace de phases, une figure ressemblant un papillon ou les yeux d'un hibou commençait à apparaître, et ceci à la marge des différences dans les valeurs initiales du système (Briggs & David Peat, 1990/1989, p. 73) ; c'est cette figure, ayant certaines propriétés intéressantes, parmi lesquelles il se trouve une morphologie fractale, qui attire le développement chaotique du système et qui apporte une compréhension iconique ou figurale de son évolution en traduisant la probabilité statistique de trouver une particule d'aire+ dans une région concrète de l'espace de phases (Fig. 32).

Fig. 32

La position des particules d'air dans l'espace de phase donnant lieu à l'attracteur de Lorenz



Note. Adapté d' *Espejo y reflejo. Del Caos al Orden* (p. 73)*,* de Briggs & David Peat, 1990/1989, Editorial Gedasa.

Ruffel (2006b) a insisté davantage, bien que pas dans les termes de la théorie de systèmes non-linéaires, sur le caractère chaotique du système post-exotique, qui reposerait alors « sur l'erreur volontaire, l'omission, la transformation, le doute, et finalement le désordre » (p. 94). Il rend compte de la composante d'imprévisibilité qu'on a analysée sous le concept du bruit et de la variation comme s'il existait « la volonté d'introduire un grain de sable dans un système qui, sans cela, pourrait être rigide » (Ruffel, 2006b, p. 95), et qui donne lieu alors au statut contradictoire d'un système régit par un « ordre chaotique » (Ruffel, 2006b, p. 98). C'est ainsi qu'il conclut que le piège principal du post-exotisme « consiste probablement à nous faire croire à un système ordonné alors qu'il est constamment tenté par le chaos » (Ruffel, 2006b, p. 98). Or, pour la théorie du chaos et la pensée complexe, l'ordre et le désordre ne sont plus des notions contradictoires, mais complémentaires : comme le note Edgard Morin, il arrive que tous les systèmes physiques, des atomes aux astres, aient besoin d'une composante chaotique pour s'organiser grâce à l'émergence d'un ordre que les interactions du désordre rendent possibles (1997/1977, p. 101). L'émergence d'attracteurs étranges en est peut-être la preuve la plus directe : en effet, lorsque le système chaotique se développe à travers le

temps, chaque itération concrète garde sa partie de désordre tandis que l'ensemble des itérations décrivent un ordonnément de l'évolution du système à travers une figure fractale. Si l'on considère le post-exotisme comme un système où l'on observe une évolution chaotique, la phrase de Ruffel doit être aussi vraie que son contraire, et peut-être que le piège principal du post-exotisme est précisément de faire croire à ses lecteurs qu'il se présente comme un système chaotique, alors qu'il est constamment tenté par l'ordonnément.

Que se passerait-il alors si l'on pouvait représenter le post-exotisme dans l'espace de phases de la thermodynamique pour l'étudier à travers le temps ? Puisqu'on ne peut connaître exactement les conditions initiales du système – on ne pourra jamais savoir qui fut le premier titre composé à l'intérieur de la prison –, on devrait se limiter à représenter un ensemble de points ou des états du système ordonnés séquentiellement. À cet égard, il reste toujours utile du point de vue illustratif de prendre la succession des œuvres selon la chronologie éditoriale et leur associer un temps *t* conséquemment : le premier état du système, t_1, correspondrait alors à *Biographie comparée de Jorian Murgrave*, publié originalement en 1985, le deuxième état, t_2, correspondrait à *Un navire de nulle part*, publié originalement en 1986, etc. ; en réalité, comme on le verra ensuite, on pourrait choisir un ordre complètement différent – les ordonner dans une séquence alphabétique, par exemple – et on finirait par arriver aux mêmes résultats. Puis, on devrait penser à une manière pour représenter la coordonnée spatiale de ces états du système dans l'espace de phases, et, dans ce sens, on pourrait traduire très approximativement leur similarité narrative et thématique par des positions plus au moins éloignées dans l'espace de phases : de l'état du système t_{12}, c'est-à-dire *Des anges mineurs* (Volodine, 1999), à celui de t_{13}, c'est-à-dire *Ilia Mouroumietz et le rossignol brigand*, la première œuvre d'Elli Kronauer, le système semble croiser l'espace de phases de façon erratique ; or, t_{13}, t_{14}, t_{15} et t_{16}, qui se correspondent tous aux œuvres d'Elli Kronauer, définissent une trajectoire plus stable dans la même région de l'espace de phases, jusqu'à ce qu'on arrive à t_{17}, c'est-à-dire à *Dondog* (Volodine, 2002a), où le système rebondit encore à une autre partie de l'espace de phases. Notons que cette méthode de représentation est indifférente à l'ordre séquentiel qu'on choisit pour étudier l'évolution du système : l'état du système représenté par *Songes de Mevlido* (Volodine, 2007) occupe une même position spatiale dans l'espace des phases, près d'autres œuvres policières et oniriques comme *Les filles de Monroe*

(Volodine, 2021), et ceci indépendamment qu'il s'agisse de t_{27} dans la séquence chronologique ou de t_n dans une autre séquence. En procédant ainsi, on calculerait la position d'une quarantaine d'états du système dans l'espace de phases, mais, à vrai dire, on pourrait parfaitement considérer que chaque récit post-exotique qu'on retrouve à l'intérieur des œuvres plurielles et fragmentées, comme *Lisbonne dernière marge* ou *Des anges mineurs*, constitue en lui-même un état du système et mérite d'occuper une position dans l'espace de phases : et, même, il faudrait considérer chaque développement narratif à l'intérieur du récit, chaque situation de chaque personnage, chaque motif et chaque dénouement comme de nouveaux états qui mettent en évidence l'évolution du système, et, alors, comme de nouvelles itérations qu'on pourrait représenter dans l'espace de phases. Quoi que ce soit, on finirait avec un large ensemble de points qui traduisent dans l'espace de phases les trajectoires narratives, thématiques, structurelles, etc., du post-exotisme à travers le temps. Alors que les premiers états du système définissent des points informes dans l'espace de phases, au fur et à mesure qu'il évolue, une forme reconnaissable semble apparaître, comme par une technique pointilliste, et attirer alors les trajectoires chaotiques du système.

À ce jour, où le post-exotisme n'est pas encore fini et qu'il admet encore des développements potentiels, cette figure aurait une utilité prédictive statistique : on ne pourrait pas savoir quelle position exacte dans l'espace de phases occupera le nouveau récit post-exotique, mais, on sait qu'il apparaîtra dans les limites définies par cette figure, pris dans les trajectoires définies par l'évolution préalable du système, mais sans occuper exactement la même place dans l'espace de phases qu'occupa le système à un état antérieur. Quelle figure devrait-on alors imaginer comme le résultat d'examiner spéculativement le post-exotisme lorsqu'il tend à t_∞ dans l'espace de phases, conformant l'attracteur étrange vers lequel les développements du système tendent irrémédiablement ? Il ne serait que trop poétique que d'imaginer que les trajectoires des états du système post-exotique donnent lieu à une forme carrée, feuilletée, ressemblant à un édifice ou, encore mieux, à une prison de haute sécurité. Or, la nôtre n'est pas une impression très originale : comme le note aussi Ruffel, en analysant les échos entre les phénomènes textuels et la fiction post-exotique, « [l]e monde post-exotique a la forme de son organisation textuelle » (2006b, p. 126).

En effet, d'un point de vue thermodynamique, la fable post-exotique en tant que prison-texte devrait logiquement correspondre à la figure émergente dans l'espace de phases une fois qu'on représente l'évolution du système post-exotique à travers le temps. Du moins, tout semble l'indiquer une fois qu'on dépasse les limites évidentes de cette analogie qui voudrait traiter mathématiquement un système littéraire comme s'il était composé d'une série d'équations et dont il y aurait des résultats représentables comme des valeurs discrètes et numériques et traduisibles dans un espace de phases géométriques. L'espace de phases mathématique est davantage cet espace qui permet une représentation multidimensionnelle d'un système évoluant à travers le temps ; et, dans ce sens, pour un système littéraire, la nature de cet espace ne peut pas être mathématique, mais cognitive, puisque c'est le domaine de la conscience représentative du lecteur là où l'on peut rencontrer des procédés de représentation qui réussissent analogiquement ce qui réussit l'espace de phases, c'est-à-dire à intégrer les représentations littéraires d'un système à travers le temps. Nous voilà sur des chemins analytiques qui nous amènent vers des concepts qu'on a déjà discutés, comme celui de la figure des théoriciens québécois dont l'expérience « suppose une totalité organisée existant de façon non fragmentaire dans la mémoire » (Lefebvre, 2007, p. 229), ce qui nous rappelle les formes qui apparaissent dans l'espace de phases comme le résultat de l'union des trajectoires du système ; mais, surtout, notons que l'on voit revenir sur l'idée de la fable post-exotique comme une totalité diagrammatique. Dans les sections précédentes, nous avons argumenté la possibilité de comprendre la fable post-exotique comme une diagrammatisation des textes post-exotiques qui, d'un côté, effectue sur eux une opération abstractive et, de l'autre, une activité poïétique qui les invente à travers un changement de régime. Dans la mesure où le diagramme appartient au régime sémiotique de l'icône, qui renvoie à son objet par analogie, le rapport entre le diagramme et l'objet diagrammatisé impliquait la notion d'isomorphisme (Dahan Gaida, 2023, p. 76), c'est-à-dire la conservation d'une même forme lors du processus. Or, il manque une réflexion fondamentale à cette analyse: comment pourrait le lecteur diagrammatiser les textes post-exotiques pour qu'ils émergent sous la forme concrète de la prison de haute sécurité ? Nous savons qu'il existe, certainement, une opération métaphorique qui guide le lecteur vers la création d'un espace mental de mélange où confluent l'idée d'une prison et l'idée un texte et où apparaît précisément la prison de haute sécurité comme le lieu métaphorique et potentiel de la

fable post-exotique ; mais, au-delà de quelques mentions concrètes à cette métaphore selon laquelle le post-exotisme est un édifice, il ne semble pas y avoir de rappels suffisants pour que l'opération de diagrammatisation spontanée dans la conscience représentative du lecteur suive le processus qui conduirait naturellement à la forme de la prison de haute sécurité comme l'attracteur étrange qui devrait apparaître dans l'espace de phases littéraire. À notre avis, ce manque est comblé par la composante fractale qui anime le développement du système post-exotique et qui se manifeste aussi et primordialement dans le passage du domaine du texte – les états du système particulier pris isolément qui forment l'objet diagrammatisé – au domaine de la fable post-exotique – la figure qui attire l'évolution du système et qui devient qualitativement sa diagrammatisation.

En effet, la seule preuve de cette supposition diagrammatique-mathématique est inductive, et on ne la retrouve que lorsqu'on laisse de côté la vue d'ensemble de la totalité post-exotique et qu'on focalise sur les *trajectoires* du système qui sont effectivement analysables. En disposant les œuvres post-exotiques comme les états d'un même système, auquel peu apporte la séquentialité chronologique pourvu que ces états soient compris en relation d'évolution temporelle les uns par rapport aux autres, on s'aperçoit vite que, dans la variation intrinsèque réglant le passage d'un titre à un autre, il existe pourtant des éléments distinctifs qui réapparaissent avec assiduité. On ne le remarque pas si on prend chaque titre, récit ou histoire de façon isolée, mais on s'en rend compte dès qu'on le compare temporellement, en additionnant cumulativement d'autres titres ou états du système. Certains motifs, certains traits d'écriture, certaines structures, enfin, certaines formes semblent privilégiées par le processus itératif, en conformant ce quelque chose qui ressemble à un attracteur étrange régissant l'évolution du système. Sa forme est complexe : il est composé par la réapparition à plusieurs niveaux de l'enfermement, de l'idéologie égalitariste, de la structure dialogique de l'interrogatoire, de l'ambiance dystopique, de la fragmentation textuelle, mais, aussi, du rêve, de l'au-delà tibétain, des animaux, de la culture littéraire soviétique, des chamanes, etc. Ce qui est conformé dans l'esprit du lecteur à travers ces formes attractrices c'est bien évidemment l'image du tout du système une fois qu'il se développe à travers le temps. Malheureusement, en tant que totalité, ce n'est qu'une abstraction, une supposition qui aurait besoin d'un point de vue supérieur qui permettrait de saisir la vue d'ensemble du système hors des échelles

temporelles où il se manifeste au lecteur. Et, pourtant, ce méta-point de vue, que la capacité de traiter mathématiquement le post-exotisme comme un système dans un espace de phases nous apporterait sous la forme d'un attracteur étrange iconique, n'est pas complètement nécessaire pour que le lecteur conçoive la forme de la totalité du système. Pourvu que le système apprenne au lecteur qu'il existe un lien analogique entre ce qu'il rencontre à l'intérieur de la figure et les caractéristiques dans sa totalité, une exploration interne permettra toujours de percevoir la morphologie externe par extrapolation.

Le système post-exotique, en effet, exhibe constamment au lecteur sa capacité de capter sa propre forme, la forme de sa totalité, dans son développement à travers le temps ainsi que de la reproduire continuellement dans certaines itérations internes au système, à ces moments où la partie dévoile le tout et le tout apparaît comme une partie de la figure pour des raisons d'autosimilarité. Sous cette aptitude d'autocaptation et d'autoreproduction de formes, on voit ici ramenés trois procédés dont deux qu'on connaît déjà : la métatextualité, la mise en abyme, et un troisième qu'on pourrait appeler tout simplement l'isomorphisme, et qui englobe d'une certaine façon les autres deux. La métatextualité est la manière dont le post-exotisme véhicule traditionnellement les informations directes sur le monde de la fable post-exotique, c'est-à-dire sur la forme de la totalité du système. Les commentaires de Shaggås, quelques interventions des surnarrateurs où des itérations entières du système, comme c'est le cas de *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (Volodine, 1998), apportent au lecteur une reproduction homothétique, mais réduite, de l'ensemble de la figure : il existe une prison de haute sécurité dont on peut saisir la forme générale parce qu'elle ressemble fortement à la prison de la fiction de *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, et ce lien analogique est performé et mis en évidence par la relation de métatextualité qui accompagne la découverte de ces développements homothétiques du système. Mais ces modèles réduits doivent être reliés à une conscience plus générale d'un rapport synecdochique entre le tout et la partie, un rapport manifesté diégétiquement par la présence concrète de mises en abyme, comme celle qu'on a pu analyser dans la section 3.2.2. du présent chapitre par rapport à *Vue sur l'ossuaire* (Volodine, 1998). En suivant le modèle de la relation réflexive entre un récit premier et un récit second, le lecteur, sous le mode de la lecture de l'interrogatoire, est invité à percevoir les états internes du système comme une mise en abyme, un reflet homothétique, de sa forme générale, en rendant possible alors des

extrapolations des informations de la partie pour remplir les informations sur le tout. Comme nous l'avons montré, ce processus implique une constante complexification de notre compréhension de l'organisation du système, à travers l'intégration incessante et hypothétique des formes discordantes ou "bruiteuses" dans notre idée de plus en plus complexe de la forme de l'ensemble ; et dans la mesure où, en principe, toutes les œuvres post-exotiques sont enchâssées préalablement à la situation de communication que représente la fable post-exotique, il est toujours possible de réaliser cette lecture abductive.

Or, il y a des moments dans le système post-exotique où le récit particulier devient soudain redondant sans qu'il existe un rapport métatextuel ou réflexif exhibé par le texte. À ce point, le modèle de la compréhension entre la fiction et la fable, à travers le texte, devient légèrement inopérant. On peut considérer ces régions des récits particuliers comme des fragments isomorphiques du fait que ce sont des moments où le système semble évoluer attiré par la forme de l'ensemble jusqu'à ce qu'il en adopte la forme. Les fragments isomorphiques ne sont perçus comme tels que par un lecteur *en aval*, ce qui revient à dire que la potentialité suggestive de ce procédé est dépendante de l'effectivité de procédés métatextuels et de réflexion, et pourtant, ils sont investis d'une grande ambiguïté interprétative : on peut toujours douter si le fragment se rapporte au monde fictionnel particulier de l'œuvre où il apparaît, ou s'il parle plutôt du monde de la fable post-exotique. Voici un exemple très clair appartenant au début de *Nuit blanche en Balkhyrie* :

> On nous avait incarcérés parce que nous avons rêvé trop fort et à trop haute voix, et souvent avec des armes, et aussi parce que nous avions perdu successivement toutes les batailles sans excepter une seule. La captivité ne nous pesait guère, tant elle nous paraissait naturellement liée à notre destin. Depuis toujours, nous ruminons sur la déroute permanente, sur notre aptitude à la défaite, et nous concevions des plans de revanche (Volodine, 1997, p. 13).

Pour le lecteur, la question revient à se demander qui parle dans ce fragment, si la voix de Breughel décrivant la situation de ses camarades dans la prison de *Nuit blanche en Balkhyrie* (Volodine, 1997), ou celle d'un prisonnier post-exotique, c'est-à-dire d'un surnarrateur : nous avons proposé de comprendre cette ambiguïté notamment en termes d'espaces dramatiques, en confrontant alors l'observation de l'espace dramatique de la

fiction particulière avec la contemplation générale de l'espace scénique de la fable. Notons d'ailleurs que ce type de fragments exprime une différence de rapport en relation à celui qu'instaure la mise en abyme dans le post-exotisme, car, à la différence d'autres métarécits réflexifs tels qu'ils sont caractérisés par Dällenbach (1977, p. 71), ce fragment n'a pas la propriété de couper le récit et d'interrompre la diégèse, il n'y a pas de coupure qui mette « en cause *l'ordre chronologique lui-même* » (Dällenbach, 1977, p. 82)[129], et ceci pour la simple raison que le fragment n'est pas un reflet ni du récit ni de la diégèse où il apparaît. Il est alors compris dans une relation de continuité, faisant toujours partie de la même figure post-exotique que l'on explore à travers son périmètre infini et continu au cours duquel on rencontre parfois des formes familières, des captations de sa propre forme. Si ledit fragment peut se rapporter à Breughel et à ses camarades du monde fictionnel de *Nuit blanche en Balkhyrie* et, en même temps, doublement, aux prisonniers de la fable post-exotique, ce n'est pas parce qu'il s'est produit une coupure diégétique qui a permis à la fable post-exotique d'apparaître au sein d'un récit en tant que commentaire ou de créer un miroir diégétique pour qu'elle s'y reflète ; c'est plutôt parce que la fiction individuelle, représentant un développement concret du système, est en rapport morphologique d'homothétie ou d'autosimilarité avec certaines morphologies de la fable post-exotique, représentant ici l'ensemble de la figure. Ce sont deux régions spatiales différentes de la même figure fractale post-exotique, unies par une relation de développement continu, qui gardent leur identité et leur indépendance même si elles ont une même forme concrète, enfin, même s'ils sont isomorphiques.

Tout comme l'exploration de l'ensemble de Mandelbrot nous fait rencontrer de petites cardioïdes qui appartiennent à la même figure cardioïde fractale, l'exploration du post-exotisme nous amène à des régions de la figure que ce système littéraire dessine à travers le temps et où l'on rencontre des reproductions homothétiques de l'ensemble. Certainement, on pourrait parler, en termes littéraires, d'un auto-enchâssement, mais ceci

[129] « [T]oute « histoire dans l'histoire »*, en tant que réflexive*, est nécessairement conduite à contester le déroulement chronologique qu'elle respecte *en tant que segment narratif*. Car comment s'y conformerait-elle tout à fait sans perdre ses prérogatives ? Empêchée de par ses dimensions de marcher au même rythme que le récit, la seule possibilité qu'elle ait de l'équivaloir est d'en contracter la durée et d'offrir en un espace restreint la matière de tout un livre. Or, telle contraction ne va pas, répétons-le, sans mettre en *cause l'ordre chronologique* lui-même : incapable de dire la même *chose en même temps qu'elle*, l*'analogon* de la fiction, en le disant *ailleurs*, le dit *à contretemps* et sabote par la même l'avancée successive du récit » (Dällenbach, 1977, p. 82).

ne serait complètement vrai que si l'on rend compte du fait que la forme enchâssante et la forme enchâssée se disposent continuellement, sans qu'il existe entre elles un rapport de discontinuité, puisqu'elles appartiennent, toutes les deux, à la même figure fractale : ainsi, le « manifeste » post-exotique, qui contient ces dix leçons donnant forme à la reproduction autosimilaire du système, est lui-même en tant que texte (et, enfin, en tant que *fiction*) une partie de ce système, l'onzième leçon. À ce propos, la lecture fractale invite à contempler les métatextes post-exotiques comme faisant partie du même système et de la même figure que les autres textes, même s'ils décrivent une itération où le post-exotisme a évolué morphologiquement jusqu'à la captation autosimilaire de sa figure : de la même façon que le récit de Balbutiar dans *Nos animaux préférés* (Volodine, 2006) évolue par le procédé itératif jusqu'à ce qu'il exhibe dans un état du système une reproduction parfaite de l'ensemble, il n'est pas paradoxal selon la logique des fractales que le système post-exotique exhibe dans un de ses états concrets la forme de l'ensemble, dont l'allure diégétique est de fonctionner comme le récit premier des autres récits, désormais compris comme des récits seconds. Une des particularités des attracteurs étranges dans les espaces de phases, c'est ce qu'on appelle en mathématique la « non-périodicité » : « Cela signifie que les courbes intégrales qui les composent ne se referment jamais sur elles-mêmes et donc que le système qui évolue vers ou sur un attracteur étrange ne repasse jamais deux fois par le même état » (Boutot, 1991, p. 157). À cet égard, nous pourrions alors comprendre que l'ensemble de métatextes, des réflexions en abyme et de fragments isomorphiques ne constituent pas un grand récit transfictionnel dans le post-exotisme, qui apparaîtrait alors fragmenté et que le lecteur doit coller morceau par morceau : chaque récit où l'on perçoit un rapport d'autosimilarité avec la forme générale est un état particulier et unique du système, qui recomposent sa forme générale dans l'espace de phases, c'est-à-dire dans la conscience représentative du lecteur par l'extrapolation de leur forme à une forme générale. Puisqu'il n'a affaire qu'à des matérialisations concrètes du système, le lecteur doit alors reconnaître le tout en explorant les parties, c'est-à-dire qu'il doit induire la totalité en la composant à travers les parties par analogie, s'exprimant ici « géométriquement en termes d'isomorphisme » (Boutot, 1993, p. 280) : isomorphisme entre les formes qui apparaissent au cours de l'exploration des parties de la figure fractale et la forme qui régit l'ensemble et exprime sa totalité à travers le temps. Enfin, c'est en raison de cet isomorphisme que le lecteur peut guider les

processus de diagrammatisation jusqu'à ce qu'ils conduisent à la forme de la prison de haute sécurité comme l'attracteur étrange qui émerge du développement temporel du système, enfin, à travers l'interaction maintenue dans le temps du lecteur avec les textes post-exotiques.

Résumons, en guise de conclusion, les arguments que nous avons développés pour le moment. Le système post-exotique est composé d'un ensemble d'œuvres qui représentent de façon approximative et généralisante les manifestations concrètes de l'évolution du système à travers le temps, se développant de façon itérative et, alors, non-linéaire. Chaque état du système est unique, mais il comporte une dialectique entre variation et redondance qui s'affiche dès que l'on compare plusieurs œuvres entre elles en signalant les éléments distinctifs repris d'un texte à l'autre. Lorsque, ce faisant, on représente la totalité du système dans l'équivalent littéraire de l'espace de phases thermodynamique, c'est-à-dire lorsqu'on le représente à la conscience représentative du lecteur, les états du système semblent être attirés par une figure étrange qu'on peut alors appeler un attracteur étrange, suivant ici la terminologie de la théorie du chaos. De cette façon, on peut associer cette intégration transtemporelle des œuvres post-exotiques dans la conscience du lecteur à ce qu'on a appelé la fable post-exotique, c'est-à-dire à la fictionalisation des conditions de production et de diffusion de l'œuvre post-exotique, et dont la valeur épistémique à l'égard des fictions particulières est celle du diagramme envers l'objet diagrammatisé. Cette figure décrit un monde fictionnel, c'est-à-dire fabulé, dont la forme d'ensemble serait difficilement saisissable si ce n'était que dans les états particuliers du post-exotisme on retrouve des reproductions autosimilaires dans les fragments métatextuels, qui instaurent un rapport entre la forme générale et la forme particulière semblable à celui qu'il y a entre le récit premier et le récit second dans une mise en abyme, et qui guide l'élaboration de cette forme de la totalité de la fable post-exotique par une relation d'isomorphisme envers les formes particulières des fictions post-exotiques. En empruntant cette perspective nous arrivons à une réponse satisfaisante pour penser la confluence entre la lecture *en aval* et la lecture *en amont* du post-exotisme : la fable influence les récits particuliers, car elle attire leur développement comme un attracteur étrange du système, mais elle émerge à la conscience du lecteur comme le résultat des lectures isomorphiques des parties concrètes du système auxquelles le lecteur

a accès. Autrement dit, la relation entre la fable post-exotique et la fiction post-exotique est celle entre le tout du système, représenté par l'attracteur étrange ayant des propriétés fractales qui ne se manifeste que dans la représentation de l'évolution du système à travers le temps, et la partie du système, représentée par chaque état concret du système auquel le lecteur a accès à travers les textes, dont la somme des trajectoires fait émerger la vue de la fable dans la conscience représentative et dont le développement concret est en même temps influencé par la fable comme un attracteur implicite. La rencontre d'un fragment isomorphique concret à l'intérieur du système, qu'il soit en relation métatextuelle ou réflexive, suppose alors une rencontre d'une forme doublement applicable au contexte local, assimilable alors à l'espace dramatique du théâtre, et au contexte général, assimilable ainsi à l'espace scénique : c'est par des opérations notamment analogiques que le lecteur peut percevoir le tout dans la partie et la partie dans le tout ; et c'est pour cette raison qu'il est possible d'étudier le post-exotisme comme un tout, en faisant des extrapolations raisonnées des réflexions réalisées sur les textes particuliers du post-exotisme. En même temps, et par cette même conscience analogique, la rencontre d'un fragment qui exhibe une forme imprévue, chaotique ou bruiteuse, est susceptible d'être intégrée dans la conscience représentative du lecteur comme une complexification de la figure de la fable post-exotique, autrement dit de l'organisation complexe du système.

Cette lecture soulève une dernière question importante avec laquelle nous fermerons nos réflexions et qui exige un petit détour épistémologique pour s'afficher. Si la fable post-exotique, le monde et les vies des prisonniers dans la prison de haute sécurité, apparaît comme un de ces attracteurs étranges ayant alors les propriétés d'une figure fractale, quelle serait donc l'étendue de ce monde fabulé qui voudrait remplacer le monde réel ? Nous voilà ici en train de récupérer une question déjà célèbre de la géométrie fractale, posée par Mandeblrot dans les termes suivants : « Combien mesure donc la côte de Bretagne ? » (1995, p. 20). L'enjeu de cette question, apparemment banale, est de montrer que la longueur effective d'un périmètre irrégulier dépend de la longueur de l'unité qu'on utilise pour le mesurer, c'est-à-dire de l'échelle et de la précision des mesures. En reprenant les travaux du mathématicien Lewis Fry Richardson (*vid*. Boutot, 1993, pp. 194-196), Mandelbrot argumenta que, si on prend un segment de longueur *n*

mesurant un kilomètre, la mesure ne captera que les détails généraux de la côte, mais si le segment mesure un mètre, la mesure captera plus des détails, s'adaptant mieux au relief terrestre et augmentant alors la longueur totale de la mesure : au fur et à mesure que la longueur *n* du segment diminue, le nombre de segments utilisés pour recouvrir le périmètre augmente, en captant de plus en plus de détail et en augmentant aussi la longueur totale de la côte, ce qui pousse le mathématicien à conclure que les « diverses côtes naturelles sont « en réalité » de longueur infinie, et que leurs longueurs anthropocentriques ne peuvent en donner qu'une idée extrêmement partielle » (Mandelbrot, 1995, p. 24) ; Mandelbrot montra que la relation entre la longueur d'une ligne irrégulière et l'échelle utilisée pour la mesurer, qui avait été déjà envisagée dans les travaux Richardson, répond en réalité à une dimension fractale, liant ainsi la nature fractale des formes naturelles et leur infinitude potentielle une fois développées hors des contraintes matérielles (Mandelbrot, 1995, p. 28). Ainsi, il semble que pour un objet présentant des caractéristiques fractales, dont on sait déjà que le périmètre tend à dévoiler une longueur infinie s'étalant dans des échelles infiniment petites lorsqu'on le vise mathématiquement, la longueur est en relation proportionnelle à la petitesse des échelles que la méthode de mesure peut atteindre.

D'un autre côté, l'une des révolutions épistémiques de l'incorporation des objets fractals aux mathématiques peut être résumé, dans les mots du philosophe Antonio Escohotado, comme la mise en branle de « la cesura entre la idealización matemática y universo concreto » (2017, p. 89). En effet, à la différence des équations ou théorèmes de disciplines comme la physique quantique, dont la complexité de la figuration théorique les éloigne irrémédiablement du figuré réel ou phénoménologique, la géométrie fractale suppose une récupération du réel et une réhabilitation du monde de la perception : tandis que la physique moderne « n'est pas une science de la nature, mais, ce qui n'est pas du tout la même chose, de notre *connaissance* de la nature » (Boutot, 1993, p. 120), la géométrie fractale et les théories morphologiques en général « redonnent un statut scientifique à l'univers de la *doxa*, de l'opinion, au monde des apparences, au monde sensible en général » (Boutot, 1993, p. 215). Leur monde n'est pas celui de l'hypothétique imaginaire ou de l'abstraction théorique, c'est « celui dans lequel nous vivons et que nous percevons tous les jours, monde de chair dont la science galiléenne n'a vu et retenu que l'ossature géométrique et mécanique » (Boutot, 1993, p. 249). Dans l'étude des systèmes

exhibant autant de comportements chaotiques que des stabilisations fractales, la méthode prédictive qui se sert de l'abstraction de la théorie pour dresser des calculs exacts, mais peu signifiants du point de vue phénoménologique, a dû laisser la place à la méthode itérative qui développe phénoménalement l'objet théorique comme un objet concret de perception dans l'espace de phases : le chercheur est obligé de cesser de prophétiser et de commencer à décrire la conduite réelle du système à travers le temps (Escohotado, 2017, p. 99). Les plis du système sur lui-même, les zones chaotiques et leur interaction avec les zones fractalement ordonnées, les morphologies étranges, autosimilaires, mais irrégulières, que l'évolution du système dévoile ne sont pas des donnés prévisibles, des *a prioris* théoriques contenus dans les équations, mais le produit émergeant de l'interaction du système avec la réalité, à travers le temps, et manifesté concrètement dans l'espace. Les objets fractals (et les autres objets des théories morphologiques) troquent leur capacité de prévisibilité abstraite par leur capacité de devenir des modèles concrets qui reproduisent la complexité du réel, de sorte qu'ils ne cherchent pas « à purifier la nature en la dépouillant de ces accidents, mais la prennent dans son immédiateté même » (Boutot, 1993, p. 218) : ils ne donnent pas le réel de façon abstraite, prédictive, pré-sensible, mais en proposent une simulation tangible qui tente de capter le plus de détail possible.

Pour étudier les avatars d'un système chaotique, exhibant des comportements de stabilisation à travers des figures fractales, on doit alors le développer dans le temps pour qu'il montre sa conduite, et l'investissement dans ce processus de représentation, atteignant des échelles de plus en plus petites pour des itérations de plus en plus prolongées dans le temps, est proportionnel à la quantité de détail que l'on apprendra de la réalité du phénomène qu'il décrit. Il nous semble pouvoir améliorer notre compréhension de la fable post-exotique en extrapolant ce principe épistémologique général de la théorie du chaos et de la géométrie fractale. En effet, pour étudier le phénomène de la fable post-exotique et son étendue dans le système post-exotique il semble nécessaire de dépasser la seule considération des fragments métatextuels, ainsi que de quitter cette lecture réductionniste qui y voit le seul support du monde fabulé de la fable, qui les considère comme des formules programmatiques qui condensent la

totalité du système et déterminent exactement son évolution[130]. La forme de la fable post-exotique excède les dimensions des reproductions autosimilaires des métatextes tout simplement, et en premier lieu, parce qu'elles sont *contenues* par cette forme au même titre qu'elle *contient* aussi les formes imprévues des autres récits particuliers : à la perspective de l'enchâssement comme principe diégétique, qui ferait du métatexte post-exotique le récit premier des fictions particulières qui en seraient alors les récits seconds, il faut opposer la perspective de l'isomorphisme qui conçoit le métatexte comme l'apparition d'une forme homothétique, autosimilaire, au cours des itérations du système à travers le temps. C'est ce rapport isomorphique, impliquant la présence de métatextes et la conscience de la mise en abyme, qui fait que l'exploration de la fable post-exotique se déroule au fur et à mesure que le lecteur effectue l'acte de lecture, qu'il interagit avec les textes particuliers et trace des reflets entre les parties manifestes et le tout fractal.

En vertu du principe fractal selon lequel une augmentation de la précision de mesure comporte une augmentation de l'étendue de l'objet mesurer, on peut bien comprendre que la fable post-exotique est en constante expansion : son périmètre s'élargit, en se complexifiant, au fur et à mesure que le lecteur effectue – que les lecteurs effectuent – des lectures interrogatives sur le texte post-exotique dans une volonté isomorphique. Et, dans la mesure où les hypothèses de lecture ne mènent jamais à une la réponse clarifiante que cherche l'interrogateur, mais plutôt à l'erreur « l'omission, la transformation, le doute, et finalement le désordre » (Ruffel, 2006b, p. 94), les interprétations du lecteur sont virtuellement inépuisables, tout comme la forme émergente de la fable post-exotique, qui peut pour cela atteindre un détail potentiellement infini. La théorie de fractales, explique Boutot, « peut être interprété[e] comme la première tentative

[130] À cet égard, il est toujours intéressant de rappeler que le texte « fondateur » du post-exotisme ne saurait pas être un manifeste à la manière dont l'étaient ceux des futuristes, surréalistes ou des situationnistes, même si le mot a été souvent utile pour se rapprocher de la place qu'occupe *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (1998) dans l'ensemble. La rupture avec la littérature et le fonctionnement d'un monde jugés démodés ne s'accompagne pas dans le « manifeste » post-exotique de ce geste qui, dans les avant-gardes, tend à exalter « sa capacité d'action, son pouvoir d'innovation et de transformation » (Margel, 2013, p. 35) comme des valeurs littéraires et politiques. D'après les écrivains post-exotiques, la littérature post-exotique ne s'écrit pas visant l'avenir, ni l'action révolutionnaire ni l'appel aux consciences des potentiels continuateurs, mais, plutôt au contraire, il vise le passé, la conservation à travers la définition et l'explicitation de cette littérature-prison, et l'isolément d'une communauté refermée sur elle-même. La seule invitation faite aux étrangers à participer au système concentrationnaire du post-exotisme se trouve, nous l'avons vu déjà, dans les recommandations de la section « VOCABLES SPÉCIFIQUES » (Volodine, 1998a, p. 59), destinée à la critique et, plus en particulier, destinée à faire reconnaître à la critique l'ipséité de cette littérature et à ne la rattacher à rien d'autre qu'à elle-même à travers les mots techniques issues du métatexte fictionnel du post-exotisme.

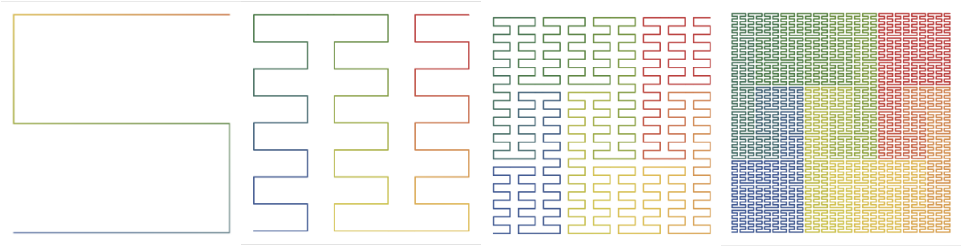
pour donner un statut mathématique rigoureux à ce phénomène » selon lequel, en devenant plus précise, « la perception ne tombe pas sur quelque chose qui serait enfin indifférencié et « indivisible », un « atome », mais opère à la manière des peintres, une sorte de mise en abyme du réel dans lui-même » (1993, p. 245). La fractale post-exotique qui dessine la forme de la fable fonctionne pareillement à cet égard : elle continue à afficher des détails dans des échelles extrêmement réduites, à la manière dont le chiffre sept et ses puissences régissent à la fois le nombre de titres post-exotiques et la durée du séjour d'un personnage concret dans les prisons métaphysiques, ou à la manière où l'internationalisation de la politique égalitariste des prisonniers se reflète aussi au niveau de la construction d'un idiolecte post-exotique (*vid*. Soulès, 2017). Chaque personnage, chaque situation narrative, chaque endroit, chaque geste, etc., décrits par les textes post-exotiques est susceptible d'être signifiant, au cours d'une lecture active du lecteur camarade, pour compléter la forme globale de la fable post-exotique, enfin, pour nous renseigner isomorphiquement sur les conditions fabulées de la vie des prisonniers de la prison de haute sécurité : la fable post-exotique a donc une épaisseur potentiellement inépuisable lorsque le processus de lecture isomorphique tend à l'infini.

En cela, la fable post-exotique réalise son ambition totalisante, son « ambition de faire monde » (Ruffel, 2006b, p. 99), et pose un défi conceptuel sur son statut fictionnel. On a pu voir que les attracteurs étranges se caractérisaient par la non-périodicité de ses trajectoires, c'est-à-dire qu'elles décrivaient des figures qui recouvraient l'espace de phases en l'amplifiant à chaque itération du fait qu'elles ne revenaient jamais sur le même point tandis qu'elles se développaient continuellement. Les figures fractales qui exemplifient le mieux cette qualité du continuum infini sont celles qu'on appelle les courbes de Peano, développées par le mathématicien Giuseppe Peano à la fin du XIXe siècle. Peano avait décrit « une suite de polygones inscrits dans un carré formant un maillage de plus en plus serré dont la limite formait une courbe passant par tout point du carré » (Boutot, 1993, p. 292) (Fig. 32). Le processus pour la générer est fondé sur la même méthode récursive qui part d'un initiateur auquel on applique un générateur de façon indéfinie : dans ce cas, on prend une forme géométrique appartenant à la première dimension euclidienne, c'est-à-dire une ligne et on la multiplie en la remplaçant par sa version réduite de sorte qu'on commence à tracer une ligne continue de plus en plus large

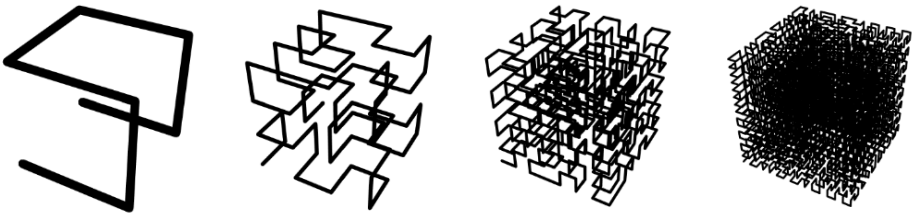
sur une grille (*vid.* Mandelbrot, 1995, pp. 40-41). Au fur et à mesure qu'on multiplie les itérations, et que le processus tend vers l'infini, cette courbe commence à passer par tous les points du plan jusqu'à le remplir, en montrant alors « qu'il est possible de passer progressivement et continûment de la dimension 1(ligne) […] à la dimension 2 (plan) » (Boutot, 1993, p. 293).

Figure 32.

Deux courbes de Peano dans la deuxième et troisième dimensions.



1. Courbe de Peano dans la deuxième dimension



2. Courbe de Peano dans la troisième dimension

Note. La première figure est adaptée de *Peano Curve Explorer,* de Robert Dickau, en 2011 (demonstrations.wolfram.com/PeanoCurveExplorer/) ; la deuxième figure est adaptée de *Peano Curve in 3D,* du Wolfram Demonstrations Project, en 2007 (demonstrations.wolfram.com/PeanoCurveIn3D/)

« It would take a text of infinite length to construct a complete fictional world. Finite texts, the only texts that humans are capable of producing, are bound to create incomplete worlds », conclut Dolezel (1998, p. 169) en analysant l'incomplétude intrinsèque aux mondes fictionnels. Similairement, il faudrait que le procédé de génération de courbes de Peano tende vers un temps infini pour couvrir, en tant que ligne, les points infinis du plan et atteindre la deuxième dimension. Dans les deux cas, les limites

matérielles du texte et de la courbe se heurtent contre l'idée métaphysique de l'infini, qui n'existe que comme abstraction, mais qui définit la possibilité qu'une courbe unidimensionnelle devienne progressivement un plan bidimensionnel ainsi que celle qu'un monde fictionnel dépasse son incomplétude pour atteindre l'épaisseur et la complétion du réel. Tandis que les fictions particulières du post-exotisme sont par définition incomplètes, le monde de la fable post-exotique n'est pas borné aux limites du support textuel autosimilaire : il se comprend plutôt comme un processus en devenir constant et en expansion qui tend naturellement e idéalement vers une réalisation complète dans un temps infini que le lecteur ne peut atteindre, mais dont il peut – et il doit, s'il suit une lecture *en aval* – imaginer la possibilité. Alors que certaines informations des êtres fictionnels ne sont pas *décidables* (*vid*. Dolezel, 1998, p. 22), de façon qu'il est inutile de se poser la question si un tel personnage a fait une action ou possède une caractéristique dont le texte ne nous informe pas, il est toujours possible selon la logique expansive de la fable de se demander les détails de la vie des prisonniers de la prison de haute sécurité par rapport à une information textuelle concrète. Un détail du monde fictionnel, aussi banal qu'il puisse paraître, est suffisant pour que le lecteur le postule comme vecteur d'élargissement de la fable post-exotique, et, de la même façon, ce qui n'est pas mentionné n'est pas exclu de la potentialité intrinsèque et infinie du monde de la fable post-exotique. À cet égard, la fable post-exotique montre le mieux sa qualité d'Abstrait-Réel de son être diagrammatique (Deleuze & Guatarri, 1980, p. 177) : elle fonctionne comme un diagramme en constante expansion qui devient de plus en plus détaillé au fur et à mesure qu'il diagrammatise son objet, ne quittant pas pour autant sa composante non-matérialisée ou abstraite le situant en amont du réel, mais regagnant progressivement la concrétion du réel diagrammatisé. Enfin, c'est aussi dans ce sens qu'il nous semble pouvoir comprendre son ambition de remplacer le réel, ou, au moins, tout comme les théories morphologiques, d'en proposer un modèle qui simule le détail inépuisable du réel perçu, loin alors de l'idéalisation et de l'abstraction du théorème ou de l'équation classique.

4. Penser en post-exotique : l'émergence d'une conscience

Considérer la fable post-exotique comme une propriété émergente de l'interaction complexe du système post-exotique a des avantages heuristiques qui s'affichent lorsqu'on pense la relation entre la lecture *en amont* et la lecture *en aval* du post-exotisme, ainsi que la relation entre les fictions et la fable, celle-ci pouvant être comprise sur les modèles du diagramme et de la forme globale d'une structure fractale. La fable comme propriété émergente, comme ce monde fabulé, n'est pas contenue dans les éléments du système et ne peut pas y être réduite, et, néanmoins, elle semble organiser rétroactivement les parties dont elle a émergée : ainsi, lorsqu'on étudie le texte post-exotique pris isolément on se rend compte qu'il est en même temps antérieur à l'émergence de la fable post-exotique, puisque l'émergence de la fable précise de l'interaction du système textuelle avec la conscience représentative du lecteur ; mais, aussi, le texte post-exotique doit être aussi postérieure à l'émergence de la fable puisqu'il apparait comme étant influencé l'organisation du système, puisque c'est précisément l'émergence de la fable comme niveau organisateur ou attracteur ce qui laisse des traces isomorphiques, que ce soient stylistiques ou thématiques, dans le texte individuel. En outre, nous avons vu que le domaine d'existence de la fable post-exotique est celui de la conscience représentative du lecteur, là où se produit le mélange constant entre l'idée d'une prison que l'itération du système capte par homothétie et les textes post-exotiques, dont la lecture fonctionne comme un processus de complexification de l'organisation, de découverte de la forme complexe du système. Or, à ce point, l'invocation de concepts cognitifs dans notre réflexion a été plus au moins utilitaire et accidentelle, afin de renvoyer au domaine où se produisent ces processus complexes qui interviennent dans l'émergence de la fable, tandis qu'on n'a pas vraiment pénétré dans les implications cognitives de nos analyses. Dans cette section, nous proposons une intégration cognitive de nos résultats analytiques. Nous le ferons à travers la conception de la cognition comme énaction d'un monde, le paradigme ultime des sciences cognitives qui s'initia avec les travaux sur le phénomène biologique de l'autopoiesis des scientifiques tels qu'Humberto Maturana et Francisco Varela (*vid*. 2004), et qui continua notamment avec le développement de l'idée de la cognition incarnée (Varela, Thompson, & Rosch, 1992/1991). De façon très résumée, ces théories sont enracinées dans la conception de l'organisme vivant comme un système ouvert, exhibant des propriétés d'organisation complexes, doté d'un cerveau dont le fonctionnement complexe exhibe aussi des propriétés émergentes dont la plus

caractéristique est celle de la conscience phénoménique d'un monde. Ainsi, à travers la notion de système et d'émergence, l'inclusion de ces théories cognitives ne suppose pas une véritable coupure épistémologique par rapport à notre lecture systémique du post-exotisme : elles nous serviront, au contraire, pour les nuancer dans une systématisation cognitive qui permettra d'inclure, en dernière instance, le rôle du lecteur comme observateur et participant, en même temps, à ce système. Enfin, cette lecture cognitive qui clôt notre étude sur le post-exotisme nous permettra alors de problématiser directement le rôle du lecteur comme système cognitif et d'apporter quelques schémas conceptuels pour le caractériser.

4.1. L'ambiguïté de la cellule post-exotique

Pour le lecteur connaissant le post-exotisme et, en conséquence, son idéologie égalitariste et sa dénonciation des horreurs du XXe siècle, il serait certainement surprenant de voir que la deuxième partie de *Terminus Radieux* (Volodine, 2014) s'intitule « ÉLOGE DES CAMPS » (p. 158). Ce sont, bien évidemment, les camps de travail, le système concentrationnaire où maints personnages post-exotiques ont séjourné et d'où seulement parfois ils ont échappé, souvent à travers la mort. Kronauer, ce soldat soviétique qui protagonise le récit, semble être l'un d'eux. Dans la deuxième partie du roman, il réussit à échapper au kolkhoze de Solovieï pour s'aventurer dans le paysage luxuriant de la vaste taïga sibérienne. Il mènera alors une errance perpétuelle, en solitude, sans autre but que la lente disparition qui arrive sous la forme de la pourriture plutôt que comme la mort, en se consolant péniblement avec ses souvenirs qui, peu à peu, disparaissent dans sa mémoire érodée. C'est à ce moment que Kronauer ressent une certaine nostalgie de camps qui surgit sous la forme d'une nostalgie de perspective, c'est-à-dire, d'une orientation dans l'espace et dans le temps qui puisse orienter aussi l'existence, même si ce n'est que par rapport à sa fin :

> Autrefois, pendant l'incarcération pour faits d'armes ou pour dissidence, le temps pareillement s'étirait, monotone et usant, mais au moins la perspective de mourir en fin de séjour calmait les angoisses. La délivrance n'était pas une vaine promesse. […] Tandis qu'ici toute perspective s'est éteinte, comme la lumière et comme la lune. On s'habitue aussi à l'absence de perspective, que ce soit avec une

> résignation amère ou par passivité naturelle on s'habitue. (Volodine, 2014, p. 467).

Cette nostalgie particulière on la voit plus clairement transformée en éloge dans le roman de *Dondog* (Volodine, 2002a), dont le protagoniste homonyme a aussi séjourné dans les camps avant d'errer, cette fois-ci, dans l'au-delà crépusculaire. Malgré sa perte de mémoire, Dondog réussit à mobiliser ses anciennes convictions politiques lorsqu'il juge l'étendue du monde et son état dans un fragment qui nous rappelle certainement la situation de Kronauer : « C'était la taïga, les premières rangées de mélèzes. La forêt immense débutait là, pour s'étendre sur des milliers de kilomètres, jusqu'aux clôtures des camps et jusqu'à l'obscène parodie de révolution qui avait remplacé la révolution mondiale. » (Volodine, 2002a, p. 206). Malgré les efforts des organisations comme celle à laquelle appartenait Dondog, le monde a sombré dans la catastrophe, les guerres et les génocides continuent, et l'apparence de révolution ne sert pas à cacher la dérive totalitariste qui a suivi l'échec révolutionnaire. Dans ce contexte, les camps des Trois-Museaux, là où séjournent Dondog et ses camarades, accueille « une communauté heureuse, qui applique à sa manière les principes égalitaristes dévoyés dans le reste du monde en faisant la synthèse de croyances bolcheviques, anarchistes et chamaniques » (Lamarre, 2014, p.55). Enfin, Dondog lui-même, dont la vie s'organise entre le génocide du peuple Ybur et l'errance par l'au-delà crépusculaire, n'hésite pas à rappeler avec un certain *costumbrisme* joyeux cette étape de sa vie :

> Le séjour en camp avait eu des effets bénéfiques sur ma santé, haleta Dondog. Je n'avais pas retrouvé la mémoire, mais j'allais mieux. Le présent me paraissait moins étrange. Après des années difficiles, on m'avait remis au travail là où j'avais le plus de compétences, tantôt dans la récupération du plomb sur les batteries de camions, tantôt dans le creusement de tunnels. J'avais retrouvé un rythme d'existence à peu près normal. Pendant mes loisirs, j'avais enfin le goût d'écrire. Je m'occupais de livres et de théâtre, je fréquentais des clubs de sport où des Chinois, des Japonais et des Coréens m'apprenaient à tuer n'importe quel adversaire avec ou sans lame. Plusieurs décennies s'écoulèrent ainsi, sans aventures. (Volodine, 2002a, p. 269).

Ces deux personnages, ainsi que ces deux camps de prisonniers, représentent une constante dans le post-exotisme, où l'on apprécie une position ambivalente de la prison en tant qu'espace de réclusion. *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (Volodine, 1998a) problématise explicitement l'argument de la prison comme refuge: étant donné que « le monde séculier sombrait dans des conflits atroces, de plus en plus éloignés de l'alternative « égalitarisme ou barbarie » qui avait inspiré, qui avait illuminé nos crimes durant les années soixante-dix et quatre-vingt » (Volodine, 1998a, p. 64), les prisonniers concluent que « le système concentrationnaire où nous étions cadenassés 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 » (Volodine, 1998a, p.65). L'enfermement des prisonniers post-exotiques constitue ainsi « un *moindre enfer* » (Volodine, 1998a, p. 69). Le sens politique de cette utopie nous semble clair, aussi dans la mesure où il puisse dans l'état de choses idéologique du monde après l'effondrement de l'URSS: ce n'est que dans la réclusion, dans la coupure absolue avec l'extérieur ou avec le monde officiel, qu'une idéologie fondamentalement non capitaliste ou, comme le disent les post-exotiques, égalitariste puisse s'instaurer et devenir opérative, ce qui témoigne déjà, comme signale Mélanie Lamarre, « de l'impossible coïncidence de l'utopie et du réel » (2014, p. 55) dans le post-exotisme. Rappelons que, pour les prisonniers, la prison de haute sécurité est aussi un espace mental : il n'est pas construit que des briques et des gardes, mais aussi et surtout des efforts cognitifs et, donc, conceptuels et littéraires des prisonniers, qui, comme l'indique le « manifeste » post-exotique, « délimitaient les territoires de leur liberté intérieure, qui se trouvaient correspondre aux territoires de leur propre littérature » (Volodine, 1998a, p. 36). C'est cette équivalence fondamentale dans le post-exotisme qui donne lieu à une littérature de la fermeture et de l'isolément, empruntant sa structure à la prison elle-même, et qui s'avère être, pour cela, une production carcérale dans les deux sens du mot, c'est-à-dire, la production littéraire qui s'origine dans la prison et la reproduction ou production *poïétique* d'un système littéraire carcéral. S'il est vrai que le post-exotisme fait l'éloge des camps ou, plus en général, de la prison comme le seul lieu physique où le peuple des « blattes » et des « morts » (Volodine, 2002a, p.210) peuvent encore résister à la déchéance, il n'en est pas moins vrai pas que le post-exotisme en tant que littérature cherche à se constituer en louant sa forme de littérature-prison ou de littérature-huis clos,

et en louant alors l'enfermement, l'interdiction d'y entrer et d'en sortir, l'autosuffisance et l'« *hermétisme limpide* » (Volodine, 1998a, p. 63) comme des valeurs proprement littéraires.

Dans ce système carcéral, la cellule représente l'unité minimale, là où la réclusion se redouble en y ajoutant la solitude du prisonnier égaré de la collectivité post-exotique. En tant qu'image, la cellule fonctionne comme le paradigme spatial et symbolique de l'enfermement et de l'incommunication avec le dehors : de la même manière que le système carcéral est composé de maintes cellules où s'affirme avec puissance la réclusion, le système littéraire post-exotique pourrait être vu par les lecteurs non-initiés comme l'addition d'un ensemble de textes-cellules, impénétrables comme le prisonnier lors de l'interrogatoire, lointaines, au-delà du temps et de l'espace. Or, il ne faut qu'approfondir la signification de la cellule dans le post-exotisme pour retrouver une même ambiguïté fondamentale qui ne s'exprime pas tant en termes politiques, mais, surtout, dans la possibilité de la communication du dedans avec le dehors :

> Nous avions encore plus de mal que d'ordinaire à converser de cellule à cellule, en raison du fond sonore parasite, de ce monotone balayage et de ce dégoulinement qui ne s'interrompaient pas quelle que fût l'heure et qui brouillaient le contenu de nos messages (Volodine, 1998a, p. 12).

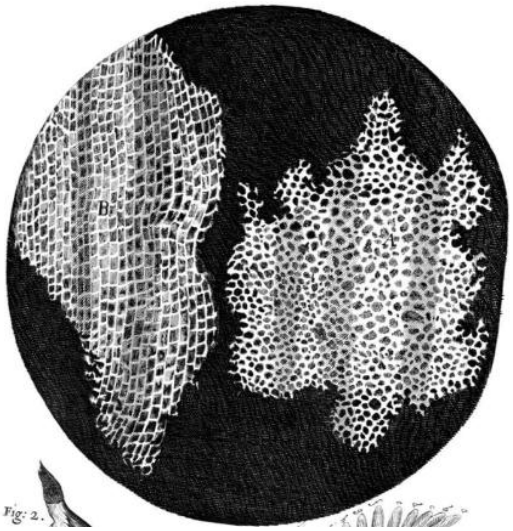
En effet, le problème dont les prisonniers se plaignent davantage n'est pas l'enfermement, qui est la condition indispensable pour qu'ils puissent développer leur projet politique-littéraire de l'utopie égalitariste ; ce n'est pas non plus l'incommunication entre les cellules : les romances et autres genres littéraires sont dictés « à travers les murs » (Volodine, 1998a, p. 43). C'est plutôt que les voies de communication entre les cellules sont menacées par le bruit, l'élément externe sans signification qui brise l'efficacité de la transmission de ces messages. Comme nous l'avons analysé dans la section 3.2.3 du présent chapitre, le bruit est un facteur d'organisation dès qu'il peut être assumé par les niveaux supérieurs du système pour complexifier leur organisation (Atlan, 1979, p. 78). La plainte des prisonniers se place à ce niveau où le bruit est, contrairement, une perte d'information qui se manifeste comme telle dans la voie de communication orale entre les cellules ; pourtant, dans un niveau d'organisation littéraire comme c'est le texte littéraire où les propos des prisonniers sont reconstruits par les porte-paroles, ce même

bruit constitue un facteur de créativité dans la mesure où il apporte une composante de variation au sein d'un système qui reste toutefois attiré par la fable post-exotique. Étant donné que l'enfermement n'est pas mauvais en soi, car il permet des processus poïétiques à l'intérieur du système et qu'il existe un rapport hiérarchisé des informations ainsi qu'une dialectique entre la redondance et le bruit, il semblerait qu'il se produise dans le post-exotisme une subtile migration du concept carcéral de « cellule » – où elle représente l'isolément et la déchéance – vers un domaine plutôt biologique, où elle continue à représenter une certaine idée d'enfermement qui, néanmoins, est en constant rapport constitutif avec son extérieur[131]. Étymologiquement, la cellule carcérale – ou, mieux, la monacale – et la cellule biologique sont apparentées. En biologie, elle désigne avant tout un espace clos, celui que Robert Hooke observa en 1665 dans la structure du liège à l'aide d'un microscope, et qu'il décida de nommer « cellule » dans son traité *Micrographia* (1989/1665, p. 344) à partir du mot latin « *celulla* », c'est-à-dire petite chambre (Fig. 33) Mais c'est dans cet espace clos, où une membrane encercle quelques lipides, acides nucléides, minéraux et d'autres substances pour qu'elles ne se désintègrent pas parmi les autres substances du milieu, que cette organisation spécifique de la matière qu'on appelle « vie » est apparue. Or, tout biologiste sait qu'on ne pourra pas comprendre le fonctionnement de la cellule sans faire attention à la manière dont elle communique avec le dehors. Si sa fermeture est la condition de son existence, il ne l'est pas moins sa capacité, en tant que système ouvert, de s'ouvrir à l'extérieur en lui permettant sans cesse d'incorporer et d'éliminer de la matière et de la métaboliser (Bertalanffy, 1976/1968, p. 39). De la même façon, il est y a de quoi supposer que le système post-exotique ainsi proclamé comme hermétique et isolé, dont la cellule est ambigument le paradigme, présente aussi une relation dialectique ou ambivalente entre sa fermeture et un besoin de s'ouvrir à l'extérieur, une ouverture à travers laquelle il peut développer ses processus poïétiques pour que le système résiste à la déchéance.

[131] Il serait aussi intéressant de recomposer cette analyse à partir de l'idée de cellule comme groupuscule politique organisée.

Figure 33.

Dessin de la structure du liège



Note. Adapté de *Micrographia*, de Robert Hooke, en 1989/1665, Alfaguara.

La cellule est l'organisme le plus simple que la biologie considère traditionnellement comme étant vivant. Et ceci, du point de vue des théories de systèmes, c'est parce que la cellule est la « machine » la moins complexe qui exhibe déjà des comportements *autopoïetiques* (Maturana & Varela, 1994, p. 68)[132]. D'après les biologistes chiliens, une machine est autopoiétique si elle est organisée comme un système de processus de production concaténés de sorte qu'ils produisent des composants qui « i) generan los procesos (relaciones) de producción que los producen a través de sus continuas interacciones y transformaciones, y ii) constituyen a la máquina como una unidad en el espacio físico » (Maturana & Varela, 1994, p. 69). Autrement dit, dès qu'un système est organisé de sorte que son activité peut produire et renouveler ses propres composants et que, ce faisant, il distingue son identité de celle de l'environnement l'entourant, on peut le considérer comme étant vivant. De façon plus générale, le processus autopoiëtique renvoie à une des caractéristiques essentielles du vivant qui est son aptitude à transformer le désordre moléculaire toujours croissant qui l'entoure –

[132] Les caractéristiques suffisantes qui font qu'un système soit un être vivant font toujours l'objet de débat dans la biologie théorique. Nous optons ici pour une définition plutôt formaliste, c'est-à-dire, celle qui exclut des caractéristiques définitoires de la vie ses composantes matérielles concrètes pour se centrer sur les relations fonctionnelles de ses éléments (Diéguez Lucena, 2012, p. 40). Loin de vouloir nous positionner fortement dans ce débat qui dépasse nos aptitudes réflexives, nous choisissons cette définition car elle accompagne mieux nos réflexions sur la littérature à l'intérieur de l'épistémologie des systèmes.

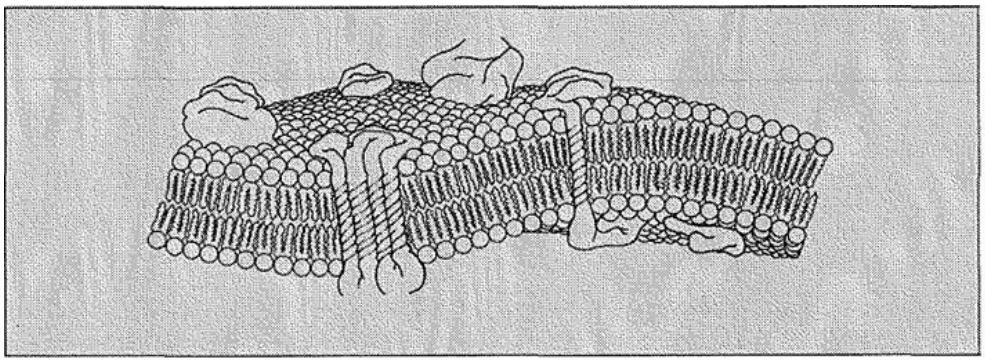
l'entropie thermodynamique (*vid.* Atlan, 1979, p. 28) – en puissance d'organisation, c'est-à-dire d'ordre : c'est ce que Morin appelle *néguentropie*, comprise comme la résistance à l'entropie en raison de vertus organisatrices actives (1997/1977, p. 329). La base du métabolisme de l'être vivant est alors de prendre son extérieur désordonné, qui le menace constamment par la destruction, et de le transformer en matière et énergie avec lesquelles réaliser les processus de production et reproduction de soi-même pour maintenir son organisation et son identité (Di Paolo, Rohde, & De Jaegher, 2010, p. 38). Enfin, si la cellule est un organisme vivant, c'est parce qu'à son intérieur il y a une agglutination de différents éléments, des acides nucléiques, des protéines et des ribosomes, qui sont organisés pour prendre de la matière désordonnée de l'extérieur, pour la transporter et pour en synthétiser les éléments nécessaires pour la production d'autres acides nucléiques, protéines et ribosomes, et, alors, pour la production de sa propre organisation (Deamer, 2022/2020, pp. 56-58)

Comme l'a bien noté Morin (1997/1977, p. 155), ce processus auto-organisateur puise dans une dialectique complémentaire entre la fermeture du système et son ouverture à son environnement. Car, alors que les processus métaboliques de la cellule nécessitent, en premier lieu, d'un espace clos pour se produire, qui, dans la cellule, est assuré par cette membrane lipidique qui la sépare de l'extérieur, cette membrane doit pourtant être poreuse pour permettre l'échange de matière entre l'intérieur et l'extérieur de la cellule qui précisent ces processus (Deamer, 2022/2020, p. 67). Ainsi, tandis que le système doit être fermé pour assurer la clôture opérationnelle (*vid*. Maturana, 1999) qui lui permet de résister aux perturbations extérieures et de conserver l'identité à travers des processus métaboliques, ces processus métaboliques ont besoin que le système produise une ouverture à travers laquelle il s'ouvre à l'extérieur pour y prendre la matière nécessaire d'où il obtient l'énergie pour transformer l'entropie en néguentropie : la tension entre la fermeture et l'ouverture décrit une boucle organisationnelle, dans la mesure où le système « está abierto para volverse a cerrar, pero está cerrado para abrirse y se vuelve a cerrar al abrirse » (Morin, 1997/1977, p. 161). La fermeture apparaît comme le résultat de l'organisation active et métabolique qui se réussit à travers l'ouverture du système à son extérieur, mais cette ouverture productive pour le système est le résultat des processus qui ont besoin pour se réaliser que le système s'est fermé sur lui-même.

Dans cette dialectique, la membrane lipidique, en tant que frontière entre l'intérieur et l'extérieur, joue un rôle vital (Fig. 33). La membrane est la responsable du contrôle de ce qui entre et ce qui sort de l'organisme, et, en cela, certains chercheurs comme Hoffmeyer y voient le principe de l'émergence du processus sémiotique, « the organizing principle of the membrane or interface, the *semiotic bridge* driven by the persistent assymettry between the inside and the outside relations of the biological organization and interaction » (2008/2005, p. 29). Lorsque les différentes protéines qui se répandent au long de la double couche lipidique de la membrane détectent des molécules particulières, elles s'unissent à ses molécules en permettant leur transport de l'extérieur vers l'intérieur et vice-versa (Hoffmeyer, 2008/2005, p. 29). Les membranes de la cellule agissent ainsi *sémiotiquement*, comme une interface qui, après avoir créé une asymétrie entre un intérieur et un extérieur désormais différenciés entre eux, permet d'*interpréter* l'intérieur qui ouvre l'organisme à son extérieur : les conditions chimiques captées par la partie extérieure de la membrane doivent être registrées par sa partie intérieure par un « semiotic mechanism that can activate the synthesis of the exact protein species that are needed at any given moment in order to cope with an ever changing external chemical situation » (Hoffmeyer, 2008/2005, p. 37). Tout comme la peau, que le biologiste considère la méta-membrane de l'organisme complexe, la membrane « *keeps the world away in a physical sens but present in a psychological sense* » (Hoffmeyer, 2008/2005, p. 18). Car pour le biologiste, qui suit dans ce sens la phénoménologie de Merleau-Ponty, la membrane est la première condition pour qu'il existe quelque chose comme une intentionnalité et, avec l'intentionnalité, une idée minimale d'un soi, dans la mesure où l'existence d'une référence extérieure à l'autre présuppose une référence interne au soi (Hoffmeyer, 2008/2005, p. 26).

Figure 34.

La structure générale de la membrane de la cellule



Note. Adapté de *Biosemiotics* (p. 29), de Jesper Hoffmeyer, en 2008/2005, University of Scranton Press. Dans le dessin, on peut apprécier les deux couches lipidiques de la membrane, ainsi que les protéines qui la conforment, représentées comme des canaux de communication qui permettent l'accès et la sortie des molécules.

À cet égard, et en donnant pour suffisante cette brève exposition sur le fonctionnement de la cellule et de quelques de ses composantes, il nous semble pouvoir détecter une certaine conscience cellulaire dans le système littéraire post-exotique. D'un côté, et comme on l'a vu, il semble que pour que le post-exotisme se développe comme projet littéraire il doit embrasser volontiers l'enfermement comme le moindre des maux, ce qui est représenté par ces prisonniers qui retrouvent dans le système clos de la prison de haute sécurité un refuge d'un environnement menaçant où ils peuvent développer une variante d'utopie. Et, très justement, la production post-exotique doit être comprise *en aval*, et d'un point de vue cellulaire, comme le résultat de cette accumulation d'actants littéraires ayant chacun des fonctions poïétiques limitées à l'intérieur du système concentrationnaire qui seraient après recueillies et organisées par les porte-paroles. Le métatexte post-exotique insiste sur cette clôture en remarquant le fait que les principaux lecteurs du post-exotisme sont d'autres prisonniers, d'autres « personnages du post-exotisme » (Volodine, 1998a, p. 43), d'où vient cette composante autotélique de la littérature post-exotique, qui, néanmoins, s'arrange pour que les lecteurs extérieurs au système « soient accueillis dans l'univers fermé du texte » (Volodine, 1998a, p. 43). Or, d'un autre côté, il n'en est pas moins vrai que le post-exotisme partage avec l'organisme vivant l'objectif primordial de résister à la déchéance, de conserver son identité qui est

alors assimilable à son organisation malgré les perturbations externes qu'il pourrait éventuellement subir : rappelons ici l'image de Lutz Bassmann dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (Volodine, 1998a), qui « se battait pour faire durer l'édifice mental qui allait redevenir poussière » (p. 16). Comme nous l'avons argumenté, l'édifice de la prison de haute sécurité fabulée surgit à la rencontre métaphorique des images d'un édifice physique, un édifice littéraire, et, un édifice mental, ce que nous avons subsumé dans l'idée de la fable post-exotique comme cette prison-texte, l'organisation diagrammatique des textes et fictions post-exotiques constituant son système. Mais la fable post-exotique, en tant qu'effet esthétique produit par la lecture continuée des textes post-exotiques et activement cherché par le projet post-exotique, a précisément comme domaine d'existence la conscience représentative du lecteur, là où il se produit cette *illusion* selon laquelle les textes post-exotiques sont véritablement produits par des prisonniers dans un quartier de haute sécurité. Autrement dit, pour que l'édifice post-exotique conserve son organisation, celle des prisonniers, celle qui implique alors la fabulation de la réalité, et qu'il ne se désintègre pas, il a constamment besoin de s'ouvrir aux lecteurs extérieurs, car c'est dans la conscience représentative des lecteurs où le post-exotisme parachève son identité en tant que système spécifique.

Le système post-exotique semble simuler ainsi la tension entre la fermeture et l'ouverture qui caractérise les systèmes vivants : il a besoin de son environnement lecteur pour en tirer la matière et l'énergie nécessaires afin d'opérer les processus de représentation internes à son organisation qui l'affirment comme une littérature carcérale, impénétrable, représentée par ce système clos qui préserve l'organisation des prisonniers de la fable post-exotique. Enfin, notons que cette lecture cellulaire du post-exotisme est aussi productive pour penser la dialectique entre les lectures *en aval* et *en amont* du post-exotisme, et, éventuellement, en trouver le dépassement. Pour se fermer sur lui-même, c'est-à-dire, pour résister à la dégradation, ou encore pour préserver son organisation qui s'affirme dans une lecture *en aval* à travers l'hermétisme autotélique d'une littérature carcérale créée véritablement à l'intérieur d'une prison dans un monde fabulé, le post-exotisme a besoin de s'ouvrir à l'action d'un lecteur qui y pénètre *en amont*, en allant du texte vers la fiction vers la fable. Or, pour que le système post-exotique puisse s'ouvrir au lecteur *en amont* de sorte que sa conscience représentative, au lieu de constituer une source de perturbation potentiellement destructrice, contribue au contraire à l'affirmation

de son existence à travers la complexification de son organisation *en aval*, il doit disposer d'une sorte de membrane qui close le système sur lui-même et trie l'action représentative du lecteur à travers la fermeture de ses structures, de ses interprétations, de sa situation dans l'histoire littéraire, etc. La multiplication de paradoxes, d'impasses, de sens hermétiques, d'ambiguïtés et des blancs qui demandent l'action interprétative du lecteur fonctionnent dans deux sens à la fois, à la manière de la membrane cellulaire : d'un côté, ces mécanismes ferment le système face aux agents qui menacent par leur lecture inquisitive l'organisation post-exotique de la fable ; d'un autre côté, ils assurent que les agents bénéfiques entrent dans le système pour que leur lecture profite de ces blancs afin que leur activité interprétative et camarade solidifie et complexifie l'organisation du système par le bruit bénéfique qu'ils introduisent. Les lectures *en amont* et *en aval* cohabitent dans un antagonisme complémentaire et productif pour la résistance du post-exotisme dans la mesure où elles désignent des boucles organisationnelles à travers leur fermeture et ouverture interdépendantes.

Ce parallélisme entre la cellule et le post-exotisme mène naturellement vers une conclusion certainement extravagante qu'il faut néanmoins peser : à quel degré pourrait-on considérer que le système post-exotique fonctionne comme un système vivant ? Pour y répondre, on va examiner les deux propriétés qu'on va déjà vues et qui caractérisent les systèmes vivants : les systèmes vivants sont autopoïétiques et ils ont des capacités sémiotiques. Commençons par cette dernière caractéristique, et demandons-nous si le post-exotisme possède-t-il néanmoins quelque chose comme une interface instaurant des principes sémiotiques, des principes internes de création de sens. Revenons un instant sur l'argument de Hoffmeyer. La biosemiotique propose que la complexification croissante de l'organisation dans les êtres vivants – qui va dès la réception chimique des molécules dans la membrane de la cellule, à, éventuellement, la perception esthétique de l'être humain, « *is the result of semiotic – and not just physical – interactions between entities at the lower level* » (Hoffmeyer, 2008/2005, p. 232). L'agrégation des émergences qui composent l'organisme comme une « *unitas multiplex* » hiérarchisée (*vid.* Morin, 1997/1977, p. 128) aurait besoin des processus de véritable *compréhension interne* régissant le passage d'un niveau à l'autre, ainsi que des relations horizontales entre unités, et cette compréhension instaure alors des processus proprement sémiotiques. Comme

nous l'avons signalé, ces processus agrégés commencent par la capacité de l'organisme d'interpréter son dehors, et, alors, demandent même au niveau de la cellule des mécanismes de reconnaissance ou de réception. Pour comprendre les enjeux de compréhension d'un organisme dans son environnement, Hoffmeyer propose le concept de « *semiotic niche* » (2008/2005, p. 183) à partir de l'idée biologique de niche écologique, c'est-à-dire de la totalité de facteurs et de conditions environnementales dont un organisme particulier précise pour vivre. La niche sémiotique focalise la dimension sémiotique de l'inscription du vivant dans son environnement : c'est l'ensemble de signes ou des valeurs dans l'environnement d'un organisme qu'il doit pouvoir interpréter de manière significative pour assurer sa survie (Hoffmeyer, 2008/2005, p. 185)[133]. La capacité perceptive de l'organisme évolue alors au fur et à mesure que les valeurs significatives de sa niche sémiotique évoluent aussi : un organisme ayant la capacité de discriminer une certaine gamme de couleurs habiterait en conséquence dans une niche sémiotique où ces couleurs doivent être interprétées pour assurer sa survie au sens ample.

À cet égard, on pourrait argumenter pour l'instant que le post-exotisme exhibe, en effet, une certaine capacité à discriminer son environnement lecteur, et possède alors une niche sémiotique minimale. Alors que tout texte littéraire, enfin, tout système littéraire est susceptible, en principe, de recevoir un ensemble hétérogène de lectures qui mènent vers des réalisations esthétiques différentes de son monde textuel, ces représentations imaginatives du texte ne menacent pas l'organisation du texte comme ensemble : à suivre encore ici les idées d'Iser (1985/1979), on pourrait dire que le texte ne se soucie pas d'être « bien » ou « mal » lu par ses lecteurs, dans la mesure où la signification du texte est un donné extra-esthétique qui n'a pas le pouvoir d'altérer son organisation de sorte qu'il réduise son potentiel suggestif. Or, dès que le post-exotisme se propose comme un système ayant un niveau suggestif concret supplémentaire qui englobe son organisation textuelle et fictionnelle et qui correspond, bien évidemment, à l'effet esthétique de la

[133] Hoffmeyer met l'exemple d'un type de bactérie qui ne tolère pas les hautes concentrations d'oxygène et qui meure dès qu'elle se trouve dans la surface de l'eau. Pour survivre, ces bactéries ont évolué pour détecter si elles bougent vers le haut ou vers le bas de leur environnement, de sorte que leur niche semiotique inclut l'ensemble de signes qui leur indique leur position relative : « *Magnetotactic bacteria*, for instance, are anaerobic organisms that find their livelihood in the border zone between water and sediments. Because these bacteria do not tolerate oxygen, they must by all means avoid surface water, and evolution solved this problem in an inventive way. Their cytoplasm contains a smart protein-based compass, a magnetosome that tells them, what is up and what is clown. However, if by accident these bacteria shifited hemispheres from north to south (or vice versa), they would soon perish, because the magneto some would lead them to swim to the surface where the oxygen would kill them » (Hoffmeyer, 2008/2005, p. 185).

fabulation de la réalité à travers la prison de haute sécurité, ce principe d'insouciance ne s'y applique pas de la même manière. En effet, toutes les lectures ne contribuent pas à conserver l'organisation du post-exotisme du fait que celle-ci doit permettre la résistance et la complexification de la fable dans l'esprit du lecteur. La niche sémiotique – peut-être, la niche lectrice – du post-exotisme comporterait alors une capacité à réaliser la distinction minimale entre les lectures *en aval* et les lectures *en amont*, et, en investissant métaphoriquement le post-exotisme d'autonomie, on pourrait dire alors que le système post-exotique *perçoit* et *réagit* à son environnement à travers la production d'univers de représentation différents dans l'esprit du lecteur : soit il se manifeste comme une fiction carcérale, esthétiquement ambiguë, parfois même hermétique; soit il se manifeste comme le témoignage d'une culture carcérale, que le texte mène à l'existence comme le résultat de la lecture bénéfique et dont l'ambiguïté et l'hermétisme s'affichent comme les besoins intrinsèques du milieu où les fictions sont produites.

Or, comme nous venons de l'avancer, la productivité de cette lecture est soumise au degré d'autonomie que l'on confère au post-exotisme en tant que système. En oubliant qu'on est ici en train de lire *métaphoriquement* des processus littéraires en clé biologique, il semble que le post-exotisme en tant que système aurait des facultés cognitives en lui-même. Cette faculté est une conséquence directe ou, peut-être mieux, le revers des processus biosémiotiques qu'examine Hoffmeyer. Pour les biologistes Maturana & Varela, les êtres vivants sont des êtres cognitifs, dans la mesure où un système cognitif est celui « whose organization defines a domain of interactions in which it can act with relevance to the maintenance of itself, and the process of cognition is the actual (inductive) acting or behaving in this domain » (1980, p. 13): dès qu'un système possède un catalogue d'interactions avec son environnement ainsi que la capacité d'en choisir la plus convenable pour sa survie, on est face à un système cognitif. En admettant ainsi que le post-exotisme possède une niche sémiotique qui discrimine et choisit les lectures qui contribuent à la survie de son organisation fabulée, on est près d'admettre que le post-exotisme est un ensemble de textes ayant la capacité de percevoir, de penser, d'agir, enfin, d'avoir une conscience semblable à celle qu'auraient les organismes vivants les plus simples comme les cellules. Et, de la sorte, on se trouve près de rejoindre l'idée

extravagante que le post-exotisme serait un système indépendant, qui se produit lui-même, enfin, un système autopoïétique, vivant.

Certes, se poser des questions sur la capacité d'autopoïesis du post-exotisme est justifié, dans un premier moment, du fait qu'il est possible d'argumenter que le monde de la fable post-exotique, n'étant pas dépendant d'un texte concret, est en constant devenir et en reproduction par l'activité représentative des lecteurs que le système lui-même contribue à spécifier pour qu'ils lui soient bénéfiques : la fable se créée elle-même dès qu'elle produit les composants du système, les textes écrits par ces prisonniers, qui contribuent à préserver son organisation, c'est-à-dire, qui contribuent à ce que les lecteurs imaginent la fable post-exotique comme l'origine de ces textes. Or, pour bien peser cet argument, il nous semble convenant d'examiner la notion d'autonomie qui se découle de celle de l'autopoïesis. L'autonomie n'est pas ici à comprendre dans le sens d'autosuffisance – en fait, dans la mesure où l'organisme a besoin de matière pour son métabolisme, il n'est jamais strictement autosuffisant –, mais dans le sens que lui donnent Maturana & Varela, c'est-à-dire, comme la subordination de tous ces changements à la conservation de son organisation (1994, p. 71) : les machines dites *alopoïétiques* « producen con su funcionamiento algo distinto de ellas mismas […] Estas máquinas no son autónomas, ya que los cambios que experimentan están necesariamente supeditados a la producción de un producto distinto de ellas » (Maturana & Varela, 1994, p. 71). Ainsi, l'action qui met une voiture, par exemple, dans un état différent à celui du repos ne conduit pas à la production de cette même voiture, mais à la production de mouvement, alors que l'action métabolique de la cellule vise pourtant la production de ses propres composantes où se manifeste son organisation. La notion d'autonomie instaure un critère qu'on peut qualifier d'ontologique pour juger de la capacité de production de soi d'un système donné, en nous permettant alors de changer la question sur le principe organisationnel autopoïétique du post-exotisme par l'analyse des résultats de cette production : est-ce que les composantes du système post-exotique, celles où se manifeste son organisation, produisent quelque chose d'identique à elles-mêmes ?

La réponse semble être négative, quels que soient les éléments sur lesquels nous nous posons la question. Si on pense au post-exotisme *en amont* comme un système littéraire dans sa matérialité textuelle, il faudrait admettre pour plaider en faveur de son autonomie que l'action des textes post-exotiques a comme résultat de produire comme

par génération spontanée d'autres textes matériels, et non cette virtualité fabulée de la prison de haute sécurité qui émerge dans la conscience du lecteur ; mais si on y pense *en aval* comme un système littéraire dans la virtualité fabulée de ce monde qui remplace la réalité, il faudrait admettre que l'action des prisonniers post-exotiques a comme résultat de produire magiquement d'autres prisonniers comme par enfantement magique, et non ces textes matériels que le lecteur reçoit comme le témoignage de la fable. Quelle que soit la manière dont on décrit le système post-exotique, il n'est jamais sur le point de se produire exactement lui-même dans la même sphère ontologique visée par sa description : il produit toujours quelque chose d'autre que lui-même. En fait, l'espoir de transcender ces limitations ontologiques constitue l'un des grands enjeux lyriques de la littérature post-exotique : le post-exotisme voudrait proposer un monde réel emporté par des logiques contrefactuelles où, outre des êtres matériels produisant la littérature – les prisonniers, il soit aussi possible de trouver des actions verbales qui produisent des êtres matérielles, qui interagissent et affectent la matière – tel qu'on le voit représenté dès la naissance de Will Scheidmann grâce aux prières de ses grand-mères dans *Des anges mineurs* (Volodine, 1999), jusqu'à l'existence d'une communauté carcérale fabulée qui s'alimente métaboliquement des fictions qu'elle produit en s'autoengendrant. Le post-exotisme est ainsi un système pris entre deux niveaux de description ontologique, un étant virtuel et l'autre matériel, dont l'une empêche l'autre et vice-versa de réaliser les principes autopoïétiques qui animent son organisation et qui le rendraient autonome, voire vivant : soit il est une cellule carcérale dès qu'on le vise textuellement et qu'il affirme sa fermeture ; soit il est une cellule biologique dès qu'on le vise fictionnellement et qu'il affirme son ouverture. Mais la boucle organisationnelle entre fermeture et ouverture ne se produisant pas dans la même sphère ontologique, il ne peut s'affirmer comme un organisme autonome que partiellement, dans un des deux pôles de son être complexe, ce qui revient à dire qu'il ne peut pas s'affirmer globalement comme tel.

Le point intéressant de cette discussion n'est pas d'arriver à la conclusion sans surprise que le post-exotisme n'est pas un être vivant, ou, à la limite, qu'il n'existe pas véritablement une prison de haute sécurité ; il s'agit plutôt de faire valoir l'impuissance à laquelle on se heurte critiquement à l'heure d'analyser comment le post-exotisme ne peut pas réaliser ses propres caractéristiques qu'il affiche néanmoins comme faisant partie de

son identité. L'impasse vers laquelle nous mène l'analyse en clé cellulaire du post-exotisme nous permet de poser une question d'ordre paradoxal qui a un poids heuristique majeur : pourquoi le post-exotisme ne peut pas être ce qu'il se révèle être à l'analyse, et comment est-il possible qu'il soit en même temps ce qu'il ne pourrait jamais être ? Toutes les analyses qui veulent être exhaustives quant à ses propriétés et sa nature demandent une clarification sur leur statut métaphorique ou sur le domaine conditionnel où elles seraient valables : le post-exotisme *serait comme* un être vivant s'il était un être vivant ; il *posséderait quelque chose comme* une interface sémiotique s'il avait un domaine cognitif autonome ; son structure *ressemblerait* à celle d'un système chaotique stabilisé par un attracteur fractal s'il pouvait être développé hors des contraintes matérielles – et ontologiques – du texte littéraire. Plutôt que d'être un signe de l'inadéquation de la terminologie utilisée, cette description analytique de la nature post-exotique nous semble dévoiler que son champ d'application ne peut pas se limiter à la description du post-exotisme fermé sur lui-même : le post-exotisme ne peut pas réaliser jusqu'aux dernières conséquences la nature de son organisation, dont on présuppose qu'elle est bien décrite, mais il l'*émule* néanmoins, ce qui revient à dire qu'il peut réaliser ses propres caractéristiques dès qu'elles sont *simulées* dans la conscience d'un observateur[134]. Et ceci n'est pas une conclusion banale : la propriété de l'autopoïesis, la possession d'une niche sémiotique, la structure fractale de son organisation, la totalité diagrammatique de la fable, etc., ne sont pas des caractéristiques du système post-exotique dès qu'il est considéré comme système isolé, autotélique, mais ce sont des caractéristiques du méta-système qu'il compose avec son observateur et, donc, des caractéristiques qui ne se réalisent pas sous la forme qu'elles adopteraient dans le domaine propre du système post-exotique, mais dans le nouveau domaine qu'il configure dès qu'il est compris comme une partie de ce nouvel ensemble.

Il est prudent d'examiner brièvement cette circonstance dans les termes d'un problème similaire posé à la biologie moderne au cours du dernier siècle. Lorsque Maturana & Varela (1994) analysent les implications conceptuelles de la théorie autopoïétique, une des premières notions qu'ils mettent en suspens est celle de la finalité et, alors, d'une composante téléologique qui animerait l'action biologique. Ils soutiennent

[134] Cette ligne de pensée reprend les idées d'Amelia Gamoneda Lanza sur le langage poétique (*vid*. Gamoneda Lanza, 2023).

que la finalité ou, enfin, la *fonction* d'un système – qu'il soit naturel ou artificiel – n'est pas une caractéristique appartenant au système observé, mais qui appartient plutôt au domaine de descriptions de l'observateur (Maturana & Varela, 1994, p. 76). Autrement dit, l'idée d'une finalité régissant les actions d'un système concret fait partie d'une unité plus grande qui inclut le contexte où ce système aurait une fonction, c'est-à-dire qu'elle surgit lorsque l'observateur « describe los componentes de una máquina o de un sistema refiriéndolos a una unidad más amplia » (Maturana & Varela, 1994, p. 76). Ce n'est pas que la finalité soit une idée fautive en elle-même, c'est plutôt qu'elle n'a aucune valeur explicative pour ce qui est le domaine de l'organisation interne du système. Enfin, leur argument se comprend ainsi dans une suite plus ample de questionnements de la notion de finalité comme téléologie inaugurée par Jacques Monod, qui prônait plutôt une étude de l'organisme vivant comme organisme *téléonomique* : ce n'est pas que l'organisme agisse où évolue pour atteindre une finalité, mais comme le résultat de la réalisation d'un programme (*vid*. Atlan, 1979, pp. 14-16). L'organisation d'un être vivant est, donc, indépendante et même aveugle aux finalités que l'observateur puisse lui conférer. Et, conséquemment, l'étude de la finalité d'un système doit faire référence au contexte dans lequel ce système est observé.

De la même façon, il faut noter que la finalité du système littéraire post-exotique, qui, dans un sens ample, consiste à la fabulation de la réalité, n'est pas une caractéristique qu'on puisse analyser comme une composante interne du système. Et ceci revient à dire que, pour étudier l'organisation du post-exotisme, il faut l'étudier aussi dans son lecteur ou, mieux, dans le méta-système qu'il compose avec le lecteur. Le lecteur est, donc, une partie constitutive de plein droit du phénomène post-exotique : c'est ce qui permet l'interaction d'un système littéraire clos, qui ne peut réaliser son organisation dans le domaine qu'il définit isolément, avec le système cognitif du lecteur, en configurant alors une unité plus ample dont le domaine d'action est déjà celui de la virtualité, de la conscience représentative du lecteur, du mélange entre l'idée de la prison qui reçoit la souplesse de la topologie de l'esprit du lecteur et les textes appartenant au système post-exotique. C'est dans ce domaine où se produit l'émulation de la propriété que le système post-exotique exhibe, mais qu'il ne peut néanmoins réaliser isolément : enfin, le post-exotisme ne saurait pas être un système vivant à cause des contraintes du domaine d'action qu'il définit comme système, mais *il fonctionnerait comme tel* une fois ces

contraintes dépassées dans les logiques contrefactuelles de la fabulation qu'il ne peut que réaliser en interaction avec le lecteur.

4.2. Simuler ou modeler littérairement une conscience

Pour expliquer le passage du cerveau matériel, composé de neurones et de ses connexions, au domaine de la vie mentale de l'organisme, la science cognitive s'est ouvert depuis les années quatre-vingt aux théories de la complexité et, notamment, à l'idée de l'émergence. Nous avons déjà employé cette notion au début du présent chapitre pour proposer de comprendre la fable post-exotique comme une propriété émergente du système littéraire post-exotique, et c'est dans cet esprit qu'on a réalisé nos analyses sur la relation entre le texte, la fiction et la fable. Rappelons que, d'après la théorie de la complexité, l'émergence est l'événement d'une propriété ou une qualité du système comme un tout qui n'est retraçable dans aucune des parties qui le composent, mais qui vient de leur interaction (Morin, 1997/1977, pp. 129-130) ; les propriétés émergentes ont, d'après Edgar Morin, un caractère notamment phénoménique, comme l'humidité qui surgit de l'agrégation des molécules d'oxygène et d'hydrogène, ou la vie qui surgit comme le résultat de l'organisation autopoïétique des systèmes cellulaires. Comme nous allons ensuite l'explorer, la propriété émergeant de l'interaction des composantes matérielles d'un système vivant est celle de l'apparition d'une notion d'expérience interne au système, qui, dans sa définition minimale, est déjà prévue par ce domaine cognitif dont parlent les biologistes chiliens (Maturana & Varela, 1980, p. 13), ou par l'émergence sémiotique de Hoffmeyer (2008/2005, p. 232). L'hypothèse sur laquelle démarrait cette section était, donc, que la fable post-exotique apparaît aussi comme un domaine phénoménique d'interactions d'un système littéraire qui, par cette action, se rendrait cognitif. Or, comme nous venons de soutenir, on doit poser des limites aux applications métaphoriques de ces concepts qui confèrent au post-exotisme une autonomie qu'il ne saurait pas posséder dans la mesure où cela ferait d'un système littéraire un organisme vivant. Les propriétés émergentes qu'on croit observer dans le système post-exotique comme un système clos sur lui-même doivent sont, à la rigueur, des propriétés d'un méta-système qu'il forme avec son lecteur et, dans lequel, le lecteur occupe à la fois la place d'observateur et le rôle de partie constitutive. C'est à l'intérieur de ce méta-système, dont

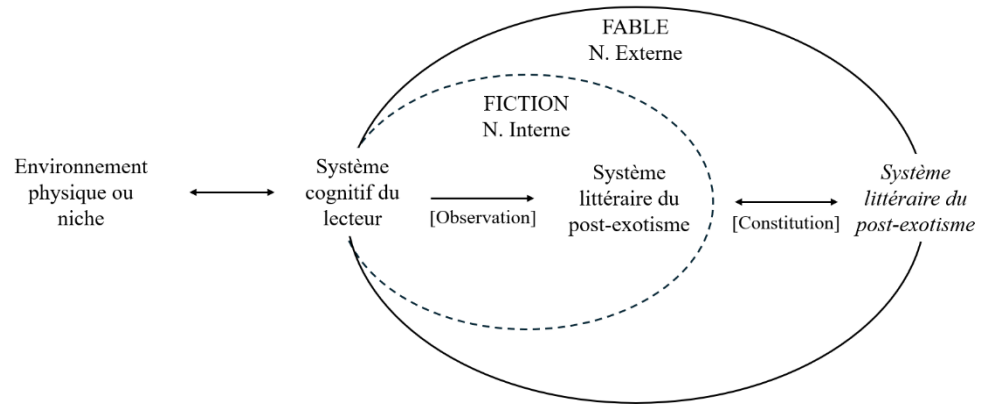
le champ d'action n'est pas matériel, mais cognitif, enfin, métaphorique, que le post-exotisme peut être fractal, autopoïétique et, à la limite, un système cognitif pouvant déployer un domaine d'interactions phénoméniques. Ainsi, les pages qui suivent seront consacrées à nuancer notre argument initial qui voyait la fable post-exotique comme propriété émergente du système, et tenteront de fournir une analyse cognitive du phénomène post-exotique en faisant spécialement attention aux interactions constitutives avec le lecteur.

Mais, avant d'analyser la possibilité de penser à la fable post-exotique comme une conscience phénoménique émergente, il convient de bien régler la structure qui conforme le post-exotisme dans sa totalité, telle que nous pouvons maintenant la décrire à travers un modèle dont on devra compléter le fonctionnement (Fig. 35). D'après nos réflexions, le post-exotisme doit être compris comme un système à deux niveaux en interaction où l'un englobe l'autre. Le niveau externe est ce qu'on appelle le méta-système post-exotique, composé par le lecteur – si l'on veut, le système cognitif du lecteur – et le système littéraire post-exotique, alors que le niveau interne est représenté entièrement par le système littéraire post-exotique tel qu'il est vu par le lecteur ; enfin, en dehors de ces niveaux, il est la réalité physique. Du point de vue du niveau interne, le système littéraire post-exotique est un ensemble clos qui prône sa fermeture, de sorte que le lecteur est un agent extérieur qui ne peut que l'observer du dehors sans pourtant interagir constitutivement avec lui : le niveau interne représente la relation du lecteur *en amont* avec le post-exotisme, rejeté par ses mécanismes membraneux, ainsi que le niveau des fictions individuelles en tant que des composantes du système que le lecteur observe. Pour que le lecteur cesse d'être une instance extérieure, il doit entrer en relation constitutive avec le système littéraire qu'il observe, ce qui est représenté par la réalisation d'une lecture *en aval* : du point de vue du système littéraire post-exotique, cela représente une ouverture des mécanismes membraneux qui permettent l'entrée d'un agent bénéfique grâce auquel le système peut réaliser son organisation dans un niveau supérieur. Ainsi, du point de vue du système externe, du méta-système post-exotique, le lecteur cesse d'être un observateur extérieur et il conforme, avec le système littéraire post-exotique, deux parties en interaction constitutive : ceci est le niveau de la fable post-exotique, dont la dualité de ses composantes est représentée par le fait qu'elle peut se présenter comme le

mélange métaphorique de l'idée d'une prison et de l'idée d'un texte, c'est-à-dire comme une prison-texte.

Figure 35.

Le modèle global de la relation entre le lecteur et le post-exotisme



Ce schéma insiste sur le fait que tant le système cognitif du lecteur que le système littéraire post-exotique ont deux fonctions différentes selon la place qu'ils occupent dans le niveau du système visé ; pourtant, on notera que dans le diagramme du modèle global du post-exotisme (Fig. 34), nous n'avons représenté deux fois que le pôle du système littéraire du post-exotisme, tandis que le pôle du système cognitif du lecteur n'y apparaît qu'une seule fois[135]. Certainement, la transformation de la fable en fiction qui subit le post-exotisme est peut-être plus remarquable que celle qui subit le lecteur, dont le système cognitif est toujours le même, même s'il est chargé de représenter le post-exotisme *en amont* ou *en aval*. Néanmoins, il faudrait comprendre que le lecteur se voit lui-même transformé, même si ce processus n'est pas représenté directement dans ce premier modèle.

4.2.1. Le rapport cognitif du lecteur avec la fiction (niveau interne)

[135] En termes généraux, il s'agit d'une structure que l'on a déjà rencontré sous une forme autosimilaire lorsqu'on a examiné la structure narrative de Herbes et golems (Draeger, 2012) : le golem était, à la fois, le contenant du mot dans le cercle mot-golem, et le contenu de l'esprit de Sonia Velazquez qui le contenait, en dessinant alors une structure concentrique qui semble capter par isomorphisme la structure générale du phénomène post-exotique (Fig. 10). Tout comme l'interaction entre le lecteur et le système littéraire post-exotique au niveau du méta-système est dépendante des relations qui ont lieu au niveau interne, l'étude de la fable post-exotique comme propriété émergente doit prendre tenir compte de l'action enchaîné des éléments à plusieurs niveaux de description.

Au niveau interne, il se produit l'interaction du lecteur qui observe le système littéraire post-exotique sans pour autant entrer en relation. C'est à ce niveau que se produit la lecture habituelle du texte littéraire et, donc, il ne s'agit pas bien évidemment d'une relation exclusive du post-exotisme. Or, dans la mesure où l'ensemble post-exotique est composé comme une agrégation de systèmes enchaînés, la compréhension de ce qui arrive entre le lecteur-observateur et le système littéraire post-exotique dans ce niveau s'avère complètement nécessaire pour comprendre éventuellement le niveau externe qui est, cette fois-ci, quelque chose de spécifique du post-exotisme en tant que phénomène littéraire. En suivant notre hypothèse selon laquelle la fable post-exotique doit être un domaine phénoménique dont la nature est émergente, nous allons explorer d'abord la relation du lecteur avec le texte littéraire à l'égard des mécanismes de projection phénoménique qui font du texte un monde fictionnel. Le système cognitif dont il est question ici, tant sur le plan métaphorique que matériel, est celui du lecteur, qui se penche sur le texte littéraire dès qu'il l'observe et le ravive phénoménalement en tant que fiction.

Examinons d'abord le côté du lecteur dans sa capacité, comme système cognitif, de projeter un monde phénoménique. Dans les sciences cognitives, l'étude de cette capacité reçoit le nom de la théorie de la cognition comme *énaction* d'un monde, dont le nœud central est, bien évidemment, la manière dont l'organisme est capable d'habiter sensiblement et émotionnellement un monde qui lui est significatif. Dans ce paradigme, la cognition est comprise avant tout comme « la puesta en obra de un mundo y una mente a partir de una historia de la variedad de acciones que un ser realiza en el mundo » (Varela, Thompson, & Rosch, 1992/1991, pp. 33-34); la théorie énactive s'oppose alors à la conception d'un monde phénoménalement objectif, qui préexiste aux actions par lesquelles les organismes interagissent avec le monde physiquement objectif et qui existe, alors, indépendamment de celles-ci ; et elle s'oppose aussi à l'idée d'un monde phénoménalement solipsiste, qui placerait le système cognitif de l'organisme dans une cuvette, et projetant une réalité illusoire avec laquelle il n'a pas de contact. Comme l'explique John Stewart:

> what the world "is" for the organism amounts to neither more nor less than the consequences of its actions for its sensory inputs; this in turn clearly depends on the repertoire of possible actions. Without action, there is no "world" and no

> perception. This is the heart of the concept of enaction: every living organism *enacts* […] the word in which it exists. This has important ontological consequences, as it means that "reality" is not pregiven but co-constructed by the organism (2010, p. 3).

Dans la mesure où ce monde phénoménique, le monde perçu et percevable par un organisme, est le résultat de l'interaction de l'organisme avec la réalité physique, la cognition est alors comprise comme la mise en œuvre d'un domaine de distinctions qui est inséparable de la structure *incarnée* par le système sensoriel et cognitif de l'organisme particulier (Varela, Thompson, & Rosch, 1992/1991, p. 50)[136]. C'est pourquoi cette conscience phénoménique est à comprendre comme un outil dont l'utilité est de rendre sensiblement signifiant l'entourage dans lequel l'animal s'inscrit avec son corps (Varela, Thompson, & Rosch, 1992/1991, p. 34).

Chaque organisme vivant possède alors un monde phénoménique spécifique qui dépend de la spécificité de son activité cognitive et de son corps, et qui répond à l'histoire des interactions de l'organisme avec l'entourage : c'est le résultat d'une agrégation de processus d'ordre cognitif qui commencent dans les premières actions sémiotiques de la cellule (Hoffmeyer, 2008/205, p. 29)[137]. Cet agrégat de processus se manifestant dans l'émergence d'un monde phénoménique a la fonction principale, d'après Hoffmeyer (2008/2005, p. 180), de doter l'organisme d'un *contrôle holistique* des actions de l'organisme dans son environnement, et, on y réussit en dotant l'organisme de la capacité de l'*éprouver.* Ainsi, l'expérience

> *serve to focus brain processes according to bodily finality by the creation of an approximated isomorph or analog virtual reality, a single dominating 'leading*

[136] En effet, la théorie de la cognition comme énaction défend qu'il existe un *couplage structurel* entre les événements qu'on perçoit sensiblement dans notre monde phénoménique et l'activité neurale et nerveuse qui a lieu dans le cerveau, voire dans le reste de l'organisme : comme le résument éloquemment Varela, Thompson et Rosch, « podemos atribuir (aunque toscamente) estructuras cerebrales específicas a cada forma de conducta y experiencia. Inversamente, los cambios en la estructura cerebral se manifiestan en alteraciones conductuales y experienciales » (1992/1991, p. 34).

[137] Comme nous l'avons déjà signalé, cette réalité virtuelle phénoménique que l'organisme utilise pour contrôler son comportement vient accompagnée d'une première conscience d'avoir une identité, un soi, ce que les philosophes Blanke et Metzinger appellent un « *minimal phenomenal selfhood* » (*vid.* Metzinger, 2020, p. 2). Posséder un « minimal phenomenal selfhood » implique que la vie mentale de l'organisme comporte au moins trois caractéristiques distinctives. Il s'agit d'une manière de s'identifier avec le corps comme ensemble, une conscience de la localisation spatio-temporelle de soi-même et une première perspective de première personne : « (i) a globalized form of identification with the body as a whole (as opposed to mere ownership for body parts), (ii) spatiotemporal self-location, and (iii) a weak, geometrical first-person perspective » (Metzinger, 2020, p. 2).

track' that, as in a computer simulation, extracts an iconic surface out of its deep cerebral activity (Hoffmeyer, 2008/2005, p.180)

Autrement dit, l'expérience du monde est celle d'une simulation analogique ou isomorphique de la réalité physique qui, à la différence de celle-ci, est sensiblement et phénoménalement signifiante pour l'organisme qui l'habite. Certains concepts existent qui cernent, d'une manière ou d'autre, cette idée de notre monde phénoménique en tant que réalité virtuelle signifiante : à la différence de la notion de domaine cognitif comme le catalogue d'interactions dont l'organisme peut choisir pour agir dans son environnement, Maturana l'appelle « domaine phénoménologique » (Maturana, 1975, p. 153)[138] ; le philosophe de l'esprit Thomas Metzinger l'appelle « modèle phénoménique du monde » (Metzinger, 2018/2014, pp. 35-37) ; ou bien, pour insister sur le catalogue ontologique d'un organisme en particulier, on peut aussi utiliser le célèbre concept d'*Umwelt* du biologiste Jakob Von Uexküll (*vid*. Gómez Marañón, 2021). Du fait que ces concepts introduisent des nuances d'analyse, qui ne nous intéresseront pas ici, nous choisirons simplement le terme de *conscience phénoménique* pour parler de la capacité de projeter un monde, et le terme *monde phénoménique* comme le résultat de cette énaction. Enfin, ce monde phénoménique signifiant pour l'organisme qui interagit avec son environnement n'est pas contenu dans les parties qui composent le système cognitif, dans les neurones et les outils nerveux et sensoriels de l'organisme : c'est une propriété émergente.

Dans la mesure où l'enjeu du niveau interne est l'observation du système littéraire post-exotique, il n'y est question alors que d'une seule conscience phénoménique, celle du lecteur, qui déploie un seul monde phénoménique incarné par son corps. Ceci revient à dire que tous les mondes fictionnels du post-exotisme se présentent comme des configurations possibles des expériences ancrées qualitativement dans les capacités énactives lecteur, mais dirigées par les textes post-exotiques, ou comme Marco Caracciolo l'appelle dans *The experientiality of narrative. An enactivist approach* l'appelle, une « story-driven experience » (2014, p. 24). À cet égard, il convient de

[138] « *Phenomenological domain.* Domain of interactions specified by the properties of the interacting unities, regardless of whether these unities are simple or composite. Therefore, when a unity is defined, through the specification of its organization or by pointing to its properties, a phenomenological domain is defined » (Maturana, 1975, p. 153).

distinguer techniquement dans le contexte de la lecture l'idée de la représentation, qui « works by refering to object-like entities (such as events, people, and things », de celle de l'expérience, qui se présente comme « a complexe texture created by people's biological make-up and past experiences : it has to do not just with *what* is experienced, but with the *how*, with the ways in which people respond to the world » (Caracciolo, 2014, p. 30). Pour Caracciolo, l'engagement imaginatif avec les récits littéraires ne pourrait pas se réduire à la représentation mentale – « a physical state of the brain that *stands in for* something else » (2014, p. 35) – des éléments qui figurent dans le texte littéraire, car la lecture implique un élément de sensation et d'évaluation qui est, au moins partiellement, dépourvu de contenu propositionnel (2014, p. 36). Cette composante expérientielle du texte littéraire, grâce à laquelle l'esprit du lecteur peut compléter les détails du monde fictionnel qui ne sont pas directement représentés par le texte, n'a ni la forme d'un objet ni d'un événement concret, et, donc, elle ne peut pas être représentée comme s'il s'agissait d'un objet ou d'une situation – « When we say that an experience is 'represented' in a text, we are actually saying that the text refers to the event of someone undergoing a certain experience » (Caracciolo, 2014, p. 41) : elle doit surgir plutôt de l'interaction constante du lecteur et du texte littéraire que Caracciolo, comme suivant ici les idées d'Iser, n'hésite pas à associer de manière générale à l'interaction de l'organisme avec l'environnement (*vid*. Caracciolo, 2014, p.77). En effet, du point de vue de l'énaction, l'expérience du monde réel et l'expérience d'un texte littéraire dans une lecture imaginative ne sont pas structurellement différentes[139] : elles sont le produit de l'interaction d'un système cognitif avec un environnement non-phénoménique (la réalité physique et le côté linguistique du texte) de sorte qu'il en émerge un monde phénoménique que l'organisme explore activement à travers la perception ou l'imagination. Leur différence radique, plutôt, dans le fait que l'expérience littéraire se

[139] «Rather, on an enactivist account *every* kind of experience is based on an interaction: we experience the world not (just) by mentally representing it but by engaging with it in an embodied and hands-on way. Since it brings into play the "values" that are entangled in our experiential background, this engagement is always already evaluative, offering itself as a kind of tension between our biological and cultural identity and the world. An experiencing subject is not immersed in the world as an object can be immersed in water, since he or she is integrally *linked* to the world by multiple, and constantly evolv ing, evaluative threads. Importantly, it is this structural resemblance between story-driven experiences and everyday experiences that enables them to integrate seamlessly in people's lives, at every level of the experiential background » (Caracciolo, 2014, p. 72).

réussit en tirant son potentiel phénoménique et émotionnel du contexte expérientiel propre au lecteur, c'est-à-dire du « reader's experiential background » (Caracciolo, 2014, p. 70), qui est composé par différents niveaux tels que le niveau corporel et perceptif, le niveau émotionnel, le niveau des fonctions cognitives d'ordre supérieur, comme la compréhension linguistique ou la mémoire, et le niveau socioculturel (*vid*. Caracciolo, 2014, p. 70).

En empruntant de la sorte la perspective des théories énactives, Caracciolo décrit le phénomène de la lecture engageante et imaginative comme un processus ayant deux mécanismes complémentaires : une première attribution d'une conscience aux entités fictionnelles, que ce soient des personnages ou des voix narratives, qui se comprend comme « an inevitable consequence of our tendency to interpret some bodily and verbal signs as expressive of consciousness. » (2014, p. 117) ; et l'énaction effective d'une conscience *différente* de celle que le lecteur a dans le monde où il lit le texte et qui est régie par l'affinité avec l'entité fictionnelle à laquelle une conscience a été attribuée (*vid.* 2014, p. 113). Caracciolo comprend ce processus comme le mélange tensionnel, progressif, et à différents dégrés de l'expérience du lecteur dirigée par le texte et de l'expérience attribuée à une entité fictionnelle ou, à la limite, performée par le texte littéraire, ce processus étant favorisé par certaines caractéristiques du texte, comme la multiplication de certains noms abstraits de processus cognitifs ou psychologiques ou la focalisation interne. C'est en enactant le « qualitative 'feel' that emerges from an embodied and evaluative exploration of an environment » (2014, p. 160) que Caracciolo appelle « conscience », que le lecteur peut réaliser une *simulation* de l'expérience corporelle et perceptive d'une entité fictionnelle : le lecteur se sent ainsi *transporté* au monde fictionnel du récit à travers la projection virtuelle de son corps dans un corps fictionnel avec lequel il interagit de façon expérientielle avec le monde proposé par le texte littéraire[140]. Les corps fictionnels auxquels les lecteurs cèdent la capacité d'avoir

[140] «Yet readers can never be *actually* transported to a fictional world. Their presence is bound to remain virtual: the sense of "being there" that some immersive nov els give readers is, it seems to me, an illusion founded on the sense that they *could* be there. Thus I will speak of a "virtual" body only in order to capture the ontological boundary that divides fictional worlds from the real world, and how reading enables interpreters to visit another world without physically leaving their own. Through imagination and mental simulation, our real body can be used to bridge the ontological gap between reality and fiction; its virtuality consists precisely in the way it can be detached from the here and now, and projected into *another* here and now » (Caracciolo, 2014, pp. 161-162).

des expériences en virtualisant leur conscience phénoménique pour éprouver le monde fictionnel peuvent être, d'après Caracciolo, ceux des personnages ayant des caractéristiques et une histoire concrètes, ceux des entités moins concrètes auxquelles ont délègue la focalisation, ou des « deputy focalizators » (Caracciolo, 2014, p. 163), et, finalement, ceux qui sont absents et qui ne sont référés que par des instances perceptives et sensorielles abstraites : dans ces derniers cas, caractéristiques des descriptions de l'ambiance ou d'une suite d'événements, Caracciolo soutient que le lecteur voit l'absence d'une entité comme l'indication de notre propre présence virtuelle dans le monde décrit (*vid*. 2014, p. 169). Enfin, tous ces processus d'attribution, de mélanges de consciences et de projections de corps ne vont pas, bien évidemment, sans dialectiques et sans tensions entre les expériences incarnées dans le corps du lecteur et celles qu'il va énacter de façon imaginative ou simulée.

En résumé, la théorie de la cognition appliquée à la lecture semble indiquer que la lecture engageante et imaginative du récit a la structure d'une expérience réelle par laquelle le lecteur peut arriver à *simuler* l'énaction de la conscience phénoménique d'une entité fictionnelle plus au moins concrète, en mélangeant l'expérience dirigée par le texte avec les corps fictionnels où il est projeté (Fig. 35). En revenant maintenant au post-exotisme, cela veut dire que le système littéraire post-exotique réussit à ce que le lecteur simule dans son propre corps l'expérience vécue par les entités fictionnelles des récits – d'ailleurs, comme n'importe quel autre texte littéraire. À cet égard, le chercheur Pierre-Louis Patoine (2019) a montré, suivant la ligne énactiviste, mais, surtout, celle de la cognition incarnée, comment l'écriture d'Antoine Volodine semble, à dans certains moments particulièrement immersifs, permettre au lecteur de trouver un corps sensoriel riche avec lequel entrer en résonance empathique. Il analyse, comme exemple, la scène suivante du narrat « Sophie Gironde » de *Des anges mineurs* (Volodine, 1999) où le narrateur assiste en rêve à l'accouchement de deux ourses blanches :

> Nous accouchions des ourses blanches dans l'entrepont d'un paquebot. On était au petit matin, en panne sur une mer d'huile ou à quai, car le bateau ne bougeait pas. La lumière du jour arrivait à peine jusqu'à nous. Les lampes ne fonctionnaient pas, ni la ventilation. L'odeur du sang errait en lourds nuages dans la coursive. Elle se superposait aux relents fauves. Nous avons déployé une bâche sur le sol,

> qui avait déjà été déchirée à coups de griffes. La place manquait. On entendait le choc sourd des pattes qui heurtaient les murs métalliques, le crissement des ongles, et des reniflements, des souffles. […] Les ourses ahanaient et rugissaient et se retournaient d'un côté sur l'autre avec violence. Elles giflaient l'air, leurs pattes massives cognaient contre le mur de métal, éraflaient la peinture, cognaient. Nous trébuchions dans la toile cirée dont de tels mouvements rendaient la surface chaotique. Sophie Gironde était parfois renversée par l'ourse qu'elle assistait. Je devais alors en urgence la retirer de dessous l'avalanche de viande et de poils jaunâtres qui l'étouffaient (Volodine, 1999, pp. 13-15).

Patoine souligne ensuite la densité sensorielle de l'écriture, relevant notamment de l'aspect sensorimoteur, avec une variété d'images proprioceptives et vestibulaires – « une mer d'huile », « Nous trébuchions dans la toile cirée », etc. – et de l'aspect haptique et sonore de la scène, avec le grincement des griffes, les sifflements, les reniflements, les rugissements, etc. (2019, p. 223) : il s'agit d'une écriture « prácticamente al servicio de la sensación, puesto que busca centrar la atención del lector en los aspectos sensoriales de la situación representada, estrategia que favorece la simulación encarnada de los mismos » (Patoine, 2019, p. 223). En outre, Patoine signale justement que le fait que le narrat se trouve dans une situation de questionnement ontologique sans résolution – car il s'agit d'une scène rêvée par un personnage dont on ne sait pas s'il est aussi rêvé par Sophie Gironde – libère le lecteur des exigences d'une interprétation qui suit le développement de l'intrigue, l'invitant alors « a dejarse inundar por la sensación, a ir a la deriva de una imagen a otra, a disfrutar de cada escena por su valor intrínseco » (2019, p. 223-224)[141]. Bref, cette écriture sensorielle, exemplifiée par le narrat de *Des anges mineurs* et répandue partout dans le post-exotisme[142], semble chercher précisément que

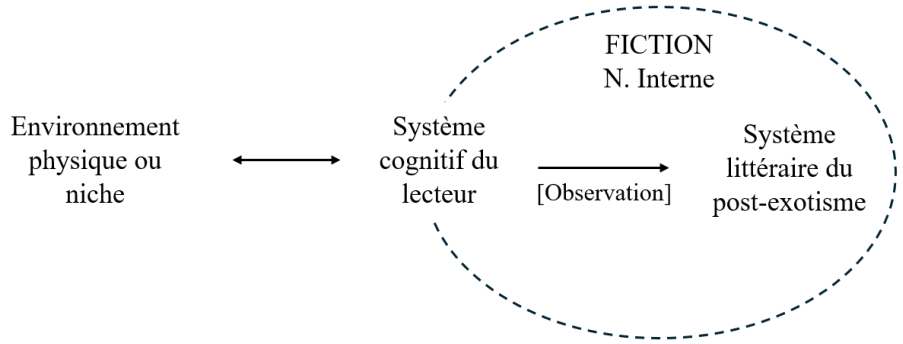
[141] Comme l'explique Patoine dans une autre étude : « En renonçant à contrôler l'expérience fictionnelle, le lecteur empathique favorise l'immersion plutôt que la construction d'une interprétation totalisante qui intégrerait les différents éléments d'un texte dans une forme « organique » harmonieuse » (2015, p. 23).

[142] À cet égard, il est surprenant de constater à quel point l'aspect sensoriel de l'écriture d'Antoine Volodine n'a pas fait l'objet d'une attention particulière de la part de la critique. À notre connaissance, la seule étude qui insiste explicitement sur cette dimension, outre de celle de Patoine (2019), est celle de Marie-Pascale Huglo (2008) concernant l'interaction de l'espace post-exotique avec la dimension olfactive, et où l'on peut lire ceci : « Les odeurs se répandent en ondes fluides, en bouffés, en relents. Elles ont en commun avec le son de construire l'espace à partir de mouvements. Le monde est exhalaison odorante comme il est vibration sonore, expansif et migratoire. *Le fait d'exhaler* – verbe fréquemment rencontré dans les ouvrages post-exotiques – implique un échange entre le dedans et le dehors : c'est souffler hors de soi, répandre au-dehors. Cet échange revient sans cesse, instaurant une circulation entre l'intérieur et l'extérieur, entre soi et l'autre » (Huglo, 2008, p. 149).

le lecteur en développe une lecture empathique, c'est-à-dire cette lecture qui « vise à déployer la richesse sensorielle du texte et à intensifier la participation corporelle du lecteur dans son expérience de la fiction » (Patoine, 2015, p. 13). Par rapport aux idées énactives sur l'expérience littéraire, on dirait alors que le post-exotisme est généreux à l'heure de présenter des corps fictionnels concrets facilement simulables par le lecteur, qui possède ainsi de nombreux repères *somesthésiques* (*vid*. Patoine, 2015, p. 10) pour énacter l'expérience proposée par le texte.

Figure 36.

Simulation de l'expérience phénoménique au niveau interne



De toutes les expériences que les fictions post-exotiques invitent son lecteur à incarner, celle de l'enfermement ou de la claustration, comme l'appelle Ruffel (2006b, p. 178) est sans doute l'une de plus récurrentes. Les personnages post-exotiques, qu'ils soient prisonniers ou non, sont à la proie souvent à des état d'isolément, d'obscurité, d'absence de perspective et d'angoisse, et, de la même façon, les corps qui les habitent sont souvent des corps torturés, qui expriment sensoriellement les marques d'un enfermement prolongé. L'incipit de *Vue sur l'ossuaire* (2008b), où l'on présente la prisonnière Maria Samarkande, est illustratif à cet égard et reprend l'écriture sensorielle qu'on avait vue exemplifié dans le narrat de Sophie Gironde:

> Elle appuya contre la paroi ses mains affaiblies, ses doigts sales, et elle caressa les granules de béton. Elle tâtonnait avec circonspection. Elle voulait vérifier que ses terminaisons nerveuses fonctionnaient encore. Elle avait les paumes striées d'écorchures. La douleur se réveillait partout dans son organisme. Ses jambes

tremblèrent, son squelette se mit à frémir, puis elle se calma. Le béton était glacé. (Volodine, 1998b, p.11).

La claustration représente aussi une transformation ou, enfin, une déchéance des aptitudes cognitives des ceux qui le subissent. Dans *Le port intérieur* (Volodine, 1990), Breughel avoue à Kotter que son enfermement dans la petite chambre étouffante et humide de Macau a fini par miner sa mémoire : « Vivre en permanence dans cette atmosphère détrempée, dit Breughel. Dans ce bruit. À toute heure du jour ou de la nuit, l'intelligence absorbe de l'eau, elle se dilue dans la vapeur et le vacarme » (p. 27) ; alors que dans *Les filles de Monroe* (Volodine, 2021) c'est la pluie constante dans le récit qui transmet sensoriellement la clôture d'un monde, représenté à son tour par la clôture de la cage d'escalier où Kaytel passe la nuit, rendu indistinct par le bruit et l'obscurité, qui contribuent aussi à la diminution de l'attention des personnages : « Le jour était là, mais la cage d'escalier restait crépusculaire. Le vacarme de la pluie se poursuivait à un rythme régulier et berceur et, si les participants à cette scène n'avaient pas été morts, il les aurait sans doute conduits à une douce torpeur » (p. 145). En fait, il arrive souvent dans l'écriture post-exotique que le texte cerne les éléments autant sensoriels que cognitifs de l'expérience de la claustration et les émancipe des situations d'enfermement explicite, pour véhiculer cette même expérience dans l'absence d'un espace clos. Nous avons déjà vu deux exemples clairs en commentant l'ambiguïté de la cellule post-exotique, de l'errance perpétuelle de Dondog dans la Cité Noire et de Kronauer dans la taïga sibérienne, qui sont narrés à travers la même confusion, la même déchéance cognitive et la même absence d'avenir et d'un espace dans lequel s'orienter. Mais l'exemple le plus clair de la manière dont l'enfermement peut être référé sensoriellement dans l'absence d'une clôture est celui de l'espace noir post-exotique, que nous lirons ici comme l'abstraction expérientielle de la claustration dans le post-exotisme. Dans cet espace ténébreux, réminiscence du Bardo tibétain, c'est surtout la dimension temporelle qui semble s'abolir en cédant la place à l'éternité, s'ouvrant à des durées aussi exagérées que celles de « Dura nox sed nox » dans *Frères sorcières* (2019), ou, tout simplement, à l'absence de durée : « le temps autour de nous s'écoulait par parquets incohérents sans échelle de durée […] nous étions entrées non seulement dans un monde de mort, mais dans un temps qui fonctionnait par à-coups et qui, surtout, n'aboutissait pas » (Bassman, 2017, p. 11), se plaignent les voyageurs de l'espace noir dans *Black village*. Par ailleurs,

les personnages du premier récit de *Black village* décident de trouver une manière de mesurer le temps, et ils décident de le faire en comptant les récits qu'ils se racontent dans leur voyage sans fin : « nous pourrons mesurer une durée plus ramassée, revenir à la notion d'heure, de demi-heure et de quart d'heure en associant la longueur d'un texte au temps nécessaire pour le dire devant des auditeurs » (Bassmann, 2017, p. 16) ; or, il s'avère que la nature de cet espace noir où le temps s'interrompt semble affecter aussi la production de ces récits, qui cessent d'être des narrats pour devenir alors des « interrumpats » : « tout à fait indépendamment de notre volonté, nos histoires s'interrompaient brusquement et comme sans raison, et il était impossible de les reprendre. Quand nous tentions de les poursuivre, elles étaient déjà déchirées, noircies et insaissisables » (Bassmann, 2017, p. 12). Les quarante-neuf *interrumpats* qui composent l'œuvre finissent ainsi d'une manière abrupte, *in media res*, en suivant alors la phénoménologie incohérente du passage du temps dans l'espace noir et en communiquant au lecteur que les productions littéraires effectuées dans cette expérience prolongée de claustration comportent des réminiscences du monde phénoménique où elles étaient produites.

Le dernier exemple concernant l'espace noir de *Black Village* semble indiquer le sens de cette insistance sur les expériences de claustration dans les textes post-exotiques. En proposant systématiquement le monde phénoménalement obscur, indistinct, et émotionnellement angoissant et épuisant de l'espace noir et, en général, de toutes ces scènes de claustration, qu'elles soient ou non explicitement axées sur l'enfermement spatial et qu'elles aient des corps torturés ou déchéants, le post-exotisme multiplie les instances où le lecteur peut énacter une expérience concrète et la projeter dans la conscience fictionnelle des personnages qui agissent, précisément, comme des marques isomorphiques des prisonniers de la fable. De la même façon que les textes qui composent *Black Village* s'interrompent à la manière du temps dans l'espace noir, la récurrence des récits des expériences de claustration semble essayer d'élever le monde phénoménique que le lecteur est invité à explorer et sentir au monde de la production du récit. Au niveau interne, il nous semble que ceci est atteint, en partie, grâce à la présence de surnarrateurs qui dévoilent l'enchâssement des récits post-exotiques et sur lesquels on peut projeter l'expérience de claustration en leur attribuant une conscience fictionnelle semblable à

celle des personnages post-exotiques. Pourtant, tandis que ce processus nous semble une projection naturelle d'un lecteur qui *visite* normalement les récits post-exotiques, il n'en reste pas moins un processus limité aux bornes de la fiction, c'est-à-dire au niveau interne où le lecteur observe les textes : les surnarrateurs ne cessent pas d'être conçus comme des entités fictionnelles qui permettent l'énaction d'une conscience dans les mêmes termes que les personnages dont ils s'occupent. Et ceci, nous semble-t-il, c'est parce que les mécanismes à travers lesquels on éprouve ce que c'est d'être dans le monde des entités fictionnelles post-exotiques se bornent à être des mécanismes de simulation : la simulation est le mécanisme principal par lequel le lecteur qui observe le système littéraire post-exotique rend présente une version du monde phénoménique de la fable post-exotique, dont il peut avoir l'expérience sans entrer en relation constitutive d'un méta-système supérieur capable, en principe, d'énacter son propre monde phénoménique à partir d'une conscience phénoménique particulière. Les mondes fictionnels de la claustration, même s'ils peuvent effectivement représenter le monde de la fable post-exotique, sont toujours éprouvés en vertu des capacités phénoméniques du lecteur, et ceci dans la mesure où ils constituent des simulations de son expérience, ancrée biologiquement dans son corps et dans sa conscience phénoménique.

Il existe certainement un certain débat dans la théorie littéraire cognitive sur les pouvoirs de la simulation qu'offre la fiction à l'égard des expériences réelles. En analysant les conclusions des études psychologiques et neuroscientifiques traitant de la capacité de distinguer la fiction de la non fiction, Françoise Lavocat (2016) plaide en faveur d'une thèse différentialiste, selon laquelle, « nous possédons un équipement cognitif pour distinguer le réel et l'imaginaire, même s'il est imparfait, surtout en ce qui concerne les processus mémoriels » (p. 155). Elle s'oppose alors aux théories de la fiction comme simulation, qui « confortent une conception maximaliste de l'effet de fiction en invalidant l'idée d'une différence entre expérience sensorielle et représentation mentale, et, par conséquent, d'une possible distinction cognitive entre données factuelles et données fictionnelles » (Lavocat, 2016, p. 157) ; elle concède, néanmoins, que l'adhésion à la fiction peut provoquer « un état de conscience particulier qui ressemble à celui de l'hypnose ou de la méditation », en comprenant alors l'effet de transport souvent analysé par les théories cognitives de la fiction comme « une altération de la conscience, qui correspond à […] la suspension volontaire de l'incrédulité » (Lavocat, 2016, pp. 166-

167). En ce qui concerne la capacité de distinguer un texte fictionnel d'un texte non fictionnel, les études ne sont pas concluantes et permettent de soutenir aussi bien la thèse moniste – un *continuum* cognitif entre la lecture, le fait et la fiction – que la thèse différentialiste ou dualiste (Lavocat, 2016, p. 169)[143]. Enfin, comme le montre Lavocat, la théorie littéraire ne possède pas non plus de conclusions satisfaisantes à cet égard, et ceci malgré les théories de Jean-Marie Schaeffer ou de Jerôme Pelletier qui voient l'immersion fictionnelle comme une pseudo-simulation (*vid*. Lavocat, 2016, pp. 170-174). Ainsi, du point de vue cognitif, on ne pourrait donc pas conclure que la manière dont le post-exotisme invite systématiquement le lecteur à faire l'expérience fictionnellement, c'est-à-dire à simuler la claustration le conduit par elle-même à opérer cognitivement et phénoménalement le passage du domaine de la fiction au domaine de la fable, en concurrence avec le domaine de l'expérience réelle et, donc, en concurrence avec la conscience phénoménique et le monde phénoménique qu'énacte le lecteur. Si les expériences fictionnelles sont des simulations approximatives de l'expérience phénoménique de la réalité, elles ne le sont pas pourtant de la réalité physique préalable à la captation pour laquelle le monde phénoménique que déploie l'organisme agit comme une analogie signifiante. Pour le dire autrement : les expériences fictionnelles se comprennent toujours dans le cadre des capacités énactives de l'organisme et, donc, subsumées à ces capacités, même si elles peuvent éventuellement réorganiser certaines valeurs émotionnelles ou socioculturelles de la réalité du lecteur (*vid*. Caracciolo, 2014, p. 158).

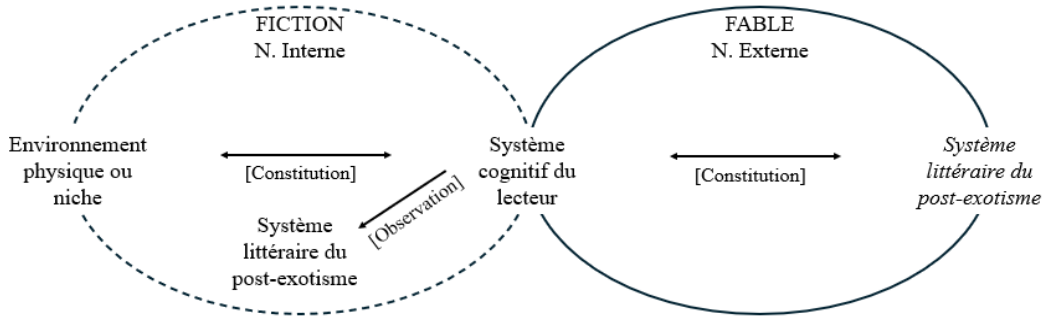
4.2.2. Le rapport cognitif du lecteur avec le système littéraire post-exotique (niveau externe)

[143] « [L]e théoricien de la littérature qui voudrait étayer sa démonstration par les découvertes récentes des sciences cognitives pourrait soutenir des thèses opposées. En faveur du dualisme, il peut arguer que les enfants apprennent à distinguer créatures réelles et fictionnelles entre 3 et 5 ans, et que la capacité à discriminer le réel et l'imaginaire est cruciale, sa mise en défaut étant un symptôme de psychose ; que les lecteurs reconnaissent aisément les styles respectifs des écrits fictionnels et factuels, au moyen d'énoncés de cinq mots. Mais, s'il veut étayer une position moniste, il peut aussi bien soutenir que notre rapport au monde et aux fictions est largement fondé sur des processus de simulation et de processus mémoriels inévitablement défaillants, que les lecteurs se trompent fréquemment sur le statut référentiel des textes ou même n'y prêtent aucune attention » (Lavocat, 2016, p. 169).

La relation du lecteur qui observe le système littéraire post-exotique dès son extériorité et qui constitue le niveau interne de notre schéma sur la totalité du phénomène post-exotique permet, donc, que le lecteur simule approximativement à partir de ses capacités cognitives, ancré dans les caractéristiques phénoméniques de sa conscience, des expériences post-exotiques, notamment celle de la claustration. Pour soutenir l'hypothèse que la fable post-exotique suppose un domaine d'interaction phénoménique propre, une conscience phénoménique particulière, il faudrait que le lecteur et le système post-exotique constituent hypothétiquement un niveau supplémentaire qu'on appelle le méta-système post-exotique et qui agirait comme un autre organisme, ayant des capacités cognitives distinctes (Fig. 36). Or, les conclusions de la section précédente semblent entraver la possibilité d'une telle hypothèse réalisée jusqu'à ces dernières conséquences : dans la mesure où ce domaine phénoménique de la fable post-exotique doit toujours être expérimenté par le lecteur, qui ne cesse pas d'être le récepteur des processus de fabulation de la réalité, il se voit toujours réduit à la nature des expériences de son système cognitif, dont il ne peut pas s'abstraire pour capter le monde des textes littéraires. À cet égard, une disquisition épistémologique sur la théorie de la cognition comme énaction peut nous aider à mieux comprendre les enjeux de cette proposition.

Figure 36.

Hypothèse d'une conscience phénoménique alternative au niveau externe



Note. *Ce diagramme montre une idée hypothétique qui ne s'avère pas vraie, à savoir, que dans le niveau externe du modèle global du post-exotisme advient une conscience phénoménique alternative à celle du lecteur*.

En effet, lorsque l'organisme énacte son propre monde phénoménique à partir de ses structures cognitives et corporelles une tension épistémologique se présente qui ressort lorsqu'on examine la manière dont un système cognitif peut connaître un autre système cognitif, et que nous avons avancée à travers les mots de Matura & Varela (1994) sur le concept de finalité, qui n'est pas un concept interne au système décrit. Dans la mesure où la réalité phénoménique dans laquelle nous vivons est le produit de l'interaction et le couplage structurel de notre corps – au sens large – avec l'environnement physique, il s'avère que chaque organisme habite un monde phénoménique qualitativement différent en raison des différences corporelles et des histoires des interactions de ce corps avec l'environnement. C'est dans cette réalité virtuelle par rapport à la réalité physique que se produit l'expérience de nos actes de connaissance, se matérialisant dans les contenus de notre conscience, qui, pour cette raison, doivent être compris comme des événements internes :

> [E]l contenido de la conciencia es el contenido de un mundo simulado en nuestro cerebro, y el sentido de estar ahí es él también una simulación. La experiencia consciente es sistemáticamente exteriorizada porque el cerebro crea de modo constante la experiencia de que estoy presente en un mundo fuera de mi cerebro. [...] Existe un mundo externo, por supuesto, un mundo al que estamos conectados causalmente a través de acción y conocimiento, pero la experiencia consciente de conocer, actuar y estar conectado es un evento de carácter exclusivamente interno (Metzinger, 2018, p. 39).

De la sorte, la description de la couleur d'une fleur ne saurait pas être complètement objective dans la mesure où la couleur est une valeur phénoménique qui ne se maintient constante comme expérience que dans les membres d'une même espèce, partageant tous les mêmes mécanismes corporels de perception et de cognition (*vid*. Metzinger, 2018, pp. 35-37) – les sciences cognitives et la phénoménologie appellent ces expériences subjectives des états mentaux qualitatifs ou *qualia*, même s'il y existe un débat important à l'égard de leur définition et de leurs implications épistémologiques (*vid*. I. Pérez, 2002). Et, dans la mesure où cette partie qualitative, expérientielle, subjective de la vie mentale d'un organisme est incarnée dans le corps de l'organisme comme interface de création de sens phénoménique, il devient impossible pour un organisme coincé dans son corps de connaître l'expérience d'être un autre organisme, coincé dans un corps différent, projetant

un monde phénoménique différent : on ne pourrait jamais, suivant le célèbre exemple de Thomas Nagel (1974), savoir ce que c'est qu'être une chauve-souris, ou, à la rigueur, n'importe quel autre organisme, car l'expérience d'être un organisme implique la possession d'un corps concret qui rend signifiant son environnement. De cette façon, la connaissance qu'un système cognitif acquiert, ancrée dans son monde phénoménique, d'un autre système cognitif ne pourrait concerner que les interactions observables de ce deuxième système cognitif avec son environnement, et il faudrait alors abandonner la prétention de connaître ce que cette interaction rend qualitativement : dans ce sens, on dirait que les données qualitatives de l'expérience ne sont pas *trans*corporelles, elles ne résistent pas au passage de l'organisation qui les donne naissance à une autre organisation qui les étudierait.

C'est pourquoi, à la rigueur, la claustration – et les autres expériences des personnages de la fable post-exotique – telle qu'elle est relatée par les personnages post-exotiques reste toujours une expérience du lecteur, même si elle peut éventuellement être projetée sur des entités fictionnelles concrètes. Ceci ne serait pas un problème si le projet post-exotique se bornait aux effets de ses mondes fictionnels sur son lecteur, mais l'ambition post-exotique est précisément de proposer un champ expérientiel alternatif, celui qui fait d'un système littéraire un organisme vivant, capable alors de rendre signifiant son entourage d'une façon alternative à la manière dont le fait son lecteur. Or, la voie de la simulation étant fermée à cause des contraintes corporelles de la conscience phénoménique du lecteur, le post-exotisme doit chercher d'autres manières pour représenter au lecteur le monde de la fable post-exotique comme un monde phénoménique alternatif, en dehors donc du domaine expérientiel propre de la fiction, c'est-à-dire de celui du lecteur. C'est pourquoi nous proposons de comprendre que ce que le post-exotisme réussit en favorisant l'engagement imaginatif du lecteur avec l'expérience de la claustration au niveau de la fiction est complété par la mise en œuvre d'une *modélisation* de la conscience phénoménique alternative qui régirait le niveau externe du méta-système, le niveau du le monde phénoménique de la fable post-exotique tel qu'il est éprouvé par un être proprement post-exotique : autrement dit, la conception cognitive de la fable post-exotique nous la présente comme la conscience phénoménique d'un être qui ne saurait pas s'associer complètement au système cognitif et corporel du

lecteur, ni à celui d'un être complètement différent de celui-ci dans sa constitution biologique. En effet, nous proposons de comprendre fable post-exotique comme le monde phénoménique des organismes post-exotiques ayant une conscience phénoménique propre. Et, à cet égard, même si elle ne peut pas être complètement adoptée expérientiellement par le lecteur, nous aventurons que cette conscience est représentée comme la configuration d'un modèle qui cherche, au moins, à contraster avec celui du lecteur en l'aliénant.

Il y a certainement des raisons de soupçonner que les corps post-exotiques ne sont pas complètement semblables à celui du lecteur. Ainsi l'avouent largement les prisonniers post-exotiques dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* :

> Parce que nous avions parcouru un très long chemin d'isolement, de rumination, nous avions de plus en plus de mal à nous persuader que notre groupe et les gens de l'extérieur appartenaient à la même communauté. Sur le plan *génétique*, il nous semblait aussi qu'un décalage s'était produit. Nous nous sentions étrangers aux populations humaines que nous côtoyions lors de nos voyages, dans nos livres, quand oniriquement nous voyagions, quand nous entreprenions de visiter le dehors pour assister au triomphe de l'ordre capitaliste et à ses guerres (Volodine, 1998a, p. 71, c'est nous qui soulignons).

La référence à la génétique, qui amorce une étrangeté biologique, est loin d'être une hyperbole. Au-delà d'un caractère moral – ou immoral, l'humanité a aussi la valeur de designer une espèce animale, celle de l'*Homo sapiens*, par rapport à laquelle les prisonniers post-exotiques se sentent de plus en plus différents :

> En face de la population d'essence bipède et d'essence tueuse que la bestialité capitaliste avait comme à jamais charmée, nous nous sentions bipèdes et tueurs, nous aussi, mais étrangers, au service d'une civilisation parallèle, porteuse d'une autre intelligence et d'un autre sang… La distance grandissait… Nous nous sentions de plus en plus proches de… Enfin, il ne sert à rien de spéculer sur cette métamorphose que, peut-être, la première génération eût jugée effrayante, et que nous trouvions seulement curieuse (Volodine, 1998a, p. 73).

Ce commentaire sur la métamorphose non-humaine des prisonniers renvoie aux origines mêmes de la littérature post-exotique, où la dialectique de l'humain et du non-humain est

notamment représentée par la figure étrange de Jorian Murgrave (Volodine, 2003), ou par l'invasion des races extra-terrestres de *Rituel du mépris* (Volodine, 2003), et qui répond à « une sorte de dégoût pour l'humanité accomplie » (Ruffel, 2006b, p. 255) plus général qui peut être apprécie tout au long du système post-exotique. La dialectique de l'humain et du non-humain convoque aussi le thème de l'animalité dans le post-exotisme, dont l'omniprésence est aussi saillante que l'indifférenciation avec laquelle elle est référée dans les textes, qui tendent « à ne pas séparer homme et animal leur attribuant souvent les mêmes qualités » (Ruffel, 2006b, p. 257). La métamorphose concerne souvent le mélange des espèces humaines et espèces ovipares, comme la tortue de *Un navire de nulle part* (Volodine, 2003), ou les oiseaux d'*Alto solo* (Volodine, 1991) ou de *Songe de Mevlido* (Volodine, 2007). Le traitement « métamorphique et non pas métaphorique » (Ruffel, 2006b, p. 260) de l'animal, ainsi que l'insistance sur des races non-terrestres, dessine une sorte d'empathie avec le non-humain qui, à notre avis, ne saurait pas se réduire à une aversion politique envers une humanité de plus en plus barbare et capitaliste. Il s'agit d'une empathie proprement biologique, ce qui revient à dire qu'elle est aussi cognitive et sensorielle, enfin, corporelle : s'il est vrai que, dans le post-exotisme, les « corps et identités, en étant si travaillés par la violence politique et militaire, en deviennent inhumains » (Berlina, 2013, p. 286), ils le deviennent dans tous les sens de cette inhumanité. Et, à cet égard, il n'est pas trop osé de comprendre que la référence à ces corps inhumains est, précisément, le principe de la modélisation de l'expérience de ne plus se sentir humain, c'est-à-dire d'avoir une conscience phénoménique différente de celle du lecteur.

Il ne faut pas perdre de vue qu'une des caractéristiques essentielles des personnages post-exotiques est celle de la divergence cognitive et psychologique, que ce soit à cause des maladies mentales, comme la schizophrénie de Gloria Vancouver dans *Le port intérieur* (Volodine, 1995), ou à cause des procédés plus au moins agressifs, comme la mort de Dondog (Volodine, 2002a) ou la lobotomie de Breughel dans *Nuit blanche en Balkhyrie* (Volodine, 1997). Ce dernier exemple est particulièrement intéressant, non seulement parce que la lobotomie qu'il subit par l'intervention chirurgicale du médecin de la prison se comprend dans un processus plus général de la

transformation des « corps politiques en corps biologiques » (Ruffel, 2006b, p. 282)[144], mais surtout parce que le personnage de Breughel représente le mélange d'un mécanisme de simulation textuelle de ce que c'est que d'avoir des expériences étrangères au fonctionnement normal d'un système cognitif et d'un mécanisme de modélisation de ce nouveau monde d'expériences, dont on connaît les causes et qui ne peut être vécu que par le prisonnier lobotomisé. Suivant une mode selon laquelle chaque zone du cerveau contiendrait des capacités et des contenus concrets, le médecin Kotter essaie d'extirper, en somme, « les neurones qui te rendent dangereux et bizarre » (Volodine, 1997, p. 17), mais il finit par enlever « [l]'ironie, les obsessions égalitaristes, les pulsions insurrectionnelles, une cuillère de mémoire, la musique, les repères idéologiques et poétiques, l'exigence d'une révolte contre l'inadmissible, le sens de l'écoulement du temps et autres broutilles annexes » (Volodine, 1997, p. 22). En variant décisivement l'organisation du système cognitif par la soustraction de quelques-unes de ces composantes, le monde phénoménique projeté par ce système se voit forcément altéré aussi, le rendant étrange à nos habitudes. Et, dans la mesure où c'est Breughel qui est chargé de la narration, la lobotomie affecte le récit de deux manières distinctes. D'un côté, il tente de simuler le nouvel état de conscience du personnage en altérant profondément la chronologie des événements et la personne verbale de la narration, en brouillant les motivations de ses actions de sorte qu'on se retrouve constamment *in media res*, en ne distinguant plus l'origine des souvenirs racontés – « J'ignore si la séquence qui suit a été contemplée ou enregistrée. Je vais toutefois en décrire le contenu à voix haute » (Volodine, 1997, p. 30 » –, ou en rendant indistincts les sens littéraux des sens figurés – on ne sait toujours pas si les « fous » de Breughel qui planifient l'évasion avec lui sont d'autres prisonniers ou des poupées avec lesquelles il joue dans sa chambre[145]. Ainsi,

[144] L'analyse que fait Ruffel sur le *continuum* entre les personnages du prisonnier Breughel et du médecin Kotter, apparaissant la première fois comme l'interrogé et l'interrogateur de *Le port intérieur* (Volodine, 1995), montre à quel point les conditions de vie des prisonniers de la fable post-exotique, soumis à des interrogatoires brutaux et à l'isolément de la prison, s'associent dans le post-exotisme à la métamorphose – ou à l'évolution – corporelle et cognitive qui font d'eux une espèce différente de l'humain : « Les interrogatoires sont non pas remplacés mais accompagnés d'une opération chirurgicale. Il faut bien comprendre que ces deux opérations n'en font qu'une. Dans les deux cas, il s'agit de fabriquer un sous-homme et l'agent de cette fabrication relève de la politique et de la médicine » (Ruffel, 2006a, pp. 281-282).

[145] « Comme souvent en fin de journée, il aligna ensuite ses fous sur le carrelage. Il les répartissait devant la paillasse qui avait pour fonction, aux heures pénibles, d'accueillir son corps et ses pollutions nocturnes. Les fous avaient la mine défaite. Intégrée désormais dans le groupe mais soumise à l'ostracisme de ceux qui critiquaient l'affection dont Breughel l'entourait, Tariana tenait mal sur ses jambes. Elle avait pris froid depuis tout à l'heure. Elle ne disait mot et elle tremblait » (Volodine, 1997, p. 85).

l'expérience que fait le lecteur d'un récit désordonné, hermétique et confus peut facilement se projeter sur la conscience de Breughel, en faisant du texte une simulation de la manière dont le personnage énacte son propre monde. Mais Breughel rappelle encore comment c'était d'habiter le monde avant la lobotomisation et le texte utilise certains fragments pour *modéliser* l'étrangeté du fonctionnement nouveau de sa conscience, qui servent au lecteur comme une représentation simplifiée qui lui explique, plutôt que de lui montrer expérientiellement, ce que c'est que d'être cognitivement le personnage lobotomisé. En voici quelques-uns :

> Alors que Kotter m'avait ébranché la mémoire, beaucoup de souvenirs se bousculaient en moi et bourgeonnaient. D'une seconde à l'autre, cela aurait pu se métamorphoser en désordre bavard (Volodine, 1997, p. 14).
>
> Préciser le jour n'aurait pas de sens, car mes calendriers internes se sont effacés (Volodine, 1997, p. 16).
>
> Tout est approximatif et comme enragé par une caméra à infrarouges (Volodine, 1997, p. 76).
>
> Je ne parvenais pas à définir si je me trouvais en état de veille ou de dérive mentale après mon décès. Quelqu'un parlait à ma place et me dictait des instructions ou y obéissait. J'entendis cela, ces échos, me conseiller de terminer l'histoire, puisque j'en étais là (Volodine, 1997, p. 165)
>
> Il me semblait qu'autrefois j'avais possédé un instrument qui mettait de l'ordre dans la succession des heures, mais je ne le retrouvais pas » (Volodine, 1997, p. 167).
>
> L'accélération de l'histoire nous obligeait à aller très vite et comme dans un rêve. Je narre cela à l'imparfait, car l'action, quelle qu'en eût été la réalité, s'ancrait dans ma mémoire sous la forme d'une succession de moments oniriquement répétitifs et semblables (Volodine, 1997, p. 174).
>
> Quant à définir l'au-delà des murs, je vais répondre. Il y a trois mondes. Le monde crânien, puis le monde concentrationnaire, avec ses gardiens en blouse blanche et ses quatre pavillons […] et enfin le monde proprement dit, immense, auquel nous avions donné le nom de Balkhyrie (Volodine, 1997, p. 13).

Le dernier fragment, qui précède dans les textes tous les autres, situe les efforts fragmentaires de la modélisation de l'expérience de Breughel dans un schéma cognitif

plus ample. Le monde extérieur ou la Balkhyrie, représentant ici la réalité physique, est inconnu et inconnaissable ; le monde crânien, celui des images mentales et des souvenirs de Breughel, et le monde concentrationnaire, qui constitue le monde phénoménique de son action énactive telle qu'il l'éprouve et telle que le lecteur la lit, sont référés à travers leur opposition et leur différence : « je ne savais presque rien de ce qui se déroulait à l'extérieur des mondes du monde crânien » (Volodine, 1997, p. 116). L'expérience que Breughel fait du monde, et qui donne lieu au récit de *Nuit blanche en Balkhyrie*, est ainsi trompeuse, étant subsumée au fonctionnement de sa conscience et aux intériorités qualitatives d'un monde phénoménique auquel le lecteur n'a qu'un accès expérientiel approximatif, mais qu'il peut néanmoins reconstruire à partir de ses efforts explicatifs qui le modélisent dans le texte.

Ces instances de modélisation du fonctionnement de la conscience ne sont pas rares dans le post-exotisme. À notre avis, elles répondent au besoin de combler, et, en même temps, de créer l'écart expérientiel entre les capacités cognitives du lecteur et celles des personnages post-exotiques : tandis qu'au niveau interne d'observation et de lecture des fictions, le lecteur peut prêter sa potentialité énactive aux personnages post-exotiques, il nous semble que le niveau externe du méta-système implique que le lecteur s'ouvre progressivement à abandonner son corps comme interface de création de sens pour éventuellement embrasser l'expérience d'avoir un corps post-exotique, si une telle opération était possible. Dans la mesure où l'expérience d'avoir un autre corps est une limite épistémologique, le post-exotisme semble accompagner l'expérience intense du texte littéraire avec la modélisation de l'émergence d'un monde régi par une autre organisation corporelle et cognitive. En se penchant sur l'œuvre de Beckett et sur la manière dont elle fixe certains états mentaux complexes, Marco Bernini (2017) propose le terme « fictional cognitive modelling » pour désigner la manière dont les récits peuvent modéliser la complexité des systèmes cognitifs dans leur tâche de faire émerger un monde phénoménique « without either merely representing complexe systems (the *aboutness*) or becoming themselves complexe systems (*narrative chaotics*) » (p. 236). Le modèle comme outil épistémologique permet de retenir les caractéristiques principales du système, en en montrant une version abstraite et simplifiée qui explore ses structures, ses composantes principales, ses processus, etc., de manière qu'il s'oppose à l'idée de la

simulation comme un processus dynamique d'imitation du processus modélisé. Dans le cas de Becket, Bernini (2017) soutient que son écriture arrive introspectivement à désassembler l'émergence du moi en ses composantes et processus principaux et à les représenter à travers l'usage spécifique de la langue, du temps et de la notion de l'agence narrative, en explorant formellement l'*avant* et l'*après* de la dynamique complexe et unificatrice de l'expérience consciente (2017, p. 17), enfin, en se rapprochant de « the edge of minds complexity […] which usually conceals itself (2017, p. 248).

Dans le cas de Volodine et du post-exotisme, et en suivant le bref exemple de Breughel dans *Nuit blanche en Balkhyrie* (1997), il nous semble que les instances de modélisation cognitive visent plutôt à représenter la transition de l'expérience d'un monde phénoménique qualitativement familier vers un monde phénoménique alternatif que, au niveau de la fiction, le post-exotisme semble rapprocher systématiquement de l'expérience de ce que Metzinger appelle un modèle phénoménique déviant (2003a, p. 215). En effet, il s'avère que l'expérience phénoménique *normale* du monde peut se voir qualitativement altérée pour des raisons différentes, qui impliquent soit le disfonctionnement pathologique de certaines capacités cognitives ou sensorielles – recouvrant les troubles agnosiques (*vid.* Metzinger, 2003a, p. 216) et les négligences (*vid.* Metzginer, 2003a, p. 222), soit les différents degrés d'hallucination pathologique ou non-pathologique et les états de conscience altérée parmi lesquels on peut aussi classer l'état de rêve (Metzinger, 2003a, p. 251) : les expériences que font du monde les sujets pathologiques ou ceux qui éprouvent des états altérés de conscience sont déviantes dans la mesure où elles leur font habiter un monde qualitativement différent de celui dont on a quotidiennement l'expérience. Si le post-exotisme fournit au lecteur un ample catalogue de malades ou de gens habitant dans des espaces oniriques ou mystiques ce n'est pas seulement pour que le lecteur puisse simuler approximativement ces expériences déviantes du monde, mais, aussi, pour que le récit de ces expériences déviantes lui permettent de modéliser le sentiment d'étrangeté qui constitue le point de vue adopté par le lecteur lui-même une fois placé dans le niveau externe du système post-exotique, c'est-à-dire dans le méta-système. Réduit à son corps et à sa conscience phénoménique, le lecteur ne pourrait jamais simuler exactement ce que c'est que d'avoir un corps différent, un corps post-exotique ; mais, en accompagnant le récit des expériences phénoméniques déviantes avec la modélisation du processus de pénétrer dans une autre conscience

phénoménique, le post-exotisme arrache à son lecteur de ses expériences quotidiennes du monde et lui permet de saisir, au moins abstraitement et représentativement, ce que cela supposerait d'avoir un corps différent. En somme, le post-exotisme rend manifestes les prisonniers post-exotiques non pas comme des personnages sur lesquels on peut projeter fictionnellement notre expérience quotidienne pour énacter leur expérience, qui serait structurellement semblable à la nôtre, mais comme des modèles d'organismes différents, ayant des consciences phénoménales différentes dont le lecteur ne peut pas faire l'expérience, mais dont il peut néanmoins connaître les caractéristiques.

Dans un système littéraire, ce processus de passage d'un monde phénoménique à un autre fait clairement écho au processus même d'immersion dans le monde fictionnel proposé par le récit. Or, dans la mesure où, comme nous l'avons exposé, ce processus cognitif doit être modélisé pour faire ressortir la différence qualitative, non simulable, de la conscience qui déploie ce monde en comparaison avec celle du lecteur, il n'est pas étonnant que, comme l'indique Ruffel (2006a, p. 184), le post-exotisme appartienne à ces œuvres qui ne dissimulent pas le processus d'immersion fictionnelle, mais à celles qui le modélisent en le fictionnalisant. En effet, nous avons pu voir dans la section 4.3.1 du chapitre II que les récits post-exotiques démarrent souvent en relatant le caractère enchâssé du récit qui va être présenté au lecteur, ce qui doit ici se comprendre comme une des stratégies visant à présenter des « scènes d'immersion fictionnelle » (Ruffel, 2006b, p. 185) – Ruffel parle davantage sur ce qu'il appelle le dispositif de *camera osbcura*, c'est-à-dire, la présence systématique de l'obscurité, que ce soit d'un huis clos ou d'une nuit épaisse ou de l'espace noir, comme un besoin pour que la parole fictionnelle émerge (2006b, p. 182). Ces scènes d'immersion fonctionneraient alors comme des mises en abyme du processus d'immersion même, qui apparaît ainsi modélisé par le récit, et dont Ruffel souligne une valeur d'empathie avec l'auteur qu'il nous semble pouvoir comprendre dans la perspective de nos propos cognitifs :

> [Le maquillage de l'univers de fiction en scène d'immersion fictionnelle] est destiné à provoquer une certaine forme de mimétisme chez le lecteur. En effet, son rôle traditionnel est déjà celui-ci : amener le lecteur à adopter en partie l'attitude qu'il aurait face à la situation qui fait l'objet d'une fiction. On pourrait alors presque dire que la scène d'immersion fictionnelle est une interface entre

> l'auteur et le lecteur. En l'écrivant, en la fictionnalisant, une empathie se développe entre ces deux instances et contrairement à ce qu'on pourrait penser, la médiatisation est peut-être plus directe qu'en l'absence de toute spécularité. […] En décrivant une scène d'immersion, l'auteur encourage son lecteur sinon à la reproduire, du moins à la considérer comme telle et de fait à l'adopter (2006b, p. 186).

Ainsi, d'après Ruffel, la modélisation de la scène d'immersion fictionnelle réunit empathiquement l'auteur, dans le geste de produire la fiction, et le lecteur, dans le geste de l'adopter à travers sa lecture. Nous ajouterions que, dans la mesure où les récits post-exotiques sont créés, suivant la fable post-exotique, par des corps et des consciences structurellement différents de celui du lecteur, l'interface qui constitue la scène d'immersion représente aussi la modélisation du passage de l'expérience phénoménique quotidienne du lecteur à l'expérience phénoménique déviante à travers laquelle s'écrit la fiction post-exotique. « Serrant la planche contre moi en guise de compagne, j'entrepris de tisser une histoire, notre histoire » (Volodine, 1997, p. 11), dit Breughel au commencent de *Nuit blanche en Balkhyrie*, pour démarquer, quelques lignes après, le commencement du récit qui représente aussi le commencement du déploiement fictionnel de son expérience phénoménalement déviante : « Je vais m'expliquer. J'ai décidé de jacasser sans fard sous les scories, en toute franchise. Je vais tout dire. / Voilà » (Volodine, 1997, p. 11). Si ces scènes d'immersion favorisent l'empathie du lecteur avec l'auteur, elles fonctionnent aussi, du point de vue cognitif, comme un marqueur qui invite le lecteur à s'aliéner de sa conscience phénoménique pendant la lecture de la fiction : un marqueur qui ne se dévoile comme tel que lorsque le lecteur recompose le modèle de la conscience phénoménique étrange du narrateur-conteur et qu'il comprend alors que l'expérience décrite par le récit est intrinsèquement différente à la sienne. Certainement, comme l'indique Ruffel, il s'agit d'un procédé qui rapproche empathiquement le lecteur de l'auteur, qui constitue « une complicité avec le lecteur en dehors des codes généralement admis » (2006b, p. 187) : il représente au lecteur la présence de l'auteur comme le modèle d'un autre corps qui s'éprouve dans l'aliénation du corps du lecteur, des caractéristiques de son quotidien expérientiel et phénoménique.

Mais, d'une façon plus générale, la volonté de modéliser une conscience phénoménique déviante se manifeste par l'insistance avec laquelle le post-exotisme écrit la vie mentale de ses personnages, surtout à ces moments où ils subissent des expériences qui confrontent les capacités expérientielles du lecteur. Et, ici, le modèle de l'espace phénoménique onirique st sans doute un des plus utilisés par l'écriture post-exotique. La première histoire d'*Avec les moines soldats* de Lutz Bassmann (2008) en constitue un exemple particulièrement éloquent, auquel on va consacrer quelques lignes.

« Un exorcisme en bord de mer » raconte la visite d'un moine nommé Schwann à une cabane solitaire au bord de la mer, où il a été appelé pour réaliser un exorcisme. Au début de sa visite, l'espace semble anodin et il est décrit directement et objectivement, en établissant ainsi avec le lecteur une sorte de pacte par lequel il est rassuré de pouvoir projeter son expérience quotidienne afin d'appréhender le monde phénoménique énacté par le récit : « On entrait directement dans la salle de séjour. Le sol était parqueté en bois clair. J'ai promené le regard autour de moi. L'ameublement se réduisait à l'essentiel : une table posée sur un tapis en fibre de coco, quatre chaises, des coussins, deux coffres » (Bassmann, 2008, p. 18). Or, Schwann remarque vite un détail bizarre qui attire son attention : les marches de l'escalier qui monte au premier étage sont recouvertes comme par un vernis épais. « Je n'aime pas ça », pense le moine, « [c]e vernis incompréhensible, cette trace. Cette trace qui n'appartient pas à notre monde » (Bassmann, 2008, p. 20). L'incompréhensibilité de cette « anomalie » (Bassmann, 2008, p. 20) ne vient pas de l'absence d'une logique qui l'expliquerait ; elle vient du fait que l'expérience de ce vernis lui arrache de ses habitudes phénoméniques, c'est-à-dire de celles qu'il partageait avec le lecteur il y a un moment, tel qu'il essaie de l'expliquer en apportant ainsi une première modélisation du nouveau monde phénoménique auquel il est en train d'accéder : « C'était comme si les surfaces avaient été soustraites au regard d'une façon vicieuse, par un décalage transparent ; elles avaient été séparées de la réalité, elles étaient là-dessous à la fois présentes et inaccessibles » (Bassmann, 2008, p. 20). Notons que les efforts de modélisation de cette expérience alertent le lecteur sur l'incapacité de saisir dès sa conscience phénoménique la sensation que provoque ce vernis dans le moine, et, à la fois, ces efforts tentent de combler cette incapacité : en effet, tandis qu'il est facile d'imaginer un escalier couvert de vernis, il est pourtant difficile d'imaginer à travers notre expérience normale comment une surface peut se soustraire vicieusement au regard ou comment les

objets effectivement observés peuvent être *séparés* de la réalité et s'éprouver comme inaccessibles. Le texte insiste explicitement sur l'incapacité d'un humain à saisir et à s'approprier l'espace de la cabane, en thématisant ainsi le sentiment d'étrangeté du lecteur avec la situation obscure et magique du récit : « Mais une chose est évidente : ce qui appartenait aux humains ne leur appartient plus. C'est pour les en déposséder que l'étage entier a été léché » (Bassmann, 2017, p. 21). Lorsque Schwann monte l'escalier, il retrouve une porte bloquée comme par la « masse pesante, inébranlable » (Bassmann, 2017, p. 22) d'une présence inconnaissable, qu'il met en relation avec « cet éloignement de l'humain » (Bassmann, 2017, p. 21) du vernis.

Schwann commence alors son exorcisme, en parlant doucement et répétitivement à cette présence pour l'inviter à abandonner le monde des humains et retourner au sien. Rien ne se produit, au-delà d'une bouffée de parfum émanant de la chambre et qui rappelle au moine une femme de son passée, et qu'il interprète comme un autre signal étrange. Après un moment de réflexion, Schwann soupçonne qu'il s'est peut-être engagé à l'intérieur d'un rêve. Il remarque comme il perd progressivement le contrôle de ses actions et de ses pensées – « Je me suis senti soudain privé d'une bonne partie de mes facultés de raisonnement, comme engourdi à l'intérieur d'une promenade interminable et sans but » (Bassmann, 2008, pp. 28-29), comment il déambule par la plage et sous la pluie – « Parfois il me semblait que j'avais relâché ma vigilance et que j'allais droit devant moi, au hasard, sous une cascade grise qui limitait ma vision à des lignes verticales filantes et annulait tout paysage réel » (Bassmann, 2008, pp. 28-29), et, enfin, il rapporte la sensation d'être de plus en plus en *dehors* du monde phénoménique quotidien : « J'avais l'impression d'avoir quitté les parages de la maison qu'on m'avait demandé d'exorciser » (Bassmann, 2008, p. 29). À côté de ces efforts de modélisation, le texte invite aussi le lecteur à essayer de simuler cette expérience phénoménique déviante, en proposant ce nouvel espace phénoménique à partir de son étrangeté. À la différence de la description objective de la maison qu'on a vue avant, le fragment suivant décrit la plage où Schwann se tient sous la pluie en s'assurant d'indiquer, en même temps, ce qui est vu et la manière dont cela est vu, c'est-à-dire l'expérience de la plage telle qu'elle est modélisée par la conscience phénoménique altérée du moine. Notons, outre l'hésitation persistante sur la nature des choses en contraste avec leur apparence dans la perception du moine, que le fragment véhicule aussi une certaine idée de la perte de la perspective

de la première personne, en faisant du corps du moine un autre des éléments qui peuvent être observés dès l'extérieur :

> J'étais immobile et songeur en face de la mer. Sous le déluge, la crique ne révélait plus aucun de ses contours. Le regard ne portait pas loin, les vaguelettes semblaient éteintes, les pierres sur le rivage avaient leur apparence nocturne de charbon. La surface de l'eau devait être hérissée de dix mille cratères, mais tout était à la fois très simple et très indistinct, comme sur l'aquarelle d'un peintre tenté par l'abstraction. Je me tenais en bordure de ce tableau – une silhouette blanche avec parapluie, avec une posture de sage taoïste que je n'étais pas (Bassmann, 2008, p. 30).

À ce point, le récit de l'exorcisme s'est ouvert complètement à une modélisation – assez réussie – de l'avènement d'une expérience onirique, qui est toutefois relatée dans son étrangeté dans la mesure où le moine n'est pas encore entré complètement dans ce rêve et se trouve alors dans un état phénoménique liminal, dont la supération constitue la suite de l'histoire : « Schwann, bredouillais-je. Tu ne sais pas si tu rêves ou non, tu ignores sur quelle terre tu poses les pieds. […] Il faut que tu entres pleinement dans ce rêve pour accomplir ce que tu es venu faire » (Bassmann, 2017, p. 30). Presque toutes les caractéristiques du monde phénoménique déviant des rêves peuvent se retrouver dans le récit de Schwann : l'expérience consciente de pouvoir contrôler et diriger l'attention est affaiblie (Metzinger, 2003a, p. 254) ; il se voit de plus en plus incapable de disposer d'un reflet métacognitif de soi-même comme agent conscient, ainsi que de posséder une perspective de première personne (Metzinger, 2003a, p. 252) ; l'expérience phénoménique du monde ne lui sert pas comme une interface pour contrôler son comportement et ses actions corporelles (Metzinger, 2003a, p. 253) ; et, enfin, le monde qu'il éprouve est caractérisé par « hyperassociativity and bizarreness » (Metzinger, 2003a, p. 255), comme nous pouvons le voir dans les comparaisons constantes du fragment précédent et par le caractère persistant de l'anomalie et de l'incompréhensibilité de, par exemple, l'expérience de l'escalier léché par le vernis.

L'entrée dans le rêve n'est thématisée que par le changement d'attitude de Schwann, qui ressent le besoin de commencer à interagir avec l'espace : « Parler n'a pas d'importance. Tu dois agir. Bouge, ne reste pas inerte dans ce rêve, où tu n'as pas ta place. […] Essaie une approche plus militaire » (Bassmann, 2008, p. 31). À partir du moment

où le moine sort son pistolet et des grenades de sa sacoche, qu'il jette à l'intérieur de la maison en provoquant un incendie, le récit change drastiquement devinant plus dynamique : il ne fixera plus les pensées du moine, mais ses actions dans sa lutte acharnée contre les figures qui commencent à se manifester. On n'y trouvera plus des instances de modélisation de l'expérience, seulement le monde fictionnel que le moine, et le lecteur, découvrent au fur et à mesure qu'on explore l'espace, enfin, tout comme l'organisme énacte son monde phénoménique activement à travers l'interaction avec son environnement. Certainement, la situation continue à être étrange au lecteur, mais elle n'est plus transmise comme telle par Schwann, qui consacre son attention à tuer sans pitié les différents membres de sa famille pour les exorciser, des êtres qui semblaient alors hanter la maison et qui surgissent maintenant au milieu des flammes comme les créatures du rêve personnel que fait le moine[146] :

> Sarayah Schwann ! ai-je crié. Petite sœur ! Ne t'incruste pas ici ! Ce n'est qu'un mauvais rêve, tu n'y as pas ta place !
>
> Je l'avais en ligne de mire, mais j'ai observé une pause. Elle tenait dans ses bras un petit enfant qu'elle avait dû en hâte emmitoufler dans un rectangle de feutre, un morceau de tapis, afin qu'il ne soit pas brûlé par les flammes […] J'ai tiré deux balles au jugé dans ce que je voyais de son ventre. Elle a vacillé. Ses bras se sont abaissés. J'en ai profité pour lui placer une balle dans le front. Elle était en train de tomber en arrière et j'ai eu peur que l'enfant disparaisse avec elle et m'échappe, qu'il roule à l'abri du mur et de l'obscurité. […] Il a rebondi sur l'avant-toit et il est tombé. Je me suis précipité vers lui et je l'ai achevé d'une balle dans la figure (Bassmann, 2008, p. 35).

Ainsi, la souplesse et le manque d'hésitation de Schwann, qui dirigent le développement de la fin du récit, contrastent fortement avec le cadre onirique dans lequel le lecteur sait que ces actions et situations bizarres se produisent. Mais, dans la mesure où l'on ne dispose plus d'une modélisation de l'étrangeté l'expérience du personnage, le lecteur est invité à projeter sans médiation son expérience phénoménique pour lire le déroulement

[146] Bien évidemment, le fait que les créatures que Schwann doit exorciser soient des membres de sa famille dont on peut supposer qu'il ne les a pas vus pendant un bon moment, et que ceci soit annoncé par l'odeur familière de ce parfum qu'il avait senti avant, est aussi une caractéristique du domaine onirique dans lequel se développe l'action : « *Internally*. oniric states can be hypermnestic—for instance, in making childhood memories reappear in great vividness, memories that would never have been accessible in the ordinary waking state » (Metzinger, 2003a, p. 252).

des actions militaires du moine, tel qu'il faisait au début du récit, s'instaurant ainsi un décalage entre les informations que le lecteur connaît – qu'on est dans un rêve où la réalité ne se ressent pas comme dans le quotidien – et la manière dont il en fait l'expérience quotidiennement. Autrement dit, le récit est devenu une représentation explicite des contenus d'un rêve en tant que monde phénoménique déviant, mais il n'est pas éprouvé qualitativement comme un rêve en l'absence de la modélisation de ce qui ne pourrait pas être simulé expérientiellement, La maison incendiée, le tas de cadavres familiers qui s'accumulent sur le sol, le corps de Schwann blessé par une lame de couteau que Mariya Schwann lui a planté sous ses côtes, ne sont pas des données qualitatives comme celles de notre expérience : on ne peut pas les comprendre expérientiellement, même si on les a traitées pendant la lecture comme si elles appartenait à la description de notre expérience quotidienne. Finalement, lorsque le moine se tient à genoux devant le corps de Mariya Schwann, jugeant que son travail est fini et décidant alors de s'exorciser lui-même pour partir de ce monde auquel il n'appartient plus, une note subtile récupère l'étrangeté de l'expérience, l'incompréhensibilité qui s'affiche en avançant une nouvelle et dernière transition :

> Autour de moi, la pluie et l'incendie braillaient des paroles incompréhensibles.
> – Jean Schwann, ai-je dit. Écoute-moi. Tu as entendu ton nom. Que ce soit le tien ou celui d'un autre n'a pas d'importance. Maintenant tu dois partir. Petit frère, Jean Schwann ! Il te reste une balle. Utilise-la. Elle suffira. Elle suffira pour que tu partes (Bassmann, 2008, p. 41).

À travers la modélisation, le récit post-exotique communique ce qui ne pourrait pas être éprouvé, enfin, simulé par le lecteur : un monde phénoménique qualitativement distinct répondant à une conscience phénoménique distincte. Le recours aux personnages souffrant une maladie mentale ou à ceux personnages qui traversent les sphères de la réalité dans son quotidien et, donc, à l'expérience phénoménique déviante que font ces êtres fictionnels, permet que le récit s'ouvre à cette dialectique entre simulation et modélisation de l'expérience relatée. Ce mécanisme est systématiquement présent dans le post-exotisme, et il nous semble être directement lié au passage de la fiction à la fable. Comme nous avons vu, au niveau interne où le lecteur observe le système post-exotique comme il se rapprocherait de n'importe quelle autre œuvre littéraire, l'écriture sensorielle

favorise une lecture engageante qui lui permet de simuler l'expérience des personnages post-exotiques, isomorphiques à l'égard des prisonniers de la fable, en énactant un monde phénoménique et en le projetant sur ces entités fictionnelles. Le passage à la fable post-exotique implique, pourtant, la transition à un autre corps non-humain ou presque humain, celui des prisonniers post-exotiques, et, donc, à une autre conscience phénoménique qui énacte un monde phénoménique qualitativement distinct, dont l'expérience qualitative ne peut pas être faite par le lecteur en tant que système cognitif ancré dans une organisation corporelle. Dans quelle mesure cette conscience autre, qui ne pourrait pas être ressentie, a besoin quand même du lecteur pour se conformer dans un méta-système composé par l'interaction constitutive du lecteur et le système littéraire post-exotique ?

En voici la réponse : dans la mesure où la fable post-exotique et l'existence de ces corps post-exotiques impliquent que le lecteur éprouve qu'il n'est pas en train de *bien* éprouver le récit fictionnel[147]. L'expérience de la fable post-exotique ne peut être autre que celle qui a lieu lorsque le lecteur ressent les limites de ses aptitudes sensorielles et cognitives pour faire l'expérience du monde proposé par la fiction post-exotique; on y arrive notamment avec la modélisation au sein des récits d'une conscience étrange qu'on peut associer facilement à celle des prisonniers de la fable dans une lecture *en aval* et qui informe le lecteur de l'existence d'une autre manière d'éprouver ce qu'il est en train d'éprouver. À ce moment, le lecteur cesse d'être un observateur du texte post-exotique où il projette sa conscience, et, de la même façon, à ce moment le système littéraire post-exotique cesse d'être un ensemble de récits, qui abriteraient volontiers les processus énactifs du lecteur, pour se constituer esthétiquement comme une simulation de son expérience. Le lecteur et le système littéraire post-exotique entrent désormais en interaction constitutive, dans la mesure où ils constituent quelque chose qui n'est pas contenu dans aucun d'entre eux en tant que parties, quelque chose d'émergent. Le monde phénoménique de la fable post-exotique ne se retrouve pas du côté du lecteur comme système cognitif, mais c'est grâce à son expérience d'aliénation de ses aptitudes phénoméniques pendant la lecture que ce monde peut se rendre présent négativement. Il ne se retrouve pas non plus du côté de son explication simplifiée et abstraite qui s'affiche

[147] Dans le sens de notre réflexion, bien ou mal expérimenter un récit est différent de bien ou mal l'interpréter : l'expérience concerne le domaine esthétique du texte, tandis que l'interprétation concerne son domaine extra-esthétique. Nous avons vu déjà que le post-exotisme gère l'interprétation du texte post-exotique pour discriminer entre les lecteurs *en amont* des lecteurs *en aval*, notamment à partir des hypothèses que le lecteur se fait pour expliquer la récurrence d'un fait textuel ou d'une structure.

fragmentairement dans les instances de modélisation des récits post-exotiques, ni sous la forme des mondes fictionnels qualitativement étranges proposés par ces récits. Mais c'est grâce à ces modèles qui informent le lecteur sur la différence qualitative de la manière dont ces mondes doivent être saisies que le monde phénoménique de la fable peut se rendre présent comme hypothèse de lecture. Autrement dit, la fable post-exotique est l'expérience négative de l'expérience propre du lecteur telle qu'elle est guidée par le système littéraire post-exotique ; l'expérience, rendue possible par les textes post-exotiques, de l'existence d'une autre manière d'éprouver ces mêmes textes ; or, puisqu'elle dépasse ce qui est connaissable par le lecteur du point de vue phénoménique, elle constitue un domaine qualitatif hypothétique, un domaine de possibles[148]. Pour connaître la fable, le lecteur *en aval* ne peut se fier qu'aux indications qu'il rencontre en parcourant les textes écrits par ces corps post-exotiques qui auront cette expérience autre : ne pouvant pas l'éprouver, il doit *croire* aux récits post-exotiques comme le seul témoignage de ce monde phénoménique, en annulant, en bon camarade, la distance entre ce qui est la représentation connaissable, c''est-à-dire les textes, et le représenté inconnaissable, c'est-à-dire la prison.

4.3. L'esthétique de l'opacité

[148] . Kalsi (2017) utilise le concept pour rendre compte de la manière dont le personnage post-exotique endure des mutations identitaires en niant, d'abord, leur individuation pour s'ouvrir, après, au contact avec l'Autre : « L'espace interstitiel est le lieu d'intersection de l'être et du néant ou l'impersonnel se trouve ; et c'est précisément dans cette stase-là, lorsque l'individu est incapable de dire « je », que le contact est possible. » (p. 334). Il met comme exemple de la figuration romanesque concrète de ces espaces la venelle qui traverse Breughel de *Le port intérieur* (1991) en s'abandonnant « à sa déchéance » (Kalsi, 2007, p. 334), ou le train qui mène sans arrêt les personnages d'une histoire de *Bardo or not bardo* (2004) par des terres inconnues et oniriques, et il serait aussi possible de citer aussi les moments où les personnages post-exotiques traversent ledit espace noir, cette version laïcisée de l'état intermédiaire du devenir que l'on retrouve dans les textes tibétains ; or, dans la réflexion de Kalsi, l'espace interstitiel n'est pas un lieu physique proprement dit, mais une logique de relation de transit entre les êtres, où les contrastes s'annulent pour donner lieu aux possibles, et qui serait précisément investi par ces personnages lorsqu'ils « connectent leurs âmes, leurs identités et leurs rêves les uns aux autres, pour aller et venir en toute liberté dans cet espace collectif qui ne serait possible sans le recul impersonnel » (p. 334). Il est étonnant que Khalsi n'ait pas mentionné à la suite de cette réflexion la prison de haute sécurité en tant que matérialisation sous la forme d'un lieu concret quoique indéterminé, enfin, diagrammatique, où s'accomplit cette perte d'individuation. Pour le reste, ses réflexions pointent vers une conception de l'espace remarquablement différente de celle de Ruffel et qui se ressemble plus à celle qui sous-tendait nous analyses précédents. Khalsi met en œuvre un concept d'espace qui se définit davantage par les relations qu'il rend possible entre les éléments qui le conforment ainsi que par les processus que ces éléments subissent en faisant partie de ces relations ; l'espace est une logique systémique d'interaction d'éléments, une dimension qui les recouvre et surgit à partir de leur agencement et qui seulement parfois communique avec un lieu représenté fictionnellement.

Le monde de la fable post-exotique est éprouvé par le lecteur comme la négativité de son expérience phénoménique, ce qui le différencie du monde des fictions post-exotiques, qui admet néanmoins la projection de la conscience du lecteur sur les entités fictionnelles. Voilà une conclusion cohérente avec notre proposition de regarder la fable comme un domaine phénoménique émergent, dressé comme une alternative aux lectures excluantes du post-exotisme *en amont* et *en aval*, mais qui a une faible valeur heuristique. Est-ce que l'étude de la réception du post-exotisme est condamnée alors à se heurter contre cette frontière épistémologique infranchissable lorsqu'on arrive au domaine de la fable post-exotique ? En fait, il arrive que le monde de la fable post-exotique, la prison de haute sécurité, la souffrance des prisonniers de haute sécurité, leur culture littéraire et la transmission des récits, etc., puissent être imaginés parfaitement par le lecteur ; le contraire serait tout simplement contreproductif pour le projet post-exotique. Le problème se présente lorsqu'on essaie de comprendre la nature de ce monde et l'expérience que le lecteur en fait dans les limites du concept de fiction. Il faut rappeler que le problème qui provoque l'existence de ce niveau fictionnel supplémentaire est précisément qu'il n'est pas à comprendre comme un niveau fictionnel, que les fragments consacrés à la prison de haute sécurité doivent être lus *en aval* en tant que non-fiction, et que les processus de représentation de la prison-texte que fait le lecteur visent, au mieux – d'un point de vue post-exotique – à altérer la connaissance du lecteur sur sa propre réalité, incluant désormais une prison dans un lieu introuvable qui héberge la communauté carcérale. Dans ce sens, il se peut que la limite épistémologique que la fable post-exotique représente d'un point de vue expérientiel contribue d'une manière ou d'une autre à ce processus de fictionnalisation de la réalité, c'est-à-dire que celui-ci constitue un moyen et non pas une fin en soi-même dans la totalité du projet post-exotique. Pour contempler cette possibilité, il s'avère nécessaire d'abandonner l'idée de l'expérience négative de ses aptitudes sensorielles et cognitives comme un échec du processus de lecture et de l'énaction d'une conscience fictionnelle, et de l'adopter comme un résultat esthétique spécifique auquel conduit systématiquement le post-exotisme. Ou, en utilisant des termes proprement cognitifs, il faut regarder la fable post-exotique comme un principe d'une esthétique de l'opacité[149].

[149] Nous nous permettons de renvoyer le lecteur à une étude où l'on analyse la possibilité de parler d'une esthétique de l'opacité et d'où nous tirons certaines des analyses ici présentes (*vid* Piera Martin, 2022).

L'idée de l'opacité a ici une valeur technique qu'il nous faut bien saisir : elle est empruntée au travail de Thomas Metzinger (2003a) sur l'expérience phénoménique du monde et, alors, elle est aussi liée aux idées de la cognition comme l'énaction. Elle forme un binôme avec l'idée de la transparence, ayant une large tradition phénoménologique, et par rapport à laquelle on doit saisir, par contraste, le sémantisme de ce terme. La transparence est alors la qualité de l'expérience du monde dans notre quotidienneté : on dit qu'une expérience est transparente si elle « directs one's attention to the external world, rather than one's own bodily experience » (Baker, 2016, p. 122). On peut suivre l'exemple célèbre de Gilbert Harman (1990, p. 39) pour mieux saisir cette idée : lorsqu'on contemple un arbre et qu'on considère ses qualités, comme le sont la couleur des feuilles et des branches, la forme de son contour ou la sensation de mouvement lorsqu'il est bougé par le vent, on ne peut qu'avoir le sentiment profond que ces qualités appartiennent à l'arbre lui-même. L'exemple de la couleur est le plus illustratif : les feuilles nous semblent vertes parce que les feuilles sont vertes, c'est-à-dire qu'elles nous apparaissent comme étant les dernières détentrices de ses qualités phénoméniques. Comme nous avons vu en examinant la théorie de l'énaction, les qualités phénoméniques du monde qu'on perçoit sont projetées comme la conséquence du processus d'interaction de nos systèmes cognitif et corporel avec les données de la réalité physique. Et, pourtant, l'expérience quotidienne n'enregistre jamais le monde phénoménique dans lequel nous vivions comme une projection, comme si on vivait dans un jeu vidéo. On fait tout simplement une expérience transparente du monde, c'est pourquoi les sciences cognitives nous qualifient de *réalistes naïfs* (*vid*. Metzinger, 2003a, p. 169). Pourtant, qu'est-ce qu'il arrive, par exemple, lorsque les objets semblent devenir flous pendant les épisodes de migraines oculaires ? À ce moment, on ne sent pas que ce brouillage, en tant que qualité phénoménique, appartienne aux objets : notre attention est dirigée vers notre propre expérience, momentanément altérée par la céphalée, et on la perçoit *avant* de percevoir les objets du monde, comme si notre expérience se positionnait entre notre perception et les objets du monde, qu'on ne perçoit plus avec la même immediatité. On peut dire, avec Alyscia Smith (2008), qu'on serait en train d'avoir une *expérience translucide*, pendant laquelle « you are, to be sure, apparently aware of worldly objects, but you are also aware of features of your own experience » (p. 197) ; d'une façon plus générale, on peut rapporter ce type

d'expériences du monde – où l'on se perçoit en train d'en avoir l'expérience – à la catégorie des expériences opaques.

Qu'est-ce qui se devient transparent ou opaque dans ces différents types d'expérience du monde ? Metzinger (2003b) est clair à cet égard : ce qui est inaccessible à l'expérience pendant des expériences transparentes « is the simple fact of this experience taking place un a *medium* » (p. 359) ; et, de la même façon, l'expérience opaque du monde est celle pour laquelle notre attention « is caught by the fact that what is currently know is known through an internal medium » (Metzinger, 2003a, p. 170). Autrement dit, ce qu'on appelle l'opacité est la conscience du *médium cognitif-processuel*[150] dans lequel notre expérience consciente a lieu, tandis que la transparence est l'indisponibilité de ce médium pour l'expérience introspective consciente de l'organisme vivant[151]. En effet, tandis que l'expérience phénoménique est comprise énactivement comme le produit d'une série d'activités cognitives complexes, simultanées et constantes qui régissent notre interaction avec l'environnement et concernent le traitement de l'information sensorielle, son interprétation et son intégration dans un monde phénoménique cohérent et disponible pour l'attention de l'organisme, on n'est pas généralement conscients d'aucun de ces nombreux processus par lesquels notre monde phénoménique prend naissance comme une simulation à partir des données physiques : « We are systems, which are not able to consciously experience the fact that they are never in contact with the actual present, that even what we experience as the phenomenal 'Now' is a constructive hypothesis, a *simulated* Now » (Metzinger, 2003a, p. 57). Metzginer (2003a, p. 57) appelle *clôture autoépistémique* cette impossibilité de se représenter introspectivement les premières étapes du traitement cognitif de notre expérience qui se déroule dans un médium cognitive-processuel, et il en voit un avantage évolutif clair dans

[150] *Nota bene*. Nous adopterons le terme « médium » utilisé par Metzinger pour désigner ce que le français appelle en sciences « milieu ».

[151] Dans l'extrait suivant, Metzinger se permet une description un peu plus lyrique : « Of course, opaque phenomenal representations exist as well. Opacity appears precisely when darkness is made explicit—at the moment we consciously represent that something actually is a representation, not by propositional knowledge or a conscious thought, but f irst by our attention being caught by the fact that what is currently known is known through an internal medium. If the window is dirty or has a crack, we realize that we view the bird flying by through a window. Here are some first examples of opaque state classes: most notably, consciously experienced thoughts, but also some types of emotions, pseudo hallucinations, or lucid dreams are subjectively experienced as representational processes. Such processes sometimes appear to us as deliberately initiated cognitive or representational processes, and sometimes as spontaneously occurring, limited, or even global phenomenal simulations, frequently not under the control of the experiential subject.» (2003a, p. 171).

le sentiment d'immédiateté que l'expérience transparente propose à l'organisme cognitif pour agir productivement dans son environnement expérimenté comme un Maintenant et un Ici phénoménique (2003a, p. 170). Mais, alors, quel serait l'avantage d'une expérience opaque du monde, enfin, de l'expérience consciente du médium cognitif-processuel à travers lequel se déroule notre monde phénoménique ? Il arrive que la vie mentale de l'être humain, doté d'une capacité métacognitive (*vid*. Maturana & Varela, 1980, p. xxiii), consiste à entrer et sortir constamment du Maintenant et de l'Ici phénoménique pour développer des processus associés à la remémoration, à l'apprentissage, à la création de patrons, à la planification du futur, à la pensée conceptuelle et symbolique, etc., enfin, à visiter des mondes internes imaginés ou virtuels[152]. De cette façon, argumente Metzinger, la cognition humaine doit disposer d'un mécanisme pour pouvoir identifier et se repérer du sein la simulation qui constitue le monde réel et les simulations constantes de ces états internes, qui peuvent être vivement éprouvées aussi : ce mécanisme consiste à présenter le monde réel comme s'il était donné, éprouver de façon transparente comme un *monde zéro* (Metzinger, 2003a, p. 61), alors que les mondes simulés internement sont éprouvés avec une certaine distance immersive, représentée par cette conscience de notre propre expérience à l'heure de les expérimenter qui les rendent opaques. Si les mondes phénoméniques déployés pendant un souvenir qui nous prend fortement ou par une rêverie étaient expérimentés avec la même transparence que le monde phénoménique qui résulte de l'interaction de notre corps avec l'environnement physique, nous serions peut-être condamnés à nous perdre dans l'indifférenciation de l'illusion et de la *réalité*.

Pourtant, il s'avère que l'opacité est aussi une qualité des expériences anormales ou déviantes, étant notamment présentée comme un symptôme psychologique d'une pathologie du spectre schizoïde – elle est souvent nommée *hyper-reflexivité* et caractérise une perturbation dans la manière dont les informations corporelles et physiques sont intégrées dans une expérience holistique du monde (*vid*. Sass & Parnass, 2003, p. 430). Les pathologies schizoïdes comme la déréalisation ou la dépersonnalisation (*vid*. Parnass

[152] La théoricienne de la littérature Marie Laure-Ryan (2004/2001) explique avec éloquence cette nécessité du virtuel dans notre inscription humaine de la réalité : « Si pensar consiste en producir modelos de mundo […] sólo mediante la consideración de lo virtual como potencia puede la mente ensamblar las representaciones capaces de actuar sobre el mundo. Mientras que un pensamiento confinado en lo real se vería reducido a un registro ineficaz de hechos, un pensamiento que sitúe lo real en el contexto infinitamente más rico de lo virtual como potencia, ganará el control sobre el proceso del devenir a través del cual el mundo realiza su destino » (p. 57).

& Henriksen, 2016), les pseudo-hallucinatoires plus ou moins fortes où l'on doute de la fiabilité de notre perception devenue étrange et non véridique (*vid*. Metzinger, 2003a, p. 237), des situations traumatiques dont l'expérience est saisie comme irréelle (*vid*. Metzinger, 2003b), constituent des toutes des expériences de distanciation de la réalité dont le degré d'opacité est difficilement explicitable[153]. Or, pour retrouver une expérience complètement opaque, il faut se pencher du côté des processus de pensée consciente initiés délibérément, comme le calcul mathématique où la pensée conceptuelle et symbolique, pendant lesquels « we really experience ourselves as deliberately constructing and operating with abstract représentations, ones that we have generated ourselves » (Metzinger, 2003b, p. 361). Et, de l'autre côté, pour retrouver une expérience complètement transparente, au-delà de l'expérience quotidienne du monde, il faut examiner des hallucinations complexes dont le contenu phénoménique est éprouvé comme véridique par le sujet halluciné (Metzinger, 2003a, p.237), ainsi que des pathologies mentales sévères.

Étant donné que l'opacité se définit fondamentalement comme l'expérience du monde faite à travers l'expérience du médium cognitif dans lequel elle a lieu, on voit bien la relation qu'elle peut entretenir avec les instances de modélisation du passage d'un monde phénoménique à un autre qu'on a pu analyser dans les récits post-exotiques. L'opacité est le signe de liminalité entre un monde phénoménique éprouvé de façon transparente et un autre, halluciné, mais éprouvé aussi de façon transparente : c'est l'étrangeté soudaine et l'incompréhensibilité d'un détail du réel, que ce soit de l'ensemble de l'expérience ou de l'expérience de soi-même, permettant que les personnages post-

[153] Nous aimerons encore évoquer celle l'une des descriptions de l'expérience de l'opacité qui nous semble le plus réussie, même si elle n'est pas pensée en ces termes. Elle appartienne à *Le mythe de Sisyphe* d'Albert Camus (1942) : « Un degré plus bas et voici l'étrangeté : s'apercevoir que le monde est « épais », entrevoir à quel point une pierre est étrangère, nous est irréductible, avec quelle intensité la nature, un paysage peut nous nier. Au fond de toute beauté git quelque chose d'inhumain et ces collines, la douceur du ciel, ces dessins d'arbres, voici qu'à la minute même, ils perdent le sens illusoire dont nous les revêtions, désormais plus lointains qu'un paradis perdu. L'hostilité primitive du monde, à travers les millénaires, remonte vers nous. Pour une seconde, nous ne le comprenons plus puisque pendant des siècles nous n'avons compris en lui que les figures et les dessins que préalablement nous y mettions, puisque désormais les forces nous manquent pour user de cet artifice. Le monde nous échappe puisqu'il redevient lui-même. Ces décors masqués par l'habitude redeviennent ce qu'ils sont. Ils s'éloignent de nous. De même qu'il est des jours où sous le visage familier d'une femme, on retrouve comme une étrangère celle qu'on avait aimée il y a des mois ou des années, peut-être allons-nous désirer même ce qui nous rend soudain si seuls. Mais le temps n'est pas encore venu. Une seule chose : cette épaisseur et cette étrangeté du monde, c'est l'absurde » (pp. 30-31). Comme nous avons suggéré ailleurs (*vid*. Piera Martín, 2022), l'absurde de Camus est rapprochable, du point de vue de son expérience physique, d'un sentiment d'opacité maintenu dans le temps, presque pathologique.

exotiques profitent de cette distance envers leur expérience pour la décrire en termes abstraits, enfin, pour la représenter.

À l'égard de ce binôme transparence/opacité, on peut comprendre que la modélisation de la transition d'un monde phénoménique à un autre qu'on a pu analyser dans les récits post-exotiques répond, de façon plus générale, à l'expérience non-immersive et opaque du monde, qui est éprouvé à travers le médium de leur conscience – explicitement affiché par la modélisation – comme étrange et non-familier. Les exemples de personnages faisant des expériences opaques du monde, et, alors, s'engageant dans des récits de modélisation plus au moins accomplis, se multiplient au long du post-exotisme. C'est ici que le post-exotisme montre un trait de style particulier. Comme nous avons dit, les mondes hallucinées, rêvés, mystiques, qui rendent manifeste la conscience phénoménique post-exotique ne peuvent pas être éprouvés par le corps du lecteur ; or, il arrive que l'expérience de la frontière, matérialisée sous la forme d'une expérience opaque du monde réel est saisissable d'un point de vue empathique et énactif par le lecteur, dans la mesure où elle constitue une expérience plus au moins habituelle de sa vie consciente. Considérons, par exemple, ce passage de *Songes de Mevlido* (Volodine, 2007) où le narrateur invite explicitement le lecteur à imaginer, à partir de ces expériences, l'expérience opaque qui fait Mevlido après avoir vu l'attentat terroriste de Sonia Wolguelane :

> Pendant les secondes qui suivent un assassinat sur la voie publique, les règles conventionnelles de l'univers son transgressées. Pas besoin de fouiller très loin dans les mémoires, nous avons tous connu, nous aussi, ce phénomène. Les acteurs évoluent avec une fluidité surnaturelle, le décor est une photographie sur laquelle les badauds sont provisoirement inertes, la pluie tombe sans bruit, les témoins perçoivent avec acuité de minuscules détails inutiles. Sous les yeux de Mevlido, tout se déroulait à présent à l'intérieur d'un temps compact qu'il aurait été impossible de mesurer en soixantièmes de minute ou même en soixantièmes d'une unité quelconque (pp. 101-102).

Le lecteur est invité ainsi à déstabiliser l'expérience transparente ou conventionnelle de la réalité décrite par ce passage à partir de son association à l'idée d'une photographie, véhiculant le temps fixe et compact ainsi que la distance perceptive envers la situation

décrite, qui devient expérientiellement surnaturelle et qui est rattachée à l'expérience opaque du monde que fait Mevlido : au lieu de participer activement à l'action perceptive qui donne un sens au monde, la scène est comme détachée de lui, se déroulant indépendamment *sous ses yeux* et le monde est soudain vu comme un *décor,* comme une fiction. Les exigences professionnelles de Mevlido lui demandent de traverser constamment les sphères du réel et la sphère du rêve, à travers lequel il transmet inconsciemment des informations à ses supérieurs sur l'état des hominidés : « Vous allez renaître là-bas, vous allez grandir et devenir adulte là-bas. Vous attendrez la mort là-bas. On a besoin d'un observateur qui vive les choses de l'intérieur. On collectera les informations par l'intermédiaire de vos rêves » (Volodine, 2007, p. 198). Une grande partie de son expérience est saisie de forme transparente : que ce soit le monde réel ou le monde onirique, il les habite en ayant une sensation d'immédiateté similaire, pas tout à fait identique, causée par son incapacité progressive à les distinguer. Le lecteur ne peut pas vraiment énacter les mondes oniriques et métaphysiques – puisque Mevlido devra se réincarner et croiser l'espace noir – pour les éprouver de façon transparente comme les expérimente exactement Mevlido, à travers son corps fantôme et virtuel ; pourtant, le lecteur peut toujours projeter dans le personnage le sentiment d'étrangeté envers la réalité qui constitue l'expérience opaque du monde, et qui s'affiche dans ces moments où Mevlido perd à son tour cette sensation d'immédiateté et hésite sur le domaine de la réalité qu'il habite : « Ce n'est pas réel, pensa-t-il soudain. Je suis ailleurs que dans le réel. Sa peur augmenta. Il s'était rendu compte qu'il rêvait, mais il ne pouvait pas sortir de l'ailleurs ni en chasser Alban Glück » (Volodine, 2007, p. 161).

On peut noter aussi que l'opacité que l'on aperçoit dans le post-exotisme se revêt d'un travail stylistique concret. Dans ce même roman, où le personnage est en constante transition du monde réel aux mondes oniriques, on peut lire des fragments où l'idée de la photographie et du décor sont reprises pour décrire l'irréalité de l'expérience, auxquelles il s'ajoute l'idée de l'apparition ou du surgissement pour décrire l'incohérence logique de l'interaction des éléments du monde dans l'espace visuel : « On croyait s'être installé à l'intérieur d'une photographie sans surprise quand soudain se manifestent deux individus patibulaires supplémentaires. Jusque-là ils s'étaient confondus au décor, l'un collé à un mur, l'autre effacé contre un poteau, et les voilà qui maintenant s'animent » (Volodine,

2007, p. 45). La référence au théâtre, à la photographie ou tout simplement à l'image comme des perceptions différées du réel ; la référence aux qualités de la densité ou à l'épaisseur pour qualifier l'espace éprouvé, ainsi que l'idée d'une perception floue, imprécise ou confuse ; et, en général, le champ de la thématisation de l'illusion, de l'irréalité, de l'hallucination, du rêve sont autant des marques stylistiques communément utilisées par le post-exotisme pour écrire l'opacité. Le plus souvent, le récit de l'expérience d'opacité est accompagné de la modélisation de la perception de l'étrangeté, comme dans ce fragment où l'on comble la description de l'effet étrange de la lumière sur l'obscurité désolée de la boutique avec l'impression d'irréalité qu'elle provoque dans le spectateur : « Au-delà des rayures jaunes que projette la lampe de la boutique, l'endroit est obscur, désolé, formé d'amoncellements et de murs. On a presque du mal à se croire dans le monde réel. La boutique elle-même pourrait avoir surgi d'un rêve » (Volodine, 2007, p. 130). Et, dans ce sens, il semble que l'écriture de l'opacité dans le post-exotisme combine les efforts d'écriture engageante et sensoriellement empathique avec ses efforts de la modélisation d'une conscience, et en compose quelque chose comme un *lyrisme de l'opacité* ; un lyrisme dont la fonction est d'engager phénoménologiquement le lecteur dans la simulation de l'expérience de ne pas être engagé phénoménologiquement au monde, mais de l'éprouver à travers le voile d'irréalité que représente le fait d'être conscients du médium dans lequel se déroulent les représentations, tout comme les personnages rêveurs, hallucinés, schizophrènes du post-exotique font l'expérience de la liminalité entre les mondes phénoménologiques qu'ils traversent. Les syntagmes « ce réel pestilent » (Volodine, 2007, p. 121), « La nuit restait indéchiffrable » (Volodine, 20007, p. 198), et « Le temps est noir » (Volodine, 2007, p. 271), appartenant toujours à *Songes de Mevlido*, sont des exemples concrets et minimaux de ce lyrisme de l'opacité, où une donnée phénoménique brute (respectivement : l'odeur pestilent ; l'obscurité de la nuit ; la couleur noir) rejoint métaphoriquement la modélisation de l'étrangeté de la perception de ce qui est normalement expérimenté de façon transparente (le réel et le temps comme étant quelque chose d'objectivable et de prédicable; la nuit comme un énigme plutôt que comme une expérience transparente du monde) pour véhiculer une sensation d'irréalité et de non-familiarité.

4.3.1 L'immersion fictionnelle à l'épreuve du binôme transparence/opacité

L'expérience de s'éprouver en train d'éprouver, c'est-à-dire d'éprouver le monde à travers le médium cognitif-processuel où il se déploie, ou encore l'expérience de l'opacité, est une expérience liminale de la conscience et du monde phénoménique du lecteur que le lecteur dont toutefois faire l'expérience lorsqu'il est dirigé par un récit qui la relate, en l'énactant sur un personnage qui l'éprouve à son tour : le post-exotisme semble particulièrement enclin à l'utiliser comme un moyen pour figurer la conscience phénoménique d'un corps post-exotique à travers la négativité de l'expérience habituelle du lecteur. Toutefois, dès qu'on examine l'opacité à la rencontre de l'expérience du monde proprement dit et de l'expérience du monde fictionnel en particulier – toutes les deux comprises selon la théorie de l'énaction – une complication supplémentaire apparaît qui se rapproche de l'aporie : en effet, si la lecture engageante du texte littéraire implique simuler l'expérience proposée par le récit, alors que l'expérience de l'opacité implique un sensation de distance envers le monde phénoménique, à quel point peut le lecteur s'engager dans la simulation de l'expérience d'opacité du monde des personnages post-exotiques lorsque cette expérience décrit précisément une expérience de désengagement du monde phénoménique proposé par le texte et énacté par ses personnages ? Autrement dit, est-ce que la simulation fictionnelle d'une expérience d'opacité est véritablement une expérience du monde fictionnel ? Pour répondre à ces questions, dont l'importance pour le projet post-exotique de fabulation de la réalité est accrue, on doit mettre à l'épreuve le binôme transparence/opacité non pas dans l'expérience phénoménique du monde, mais dans l'expérience du monde fictionnel du texte littéraire.

Comme nous avons vu dans l'œuvre de Caracciolo (2014, p. 101), la théorie énactive regarde la lecture comme un phénomène actif, qui engage le lecteur dans le déploiement du monde phénoménique du récit à travers lequel il interagit *en simulant* la manière dont l'organisme déploie un monde phénoménique à travers l'interaction de son corps avec l'environnement. Nous avons vu aussi que, d'après Metzinger (2003b), si les processus cognitifs intervenant dans le déploiement du monde restent inaccessibles à l'attention, on en aura une expérience transparente, directe, familière, de sorte que l'inconscience du médium est en relation directe avec notre expérience immersive. Ne pourrait-on alors assimiler aussi à cet égard l'expérience réelle et l'expérience

fictionnelle ? Un premier constat doit être fait pour guider notre réflexion : même si on loue souvent les pouvoirs hallucinatoires ou enivrants de la littérature, il est difficilement vrai que l'expérience du monde fictionnel puisse être faite, dans des conditions normales non-pathologiques, avec un même caractère immédiat, vivace, enfin, transparent que celui de l'expérience du monde réel : selon les idées de Metzinger, les mondes imaginés ou le fonctionnement *offline* de la cognition (*vid.* 2003a, p. 179) ne sont jamais éprouvés avec la même transparence que le monde phénoménique avec lequel on est inscrit corporellement et physiquement. Deuxièmement, il s'avère que notre expérience quotidienne n'est pas un continuum de transparence et de présence dans le monde phénoménique, qu'elle implique des entrées et de sorties constantes de notre Maintenant et Ici phénoménique pour figurer des représentations et de narratives internes plus au moins opaques: c'est le phénomène que Metzinger appelle « *mindwandering* », décrit comme une perte d'autonomie mentale (Metzinger, 2018a, p. 14), mais qu'on peut sans doute associer à ce flux dynamique de pensées et sensations qui caractérise le célèbre flux de conscience. Ainsi, notre vie mentale quotidienne implique le passage constant d'une expérience transparente à une expérience opaque du monde. Ces deux idées sont nécessaires lorsqu'on veut se pencher positivement sur les similarités structurelles et qualitatives de l'expérience de la réalité et de l'expérience littéraire.

Ainsi, il semblerait, d'après les réflexions de Marie-Laure Ryan (2004), que l'expérience de l'immersion littéraire est effectivement structurée par cette même relation inversement proportionnelle entre la conscience d'un médium et l'intensité ou immédiateté de l'expérience : et, ainsi, la théoricienne distingue quatre types d'immersion d'après la réflexivité à travers laquelle le texte littéraire est éprouvé (*vid*. 2004/2001, p. 125)[154]. Or, pour Ryan, qui pense que la lecture tend à et réussit à transporter la conscience du lecteur dans le monde possible de la fiction, voire à l'y *recentrer* (*vid*. Ryan, 1991), il est en principe possible de perdre « la capacidad para distinguir los mundos textuales, especialement los de ficción, del mundo real » (Ryan, 2004/2001, p. 125) dans le degré d'immersion le plus intense, qu'elle appelle *adiction*. À notre avis, cette idée à une valeur métaphorique, mais ne réussit pas vraiment à être cohérente avec les idées que Ryan évoque sur la simulation mentale (2004/2001, p. 139), ni plausible du point de vue

[154] Il s'agit de la concentration, l'implication imaginative, l'enchantement et l'addiction (Ryan, 2004/2001, p. 125).

cognitif – en effet, l'addiction que décrit Ryan semble plutôt correspondre à une pathologie schizoïde qui a lieu hors du processus de lecture qu'au cours du processus de lecture lui-même. Dans l'analyse de l'expérience phénoménique du texte littéraire, il faut se garder d'oublier que le monde fictionnel n'est pas un monde qui préexiste à l'acte de lecture, ou un monde qui attendrait à être visité au-delà de la fenêtre linguistique du texte, dont la transparence et l'opacité feraient référence plutôt à l'ouverture ou la fermeture de l'accès au monde. L'expérience du monde fictionnel implique l'interaction exploratrice et imaginative du système cognitif avec l'artéfact sémiotique du texte littéraire, de sorte que le lecteur peut simuler approximativement l'expérience relatée dans le récit (Caraciollo, 2014, p. 32). Dans ce sens, notre réflexion sur l'immersion littéraire doit démarrer en constatant que ce qui devient transparent ou opaque ne pourrait pas être seulement le texte, car, même dans une lecture imaginative, le lecteur a toujours besoin d'interagir avec le texte pour alimenter et diriger les processus du déploiement de l'expérience du monde fictionnel. De la même façon, l'immersion ne peut pas décrire une modalité d'entrée dans le monde littéraire, mais le résultat d'une interaction particulièrement engageante du point de vue imaginatif avec le texte qui peut alterner avec des interactions moins engageantes dans l'ensemble du processus de lecture.

Par conséquent, dans une théorie énactive de la lecture, le texte doit être plutôt compris comme un *dispositif* et l'immersion comme le processus d'« être à un monde d'action et de perception nouveau, rendu possible par un dispositif technique » (Auvray *et al.* 2005, p. 94)[155]. Cette définition vient des recherches sur le domaine des technologies de substitution sensorielle et de réalité virtuelle qu'étudient Auvray et ses collègues (2005), c'est-à-dire de ces technologies qui permettent de transformer les *inputs* sensoriels qu'un sujet introduit dans un dispositif en des *outputs* perceptibles par d'autres sens. Comme le signale Bruno Trentini (2014), si on peut comprendre l'immersion dans un monde comme l'association entre les actions d'un monde, effectuées autour du dispositif, et les actions correspondantes dans le nouveau monde de perception que rend

[155] Dans le contexte de notre réflexion sur l'immersion, il nous est utile de comprendre l'idée de la littérature comme dispositif d'après les travails sur le domaine de la réalité virtuelle et de la substitution sensorielle. Pourtant, cette idée peut être envisageable aussi d'un point de vue plutôt esthétique et idéologique, comme le montre l'étude de Rosa Benéitez Andrés (2016) sur la philosophie de Giorgio Agamben, où le fonctionnement de la littérature comme dispositif « implica […] que además de representar la vida tiene como misión organizarla. Los dispositivos son herramientas de poder con las que el individuo construye su mundo pero al mismo tiempo representan un obstáculo que puede llegar a apartar al ser humano de su existencia como objeto» (p. 63).

possible ce dispositif, la sensation immersive répond plutôt à l'habituation au différentiel qu'instaure le code symbolique du dispositif :

> L'immersion ne passe donc pas par l'efficacité dans le décryptage d'un code, mais par le fait que le code s'oublie tant les associations nouvelles et éventuellement forcées sont devenues naturelles. Il ne s'agit pas d'une perception qui transite par un dispositif, mais d'une expérience d'adaptation à un dispositif, au sens où c'est le sujet qui s'adapte au dispositif pour percevoir *avec lui* au lieu de *le* percevoir. […] Pour se faire oublier, le dispositif doit devenir semblable au corps propre de l'individu (Trentini, 2014, pp. 31-32).

Cette réflexion semble fonctionner parfaitement lorsqu'on l'applique à l'exemple que Trentini semble avoir en tête, c'est-à-dire le joystick et les jeux vidéo[156], mais reste-t-elle encore valable pour parler du texte littéraire ? Quelle est la nature du texte en tant que dispositif technique d'immersion dans un monde ? Au-delà de la connaissance de la langue dans laquelle le texte est écrit, on peut considérer avec Pierre Ouellet (2000) que les textes énonciatifs et le discours figuratifs demandent principalement que le lecteur résolve l'aporie que voici :

> les formes d'expression [du langage] sont *temporalisantes* – elles s'appréhendent la chose exprimée selon la chaîne linéaire et séquentielle, unidimensionnelle, du discours […], tandis que les formes de contenu des langues naturelles sont au contraire *spatialisantes* – elles s'appréhendent et appréhendent leur objet selon le principe d'une synthèse perceptive de traits, ou d'unités sémiques de nature soit conceptuelle soit figurale, qui se déploient dans un espace mental en une imagerie de type topologique, multidimensionnelle, constitutive d'un « champ » sémantique plutôt que d'une chaîne ou d'une séquence (p. 27).

Pour résoudre cette aporie, il faut opérer pendant le lecture « *la conversion de l'espace en temps* et *du temps en espace* », c'est-à-dire, réaliser la « *réduction eidétique* » qui permet

[156] En effet, le joueur doit apprendre le code symbolique du joystick pour qu'il diminue le différentiel qu'il établit entre les actions réalisés par le joueur dans son monde du, où il appuie des boutons, et le nouveau monde d'action et perception virtuel rendu accessible par le dispositif, où le personnage saute, bouge, etc. ; plus le différentiel établi par le dispositif est faible, plus les actions et les perceptions d'un monde ressembleront à celles de l'autre et, par conséquent, moins l'apprentissage de ce code symbolique sera nécessaire pour l'intérioriser comme quelque chose de naturel sans avoir besoin d'un processus conscient de déchiffrage. Au contraire, plus le différentiel est grand, moins la correspondance entre les actions d'un monde à l'autre est évidente, et plus l'effort d'apprentissage requis est grand : il est donc difficile d'entrer de manière immersive dans le monde proposée.

de passer de la « pluridimensionnalité des formes de contenu à l'unidimensionnalité des formes d'expression », et, en même temps, le « *redéploiement schématique* de la diversité sensible propre aux univers de fiction, grâce à l'ouverture de la chaîne syntaxique sur l'étendue et la profondeur du champ sémantique évoqué » (Ouellet, 2000, p. 27). Ainsi, l'interaction du lecteur avec le texte littéraire pour que ses actions lectrices se transforment en les images mentales de l'expérience d'un monde littéraire est médiatisée, déjà, par le différentiel que le texte apporte en tant que représentation des expériences du monde et qu'il faut réduire « de manière chaque fois singulière pour l'énonciation littéraire (selon un style esthétique propre à chaque auteur ou à chaque époque) » (Ouellet, 2000, p. 27)[157]. Or, dans la narration, elle implique aussi l'adaptation aux techniques qui altèrent le fil chronologique de l'histoire, aux processus d'enchâssement, à la relation entre l'information présente et les blancs, à la syntaxe et le style particuliers de l'auteur, etc., de sorte que l'immersion se produit lorsque le lecteur réussit à interagir avec le texte en tant que dispositif en n'intégrant plus le code symbolique du texte de façon consciente dans son expérience, c'est-à-dire lorsqu'il s'y adapte et opère naturellement la traduction de ses actions lectrices réalisées sur le texte littéraire en contenu phénoménique de l'expérience du monde fictionnel sans prêter attention à nos mécanismes de représentation, de sorte que le texte s'assimile au corps du lecteur dans sa nature de création de sens expérientiel. Dans les mots de Trentini (2014) :

> S'il fallait proposer une définition de l'état immersif axée sur ce point, on pourrait dire que l'immersion serait une capacité à se rendre accessible l'univers proposé, sans plus nécessiter d'une démarche consciente décryptant le dispositif par lequel l'univers est proposé. Une telle proposition de définition part du principe qu'il y a un dispositif auquel il faut s'habituer et qui ne va pas de soi dans le premier temps. Ce dispositif modifie l'accessibilité à l'univers en associant d'une nouvelle manière les comportements du sujet aux réalités objectives, et réciproquement. (p. 30)

[157] Enfin, d'une façon plus générale, cette aporie confronte « *la temporalité noétique* », exprimée par la séquentialité du langage et le flux de conscience, et « *la spatialité noématique* », qui relève de la multi-dimensionnalité et de la topologie des champs sémantiques et des images mentales et sensoriels du monde vécu (*vid*. Ouellet, 2000, p. 28).

Quel est donc le bilan de l'immersion littéraire que nous apporte l'inclusion des réflexions sur le texte comme dispositif à la lumière du binôme de l'expérience transparente/opaque ? L'expérience immersive du monde fictionnel est une expérience transparente dans deux sens : elle a lieu lorsque l'interaction du lecteur avec le dispositif du texte littéraire se fait sans que celui-là prenne conscience de la manière dont ses actions lectrices achèvent les processus de représentation qui rendent possible la simulation multidimensionnelle de l'expérience phénoménique proposée par le récit ; c'est-à-dire qu'elle implique l'inaccessibilité attentionnelle du lecteur au texte littéraire en tant qu'artéfact sémiotique et à ses propres mécanismes cognitifs et processuels en raison d'une adaptation au code symbolique du texte littéraire, qu'il traduit phénoménalement dans un nouveau monde de perception et d'action. L'expérience du monde fictionnel a toujours lieu dans le médium cognitif du lecteur, mais, dans la mesure où c'est le texte qui dirige l'énaction des contenus de cette expérience simulée à partir des expériences phénoméniques passées, il se produit un couplage du texte et du système cognitif, voire du corps du lecteur, qui doit se rendre transparent en bloc pour qu'il se produise une expérience immersive. Par conséquent, et du côté de la lecture non-immersive, si le lecteur ne réussit pas à accoupler ses actions lectrices au code symbolique du texte littéraire, c'est-à-dire s'il ne s'y adapte pas, il demeurera conscient des efforts qu'il réalise pour simuler dans son esprit l'expérience proposée par le récit.

Or, à ce point, on pourrait douter qu'il se produise une expérience phénoménique d'un monde proprement dit, c'est-à-dire que le lecteur puisse en effet simuler une expérience fictionnel, et c'est alors qu'on arrive à une conclusion intéressante : tandis que l'expérience littéraire immersive peut-être plus au moins rapprochée de l'idée d'une expérience transparente du monde fictionnelle, l'expérience non-immersive du texte littéraire n'est pas strictement une expérience opaque du monde fictionnel et, en fait, il ne peut pas y avoir une expérience opaque du monde littéraire strictement parlant. L'expérience opaque d'un monde implique d'éprouver ce monde en étant plus au moins conscients du médium à travers lequel cette expérience se déroule, mais dans la lecture non-immersive il n'y a pas d'expérience intégrée d'un monde fictionnel en premier lieu, parce que l'expérience du monde fictionnel est le résultat précisément de la transparence du texte littéraire en tant que dispositif : l'idée même d'un monde fictionnel, l'idée de faire l'expérience d'un texte exclut la possibilité d'en faire une expérience opaque. Ce qui

se produit à ces moments où la lecture devient non-immersive c'est plutôt la déconnexion du lecteur avec le monde fictionnel, qui cesse tout simplement d'être éprouvé, car le lecteur dirige son attention vers le code symbolique du dispositif littéraire. Pourtant, ceci n'exclut pas la possibilité que, sous certaines conditions, la lecture non-immersive puisse générer une expérience opaque dans le lecteur, mais ce ne serait pas forcément l'expérience du monde fictionnel, plutôt l'expérience opaque de son propre monde réel. En effet, étant donné que la lecture non-immersive confronte le lecteur avec la conscience de ses propres processus d'interprétation et de représentation du texte littéraire, cette conscience pourrait se transférer à une réflexion métacognitive sur ses propres processus cognitifs, sur la manière dont son esprit fonctionne dans l'interaction avec le texte, dans les efforts de la simulation d'une expérience, le lecteur devenant alors l'observateur de ses actes d'interprétation. Donc, tandis que la lecture non-immersive ne pourrait pas être une expérience opaque du monde fictionnel, elle pourrait, au moins théoriquement, favoriser indirectement l'expérience opaque du monde phénoménique du lecteur.

Qu'arrive-t-il alors, du point de vue du lecteur, avec les récits des expériences opaques que font souvent les personnages post-exotiques, en alternant les mécanismes de simulation et de modélisation ? Examinons-le avec un autre exemple tiré de *Dondog* (Volodine, 2002a), concernant la narration dont se charge Dondog lui-même de la visite de Gabriella Bruna au bureau de Jessie Loo, une vielle chamane, toutes les deux travaillant pour l'administration égalitariste. Le fragment débute avec une description du bureau tel qu'il est vu par Gabriella Bruna. On suit, d'abord, le parcours de son regard se plaçant sur des objets concrets et, ensuite, on s'abandonne à la description des impressions esthétiques, sensorielles et même émotionnelles que la vue de ce bureau peut causer dans une employée comme Gabriella Bruna, et qui finit par l'emporter sur une description stricte de la configuration spatiale :

> Elle baissa le son de la radio. Deux verres de thé fumaient sur le radiateur, et, au milieu des copies d'interrogatoires et des listes de prisonniers, une assiette de biscuits trônait. Il y avait aussi sur le plateau de la cantine une pyramide de pommes vertes, guère plus grosses que des noix. Le bureau de Jessie Loo ne rompait pas avec la monotonie spartiate qu'on observait dans la Section 44B quel que fût l'étage et quel que fût le grade du fonctionnaire : une répartition policière

> de l'espace, des étagères croulant sous les archives tchékistes, et du matériel robuste, y compris, sans doute, dans le premier tiroir venu, un pistolet destiné aux opérations mouvementées – ou au suicide, pour le cas où on y était acculé par une enquête interne (Volodine, 2002a, p. 173).

Le lecteur est clairement invité à faire une expérience imaginative de l'espace du bureau et une lecture immersive du fragment, qui ne suppose pas de difficultés pour qu'il traduise ses actions lectrices dans le contenu phénoménique intégré du monde fictionnel. Or, tout de suite, il se produit une rupture assez abrupte de la tendance immersive du fragment, en révélant soudain au lecteur son inadaptation au code symbolique du texte, c'est-à-dire à la manière transparente dont il était en train d'expérimenter le bureau, et en modélisant en même temps l'expérience qui en fait une conscience phénoménique déviante :

> Or, par suite d'une subtile modification dans les détails, on avait l'impression que ce bureau n'avait pas beaucoup du rapport avec le reste du bâtiment. C'était comme si on avait atteint un lieu de réalité intermédiaire. Je ne sais pas bien expliquer cela, dit Dondog. On avait l'impression d'avoir pénétré dans 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 perdaient une bonne partie de leur signification. (Volodine, 2002a, pp. 173-174).

Les exigences imaginatives de ce fragment sont élevées : comment projeter l'expérience, maintenant opaque, que fait Gabriella Bruna d'une réalité intermédiaire « où les notions d'espace, de passé, d'avenir, de vie et de mort perdaient une bonne partie de leur signification » en imaginant ce même bureau anodin qu'on vient d'imaginer de façon transparente ? Qu'il y ait ou non des lecteurs particuliers plus au moins familiarisés avec des expériences de liminalité pareilles de sorte qu'ils puissent se les rappeler pour lire de fragment, il nous semble que la modélisation de l'expérience opaque produit une suspension momentanée de l'immersion qu'on venait de favoriser. Et ceci surtout parce que le lecteur doit calibrer ses interactions avec un code symbolique qui vient de se transformer pour décrire la modélisation d'une expérience opaque.

À cet égard, l'apparition du narrateur au milieu du fragment n'est pas anodine : il interrompt le récit engageant d'un monde fictionnel pour diriger l'attention vers la manière dont il est décrit, c'est-à-dire, vers le texte en tant que dispositif, et vers l'ineffabilité de l'expérience vécue par Gabriella Bruna. Le commentaire de Dondog

s'ajoute au récit d'une expérience opaque, difficilement imaginable, et empêche que le lecteur fasse une expérience transparente du monde fictionnel, dans la mesure où il doit maintenant se concentrer sur le texte, sur la manière dont il devrait interagir avec le texte pour énacter l'expérience modélisée par la description. On peut alors se demander de quelle manière le lecteur lira-t-il la suite de la visite au bureau de Jessie Loo, le paragraphe suivant, où l'on insiste davantage sur la différence entre la composition ordinaire de l'espace et l'expérience opaque de Gabriella Bruna, associée maintenant au domaine du chamanisme :

> J'explique mal, dit Dondog. Rien, dans la pièce où travaillait Jessie Loo, ne la différenciait d'un local administratif ordinaire. Elle n'était même pas décorée de façon spéciale, aucun matériel chamanique n'y était remisé, ni tambour plat, ni ceinture de sonnailles, ni couronne en peau de belette. Et pourtant, ce matin-là, dès que Gabriella Bruna eut pénétré dans le bureau de Jessie Loo, elle sut qu'elle avait quitté une première sphère concrète du monde et qu'elle venait d'accéder à une deuxième sphère, parallèle (Volodine, 2002a, p. 174).

La description négative de l'espace, c'est-à-dire la description à travers ce que l'espace n'est pas ou ce qu'il y manque, est significative : elle montre au lecteur les limites de ses connaissances par rapport à l'expérience de Dondog ou de Gabriella Bruna, en augmentant la distance entre le monde fictionnel et le lecteur, entre ceux qui comprennent que leur expérience est liée à la surnaturalité chamanique, et celui qui n'arrive pas à savoir ce qu'il y pourrait manquer pour que cet espace soit plus proche de l'expérience que ces personnages en font. C'est le récit d'une expérience opaque du bureau à travers sa modélisation, et, de cette manière, elle contraste avec celle suscitée par le premier récit qui, à la de celui-ci, pouvait être lu de façon immersive : la fonction de cette description négative et chamanique n'est pas d'apporter plus de détail sur le bureau, mais de rendre au lecteur la possibilité d'examiner consciemment et par contraste la manière dont il l'a éprouvée auparavant, dont il a projeté imaginativement une expérience transparente du bureau à partir des explications fournies par le narrateur ; elle permet au lecteur non pas d'avoir une expérience fictionnelle, mais d'examiner les processus par lesquels il pourrait avoir une expérience fictionnelle du bureau de sorte qu'elle soit éprouvée irréellement. En d'autres termes, le lecteur se voit rapproché de la réflexion sur sa propre conscience phénoménique dans la tâche d'énacter un monde, c'est-à-dire dans le but de faire une

expérience opaque du monde réel. On ne pourrait pas dire avec certitude s'il aura aussi une expérience opaque de son propre monde phénoménique : la construction méticuleuse du fragment, les articulations entre descriptions immersives et modélisations, la manière dont le texte engage le lecteur à la suivie du récit, etc., enfin, toutes ces ressources littéraires que le post-exotisme emploie dans la description des mondes phénoméniques déviants assurent que l'opacité travaille dans l'esprit du lecteur, au moins, comme une esthétique, encore que cela n'empêche qu'elle représente le début d'une interrogation métacognitive pour certains lecteurs.

Ainsi, tandis que le récit de l'expérience opaque, puis déviante du monde que font les personnages post-exotiques est difficilement simulable par le lecteur en tant qu'expérience fictionnelle – car on ne peut pas faire une expérience opaque d'un monde fictionnel –, le post-exotisme réussit néanmoins à l'évoquer dans l'esprit du lecteur sous la forme d'une expérience d'opacité de son propre monde, à ces moments où il lit le texte en s'interrogeant sur ses mécanismes de représentation et d'expérience phénoménique. On y réussit en attirant l'attention du lecteur sur le texte littéraire en tant que dispositif, c'est-à-dire en lui refusant l'expérience immersive par laquelle il oublierait l'interaction interprétative avec le texte. Comme nous l'avons vu, la modélisation de la conscience phénoménique des êtres post-exotiques est sans doute un des moyens pour y arriver, mais il s'avère que le texte post-exotique dispose de différents mécanismes pour provoquer la non-immersion du lecteur. Nous allons en présenter ensuite quelques exemples, mais il faut déjà noter que la combinaison des mécanismes contre-immersifs (Caïra, 2014, p. 64) et des mécanismes qui favorisent, au contraire, l'expérience engageante et imaginative du lecteur a un but précis : c'est dans l'alternance et le contraste entre l'immersion non-réflexive et la non-immersion réflexive que le lecteur devient le plus sensible à la réflexion sur ses propres processus cognitifs. En effet, si le post-exotisme ne combinait pas ses efforts de simulation transparente avec des efforts de modélisation et d'opacité, il serait difficile que le lecteur se voie conduit à faire de telles réflexions ; et, de la même manière, si le récit ne s'ouvrait pas à recevoir une lecture immersive, et qu'il choisissait d'être complètement abstrait ou théorique, il serait difficile que le lecteur ressente le besoin de comparer cette expérience non-immersive avec une expérience immersive pour comprendre le texte. Une question s'impose à laquelle on devra répondre : quel est le

sens, dans l'ensemble du projet post-exotique, de cet effort stylistique qui combine l'immersion et la non-immersion du lecteur dans les mondes fictionnels post-exotiques ?

4.3.2. Poussées et frottements contre-immersifs dans le post-exotisme

Avant d'examiner le sens général et les implications de cette esthétique de l'opacité, nous voudrions néanmoins consacrer quelques lignes à l'analyse des mécanismes utilisés par le texte post-exotisme pour y réussir. Il s'agira, alors, de cerner les moments où le post-exotisme provoque explicitement une lecture non-immersive du texte littéraire, au-delà des différentes expériences de lectures des différents lecteurs. Dans la mesure où la lecture non-immersive implique que le lecteur ne soit pas adapté au dispositif du texte de sorte qu'il y prête attention consciente, en entravant ainsi l'expérience phénoménique du monde fictionnel, les mécanismes contre-immersifs, selon le terme de Caïra (2014) seront ceux qui réussiront précisément à ce que le lecteur évalue son interaction avec le texte. Éventuellement, si ces mécanismes sont accompagnés d'une modélisation sur l'expérience d'éprouver un monde, ils pourraient aussi déclencher une expérience opaque du monde du lecteur, en l'invitant à réfléchir sur ses processus cognitifs. Or, pour le moment, avec une volonté plutôt cumulative, nous ne nous intéresserons qu'à signaler quelques exemples de la manière dont le texte post-exotique attire l'attention sur lui-même.

Tout en considérant une idée de l'immersion comme l'adaptation à un dispositif, Caïra (2014) a proposé que la résistance au mouvement immersif est causée notamment par les *frottements* qui peut générer le dispositif (et qu'on commentera après) et la *poussée contre-immersive* en tant que « sentiment d'être étranger au monde présenté par l'œuvre ou dans l'expérience fictionnelle » (p. 69). On peut déjà apprécier que le récit de ces expériences phénoméniques déviantes du monde qui font les personnages post-exotiques, et que le lecteur ne peut pas éprouver sans difficulté, appartiennent à ce dernier type de mécanisme contre-immersif : « [La poussée] résulte de notre écart au monde proposé et aux logiques d'action de ses habitants » (Caïra, 2014, p. 69) et comme signale Caïra, elle peut être renforcée par l'absence de frottement : « dans un dispositif pleinement immersif, la conscience de mon étrangeté pourra être d'autant plus aigüe que le monde fictionnel

forme un tout englobant et consistant » (2014, p. 69). Pour nos propos, cela revient à dire que le sentiment d'être étranger au monde fictionnel proposé est renforcé par le fait que rien n'indique que l'expérience de ce monde soit étrange pour les entités de fiction qui l'habitent. En outre, Caïra distingue trois types de poussées contre-immersives : la poussée informationnelle comme « celle qui s'opère du fait de notre méconnaissance du monde proposé » (2014, p. 71) ; la poussée performative, désignant « l'écart entre nos actes du quotidien et ceux que nous « accomplissons » dans des cadres fictionnels » et qui s'exerce d'abord « lorsque les actes que je peux accomplir sont impossibles : voler, courir sur les murs, lancer des voitures… » (2014, p. 71) ; la poussée situationnelle, qui « correspond à des homologies fortes entre la fiction et le vécu de l'utilisateur, qui engendrent parfois des réactions fortes » (2014, p. 72). Comme on peut le remarquer, Caïra est en train de penser surtout aux genres du fantastique pour définir les types de poussées contre-immersives, pourtant on peut s'en servir et les adapter pour parler du sentiment d'étrangeté face au monde décrit par le post-exotisme. Ainsi, même s'il est possible de concevoir que les différents types de poussée contre-immersive se rétro-alimentent entre elles, on peut dresser un bref bilan d'exemples pour montrer leur importance dans le post-exotisme.

Ainsi, du côté de la poussée informationnelle, on pourrait rassembler tous ces récits qui instaurent un écart immersif entre l'expérience du lecteur et l'expérience du monde en raison d'un manque d'information qui expliquerait, ou, enfin, qui adoucirait l'étrangeté du monde proposé. L'exemple paradigmatique à cet égard est *Songes de Mevlido* (Volodine, 2007). Les premiers chapitres du roman sont caractérisées par l'alternance presque indiscernable entre la vie et le rêve, ainsi que par une certaine dissociation presque schizoïde dans la personne de Mevlido : ces deux aspects font que le lecteur soit constamment poussé hors de l'expérience immersive pour calibrer la manière dont il est en train d'interpréter le récit. Ce n'est que deux centaines de pages après que le lecteur apprend que Mevlido avait été envoyé en mission à la Terre pour recueillir des informations sur la décadence de l'humanité, que ses supérieurs contacteront avec lui par rêve et que le voyage risquait de lui créer l'effet psychique de se voir dédoublé : « Le contact avec nous sera extrêmement faible, dit Deeplane. Quelques rêves. Et une légère impression de duplicité qui risque de vous gêner un peu

quand vous aurez atteint l'âge adulte » (Volodine, 2007, p. 199). C'est le type de poussée contre-immersive le plus répandue dans les récits post-exotiques, et, dans la mesure où le récit des expériences phénoméniques déviantes implique toujours un manque d'information (en l'occurrence sensorielle et expérientielle) représenté par l'impossibilité de connaître qualitativement ce que c'est d'avoir un corps post-exotique, on pourrait argumenter que ce mécanisme se trouve là où le récit s'ouvre à relater des telles expériences. Du côté de la pulsion performative, on peut penser aux logiques des actions et des transformations des corps qui ne sont pas complètement humains, que ce soit parce qu'ils se rapprochent de l'animal, comme les mouvements corporelles insectoïdes de Balbutiar (Volodine, 2010), ou parce que ces corps appartiennent aux domaines métaphysiques où l'interaction avec la réalité admet des logiques contrefactuelles, comme on peut le voir dans les slogans de *Frères sorcières* (Volodine, 2019), destinées à guider le mort à travers l'espace noir : « 6. AVANCE SANS LES ÉPAULES ! » (p. 121), « 79. SOLIDIFIE TA MAIN GAUCHE, SOLIDITIE TES PROPRES OS ! » (p. 133) ou « 147. CHANTE AVEC TES DOUZE DOIGTS ! » (p. 144).

Du côté la poussée situationnelle, qui semble décrire le sentiment de surprise que produit le récit qui relate des expériences ou des situations perçues comme personnelles, on ne pourrait pas affirmer que le post-exotisme produit cette sensation de façon systématique, dans la mesure où elle implique l'histoire concrète du lecteur concret. Cela n'empêche qu'on puisse retrouver dans le post-exotisme le récit des expériences plus au moins quotidiennes avec lesquelles un lecteur concret puisse empathiser intimement, allant des récits d'amour jusqu'à la sensation banale d'attendre dans un aéroport, décrite avec certitude dans *Songes de Mevlido* (2007) :

> On se voit donc ainsi confronté à la solitude, dans une oisiveté qui vaut celle d'un touriste en transit dans un aéroport. Et on essaie de gagner du temps en le gaspillant. Et on lutte pour ne pas faire la seule chose qu'on ait vraiment le désir de faire : téléphoner à sa meilleur amie (Volodine, 2007, p. 200).

Mais le critique ne saurait pas juger si elles produisent ce sentiment de poussée contre-immersive d'une façon générale sur les lecteurs. Néanmoins, on pourrait quand même argumenter que la rencontre transfictionnelle du nom d'un personnage appartenant à un récit lu auparavant par le lecteur, dont *Des anges mineurs* (Volodine, 1999) est le paradigme, pourrait aussi avoir l'effet de le surprendre au point de suspendre son

expérience fictionnelle pour le plonger dans la recherche de ce même nom dans sa mémoire.

Toujours est-il que ce sentiment d'être étranger au monde de la fiction constitue un des mécanismes principaux dont le post-exotisme se sert pour produire une esthétique de l'opacité et que, dans certaines conditions, il entrave la compréhension fluide du texte nécessaire à l'éprouver phénoménalement, c'est-à-dire à s'y immerger. À cet égard, le post-exotisme partage avec le genre fantastique, tel qu'il est défini classiquement par Todorov (1970), l'épanchement d'un sentiment d'ambiguïté du côté de la réception du lecteur : « [Dans le fantastique] il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués » (p. 37). Ainsi, l'incursion du fantastique suppose un moment de déstabilisation dans la compréhension de certains éléments non habituels de la narration, qui cesse lorsque ces éléments sont de nouveau stabilisés :

> A la fin de l'histoire, le lecteur, sinon le personnage, prend toutefois une décision, il opte pour l'une ou l'autre solution, et par là même sort du fantastique. S'il décide que les lois de la réalité demeurent intactes et permettent d'expliquer les phénomènes décrits, nous disons que l'œuvre relève d'un autre genre : l'étrange. Si, au contraire, il décide qu'on doit admettre de nouvelles lois de la nature, par lesquelles le phénomène peut être expliqué, nous entrons dans le genre du merveilleux (Todorov, 1970, p. 46).

Ainsi, le fantastique est un moment de tension dans le processus d'adaptation au dispositif textuel : le lecteur se trouve familiarisé avec les lois qui régissent le monde fictionnel pour identifier quels éléments représentent une anomalie, mais il ne l'est pas suffisamment pour en trouver une explication satisfactoire. Comme le signale Todorov, l'indétermination du fantastique est temporelle et tend normalement vers sa résolution, même s'il existe des œuvres qui décident de ne pas résoudre cette ambiguïté. Le post-exotisme appartient à ce type d'œuvres : en ne proposant pas une explication aux anomalies phénoméniques dont l'expérience est systématiquement décrite par les personnages des récits et en subvertissant constamment les expectatives sur la logique du récit, le lecteur se trouve dans une constante adaptation insatisfaite au texte, favorisant

ainsi une expérience contre-immersive sous la forme d'une réflexion continuée dans le temps et qui concerne la dialectique entre les actions interprétatives du lecteur et le texte. La mention quasi accidentelle à l'existence des mutants dans *Des enfers fabuleux* (2003), dont les implications envers l'histoire ne sont pas complètement détaillées ; la présentation du personnage de Ragojine dans *Alto solo* (1991) comme étant un oiseau, ayant des plumes et du bec, qui interagit pourtant avec une normalité étonannte avec le reste de personnages humains du récit ; l'étendue des pouvoirs du chamane Solovieï dans *Terminus radieux* (2014), qui fait douter le lecteur entre la nature objective du monde que ferait le roman, et une nature poétique au moyen de laquelle Solovieï dirige chamaniquement ses personnages ; les nombreux personnages de *Le nom de singes* (1994) qui avouent d'avoir été assassinés, mais qui continuent à interagir avec les autres personnages vivants du roman, sans aucune mention aux fantômes, à l'espace noir, ou aux rêves ; la présence purement ornementale du personnage de Maria Henkel dans la première histoire de *Bardo or not barco* (2004), dont le corps est transparent et reste invisible pour tous les personnages, etc. Toutes ces situations ou personnages représentent des vecteurs d'indétermination qui font que le lecteur évalue son interaction avec les logiques régissant les mondes fictionnels, et, qui suscitent donc, des moments où le lecteur est potentiellement apte à faire une lecture contre immersive du texte littéraire.

Or, c'est dans la multiplication de frottements qui génère le dispositif textuel où il nous semble que le post-exotisme achève esthétiquement le sentiment d'opacité qu'il cherche à produire dans son lecteur. Caïra (2014) distingue trois types de frottement contre-immersif : le frottement technique, le génératif et l'interactionnel. Le frottement technique est compris comme « l'ensemble des altérations de l'immersion liées à la manifestation des conventions et des limites de l'interface qui nous relie au monde fictionnel » (Caïra, 2014, p. 65). À chaque fois que nous l'éprouvons, le monde fictionnel « se rappelle à nous comme *transcrit* et médié » (Caïra, 2014, p. 65), recouvrant également « toutes les pertes de continuité et de contiguïté des versions du monde fictionnel » (Caïra, 2014, p. 65) qui contrastent avec la fluidité de l'expérience quotidienne. Le frottement génératif concerne « l'ensemble des altérations d'immersion liées à la manifestation de finalités assignées à l'œuvre ou à l'expérience fictionnelle », qui apparaît lorsque l'intentionnalité de l'auteur « transparaît dans l'univers fictionnel,

lorsque les fonctions des personnages ou des objets de cet univers affleurent de manière trop visible » (Caïra, 2014, p. 66). Finalement, le frottement interactionnel regroupe « les altérations d'immersion liées à des adresses directes aux êtres extradiégétiques que sont le lecteur, le joueur, le spectateur » (Caïra, 2014, p. 66). Caïra conçoit alors les frottements comme les effets contre-immersifs qui proviennent des caractéristiques du dispositif, et non pas des caractéristiques de l'expérience du monde par lui proposé, mais il semble les considérer comme des effets collatéraux d'une lecture immersive qui toutefois ne se réussit pas. Pourtant, dans le post-exotisme, c'est souvent le texte littéraire lui-même qui cherche activement à causer des frottements contre-immersifs dans le lecteur, en sortant le lecteur de son expérience fictionnelle d'immersion et en attirant son attention vers le dispositif textuel. Autrement dit, le frottement est un trait stylistique qui contribue à l'esthétique de l'opacité dans le post-exotisme. Considérons sous cette angle ce fragment appartenant à *Des enfers fabuleux* (Volodine, 2003), qu'on a déjà évoqué pour parler du cadre modal du post-exotisme dans la section 3.3.2 du chapitre II :

> De retour à la maison, [Aitko] eut droit à la palette complète des corrections et des sarcasmes, avec variantes répugnantes. Le jour de son anniversaire tombait juste le lendemain. La mère Bakhor défourna le gâteau et en distribua une portion à chacun de ses enfants, mais pas à lui, puis elle retourna battre son linge. Excellente occasion pour une leçon de morale ; à genoux dans les crottes de poules, souillé, dans les grumeaux de salive noire qui révélaient le passage de son père, Aitko dut ingurgiter l'une après l'autre les cinq bougies de suif nauséeux, tandis que devant lui ses aînés s'empiffraient et le brocaillaient.
>
> Le quoi ?
>
> Le brocaillaient : le brocardaient, je voulais dire (pp. 589-590).

Rappelons que, dans *Des enfeurs fabuleux* (2003), on a affaire à un couple de narratrices, qui, en traversant péniblement le paysage rocheux de la côte, racontent l'histoire de quelques personnages, dont Aitko Bakhor. Ces narratrices font leur apparition dès la deuxième phrase du récit, mais immédiatement disparaissent et le lecteur se voit engagé dans le récit des enfances du jeune Aitko Bakhor, qui essaie de fuir une ambiance familiale oppressante. Or, lorsqu'on est en train d'imaginer l'humiliation qu'Aitko subit le jour de son anniversaire, le récit est soudain secoué par l'erreur lexicale d'une de ces narratrices : elle dit *brocaillaient* au lieu de *borcardaient*, dont l'inintelligibilité est

rapidement remarquée par l'autre narratrice. Suivant la terminologie de Caïra (2014), l'erreur lexicale de la narratrice représente clairement un frottement technique délibérément produit par le texte : le dispositif textuel détourne l'attention du lecteur vers lui-même, en le sortant de l'expérience fictionnelle pour qu'il réfléchisse aux conditions dans lesquelles cette expérience était possible, c'est-à-dire pour souligner l'interaction inconsciente du lecteur avec le texte. Or, il s'agit aussi d'un frottement interactionnel, car ce moment de lecture non-immersive de l'histoire d'Aitko représente un instant de réflexion sur l'action narrative de ces deux narratrices pittoresques, en vertu desquelles l'histoire est au deuxième degré. Ceci est quelque chose d'important : lorsque l'interruption de l'expérience immersive est délibérément causée par un texte qui refuse sa compréhension intuitive, la réflexion sur l'interaction du lecteur avec le dispositif textuel devient aussi une réflexion sur les circonstances de production du dispositif exhibant volontairement des frottements. Mais, si le récit qui exhibe cette dialectique entre immersion et contre-immersion ne se comprend pas comme étant au deuxième degré, dans la mesure où il n'est pas le produit d'un enchâssement avoué, cette réflexion devient alors un questionnement complexe sur la relation de l'écriture du texte et l'expérience par lui relatée.

Un exemple éloquent à cet égard c'est la manière dont le récit de *Le port intérieur* (Volodine, 1995) s'entrecoupe à des moments aléatoires, en provoquant la surprise du lecteur qui voit comment la suite du récit lui est niée, et, avec elle, la suite de l'expérience fictionnelle. En voici quelques exemples où nous avons souligné le moment du frottement interactionnel :

> Sur ces entrefaites, l'année de la Chèvre s'écoula, puis l'année du Singe, puis celle du Coq. Breughel habitait un temps désormais indistinct, mais il n'avait pas encore rompu avec l'idée d'une mesure de la durée, ni avec les vocables qui servaient à dater, avec ce genre *de*. Le voilà justement qui révisait le nom chinois des douze animaux fondamentaux du calendrier. (p. 27, c'est nous qui soulignons).
>
> Les cheveux de Gloria formaient une masse très densément noire, très asiatique, bien peignée en dépit des circonstances. Pendant une seconde, rien n'empêchait d'imaginer *que*. (p. 76 c'est nous qui soulignons).
>
> C'est pour toi *que*. Sans toi je *ne*. Elle n'écoute pas quand tu lui parles, petit frère. Vous êtes assis côte à côte sur les galets. Tu montres à Gloria la lune

> qui se lève au-delà des flots. L'horizon brasille. Gloria a toujours eu de mystérieuses distractions, des attitudes de refus, comme si elle souffrait d'autisme. Dans les ténèbres, elle joue avec une poignée de sable. Elle ne regarde pas la lune. Elle ne te répond pas. Elle existe, elle n'existe pas. Et c'est pour elle, uniquement pour elle *que*. (p. 146, c'est nous qui soulignons).

Tandis que les premières apparitions de ces *phrases niées* ont l'apparence de coquilles, au fur et à mesure qu'elles deviennent systématiques il se dévoile que c'est le dispositif textuel lui-même, et, donc, les circonstances de sa production, qui est soumis à une entreprise de fictionnalisation. Ainsi, la valeur du frottement n'est pas seulement de sortir le lecteur de son expérience fictionnelle en dirigeant l'attention vers le dispositif, mais aussi et de façon accumulative, de le plonger dans l'expérience d'une fiction du dispositif. Le lecteur pourra alors se poser des questions, qui mettent en rapport sa connaissance sur les contenus racontés par le récit et l'étrange modification que subit son dispositif, telles que celles-ci: A-t-il été endommagé lorsqu'on l'a copié, et, donc, est-il le résultat d'un processus de diffusion qu'on ne connaît pas ? A-t-il été censuré plutôt ? Préserve-t-il des secrets que seulement certaines personnes pourraient connaître ? etc., enfin, ce type de questions qui rapprochent le lecteur de l'univers de la fable post-exotique, qui se dévoile très directement ici comme la fiction du texte post-exotiques. Enfin, la production d'une langue post-exotique (*vid.* Soulès, 2017), qui résulte familière mais, en même temps, étrangère pour le lecteur français, pourrait aussi se comprendre dans le but de générer un frottement du dispositif qui attire le lecteur vers les circonstances de son origine. Ces exemples pourraient alors se ramener à la catégorie de frottement génératif, dans la terminologie de Caïra, et ceci dans la mesure où le lecteur pourrait être invité à se questionner sur les « intentions » qu'on voulait accomplir avec la production du récit et qui ont motivé des telles ruptures dans la fluidité du dispositif. Mais, en général, il nous semble que ce type de frottements accomplit la transformation du dispositif textuel en une fiction en lui-même, et que ceci ne réussit que du moment où l'expérience immersive du monde fictionnel est mise en suspens pour que le lecteur fasse l'expérience fictionnelle de sa propre réalité de lecture. Si la fictionnalisation du paratexte post-exotique trouble le seuil qui sépare la réalité où le lecteur regarde le livre, c'est-à-dire le texte en tant que dispositif, de la fiction proposée par le récit (Ruffel, 2006b, p. 85), cette fictionnalisation du texte réussit à faire que les processus de réflexion consciente sur le dispositif textuel,

qui représentent des moments de contre-immersion dans l'expérience de la lecture, deviennent eux aussi des instances où une nouvelle fiction peut s'afficher. Or, cette fiction n'est pas bornée aux limites de l'expérience du monde fictionnel du récit, car elle précise de la nier en premier lieu pour s'instaurer ; elle est, donc, une fiction qui a lieu hors de la fiction, qui ne pourrait pas se comprendre comme la simulation d'une expérience dirigée par le texte. La fiction du dispositif post-exotique est, comme nous explorerons ensuite, l'expérience de l'interaction consciente du lecteur avec le dispositif textuel rendue fictionnelle.

Cette brève analyse des procédés contre-immersifs, qui, dans le post-exotisme, sont cherchés activement par le texte littéraire, dessine un aperçu schématique de l'esthétique de l'opacité dans le post-exotisme : elle est, d'un côté, réussie par les mondes phénoméniques déviants des récits et la modélisation de l'expérience d'opacité que font souvent les personnages post-exotiques, c'est-à-dire par la poussée contre-immersive ; et, d'un autre côté, elle est accomplie par les mécanismes qui attirent l'attention du lecteur au dispositif en entravant l'interaction imaginative du lecteur au niveau de l'expérience fictionnelle, mais en le conduisant à comprendre le dispositif textuel comme étant lui-même un objet de fiction. Il ne faudrait pas comprendre que le post-exotisme est, donc, une littérature qui nie systématiquement l'accessibilité à ses mondes fictionnels, ce qui supposerait alors oublier l'écriture sensoriellement engageante qui caractérise aussi les textes post-exotiques. Il est néanmoins vrai que l'expérience post-exotique est celle de se voir alterner entre immersion et contre-immersion, entre expériences fortement engageantes du point de vue phénoménique et l'expérience de se voir interagir avec le dispositif textuel, celle d'être pris dans une dialectique constante entre le monde fictionnel et le monde réel jusqu'à les mélanger dans la lecture : le lecteur post-exotique est celui qui se trouve *à la frange du réel*, à la manière dont Volodine l'une de ses conférences (2008, p. 383), celui qui regarde le monde réel à partir du monde fictionnel, et le monde fictionnel à partir d'un monde réel transformé par la lecture, enfin, fabulé.

4.4. Le cerveau post-exotique

L'esthétique de l'opacité dans le post-exotisme a, tout d'abord, une valeur empathique accrue. Il y a de quoi soupçonner que les prisonniers post-exotiques font souvent une expérience opaque de leur monde, réduit aux limites spatiales et temporelles de la claustration dans la cellule et expérimenté à travers la déchéance physique et cognitive qu'ils subissent. Leur conscience phénoménique, située à la frange de l'humain, se manifeste dans des instances narratives qui ne peuvent être projetées intuitivement par la conscience phénoménique du lecteur. Ainsi, la lecture engageante des textes post-exotiques exige un travail et un entraînement cognitifs de la part du lecteur de sorte que celui-ci s'habitue au non familier jusqu'à ce qu'il soit perçu comme familier, comme nous l'indiquons dans la section 4.4 du chapitre II. Dans la mesure où, comme Yanna Popova (2015) l'indique, le récit propose avant tout une interaction intersubjective de création de sens entre narrateurs et lecteurs, la lecture engageante du texte post-exotique implique que le lecteur se voie de plus en plus apte à comprendre les caractéristiques idiosyncratiques et, enfin, cognitives de l'instance conversationnelle qui doit être enactée sous la forme d'un narrateur pour médier dans l'interaction[158]. Autrement dit, au fur et à mesure que le lecteur s'habitue à faire des expériences opaques de son monde phénoménique il est de plus en plus proche d'empathiser avec la manière dont les êtres post-exotiques habitent le leur et avec la manière dont ils narrent les récits de leur expérience. Bien entendu, cet effet empathique de l'esthétique de l'opacité doit se comprendre en relation à sa valeur de modélisation de l'expérience déviante phénoménique qui, ne pouvant pas être éprouvée par la conscience phénoménique du lecteur, réussit néanmoins à ce que celui-ci se la représente comme un portrait négatif de sa propre expérience, tel que nous l'avons vu. À cet égard et compte tenu de l'interaction complexe entre le lecteur et le texte post-exotique, il n'est pas paradoxal de proposer que, pour ce qui est le processus de lecture qu'exige le post-exotisme, l'esthétique de l'opacité

[158] « […] stories are best understood as processes of patterned interaction, prospectively anticipated and retrospectively reflected upon in a participatory sense-making between essentially two participants: a reader and a teller. This latter, and to some extent imaginary, participant is not just a linguistic effect but a manifestation of the irreducibly intersubjective nature of human minds. Literary reading, like any form of human exchange, is thus a shared act of participation, moment by moment, in the unfolding action, a process of leading and being led in order to enact an experience. I, as a reader, supply the memories, the imaginings, and the feelings in order to inhabit a world that until then is not my own, but becomes my own when I enact it. A meaningful encounter with a story is thus a participatory act of performance in which meaning lies not in the words, concepts, or events waiting to be communicated but in the intersubjective spaces they create between the participants» (Popova, 2015, p. 89).

a une valeur d'engagement avec les expériences relatées par le récit, même si cela implique d'en faire une lecture non immersive.

Or, à côté de cette effet esthétique, l'opacité joue aussi un rôle important dans l'ensemble du projet post-exotique, y compris l'apparition de la fable post-exotique et, donc, le processus par lequel le lecteur peut éventuellement participer à la fabulation de sa réalité. Revenons un instant au modèle que nous avons proposé pour comprendre la totalité du phénomène post-exotique. Nous avons suggéré que le post-exotisme conforme deux niveaux hiérarchiquement accouplés, le niveau interne et le niveau externe, qui décrivent deux systèmes d'interaction distincte entre le système cognitif du lecteur et le système littéraire du post-exotisme. Le niveau interne est constitué par le lecteur qui observe le système littéraire post-exotique pour simuler, au mieux, l'expérience phénoménique proposé par le texte. Nous avons étudié la relation du lecteur avec le texte post-exotique à ce niveau à partir des théories de la cognition comme énaction appliquées à la narration, de sorte que la lecture immersive a été assimilée à la simulation de l'expérience phénoménique du monde du lecteur dirigée par le texte. Or, comme nous l'avons vu, l'analyse de l'esthétique de l'opacité a dévoilé que le post-exotisme pousse systématiquement son lecteur hors de la réalisation de l'expérience phénoménique du texte pour attirer son attention sur la manière dont il interagit avec lui en tant que dispositif : à cet égard, l'opacité doit se comprendre comme une instance de réflexivité, faisant alors partie de cet « ensemble de mécanismes permettant de faire l'inscription, dans le texte ou dans l'œuvre, de l'auteur et du lecteur, l'œuvre elle-même, la littérature entière et tous les savoirs » (Camarero, 2018, p. 94). Et c'est dans ce sens qu'on peut comprendre que l'opacité dans le post-exotisme, en tant que réflexivité, est précisément ce qui permet au lecteur d'opérer le passage du niveau interne, où il observe le texte post-exotique, au niveau externe d'où émerge la fable post-exotique, où il constitue un méta-système avec le système littéraire post-exotique. En effet, cette réflexivité est le circuit qui connecte le niveau interne et le niveau externe du phénomène post-exotique et ceci parce que, comme nous allons le voir, l'opacité représente une voie de réintégration des processus d'interaction du lecteur avec le texte au sein du même système, mais conformant maintenant un niveau de sens supérieur.

La lecture du texte, en tant que simulation de l'expérience phénoménique de la réalité, est toujours ancrée dans une modalité de la présence ou, suivant la terminologie d'Iser, de l'événement : « dès lors que l'acte de lecture déploie le texte en tant que processus de réalisation, il constitue le texte en tant que réalité, car quelle que soit la réalité, elle est tout d'abord en tant que processus événementiel » (Iser, 1985/1976, p. 126). Cela ne veut pas dire, bien entendu, que la lecture ne convoque pas les connaissances passées du lecteur ; pourtant, le sens esthétique du texte se réalise toujours dans un Maintenant et un Ici phénoméniques : c'est pourquoi, en tant qu'expérience esthétique, la lecture est envisageable dès les théories de l'énaction, comme nous venons de faire à la suite de l'œuvre de Marco Caracciolo (2014). Du point de vue épistémologique et sans sous-estimer ni sa complexité ni sa légitimité esthétique, l'instant de lecture immersive est un processus structurellement similaire à celui qu'effectuent tous les êtres vivants, du plancton à l'être humain, dans l'interaction avec leur environnement et qui les rend, précisément pour cela, des êtres cognitifs (Maturana & Varela, 1980, p. 13). Ainsi, dans notre modèle du post-exotisme, le rapport entre le lecteur et le post-exotisme au niveau interne est un rapport essentiellement événementiel et reproduit un modèle cognitif de la capacité cognitive la plus élémentaire de l'organisme vivant, en fait, celle qui le définit comme être vivant. Or, lorsque le texte nie cette expérience phénoménique du récit, en multipliant les mécanismes contre-immersifs sous une esthétique de l'opacité, le rapport entre le lecteur et le texte est tout autre, ainsi que la capacité cognitive modelée. Il ne faut pas penser, par le contexte de nos réflexions, que l'opacité est toujours une marque pathologique. Comme il est souligné par la définition de Metzinger (2003a, p. 171), l'opacité est simplement la conscience que nos représentations de la réalité ont lieu dans un médium cognitif-processuel, de sorte que le degré d'opacité majeur est précisément ces pensées dont on a l'expérience consciemment. L'apparition de l'opacité phénoménique est donc l'envers de l'apparition d'une certaine conscience sur la cognition elle-même, et, alors, d'une certaine réflexivité dans l'organisme. Comme Metzinger (2003a, p. 61) le suggère, on l'a vu, l'existence d'un binôme d'oppositions entre l'expérience transparente et l'expérience opaque dévoile un besoin évolutif de disposer d'un *monde zéro*, éprouvé avec vivacité et immédiateté, lorsque l'organisme devient capable de sortir du Maintenant et l'Ici phénoméniques. Or, selon la théorie du neurobiologue Gerald Edelmann (2007/2006), seuls les mammifères,

y compris les humains, sont capables de mobiliser cette capacité cognitive : et ceci répond à des questions aussi bien physiologiques que, surtout, structurelles de leur cerveau. Pour comprendre le passage du niveau interne du post-exotisme au niveau externe, on doit donner un bref aperçu technique des structures de la conscience.

Pour Edelman, qui, dans *La science du cerveau et de la connaissance* (2007/2006), réserve la notion de conscience pour le processus qui advient dans le cerveau de certains animaux – en excluant ainsi la possibilité de parler d'une conscience phénoménique partagée par tous les êtres vivants–, le passage d'une inscription phénoménique de base à un certain degré de conscience a eu lieu il y a « environ deux cent cinquante millions d'années » (2007/2006, p. 52), au moment où « le système thalamocortical [du cerveau] s'est considérablement agrandi et que le nombre de noyaux thalamiques spécifiques a augmenté tandis que le cortex cérébral s'élargissait » (2007/2006, p. 51). Or, le point essentiel est que cette évolution du cerveau a été accompagnée d'un changement structurel, donnant lieu à une plus grande *dégénérescence* des circuits cérébraux[159], et, ce qui nous intéresse davantage, à un processus appelé *réentrée*. La réentrée « est le passage continuel de signaux d'une région du cerveau (ou carte) à une autre, et leur retour, à travers les fibres massivement parallèles (axones) dont on sait qu'elles sont omniprésentes dans les cerveau supérieurs » (Edelman, 2007/2006, p. 43). Le processus de réentrée décrit ainsi des boucles des circuits neuronaux agissant en parallèle, où l'*output* d'un circuit est l*'input* de l'autre, et cette circulation réentrante a pour effet « l'allumage réglé dans le temps ou synchronisé de groupes de neurones dans des circuits particuliers » qui assure « la coordination dans le temps et dans l'espace » (Edelman, 2007/2006, p. 44)[160].

[159] La notion de dégénérescence « renvoie à des situations dans lesquelles différentes structures peuvent donner les mèmes sorties ou conséquences » (Edelman, 2007/2006, p. 47). Elle a aussi un lien étroit avec la capacité associative de la cognition : « On peut donc s'attendre à ce que, dans la perception et la mémoire, de nombreux circuits différents de groupes de neurones puissent donner un résultat semblable. Si l'un ne réussit pas à fonctionner, un autre le pourra. […] La dégénérescence des circuits cérébraux donne presque immanquablement lieu à l'association, propriété clé qui est requise pour la mémoire et l'apprentissage. Cette propriété associative apparaît du fait du recoupement des différents circuits dégénérés donnant un résultat similaire. Si les signaux entrants changent, l'existence de ce recoupement peut aussi se traduire par une association avec des circuits différents donnant des résultats différents » (Edelman, 2007/2006, p. 48).

[160] Edelman utilise l'exemple suivant pour illustrer cette idée de rentrée : « Pour imaginer comment fonctionne la réentrée, considérez un quatuor à cordes hypothétique composé de musiciens talentueux. Chacun joue son air à un rythme différent. Reliez maintenant le corps de tous les musiciens avec de tout petits fils (nombreux sur toutes les parties du corps). Lorsque chaque musicien bouge, il envoie inconsciemment des ondes de mouvement aux autres. Au bout d'un court moment, le rythme et dans une certaine mesure les mélodies deviendront plus cohérentes. Cette dynamique se poursuivra, donnant une

Lorsque l'activité réentrante dégénérée est liée aux « systèmes de valeurs » présents de manière innée (Edelman, 2007/2006, p. 45) dans le cerveau de l'animal, le cerveau de cet animal est un cerveau qui « se parle à lui-même » (Edelman, 2007/2006, p. 45), capable d'effectuer des catégories perceptuelles à partir de la reconnaissance des structures à travers le temps et, ainsi, de faire des discriminations de plus en plus raffinées. Cet animal possède, alors, ce qu'Edelman appelle une *conscience primaire*, qui se manifeste dans la capacité d'habiter et de manier un *présent remémoré* :

> D'après cette conception [la conception sélectionniste du cerveau], la conscience primaire naît de l'activité réentrante qui relie la catégorisation perceptuelle à la mémoire de valeurs-catégories. La structure de l'activité intégrative qui a lieu dans ce réseau neuronal réentrant thalamocortical, dite noyau dynamique, créerait une scène dans le présent remémoré de la conscience primaire, scène avec laquelle l'animal pourrait établir des plans. Dans cette mesure, un tel animal conscient jouirait clairement d'un avantage adaptatif sur les animaux dépourvus de capacités discriminatoires ainsi renforcées. Le système de la mémoire, chez cet animal conscient, est influencé par des systèmes de valeur et par les modifications synaptiques sélectionnées qui sont suscitées par l'expérience catégorielle passée. (2007/2006, p. 52).

Nous pourrions ainsi dire que la conscience, du point de vue structurel, apparaît comme ce *processus* par lequel certaines informations du cerveau sont réintégrées dans d'autres voies neuronales en connectant ainsi maintes aires du cerveau – plus concrètement, elle apparaît lorsque « les connexions réentrantes au sein du système thalamocortical se sont mises à relier les systèmes de mémoire antérieurs, qui traitent des valeurs, aux systèmes corticaux plus postérieurs, qui sont dédiés à la perception » (Edelman, 2007/2006, p. 74). Enfin, dans un cerveau qui présente ce fonctionnement dit « sélectionniste », « la mémoire, l'imaginaire et la pensée elle-même dépendent tous du fait que le cerveau « se parle à lui-même » de façon réentrante » (Edelman, 2007/2006, p. 73).

Même si cette conscience est dite primaire, et ancre l'animal dans ce présent remémoré, ses mécanismes s'avèrent être la base sur laquelle advient, dans le cerveau des hominidés, une *conscience supérieure.* La notion de passé et d'avenir, le soi social, et,

---

nouvelle sortie cohérente. C'est quelque chose de ce genre qui se produit dans le jazz improvisé, sans fils, bien sûr ! » (2007/2006, p. 44).

éventuellement, la pensée symbolique sont, selon Edelman, le produit d'un autre événement d'ordre évolutif « impliquant de nouveau des connexions réentrantes » (Edelman, 2007/2006, p. 54) :

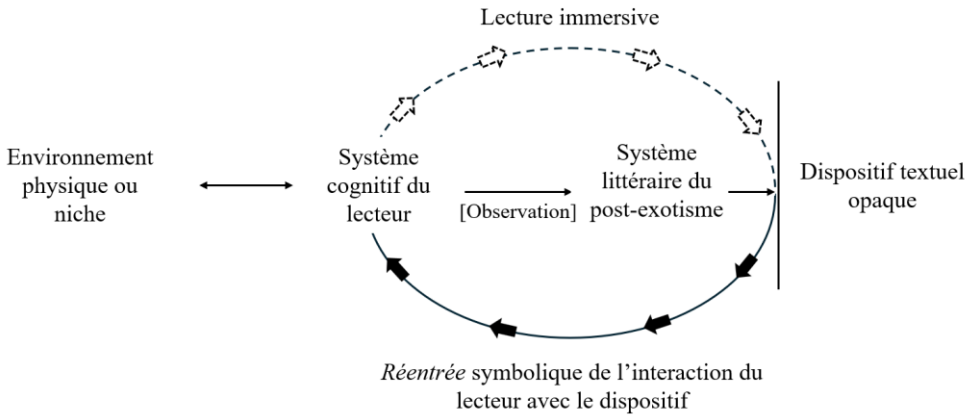
> À un certain moment au cours de l'évolution des primates supérieurs, un ensemble nouveau de voies réciproques a été développé, ce qui a rendu capables de référence symbolique ou sémantique les connexions réentrantes entre les cartes conceptuelles du cerveau et ces aires. Nous savons que des chimpanzés entraînés pour cela peuvent maîtriser des symboles ; les chimpanzés dotés d'aptitudes sémantiques pourraient donc posséder des lueurs de conscience supérieure. […] Des concepts riches du passé, de l'avenir et du soi social sont apparus. La conscience n'a plus été restreinte au présent remémoré. La conscience de la conscience est devenue possible (Edelman, 2007/2006, p. 54).

À cet égard, il est remarquable que les pages du texte d'Edelman consacrées au fonctionnement neuronal et physionomique du cerveau conscient – dit sélectionniste – concernent toutes l'explication de la conscience primaire, d'où il fait dériver, en passant par l'idée d'une conscience supérieure, l'apparition de la logique, d'un protolangage métaphorique, d'une pensée conceptuelle, etc. La conscience supérieure est donc rendue possible par une connectivité majeure du cerveau comme conséquence, en même temps, d'une plus grande dégénérescence des circuits neuronaux et d'une multiplication de l'activité rentrante : ainsi, la pensée métaphorique est un reflet « de la portée et de l'associativité des réseaux extrêmement complexes et générés du cerveau » (Edelman, 2007/2006, p. 102) et le langage –même si le neurobiologiste affirme que la compréhension de la manière « dont le cerveau rend possible le langage en est au stade de l'enfance » (Edelmann, 2007/2006, p. 83) –, doit aussi répondre à ces améliorations des mécanismes qui étaient déjà présents dans les cerveaux des animaux ayant une conscience primaire. Ainsi, Edelman semble comprendre le langage comme la manifestation conceptuelle et discursive de cette *conscience de la conscience*, c'est-à-dire des mécanismes et processus de la conscience primaire étant sujets à des nouvelles voies de réentrée et de connectivité dans le cerveau. Mais, dans la même mesure, il comprend que l'apparition et effectivité de la conscience supérieure a subi une « accélération après l'émergence de la syntaxe et d'un lexique » (Edelman, 2007/2006, p. 77).

Lorsque le post-exotisme dérive l'attention du lecteur de l'expérience phénoménique non réflexive de ces mondes fictionnels vers la manière dont il interagit avec le texte comme dispositif, il fait que son lecteur se rapproche d'un fonctionnement cognitif conscient à la manière dont le comprend Edelman (2007/2006). Tandis que la transparence de l'expérience du monde fictionnel ramène le lecteur à ses capacités de déploiement d'un monde phénoménique où il s'inscrit dans le présent esthétique de la lecture, l'opacité, signe de réflexivité, représente la prise de conscience du lecteur sur ses propres actions lectrices[161]. En effet, les mécanismes par lesquels le lecteur simule l'expérience du monde fictionnel font partie d'un processus de *réentrée* qui, s'il ne l'invite pas à faire une réflexion proprement symbolique, au moins, il le fait avancer dans ce sens (Fig. 37).

Figure 37.

Implications de la lecture réflexive



Note. L'expérience phénoménique du texte littéraire, représentée par la ligne discontinue, est entravée par l'opacité du dispositif textuel, de sorte que l'interaction du lecteur avec le dispositif rentre encore dans le système cognitif du lecteur sous la forme d'une pensée symbolique.

Dans la théorie de la cognition comme énaction, les symboles sont compris comme « una descripción más elevada de propiedades que en última instancia están

[161] Par ailleurs, on retrouve, dans l'œuvre de Camus une même association entre l'absurde, qu'on a associé avant à l'expérience opaque du monde, et l'avènement de la conscience, autrement dit la « chute dans la conscience », comme le souligne Amelia Gamoneda Lanza (*vid.* 2020).

encastradas en un sistema distribuido subyacente », ou plus précisément « como macrodescripciones aproximadas de operaciones cuyos principios rectores residen en un nivel subsimbólico » (Varela, Thompson & Rosch, 1992/1991, pp. 128-129): ils se ramènent à l'activité connexionniste du cerveau dans sa tâche d'interpréter la réalité physique et de projeter ce monde phénoménique. Pendant la lecture immersive, on ne peut pas vraiment faire attention à la manière dont on est en train d'énacter le paysage décrit par le texte ou au sentiment que nous fait ressentir un passage concret ; or, lorsqu'on se voit détachés du monde fictionnel, cette expérience imaginative extrêmement riche devient la matière d'une pensée consciente qui se rapproche du symbole : on lui confère une signification extra-esthétique, comme dirait Iser (1985/1976), en réfléchissant aux concepts évoqués dans le texte, aux émotions qu'il nous fait éprouver, à l'interprétation du sens d'un mot ou, éventuellement, à la relation du texte avec un autre texte que nous connaissons déjà. Au prix de le sortir de l'expérience phénoménique, l'esthétique de l'opacité et, enfin, la lecture non immersive invitent le lecteur à établir une voie de *réentrée* dans son cerveau par laquelle ses propres processus cognitifs impliqués dans la lecture engageante acquièrent une forme symbolique, plus au moins proche de la pensée catégoriale. Or, conséquemment, ce processus de réentrée à travers lequel se forme une pensée symbolique consciente sur le texte implique aussi une étape de grande connectivité des circuits neuronaux divers : ce n'est plus le procédé par lequel on déverse inconsciemment notre mémoire, nos croyances, notre sens de la logique, etc., sur la lecture pour simuler l'expérience du monde proposé par le texte, c'est que cette simulation d'expérience – qui garde la trace de notre subjectivité – est réintroduite dans un réseau de connexions où elle se connecte avec notre mémoire, nos croyances, nos connaissance de la logique.

Comme on l'a vu, ce processus de réentrée et de connectivité qui, dans la cognition quotidienne aboutit éventuellement à la création de catégories ou de catégories perceptuelles dans les mammifères, doit être guidé par un système de valeurs pour qu'il en résulte une adaptation cognitivement avantageuse pour l'animal : « La sélection au sein de ces réseaux [des groupes de neurones] détermine les catégories de comportement d'un animal individuel ; ce sont les systèmes de valeur qui apportent les biais et les récompenses » (Edelman, 2007/2006). La différence entre la conscience primaire des animaux et la conscience supérieure de l'humain est, comme le rappelle Edelman, que

ces systèmes de valeurs peuvent se voir affectés par le processus de création de catégories :

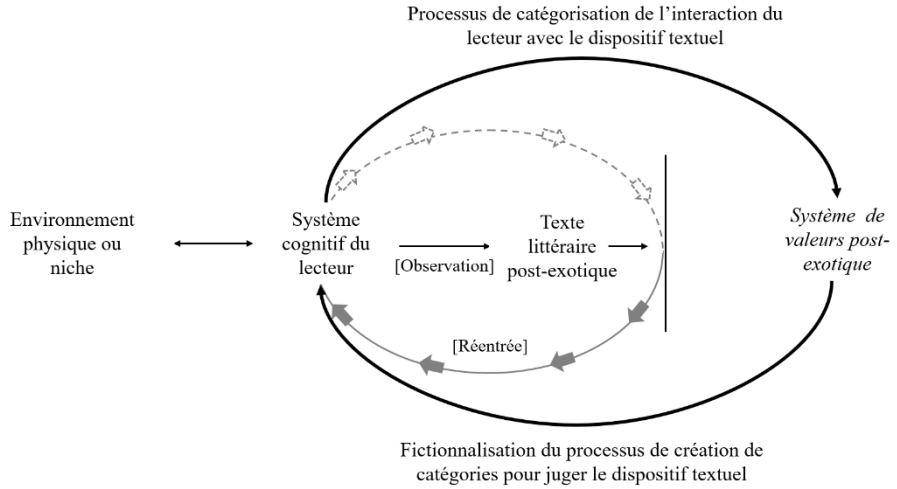
> Chez les humains, qui sont dotés d'une conscience supérieure, l'apprentissage des catégories peut réellement modifier certains aspects des systèmes de valeur. Les humains, à la différence des animaux, ont des valeurs modifiables. Il n'y a pas, chez les animaux, d'équivalents des saints qui, même sous la torture, peuvent préférer mourir plutôt qu'abjurer (2007/2006, p. 117).

Ainsi, chez l'humain il se produit une autre boucle selon laquelle il crée des catégories guidées par ses systèmes de valeurs qui arrivent à transformer ce système de valeurs avec lequel il crée des nouvelles catégories, etc. Bien évidemment, ce processus est aussi opératif dans la création de catégories qui viennent de la réentrée de l'expérience de la lecture : la considération symbolique de la lecture est influencée par notre système de valeurs, mais elle contribue aussi à le changer, en poussant le lecteur à changer ses goûts, accroître ses connaissances, etc. C'est à ce point qu'on commence à entrevoir la logique générale du fonctionnement du post-exotisme à ce niveau externe, où il constitue un méta-système avec le lecteur : la réflexivité fait rentrer l'expérience phénoménique du lecteur dans une voie qui aboutit à la création de catégories versant précisément sur son expérience de lecture, mais ce processus est guidé à travers un système de valeurs, devenant de plus en plus concret au fur et à mesure que le lecteur interagit avec le système littéraire post-exotique. En effet, la réflexion symbolique sur les premières interactions du lecteur avec les textes post-exotiques est probablement décourageante : le post-exotisme se charge de multiplier les impasses et les paradoxes pour que les analyses du lecteur qui le lit dès une théorie littéraire ou une esthétique particulière soient stériles. Dans le post-exotisme, tout comme dans le cerveau animal, il y a un critère adaptatif qui décourage certains processus symboliques et qui en récompense autres : un critère qui rend plus au moins souple, plus au moins cohérente, plus au moins naturelle la manière dont nous réfléchissons à notre intéraction avec le texte post-exotique. Ce critère est représenté par l'existence transitive de la fable post-exotique, par la prison de haute sécurité comme limite herméneutique, et l'adaptation ou l'inadaptation du système de valeurs du lecteur à ce critère lors de la réflexion sur son expérience de lecture distingue la lecture *en aval* de la lecture *en amont*.

La conséquence ultime de cette suite de mécanismes cognitifs n'est autre que la fictionnalisation des pensées du lecteur. On n'est plus dans le domaine de la fiction, ni dans celui de la parafictionnalisation dont parlait Saint-Gelais (2011), qui comprend qu'une partie de la fiction « dépend de l'intervention du lecteur, qui développe silencieusement un discours hétérogène et discontinu » (Saint-Gelais, 2011, p. 457). On est maintenant dans le domaine du système cognitif du lecteur et des catégories qu'il crée ou mobilise pour examiner son interaction avec un dispositif textuel ; dans le niveau externe du post-exotisme où le lecteur entre en relation constitutive avec le système littéraire post-exotique ; enfin, on se retrouve dans la fabulation de la réalité. Il convient peut-être ici de recomposer de manière concise ce passage de la fiction à la fable, tel que nous venons de l'analyser: dans un premier moment, le lecteur pénètre dans les mondes fictionnels proposés par les récits post-exotiques comme il le ferait avec n'importe quel autre texte littéraire ; l'expérience phénoménique du texte qui, d'un côté, est construite pour favoriser l'engagement sensorielle du lecteur se voit soudain interrompue par plusieurs mécanismes qui constituent une esthétique de l'opacité : de la modélisation des expériences phénoméniques déviantes que le lecteur ne peut pas énacter, aux disfonctionnements du dispositif textuel qui mettent en question la manière dont le lecteur s'y était habitué ; cette esthétique de l'opacité dirige l'attention du lecteur vers la manière dont il interagit avec le dispositif textuel, vers l'interprétation la plus adéquate d'un passage ou vers la manière dont il est écrit ; à ce point, il devient conscient de sa propre expérience lectrice, qu'il catégorise sous la forme d'une pensée symbolique guidée par son système de valeurs ; or, au fur et à mesure que son interaction avec le système littéraire augmente, et qu'il se voit systématiquement obligé à attirer son attention vers le texte en tant que dispositif, son système de valeurs commence à intégrer l'hypothèse que le texte affiche avec insistance, et qui résulte la meilleure hypothèse pour expliquer les faits textuels étranges: le texte post-exotique est le résultat de la production littéraire d'une communauté carcérale ; cette hypothèse implique de fabuler le domaine du réel auquel appartient le lecteur, de déployer hors du texte la fiction qu'il propose ; de cette façon, la suite de ses interactions conscientes avec le texte et des processus de catégorisation de son expérience lectrice est de plus en plus guidée par un critère interprétatif qui ramène ses pensées à la tâche de co-créer avec le système littéraire une fiction du texte, une littérature de la littérature (Fig. 38).

Figure 38.

Fictionnalisation des pensées du lecteur et de son interaction avec le dispositif



Note. Le processus décrit dans la fig. 37 est ici en couleur grise pour attirer l'attention sur le processus décrit en noir. Il s'agit néanmoins de processus qui rétroagissent les uns sur les autres, décrivant une boucle où les *ouputs* du niveau interne sont les *inputs* du niveau externe et vice-versa.

Une prison de haute sécurité, une communauté carcérale dont les intégrants ne semblent plus être des êtres humains, une littérature fantasmée, enfin, une fable sur la réalité émerge comme l'édifice mental que le lecteur est désormais appelé à construire et à maintenir à travers sa lecture sympathisante, celle qui réintègre son expérience des mondes fictionnels dans les processus de pensée du lecteur à l'heure de juger les textes qu'il est en train de lire et qui dote à cette fable l'impression d'exister vivement puisque le lecteur y vit son existence : c'est ainsi que le lecteur du post-exotisme devient un lecteur post-exotique à proprement parler, comme le suggérait Wagner (2006). Pascal Gibourg s'exprime dans ces termes dans son essai consacré au post-exotisme :

> Que la littérature de Volodine procède de ce constat qui veut que l'imagination écrive à même le réel, je ne dirai pas que c'est évident, car rien n'est moins évident que l'élément de la croyance qui fonde la perception. […] Pour le dire frontalement : *on croit en ce qu'on imagine qu'on voit* (2017, p. 22).

Face à des récits qui mettent en scène systématiquement des personnages dans des situations d'enfermement et de torture, on *croit* qu'ils sont écrits par des prisonniers

habitant une prison de haute sécurité ; face aux textes qui s'interrompent abruptement ou dont le sens est notamment hermétique, on *croit* qu'ils nous sont parvenus à travers un processus de censure où de dissimulation des vérités cachées ; face à un ensemble d'hétéronymes qui écrivent dans différentes maisons d'édition, on *croit* à l'existence de différents porte-paroles, remaniant et préparant les morceaux des récits des prisonniers. Voilà donc pourquoi face à une littérature qui voudrait se composer comme un fractal, à un système littéraire qui voudrait se produire lui-même comme s'il s'agissait d'un être vivant, à une narration savante qui voudrait avoir derrière elle une origine orale et une culture spécifique, la meilleure hypothèse est, finalement, de croire à ce qu'on imagine qu'on lit.

CONCLUSIONS

Qu'est-ce donc que le post-exotisme ? Cette étude voudrait se fermer en apportant une réponse solide à la question qui l'ouvrait. Certes, nous avons envisagé des manières variées d'y répondre dans notre parcours : le post-exotisme est le nom que reçoit la littérature d'Antoine Volodine, et/ou une littérature fractale exhibant de nombreux paradoxes logiques, et/ou un système littéraire qui a une propriété émergente, et/ou une fiction qui intègre son propre métatexte, et/ou la littérature produite au sein d'une prison par une communauté carcérale et remaniée par des porte-paroles, et/ou un édifice mental chamanique et onirique, et/ou un ensemble textuel unifié par certaines structures transtextuelles qui demandent la participation du lecteur, et/ou la culture orale d'un peuple qui témoigne des atrocités du XXe siècle, et/ou le modèle d'un organisme cognitif, et/ou une métaphore qui mélange l'idée d'une prison et d'un texte dans l'esprit du lecteur, etc. À cette liste – et faisant donc partie des définitions du post-exotisme – on devrait aussi ajouter l'énorme travail théorique et analytique consacré à étudier le post-exotisme avec passion et, parfois, avec suspicion et qui conforme autour de cette littérature une véritable communauté lectrice et critique. Cependant, l'abondance de définitions entraîne l'insuffisance de chacune d'entre elles : qu'elles ignorent la potentialité suggestive d'une littérature qui réussit à fabuler le réel ou, au contraire, qu'elles acceptent des informations contrefactuelles qui compromettent l'étude critique et méthodique du littéraire, il semble que toute définition du post-exotisme soit condamnée à être incomplète. Et c'est précisément là l'un des grands défis que propose le post-exotisme à ses lecteurs et notamment à sa critique : il s'agit d'une littérature qui échappe à toute aspiration totalisante à être objectivée, elle ne peut pas se fixer solidement sur une définition, elle ne peut être saisie que dans son déroulement, dans la manière dont elle cesse d'être ce qu'elle est pour devenir quelque chose qu'elle est également, mais de manière virtuelle. Ce n'est pas une question d'ineffabilité, mais, plutôt d'instabilité descriptive. Ainsi, compte tenu des conclusions auxquelles nous sommes parvenus dans notre étude, il faudrait peut-être répondre que le post-exotisme est une littérature prise dans le processus de son propre devenir. Mais voilà encore une définition qui ne saurait pas être définitive.

Dans ce processus, le lecteur est un élément indispensable. Cette conclusion peut sembler paradoxale pour une littérature qui se présente à travers une image hermétique et qui, parfois, semble faire du lecteur son ennemi (David Bellos, 2012). Et, très justement, le lecteur peut avoir par moments la sensation que le post-exotisme le requiert pour le refouler, pour affirmer face à lui sa différence intrinsèque. Or, cette apparence tombe dès qu'on met en perspective le trajet ontologique que cette littérature se propose d'effectuer, de la fiction qui devient fable à la fable qui devient fiction du réel. Ce trajet ne peut pas être accompli sans l'accompagnement du lecteur dans la mesure où, dans le devenir du post-exotisme, c'est le lecteur qui apporte la dimension temporelle, c'est-à-dire que c'est grâce à l'introduction du lecteur au sein de l'être post-exotique que le post-exotisme réussit précisément à s'inscrire dans le temps. Leurs destins sont étroitement liés du fait qu'ils participent de la même structure temporelle du devenir. Car le temps que le lecteur introduit dans post-exotisme, enfin, le temps que le post-exotisme réclame de son lecteur, c'est le temps de son monde. Pour le dire en empruntant les termes à Deleuze (*vid*. 1968), c'est le temps où l'événement de l'être est sans cesse reproduit, le temps de son actualisation à travers la répétition toujours différenciée ; ou, enfin, pour le dire du point de vue de la thermodynamique, c'est le temps de l'irréversibilité des processus physiques, le temps de l'entropie et du changement. Nous n'avons que succinctement suggéré cette dimension temporelle du post-exotisme à travers la compréhension de la fable post-exotique comme événement émergeant, et elle devra faire l'objet d'une étude approfondie qui lise le post-exotisme à la lumière de l'ontologie du devenir et du temps thermodynamique. Pour l'instant, nous pouvons quand même affirmer que si le post-exotisme est une littérature qui se comprend à travers son changement dans le temps, c'est parce qu'elle a besoin de son lecteur pour se constituer et s'accomplir en tant que processus littéraire de fabulation de la réalité.

C'est pourquoi l'étude du lecteur dans post-exotisme ne peut être que l'étude d'un parcours. Nous avons choisi de présenter premièrement le post-exotisme tel qu'il est lu *en aval*, pour après argumenter la possibilité d'une lecture *en amont* et, finalement, les synthétiser dans une lecture sous la clé de l'émergence. Nous aurions pu peut-être choisir de présenter premièrement le post-exotisme *en amont* pour après étudier les conditions de l'émergence d'une lecture *en aval*, ce qui, d'un côté, semble plus proche du parcours

du lecteur qui suit le post-exotisme chronologiquement et, d'un autre côté, a des chances d'affirmer plus solidement la relation entre les causes et les conséquences. Mais notre démarche est 'soustractive' à cet égard, c'est-à-dire, qu'elle évolue dans le sens d'extraire la fable post-exotique du système littéraire post-exotique au lieu de voir comment elle s'y additionne. Or, notre choix a l'avantage de rester plus fidèle aux conditions de réception du lecteur réel ainsi que de mieux caractériser les troubles analytiques de la critique. De la même façon, notre démarche comprend que le parcours que suivra le lecteur une fois publié le dernier titre post-exotique (encore à venir) sera un parcours commençant dans la fable et descendant après vers les fictions, c'est-à-dire qu'il lira l'œuvre d'Antoine Volodine à travers sa présentation comme l'œuvre des paroles des prisonniers remaniées par certains porte-paroles. Cela ne veut pas dire que nous ignorions que le premier contact du lecteur avec le post-exotisme a lieu à travers les textes, à travers son interaction avec les récits et leur écriture. Et cela ne veut pas dire non plus que le post-exotisme ne réussirait pas à *se tenir* esthétiquement ou littérairement par lui-même s'il n'accomplissait pas à chaque fois dans son lecteur l'impression de la fabulation de la réalité et de la fictionnalisation du texte. Les romans post-exotiques ne renoncent pas à engager leurs lecteurs par voie simplement et directement romanesque : ils leur offrent des récits puissants, des scènes hautement colorées sensoriellement et imaginativement, des personnages avec lesquels empathiser, mais, aussi, l'expérience de la déroute et de l'étrange, de l'hermétisme, du paradoxe. Autrement dit, il ne faut pas participer activement à la création de la fable post-exotique pour profiter de la littérature post-exotique. Le chapitre II est animé par cette conviction. Dans une lecture *en amont*, ce qui conformait auparavant la fable post-exotique comme critère unificateur apparaît maintenant sous la forme de certaines structures qui exigent une participation accrue du lecteur pour représenter l'unité des textes post-exotiques dans sa conscience représentative. Et vice-versa : dans une lecture *en aval* il nous semble que la fable post-exotique s'affirme le plus directement dans l'esprit du lecteur précisément lorsqu'il participe à ces structures qui exigent son activité hypothétique. Bref, l'enjeu de l'étude du parcours du post-exotisme ne réside pas tant dans son organisation que dans l'analyse de la manière dont la lecture *en amont* et la lecture *en aval* communiquent dialectiquement entre elles. Cette analyse devient vite une analyse qui multiplie en même temps les paradoxes, concernant notamment la relation de la boucle entre les causes et les

conséquences : *en amont*, les fictions donnent lieu à la fable, tandis qu'*en aval*, la fable est à l'origine des fictions. Se situer au seuil est, sans doute, une étape nécessaire du parcours du lecteur à travers le post-exotisme, mais, du point de vue critique, cela nécessite d'un geste étrange de dédoublement : on ne cesse pas de lire le post-exotisme *en amont,* mais on ne cesse pas de lire le post-exotisme *en aval* non plus, c'est-à-dire qu'on voudrait être en même temps lecteur du post-exotisme pour l'observer à distance et lecteur post-exotique pour relater les implications d'en faire partie. Dans le post-exotisme, l'instance analytique est à l'épreuve de sa dissolution dans l'objet analysé.

Comme nous avons pu l'examiner à la fin du troisième chapitre, le devenir post-exotique est marqué par la tension de l'observation entre le texte littéraire et sa participation constitutive dans le phénomène post-exotique toujours à partir de son acte de lecture. Mais c'est ici le moment de signaler que, dans cette tension qui marque la description de cette situation liminaire entre le post-exotisme vu en amont et celui vu en aval, il y a une certaine ineffabilité que le paradoxe essaie de contourner. Pourtant, le paradoxe n'en est qu'une première approche : nous avons plutôt opté pour comprendre ce double trajet du point de vue à partir de l'idée de l'émergence d'une propriété nouvelle dans un système littéraire. Or, pendant une grande partie de notre réflexion, on a dû feindre d'oublier subtilement qu'une propriété émergente ne peut pas surgir dans un système littéraire pris de façon isolée. L'émergence est une propriété qui caractérise les systèmes ouverts, ceux dont l'équilibre n'est pas statique, mais dépend de la manière dont ses composants s'organisent ou, mieux, s'autoorganisent dans l'échange de matière et d'énergie avec leur environnement. Strictement parlant, le post-exotisme ne remplit pas ces caractéristiques en tant que système littéraire, or, il peut le faire du moment qu'il s'inscrit dans une unité supérieure où il emprunte le fonctionnement d'un système proprement ouvert : le système cognitif du lecteur et sa conscience comme propriété émergente. Il faut encore signaler que, en termes stricts, la fable post-exotique ne peut pas *émerger* dans le système littéraire post-exotique, mais dans le système cognitif du lecteur guidé par le système littéraire post-exotique, à travers les images de la prison de haute sécurité, à travers la répétition de certains motifs narratifs, à travers l'interprétation de certaines structures textuelles récurrentes, etc. N'est-ce pas celui-ci l'origine ultime de

cette fiction de la fiction, de cette communauté carcérale, de toutes les voix post-exotiques ? Nos analyses sur les circonstances de l'apparition de la fable post-exotique dans la chronologie de la littérature d'Antoine Volodine nous ont convaincu qu'il y a un lien étroit entre la lecture des textes post-exotiques et la fictionnalisation des conditions de leur production et leur diffusion : ce lien subsume la nature métatextuelle de la fable post-exotique à sa nature abductive et, donc, essentiellement créative. À l'origine de la fable post-exotique, il y a un véritable avènement de quelque chose de nouveau dans un système cognitif, celui de l'auteur, qui, plus au moins pressé par les questions des interviewers – comme l'anecdote l'indique –, fictionnalise les caractéristiques de sa propre œuvre qui sont pour lui remarquables à la lecture. Et cette fiction de la fiction respecte un certain rapport de reflet ou d'autosimilarité. La forme de la fable est la forme de la fiction, et la forme de la fiction est celle de la fable : leur relation est sémiotiquement iconique, épistémologiquement diagrammatique et structurellement fractale.

Pour le lecteur du post-exotisme, celui-ci consiste moins à assumer les contenus d'une fiction et de son monde fictionnel – peu de textes à part *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* les décrivent – qu'à participer activement à la reproduction et à l'expansion de ce même acte de création qui eut lieu originellement dans le système cognitif de l'auteur. Mais s'il s'agit d'une reproduction et qu'elle est guidée par les contenus transitifs que propose l'auteur, pourrait-on dire que l'apparition de la fable post-exotique constitue alors l'émergence de la *nouveauté* dans le système cognitif du lecteur ? Certainement, la fable post-exotique a un caractère abstrait qui n'appartient pas au lecteur : c'est le pôle de l'idée de la prison, fixé par l'auteur et reproduit dans les textes, de sorte que le lecteur pourra difficilement hypothétiser que les textes qu'il est en train de lire sont produits par les clients d'une station thermale ou par les dirigeants d'une entreprise. Mais, à côté de cela, il y a le pôle des textes littéraires, de la lecture personnelle du lecteur qui les réalise esthétiquement, et celui-ci est éminemment créatif. Le lecteur apprend à transformer la créativité de ses lectures individuelles en briques qui constituent la prison de haute sécurité. Et ceci parce que le post-exotisme invite son lecteur à le comprendre comme étant régi par une structure générale de mise en abyme et d'autosimilarité dont le rapport d'information entre l'objet reflétant et l'objet reflété est déséquilibré et demande à être rempli en comptant sur la connaissance que le lecteur possède des textes post-exotiques – et qui dépasse largement celle qu'il possède de la

prison de haute sécurité. À l'égard de la fable post-exotique, les situations, les personnages et n'importe quel détail des textes individuels sont susceptibles d'être, pour le lecteur, du bruit – donc, une fausse piste –, ou de l'information lui dévoilant les caractéristiques de l'organisation du système. La manière dont le lecteur intègre ses hypothèses pour co-construire métaphoriquement l'espace virtuel de la fable post-exotique est essentiellement créative et émergente.

L'idée de la fable post-exotique comme propriété émergente adoucit les tensions logiques entre les deux lectures du post-exotisme, mais ne les apaise pas complètement. Elle sert à expliquer, par exemple, l'effet de paradoxe entre les causes et les conséquences, même si le paradoxe reste pourtant intouché. On serait tenté de dire que l'on a l'impression simultanée que la fable précède et suit l'apparition des textes post-exotiques ; voilà qui est dû à la présence d'un ensemble de parties qui s'organise pour conformer un système et où l'émergence d'une organisation rétroagit sur ses composantes : les parties d'un système organisé exhibent leur indépendance face à l'organisation – le tout est plus que la somme de ces parties – mais elles contiennent en même temps la trace du tout par elles organisé – ce qui constitue le principe hologrammatique d'Edgar Morin. On aura remarqué que, même si cette nouvelle manière de penser la relation entre la fiction et la fable contribue à expliquer le sens des paradoxes, elle ne réussit pas vraiment à aborder les problèmes que cette relation propose : on dirait même qu'elle se limite à les déplacer d'un domaine littéraire au domaine de la théorie de systèmes où des relations similaires donnant lieu à des paradoxes similaires existent. C'est pourtant la vertu de la pensée complexe que d'affronter l'existence de ces paradoxes sans une volonté simplificatrice. Ainsi le reconnaît Edgar Morin :

> Je dirai d'abord que la complexité pour moi, c'est le défi, ce n'est pas la réponse. Je suis à la recherche d'une possibilité de penser à travers la complication (c'est-à-dire les interrétroactions innombrables), à travers les incertitudes et à travers les contradictions. Je ne me reconnais en rien quand on dit que je pose l'antinomie entre la simplicité absolue et la complexité parfaite. Car pour moi, tout d'abord, l'idée de la complexité comporte l'imperfection puisqu'elle comporte l'incertitude et la reconnaissance de l'irréductible (Morin, 2005, p. 134).

De notre côté, nous avons examiné quelques œuvres post-exotiques qui se construisent à partir du développement d'un paradoxe, manifesté littérairement dans la figure de la boucle : c'est le cas, par exemple, de *Dondog* (Volodine, 2002a) avec la mort du protagoniste qui est, en même temps, le début et la fin de l'histoire, sa possibilité et sa conséquence, tel qu'il arrive aussi dans le cas du récit des réincarnations de « Dura nox sed nox », appartenant à *Frères sorcières* (Volodine, 2019). Nous avons analysé aussi les cas d'interdépendance ontologique et sémantique de certains textes post-exotiques sous les idées, respectivement, de l'hétéronomie forte et de l'hétéronomie faible : le cas le plus saillant c'est le le récit de « La stratégie du silence dans l'œuvre de Bogdan Tarassiev » (Volodine, 2010), qui se propose comme commentaire de l'œuvre d'un écrivain inexistant, de sorte que le commentaire et le texte commenté se nécessitent mutuellement pour exister. Il s'avère ainsi que le paradoxe est un élément constitutif de l'esthétique post-exotique, peut-être l'une des manières que le post-exotisme emprunte pour lutter contre les lecteurs malveillants, les amenant vers des impasses logiques. En essayant d'effacer le paradoxe, voire de le résoudre, on enlève aussi au post-exotisme cette capacité dont il fait preuve constamment et consistant à pousser à entrer en relation d'interdépendance deux éléments qui devraient s'exclure mutuellement. Nous avons convoqué l'idée de l'émergence dans l'esprit de mesurer la résistance du post-exotisme à perdre cette capacité.

La familiarisation et en même temps la lutte avec le paradoxal – comme catégorie particulière de l'étrange – est donc forcément au cœur du parcours du lecteur post-exotique. D'une façon générale, il s'agit d'opérer la transformation de ce qui semble illogique en une autre logique alternative qui, dans le processus se rend présente. Pour le lecteur, il est illogique que la répétition des fonctions et des personnages type soit sous-tendue par l'existence d'une vraie culture carcérale, mais la lecture continuée du post-exotisme rend cette hypothèse de plus en plus plausible ou, au moins, de plus en plus productive pour penser le texte post-exotique. La progression du non-familier vers un « non-familier rendu familier » est la progression du regard méfiant vers un regard camarade (et non pas policier) à travers lequel participer différemment à la littérature d'Antoine Volodine. Ce regard constitue le principe de l'intégration du lecteur dans la fiction et, parallèlement, de l'intégration de la fiction dans le monde du lecteur, réussie à

travers la naturalisation persistante de l'étrangeté en vertu des critères internes au post-exotisme. Bien évidemment, certaines limites, celles à partir desquelles se construit le post-exotisme, ne sauraient pas disparaître. Pensons, par exemple, à l'opacité à travers laquelle le lecteur éprouve certains passages des textes post-exotiques qui cherchent à pousser le lecteur hors de l'expérience fictionnelle. Elle est une frontière infranchissable du point de vue expérientiel, ainsi que biologique ; or, la systématicité de l'opacité lui confère le rang d'une valeur esthétique propre au post-exotisme, et, surtout, multiplie les chances pour que le lecteur, face à son inadaptation à un texte étrange, mobilise cette logique alternative qui guide fictionnellement ses processus de pensée. Voici un autre type d'expérience immersive qui n'advient pas dans le contexte de la lecture de la fiction, mais une fois qu'on est dehors et, donc, dangereusement proche du domaine de la réalité à laquelle appartient le lecteur. Le lecteur du post-exotisme est appelé à réaliser ce processus par lequel il intègre ses propres réflexions sur la lecture au sein de la fiction, il fictionnalise sa pensée, en l'utilisant pour contribuer à imaginer cet univers carcéral.

L'expérience du post-exotisme serait alors plutôt chamanique que fondamentalement fictionnelle ? À un certain moment d'habituation au post-exotisme, il est vraisemblable que le lecteur se voie reflété dans le personnage d'Elli Kronauer dans *Terminus radieux* (Volodine, 2014), traversant la vielle forêt qui le conduit à Levadinovo, sous l'influence subtile, mais décisive, des paroles du chamane Solovieï qui transforment la réalité en quelque chose comme une fiction et le soldat en quelque chose comme un personnage :

> Quand on progresse dans la vieille forêt, quand on écrase sous ses bottes des branchettes perdues par les arbres, les sapins centenaires, les mélèzes noirs, quand on a le visage caressé ou battu par les mousses ruisselantes, on se trouve dans un univers intermédiaire, dans quelque chose où tout existe fortement, où rien n'est illusion, mais, en même temps, on a l'inquiétante sensation d'être prisonnier à l'intérieur d'un rêve étranger, dans un bardo où l'on est soi-même étranger, où l'on est intrus peu sympathique, ni vivant ni mort, dans un rêve sans issue ni durée.
>
> Qu'on s'en rende compte ou pas, on est dans un domaine qui a Solovieï pour maître absolu. On bouge dans les ténèbres végétales, on essaie de bouger et

de penser pour en sortir, mais, dans la vieille forêt, on est avant tout rêvé par Solovieï.

Et là-dedans, en résumé, on ne peut être autre chose qu'une créature de Solovieï. (p. 88)

En effet, il y a un sens dans lequel nous, les lecteurs du post-exotisme, sommes à l'épreuve d'Antoine Volodine, tout comme Kronauer est à l'épreuve de la parole du chaman. Certes, la lecture a le pouvoir de transformer le lecteur, mais lorsque c'est aussi le lecteur qui est chargé de transformer une œuvre, il devient, sans s'en rendre compte, le complice et la prolongation en lui-même du geste créateur. Telle est la manière principale dont Antoine Volodine récompense les efforts de son lecteur : il lui propose de participer de plein droit à la création de la fiction qui sous-tend sa littérature. L'écrivain et le lecteur sont compris désormais dans le même processus et deviennent conjointement ce que chacun n'a pas été auparavant. L'auteur n'est plus l'auteur de son œuvre, mais le porte-parole des voix d'une communauté carcérale pour laquelle la littérature représente l'espoir de survivre. Le lecteur n'est plus un lecteur du post-exotisme : il devient une partie constitutive de cette littérature, il se place à côté des prisonniers du quartier de haute sécurité et, comme eux, il devient un lecteur post-exotique. Enfin, c'est ainsi qu'on cesse de penser au post-exotisme, et qu'on commence à penser en post-exotique.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Œuvres d'Antoine Volodine et de ses hétéronymes

Bassmann, L. (2017). *Black village*. Éditions Verdier.

Bassmann, L. (2008). *Avec les moines soldats.* Éditions Verdier.

Bassmann, L. (2010). *Les aigles puent*. Éditions Verdier.

Draeger, M. (2010). *Onze rêves de suie*. Éditions de L'Olivier.

Draeger, M. (2012). *Herbes et golems*. Éditions de L'Olivier.

Frajerman D. & Volodine. A (2022). *Variations volodine*. Éditions Volte.

Iohannes, I. (2022). *Débrouille-toi avec ton violeur*. Éditions de L'Olivier.

Kronauer, E. (1999). *Ilia Mouromietz et le rossignol brigand*. L'École des Loisirs.

Kronauer, E. (2000a). *Aliocha Popovitch et la Rivière Saphrate*. L'École des Loisirs.

Kronauer, E. (2000b). *Soukmane fils de Soukmane et les fleurs écarlates.* L'École des Loisirs

Kronauer, E. (2001). *Mikhaïlo Potyk et Mariya la très-blanche mouette*. L'École des Loisirs.

Volodine, A. (1990). *Lisbonne, dernière marge*. Les Éditions de Minuit.

Volodine, A. (1991). *Alto solo.* Les Éditions de Minuit.

Volodine, A. (1994). *Le nom de singes.* Les Éditions de Minuit.

Volodine, A. (1995). *Le port intérieur*. Les Éditions de Minuit.

Volodine, A. (1997). *Nuit blanche en Balkhyrie*. Éditions Gallimard.

Volodine, A. (1998a). *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze.* Éditions Gallimard.

Volodine, A. (1998b). *Vue sur l'ossuaire*. Éditions Gallimard.

Volodine, A. (1999). *Des anges mineurs*. Éditions du Seuil.

Volodine, A. (2003). *Biographie comparée de Jorian Murgrave. Un navire de nulle part. Rituel du mépris. Des enfers fabuleux.* Éditions Denoël.

Volodine, A. (2002a). *Dondog*. Éditions du Seuil.

Volodine, A. (2002b). Écrire en français une littérature étrangère. *Chaoïd,* (6). https://editions-verdier.fr/2014/06/04/revue-chaoid-n-6-automne-hiver-2002-par-antoine-volodine/

Volodine, A. (2004). *Bardo or not bardo*. Éditions du Seuil.

Volodine, A. (2006). *Nos animaux préférés*. Éditions du Seuil.

Volodine, A. (2007). *Songes de Mevlido*. Éditions du Seuil.

Volodine, A. (2008). À la frange du réel. Dans F. Detue & P. Ouellet (Éds.), *Défense et illustration du post-exotisme en vingt leçons. Avec Antoine Volodine* (pp. 383-399). VLB Éditeurs.

Volodine, A. & Aubert, O. (2009). *Macau*. Éditions du Seuil.

Volodine, A. (2010). *Écrivains*. Éditions du Seuil.

Volodine. A (2011). Récapitulatif pour d'autre nous autres ainsi que pour nous-mêmes et nos semblables. *Revue critique de fixxion française contemporaine,* (2). https://doi.org/10.4000/fixxion.6283

Volodine, A. (2012). Polyphonie et basse continue. Dans R. Astruc (Éd.). *COMMUNITAS. Les Mots du commun et de la Communauté.* RKI Press. https://communautedeschercheurssurlacommunaute.wordpress.com/communitas-antoine-volodine/

Volodine, A. (2013). La stratégie du silence dans l'œuvre de Robert Malipiero. Dans F. Detue & L. Ruffel (Éds.), *Volodine, etc. Post-exotisme, poétique, politique* (pp. 85-100). Classiques Garnier.

Volodine, A. (11 janvier 2014a). Romans, romånces et romanciers post-exotiques. *Remue.* *https://remue.net/Romans-romånces-et-romanciers-post-exotiques-1-par-Antoine-Volodine*

Volodine, A. (2014b). *Terminus radieux*. Éditions du Seuil.

Volodine, A. (2019). *Frères sorcières*. Éditions du Seuil.

Volodine, A. (2020). Contourner l'abîme. Dans A. Volodine, P. Engel & N. Piégay (Éds.), *Désarroi* (pp. 17-55). Georg Éditeur.

Volodine, A. (2021). *Les filles de Monroe*. Éditions du Seuil.

Entretiens d'Antoine Volodine et de ses hétéronymes.

Étienne, Y. (19 de agosto de 2021). Antoine Volodine : « Le cœur qui bat au centre de toute narration post-exotique est carcéral » (*Les filles de Monroe*) ». Diacritik. https://diacritik.com/2021/08/19/antoine-volodine-le-coeur-qui-bat-au-centre-de-toute-narration-post-exotique-est-carceral-les-filles-de-monroe/

Leménager, G. (24 de agosto de 2010). Lutz Bassmann: “L’extinction de l’humanité est plausible”. Le Nouvel Obs. https://www.nouvelobs.com/romans/20100824.BIB5532/lutz-bassmann-l-extinction-de-l-humanite-est-plausible.html

Richeux, M. (4 janvier 2024). *La prose incandescente d’Antoine Volodine* [Émission de radio]. https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-book-club/la-prose-incandescente-d-antoine-volodine-1105810

Millois, C. (1998). Entretien avec Antoine Volodine. Originalmente publicado en *Prétexte,* (16), 39-45. http://pretexteÉd.free.fr/revue/entretiens/entretiens_fr/entretiens/antoine-volodine.htm

Wagneur, J.D (2006). On recommence depuis le début. Entretien avec Antoine Volodine. Dans A. Roche (Éd.)*, Écritures Contemporaines 8, Antoine Volodine, fictions du politique* (pp. 228-272). Lettres Modernes Minard.

Études théoriques et analytiques du post-exotisme

André, S. (6 de febrero 2009). Un regard oblique sur la vérité historique du post-exotisme. *TRANS : Revue de littérature générale et comparée*, *7*. https://doi.org/10.4000/trans.318

Asselin, G. (2008). « Un collage vous parle ». Le post-exotisme et l’eurotaoïsme. Dans F. Detue & P. Ouellet (Éds.), *Défense et illustration du post-exotisme en vingt leçons. Avec Antoine Volodine.* VLB Éditeur (pp. 59-90).

Asselin, G. (2013). La prairie des images. Pour une « fantastique transcendentale ». Dans F. Detue & L. Ruffel (Éds.), *Volodine, etc. Post-exotisme, poétique, politique* (pp. 163-176). Classiques Garnier.

Bellos, D. (2012). French as a Foreign Language: The Literary Enterprise of Antoine Volodine. *Studies in 20th & 21st Century Literature, 36* (1), 101-116. https://doi.org/10.4148/2334-4415.1773

Berlina, A. (2013). L’animal humilié, l’homme escamoté. Dans F. Detue & L. Ruffel (Éds.), *Volodine, etc. Post-exotisme, poétique, politique* (pp. 283, 286). Classiques Garnier.

Camus, A. (2013). Roman à la limite. Dans F. Detue & L. Ruffel (Éds.), *Volodine, etc. Post-exotisme, poétique, politique* (pp. 197-212). Classiques Garnier.

Chub, V. (2018). Metautopic discourse in Antoine Volodine's novels. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 3 (1), 58-75. https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal/article/view/12362

Claire Caland, F. (2008). Il y aura une fois le roi Balbutiar. Dans F. Detue & P. Ouellet (Éds.), *Défense et illustration du post-exotisme en vingt leçons. Avec Antoine Volodine* (pp. 337-361). VLB Éditeur.

Coquio, C. (2013). « Comme une féerie ». Péripéties d'un refus de témoigner. Dans F. Detue & L. Ruffel (Éds.), *Volodine, etc. Post-exotisme, poétique, politique* (pp. 383-403). Classiques Garnier.

Detue, F. (2006). La bibliothèque de Babel d'Antoine Volodine. Un contre-monument baroque. Dans A. Roche (Éd.)*, Écritures Contemporaines 8, Antoine Volodine, fictions du politique* (pp. 141-158). Lettres Modernes Minard.

Detue F. (2010). Après le romantisme : post-exotisme de Volodine et tradition post-esthétique. En C. Grall & M. Macé (Éds.), *Devant la fiction, dans le monde* (pp. 99-114). Presses Universitaires de Rennes.

Detue F. & Ouellet, P (2008). Avant-propos. Dans F. Detue & P. Ouellet (Éds.), *Défense et illustration du post-exotisme en vingt leçons. Avec Antoine Volodine.* VLB Éditeur (pp. 7-12).

Detue F. (2013). Volodine lecteur de témoins. Dans F. Detue & L. Ruffel (Éds.), *Volodine, etc. Post-exotisme, poétique, politique* (pp. 405-422). Classiques Garnier.

Detue, F. & Ruffel. L (2013). Introduction. Dans F. Detue & L. Ruffel (Éds.), *Volodine, etc. Post-exotisme, poétique, politique* (pp. 11-24). Classiques Garnier.

Duriez, Shawn (2008*). Les Voix de la subversion. Esthétique et politique dans le post-exotisme d'Antoine Volodine*. [Thèse de master, Université du Québec] https://archipel.uqam.ca/1101/1/M10450.pdf

Epelboin, A. (2013). L'utopie et la fin de l'utopie. Dans F. Detue & L. Ruffel (Éds.), *Volodine, etc. Post-exotisme, poétique, politique* (pp. 365-380). Classiques Garnier.

Forest, P. (2002). *Dondog*, Antoine Volodine. *Artpress,* (283). https://www.artpress.com/2002/10/01/antoine-volodine-dondog/

Gleize, J (2016). *Terminus radieux* : les voix « tressées » du post-exotisme. Dans D. Soulès (Ed), *Antoine Volodine et la constelation « post-exotique »*, *Revue des sciences humaines*, *322* (2), 123-139.

Guibourg, P. (2017). *L'homme couvert de fourmis. Dissolution et renaissance chez Antoine Volodine*. Éditions Publie-net.

Huglo, M. P. (2007). La connection post-exotique : Volodie *et al*. Dans M. P. Huglo (Éd.), *Le sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*. Presses Universitaires de Septentrion. https://books.openedition.org/septentrion/13853

Huglo, M. P. (2008). Bouffées d'odeurs. Petite contribution à l'espace post-exotique. Dans F. Detue & P. Ouellet (Éds.), *Défense et illustration du post-exotisme en vingt leçons. Avec Antoine Volodine.* VLB Éditeur (pp. 149-166).

Hippolyte, J. L (2006). La houle du virtuel. Les non-lieux de Volodine. Dans A. Roche (Éd.)*, Écritures Contemporaines 8, Antoine Volodine, fictions du politique* (pp. 127-140). Lettres Modernes Minard.

Khalsi, K. (2017). L'espace interstitiel, lieu de possibles. Le futur selon Volodine. *Contemporary French and francophone studies 21* (3), 329-336.

Khalsi, K. (2019). *Par-delà le rêve et la veille : la fin du monde. Une approche cosmologique de l'entre-deux. S. Hedayat, I. Al-Koni et A. Volodine*. [Thèse de doctorat, Université de Montréal & Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3] https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/22637/Khalsi_Khalil_2018_these.pdf?sequence=2&isAllowed=y

Lamarre, M. (2013). Antoine Volodine et la fiction politique. Dans F. Detue & L. Ruffel (Éds.), *Volodine, etc. Post-exotisme, poétique, politique* (pp. 287-300). Classiques Garnier.

Lamarre, M. (2014). *Ruines de l'utopie*. *Antoine Volodine, Olivier Rolin*. Presses Universitaires du Septentrion.

Lamarre, M. (2016). Le chronotrope de la fin du monde chez Antoine Volodine. Dans D. Soulès (Ed), *Antoine Volodine et la constelation « post-exotique »*, *Revue des sciences humaines*, *322* (2), 29-41.

Majdalani, C. (2006). Illusions et désillusions karmiques : lecture du récit « post-exotique ». Dans A. Roche (Éd.), *Écritures Contemporaines 8, Antoine Volodine, fictions du politique* (pp. 103-112). Lettres Modernes Minard.

Moncion, I (2015). *Antoine Volodine et ses hétéronymes, ou comment constituer à soi seul une communauté d'écrivains*. [Thèse de master, Université d'Ottawa] https://ruor.uottawa.ca/items/0deabe4e-afe6-4df1-b0bf-3dfe9923c49e.

Morvan, Q. (2024). Du porte-parole au démiurge : Antoine Volodine et les scénographies post-exotiques de l'auctorialité. Dans A. d'Avout & Y. Deguin (Éds.), *Corps souffrant, corps politique, Fabula-LhT* (31). https://doi.org/10.58282/lht.4142

Oléron, A. (2012). *L'ambigüité des voix narratives dans le " post-exotisme " d'Antoine Volodine : choix d'écriture, monde fictionnel et stratégies de réception.* Écrivains, Les aigles puent, Onze rêves de suie, Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze. [Thèse de master, Université Sorbonne Nouvelle] https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00708428v1

Ouellet, P. (2008). La vue et la voix. Genèse de l'univers post-exotique. Dans F. Detue & P. Ouellet (Éds.), *Défense et illustration du post-exotisme en vingt leçons. Avec Antoine Volodine.* VLB Éditeur (pp. 363-383).

Ouellet, P. (2013). Poétique de l'être-contre. Portrait en négatif de la communauté post-exotique. Dans F. Detue & L. Ruffel (Éds.), *Volodine, etc. Post-exotisme, poétique, politique* (pp. 317-331). Classiques Garnier.

Patoine, P. L. (2019). Lectura inmersiva, lectura encarnada: una aproximación neuroestética a la descripción del entorno en la obra de Antoine Volodine. *Revista Signa, 28*, 205-235. https://doi.org/10.5944/signa.vol28.2019.25046

Piera Martín, L. (2022). El caso Dondog: disrupcion cognitiva y anti-investigación en el post-exotismo. Dans A. Martín Escribà & J. Sánchez Zapatero (Éds.), *Reescrituras del género negro: estudios literarios y audiovisuales* (pp. 283-290). Dykinson.

Piera Martín, L. (2022). La huella en la ventana. Categorías cognitivo-fenoménicas de lo transparente y de lo opaco en la narrativa: El caso de Antoine Volodine. Dans A. Gamoneda Lanza & M. Cheguhem (Éds.), *Literatura y con(s)ciencia. Una exploración desde las ciencias cognitivas, Tropelías,* (38), 157-182. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2022386910

Rebollar, P. (2013). Onirologie post-exotique. Dans F. Detue & L. Ruffel (Éds.), *Volodine, etc. Post-exotisme, poétique, politique* (pp. 177-194). Classiques Garnier.

Roche, A. (2006). Portrait de l'auteur en chiffonnier. Dans A. Roche (Éd.), *Écritures Contemporaines 8, Antoine Volodine, fictions du politique* (pp. 9-28). Lettres Modernes Minard.

Roche, A. (2016). Les « histoires de brigands d'Elli Kronauer ». Dans D. Soulès (Éd.), *Antoine Volodine et la constellation « post-exotique »*, *Revue des Sciences Humaines, 322* (2), 141-155.

Ruffel, L. (2003). Interrogation: A Post-Exotic Device. *SubStance, 32* (1), 79-94. https://doi.org/10.2307/3685668

Ruffel, L. (2006a). Les « scènes » d'Antoine Volodine. Dans A. Roche (Éd.), *Écritures Contemporaines 8, Antoine Volodine, fictions du politique* (pp. 113-125). Lettres Modernes Minard.

Ruffel, L. (2006b). *Volodine post-exotique*. Éditions Cécile Défaut.

Ruffel, L. (2007). L'invention d'un corpus : Roberto Bolaño, Antoine Volodine. Dans C. Pradreau & V. Ferré (Éds.), *Cycle et collection* (pp. 305-314). L'Harmattan.

Saint-Arnoult, T. (2006). La polyphonie mutilée : la faillite de la révolution russe selon Volodine. En A. Roche (Éd.), *Écritures Contemporaines 8, Antoine Volodine, fictions du politique* (pp. 159-176). Lettres Modernes Minard.

Saint-Arnoult, T. (2012). Pour interdire l'oublie : vie de Nikita Kouriline. *Études Romanes de Brno 33* (1), 269-280. https://hdl.handle.net/11222.digilib/125809

Saint-Gelais, R. (1996). Faction Antoine Volodine. *Tangence* (52), 89-104. http://id.erudit.org/iderudit/025919ar

Saint-Gelais, R. (2005). Le polytexte Volodine. Dans S. Houppermans, C. Bosman Delzons & D. de Ruyter-Tagnotti (Éds.), *Territoires et terres d'histoires. Perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui* (pp. 142-157). Éditions Rodopi.

Soulès, D. (2017). *Antoine Volodine, l'affolement des langues*. Presses Universitaires du Septentrion.

St-Onge, S. (2008). *Pour une figure de l'utopie. Le cryptogramme post-exotique chez Antoine Volodine*. [Thèse de master, Université du Québec]. https://archipel.uqam.ca/1152/1/M10263.pdf

Tjell, M. (2012). Posture d'auteur et médiation de l'œuvre : l'écrivain en porte-parole chez Antoine Volodine. *COnTEXTES,* (13). https://doi.org/10.4000/contextes.5826

Wagner, F. (2006). Portait du lecteur « post-exotique » en camarade. Note sur la réception des fictions d'Antoine Volodine. Dans A. Roche (Éd.), *Écritures Contemporaines 8, Antoine Volodine, fictions du politique* (pp. 85-102). Lettres Modernes Minard.

Wagner, F. (2013). « Des voix et rien d'autre ». Sur les voix narratives post-exotiques : essaie de poétique. Dans F. Detue & L. Ruffel (Éds.), *Volodine, etc. Post-exotisme, poétique, politique* (pp. 121-136). Classiques Garnier.

Viart, D. (2006). Situer Volodine ? Fictions du politique, esprit de l'histoire et anthropologie littéraire du « post-exotisme ». Dans A. Roche (Éd.), *Écritures Contemporaines 8, Antoine Volodine, fictions du politique* (pp. 26-67). Lettres Modernes Minard.

Études de théorie littéraire

Artyushkina, O. (2021). La narration oralisée comme un cas particulier du « pseudo-dialogue » entre le narrateur et le lecteur. Le cas de skaz (le dit) en russe. *Cahiers de praxémique, 76*. https://doi.org/10.4000/praxematique.6995

Asselin, G. (2008). *Entropologiques. Métamorphoses du sacré dans la littérature contemporaine* [Thèse de doctorat, Université du Québec]. https://archipel.uqam.ca/1522/1/D1728.pdf

Batt, N. (1990). Cognition, littérature et complexité. *TLE n° 8 : Littérature et connaissance* (pp. 125-140). Presses Universitaires de Vincennes.

Batt, N. (2005). L'expérience diagrammatique : un nouveau régime de pensée. *TLE n° 22 : Penser par le diagramme. De Gilles Deleuze à Gilles Châtelet* (6-28). Presses Universitaires de Vincennes. https://www.unilim.fr/visible/450&file=1/

Batt, N. (2012). La pensée du texte littéraire : une pensée diagrammatique. Iconicité et Abstraction. Dans S. Badir & M. Giulia Dondero (Éds.), *Visualisation et mathématisation, Visible, 9,* 7-18.

Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman* (Trad. D. Olivier). Gallimard. (Oeuvre originale publiée en 1975)

Bakhtine, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski* (Trad. T. Bubnova). Fondo de cultura de México. (Oeuvre originale publiée en 1976).

Benéitez Andrés, R. (2016). La literatura como dispositivo: El lugar de lo literario en la filosofía de Giorgio Agamben. *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades,* (35), 61-72. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5747009

Berlina, A. (2017). Translator's Introduction. Dans Berlina, A (Éd.), *Viktor Shklovsky. A reader* (pp. 1-47) Bloomsbury.

Bernard Marchand, A. (1988). Mimèsis et catharsis : de la représentation à la dénégation du réel chez Aristote, Artaud et Brecht. *Philosophiques, 15* (1), 108-127. https://www.erudit.org/fr/revues/philoso/1988-v15-n1-philoso1786/027038ar/

Bernini, M. (2017). Narrative and Cognitive Modelling: Insights from Beckett Exploring Mind's Complexity. Dans R. Walsh & S. Stepney (Éds.), *Narrating complexity* (pp. 233-252). Springer.

Berthelot, F. (2005). *Bibliothèque de l'Entre-Mondes : Guide de lecture, les « transfictions »*. Éditions Folio Science-Fiction.

Blanckeman, B. (2002). *Les fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*. Prétexte Éditeur.

Bouchard, B. (2009). Critique des notions paragénériques. *Poétique, 159* (3), 359-381. https://doi.org/10.3917/poeti.159.0359.

Caïra, Oliver (2014). L'expérience fictionnelle : de l'engagement à l'immersion. Dans B. Guelton (Éd.), *Les figures de l'immersion* (pp. 61-76). Presses Universitaires de Rennes.

Camarero, J. (2018). Littérature et réflexivité. *Çédille. Revista de estudios franceses,* (14), 83-11. https://www.ull.es/revistas/index.php/cedille/article/view/1607.

Charles, M. (1995). *Introduction à l'étude des textes*. Éditions du Seuil.

Culler, J. (2002). *Structuralist poetics. Structuralism, linguistics and the study of literature.* Taylor and Francis Group.

Cámara Outes, C. (2019). La noción de "skaz" y la dimensión crítica del relato oral según Boris Éichebaum. *Estudios Hispánicos,* (27), 141-152. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7468868

Caracciolo, M. (2014). *The experientiality of narrative. An enactivist approach.* De Gruyter.

Compagnon, A. (1979). *La seconde main ou le travail de la citation*. Éditions du Seuil.

Conrad, T. (2016). *Poétique des cycles romanesques de Balzac à Volodine*. Classiques Garnier.

Dahan-Gaida, L. (2018). La forma en acto: morfogénesis y ciencias de lo viviente en Paul Valéry. *Arbor, 194* (790), 1-10. https://doi.org/10.3989/arbor.2018.790n4004

Dahan-Gaida, L. (2023). *L'art du diagramme. Sciences littératures et arts.* Presses Universitaires de Vincennes.

Dällenbach, L. (1977). *Le récit spéculaire. Essaie sur la mise en abyme*. Éditions du Seuil.

Dolezel, L. (1998). *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds.* The Johns Hopkins University Press.

Denis, B. (2002). Du fantastique réel au réalisme magique. *Textyles 21*. https://doi.org/10.4000/textyles.890

Donnarieix, A. S. (2016). Les chamanes contemporains : figure d'instabilité. *Quêtes littéraires,* (6), 187-196. https://czasopisma.kul.pl/index.php/ql/article/download/229/172/136

Donnarieix, A. S. (2022). *Puissances de l'ombre. Le surnaturel du roman contemporain*. Presses Universitaires du Septentrion.

Duarte, G. A. (2019). Fractus, fracta, fractum. La indeterminación de la imagen y su relación con el acto narrativo en la era digital, *Razón crítica,* (6), 19-32. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7836538

Even-Zhoar, I. (1990). « Reality » and Realemes in Narrative. *Poetics Today*, *11* (1), 207-2018.

Fayol, M. (1985). *Le récit et sa construction : une approche de psychologie cognitive*. LAMBERT-LUCAS Éditions.

Feuillebois, V. (2014). Du conteur au narrateur. L'imaginaire de la veillée chez Nikolaï Gogol et George Sand. *Cahiers de littérature orale, 75-76*. https://doi.org/10.4000/clo.1894

Foucault, M. (2013). Littérature et langage. Dans P. Artiéres, J-F. Bert, M. Potte-Bonneville et J. Revel (Éds.), *La grande étrangère. À propos de la littérature* (pp. 71-105). Éditions EHESS.

Gamoneda Lanza. A (2020). La chute dans la conscience. Animalité, philosophie et cognition dans Albert Camus. *Çédille. Revista de estudios franceses,* (18), 414-44. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7720059

Gamoneda Lanza. A. (2023). Dieciséis propuestas paradójicas sobre abstracción poética. En A. Gamoneda Lanza & M. Cureses (Éds.), *Abstracción. Palabra, sonido, imagen* (pp. 21-65). Abada Editores.

Genette, G. (1969). *Figures II*. Éditions du Seuil.

Genette, G. (1972). *Figures III*. Éditions du Seuil.

Genette, G. (1979). *Introduction à l'architexte*. Éditions du Seuil.

Genette, G. (1982). *Palimpsestes : la littérature au second degré.* Éditions du Seuil.

Genette, G. (1993). *Ficción y dicción.* (Trad. C. Manzano). Editorial Lumen (Oeuvre originale publiée en 1991).

Iser, W. (1972). The reading process: a phenomenological approach. *On interpretation, New Literary History, 3* (2), 279-299. https://doi.org/10.2307/468316

Iser, W. (1985). *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique* (Trad. E. Sznycer). Pierre Mardaga Éditeur (Oeuvre originale publiée en 1976).

Janvier, L. (1972). *Una palabra exigente. El "Nouveau Roman"* (Trad. R. Marcela Pericás). Barral Editores (Oeuvre originale publiée en 1964).

Jauss, H. R. (1978). *Pour une esthétique de la réception* (Trad. C. Maillard). Gallimard. (Oeuvre originale publiée en 1972).

Komaromi, A. (2004). The Material Existence of Soviet Samizdat. *Slavic Review, 63* (3), 597-618. https://doi.org/10.2991/iccessh-17.2017.157

Lavocat, F. (2016). *Fait et fiction. Pour une frontière*. Éditions du Seuil.

Lefevre, M. (2007). Le parti pris de la spectature. Dans B. Gervais & R. Bouvet (Éds.), *Théories et pratiques de la lecture littéraire* (pp. 225-270). Presses de l'Université du Québec.

Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Éditions du Seuil.

Li, Y. (2007). A study on the Development Process of Russian Skaz. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research, 124*, 648-650.

Lojkine, S. (2002). *La Scène du roman. Méthode d'analyse.* Armand Colin.

Lotman, Y. M. (1982). *Estructura del texto artístico* (Trad. V. Imbert). Ediciones Itsmo (Oeuvre originale publiée en 1970).

Lukàcs, G. (1968). *La théorie du roman* (Trad. J. Clairevoye). Éditions Denoël. (Oeuvre originale publiée en 1920).

Margel, S. (2013). Manifestes avant-gardistes. La rupture entre politique et société. *Lignes, 40* (1), 30-56. https://doi.org/10.3917/lignes.040.0030

McHale, B. (2006). Cognition en Abyme : Models, Manuals, Maps. *Partial Answers : Journal of Literature and the History of Ideas, 4* (2), 175-189. https://dx.doi.org/10.1353/pan.0.0105.

Mole, C. (2024). Fractal narratives and musical transmission: the case of Nancy Huston, *Études de stylistique anglaise*, *19*. https://doi.org/10.4000/11rfs

Mondragón, Cristina (2012). La erosión de la tinta: fractales y autorreferencialidad. Dans M. Álvarez, A. J. Gil González, M. Kunz (Éds.) *Metanarrativas hispánicas* (pp. 289-302). LIT Verlag.

Navala Rosales, G. A. (2010). Literatura fractal. *Decires. Revista del Centro de Enseñanza para Extranjeros, 12* (15), 39-53. https://decires.cepe.unam.mx/index.php/decires/article/download/222/199/395

Nünning, A. (1997). «But why will you say I am mad? On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction Author(s). *AAA: Arbeiten aus ANglistik und Amerukanistic, 22* (1), 83-105. https://www.jstor.org/stable/43025523

Ouellet, P. (2000). *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*. Presses Universitaires de Limoge.

Patoine, P. L (2015). *Corps/Texte. Pour une théorie de la lecture empathique*. *Cooper, Danielewski, Frey, Palahniuk*. Ens Editions.

Pavis, P. (1975). Problèmes d'une sémiologie du théâtre. *Semiotica, 15* (3), 241-263. https://doi.org/10.7202/500533ar

Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro* (Trad. J. Melendres). Paidós (Oeuvre originale publiée en 1996).

Popova, Y. B. (2015). *Stories, Meaning, and Experience*. *Narrativity and Enaction*. Routledge Taylor and Francis Group.

Propp, V. (1970). *Morphologie du conte* (Trad. M. Derrida ; T. Todorov ; C. Kahn). Éditions du Seuil. (Oeuvre originale publiée en 1928).

Raymond, D. (2021). « Une nouvelle manière de voir le monde ». Jalons pour une poétique de la figure fractale en littérature. *Études littéraires, 50* (2), 35-49.

Ricardou, Jean (1967). *Problèmes du Nouveau Roman*. Éditions du Seuil.

Ricardou, Jean (1973). *Le Nouveau Roman*. Éditions du Seuil.

Ricoeur, P. (1983). *Temps et récit. Tome I.* Éditions du Seuil.

Riffaterre, M. (1980). Syllepsis. *Critical Inquiry, 6* (4), 625-638.

Riffaterre, M. (1984). Intertextual Representation : On Mimesis as Interpretive Discourse. *Critical Inquire 11* (1), 141-162. https://www.jstor.org/stable/1343294

Ryan, Marie-Laure (1991). Possible Worlds and Accessibility Relations: A Semantic Tipology of Fiction *Poetics Today, 12* (3), 533-576. https://www.jstor.org/stable/1772651

Ryan, Marie-Laure (2004). *La narración como realidad virtual*. (Trad. M. Fernández Soto). Paidós. (Oeuvre originale publiée en 2001).

Saint-Gelais, R. (2011). *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*. Éditions du Seuil.

Samoyault, T. (1999). *Excès du roman*. Maurice Nadeau.

Schaeffer, J. M. (1986). Du texte au genre. Dans G. Genette & T. Todorov (Éds.). *Théorie du genre.* (pp. 179-205). Éditions du Seuil.

Schmidt. J. S. (1990). *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura. El ámbito de la actuación social "literatura".* (Trad. F. Chico Rico). Tauros. (Oeuvre originale publiée en 1980).

Servoise, S. (2011). *Le Roman face à l'histoire*. Presses Universitaires de Rennes.

Shklovsky, V. (2017a). Art as a Device (Trad. A. Berlina). Dans Berlina, A. (Éd.), *Viktor Shklovsky. A reader* (pp. 71-96). Bloomsbury. (Oeuvre originale publiée en 1919).

Shklovsky, V. (2017b). On the theory of prose (Trad. A. Berlina). Dans Berlina, A. (Éd.), *Viktor Shklovsky. A reader* (pp. 295-344). Bloomsbury. (Oeuvre originale publiée en 1983).

Shklovsky, V. (2017c). Tales about Prose (Trad. A. Berlina). Dans Berlina, A (Éd.), *Viktor Shklovsky. A reader* (pp. 268-274.). Bloomsbury. (Oeuvre originale publiée en 1983).

Thérien, G. (2007). L'exercice de la lecture littéraire. Dans B. Gervais & R. Bouvet (Éds.), *Théories et practiques de la lecture littéraire* (pp. 11-42). Presses de l'Université du Québec.

Todorov, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique.* Éditions du Seuil.

Todorov, T. (1971). *Poétique de la prose*. Éditions du Seuil.

Todorov, T (1995). *Les abus de la mémoire*. Éditions Arléa.

Trenini, Bruno (2014). Pour une immersion non transparente. Dans B. Guelton (Éd.), *Les figures de l'immersion* (pp. 25-38). Presses Universitaires de Rennes.

Urién, H. (2015). *La narración fractal. Arte y ciencia de la oralidad*. Palabras del Candil.

Valenti, J. (2007). Lecture, processus et situation cognitive. Dans B. Gervais & R. Bouvet (Éds.), *Théories et practiques de la lecture littéraire* (pp. 43-92). Presses de l'Université du Québec.

Viëtor, K. (1986). L'histoire des genres littéraires. Dans G. Genette & T. Todorov (Éds.). *Théorie du genre* (pp. 9-35). Éditions du Seuil.

Wagner, F. (2002). Les hypertextes en questions. *Études littéraires 34* (1-2), 297-314.

Zerweck, B (2001). Historicizing Unreliable Narration: Unreliability and Cultural Discourse in Narrative Fiction. *Style, 35* (1), 51-176. https://www.jstor.org/stable/10.5325/style.35.1.151

Zizewitz von, J. (2021). *The Culture of Samizdat. Literature and Underground Networks in the Late Soviet Union.* Bloomsbury Academic.

Études philosophiques, scientifiques et autres

Auvray, M., Lenay, C., O'Reagan, J. K. y Lefèvre, J. (2005). Suppléance perceptive, immersion et informations propioceptive. *Arob@se, 1.* 94-113

Atlan, H. (1979). Entre le cristal et la fumée. Essaie sur l'organisation du vivant. Éditions du Seuil.

Baker, Thomas (2016). Transparency, olfaction and aesthetics. *Analysis, 76* (2), 121-130. https://doi.org/10.1093/analys/anw029

Atlan, H. (1979). Entre le cristal et la fumée. Essai sur l'organisation du vivant. Éditions du Seuil.

Benjamin, W. (2018). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica* (Trad. W. Erger). Casimiro Libros. (Oeuvre originale publiée en 1939).

Benjamin, W. (2011). Le conteur (Trad. C. Cohen Skalli). Dans E. Pestre (Éd.), *Expérience et pauvreté suivi de Le conteur et de La tâche du traducteur* (pp. 33-67). Petit Biblio Payot. (Oeuvre originale publiée en 1936).

Bertalanffy von, L. (1976). *Teoría general de los sistemas. Fundamentos, desarrollo, aplicaciones.* (Trad. J. Almela). Fondo de Cultura Económica. (Oeuvre originale publiée en 1968).

Boutot, A. (1993). *L'invention des formes.* Éditions Odile Jacob.

Briggs, J. & David Peat, F. (1990). *Espejo y reflejo. Del Caos al Orden. Guía ilustrada de la teoría del caos y la ciencia de la totalidad* (Trad. C. Gardini). Gedisa Editorial (Oeuvre originale publiée en 1989).

Deamer, D. W. (2022). *El origen de la vida* (Trad D. Otero-Piñeiro). Antoni Bosch Editor (Oeuvre originale publiée en 2020).

Deleuze, G. (1968). *Différence et répétition*. Presses Universitaires de France.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1980). *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Les Éditions de Minuit.

Deleuze, G. (1993). *Critique et clinique*. Les Éditions de Minuit.

Diderot, Jacques (1973). *Jacques le fataliste et son maître*. Éditions Gallimard.

Diéguez Lucena, A. (2012). *La vida bajo escrutinio. Una introducción a la filosofía de la biología.* Biblioteca Buridán.

Di Paolo, E.A., Rohde, M. & De Jaegher, H. (2010). Horizons of the Enactive Minde: Values, Social Interaction, and Play. En J. Stewart, O. Gapenne & E.A Di Paolo (Éds.), *Enaction: Towards a New Paradigm of Cognitive Science* (pp. 37-87). The MIT Press.

Drożdż, S., Oświęcimka P., Kulig, A., Kwapień J., Bazarnik, K., Grabska-Gradzińska I., Rybicki, J., Stanuszek, M. (2016). Quantifying origin and character of long-range correlations in narrative texts. *Information Sciences, 331,* 32-44. https://doi.org/10.1016/j.ins.2015.10.023

Durrani, I & Tahir, H. (2024). Investigating the Soliton Nature of Neurons: A Theoretical and Experimental Analysis. *International Journal of Innovative Research in Technologiy, 11* (1), 2482-2485.

Eftekhari, A.A. (2004). Fractal geometry of literature: first attempt to Shakespeare's works. *ArXiv, cs.CL/0408041*, 1-26. https://doi.org/10.48550/arXiv.cs/0408041

Edelman, G. (2007). *La science du cerveau et de la connaissance* (Trad. J.L Fidel). Éditions Odile Jacob (Oeuvre originale publiée en 2006).

El libro tibetano de los muertos (Trad. R. N. Prats) (2018). Siruela. (Oeuvre originale publiée au XIVe siècle).

Escohotado, A. (2017). *Caos y orden*. Espasa Fórum.

Fauconnier, G. (1984). *Espaces mentaux. Aspects de la construction du sens dans les langues naturelles*. Les Éditions de Minuit.

Fauconnier, G. & Turner, M. (2002). *The way we think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. Basic Books.

Harman, Gilbert (1990). The intrinsic quality of experience. En *Philosophical Perspectives 4*, 31-52. https://doi.org/10.2307/2214186

Hoffmeyer, J (2008). *Biosemiotics: An Examination into the Signs of Life and the Life of Signs* (Trad. J. Hoffmeyer & D. Favareau). University of Scranton Press. (Oeuvre originale publiée en 2005)

Hooke, R. (1989). *Micrografía o algunas descripciones fisiológicas de los cuerpos diminutos realizadas mediante cristales de aumento con observaciones y disquisiciones sobre ellas* (Trad. C. Solís). Alfaguara (Oeuvre originale publiée en 1665).

I. Pérez, D. (2002). Los qualia desde un punto de vista naturalista. *Azafea. Revista de filosofía, 4*, 65-83. https://doi.org/10.14201/3713

Krämer, S. (2009). Opérative Bildlichkeit. Von der « Grammatologie » zu einer « Diagrammatologie » ? Reflexionen über erkennendes « Sehen ». En M. Hessler & D. Mersch (Éds.), *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft* (pp. 94-122). Transkript.

Gómez Marañón, A. (2021). El concepto de Umwelt de Jakob von UekÑull: hacia una ontología del mundo animal. *Revista de Filosofía Hodos, 9* (11), 58-73. https://revistas.unicartagena.edu.co/index.php/hodos/article/view/4578

Hoffmeyer, J. (2008). *Biosemiotics. An Examination into the Signs of Life and the Life of Signs* (Trad. J. Hoffmeyer & D. Favareau). University of Scranton Press (Oeuvre originale publiée en 2005).

Hooke, R. (1989). *Micrografía o algunas descripciones fisiológicas de los cuerpos diminutos realizadas mediante cristales de aumento con observaciones y disquisiciones sobre ellas* (Trad. C. Solís). Alfagura (Oeuvre originale publiée en 1665).

Lakoff, G. & Johnson, M. (1985). *Les métaphores dans la vie quotidienne* (Trad. M. de Fornel & J. Lecercle). Éditions de Minuit (Oeuvre originale publiée en 1980).

Lakoff, G. (1987). *Women, fire and dangerous things. What Categories Reveal about the Mind*. The University of Chicago Press.

Le Moigne, J. L (2006). *La théorie du système générale. Théorie de la modélisation*. Presses Universitaires de France.

Levesque, S. (2015). Le mystérieux fonctionnement de l'abduction selon Charles S. Peirce. *Sémiotique de mystères,* (3), 53-78. https://doi.org/10.7202/1090451ar

Lévi-Strauss, C. (1949). L'efficacité symbolique. *Revue de l'histoire des religions*, *135* (1), 5-27. https://doi.org/10.3406/rhr.1949.5632

Luria, A. R (1984). *Conciencia y lenguaje*. (Trad. M. Shuare). Visor Libros.

Mandelbrot, B. (1995). *Les objets fractals. Forme, hasard et dimension*. Flammarion

Maturana, H. (1999). The organization of the Living: A Theory of the Living Organization. *International Journal of Human-Computer Studies, 51* (2), 149-168.

Maturana, H. & Varela, F. (2004). *De máquinas y seres vivos: autopoiesis, la organización de lo vivo*. Grupo Editorial Lumen.

Maturana, H. & Varela, F. (1980). *Autopoiesis and cognition. The realization of the Living.* D. Reidel Publishing Company.

Metzinger, T. (2003a). *Being no one. The self-model theory of subjectivity.* The MIT Press.

Metzinger, Thomas (2003b). Phenomenal transparency and cognitive self-reference. *Phenomenology and the Cognitive Sciences, 2,* 353-393. https://doi.org/10.1023/B:PHEN.0000007366.42918.eb

Metzinger, T. (2018a). *El túnel del yo. Ciencia de la mente y mito del sujeto* (Trad. E. Pérez-Manzuco). Enclave Libros (Trabajo original de 2014).

Metzinger, Thomas (2018b). Why is Mind-Wandering Interesting for Philosophers?. En Kalina Christoff y Kieran C.R. Fox (Éds.), *The Oxford Handbook of Spontaneous Thought: Mind-Wandering, Creativity and Dreaming* (pp. 97-112). Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190464745.001.0001

Metzinger. T (2020). Minimal phenomenal experience. Meditation, tonic alterness, and the phenomenology of "pure" consciousness. *Philosophie and the Mind Sciences 1* (1), 1-44. https://doi.org/10.33735/phimisci.2020.I.46

Morin, E. (1997). *El método. I. La naturaleza de la naturaleza* (Trad. A. Sánchez Torres & D. Sánchez García). Cátedra. (Oeuvre originale publiée en 1977).

Morin, E. (2005). *Introduction à la pensée complexe*. Éditions Points.

Nagel, T. (1974). What is like to be a bat?. *The Philosophical Revue, 83* 435-450. http://www.jstor.org/stable/2183914

Peirce, C. (1974). *La ciencia de la semiótica* (Trad. A. Sercovich). Ediciones Nueva Visión. (Oeuvre originale publiée en 1965).

Prigogine, I. & Stengers, I. (1984). *Order out of chaos. Man's new dialogue with nature*. Bantam Books.

Roudaut, F. (2017). Comment on invente les hypothèses : Peirce et la théorie de l'abduction. *Cahiers Philosophiques, 3* (3), 45-65. https://doi.org/10.3917/caph1.150.0045.

Sass, Louis A. y Parnas, Josef (2003). Schizophrenia, Consciousness, and the Self. *Schizophrenia Bulletin, 29* (2), 427-444. https://doi.org/10.1093/oxfordjournals.schbul.a007017

Sass, L., Pienkos, E., Barnaby, N. y Medford, N. (2013). Anomalous self-experience in depersonalization and schizophrenia: A comparative investigation. *Conscious ness and Cognition, 22*, 430-441. https://doi.org/10.1016/j.concog.2013.01.009

Smith, A. D. (2008). Translucent Experiences. En *Philosophical Studies: An international Journal for Pholosophy in the Analitic Tradition, 140* (2), 197-212. https://www.jstor.org/stable/i27734286

Smith, P. (1998). *Explaining chaos*. Cambridge University Press.

Turner, M. (1996). *The literary mind.* Oxford University Press.

Stewart, J. (2010). Foundational Issues in Enaction as a Paradigm for Cognitive Science: From the Origin of Life to Consciousness and Writing. Dans J. Stewart, O. Gapenne & E.A Di Paolo (Éds.), *Enaction: Towards a New Paradigm of Cognitive Science* (pp. 1-31). The MIT Press.

Varela, F. J., Thompson, E. & Rosch. E. (1992). *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana* (Trad. C. Gardini). Gedisa Editorial (Trabajo originalm publicado en 1991).

Sites Internet et outils divers

Eck, D. (s.d.). *Mandelbrot Viewer*. Howard and William Smith Colleges. https://math.hws.edu/eck/js/mandelbrot/MB.html

Dickau, R. (2011). *Peano Curve Explorer*. Wolfram Demonstrations Project. https://demonstrations.wolfram.com/PeanoCurveExplorer

Pegg, E. & Chenevert, G. (2007). *Peano Curve in 3D*. Wolfram Demonstrations Project. https://demonstrations.wolfram.com/PeanoCurveIn3D

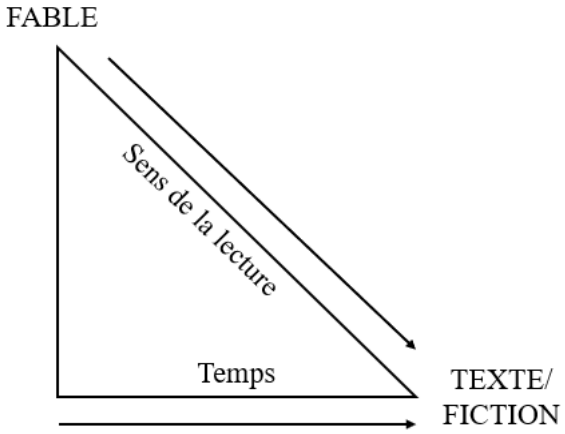
Théorie de graphes (s.d.). Dans *Wikipedia*. Recupérée le 14 août 2024 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9orie_des_graphes

Grapheanalizer (s.d.). *Graphe Online*. https://graphonline.top/

LISTE DE FIGURES

Figure 1.

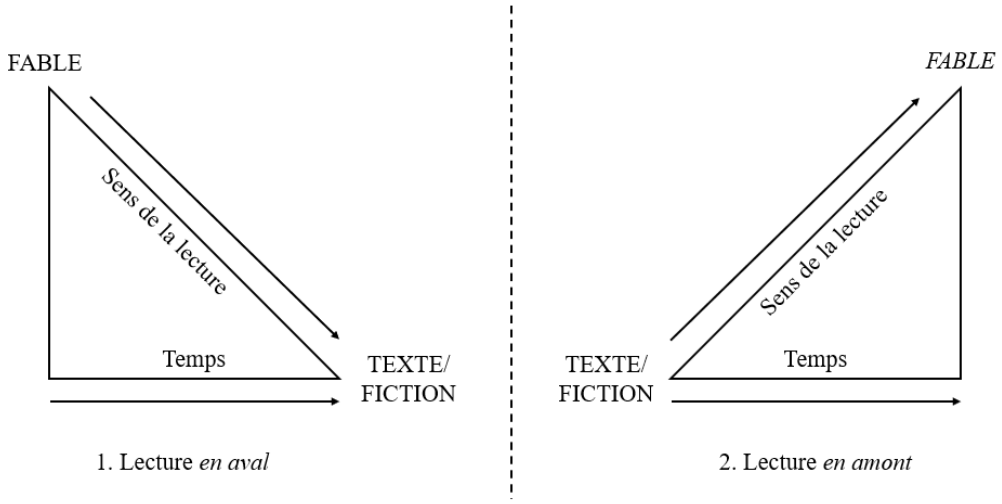
Lecture en aval *du post-exotisme*



1. Lecture *en aval*

Figure 2.

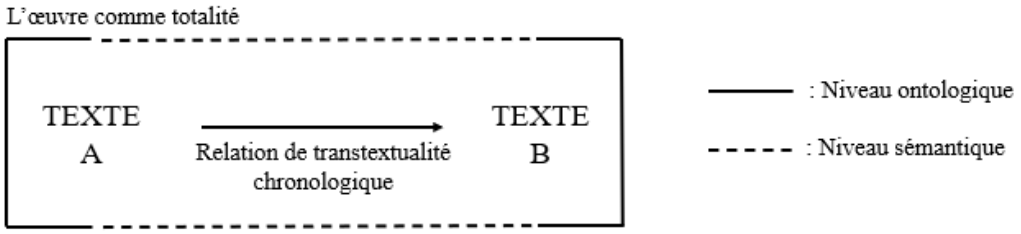
Lectures en aval *et* en amont *du post-exotisme*



1. Lecture *en aval* 2. Lecture *en amont*

Figure 3.

Relation d'hétéronomie forte ou ontologique

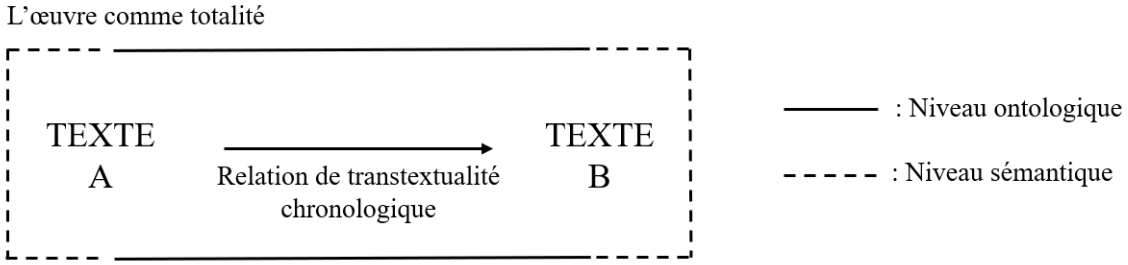


1. Hétéronomie forte ou ontologique

Note. La relation des lignes continues et discontinues représente la manière dont l'œuvre comme totalité se constitue dans le cas d'hétéronomie forte : le TEXTE A et le TEXTE B sont incomplets du point de vue ontologique, mais il se complètent dans l'unité supérieure de l'œuvre comme totalité à travers la relation sémantique (de commentaire, de citation, de versionnage, etc.) qui les unit.

Figure 4.

L'hétéronomie faible ou sémantique.

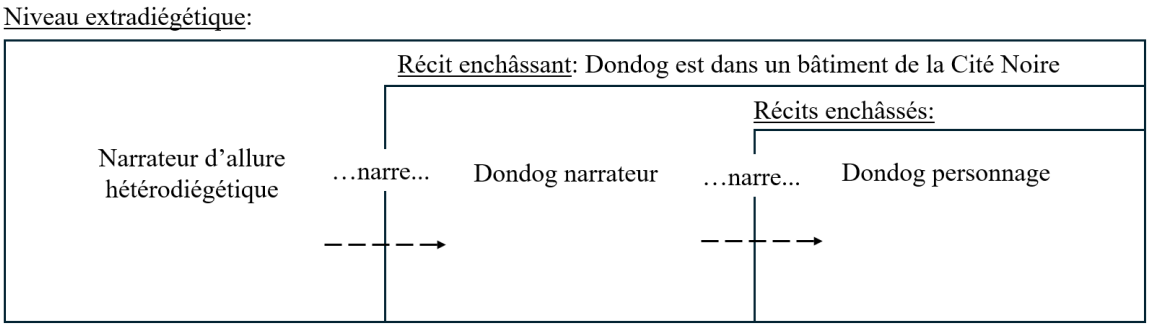


2. Hétéronomie faible ou sémantique

Note. La relation des lignes continues et discontinues représente la manière dont l'œuvre comme totalité se constitue dans le cas d'hétéronomie faible : le TEXTE A et le TEXTE B sont incomplets du point de vue sémantique, mais il se complètent dans l'unité supérieure de l'œuvre comme totalité à travers la relation ontologique de leur statut de parties d'une relation de transtextualité par rapport au tout.

Figure 5.

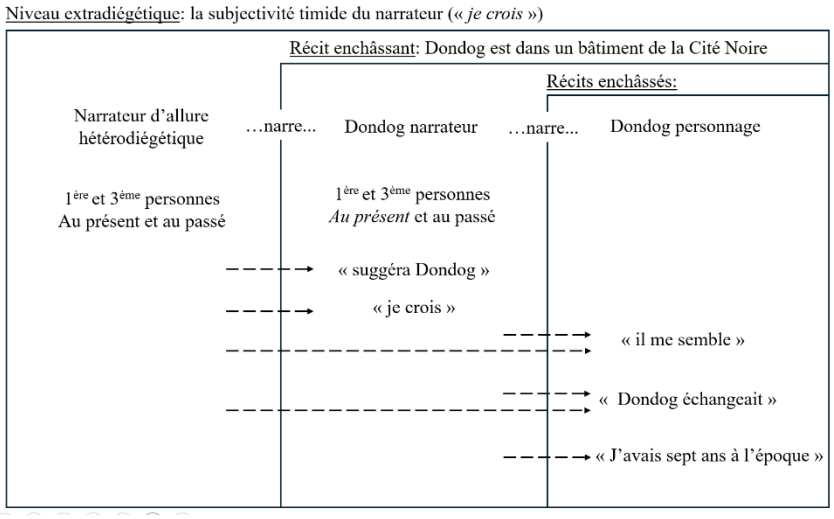
Structure narrative initiale de Dondog



Note. Le sens des flèches représente le sens de la narration (« qui narre quoi »), et, dans cette structure initiale, il représente aussi le sens de l'emboîtement.

Figure 6.

Structure narrative de Dondog *à partir les voix de la narration*.

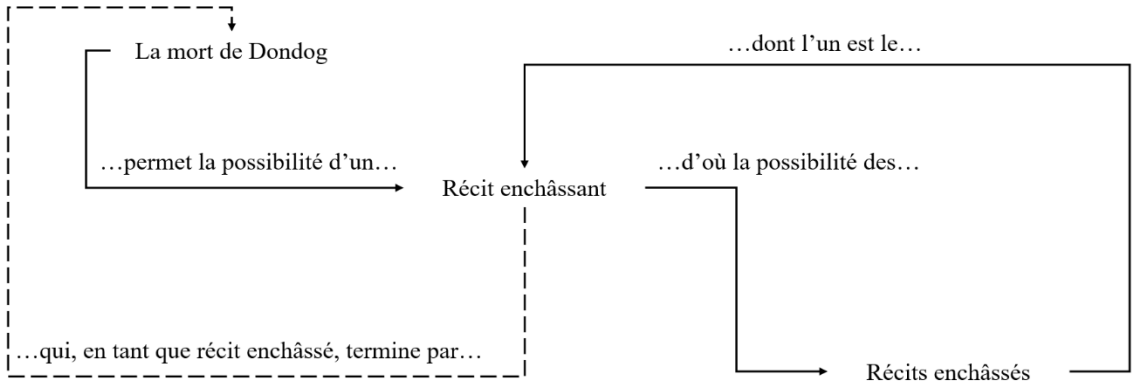


Note : Les instanciations des voix narratives sont situées dans le niveau narratif où elles sont produites ; les flèches continuent à représenter ici le sens de la narration et de l'enchâssement.

Fred

Figure 7.

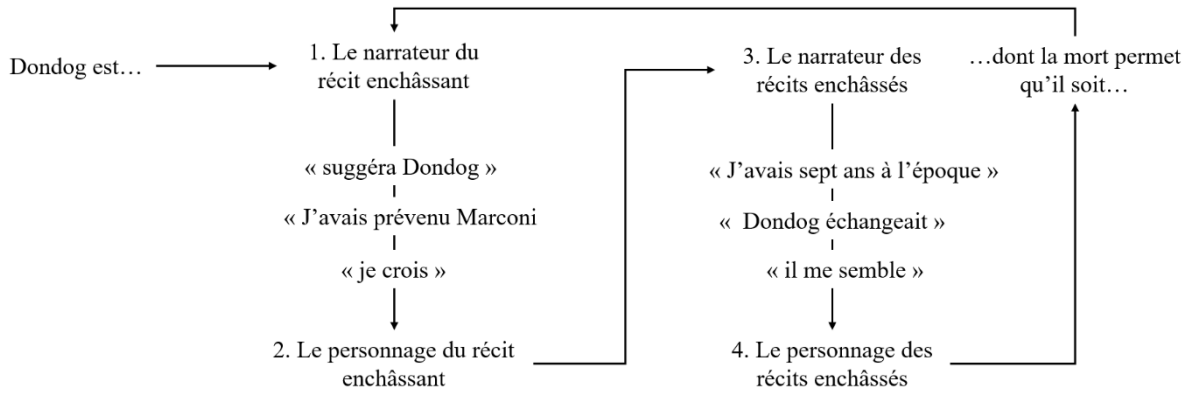
La structure bouclée des événements dans Dondog



Note. Les flèches continues représentent la progression du roman jusqu'à ce qu'il se boucle sur lui-même ; la flèche discontinue représente la progression du roman une fois qu'il se boucle sur lui-même.

Figure 8.

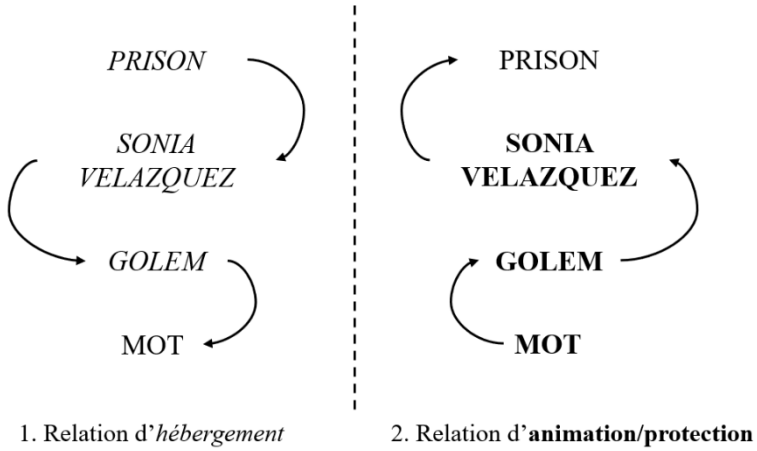
La structure bouclée des voix narratives de Dondog



Note. Les différentes instanciations des voix narratives sont situées aux niveaux narratifs où elles sont produites, mais elles appartiennent toutes à Dondog, dont l'identité est multiple, ce qui trouble la possibilité d'en trouver l'origine.

Figure 9.

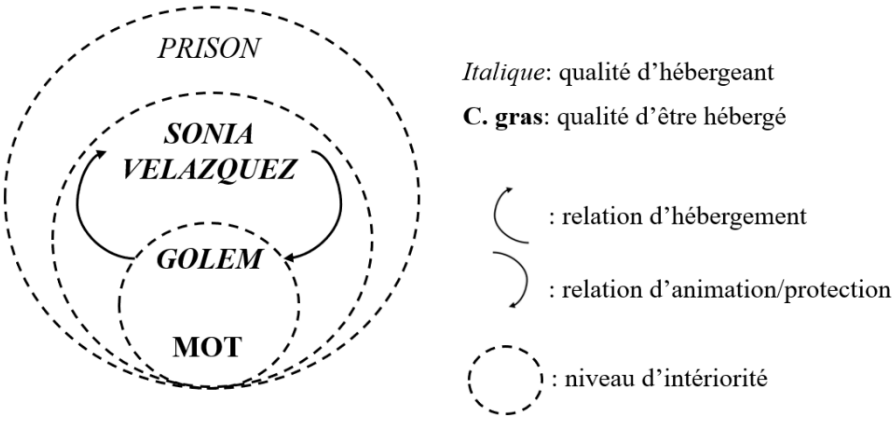
*Relations d'hébergement et de protection/animation dans les séquences de la « Shaggå du golem presque éternel » d'*Herbes et Golems



Note. La relation d'hébergement répond à la structure : la prison héberge Sonia Velazquez qui héberge le golem qui héberge le mot ; la relation d'animation/protection répond à la structure : le mot anime/protège le golem qui anime/protège Sonia Velazquez qui anime/protège la prison. L'italique est utilisé pour désigner la qualité hébergeante d'un personnage, tandis que les caractères gras sont utilisés pour désigner la qualité d'être hébergé d'un personnage.

Figure 10.

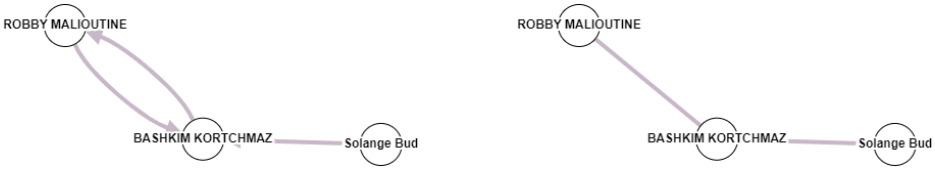
*Niveaux d'intériorité des séquences de la « Shaggå du golem presque éternel » d'*Herbes et Golems



Note. Les relations d'hébergement et d'animation/protection ne sont figurées que dans le niveau central.

Figure 11.

Connexions de ROBBY MALIOUTINE et BASHKIM KORTCHMAZ



Note. À gauche, le graphe est orienté ; à droite, le graphe est non orienté.

Figure 12.

Graphe non orienté avec les connexions de 2. FRED ZENFL et 3. SOPHIE GIRONDE

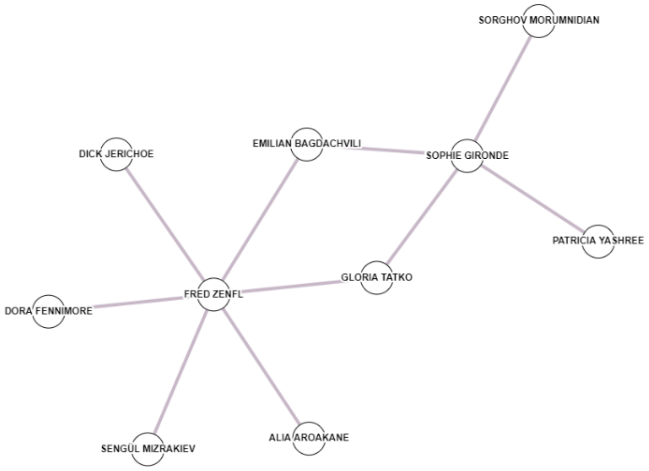


Figure 13.

Graphe orienté avec les connexions de 2. FRED ZENFL, 3. SOPHIE GIRONDE,. 8. EMILIAN BAGDACHVILI, 21. SORGHOZ MORUMNIDIAN, 42. PATRICIA, YASHREE, DORA FENNIMORE, 46. SENGÜL MIZRAKIEV, 47. GLORIA TATKO et 48. ALIA ARAOKANE

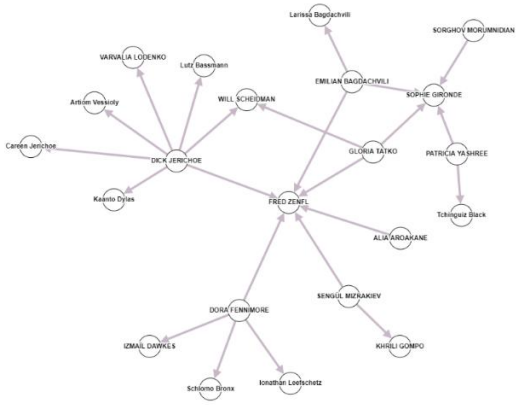


Figure 14.

Graphe non orienté des connexions de tous les personnages-narrats et des personnages secondaires de Des anges mineurs

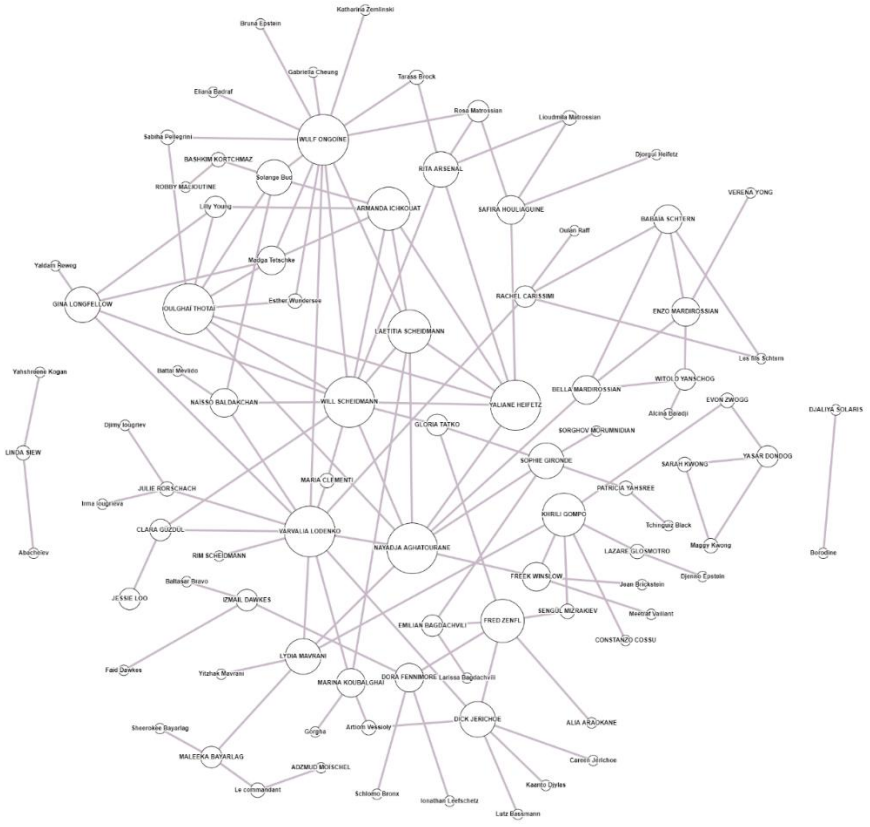


Figure 15.

Détail du graphe non orienté

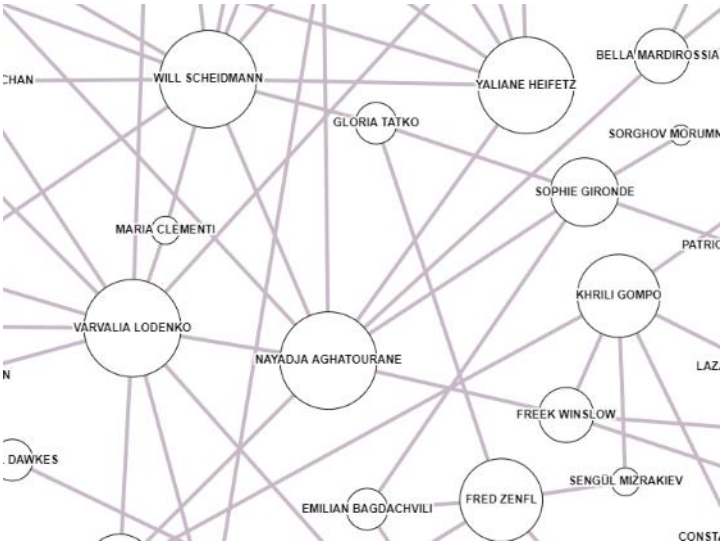


Figure 16.

Graphe orienté des connexions de tous les personnages-narrats et les personnages secondaires de Des anges mineurs

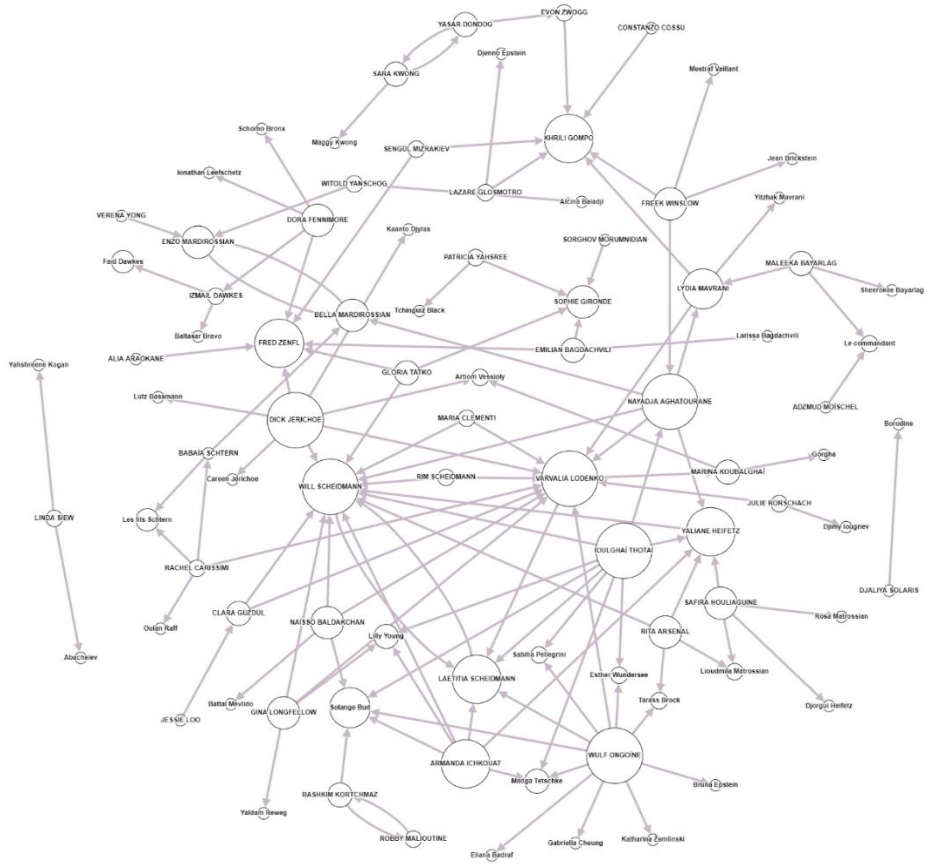


Figure 17.

Détail du graphe orienté

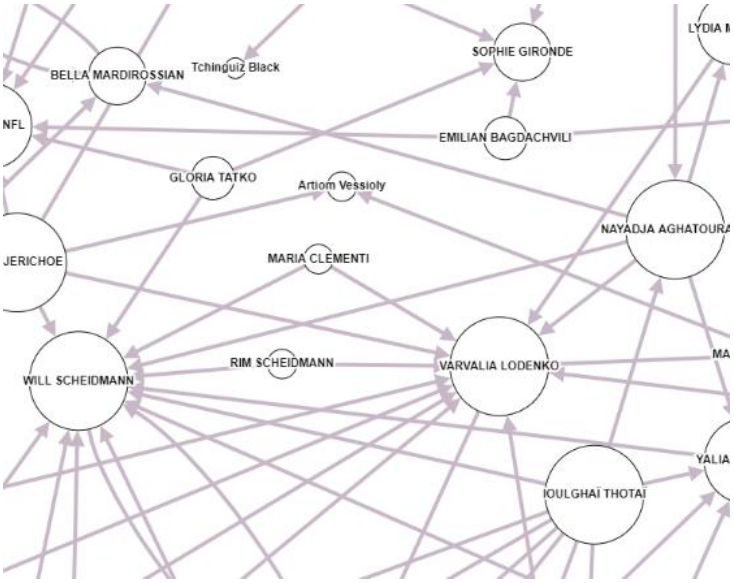


Figure 18.

Connexions mutuelles de 6. LAETITIA SCHEIDMANN et 7. WILL SCHEIDMANN dans le graphe orienté

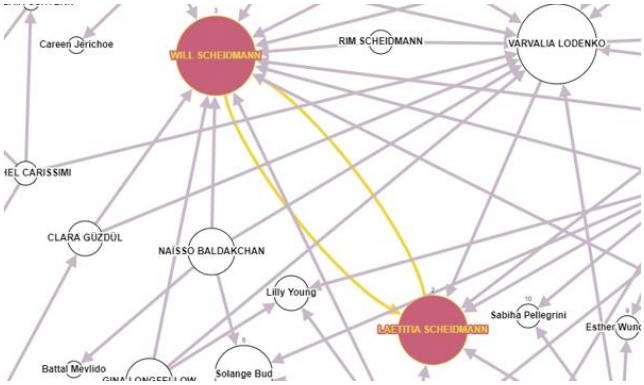


Figure 19.

Tous les sommets qui sont connectés, directement ou par des intermédiaires, à 7. WILL SCHEIDMANN dans un graphe orienté

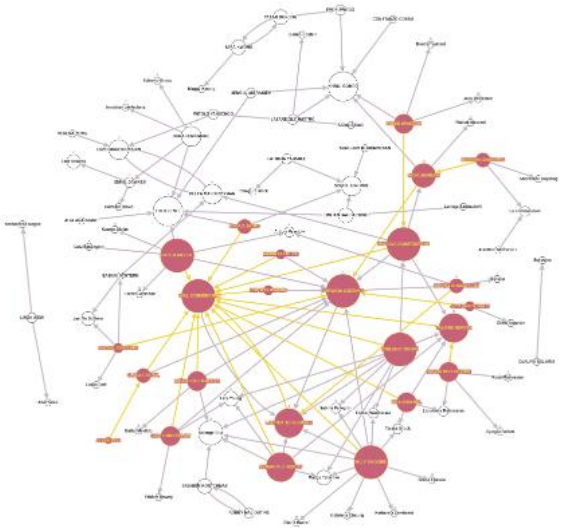
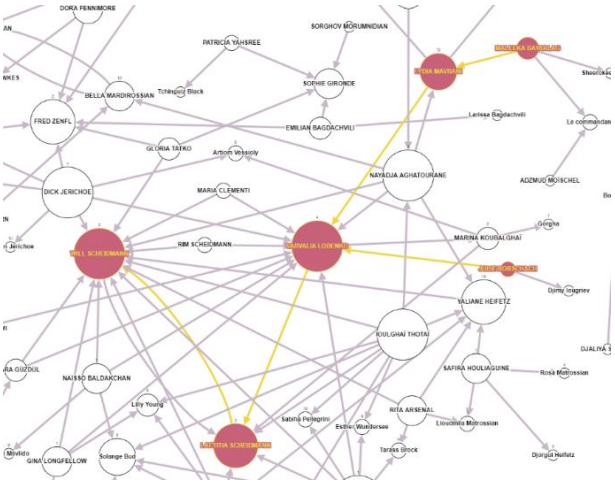


Figure 20.

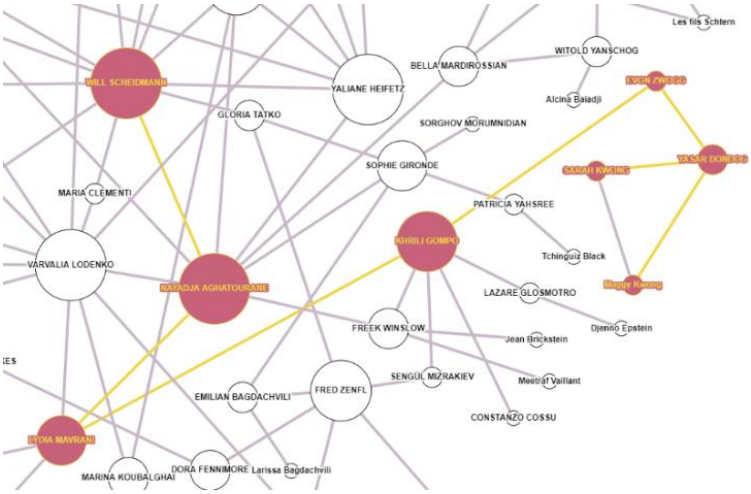
L'exemple de deux chemins qui finissent sur 7. WILL SCHEIDMANN dans un graphe orienté



Note. Le premier chemin est celui de (34. MALEKA BAYARLAG, 16. LYDIA MAVRANI, 12. VARVALIA LODENKO, 6. LAETITIA SCHEIDMANN, 7. WILL SCHEIDMANN), ayant cinq connexions; le deuxième chemin est celui de (31. JULIE RORSCHACH, 12. VARVALIA LODENKO, 6. LAETITIA SCHEIDMANN, 7. WILL SCHEIDMANN), ayant quatre connexions.

Figure 21.

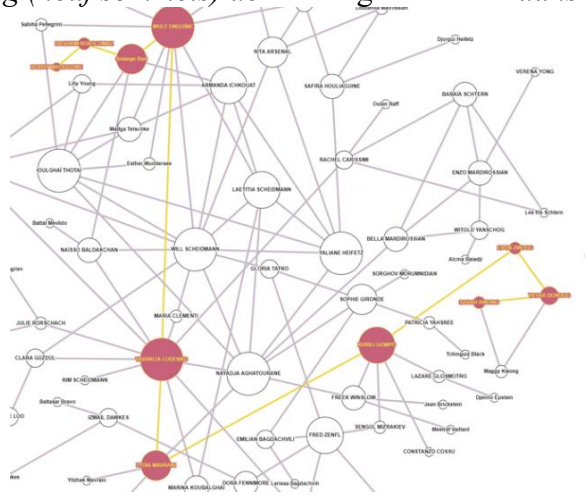
Le chemin le plus long (six sommets) menant à Will Scheidmann dans le graphe non orienté



Note. Le graphe correspond au chemin {24. SARAH KWONG/ 24A. Maggy Kwong, 26. YASAR DONDOG, 9. EVON ZWOG, 4. KHRILI GOMPO, 16. LYDIA MAVRANI, 22. NAYADJA AGHATOURANE, 7. WILL SCHEIDMANN}.

Figure 22.

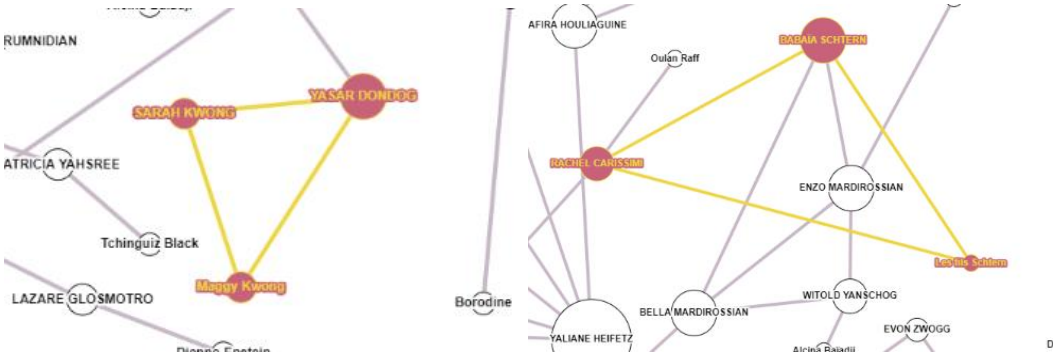
Le chemin le plus long (neuf sommets) de Des anges mineurs *dans le graphe non orienté*



Note. Le graphe correspond au chemin {24. SARAH KWONG, 26. YASAR DONDOG, 9. EVON ZWOGG, 4. KHRILI GOMPO, 16. LYDIA MAVRANI, 12. VARVALIA LODENKO, 25. WULF ONGOÏNE, 18B. SOLANGE BUD, 19. BASHKIM KORTCHMAZ, 20. ROBBY MALIOUTINE}.

Figure 23.

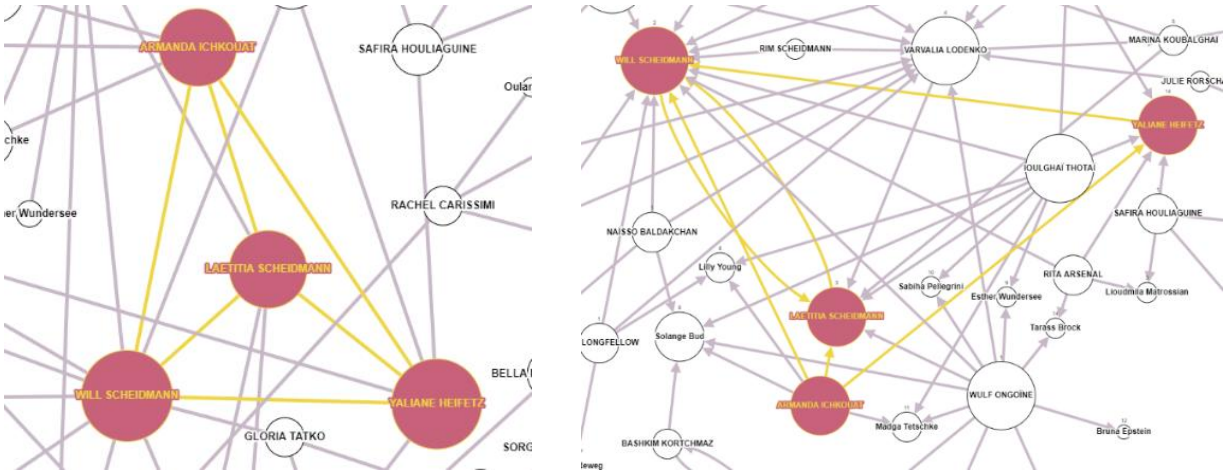
Les cliques C_1 et C_2



Note. À gauche la clique C_1 {24. SARAH KWONG, 24A. Maggy Kwong, 26. YASAR DONDOG; droite, la clique C2 {15. BABAÏA SCHTERN, 15A. Les fils Schtern, 35. RACHEL CARISSIMI}

Figure 24.

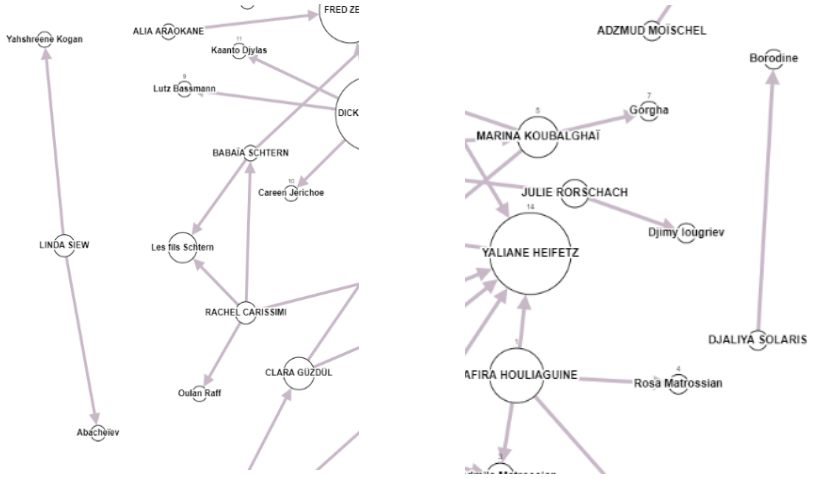
La clique maximale de Des anges mineurs



Note. À gauche, la clique maximale C_3 {6. LAETITIA SCHEIDMANN, 7. WILL SCHEIDMANN, 17. YALIANE HEIFETZ, 32. ARMANDA ICHKOUAT}; à droite, ces mêmes connexions impliquées dans la clique C_3 dans le graphe orienté.

Figure 25.

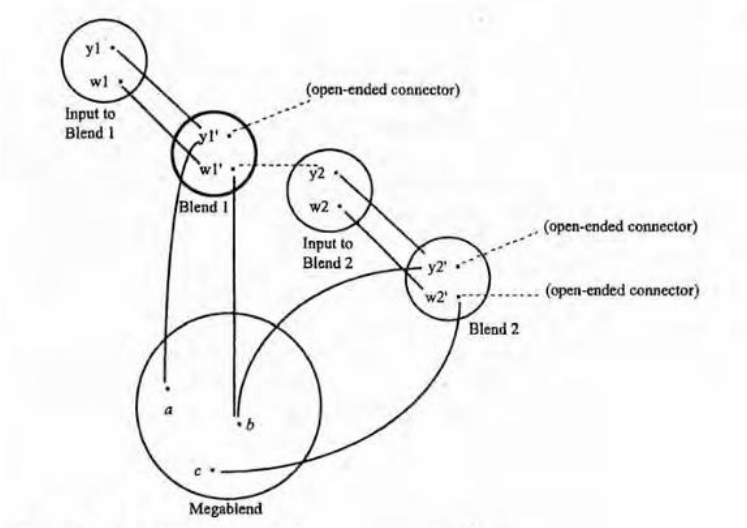
Les deux groupes de personnages isolés de Des anges mineurs



Note. À gauche, le groupe (39. LINDA SIEW, 39A. Abacheïev, 39B. Yashreene Kogan) dans le graphe orienté ; à droite, le groupe (11. DJALIYA SOLARIS, 11A. Borodine) dans le graphe orienté.

Figure 26.

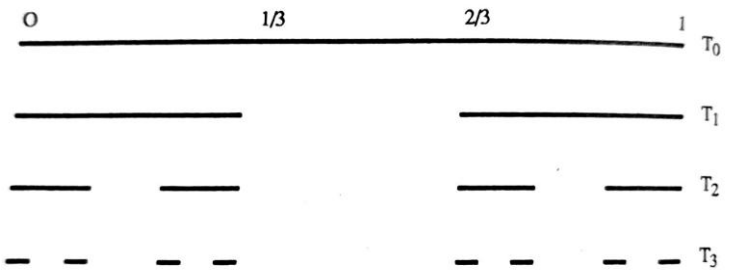
Diagramme deux processus de blending *dans Fauconnier & Turner (2002)*



Note. Adapté de *The Way We Think* (p. 153), de Fauconnier et Turner, 2002, Basic Books.

Figure 27.

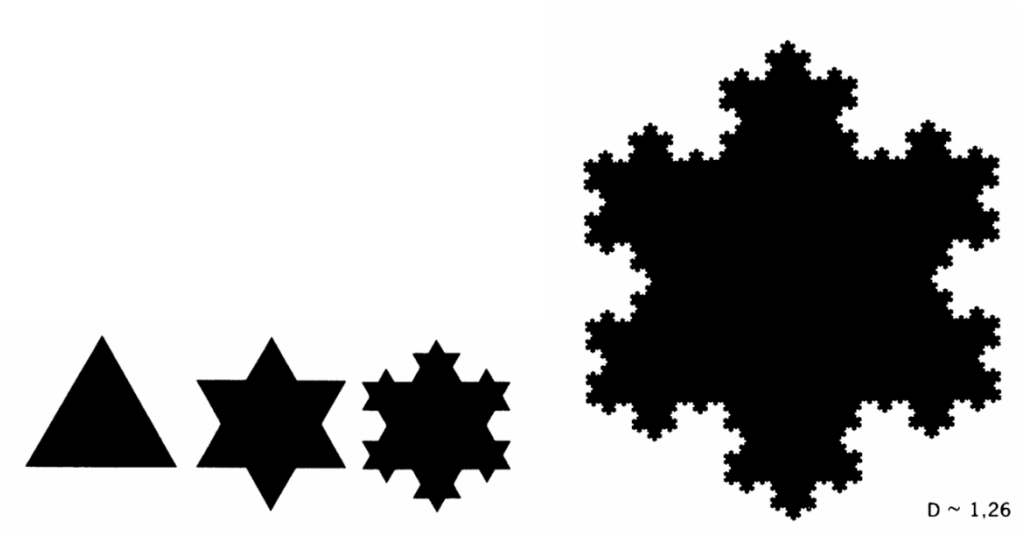
L'ensemble de Cantor



Note. Adaptée de *L'invention de formes* (p. 41), d'Alain Boutot, 2013, Éditions Odile Jacob.

Figure 28.

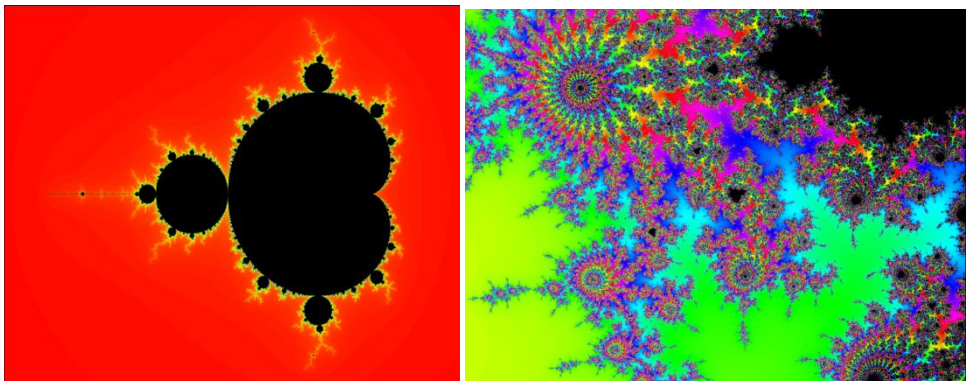
Le flocon de neige de von Koch



Note. Adapté de *Les objets fractals* (pp. 34-35), de Benoît B. Mandelbrot, 1995, Flammarion.

Figure 29.

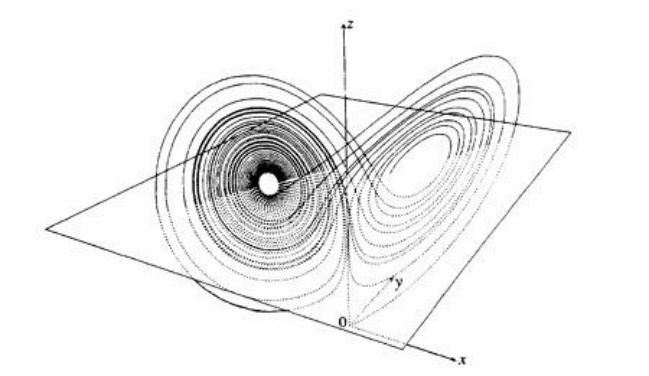
Vue générale de l'ensemble de Mandelbrot et détail du zoom



Note. Générée à partir de la page web *Mandelbrot Viewer*, de David Eck (https://math.hws.edu/eck/js/mandelbrot/MB.html).

Figure 30.

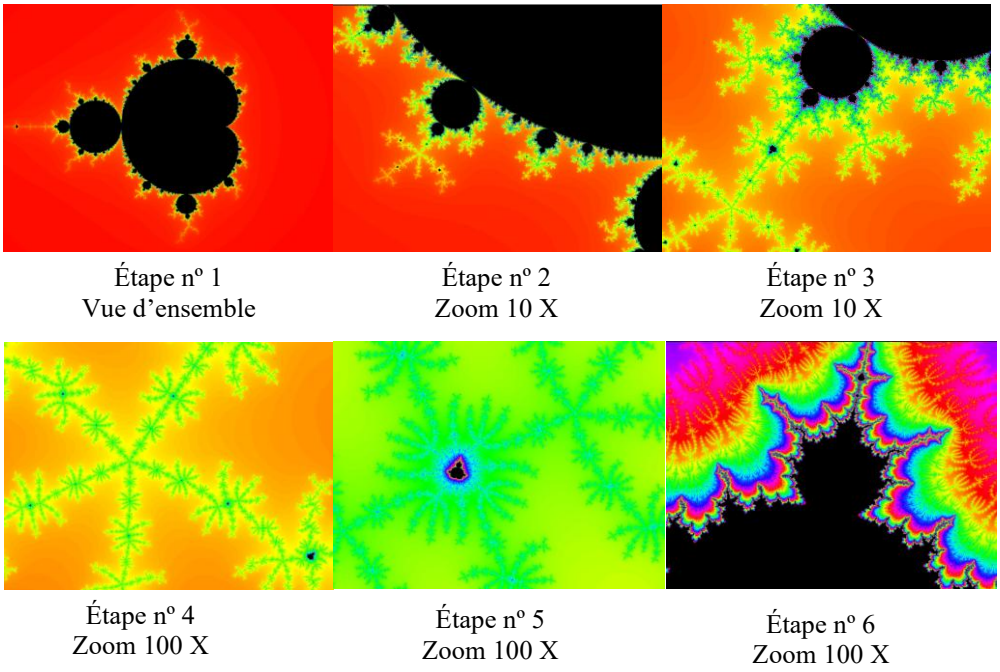
L'attracteur de Lorenz



Note. Adapté de *Explaining Chaos* (p. 10), de Peter Smith, Cambridge University Press.

Figure 31.

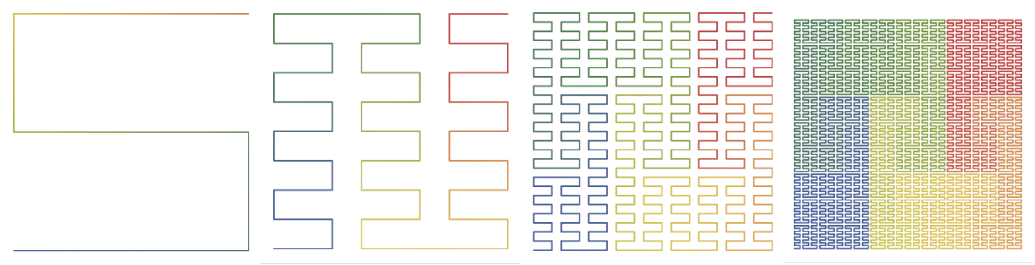
Un parcours d'exploration de l'ensemble de Mandelbrot



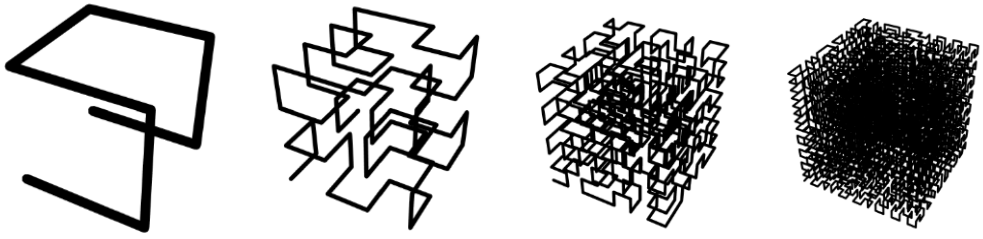
Note. Le chemin d'exploration de l'ensemble de Mandelbrot se développe en six étapes. Les trois premières explorations agrandissent la figure par un facteur de dix à chaque étape ; les trois dernières explorations agrandissent la figure par un facteur de cent à chaque étape. Générée à partir de la page web *Mandelbrot Viewer*, de David Eck (https://math.hws.edu/eck/js/mandelbrot/MB.html).

Figure 32.

Deux courbes de Peano dans la deuxième et troisième dimensions.



1. Courbe de Peano dans la deuxième dimension

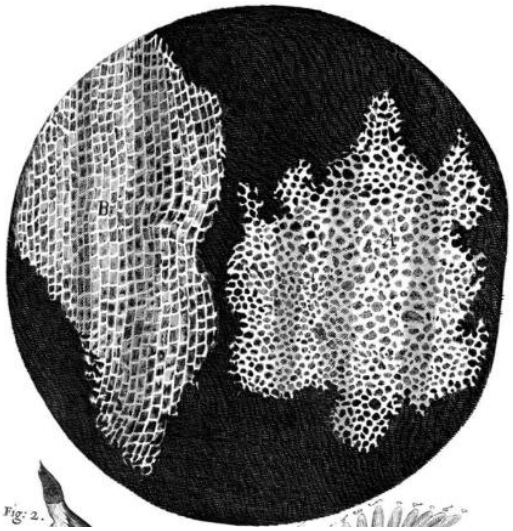


2. Courbe de Peano dans la troisième dimension

Note. La première figure est adaptée de *Peano Curve Explorer,* de Robert Dickau, en 2011 (demonstrations.wolfram.com/PeanoCurveExplorer/) ; la deuxième figure est adaptée de *Peano Curve in 3D,* du Wolfram Demonstrations Project, en 2007 (demonstrations.wolfram.com/PeanoCurveIn3D/)

Figure 33.

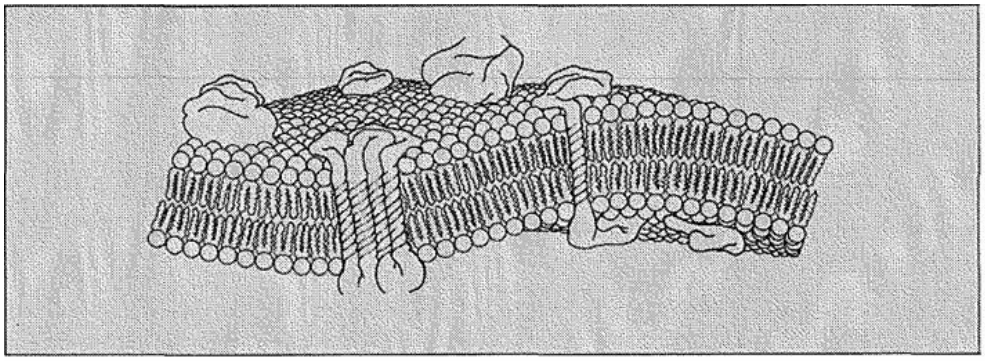
Dessin de la structure du liège



Note. Adapté de *Micrographia*, de Robert Hooke, en 1989/1665, Alfaguara.

Figure 34.

La structure générale de la membrane de la cellule



Note. Adapté de *Biosemiotics* (p. 29), de Jesper Hoffmeyer, en 2008/2005, University of Scranton Press. Dans le dessin, on peut apprécier les deux couches lipidiques de la membrane, ainsi que les protéines qui la conforment, représentées comme des canaux de communication qui permettent l'accès et la sortie des molécules.

Figure 35.

Le modèle global de la relation entre le lecteur et le post-exotisme

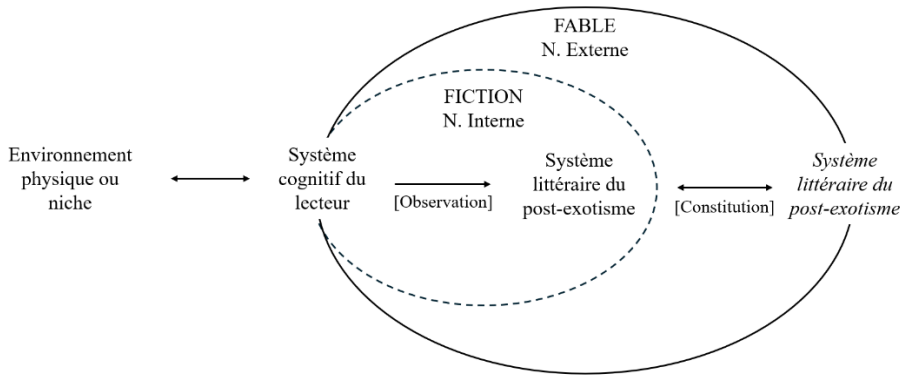


Figure 36.

Simulation de l'expérience phénoménique au niveau interne

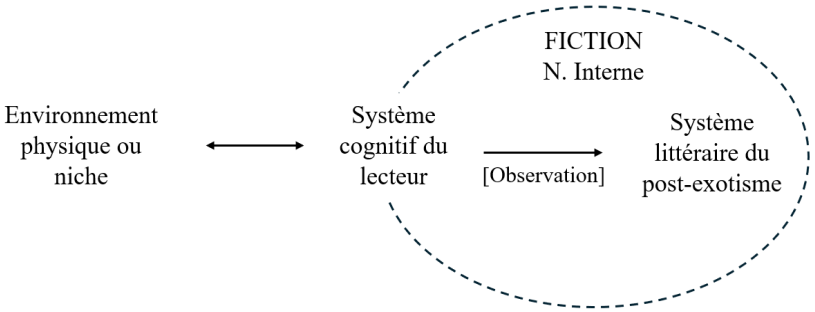
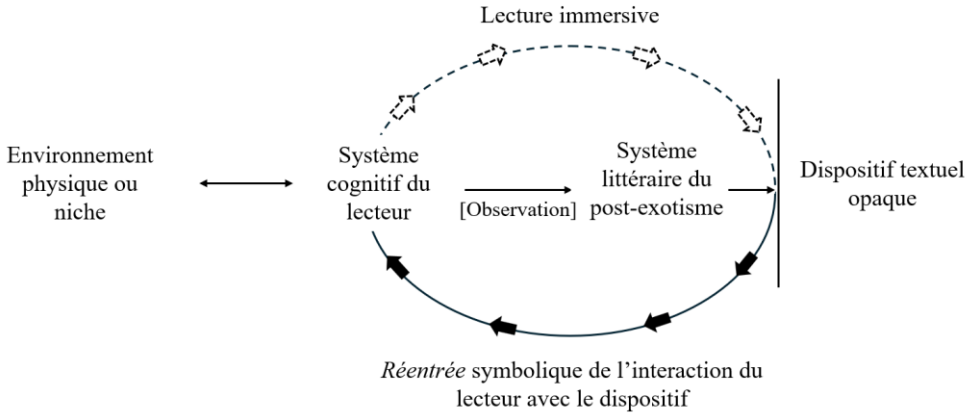


Figure 37.

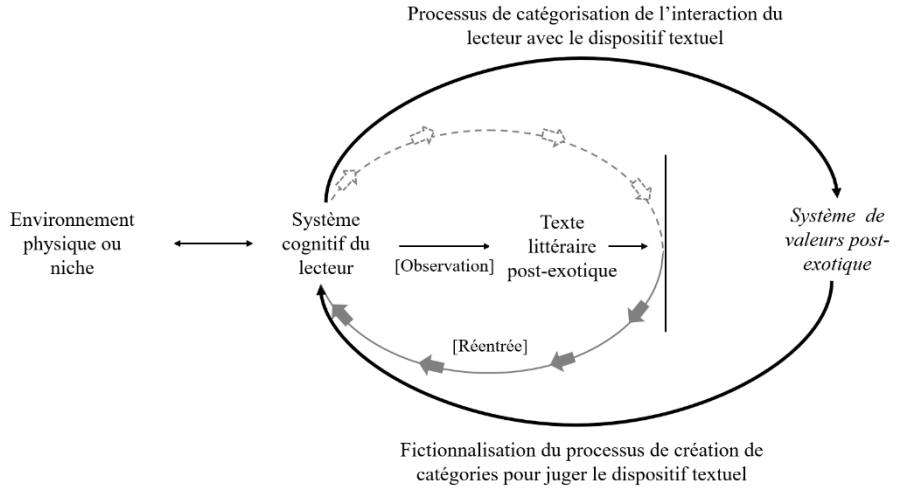
Implications de la lecture réflexive



Note. L'expérience phénoménique du texte littéraire, représentée par la ligne discontinue, est entravée par l'opacité du dispositif textuel, de sorte que l'interaction du lecteur avec le dispositif rentre encore dans le système cognitif du lecteur sous la forme d'une pensée symbolique.

Figure 38.

Fictionnalisation des pensées du lecteur et de son interaction avec le dispositif



Note. Le processus décrit dans la fig. 37 est ici en couleur grise pour attirer l'attention sur le processus décrit en noir. Il s'agit néanmoins de processus qui rétroagissent les uns sur les autres, décrivant une boucle où les *ouputs* du niveau interne sont les *inputs* du niveau externe et vice-versa.

COLECCIÓN VÍTOR, 474



Ediciones Universidad
Salamanca

ISBN 978-84-1091-250-2

