

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

POUR UNE FIGURE DE L'UTOPIE :
LE CRYPTOGRAMME POST-EXOTIQUE CHEZ ANTOINE VOLODINE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
SIMON ST-ONGE

FÉVRIER 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Ma reconnaissance va en premier lieu à mon directeur Jean-François Hamel, pour son support, son dévouement, ses conseils toujours judicieux et sa grande disponibilité. Dès l'amorce de mes recherches, il a su stimuler chez moi l'envie de me dépasser et orienter mes questionnements avec intelligence. Lors des périodes plus difficiles, il fut toujours sensible aux aléas qui ont ponctués mon processus de rédaction et d'une aide précieuse.

Je ne pourrais passer sous silence les bienfaits de la présence familiale. Sans l'apport indirect de celle-ci à ce mémoire, il m'apparaît évident que le travail accompli n'aurait pas la même teneur. Cette présence indéfectible à chaque étape de la rédaction a concouru en définitive à mettre à terme ce projet d'étude et, dans le cercle familial, je compte l'appui d'une « figure » – dirait Simov Hoffman – toute particulière à qui je souhaite dédier ce mémoire : Émie.

Finalement, je dois souligner la contribution financière du Fond québécois de la recherche sur la science et la culture (FQRSC) et celle du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), sans lesquelles ce projet de recherche n'aurait pu être réalisé.

À Émie

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|----|
| REMERCIEMENTS..... | ii |
| TABLE DES MATIÈRES..... | iv |
| RÉSUMÉ..... | vi |
| INTRODUCTION..... | 1 |
| CHAPITRE I | |
| LES PROCESSUS DE FIGURATION CONSTITUTIFS DU CRYPTOGRAMME POST-EXOTIQUE | |
| 1. Les stratégies textuelles à caractère cryptographique : pour une opposition à la <i>mimesis</i> et au réel..... | 6 |
| 1.1. La stratification narrative..... | 8 |
| 1.2. La pratique de l'hétéronymie..... | 23 |
| 1.3. La symbolisation et la négation du réel..... | 37 |
| 1.4. La temporalisation des symboles du réel..... | 50 |
| 1.5. Conclusion du premier chapitre..... | 72 |
| CHAPITRE 2 | |
| VERS UNE UTOPIE INCOMMUNICABLE ET NON-AFFIRMATIVE | |
| 2. Utopie en régime d'historicité contemporain..... | 75 |
| 2.1. Historicité et post-exotisme utopique..... | 79 |

| | |
|---|-----|
| 2.2. Radicalisme esthétique et utopisme..... | 96 |
| 2.3. Langage mimétique et utopie post-exotique..... | 109 |
| 2.4. Conclusion du deuxième chapitre..... | 126 |
| CONCLUSION | 130 |
| APPENDICE A PHOTOS TIRÉES DE <i>DELOCAZIONE</i> DE CLAUDIO PARMIGGIANI..... | 134 |
| BIBLIOGRAPHIE..... | 138 |

RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur deux romans de l'écrivain français Antoine Volodine, à savoir *Lisbonne dernière marge* (1990) et *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (1998). Il vise à saisir comment ces deux textes font du cryptogramme une figure de l'utopie dans le cadre du projet esthétique post-exotique fictionnalisé dans l'œuvre de Volodine. En d'autres mots, l'hypothèse à l'origine de ce travail est que, dans le post-exotisme, la pratique littéraire de la cryptographie réactualise le discours utopique à un moment où l'imaginaire du devenir est épuisé. Dans un premier temps, il s'agit d'identifier les cinq stratégies textuelles à caractère cryptographique, qui viennent donner corps au cryptogramme post-exotique et de démontrer en quoi ces dispositifs participent d'une poétique du possible. Dans un deuxième temps, ces stratégies sont rapportées à la question de l'utopie, en prenant appui sur les thèses développées par la Théorie critique et plus spécifiquement sur la philosophie et l'esthétique adorniennes. Ce second temps de l'analyse permet de redéployer la poétique du possible post-exotique dans le sens d'un projet utopique et d'en évaluer la pertinence en regard d'une époque souffrant d'un grave déficit d'avenir.

L'originalité de cette étude tient d'abord au fait qu'elle remet en question l'opinion généralisée dans la critique voulant qu'il y ait absence d'utopie concrète chez Volodine. Par ailleurs, la mise en rapport de la pratique littéraire cryptographique et de la question de l'utopie ouvre la voie à une nouvelle interprétation du post-exotisme. Finalement, en ce qui concerne les deux principaux axes théoriques employés au cours de ce mémoire, la conjugaison de la poétique du possible et de l'utopie non-affirmative de type adornien jette un éclairage inédit sur une conception de l'utopie rattachée à l'esthétique. Ce mémoire permet donc non seulement de comprendre comment les écrivains fictionnalisés par Volodine instituent une figure de l'utopie par une pratique singulière de la cryptographie, mais également de montrer comment, dans cet univers de fiction, le cryptogramme apparaît comme le dernier avatar de la subversion et de la dissidence, ouvrant des lignes de fuites hors d'un état sociétal caractérisé par le *statu quo*.

Indexation : Antoine Volodine. Lisbonne dernière marge. Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze. Utopie. Cryptogramme. Figure. Poétique. Esthétique. Dialectique négative.

INTRODUCTION

Antoine Volodine est à ce jour l'une des figures montantes de la littérature française. L'originalité de son œuvre, en construction depuis 1985, amène un critique comme Jean-Didier Wagneur à considérer cet auteur comme un hapax dans le paysage littéraire actuel¹. Son originalité découle notamment d'un traitement singulier de l'idée même de la littérature et de sa mise en fiction, qu'il effectue à l'intérieur d'une construction romanesque se déployant en de multiples cosmographies hermétiques. L'une des dimensions de ce traitement du matériau littéraire a comme vecteur la cryptographie, qui détermine une bonne part de la pratique littéraire des écrivains fictionnels que met en scène Volodine dans ses romans. Ces écrivains constituent une communauté esthétique, qui partage une même volonté utopique, une même tradition littéraire et un même appareil générique exploité systématiquement pour résister à l'ordre dominant et à sa culture. Ces genres – « La Shaggâ, le române, les entrevoûtes, la féerie, [le murmure], [...] le récit, la leçon et le narrat² » – ont comme traits communs :

1) un même constat de différence avec l'extérieur ; 2) une volonté d'agrandir cette cassure, d'accentuer le décalage avec le monde réel, perçu comme étant la source de toute douleur ; 3) un même souci de proclamer sa dissidence par rapport aux modes qui fleurissent hors du ghetto carcéral.³

Ces genres, tout comme cette communauté et ses aspirations révolutionnaires, se regroupent sous l'appellation « post-exotisme ». Au cours de ce mémoire, on se propose de lever le voile sur l'un des aspects de ce terme pluriel, un aspect négligé par la critique jusqu'à maintenant,

¹ Jean-Didier Wagneur. « Introduction ». *Substance*, vol. 32, no. 2, 2003, p. 4.

² Antoine Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*. Paris : Gallimard. 1998, p. 27. (Dorénavant, lorsque cet ouvrage sera cité, on inscrira dans la note de bas de page : Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*, suivi du numéro de la page.)

³ *Ibid.*, p. 55.

à savoir la relation intime qui unit la pratique littéraire cryptographique des écrivains post-exotiques et l'utopie.

On s'intéressera plus exactement à deux romans d'Antoine Volodine, à savoir *Lisbonne dernière marge* (1990) et *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (1998). Dans l'œuvre de l'auteur, ces deux textes sont ceux qui présentent le plus explicitement une littérature qui exprime une résistance et une opposition radicale au *theatrum societatis* par l'exercice de la cryptographie. Ils ouvrent à l'idée que le cryptogramme génère pour ainsi dire une littérature de la subversion et rattache les écrivains dissidents à une même pratique littéraire. Innervés tous deux par la question cryptographique, *Lisbonne dernière marge* et *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* entrent en résonance, s'alimentent et participent du coup à une esthétique qui les éclaire l'un et l'autre. Le post-exotisme trouve dans le cryptogramme la figure protégeant la communauté littéraire des forces qui visent à étouffer la voix des écrivains de la subversion, de même que le moyen de sauvegarder un projet esthétique déterminé par une pensée de l'utopie. L'objectif de ce mémoire est de mettre en lumière les stratégies textuelles qui configurent le cryptogramme, en vue de comprendre et de montrer comment celui-ci se fait figure de l'utopie post-exotique.

Chez Volodine, l'utopie et la question de la cryptographie furent analysées isolément jusqu'ici ; sans compter que la dimension utopique du post-exotisme a été le plus souvent reléguée à la dystopie ou, comme chez Marie-Pascale Huglo, à une « utopie sans espoir [qui] annihile toute possibilité d'un monde idéal⁴ ». Le post-exotisme a donc été interprété en accord avec l'idée généralisée que le discours utopique est obsolète et fait désormais partie de l'histoire en ce début de XXI^e siècle. On envisage ici de revoir l'interprétation qui a stigmatisé l'utopisme post-exotique dans la désespérance, afin de soulever la charge utopique que recèle cette littérature pour initiés de la subversion. C'est en adoptant un point de vue intrafictionnel et en analysant le cryptogramme qu'il sera donné de dégager l'utopie post-exotique de cette interprétation voulant qu'il s'agisse d'un projet

⁴ « This utopia without hope annihilates all possibility of an ideal world ». Marie-Pascal Huglo. « The Post-Exotic Connection : Passage to Utopia ». *Substance*, vol. 32, no. 2, 2003, p. 95.

révolutionnaire avorté, réduit à une manifestation littéraire du désenchantement du monde. Toutefois, il faudra reconnaître que le discours utopique des écrivains fictionnalisés par Volodine ne reprend pas la structure spéculaire des utopies traditionnelles, mais qu'il opacifie plutôt une telle structure au moyen de la cryptographie.

Dans sa thèse *Écriture de la cryptographie et écritures cryptographiques dans la littérature française du Moyen-Âge à nos jours*⁵, Pierre Fernand Fassie relevait deux catégories de la pratique de la cryptographie : écriture dans et par la peur visant la protection et activité ludique. La première catégorie est probablement celle qui définit le mieux le cryptage post-exotique, car, pour les écrivains de la subversion, « l'ennemi est toujours quelque part rôdeur, déguisé en lecteur et vigilant parmi les lecteurs.⁶ » Si les écrivains appartenant à cette communauté disent participer à une littérature des secrets servant à protéger le post-exotisme, d'un autre côté ils n'opèrent aucune substitution alphabétique ou monogrammatique et négligent les règles méthodologiques traditionnelles de la cryptographie : « on ne doit ni séparer les mots par des blancs comme dans le texte clair, ni placer d'apostrophes, accents ou cédilles, de chiffres (arithmétiques), de signes de ponctuation⁷ ». On pourrait toutefois rechercher des « procédés fondés sur des astuces graphiques, telles que lettres soulignées ou pointées dans un texte, initiales de lignes formant des acrostiches, textes où on lit une ligne sur deux, manuscrits où les formes ou ligatures variables de certaines lettres ont des valeurs conventionnelles⁸ ». Or, une telle approche aurait peu de valeur littéraire. Notre travail se résumerait à tenter de trouver les protocoles de chiffrement des textes post-exotiques, en espérant en outre qu'ils existent.

⁵ Pierre Fernand Fassie. *Écriture de la cryptographie et écritures cryptographiques dans la littérature française du Moyen Age à nos jours*. Thèse de doctorat, Urbana-Champaign : University of Illinois, 1983, 363 p.

⁶ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 11.

⁷ Remi Ceillier. *La cryptographie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1958, coll. « Que sais-je ? », p. 16.

⁸ *Ibid.*, p. 16.

L'autre catégorie identifiée par Fassie pourrait conduire l'analyse à ce que John Shoptaw nomme la « lyric cryptography ». Ce dernier décrit différentes formes d'écritures poétiques et des modalités de lecture dans lesquelles le son joue un rôle fondamental en ce qui concerne la production du sens. Selon cette approche, la cryptographie se résumerait à une forme de « *productive reading*⁹ », qui viserait à faire surgir des mots dit cryptés. On retrouve dans les deux romans auxquels on s'intéresse des exemples de « crypt word », tels que celui que relève Margaret Scanlan dans son article « Literature at the Margins : The Terrorist as the Novelist in Antoine Volodine's *Lisbonne dernière marge* ». Scanlan fait surgir du titre d'un ouvrage fictif post-exotique un sens *in absentia*. Elle décrypte pour ainsi dire *Leurre des bergers en l'heure du berger*, ce moment réservé aux amoureux selon l'expression courante¹⁰. La « lyric cryptography » pose cependant de nombreux problèmes qui correspondent, en bref, à ceux soulevés par Umberto Eco au sujet des critères d'économie d'interprétation¹¹ et constitue un outil interprétatif stérile en ce qui concerne l'un des objets de ce mémoire : l'utopie.

Sans rejeter les deux catégories de l'écriture cryptographique de Fassie, on envisage plutôt d'appréhender ici des stratégies textuelles à caractère cryptographique qui participent à ce que Vincent Jouve nommait « l'illisibilité voulue », terme sous lequel il regroupait « [l']hermétisme, [la] déstabilisation à visée idéologique [et la] sacralisation d'une littérature pour initiée¹² ». Au cours du premier chapitre, on cherchera non seulement à identifier la propension cryptographique de certaines stratégies, mais également à cerner les relations

⁹ « I justify cryptography by recourse not to authorial intention [...] but to what I call the *textual act* : the poet's act of setting the text and letting it stand. Cryptography is a form of *productive reading*, a practice that involves taking the poem neither as an isolated object nor merely as a document for cultural study, but as the product of multiple forces, some of them deriving from the poet (his or her psyche, biography, education, poetics, intention, etc.), others from his or her history, culture, and especially language. » John Shoptaw. « Lyric Cryptography ». *Poetics Today*, vol. 21, no. 1, printemps, 2000, p. 221.

¹⁰ Margaret Scanlan. « Literature at the Margins : The Terrorist as the Novelist in Antoine Volodine's *Lisbonne dernière marge* ». *New Novel Review*, vol. 3, no. 1, printemps, 1995, p. 73.

¹¹ Umberto Eco. *Les limites de l'interprétation*. Trad. Myriem Bouzaher, Paris : Grasset, coll. « Le livre de poche. Biblio essais », 1992, 405 p.

¹² Vincent Jouve. « Avant-propos ». Centre de recherche sur la lecture littéraire de Reims. *L'illisible*. Colloque organisé les 21, 22 et 23 octobre 1997. Paris : Klincksieck, coll. « La lecture littéraire », 1999, p. 7.

qu'elles entretiennent avec l'utopie par leur contribution à la poétique du possible post-exotique. L'étude de cette poétique s'inspirera de la thèse de Richard Kearney portant sur la figuration, ce qui devrait permettre en définitive de comprendre comment chaque dispositif textuel concourt à la constitution de la figure de l'utopie qu'est le cryptogramme. D'après le philosophe, la figuration est l'ouverture sur un possible qui *n'est pas mais peut être*. Il s'agit d'un processus qui s'oppose à l'illusion de la présence et qui conjure celle de l'absence en déployant des *horizons possibilisants* au-delà de la fixité du sens. S'il est déterminé par des processus de figuration, le cryptogramme devrait dissimuler un champ de possibilités qui laisserait *pré-apparaître* une utopie en faisant éprouver la présence de l'absence d'un monde meilleur. Les éléments d'analyse, qui surgiront du jeu aporétique de la poétique du possible post-exotique, seront ensuite redirigés en fonction de cette utopie socio-historique qui habite la pensée eschatologique de la libération chez les écrivains de la subversion. Dans le second chapitre de ce mémoire, on adoptera une démarche interprétative empruntée à l'esthétique et à la philosophie adornienne, afin de confirmer l'hypothèse selon laquelle le cryptogramme est la figure de l'utopie chez Volodine¹³. Le cryptogramme sera revu en rapport avec l'historicité en régime contemporain, avec la nouveauté dont se réclame le post-exotisme et finalement avec l'autonomie que cherchent à acquérir les écrivains de la subversion. Les théories adorniennes serviront notamment à cerner de quelle façon la littérature post-exotique emmagasine en elle l'histoire, témoigne de l'horreur et de quelle manière elle vient faire éclater la totalité non-vraie du monde en jetant sur lui le soupçon du non-identique. Au terme de ce dernier chapitre, le cryptogramme pourra alors se faire l'unique figure pouvant servir de vecteur à une littérature qui prend en charge la conscience des malheurs, afin de dépasser une époque sclérosée, marquée par le *statu quo*.

¹³ Il faut reconnaître ici qu'un problème épistémologique émerge, car Kearney juge que l'utopie se résume à la seule négation de l'idéologie de l'ordre dominant chez Adorno, ce qui fermerait l'interprétation du philosophe allemand à la figuration. Toutefois, en prenant en exemple le post-exotisme, on aura l'occasion de constater que l'utopie non-affirmative adornienne ne réduit en rien le potentiel figuratif de la pensée utopique.

CHAPITRE I

LES PROCESSUS DE FIGURATION CONSTITUTIFS DU CRYPTOGRAMME POST-EXOTIQUE

1. Les stratégies textuelles à caractère cryptographique : pour une opposition à la *mimesis* et au réel

Au cours de ce chapitre, on envisage d'identifier cinq stratégies textuelles qui permettront de cerner différents aspects se rapportant à la figure du cryptogramme post-exotique et leur relation à l'utopie sera soulevée ponctuellement, mais explicitée dans le second chapitre. On réservera essentiellement l'espace de cette première partie du mémoire à l'analyse des dispositifs qui caractérisent la dimension cryptographique de la pratique d'écriture post-exotique, en vue de saisir comment elle génère une poétique du possible singulière. On structurera les éléments d'analyse en fonction de deux vecteurs pouvant orienter ces éléments, dans le but de marquer à la fois le caractère cryptique du post-exotisme et la portée utopique à laquelle ils ouvrent. Ces vecteurs sont la relation du post-exotisme avec la *mimesis* et avec la réalité.

Dans le rapport qu'entretient le post-exotisme à la *mimesis*, c'est d'abord l'étude de la stratification narrative post-exotique qui permettra de poser les jalons de cette poétique du possible qui innerve la pratique cryptographique dans cette littérature. À partir d'une analyse des textes intrafictionnels qui composent les deux œuvres à l'étude et en accord avec les commentaires métatextuels qui les ponctuent, on verra que la multiplication des strates narratives constitue un mécanisme de cryptage qui tend à rendre hermétique une écriture pour initiés de la dissidence, pour acteurs cherchant à subvertir un réel jugé faux et catastrophique. Un tel hermétisme apparaîtra comme dépendant d'une défaillance d'ordre

référentiel, c'est-à-dire d'un refus de représenter le réel en vue de s'en détacher définitivement. En s'appuyant sur les théories de Richard Kearney portant sur la phénoménologie herméneutique de la figuration, on tâchera de dégager de *Lisbonne dernière marge* et de *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* la nature autotélique et téléologique du post-exotisme, qui font de cette entité textuelle stratifiée une ouverture au champ des possibles. À l'occultation par stratification narrative s'ajoute celle par la multiplication des doubles, qui soit se dissimulent sous une même identité, soit font proliférer des écrans onomastiques. On remarquera qu'une telle stratégie densifie la dimension cryptographique du post-exotisme, entendu que seuls les écrivains du mouvement littéraire savent distinguer ce qui est de l'ordre de l'hétéronymie et ce qui participe de l'orthonymie. La pratique de l'hétéronymie sera à entendre comme une arme de subversion du réel par figuration, comme une technique servant à miner l'illusion, la représentation de la réalité et comme ce qui dérobe à celle-ci les acteurs post-exotiques pour les inscrire dans le champ des possibles.

Si l'on saura relever la résistance des écrivains post-exotiques à la *mimesis* et établir leur opposition radicale à la réalité, on va devoir ensuite cerner comment le réel détermine tout de même certains aspects du projet crypto-utopique post-exotique ; de quelle façon il génère le cryptogramme comme figure de l'utopie. Deux stratégies textuelles seront d'abord analysées conjointement pour déployer cette réflexion, à savoir la symbolisation et la négation du réel. Il s'agira moins de les apparenter d'emblée à une technique de cryptage, qu'à les inscrire en extension de la poétique du possible post-exotique. C'est de cette manière que leur propension cryptographique se dévoilera. On relèvera que la rhétorique catastrophiste de la poétique du possible post-exotique catalyse les conditions des possibilités de l'utopie, comme si le visage de la catastrophe constituait le chiffre avec lequel un projet du possible pourrait être crypté, comme si sous les décombres d'un réel catastrophique se dissimulaient des *horizons possibilisants*. Pour clore ce premier chapitre, la réflexion inaugurée par l'étude de la symbolisation et de la négation du réel sera relayée et consolidée par celle de la temporalisation des symboles de la réalité.

1.1. La stratification comme stratégie textuelle à caractère cryptographique

« une réalité faite de mondes multiples,
illusoires et parallèles.¹ »
Yasar TARCHALSKI

« Rue l’Arsenal, à Lisbonne les potences abondent. “Les quoi ?” demanda-t-il, s’étonna-t-il. “Qu’est-ce que tu as dit ? – Les potences” confirma-t-elle, avec un mouvement provocant de l’épaule. Et : J’ai toujours voulu faire démarrer ainsi mon roman, par une phrase qui les gifle² ». Ces phrases énoncées par Ingrid Vogel ou Katalina Raspe³ qui commencent *Lisbonne dernière marge*, de même que les indications typographiques et le dialogue qu’elles ponctuent, jettent d’emblée le roman dans une mise en abîme singulière. Plus exactement, elles ouvrent à la constitution de la première couche sur laquelle vont se superposer toutes les strates narratives du roman et, devrait-on dire, à partir de laquelle va se générer la stratification en une constellation de mondes pluriels et irréductibles. Toutefois, ces cosmographies morcelées, dont l’écrivain⁴ Ingrid Vogel est lui-même « l’émanation la plus tragique⁵ », appartiennent à une entité textuelle qui dépasse les marges du roman, où la « dernière marge » n’est jamais que le prélude d’une autre appartenant au post-exotisme. Tel qu’on l’apprend d’Ingrid Vogel, qui est à la fois l’instigatrice de l’ouvrage crypté qui couvre la quasi-totalité de *Lisbonne dernière marge* et coauteur de *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*⁶, *Lisbonne dernière marge* est écrit par un autre écrivain : « Vassillissa Lukaszczyk, par exemple, utilise cette technique d’emprunt quand elle écrit *Lisbonne*

¹ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 75.

² Antoine Volodine. *Lisbonne dernière marge*. Paris : Éditions de Minuit, 1990. p. 7. (Dorénavant, lorsque cet ouvrage sera cité, on indiquera dans la note de bas de page : Volodine. *Lisbonne dernière marge*, avec le numéro de la page.)

³ On apprend en fin de roman que c’est Katalina Raspe qui énonce cette phrase : « *la voix disparue de Katalina Raspe disant* : “ Rue de l’Arsenal, les potences abondent.” » *Ibid.*, p. 234.

⁴ On ne féminisera pas le statut d’auteur ou d’écrivain, afin de respecter le choix d’Antoine Volodine.

⁵ *Ibid.*, quart de couverture.

⁶ La page titre de *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* informe le lecteur des auteurs du roman : Lutz Bassmann, Ellen Dawkes, Iakoud Khadjbakiro, Elli Kronauer, Erdogan Mayayo, Yasar Tarchalski, Ingrid Vogel et Antoine Volodine.

*dernière marge*⁷ » et cette technique d'emprunt est la citation intégrale des œuvres d'Infernus Iohannes. Le roman *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* joue d'une mystification analogue, qui fait se perdre dans les arcanes du post-exotisme à la fois l'origine textuelle et l'univers de référence auxquels les cosmographies post-exotiques se rattachent pour se stratifier. Tel que l'affirmait Frank Wagner, « le tissu » textuel post-exotique « doit [...] être compris comme le réseau interrelationnel plus vaste, étendu de texte(s) à texte(s), qui confère sa cohérence à l'œuvre plurielle.⁸ » Composé par tout un agencement d'écrits qui s'additionnent et se répondent, le post-exotisme participe à un jeu d'occultation qui fait de la stratification une authentique stratégie à caractère cryptographique. Les strates narratives sont autant de tissus textuels au sens où l'entendait Barthes, mais qui gardent tout de même – en partie du moins – la signification que le sémiologue voulait dépasser en donnant sa définition du texte :

Texte veut dire *Tissu* ; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait se travaille à travers un entrelacs perpétuel ; perdu dans ce tissu – cette texture – le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile.⁹

Par exemple, un commentaire métatextuel inscrit à l'intérieur de la onzième leçon de *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* apprend au lecteur que l'emploi de l'adjectif possessif « nos » est un mensonge littéraire qui dissimule une « vérité » située « dans la réalité réelle, ailleurs que dans la fiction.¹⁰ » Plus largement, chaque strate narrative contenue dans ce roman peut être rapportée au « principe post-exotique selon quoi une part d'ombre toujours subsiste au moment des explications ou des aveux, modifiant les aveux au point de

⁷ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*, p. 31.

⁸ Frank Wagner. « Leçon 12 : anatomie d'une révolution post-exotique ». *Études Littéraires*, vol. 32-33, no. 3-1, automne-hiver, 2000-2001, p. 190.

⁹ Roland Barthes. *Le plaisir du texte. Œuvres complètes. Tome IV*. Paris : Seuil, 2002, p. 259.

¹⁰ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 11.

les rendre inutilisables par l'ennemi.¹¹ » La stratification narrative participe à ce principe, entendu qu'elle permet de voiler une vérité derrière des couches de textes, de crypter une œuvre pour initiés de la subversion, d'inscrire par l'écrit cryptographique « des pistes marécageuses où ils [les ennemis du post-exotisme] se noieront [...] du premier au dernier.¹² » Les cosmographies post-exotiques, ces « mondes » que les écrivains tiennent « à charpenter âprement et à défendre¹³ », s'étendent comme des voiles qui continuent d'être tissés et qui se superposent en un filigrane continuellement plus dense, en une texture toujours plus hermétique.

Toutes les interrogations portant sur l'hermétisme du post-exotisme sont donc des questions qui visent à la fois l'expression littéraire et les mondes conjugués au moyen de celle-ci. Le « langage est l'être de la littérature, son monde même¹⁴ », disait Barthes. C'est d'autant plus juste avec la littérature post-exotique, puisque « langage » et « monde » constituent deux des aspects fondamentaux de cette littérature cryptographique : « Avec frénésie ils délimitaient les territoires de leur liberté intérieure, qui se trouvaient correspondre aux territoires de leur propre littérature.¹⁵ » Il n'y a pas donc d'inscription des deux récits au sein d'un univers réel d'où procéderait la narration, si ce n'est de ces mondes fictionnels ouvrant sur d'autres, c'est-à-dire sur « des territoires non universels, des globes hermétiques où bouillottent les cauchemars de quelques médiums plutôt insanes.¹⁶ » L'expression indéchiffrable du post-exotisme et les cosmographies inaccessibles aux non-initiés de la subversion ne peuvent qu'entraîner une réflexion sur la nécessité de la pratique cryptographique dans leur rapport à l'établissement d'*horizons possibilisants* que porte en elle la pensée eschatologique de la libération chez les écrivains de la subversion. Pour le

¹¹ *Ibid.*, p. 11.

¹² Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 48.

¹³ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 16

¹⁴ Roland Barthes. « De la science à la littérature ». *Œuvres complètes. Tome II*. Paris : Seuil, 2002, p. 1264.

¹⁵ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 36.

¹⁶ *Ibid.*, p. 77.

formuler en un questionnement simple : comment le cryptogramme devient-il figure de l'utopie ? Cette question à laquelle on répondra tout au long de ce mémoire trouve comme point de départ le rapport du post-exotisme à la représentation du réel, c'est-à-dire à celle du monde dit officiel.

Les deux romans de Volodine jouent d'une mystification au cœur du travail de renseignement, ce qui a comme conséquence que les informations recueillies par le lecteur au cours de la narration ne cristallisent pas une vision d'un univers toujours plus unifié. L'une des stratégies privilégiées par les écrivains post-exotiques pour effectuer cette mystification est précisément la stratification narrative, qui vise à rendre illisible un sens ou plus encore une vérité cachée à l'intérieur de leurs textes. Comme le proposait Sébastien Hubier dans une analyse d'*Ulysse* de Joyce, « [s]erait illisible tout texte derrière lequel s'éclipse une seconde strate d'écriture, plus obscure mais se réclamant d'une vérité plus grande : celle de l'envers du monde qui n'est, peut-être, rien d'autre qu'un leurre.¹⁷ » Si l'on se fie à l'historique du mouvement post-exotique dressé par l'un des agents du monde dit officiel dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, le roman *Lisbonne dernière marge* contiendrait en lui les premiers moments de la stratification d'une cosmographie post-exotique ou plutôt fictionnaliserait ceux-ci :

La première génération comptait les figures historiques de la guérilla, discourait la Niouki, celles qui n'étaient pas mortes les armes à la main et qui un jour avaient cru que les torrents de prolétaires déferleraient dans les capitales... que les peuples les plus pauvres se rallieraient aux utopies les plus incendiaires et triompheraient... et qu'ils le mettraient en œuvre à l'échelle de la planète... [...] Une fois incarcérée, cette armée vaincue, ce noyau de l'égalitarisme a déversé sous forme romanesque sa passion non éteinte...¹⁸

¹⁷ Sébastien Hubier. « Le don d'invisibilité ou les deux figures de l'illisible dans *Ulysse* de Joyce ». Centre de recherche sur la lecture littéraire de Reims. *L'illisible*. Colloque organisé les 21, 22 et 23 octobre 1997. Paris : Klincksieck, coll. « La lecture littéraire », 1999, p. 50.

¹⁸ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 24-25.

Dans la première strate narrative¹⁹ de *Lisbonne dernière marge*, Ingrid Vogel est sommée par un policier travaillant pour le BKA de laisser tomber la lutte armée. Si elle accepte de se plier à cette demande, elle refuse cependant d'arrêter d'écrire un ouvrage crypté et se voit ainsi « traînée dans une réalité contiguë²⁰ » qu'elle met en texte. La contrainte imposée par le policier est celle qui conduit la révolutionnaire à la pratique littéraire, à savoir le seul moyen envisageable « pour ne pas mourir²¹ » et pallier l'insuffisance de ce qui n'est même pas une perspective d'existence selon elle, à savoir ce que le policier nomme « un exil paisible [...] préférable à la perpétuité au cinquième étage de Stammheim²² ». Certains indices laissent entendre qu'elle appartenait à la « Fraction Armée Rouge » avant d'intégrer le post-exotisme, comme le symbole du groupe révolutionnaire allemand, cette « signature vengeresse, avec étoile à cinq branches et mitraillette²³ » qu'elle aurait pu tracer avec le sang du policier. Plutôt que d'établir un lien idéologique avec la « Fraction Armée Rouge », *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* propose quant à lui que c'est le mouvement « “égalitarisme ou barbarie” » – dans lequel on reconnaît le groupe français « Socialisme ou Barbarie » – « qui avait inspiré, qui avait illuminé » les « crimes » des acteurs post-exotiques « durant les années soixante-dix et quatre-vingts.²⁴ » Ainsi, c'est dans la onzième leçon tout comme dans ce qui apparaît être le prologue à l'ouvrage crypté contenu dans *Lisbonne dernière marge* que l'on peut remarquer que les marges de la fiction ne sont pas étanches, que l'univers hermétique qu'est le post-exotisme détient un certain degré de porosité qui laisse entrevoir un univers de référence, de même qu'une partie de son

¹⁹ Cette première strate narrative relance ponctuellement le récit et correspond au genre du roman, tel qu'il est décrit dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*. On y retrouve notamment la thématique du désespoir, l'idéologie égalitariste considérée comme criminelle et une narration « préoccupée par sa relation avec le mensonge littéraire. » Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 38.

²⁰ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 45.

²¹ *Ibid.*, p. 9.

²² *Ibid.*, p. 10.

²³ *Ibid.*, p. 25.

²⁴ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 64.

encyclopédie²⁵. Que ce soit « Fraction Armée Rouge » ou encore « Socialisme ou Barbarie », les origines idéologiques qui précèdent l'apparition du post-exotisme, de même que de rares ancrages référentiels – tel que les toponymes comme le nom de la ville de Lisbonne – signent la relation, même ténue, qui peut se faire entre ce qui est nommé le monde officiel et les univers des écrivains dissidents. Or, si les deux strates narratives identifiées plus haut entretiennent des liens avec l'univers extérieur, avec cette réalité qu'est le monde officiel, il en va tout autrement pour les autres, qui viennent constituer en somme « une réalité faite de mondes multiples, illusoire et parallèles.²⁶ »

Ces autres strates ont tendance à ébranler la lisibilité, notamment par une défaillance d'ordre référentiel, un « dysfonctionnement de la *mimésis*²⁷ », une radicalisation de la pratique cryptographique. On peut s'en rendre compte en se rapportant par exemple à la cinquième partie de l'ouvrage crypté d'Ingrid Vogel, où il est dit que « l'idée d'une vérité secrète, l'idée d'une révélation immanente²⁸ », se trouve dans un récit qui n'a « [a]ucune intrigue intelligible qui permet de démêler [...] ce qui est réalité et ce qui est phantasme²⁹ ». Le récit de l'énigmatique valet du montreur de cochon Morog-Ahn, que l'on trouve dans cette cinquième partie, est l'une des manifestations les plus emblématiques de la radicalisation de la pratique cryptographique par la stratification. Les commentaires métatextuels qui le ponctuent, plutôt que d'édifier des « passerelles » qui aideraient le lecteur « à franchir le pas grâce à des signaux de rappel », donc qui détiendraient « une fonction de

²⁵ Selon le concept développé par Umberto Eco. *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Trad. Myriem Bouzaher. Paris : Grasset, 1985, coll. « Le livre de poche. Biblio essais », p. 95-105.

²⁶ *Ibid.*, p. 75.

²⁷ On reprend l'idée d'Yves Baudelle, qui proposait qu'un texte dépourvu « de repères référentiels tend vers l'illisible ». Yves Baudelle. « De la référence dans l'univers de fiction : problèmes de lisibilité du roman ». Centre de recherche sur la lecture littéraire de Reims. *L'illisible*. Colloque organisé les 21, 22 et 23 octobre 1997. Paris : Klincksieck, coll. « La lecture littéraire », 1999, p. 73.

²⁸ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 148.

²⁹ *Ibid.*, p. 160.

transition » et qui entreraient « en résonance » avec le « territoire familier³⁰ » du lecteur, renvoient à une époque et à une société fictive que développent au demeurant d'autres stratifications narratives. Ainsi, par un processus narratif qui œuvre à ne pas reproduire le réel mais à s'en éloigner, la pratique cryptographique des écrivains post-exotiques se libère de cette conception voulant que la littérature participe à l'illusion référentielle. Comme l'écrivait Frank Wagner, le système narratif post-exotique « intègre [...] son propre métatexte poéticien³¹ » et cette littérature « exploite systématiquement les pouvoirs performatifs de la parole, d'où une forme inédite d'*auto-engendrement métacommenté* qui autorise une coïncidence optimale de l'œuvre avec elle-même.³² » Le post-exotisme acquiert par là une autonomie par laquelle l'opposition au réel se radicalise, tandis que la représentation de la réalité s'amenuise pour s'effacer dans les méandres textuels de l'écriture cryptographique post-exotique.

Un réseau interrelationnel qui se tisse entre différentes diégèses et des couches métatextuelles qui renforcent l'autonomie des univers fictionnels ne sont pas des conditions suffisantes pour ruiner l'illusion référentielle. Richard St-Gelais remarquait à ce propos, mais en prenant comme objet des textes se réclamant de la science-fiction, que même si « le lecteur de [...] [ce genre] garde à l'esprit qu'il a affaire à une fiction, cela ne l'empêche pas forcément de succomber à une illusion référentielle aussi prégnante que celle suscitée par les romans réalistes.³³ » D'ailleurs, on pourrait tenter de constituer une « xénoencyclopédie³⁴ » à partir de *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* pour renforcer l'effet de réel, du moins

³⁰ Yves Baudelle. « De la référence dans l'univers de fiction : problèmes de lisibilité du roman ». Centre de recherche sur la lecture littéraire de Reims. *L'Illisible*. Colloque organisé les 21, 22 et 23 octobre 1997. Paris : Klincksieck, coll. « La lecture littéraire », 1999, p. 77.

³¹ Frank Wagner. « Leçon 12: anatomie d'une révolution post-exotique ». *Études Littéraires*, vol. 32-33, no. 3-1, automne-hiver, 2000-2001, p. 187.

³² *Ibid.* p.191.

³³ Richard St-Gelais. *L'empire du pseudo. Modernité de la science-fiction*. Québec : Nota bene, coll. « Littérature(s) », 1999, p. 250.

³⁴ Selon le concept de Richard St-Gelais développé dans *L'empire du pseudo. Modernité de la science-fiction*. Québec : Nota bene, coll. « Littérature(s) », 1999, p. 206-212.

stabiliser les mondes fictifs par des repères suffisants. Par exemple, ceci pourrait permettre d'identifier la nature de certaines figures narratives post-exotiques des plus mystérieuses, dont « madame la gauche mort, qui se promène en compagnie de quelques délégués de la Grande-nichée³⁵ ». L'exercice conduit plutôt à l'effet inverse, à savoir à une plus grande opacification de la strate narrative :

Quand on se donne la peine de dessiner, à partir des informations que distillent sur elle ses zéloteurs, une cosmogonie cohérente, on aboutit vite à la conclusion que la Grande-nichée n'est rien. Madame la gauche mort se contente d'apparaître au détour de deux ou trois malédictions convenues, prononcées par des incroyants [...].³⁶

Cette Grande-nichée habite par ailleurs les globes hermétiques et les territoires dits non-universels, c'est-à-dire des cosmogonies issues de la méditation d'écrivains insanes et délirants, donc d'autres émanations textuelles de la pratique cryptographique. Non seulement la tentative de stabiliser le post-exotisme en un seul univers débouche sur de nouvelles strates potentielles irréductibles au mimétisme – de nouveaux espaces qui ont été ou seront exploités ailleurs –, mais conduit également à constater qu'il y a un dérèglement autotélique qui repousse la visée représentative de la littérature. À titre d'exemple, la partie « Quelques digressions à propos de la littérature des poubelles » de l'ouvrage crypté d'Ingrid Vogel est composée d'une fable animalière dont il « faudrait avoir une bonne dose de perversité pour exiger d'en parcourir intégralement les méandres³⁷ », de commentaires métatextuels qui décuplent les repères intratextuels, intranarratifs et les effets de reflet qui ne montrent jamais l'identique, ainsi que de brefs retours à la première strate qui relancent une narration segmentée et présentée comme une écriture du délire. C'est donc dire que ce qui apparaît comme un renforcement de l'ordre analogique – à savoir la cohésion d'un système narratif et textuel par la répétition – est trompeur dans les deux romans auxquels on s'intéresse. Pour le dire comme Frank Wagner, « [d]epuis ses marges, la provisoire entité textuelle étend les

³⁵ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 162.

³⁶ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 77.

³⁷ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 147.

potentielles ramifications qui ultérieurement et rétroactivement serviront à la dissolution de ses frontières.³⁸ »

Si la première strate de *Lisbonne dernière marge* se déroule dans une Europe reconnaissable, ce roman est essentiellement constitué d'autres récits dans lesquels l'ordre mimétique tend à s'écrouler au profit de l'émergence d'un réseau textuel et narratif, mais un réseau qui ne se veut pas un système totalisant et fini. D'une première strate, développant elle-même quelques résistances à l'illusion référentielle, on a droit ensuite aux « hurlements d'une interprétation terroriste et sans lumière de l'univers réel³⁹ ». Cette interprétation rejette la représentation, car se refuser à la lumière de l'univers réel, c'est désamorcer tout le procès représentationnel qui pourrait faciliter la reconnaissance d'un monde de référence par la lisibilité. Car, comme le remarquait Yves Baudelle, « l'illisible participe de la dynamique de la lecture comme intersection dialectique de deux univers⁴⁰ ». Dans *Lisbonne dernière marge*, on retrouve dans ce refus de la lumière du réel, et peut-être plus encore dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, la subversion de « l'allégorie de la caverne », confirmant l'opposition du post-exotisme à la *mimesis* de type platonicien. À l'instar d'Ingrid Vogel, dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Lutz Bassmann apparaît comme l'un des personnages faisant figure dans « l'allégorie de la caverne », une caverne qui n'est rien d'autre qu'une prison même chez Platon, puisque les hommes qui y vivent sont enchaînés, identifiés comme prisonniers et que la caverne est rapidement reconnue comme un milieu carcéral⁴¹. Platon réclamait des hommes d'élite qu'ils se tournent d'abord vers le soleil, vers le Bien, pour retourner ensuite libérer les prisonniers enchaînés aux mondes des ombres et

³⁸ Frank Wagner. « Leçon 12: anatomie d'une révolution post-exotique ». *Études Littéraires*, vol. 32-33, no. 3-1, automne-hiver, 2000-2001, p. 189.

³⁹ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 172.

⁴⁰ Yves Baudelle. « De la référence dans l'univers de fiction : problèmes de lisibilité du roman ». Centre de recherche sur la lecture littéraire de Reims. *L'Illisible*. Colloque organisé les 21. 22 et 23 octobre 1997. Paris : Klincksieck, coll. « La lecture littéraire », 1999. p. 74.

⁴¹ « Et s'il y avait aussi un écho qui renvoyât les sons du fond de la prison ». Platon. *La République*. Trad. Emile Chambry. Paris : Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations », 1966, p. 217.

« réaliser le bonheur dans la cité tout entière⁴² », concrétiser la Cité idéale. De son côté, Lutz Bassmann voit dans « le système concentrationnaire [...] l'ultime redoute imprenable de l'utopie égalitariste⁴³ ». La prison, endroit par excellence où règne l'absence de lumière venant de l'univers réel, là où « l'obscurité gagn[e] en puissance au fond des poumons, sous le lit, sous les ongles⁴⁴ » ; cette prison, donc, favorise une opacification toujours plus accentuée de l'écriture post-exotique. En d'autres mots, la multiplication des strates narratives se produit dans les ténèbres du système carcéral et les cosmogonies post-exotiques qui s'y trouvent générées demeurent inviolées par la lumière du réel. Alors, s'il y a mimétisme dans le post-exotisme, celui-ci ne peut être que déterminé par l'obscurité et « la mimésis particulière de l'obscur est fragmentaire, car elle détruit la doxa, c'est-à-dire le monde, sans pour autant en construire un autre. Aussi n'est-elle pas réputée référentielle, ni mesurée à l'aune de la vraisemblance, encore moins à celle de la vérité factuelle.⁴⁵ » Or, on le sait au moins depuis Héraclite, l'obscurité détient sa propre clarté, ce que nous rappelle sans doute le nom de l'ouvrage post-exotique « Clarté des secrets⁴⁶ » et ce que confirme cette disposition que demande la pratique littéraire post-exotique que les écrivains nomment l'*entre soi* : « L'*entre soi* conduisait à un langage et à des images capables de trouver dans notre propre huis-clos leur lumière, leurs nuances, leur chaleur, leur histoire, leur fonction.⁴⁷ » Ainsi retrouve-t-on un mode d'impression référentielle dans la pratique littéraire post-exotique, mais celui-ci est l'antinomisme⁴⁸, qui correspond selon François Rastier à l'hétéronomie héraclitéenne. Ce mode d'impression est « polémique, car il crée des

⁴² *Ibid.*, p. 222.

⁴³ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 65.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁵ François Rastier. « L'obscur clarté ». Centre de recherche sur la lecture littéraire de Reims. *L'Invisible*. Colloque organisé les 21, 22 et 23 octobre 1997. Paris : Klincksieck, coll. « La lecture littéraire », 1999, p. 258.

⁴⁶ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 69.

⁴⁷ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 63.

⁴⁸ François Rastier. « Rhétorique et interprétation ou le miroir et les larmes ». Consulté le 15 juillet 2006. http://www.revue_texto.net/Lettre/Rastier_Rhetorique.html. Paru dans Michel Ballabriga (dir.). *Sémantique et rhétorique*. Toulouse : Editions Universitaires du Sud, 1998, p. 33-57.

univers contrefactuels et contradictoires entre eux.⁴⁹ » Cette description cadre précisément avec la création des cosmographies développées par les écrivains de la subversion, comme celles que l'on retrouve notamment dans le române : « La dynamique du române s'articule d'une façon qui ne pourrait pas s'inscrire dans un univers romanesque traditionnel, car elle repose entièrement sur une conception des contraires où les contraires se confondent.⁵⁰ »

Le travail de stratification est l'expression d'une créativité extatique, puisqu'il s'agit d'un processus de figuration, « entendant par ce terme ce que [...] dit déjà son sens étymologique : *tingo-fingere-finxi-fictum*, un faire créatif.⁵¹ » La figuration n'est pas l'adéquation parfaite avec une présence, mais au contraire un possible qui n'est rien de moins que l'impossibilité même d'une présence littérale. L'écriture post-exotique est téléologique, mais les univers qu'elle institue ne s'épuisent pas dans l'intuition totale de ce que l'écriture cryptographique indique ; et ce vers quoi elle pointe est une finalité à jamais absente et, du même coup, *possibilisée*. Une fois traduite sur le plan de la figuration, la possibilité utopique se fonde sur l'absence d'utopie et non sa présentification. Les deux romans auxquels on s'intéresse n'exposent pas un état idéal, la vision utopique que serait un monde parfait comme Thomas More en propose un dans *Utopia*. Lorsque Lutz Bassmann affirme que le système carcéral est la fortification de l'utopie égalitariste, il ne s'agit pas pour lui de faire de ce lieu ce qui présentifie l'utopie. De l'obscurité où ils prennent naissance et se nourrissent, les mondes post-exotiques mettent en branle, au sein d'autres cosmogonies, tout un processus créatif, dont chaque manifestation « suit son propre chemin indépendant, sans se soucier de vibrer en harmonie avec le reste de la production carcérale.⁵² » Le faire créatif des écrivains révolutionnaires, l'expression cryptographique

⁴⁹ François Rastier. « L'obscur clarté ». Centre de recherche sur la lecture littéraire de Reims. *L'illisible*. Colloque organisé les 21, 22 et 23 octobre 1997. Paris : Klincksieck, coll. « La lecture littéraire », 1999, p. 260.

⁵⁰ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 39.

⁵¹ Richard Kearney. *Poétique du possible. Phénoménologie herméneutique de la figuration*. Paris : Beauchesne, coll. « Bibliothèque des archives de philosophie », 1984, p. 32. (Dorénavant, lorsque cet ouvrage sera cité, on inscrira dans la note de bas de page : Kearney. *Poétique du possible*, suivi du numéro de la page.)

⁵² Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 37.

dans laquelle ils projettent leurs univers paradoxaux et concurrentiels, qui tissent une structure textuelle dans laquelle se dissimule toujours une autre stratification narrative, ouvre sur *ce qui n'est pas mais peut être*. En ce sens, le cryptogramme post-exotique est habité par un processus de figuration. Pour reprendre la définition de la figuration de Kearney, il « se déploie comme un *novum* toujours nouveau qui fait [...] [de lui] une création interminable de sens, une transcendance extatique vers le possible qui n'arrive jamais : figuration spatio-temporelle de sens qui doit toujours se reconnaître comme figuration comme-si.⁵³ »

Compris en tant que « figuration comme-si », la pratique littéraire cryptographique ouvre la voie à une aventure hermétique déterminée par le possible, ayant comme fondement des possibilités continuellement renouvelées : « les bases de la littérature post-exotique furent élaborées durant la décennie soixante-dix... durant ces années qui, en dépit de la défaite, restaient enceintes de possibles nouveaux et de possibles encore... Des années de secret vivace, lumineux malgré le plomb et malgré la carcérale violence⁵⁴. » Cette détermination par le possible rend accessibles les mondes post-exotiques à tous les autres, de sorte que les frontières de ces cosmogonies se font perméables, les conduisant ainsi à une synthèse qui n'édulcore en rien leur profonde hétérogénéité, leur dissemblance. Dans la neuvième leçon de *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Yasar Tarchalski déclare que leurs personnages effectuent des sauts d'une âme à une autre, qu'ils « vagabondent d'un songe à un autre, [qu']ils glissent d'un univers à un autre » et que sur « de tels franchissements repose la fiction post-exotique.⁵⁵ » Avec ces franchissements, c'est la norme logique qui vole en éclat et cette norme est la raison dominante, « le bon sens de l'adversaire⁵⁶ », le *modus*, qui signifie également la limite, la frontière. On rencontre d'ailleurs dans cette pratique littéraire cryptographique et subversive la figure mythique d'Hermès :

⁵³ Kearney. *Poétique du possible*. p. 35.

⁵⁴ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 25.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 75.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 40.

Dans le mythe d'Hermès, les principes d'identité, de non-contradiction et de tiers exclu sont niés, les chaînes causales s'enroulent sur elles-mêmes en spirale, l'après précède l'avant, le dieu ne connaît plus de frontières spatiales et peut se trouver, sous des formes différentes, dans divers lieux au même moment.⁵⁷

La littérature post-exotique, par la ruse de la parole, par l'extrême mobilité dont elle témoigne, par le non-identique et la non-opposition des contraires qui la caractérisent, porte une vérité, une révélation inédite ou, pour le dire autrement, une sagesse secrète au sens où l'entendait Eco : « Une sagesse *secrète* est une sagesse *profonde* (car seul ce qui gît sous la surface peut rester longtemps ignoré). Ainsi, la vérité s'identifie au non-dit ou à ce qui est dit de manière obscure et doit être compris au-delà de l'apparence de la lettre.⁵⁸ » La pratique cryptographique post-exotique se fait le gage d'une vérité par son processus de figuration ; et le cryptogramme, même lorsqu'il est silencieux et chargé de non-dits, invite à la pensée de la différence, à la différence secrète, à l'énigme de l'hétérogénéité et des oppositions au sein d'une œuvre, à savoir aux tensions et aux contradictions qui habitent le post-exotisme.

Chez les écrivains de la subversion, le cryptogramme ne parle qu'en vertu du secret qui refuse la présence littérale, l'adéquation avec le langage, de sorte que son expression est inaccessible aux non-initiés, voire un silence hurlé qui dénote un effet de stratification : « 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.⁵⁹ » Lorsque Ellen Dawkes émet cette parole cryptique, le magnétophone qui l'enregistre ne parvient qu'à capter le bruit de ses lèvres, mais on apprend « [qu']il était évident qu'Ellen Dawkes hurlait.⁶⁰ » D'ailleurs, la représentante du monde officiel qui interroge l'écrivain est « effrayée par le déversement de ce silence.⁶¹ » En termes blanchotiens, l'écrivain hurle

⁵⁷ Umberto Eco. *Les limites de l'interprétation*. Trad. Myriem Bouzaher. Paris : Grasset, coll. « Le livre de poche. Biblio essais », 1992, p. 53.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 54.

⁵⁹ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 33.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 34.

« l'énigmatique Différence⁶² » dans laquelle le rapport d'alternance entre les contraires atteint le plus haut niveau du *logos*, à savoir là où tout est silence, là où « le silence est parole⁶³ ». Les silences et « les non-dits ne peuvent se confondre avec des omissions, [car] ils ont [...] un statut poétique⁶⁴ » et c'est donc dire qu'ils doivent être compris en fonction de la figure à laquelle ils prêtent leur forme, leur substance : le cryptogramme.

Cette parole à la fois silencieuse et hurlante, cette voix qui se brise et dont les phrases se chevauchent, semble très proche de celle des barbares⁶⁵, qui détenaient au cours du II^e siècle un langage exotique plein de promesses et de révélations cachées, conduisant à un glissement du sens et amenant de ce fait l'univers dans des jeux vertigineux de rapports spéculaires. Eco, afin de ponctuer sa dénonciation de l'hermétisme, décrit ces jeux en ces termes : « L'univers devient une immense galerie de glace où chaque chose reflète et signifie toutes les autres⁶⁶ ». On reconnaît ici un passage des *Idées I* de Husserl, repris par Derrida en exerçant de *La voix et le phénomène*⁶⁷, par Dallenbach pour décrire le « jeu illimité des substituts⁶⁸ » dans les récits spéculaires, de même que par Kearney pour exemplifier la structure « comme-si » de la figuration du sens. C'est probablement à partir du concept de ce

⁶¹ *Ibid.*, p. 34.

⁶² Maurice Blanchot. « Héraclite ». *Nouvelle Revue Française*, no. 85, janvier, 1960, p. 106.

⁶³ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 39.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 56.

⁶⁵ *barbaros* : celui qui bégaie. Umberto Eco. *Les limites de l'interprétation*. Trad. Myriem Bouzaher. Paris : Grasset, coll. « Le livre de poche. Biblio essais », 1992, p. 55.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 55.

⁶⁷ « Un nom prononcé devant nous nous fait penser à la galerie de Dresde et à la dernière visite que nous y avons faite : nous errons à travers les salles et nous arrêtons devant un tableau de Téniers qui représente une galerie de tableaux. Supposons en outre que les tableaux de cette galerie représentent à leur tour des tableaux, qui de leur côté feraient voir des inscriptions qu'on peut déchiffrer, etc. » Jacques Derrida. *La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1998, page titre.

⁶⁸ Lucien Dallenbach. *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1977, p. 144.

dernier que l'on peut appréhender le plus adéquatement le processus dynamique qui habite le cryptogramme post-exotique – cet *auto-engendrement métacommenté* dont parle Frank Wagner –, même si chacun des autres commentaires identifiés met également en évidence l'effet produit par la stratification sur la *mimesis*.

En se prenant comme propre référent, la littérature post-exotique réduit sa dépendance aux ancrages référentiels qui seraient tirés d'un monde dont elle refuse la lumière. La superposition autotélique de strates narratives à tôt fait d'ouvrir la voie au *posse*, que l'on définira à la suite de Kearney comme étant la possibilité fondamentale du sens qui « est l'infiniment autre qui possibilise la figuration extatique de l'homme comme "désir de l'infini" (selon le mot de Levinas).⁶⁹ » Les mondes projetés au sein du cryptogramme qui les dynamise sont autant de strates textuelles qui s'articulent entre elles, qui dialoguent et qui se relancent, sans aboutir à un acte de présence et répondent en cela au *posse* tel qu'enseigné par Kearney : « Loin de servir de *terminus a quo* qui devrait s'achever dans un acte de présence, le *posse* se déploie comme le *terminus ad quem* inatteignable vers lequel, néanmoins, tous nos actes se dirigent.⁷⁰ » La multiplication des strates narratives ajoute donc en puissance au *posse*, puisque chaque stratification est un doigt pointé en direction du *terminus ad quem*, chacune d'elle inaugure un *horizon possibilisant*. Elles sont des perspectives de parcours qui, même différentes, même dysharmoniques et dissonantes, renforcent la possibilité inatteignable vers laquelle le post-exotisme se meut : « Le post-exotisme est une littérature partie de l'ailleurs et allant vers l'ailleurs⁷¹ ». Le champ littéraire de l'entrevoûte ne comporte aucune ambiguïté à ce sujet, puisqu'il « ouvre sur l'infini : il devient une destination de voyage, un havre pour le narrateur, une terre d'exil pour le lecteur, d'exil tranquille, hors d'atteinte de l'ennemi, comme à jamais hors d'atteinte de l'ennemi⁷² ». L'entrevoûte permet ce résultat précisément par la structure stratifiée qui la caractérise :

⁶⁹ Kearney. *Poétique du possible*. p. 34.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 35.

⁷¹ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 60.

⁷² *Ibid.*, p. 56-57.

« L'existence de deux textes associés pose sur l'ensemble un épais voile supplémentaire de sens⁷³ ». À cela, il faut ajouter que les strates narratives remuent « une vase mémorielle désormais confondue avec de la charpie onirique, avec une illisible lie⁷⁴ », c'est-à-dire qu'ils ravivent toute une tradition littéraire des vaincus que les représentants de l'ordre dominant jugent comme incohérente, incompréhensible. La voix des écrivains post-exotiques des premières générations se superpose à celle des autres, sédimentant ainsi toute une histoire qui détermine le projet crypto-utopique du post-exotisme. On peut alors comprendre que la stratification temporalise l'espace du texte. Comme le dirait Barthes :

Une rémanence obstinée, venue de toutes les écritures précédentes et du passé même de ma propre écriture, couvre la voix présente de mes mots. Toute trace écrite se précipite comme un élément chimique d'abord transparent, innocent et neutre, dans lequel la simple durée fait peu à peu apparaître tout un passé en suspension, toute une cryptographie de plus en plus dense.⁷⁵

Ainsi, « le passé est présent⁷⁶ » ; la littérature et les écrivains post-exotiques passés sont mis en crypte dans la littérature post-exotique tout comme ses écrivains du présent.

1.2. La pratique de l'hétéronymie

*« faussaires tout-puissants,
seuls détenteurs des vérités essentielle.⁷⁷ »*
propagé par Eva ROLLNIK

⁷³ *Ibid.*, p. 56.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 81.

⁷⁵ Roland Barthes. *Le Degré zéro de l'écriture. Œuvres complètes. Tome I.* Paris : Seuil, 2002, c1953, p. 181.

⁷⁶ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons.* p. 39.

⁷⁷ Volodine. *Lisbonne dernière marge.* p. 106.

On peut délaissier temporairement cette première stratégie que l'on a reconnue comme stratification narrative, afin de porter notre attention sur un autre dispositif qui permettra de cerner un des aspects fondamentaux de l'utopie que figure le cryptogramme post-exotique. Cette autre stratégie entretient d'ailleurs plusieurs liens avec la multiplication des strates narratives en ce qu'elle témoigne également d'une mystification dans le travail de renseignement et renforce tout autant l'opposition des écrivains de la subversion au mimétisme tel que défini dans la tradition platonicienne. Cette stratégie est la pratique de l'hétéronymie, dont les implications peuvent être aussi étendues à celle de la multiplication des doubles. Comme on le verra, celle-ci apparaît comme un des processus de figuration qui déterminent la pratique littéraire cryptographique dans le post-exotisme. En d'autres mots, à l'épaississement croissant du cryptogramme par la stratification s'ajoute la dissimulation des écrivains sous des identités multiples et, de plus, une telle stratégie permet un jeu avec les modalités véridictoires. Ce jeu rend changeantes les combinaisons de l'être, du paraître et de leurs négations, à savoir ces modalités qui « génèrent les positions canoniques de la vérité (quand paraître et être coïncident), de la dissimulation et du secret (être + non-paraître), de la simulation et du mensonge (paraître + non-être), de la fausseté qui marque une non-pertinence [...] (non-être + non-paraître).⁷⁸ » Afin d'étudier cette stratégie, on peut se rapporter au moins à trois exemples : « la multiplication des doubles dans l'œuvre posthume d'Eva Rollnik », « Elise Dellwo et la pratique de l'hétéronymie » et le cas de Lutz Bassmann dans la onzième leçon de *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*.

La quatrième partie de l'ouvrage crypté d'Ingrid Vogel, intitulée « Elise Dellwo et la pratique de l'hétéronymie », dresse un tableau sommaire des implications subversives que détiennent les jeux hétéronymiques dans la littérature post-exotique. On apprend qu'Elise Dellwo, ou la commune éponyme, a « *infusé dans notre monde un système morbide d'identités contradictoires et de masques se crachant les uns sur les autres avec une jubilation privée, parfaitement abjecte et parfaitement étrangère aux usages du II^e siècle.*⁷⁹ »

⁷⁸ Denis Bertrand. *Précis de sémiotique littéraire*. Paris : Nathan, 2000, p. 268.

Elise Dellwo est la manifestation scripturaire de l'institution d'un système identitaire qui, avec le même nom, professe des idées contradictoires à l'égard de mêmes sujets, provoquant par là une confusion où tout est faux et vrai à la fois. Dans *La réalité de la réalité* – ouvrage dans lequel le tenant de la thérapie paradoxale refoule « la réalité [...] au rang de simple valeur différentielle et d'effet communicationnel⁸⁰ » – Paul Watzlawick reconnaît en ce moyen de désinformation « un vieux truc du travail d'espionnage, d'agent double en particulier⁸¹ », qui fait apparaître le réel comme une pure construction manipulable. Si l'on suit la thèse de Watzlawick, on peut remarquer que l'utilisation de l'hétéronyme Elise Dellwo court-circuite le réel et rend impossible son illusion. Car elle autorise au sein d'un même univers des contradictions irréductibles qui distordent la réalité et sur lesquelles ne peuvent que se briser toutes tentatives de saisir une représentation uniforme d'un réel et de ses acteurs. Comme le disait Clément Rosset dans *Le réel et son double*, la technique de l'illusion est de dédoubler une chose⁸², donc de reproduire dans l'analogie et non dans la différence. Quant à elle, la pratique de l'hétéronymie est de faire proliférer des identités contradictoires et d'utiliser cette prolifération « *comme arme de subversion*⁸³ » du réel. Les écrivains post-exotiques cherchent à anéantir la fausseté de la réalité par une variation et une répétition d'une même identité contradictoire qui est un leurre : « oui, nous continuerons, dans le même style éclaté, rusé, pirate, à dénoncer notre société, éclatée, rusée, fourbe, bâtie sur les faux-semblants, les mensonges, les faux mensonges, les vraies, les infiniment vraies veuleries !⁸⁴ » Ce style reprend en lui-même les caractéristiques de ce qu'il dénonce comme mensonge pour décrier ce qui est pour les écrivains une vérité, à savoir l'état sociétal bâti à

⁷⁹ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 132. (En italique dans le texte – sauf en cas d'indication, tous les passages cités qui seront en italique se retrouvent tel quel dans les textes.)

⁸⁰ Céline Lafontaine. *L'empire cybernétique. Des machines à penser à la pensée machine*. Paris : Seuil, 2004, p. 84.

⁸¹ Paul Watzlawick. *La réalité de la réalité. Confusion, désinformation, communication*. Trad. Edgar Roskis. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1978, p. 115.

⁸² Clément Rosset. *Le réel et son double. Essai sur l'illusion*. Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 1993, 129 p.

⁸³ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 134.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 134.

même la fausseté. Ces mensonges, qui se font la dénonciation d'un autre, deviennent des correctifs du monde dit officiel, de la réalité mensongère, et c'est pourquoi il s'agit d'une véritable arme de subversion qui porte atteinte au réel. Cette pratique ne vise pas à s'engager dans un procès représentationnel, mais bien à ébranler la réalité en s'attaquant à l'image de ce qui la constitue comme mensonge.

À la lecture de la partie consacrée à la pratique de l'hétéronymie, on pourrait croire que les écrivains qui utilisent cette stratégie travaillent moins contre le monde officiel et ses représentants que leur propre camp :

La commune a sournoisement investi quelques citadelles commodes et ses pseudonymes ont pris vie, polémiquant entre eux sur des questions de syntaxe ou d'intuition philosophique, prenant la parole sur des sujets respectables, choisissant des styles respectables, gagnant la confiance des revues essentielles en stigmatisant les « incongruités obscènes de la commune Elise Dellwo » ou en démontrant (preuves à l'appui) que la commune Elise Dellwo s'immergeait jusqu'au cou dans la littérature des poubelles (où elle sévissait sous l'appellation hétéronymique de « détachement Infernus Johanes »). Puis, par plaisir du scandale, deux hétéronymes d'Elise Dellwo se sont sabordés eux-mêmes.⁸⁵

La pratique de l'hétéronymie tel qu'exposée ici a une véritable portée dissimulatrice, qui ne peut que nuire à la collecte d'information à laquelle s'adonne la police. Chaque commune ou fraction, chaque collectif d'écrivains est et n'est pas à la fois Elise Dellwo : « chaque collectif suspectait son voisin d'entretenir en secret des relations avec la commune pirate Elise Dellwo – ou plutôt d'être, en secret, Elise Dellwo.⁸⁶ » La dénonciation et la condamnation de la commune par la section de combat Irene Schelm s'inscrit d'ailleurs dans la même stratégie et force le lecteur à douter de la véracité des propos d'Irene Schelm, voire à l'identifier comme la commune en question. On peut donc constater que cette pratique s'inscrit dans ce que l'on a compris comme « figuration comme-si », vu que l'hétéronymie pousse à appréhender chaque manifestation des collectifs en tant que *possibilisation* de la

⁸⁵ *Ibid.*, p. 132.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 133.

présence d'Elise Dellwo. Dans ces conditions, on comprendra qu'il est impossible d'éliminer ou de rendre absent ce qui n'a jamais été réellement présent : « Toute perspicacité a [...] ses limites ; par exemple celle de la police, qui a étripé et pulvérisé la mauvaise cible⁸⁷ ». Elise Dellwo n'est pas la reproduction fictionnelle d'un individu réel ; son existence est *possibilisée* précisément parce qu'elle n'est pas. On rencontre donc un retournement d'une des affirmations de Clément Rosset dans *Le réel et son double*. Dans le post-exotisme, il ne s'agit pas de dire que « [j]e puis anéantir le réel en m'anéantissant moi-même⁸⁸ », mais bien qu'il est possible d'anéantir la fausseté du réel, son illusion ou sa représentation, en se multipliant.

L'hétéronymie conduit en elle-même à l'éclatement de la présence de ceux qui s'affichent comme étant la commune dissidente. En usant d'hétéronymes, les écrivains ne peuvent que pénétrer dans un jeu où l'échange identitaire n'a plus de limite. Aucune désignation immédiate n'est envisageable dans un tel système. Comme le constate la section de combat Irene Schelm, l'orthonyme est insaisissable par l'ennemi, tandis que les écrivains savent « distinguer au secret de la moindre phrase ce qui est issu de l'hétéronymie et ce qui particip[e] de l'orthonymie⁸⁹ ». Dans ce même sens, cette pratique invite à interpréter chaque nom propre désignant les écrivains comme autant de signes d'acteurs foncièrement irréels. Telle qu'on la rencontre dans le post-exotisme, cette stratégie peut être cernée avec le concept « d'agent notionnel⁹⁰ » de Masterman. D'après la définition qu'en donne ce dernier, ce type d'agent double « n'existe jamais, sauf dans l'esprit de ceux qui l'ont inventé et de ceux qui l'y croient⁹¹ ». Leur multiplication ne fait qu'accroître la difficulté de saisir le

⁸⁷ *Ibid.*, p. 134.

⁸⁸ Clément Rosset. *Le réel et son double. Essai sur l'illusion*. Paris : Gallimard. Coll. « Folio essais », 1993, p. 8.

⁸⁹ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 58.

⁹⁰ John Cecil Masterman. *The Double-Cross System in the War of 1939 to 1945*. New Haven : Yale University Press, 1972, 203 p.

⁹¹ Masterman cité par Paul Watzlawick. *La réalité de la réalité. Confusion, désinformation, communication*. Trad. Edgar Roskis. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1978, p. 121.

« maître-espion », c'est-à-dire le « surnarrateur » qui est l'origine des agents notionnels, de ce que les écrivains nomment les « sous-narrateurs » :

La distorsion des voix et la confusion des donneurs et des preneurs de parole est ainsi une caractéristique du române. Derrière l'auteur, porte-parole et signataire du livre, et derrière la voix du ou des narrateurs mis en scène dans le livre, il faut replacer un *surnarrateur* qui s'est volontairement effacé et qui, en un processus de camaraderie intime, contraint sa voix et sa pensée à reproduire la courbe mélodique d'une voix et d'une pensée disparues.⁹²

Les agents notionnels ou « sous-narrateurs » correspondent donc en quelque sorte à la multiplication des strates narratives qui, on l'a dit, occulte une vérité plus profonde que celle du sens littéral. Cette acceptation renverse toutefois la façon dont la pratique de l'hétéronymie fut présentée lorsqu'il a été question d'Elise Dellwo, puisque ce n'est plus l'assimilation d'autres individus à une seule désignation onomastique. La commune Elise Dellwo, loin de servir exclusivement d'écran identitaire, génère également des hétéronymes, par exemple celui du détachement Infernus Johannes : « Elise Dellwo [...] s'est abritée [...] derrière un pseudonyme conforme à l'âme frelatée des poubelles : celui du détachement Infernus Johannes⁹³ ». Il apparaît important d'approfondir encore la portée figurative d'une telle pratique dans ce qu'elle entretient de cryptographique et c'est pourquoi il faut à présent se concentrer sur « la notion de doubles manipulés, de doubles coupables, la notion de faussaires tout-puissants » et comprendre comment ces derniers peuvent être les « seuls détenteurs des vérités essentielles.⁹⁴ »

Ces notions mettent en évidence la mystification des agents notionnels ou sous-narrateurs. Elles prononcent et signalent la négativité du système onomastiques, l'absence dans l'indication de ce qui est présentifié par le nom propre. Le référent est d'emblée déréalisé par la performativité de la parole qui lui donne corps dans le texte. Par sa prise de

⁹² Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 39.

⁹³ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 160.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 106.

parole ou sa signature, chaque sous-narrateur annonce son irréalité, son absence, mais une absence qui ne pourrait venir seule. Il s'inscrit nécessairement dans un jeu d'absence / présence, comme on peut s'en apercevoir avec Eva Rollnik : « Jusqu'à là, Eva Rollnik n'avait pas connu l'existence matérielle, quelqu'un l'avait utilisée comme signature, comme abstraction mythique, afin d'implanter des concepts nouveaux dans l'idéologie du II^e siècle. Et si elle apparaissait ici, avec un corps palpable, c'est parce qu'un corps palpable était destructible.⁹⁵ » L'existence d'Eva Rollnik est d'abord strictement redevable à sa signature et si on lui donne corps finalement sur le plan théorique et ensuite sur le plan ontique, si on lui confère finalement un référent empirique, c'est précisément parce que les ennemis des écrivains veulent l'annihiler ontologiquement. Ainsi, Eva Rollnik est prise en premier lieu dans un continuum qui réitère circulairement son absence par sa présence ; présence qui ne s'épuise jamais dans un donné, car son absence rature aussitôt toute présentification. L'existence matérielle d'Eva Rollnik pourrait rompre le mouvement circulaire d'absence / présence en établissant définitivement un référent à l'hétéronyme. Toutefois, il faut noter que la matérialisation du référent ne relève pas des écrivains, mais bien de ce qui cherche à détruire ces derniers : « Après avoir offert une célébrité tapageuse à un être théorique (la brigade littéraire Eva Rollnik), les ruches offraient un discret anéantissement à un être de chair et d'os (la brigade de surveillance Eva Rollnik).⁹⁶ » Pour cette raison, c'est du côté des ruches – appellation hypostasiant en des entités les forces sociales et politiques cryptocratiques contre lesquelles combattent les écrivains⁹⁷ – qu'il faut chercher ce qui motive les desseins de la reproduction dans l'analogie, avant même de pouvoir comprendre pourquoi le mouvement circulaire d'absence / présence n'est pas interrompu par le référent matériel.

L'illusion référentielle que les ruches voudraient opérer relève d'un mimétisme qui vise manifestement à rompre le pouvoir indiciaire du nom propre inscrit en négatif dans les textes

⁹⁵ *Ibid.*, p. 118.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 120.

⁹⁷ On reviendra plus longuement sur les « ruches » au cours du deuxième chapitre.

des écrivains post-exotiques. Les ennemis des écrivains cherchent à « perdre dans les arcanes d'une mort humaine⁹⁸ » ceux qui voudraient suivre les traces laissées par Eva Rollnik. Ces traces, il faut le souligner, sont celles de la parole inscrite dans les Shaggås originelles, à savoir dans cette forme narrative où aucun message n'est communiqué, où le silence prend forme, où la figure demeure muette : dans une Shaggå, « [s]eule est communiquée la forme que le message aurait pu prendre s'il avait été transmis ou crypté.⁹⁹ » Les ruches, en donnant un référent matériel par le mimétisme à Eva Rollnik afin de la supprimer ensuite, tentent de faire taire ce nom propre à partir duquel se déploie une parole qui dit l'indicible. Or, la multiplication des doubles joue sur ce plan qu'est celui de l'illusion appauvrie et matérialisée d'un hétéronyme que l'on présente comme une entité théorique : « Eva Rollnik ressemblait incontestablement à Eva Rollnik, mais dans une version plus disloquée¹⁰⁰ ». L'échec des ruches est inévitable. La réification d'Eva Rollnik ne trompera pas les écrivains post-exotiques. Cet hétéronyme continuera à s'inscrire dans un processus de figuration et à occuper l'espace du silence et de l'écriture. Ce n'est pas la réalité qui est première et ensuite imitée, mais cet être dit théorique qui n'a jamais réellement appartenu à la *théoria*¹⁰¹ et seulement à une écriture de la dissimulation, à cette pratique littéraire de l'obscurité qui refuse la lumière de l'univers empirique. Les ruches aspiraient à rendre manifeste dans le monde réel, dans le visible, cet être qui règne par son absence. Comme le proposait Derrida,

chaque fois que la présence immédiate et pleine du signifié sera dérobée, le signifiant sera de nature indicative. (C'est pourquoi la *Kundgabe* [la manifestation] ne rend rien manifeste, si manifeste veut dire évident, ouvert, offert "en personne". La *Kundgabe*

⁹⁸ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 120.

⁹⁹ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 29.

¹⁰⁰ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 121.

¹⁰¹ On rappellera que les agents notionnels ne sont réels que pour ceux qui leurs confèrent ce statut et qu'une théorie naît techniquement de l'observation de faits empiriques. Le mot « théorie » est d'origine religieuse et renvoie à Théoros. Ce dernier était le représentant des Jeux mandaté par les Cités grecques qui, par l'observation – la *théoria* –, se perdait dans l'événement sacré. Comme le notait Habermas dans *La technique et la science comme idéologie*, les philosophes ont par la suite déplacé l'idée de *théoria* au spectacle du cosmos. Jürgen Habermas. *La technique et la science comme "idéologie"*. Trad. Jean-René Ladmiraal. Paris : Gallimard, coll. « Les essais », 1973, p. 56.

annonce et dérobe en même temps ce dont elle informe. [...] Dès qu'autrui apparaît, le langage indicatif – autre nom du rapport à la mort – ne se laisse plus effacer. Le rapport à l'autre comme non-présence est donc l'impureté de l'expression.¹⁰²

À la lumière de la proposition derridienne, on comprend que la signature d'Eva Rollnik l'annonce et la dérobe du même coup. Or, ici une précision doit être apportée afin de relativiser la dimension péjorative qui paraît s'attacher à ce que Derrida nomme « l'impureté de l'expression ». À l'instar de Kearney, on doit souligner que « c'est précisément cette impureté de l'expression signifiante qui fait que nous reconnaissons le sens comme altérité et la conscience comme figuration extatique¹⁰³ ». Par « conscience », il faut entendre l'éveil à l'intentionnalité extatique qui permet de ne pas être trompé par l'illusion de la présence. En d'autres mots, être conscient que la signature « Eva Rolnik » signe le rapport à l'autre comme non-présence, c'est s'ouvrir au processus figuratif qui fait d'Eva Rolnik une pure possibilité et c'est ne pas se laisser jouer par la tromperie orchestrée par les ruches.

En s'attaquant à la reproduction d'Eva Rollnik sur le plan du réel, en tentant vainement de réduire à néant ce nom propre qui vise la non-présence, les ruches ne font que confirmer une « présence » problématique et toujours déphasée qu'aucune illusion référentielle ne saura jamais capturer. Celle que l'on peut supprimer matériellement n'est jamais que l'autre d'une essence dynamisée et insaisissable. Cette dernière subsiste au sein d'un système dénotationnel qui la multiplie dans l'altérité. C'est pourquoi on pourrait décrire les métamorphoses d'Eva Rollnik comme bondissantes et l'entendre comme une forme inédite de *non aliud*, un « non-autre de l'altérité inconnaissable¹⁰⁴ » dépourvu de sa dimension religieuse, à savoir un *possest*¹⁰⁵ qui n'a gardé que l'idée d'une identité toujours

¹⁰² Jacques Derrida. *La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1998, p. 43-44.

¹⁰³ Kearney. *Poétique du possible*. p. 70.

¹⁰⁴ Nicolas Krebs – de Cusa – cité par Pascal Quignard. *Rhétorique spéculative*. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1997, p. 113.

transitionnelle. La configuration du mot *possesit* contracte le *posse* en tant que possibilité fondamentale du sens tel qu'on l'a vu précédemment et l'*esse* en tant qu'essence. Par essence, il ne faut pas entendre un être-là, présent ici et maintenant, mais dans le sens husserlien, comme l'ensemble fictif de toutes les possibilités que porte en elle une chose. L'hétéronyme engage le nom propre sur le *Telos* idéal ; il ouvre la voie à un lieu infini de l'être où l'essence Eva Rollnik est continuellement projetée en dehors d'elle-même, ce qui implique précisément *qu'elle n'est pas mais peut être*, qu'elle est un *pouvoir-être*. Sous chaque nom propre on risque de découvrir d'autres existences potentielles et tous les hétéronymes deviennent de ce fait autant de « différances », pour reprendre ici le néologisme de Derrida. C'est ce que confirme d'ailleurs l'utilisation de l'hétéronyme Eva Rollnik par les écrivains post-exotiques et de l'impact de cette utilisation sur la narration.

Les trois premières Shaggâs sont toutes signées Eva Rollnik. Or, on apprend que ce nom est l'hétéronyme du détachement Infernus Johanes, qui est lui-même un prêtre-nom d'Elise Dellwo et que cette dernière commune est à la fois une matrice d'hétéronymes et un écran identitaire dont se servent plusieurs écrivains. L'appareil hétéronymique se traduit donc dans un système complexe où les noms propres s'ordonnent à l'intérieur d'une « hiérarchie dénotationnelle¹⁰⁶ » et, selon Goodman et Elgin, une telle hiérarchie « peut être étendue indéfiniment [...], comme lorsqu'on réitère les guillemets qui entourent un terme ou lorsqu'une peinture se reflète dans une galerie de glaces.¹⁰⁷ » Or, une difficulté persiste dans la reconstitution de la chaîne référentielle. L'addition croissante des hétéronymes, c'est-à-dire ce qui fait office de cryptogramme, n'autorise pas l'identification de ce qui est indiqué. Elle prolonge plutôt l'absence dans chaque hétéronyme, de sorte qu'aucun nom propre ne peut être compris comme le témoignage d'une présence, sinon d'une présence qui dévoile sa

¹⁰⁵ Dans *Dialogus de Possesit*, Nicolas Krebs contracte le *posse* – la possibilité fondamentale du sens – et l'*esse* – l'essence comprise dans son sens métaphysique – pour appréhender l'être de Dieu dans son caractère dynamique, c'est-à-dire comme un *pouvoir-être* qui ouvre l'ontologie à la dynamique du devenir.

¹⁰⁶ Selon l'expression employée par Nelson Goodman et Catherine Elgin *Esthétique et connaissance. Pour changer de sujet*. Trad. Roger Pouivet. Paris : Éclats, coll. « Tiré à part », 2001, 93 p.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 25.

propre disparition. En ce sens, cette stratégie apparaît comme la radicalisation de ce que Derrida définissait comme geste de l'archi-écriture :

Penser l'unique [le nom propre] *dans* le système, l'y inscrire, tel est le geste de l'archi-écriture : archi-violence, perte du propre, de la proximité absolue, de la présence à soi, perte en vérité de ce qui n'a jamais eu lieu, d'une présence à soi qui n'a jamais été donnée mais rêvée et toujours dédoublée, répétée, incapable de s'apparaître autrement que dans sa propre disparition.¹⁰⁸

D'une part, dans le post-exotisme, l'archi-violence de la lettre est tournée contre le réel et vise à le subvertir, de même qu'à rendre impossible son illusion. Ce que l'on a compris comme *possest* « continue[...] à fabriquer des images », « des rêves qui ni[ent] le réel et le subverti[ssent]¹⁰⁹. » D'autre part, le geste de l'archi-écriture post-exotique montre qu'il ne s'agit pas de travestir simplement la vérité par le mensonge, par le leurre que trahit l'utilisation d'hétéronymes.

Louis Marin disait que « la fausseté n'est que l'ombre de la vérité qui la soutient et la cerne pour que, unies l'une à l'autre, une réalité de parole surgisse par elle-même, à la fois vraie et fausse¹¹⁰ ». Ce jeu décrit par Marin où le vrai et le faux s'unissent pour que surgisse la réalité de la parole se retrouve dans le post-exotisme. Ce qui est vrai dans le nom propre et dans la parole qu'il ouvre ne l'est qu'en fonction du mensonge qui obscurcit à la fois cette parole et ce qui en est la source. L'absence signalée par la pratique de l'hétéronymie est l'assurance de la véracité du dire des faussaires, car ce sont eux les seuls détenteurs des vérités dites essentielles, à savoir ces vérités qui sont révélées au moyen de mensonges ou de pièges textuels qui donnent sur le champ des possibles. Puisque chaque nom propre, chaque hétéronyme est impropre à représenter celui qu'il prétend représenter, la vérité qu'il porte est à chercher dans la réalité de la parole de ce nom qui indique le vrai, le faux et qui parle en

¹⁰⁸ Jacques Derrida. *De la grammatologie*. Paris : Minuit, coll. « Critique », 1967, p. 164-165.

¹⁰⁹ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 57.

¹¹⁰ Louis Marin. *Utopiques. Jeux d'espaces*. Paris : Minuit, coll. « Critique », 1973, p. 117.

vertu du non-autre de l'altérité inconnaissable. Pour mieux comprendre ce phénomène cryptographique et dissiper ses apories, on peut se rapporter au personnage de Lutz Bassmann, à savoir celui qui est autant le porte-voix que le porte-parole des auteurs post-exotiques dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* : l'agent de transvocalisation à partir duquel est rendu possible le télescopage et le déploiement des voix énonciatives et des strates narratives.

Dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, la seule « instance productrice¹¹¹ » de l'énonciation est Lutz Bassmann : « Cette année-là, le “nous” était d'autant plus un mensonge littéraire, d'autant plus une convention romanesque que Lutz Bassmann était seul.¹¹² » Étant l'unique instance à pouvoir prendre en charge le post-exotisme, tout pronom personnel renvoyant à la donation et à l'organisation du texte devrait indiquer ce personnage, mais il en va tout autrement :

Je dis “je”, “je crois”, mais on aura compris qu'il s'agit, là aussi, de pure convention. La première personne du singulier sert à accompagner la voix des autres, elle ne signifie rien de plus. Sans dommage pour la compréhension de ce poème, on peut considérer que je suis mort depuis des lustres, et ne pas tenir compte du “je”... Pour un narrateur post-exotique, de toute façon, il n'y a pas l'épaisseur d'une feuille de papier à cigarette entre la première personne et les autres, et guère de différence entre vie et mort.¹¹³

Il s'opère donc un détournement énonciatif ou, pour le dire autrement, le narrateur n'est qu'un point de passage pour les autres voix énonciatives. Lutz Bassmann, qui pourrait bien être également l'hétéronyme d'un écrivain post-exotique, n'a aucune véritable ascendance sur la narration. Il est tout au plus l'émetteur d'un message dont il est l'héritier :

¹¹¹ Par ce terme, on entend le « sujet vide en dehors de l'énonciation qu'il supporte [...] auquel la poétique réserve le nom d'auteur implicite et que le terme d'*instance productrice* désignerait plus adéquatement [et qui] ne saurait être représenté : en tant que fonction donatrice, organisatrice et récitative du texte, il est sans rapport avec un visage. » Lucien Dallenbach. *Le recit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1977, p. 100-101.

¹¹² Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 12.

¹¹³ *Ibid.*, p. 19.

il faisait le nécessaire pour qu'un murmure franchît ses lèvres, feignant de pas être encore mort et reproduisant une technique de chuchotement [...] : avec du souffle à peine audible, le narrateur prolonge, non sa propre existence, mais l'existence de ceux qui vont s'éteindre, parce qu'il est le seul à conserver encore leur mémoire.¹¹⁴

Ce passage rappelle les derniers moments de *L'Innommable* de Beckett¹¹⁵, ce « il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer¹¹⁶ » au moment même où toute continuation est impossible. Dans le post-exotisme, cette continuation est de nature psychopompe et renvoie à la métempsychose. Elle prend en charge toute la mémoire cryptique des trépassés, car la parole de Lutz Bassmann transporte la manifestation du *possest*, du non-autre de l'altérité inconnaissable. Voilà la condition du post-exotisme : en feignant d'être encore vivant, donc en étant mort, en étant absent à lui-même, un hétéronyme peut ouvrir la voie au champ des possibles, de même qu'aux vérités que détiennent les faussaires tout-puissants. L'hétéronyme entre de ce fait au plus profond de l'impureté de l'expression, dans ce rapport à l'autre comme non-présence. Peu importe si les pronoms personnels et les noms propres sont des mensonges littéraires, ils créent la vérité et la réalité du texte, celle de la parole post-exotique qui se défie de toute illusion référentielle et de la fausseté du réel. Il n'y a pas une « appropriation réciproque du nom et de l'être par lequel l'un et l'autre se fond[eraient] réciproquement dans une appartenance mutuelle¹¹⁷ ». Il n'y a aucune adéquation et toujours de la figuration. La perte du propre que subit le nom de Lutz Bassmann oblige à repenser le geste indicatif de sa signature, à ne plus reconnaître celle-ci comme un doigt qui pointe en direction d'un être-là présent au monde. L'indication vise

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 13-16.

¹¹⁵ En entrevue, Antoine Volodine reconnaissait que Beckett et Robbe-Grillet ont dû avoir un impact sur ses romans : « the only two names of contemporary French writers whom I had read – Robbe-Grillet 20 years earlier, Beckett ten years earlier. I had not studied either one of them in a university setting, no more than I had reflected on their contribution to my imagination and to my writing techniques. But they must have had an influence on all of that. » Antoine Volodine. « Let's Take that From the Beginning Again... Antoine Volodine Interviewed by Jean-Didier Wagneur ». *Substance*, vol. 32, no. 2, 2003, p. 23.

¹¹⁶ Samuel Beckett. *L'Innommable*. Paris : Minuit, 1953, p. 213.

¹¹⁷ Louis Marin. *Utopiques. Jeux d'espaces*. Paris : Minuit, coll. « Critique », 1973, p. 119.

d'autres écrivains compris en tant que pures possibilités inscrites au sein d'un système textuel qui ne les présentifie que par leur négativité : le fait qu'ils soient des non-présences.

C'est de cette façon qu'il est donné de relever le caractère cryptographique de cette stratégie qu'est la pratique de l'hétéronymie dans ce qu'elle entretient avec l'utopie, dont on peut déjà donner une première définition en se référant à Lyotard. Dans *Discours figure*, le philosophe se rapporte à l'utopie *stricto sensu* telle qu'enseignée par Freud en la décrivant comme suit : « L'utopie est que la vérité ne paraît jamais là où elle est attendue.¹¹⁸ » Le narrateur de *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, en traitant de ce qu'il qualifie de procédé du mensonge littéraire – l'utilisation de l'adjectif possessif « nos » et du pronom « nous » –, évoque le fait que ce mensonge « joue avec une vérité tapie en amont du texte, [...] un non-mensonge inséré dans la réalité réelle, ailleurs que dans la fiction.¹¹⁹ » Cette affirmation conduit à la fin du roman¹²⁰ où un autre commentaire sur l'utilisation de l'adjectif possessif « nos » fonctionne comme un point de rappel : « Quand je dis “nos” lèvres, je distords la réalité¹²¹ ». Quelques lignes plus loin, c'est-à-dire à la toute fin du roman, on apprend que

dans les couloirs [de la prison], le vent sifflait, et parfois, prophétisant la dernière phrase sur quoi s'arrêterait le souffle post-exotique, il se taisait. On avait du mal à établir une frontière entre les bruits d'eau émis par le déluge, les râles de Bassmann émis par Bassmann, les simulacres de souvenirs émis par les photographies de ceux qui avaient été nos surnarrateurs. [...] Il n'y avait plus un seul porte-parole qui pût succéder à. C'est donc moi qui¹²²

¹¹⁸ Jean-François Lyotard. *Discours, figure*. Paris : Klincksieck, coll. « Collection d'esthétique », 1974, p. 17.

¹¹⁹ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*. p. 11.

¹²⁰ Selon le principe de la non-opposition des contraires, l'amont du texte est son aval, le début du récit est sa fin : « l'achèvement de l'action est son début. » Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*, p. 39.

¹²¹ *Ibid.*, p. 84.

¹²² *Ibid.*, p. 84-85. La phrase est laissée sans point final par Volodine lui-même.

Si une vérité est située à la suite de cette dernière phrase qui n'en est pas une, qui ne se termine pas, qui est dépourvue de ponctuation finale et qui prononce le silence du texte, cette vérité ne peut être que celle de l'invisible qui se donne à voir, de l'inaudible qui se donne à entendre, de l'écrivain post-exotique qui prend le relais en *n'étant pas encore mais en pouvant être*, en devenant un *pouvoir-être*. On rejoint par là l'utopie en tant que vérité qui n'apparaît pas là où on se serait attendu de la trouver. On sera donc d'accord avec Lyotard, qui, pour commenter l'utopie *stricto sensu*, affirme que le

leurre et le vrai viennent ensemble, non comme des contraires dans un système, mais au moins comme l'*épaisseur* qui a ensemble son recto et son verso. Néanmoins il faut lutter pour que ses effets paraissent en surface, pour laisser être en plein discours, en pleine règle de signification, ses monstres de sens. Apprendre à discerner non pas donc le vrai du faux, tous deux définis en terme de consistance interne d'un système ou d'opérativité sur un objet de référence ; mais apprendre à discerner entre deux expressions celle qui est là pour déjouer le regard (pour le capturer) et celle qui est là pour le démesurer, pour lui donner l'invisible à voir.¹²³

Voilà le jeu typiquement cryptographique auquel invite la littérature post-exotique : pas seulement le leurre, ni seulement le vrai, mais tous deux, mariés l'un à l'autre, indiquant des *horizons possibilisants* que porte en elle la pensée eschatologique de la libération. L'invisible à voir, l'absence, l'utopie : un objet encore difficile à saisir, mais sur lequel on saura revenir.

1.3. La symbolisation et la négation du réel

« en dehors de l'extérieur...¹²⁴ »
Lutz BASSMANN

Jusqu'à maintenant, il a été question du rapport entre la pratique littéraire cryptographique et la *mimesis* par l'étude de deux stratégies textuelles caractéristiques du

¹²³ Jean-François Lyotard. *Discours, figure*. Paris : Klincksieck, coll. « Collection d'esthétique », 1974. p. 17.

¹²⁴ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 83.

post-exotisme. Le processus de figuration occupant cette pratique est apparu chargé d'une valeur oppositionnelle à la représentation du réel. Pour ce faire, on a dû aborder laconiquement la question de la réalité, sans jamais la définir complètement et sans savoir exactement ce qui en retournait. À présent, on se doit d'approfondir cette question pour cerner ce qui en émerge, en gardant comme ligne directrice l'étude de la figuration qui travaille le cryptogramme post-exotique. Si les écrivains se refusent à reproduire le réel au sein de leurs textes, s'ils nient et visent même à en subvertir une certaine conception, la réalité n'est pas sans incidence sur leur production littéraire, allant parfois jusqu'à contribuer à la littérature post-exotique et déterminer certains de ses aspects d'ordre cryptographique.

La plupart des définitions de la réalité qui sont proposées dans les deux romans auxquels on s'intéresse convergent vers le même point : l'extérieur, le dehors, le monde officiel. En outre, la réalité est toujours présentée comme éminemment catastrophique et de ce qui relève du malheur, allant parfois jusqu'à se réduire à un « univers de boue, de solitude et de sang.¹²⁵ » Il importe d'abord de retenir que ce monde extérieur est accessible uniquement par l'intermédiaire du post-exotisme, c'est-à-dire que la réalité est déjà annexée aux univers fictionnels qui émergent en elle et qui s'opposent radicalement à elle. Il s'agit là de la seule modalité ontologique du monde dit officiel à laquelle le lecteur peut prétendre avoir accès. Ceci ne veut pas dire qu'il faut invalider ou négliger les empreintes du réel sur les textes des écrivains post-exotiques, mais seulement les comprendre en fonction du rôle qu'elles sont appelées à jouer à l'intérieur de la pratique littéraire cryptographique, c'est-à-dire comment elles viennent contribuer à la figure de l'utopie qu'est le cryptogramme.

La réalité s'imprime dans la matière scripturaire des écrivains post-exotiques par un dédoublement dans la dissemblance, que l'on doit associer à la logique de la symbolisation. Pour bien en saisir la dynamique, on peut se rapporter aux premières pages de *Lisbonne dernière marge*, dans lesquelles il y a fictionnalisation d'une telle opération :

¹²⁵ *Ibid.*, p. 171.

elle indiqua du menton les brassées de morues séchées, suspendues à l'entrée des épiceries. Et : Tu vois bien, je ne mens pas, ce ne sont que cadavres et cadavres défigurés, tout autour. Et lui : J'avais mal compris. J'avais cru que tu avais sombré dans la démence. Et elle : Il y a un moment que j'ai sombré, mais je fais semblant.¹²⁶

Un regard rapide sur « les pendus inoffensifs qui saill[ent] à la porte des boutiques¹²⁷ » suffit à fournir l'image de toute l'Europe pour l'écrivain : « Je te fais remarquer que nous sommes rue de l'Arsenal, à Lisbonne, et que les potences abondent. Comme partout en Europe d'ailleurs¹²⁸ ». Ce paysage résulte d'un processus herméneutique que l'on peut reconnaître par le double sens poursuivi au moyen de la figuration du monde extérieur. Il y a un sens premier directement visé par Ingrid Vogel, c'est-à-dire le sens primaire ou eidétique des morues. Il y a aussi un second sens, qui est tacitement visé en tant que valeur que les morues mortes et suspendues peuvent recevoir. En d'autres termes, ces pendus symbolisent le monde extérieur, l'Europe tout entière, « [l']univers qui suffoque sous une chape de mort¹²⁹ » pour le dire comme le policier. Ils renvoient à l'une des images de la catastrophe historique qu'est la Deuxième Guerre mondiale, que rappelle d'ailleurs Ingrid lorsqu'elle évoque ceux qui « nièrent avoir peint des caractères gothiques sur les pancartes destinés à indiquer la catégorie des hommes et des femmes pendus aux balcons en ruines et aux branches des tilleuls¹³⁰ ». La symbolisation canalise ainsi le caractère horrible et détérioré de la part du réel et c'est ce caractère qui vient marquer le post-exotisme. Dans cette littérature, l'opération de dédoublement de la réalité ne s'inscrit donc pas dans une démarche qui cherche à représenter fidèlement le monde extérieur. Elle se traduit plutôt dans des symboles apparaissant comme les empreintes du réel. Par « empreinte », on entendra au cours de ce chapitre ce qui « produi[t] des *ressemblances* extrêmes qui ne sont pas *mimesis* mais

¹²⁶ *Ibid.*, p. 9.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 12.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 8.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 12.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 78.

duplication », des « ressemblances [...] *négatives*, contre-formées, dissemblables¹³¹ ». Ainsi, l'objectif que l'on se donne est de comprendre que le modèle par lequel l'empreinte est produite est à écarter, à nier, à subvertir avec violence pour les écrivains post-exotiques et que seuls les symboles demeurent en définitive. Pour le formuler différemment, il s'agit maintenant d'appréhender ce que signifie le fait que les écrivains « dépouill[ent] le paysage de son extérieur¹³² » et comment un tel exercice crypte pour ainsi dire des *horizons possibilisants*.

D'une part, la symbolisation du réel sert à comprendre la réalité et la supporter : « Lorsque les échos de massacres nationalistes ou les chiffres de la pauvreté ou autres ignominies nous arrivaient, et il en arrivait sans cesse, nous devions les traduire dans nos propres images et métaphores xénolittéraires pour les supporter et les comprendre¹³³ ». D'autre part, elle sert à mieux s'écarter de la réalité et également à la dénoncer en tant que mensonge qui défigure la vérité. C'est d'ailleurs en cela que la littérature post-exotique met en crypte le monde extérieur, ainsi que l'histoire des écrivains eux-mêmes : « Dans son livre, Ingrid réussissait à falsifier le monde, falsifier son histoire personnelle, à mentir de façon magistrale au BKA et aux chiens experts et aux sales décrypteurs¹³⁴ » et, par extension, à cette « société [...] bâtie sur les faux-semblants¹³⁵ ». Compris comme symbole produit par la figuration créatrice-extatique, l'empreinte du réel apparaît elle-même comme quelque chose qui chiffre ce qui ne se donne pas comme une présence, qui n'est pas un *fait*, mais un *à faire* potentiel. Comme l'affirmait Kearney, la « soi-disant réalité n'est pas un fait, mais un *à faire* qui se figure en se figurant comme autre chose¹³⁶ ». Par cette stratégie textuelle qu'est la symbolisation, le monde officiel devient une pure invention littéraire, une création poétique

¹³¹ Georges Didi-Huberman. *L'empreinte*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1997, p. 11.

¹³² Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 69.

¹³³ *Ibid.*, p. 72.

¹³⁴ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 173.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 134.

¹³⁶ Kearney. *Poétique du possible*. p. 154.

possédant la fragilité du virtuel : « L'extérieur n'était plus qu'une invention littéraire¹³⁷ ». Ce travail sur la réalité doit être reconnu comme nécessaire, car, tel que le notait Kearney, « [d]évoilée comme figuration, la "réalité" se révèle être le don du possible qui se donne sans jamais s'épuiser dans un donné. Rien n'est donné ou prédéterminé : tout est possible, à créer et à recréer de nouveau. Tout est "poétique" dans le sens originel – création – du mot grec, *poiêsis*¹³⁸ ». Or, comment une compréhension du réel en tant que désastre ou malheur peut être adjacente à la figure de l'utopie ? Comment les symboles d'un réel catastrophique pourraient-ils établir de façon cryptique les conditions de possibilité *d'horizons possibilisants* ?

Les écrivains sont généralement présentés dans des décors carcéraux ou empreints d'une catastrophe récente, ce qui devrait laisser peu de place au possible. Dans *Lisbonne dernière marge* comme dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, ce qui résulte de la symbolisation ouvre sur des cosmographies marquées par les traces de la catastrophe, du désastre ou du malheur, contrastant à l'extrême avec les visions baignées d'espérances ou encore avec l'idéalité dont se nourrit l'utopie traditionnelle. Or, comme le remarquait Didi-Huberman, la « destruction peut être l'enfance du possible, l'enfance d'une œuvre¹³⁹ » et c'est dans cette perspective qu'il apparaît souhaitable d'envisager la symbolisation d'une réalité dévastée dans le post-exotisme. La mise en récit catastrophiste de ces paysages vient constituer le territoire sous lequel des *horizons possibilisants* peuvent se déployer, à défaut de quoi la pratique cryptographique serait inutile. Rien ne motiverait la nécessité d'opacifier la structure spéculaire de l'utopie traditionnelle, si une conduite d'espérance utopique pouvait être exprimée librement. On serait du côté de l'exemplification d'idéaux ou du moins dans une perspective imageante et discursive d'un état sociétal enviable.

¹³⁷ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*, p. 64.

¹³⁸ Kearney. *Poétique du possible*. p. 35.

¹³⁹ Georges Didi-Huberman. *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*. Paris : Minit, 2001, p. 12.

C'est à la symbolisation que l'on doit les sites détruits dans lesquels se meuvent les figures de l'altérité. Par extension, l'entreprise littéraire des écrivains post-exotiques manifeste un authentique caractère destructeur et, comme l'écrivait Walter Benjamin, le « caractère destructeur ne connaît qu'un seul mot d'ordre : faire de la place; qu'une seule activité : déblayer¹⁴⁰ ». On citera à nouveau ce passage éloquent qui montre bien ce caractère dans son rapport au réel : « au fond de nos textes, l'ennemi n'était plus qu'une ombre fragile sur quoi nous avons pouvoir de vie ou de mort. L'extérieur n'était plus qu'une invention littéraire, un monde virtuel que nous façonnions et détruisions à notre guise.¹⁴¹ » Il faut entendre cet extrait en écho d'un autre passage qui concerne cette fois-ci l'utopie post-exotique : « notre utopie, bien au-delà de son naufrage, florissait, croissait radieusement, rayonnait, se reformulait, souffrait de maladies rares, ni infantiles ni séniles et jusque là non décrites, s'enfonçait dans des cauchemars, dégénérait, se régénérait entre deux songes.¹⁴² » En regard de ces deux extraits, un élément est à retenir relativement au caractère destructeur, qui peut aider à mieux saisir ce qui se joue dans la littérature post-exotique et qui est par ailleurs lié de près au champ des possibles :

Aux yeux du caractère destructeur rien n'est durable. C'est pour cette raison précisément qu'il voit partout des chemins. Là où d'autres butent sur des murs ou des montagnes, il voit encore un chemin. Mais comme il en voit partout, il lui faut partout les déblayer. Pas toujours par la force brutale, parfois par une force plus noble. Voyant partout des chemins, il est lui-même toujours à la croisée des chemins. Aucun instant ne peut connaître le suivant. Il démolit ce qui existe, non pour l'amour des décombres, mais pour l'amour du chemin qui les traverse.¹⁴³

Tout pousse à croire qu'il se cache quelque chose sous les décors en ruines décrits par les écrivains post-exotiques. Compris à l'aune du cryptogramme en tant que figure de l'utopie,

¹⁴⁰ Walter Benjamin. « Le caractère destructeur ». *Œuvres II*. Trad. Rainer Rochlitz. Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 330.

¹⁴¹ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*, p. 64.

¹⁴² *Ibid.*, p. 70.

¹⁴³ Walter Benjamin. « Le caractère destructeur ». *Œuvres II*. Trad. Rainer Rochlitz. Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, c1931, p. 332.

on devrait retrouver des chemins, des horizons possibles sous les sites mêmes du malheur. Dans les symboles d'un réel catastrophique, qui s'exposent comme autant de paysages dont la morphologie est travaillée par le malheur et l'horreur, c'est l'utopie qui devrait trouver ses conditions de possibilité, ses horizons, ses chemins.

Anne Cauquelin et Henry Pierre Jeudy évoquaient que la « dramaturgie de la catastrophe laisse supposer qu'il existe une sub-culture du désastre pour laquelle les temporalités et les espaces se constituent comme un horizon du monde.¹⁴⁴ » Dans le post-exotisme, on retrouve ce type de sub-culture, qui prend diverses appellations comme la « littérature des poubelles¹⁴⁵ », et relève parfois de « personnages bizarres, dont la non-humanité est manifeste.¹⁴⁶ » Les horizons du monde à titre de *possibilités à venir* ont comme dépositaire cette sub-culture, qui, même enfouie sous le visage du désastre, projette la pensée eschatologique de la libération à partir du cœur même de ce qui semble l'empêcher :

Nous avons fini par comprendre que le système concentrationnaire où nous étions cadencés 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. Dans l'imaginaire de notre âge d'or, la gueusaille des cellules d'isolement reçut de plus en plus souvent le rôle principal que nous avons autrefois, dans nos romances, réservé pour les guerriers et pour les prophètes avec armes, pour tous ces voyageurs de l'onirisme et de la subversion que tendrement nous accompagnions, mettions en texte et adorions.¹⁴⁷

Une fois symbolisée et de ce fait ouverte à la figuration, la réalité à laquelle s'opposaient originellement les écrivains devient partie intégrante de leur littérature et s'insère dans « l'espace inaccessible et hermétique de la fiction, où la communauté de sous-humains est

¹⁴⁴ Anne Cauquelin et Henri Pierre Jeudy. « Dialogue sur la nature et le paysage ». *Ethnologie française : revue trimestrielle de la Société d'Ethnologie Française*, vol. 19, no. 3, 1989, p. 211.

¹⁴⁵ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 57.

¹⁴⁶ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 52.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 65.

établie.¹⁴⁸ » C'est pourquoi on peut dire que la symbolisation du réel en diverses formes du malheur, en ces paysages funestes que sont notamment la prison et les rues où les potences abondent, tend à occasionner les conditions viables à l'architecture post-exotique, à cet « [é]difce mental », cette « [â]pre charpente¹⁴⁹ » qu'est le post-exotisme. À la suite de Cauquelin et Jeudy, on proposera alors qu'un

désastre laisse des traces qui ne sont pas seulement les signes mnémoniques du malheur, [qu']il produit une architecture de l'espace. [...] Une telle affirmation ne se fonde pas sur le seul point de vue esthétique, elle soutient des formes d'appréhension sociale, des modes d'appropriation qui se jouent dans ou autour des espaces post-catastrophiques.¹⁵⁰

En effet, en plus d'autoriser toute une édification qui incorpore à son architectonique des « [r]uines privées de lumière », des « vouûtes », des « squelettes de machines¹⁵¹ », cette sub-culture établit en définitive un mode d'appréhension de la réalité sociale. Ce mode d'appréhension est conditionné par l'appropriation, le prélèvement de formes issues du monde extérieur qui précèdent la création poétique des paysages catastrophiques. Pour l'exposer en des termes propres au procédé de l'empreinte, la forme empruntée au réel devance la « forme empreintée¹⁵² », car il y avait un extérieur aux paysages avant que ceux-ci en soient dépouillés. Or, c'est seulement une fois dépouillés de l'extérieur que ces paysages peuvent se présenter comme des empreintes, des « dispositif[s] de complémentarité à distance, basée sur l'absence, sur le défaut » et « cette complémentarité n'est autre que celle, paradigmatique, du *symbolon* lui-même¹⁵³ ». L'empreinte signale l'absence du monde

¹⁴⁸ « in the inaccessible and closed space of the fiction, where the community of sub-humans is established. » Marie-Pascale Huglo. « The Post-Exotic Connection : Passage to Utopia ». *Substance*, vol. 32, no. 2, 2003, p. 95.

¹⁴⁹ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 16.

¹⁵⁰ Anne Cauquelin et Henri Pierre Jeudy. « Dialogue sur la nature et le paysage ». *Ethnologie française : revue trimestrielle de la Société d'Ethnologie Française*, vol. 19, no. 3, 1989, p. 211.

¹⁵¹ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 104.

¹⁵² Georges Didi-Huberman. *L'empreinte*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1997, p. 30.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 33

officiel, mais il en garde la trace et laisse naître ces paysages marqués par la catastrophe, car « l’empreinte procède de la trace [...] [et] elle nous oblige à penser la destruction avec son reste¹⁵⁴ ». Dans le post-exotisme, ce reste dissimule à la fois l’espace où s’achève l’exil des écrivains et celui où s’organise leur résistance avec l’extérieur. Le post-exotisme est, entre autres choses, « une construction intérieure, une base de repli, une secrète terre d’accueil, mais aussi quelque chose d’offensif, qui particip[e] au complot à mains nues de quelques individus contre l’univers capitaliste et contre ses ignominies sans nombre¹⁵⁵ ». Le post-exotisme est cette littérature qui crée, au moyen de la symbolisation, un espace distancié du réel, un lieu qui n’en n’est pas un : un non-lieu au sens strict, c’est-à-dire un espace en négatif.

La symbolisation va de pair avec la mise en négatif de la réalité. Pour réaffirmer la portée cryptographique d’une telle pratique, on peut rapporter la symbolisation à la première stratégie narrative que l’on a analysée. La mise en négatif du réel trouve écho dans la multiplication des strates narratives, qui constituent le terreau des mondes hermétiques édifiés dans les fictions post-exotiques. On rappellera le mode d’impression référentielle utilisé par les écrivains pour faire proliférer les strates narratives, en insistant ici sur la dimension destructive qui la caractérise. L’antinomisme mimétique « détruit les formes classiques de la mimésis, qu’elle soit empirique ou transcendante. Cela sans créer de mode mimétique nouveau, comme si la destruction contenait en elle la construction.¹⁵⁶ » L’antinomisme mimétique post-exotique ne reproduit pas le réel, mais fabrique une réalité qui fraye avec cette indétermination propre à l’obscurité : un « univers tors, courbe, autonome [...] [qui] se substitue au réel. Les références au monde extérieur dépérissent,

¹⁵⁴ Georges Didi-Huberman. *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*. Paris : Minuit, 2001, p. 55.

¹⁵⁵ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 17.

¹⁵⁶ François Rastier. « Rhétorique et interprétation ou le miroir et les larmes ». Consulté le 15 juillet 2006. http://www.revue_texto.net/Lettre/Rastier_Rhetorique.html. Paru dans Michel Ballabriga (dir.). *Sémantique et rhétorique*. Toulouse : Editions Universitaires du Sud, 1998, p. 33-57.

elles perdent une bonne part de leur pertinence¹⁵⁷ ». Dans la destruction de la réalité opérée par les écrivains post-exotiques, il y a construction en négatif d'un réel soufflé par la catastrophe, d'où émerge tout un théâtre d'ombres et de spectres se profilant sur les ruines « d'un monde à détruire¹⁵⁸ ». Ainsi, dans la première strate narrative de *Lisbonne dernière marge*, ce qui est construit dans la destruction du réel, c'est « une réalité cauchemardeuse de mort et de pseudonymes, où déjà [...] [Ingrid Vogel] n'existe plus, où [s]on identité est sans cesse brisée et rebrisée¹⁵⁹ », où elle devient une figure de l'altérité en dissolvant dans le *possest*. Ce réel catastrophique est celui à partir duquel elle invoque Kurt, son amoureux « à peine vivant ou à peine mort et privé, en dépit de sa réalité flagrante, de toute réalité¹⁶⁰ ». C'est donc dire que ce n'est pas que l'hétéronymie qui détermine un jeu d'absence / présence, mais aussi la symbolisation du réel. Plus précisément, cette dernière stratégie génère une présence qui dévoile sa propre disparition, puisque c'est bel et bien un espace qui n'est plus que son ombre qui se construit. Une telle pratique confirme nommément le statut d'écrivain d'*u-topos*, de non-lieux, qui peut être octroyé aux acteurs post-exotiques. La huitième leçon du post-exotisme est explicite à ce propos :

Nous avons abouti sur les dépôts d'ordures ou en prison, nous étions enfouis dans la cendre jusqu'à l'oubli, et nous énumérions les morts [...]. Il ne restait plus, parmi les poètes de la subversion, que des ombres. À l'extérieur, les maîtres envoyaient leurs chiens fouiller les décombres que nous avons habités, et ils ordonnaient à leur clown de salir odieusement les paroles que nous avons prononcées au cœur des flammes. C'est dans ces moments de détresse que nous ressentions le besoin d'entendre un écho de ce qui avait été, autrefois, nos existences. Nous nous regroupions avec difficulté, en tâtonnant, nous retraversions ensemble les premières épreuves obscures de l'obscurité, au péril de notre mémoire nous parcourions cela, des rues poussiéreuses, des ruines, de longs marécages de suie [...].¹⁶¹

¹⁵⁷ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 56.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 36.

¹⁵⁹ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 45.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 151.

¹⁶¹ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 66

Cette réalité construite au cœur de la destruction est à proprement parler un non-lieu comme on peut en retrouver dans *Delocazione* de Claudio Parmiggiani, suite d'œuvres dans laquelle cet artiste contemporain dépouille des lieux de leur extérieur en sculptant des espaces en les incendiant, faisant de cette façon disparaître des décors pour ne garder que leur trace et laisser ainsi apparaître l'envers du visible¹⁶². Comme dans *Delocazione*, les non-lieux post-exotiques sont régulièrement travaillés par des flammes :

Ulrike Siepmann, hétéronyme le plus dévastateur de la commune Elise Dellwo, « *a placé sur leur route [celle de l'ennemi] des machines infernales, et nous persistions à caresser au lance-flammes leur opulence centriste, et à écorcher la croûte dure de ce décor, [...] [à] détruire à cendre leurs forteresses de vernis mou, [...] nous désirions qu'ils s'embrasassent, qu'ils flamboyassent, qu'ils s'éteignissent.* »¹⁶³

Ces décors ont donc cette densité propre à la poussière ou la cendre. Ils sont littéralement hantés par de la matière à survivance, comme en témoignent d'ailleurs les ombres de ces poètes de la subversion que l'on retrouve enfouis dans les résidus de combustion et les décombres. En outre, la forte analogie entre la réalité symbolisée dans le post-exotisme et *Delocazione* ne semble pas fortuite. La description de l'œuvre donnée par l'artiste conforte les nombreux parallèles que l'on peut établir entre la démarche des écrivains et celle de Parmiggiani :

une œuvre n'est jamais un geste de bonne éducation, ni rassurant, ni optimiste, ni décoratif, mais radical, dur, un acte subversif. C'est une œuvre [*Delocazione*] qui désire le secret, le silence, et se voiler de mystère. « Mystère », je le sais, est un mot difficile à prononcer, presque hérétique, mais il s'agit d'une force, d'une présence enracinée dans l'essence même de l'être. Secrète, car c'est dans l'obscurité qu'il faut conduire le regard de celui qui observe. Silencieuse, car le silence aujourd'hui est une parole subversive puisqu'il est un espace méditatif. Traces, poussière du temps, les signes les plus authentiques du passage, de la secrète et émouvante vie des choses. Sculpture de poussière, sculpture d'ombre, sculptée par le feu et par le temps ; qui naît de ses cendres.

¹⁶² On retrouvera en fin du mémoire certaines œuvres qui composent *Delocazione* de Claudio Parmiggiani.

¹⁶³ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 228.

Feu, qui est tragédie et lumière dans le regard. Éternité de l'éphémère. Une œuvre qui aspire à l'immatériel, qui marque en utopie le dernier, l'extrême refuge de la pensée.¹⁶⁴

La création des non-lieux post-exotiques – la figuration de la réalité – s'inscrit également dans une visée qui se veut radicale et subversive. Le post-exotisme est aussi déterminé par le secret, le silence et le mystère au sens où l'entend l'artiste italien. Par une stratégie analogue à celle de Parmiggiani, les écrivains veulent empreindre d'utopie ce qui est pour eux le territoire où s'organise la subversion et le secret, l'ultime redoute où s'achève l'exil, *l'extrême refuge de la pensée* : « Mot à mot, rôle après rôle, Lutz Bassmann se battait pour faire durer l'édifice mental qui allait redevenir poussière. [...] Il s'accrochait encore au réel et il s'arrangeait pour que les débris. Il s'arrangeait pour que sa voix ne s'évanouisse pas encore.¹⁶⁵ » Or, la voix post-exotique, lorsqu'elle s'évanouit, renaît pour ainsi dire par le retournement d'un souffle empreint de musicalité, « une musique de l'illisible¹⁶⁶ » :

au milieu du noir, la musique naissait, très intense, se jouant des frontières organiques et pénétrant en chacun tantôt depuis l'intérieur du local [incendié], tantôt depuis le refuge de nos crânes. [...] Au fil des rythmes, plus hermétiquement encore, nous recommencions à exister en nos enveloppes [...].¹⁶⁷

Dans la huitième leçon du post-exotisme, cette musique est silencieuse et provient du cœur des cendres. Elle « prêt[e] son architecture » aux « formes¹⁶⁸ » des poètes ombreux. C'est un murmure scandé par des enveloppes s'appelant dans un paysage cendré, ce qui n'est pas sans rappeler la poésie célanienne, notamment ces « [d]ialogues de bouche de fumée à bouche de fumée » et ce « [p]aysage avec des êtres d'urne¹⁶⁹ ». La littérature post-exotique est d'ailleurs

¹⁶⁴ Claudio Parmiggiani. <http://www.pascalretelelet.be/press.php?cat=31&lang=en>. Consulté le 30 octobre 2006.

¹⁶⁵ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 16.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 59.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 67-68.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 68.

œuvrée par une négativité semblable à celle qui caractérise le poème célanien ; poème qui « se révèle [...] enclin fortement à se taire [...] [et qui] se rapporte sans relâche, afin de durer, de son Déjà-plus à son Toujours-encore.¹⁷⁰ »

La mise en négatif du réel produit des espaces recouverts de cendres et de poussière, des non-lieux hantés par des écrivains « invulnérablement dansants, en écharpes de feu, marbrés de noir dans les transparences noires du feu¹⁷¹ ». Ces écrivains ne sont plus que des silhouettes, des formes sculptées à même la matière de l'absence. Toutefois, il importe de comprendre que la cendre n'est pas l'indice de l'échec de l'entreprise utopique post-exotique, mais la preuve que la destructivité comme enfance du possible couve encore et menace toujours le monde officiel. Derrida écrivait : « Le feu : ce qu'on ne peut éteindre dans cette trace parmi d'autres qu'est une cendre. [...] Sans doute le feu s'est-il retiré, l'incendie maîtrisée, mais s'il y a de la cendre, c'est que du feu reste en retrait¹⁷² ». Lutz Bassmann « souhaite uniquement remuer les braises dont il avait la garde¹⁷³ », mais ces braises sont celles des « utopies les plus incendiaires¹⁷⁴ ». Les écrivains morts dans les flammes renaissent de la cendre, des ruines, de la poussière du réel qu'ils détruisent, c'est-à-dire de la matière de l'absence qui les dissimule : « Comme rien ne nous différenciait des débris, les enquêteurs ne décelaient pas notre présence, et la porte se refermait.¹⁷⁵ » C'est donc dire que le réel devient cryptographique une fois symbolisé, une fois que le paysage est dépouillé de son extérieur, dès le moment où la réalité n'est plus que l'empreinte de ce

¹⁶⁹ Paul Célan. « Paysage ». *Reverse du souffle*. Trad. Jean-Pierre Lefebvre. Paris : Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2003, p. 61.

¹⁷⁰ Paul Célan. *Le Méridien*. Trad. André du Bouchet. Saint-Clément-la-Rivière : Fata Morgana, coll. « Dioscures », 1995, p. 25.

¹⁷¹ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 68.

¹⁷² Jacques Derrida. *Feu la cendre*. Paris : Éditions des Femmes, 1987, p. 43.

¹⁷³ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 17.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 24.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 67.

monde officiel auquel se refusent les écrivains post-exotiques ; dès que ce monde devient non-lieu, une présence de l'absence.

1.4. La temporalisation des symboles du réel

« à travers le néant de l'histoire humaine...¹⁷⁶ »
Lutz BASSMANN

C'est le caractère éminemment destructeur de la symbolisation du réel qui rythme la poétique du possible. Ce processus figuratif qu'est la symbolisation produit un « espace soufflé » en ce sens où l'espace de référence – la réalité – est détruit en raison du souffle post-exotique, c'est-à-dire par ce que les écrivains nomment leur « flamme poétique¹⁷⁷ ». Le monde dit officiel est réduit en poussière par cette parole à la fois la plus silencieuse et la plus subversive. Didi-Huberman proposait qu'en « “soufflant” un espace on ne crée pas seulement un lieu, on lui *insuffle du temps*. C'est-à-dire des temps.¹⁷⁸ » La matière de l'absence n'est pas que le support, le porte-empreinte d'un espace qui n'est plus, mais également d'une temporalité qui parle au présent de sa propre disparition. La cendre, la poussière, les ruines et les fantômes sont les traces d'un passé qui persiste ou émerge dans le présent et qui instaure une relation au futur, un pont vers le devenir. La première strate narrative de *Lisbonne dernière marge* offre explicitement un tel rapport à la temporalité sous le masque d'un leurre :

Il [Kurt] ramasserait, dans une quelconque carcasse de voiture carbonisée, une quelconque petite conne que personne n'aurait réclamée à la morgue, et il en ferait le double en cendres d'Ingrid Vogel. [...] Et elle, là-bas, sur une côte chinoise ou coréenne

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 83.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 17.

¹⁷⁸ Georges Didi-Huberman. *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*. Paris : Minuit, 2001, p. 39.

ou pire encore, à des distances infinies, ignorant tout de son présent, censurant sans cesse sa mémoire. Tout à fait en dehors et ailleurs.¹⁷⁹

Ce que l'on doit retenir ici, c'est que le double d'Ingrid Vogel, cette image en négatif sculptée à même la cendre, devrait permettre à l'écrivain d'envisager un futur. Par contre, ce devenir ne peut que se déployer en l'absence de présent – « tout à fait en dehors et ailleurs » – et de ce fait en supprimant le passé tracé par ce présent à jamais inaccessible. Alors, on sera d'accord avec Marie Bornand pour affirmer que l'univers des romans de Volodine offre « une construction de bric et de broc qui interroge le lien au passé, sa reconstitution et son rapport à l'avenir¹⁸⁰ ». Or, il faut ajouter que cet assemblage hétérogène trouve précisément comme matériaux constitutifs les débris de la destruction, la matière de l'absence, les déchets du monde dit officiel. Ces matériaux sont les véhicules heuristiques permettant l'appréhension d'une nouvelle dimension cryptographique, à savoir une modalité temporelle donnant également accès à la présence de l'absence, à l'invisible qui se donne à voir.

Les écrivains post-exotiques habitent la destruction à l'œuvre, donc les temps que la destruction de la réalité conjugue. Les poètes ombreux, au moment où ils dansent dans les transparences noires du feu, « mendi[ent], hors de toute durée, des aventures et du combat, puis de nouveau soumis à la durée, de nouveaux ailleurs, trembl[ent] de beauté, très émus.¹⁸¹ » Par ces passages du temps au hors temps, le continuum temporel se voit ponctué par à-coups et, de ces ruptures, les conditions de possibilité de nouveaux horizons fusent dans la destruction de la réalité. Au fil de cette musique qui « recompos[e] ce qui [...] [des écrivains] avait été détruit¹⁸² », les poètes ombreux recommencent à habiter leurs corps

¹⁷⁹ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 19.

¹⁸⁰ Marie Bornand. *Témoignage et fiction. Les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*. Genève : Librairie Droz, 2004, p. 222.

¹⁸¹ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 68.

¹⁸² *Ibid.*, p. 68.

carbonisés, se tenant « par la pulpe des doigts, par la chair des paumes et par le souvenir¹⁸³ ». La musique « insuffl[e] assez d'énergie pour lutter et pour poursuivre¹⁸⁴ » et elle « ressuscite les traces » des disparus en donnant aux survivants « la force de les dire¹⁸⁵ ». Comme on l'apprend de la philosophie benjaminienne, « [c]e n'est pas de l'écoulement sans fin des instants que peut surgir le nouveau, mais de l'arrêt du temps, de la césure, au-delà de laquelle la vie recommence sous une forme qui chaque fois de nouveau, échappe à toute prévision¹⁸⁶ ». La matière de l'absence, qui signe la rupture avec le réel, devient matière à survivance. Elle porte avec elle la possibilité d'un renouveau ayant comme fondement la rencontre entre un passé et un présent d'une précarité saisissante. Ainsi, lorsqu'un écrivain post-exotique disparaît par le feu, lorsqu'il s'immole comme acte ultime de résistance, d'autres prennent le relais de sa voix et le disparu s'ouvre ainsi au *posses* ; l'absence devient condition de possibilité du post-exotisme :

Nous ressuscitions la veine poétique de Verena Nordstrand, crachant vers le monde ses imprécations et ses slogans inimitables; ou nous imitions le style de Vassilissa Lukaszczyk pour faire flamboyer des récitatés que nous disions devant le carrelage sanitaire de nos cellules ; ou encore, nous mettions en scène Jean Khrassan et Rita Hoo dans des entrevoûtes, des romances. De tous et de toutes nous nous efforcions de prolonger ainsi la présence terrestre. Les personnalités s'échangeaient, les signatures se mêlaient [...]. Nous passions notre temps à soliloquer de cette façon, entre vie et mort [...].¹⁸⁷

Ce phénomène anachronique par lequel les écrivains immolés dans le passé perdurent, ou devrait-on dire gagnent en puissance, n'est donc pas à entendre comme une répétition de l'identique. En définitive, l'anachronisme est la porte ouverte sur un processus figuratif où la

¹⁸³ *Ibid.*, p. 68.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 68.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 69.

¹⁸⁶ Stéphane Mosès. *L'ange de l'histoire : Rosenzweig, Benjamin, Scholem*. Paris : Seuil, 1992, p. 159.

¹⁸⁷ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 57-58.

destruction perpétuelle de la réalité additionne des temps comme autant de strates narratives, faisant ainsi de la temporalité une authentique modalité cryptographique :

Sa voix [celle d'un écrivain mort] vibra avec la nôtre, dans la nôtre. Sa mémoire continua à exister, à remuer des souvenirs que nous pouvions nous approprier, et elle continua à fabriquer des images où nous nous déplaçons avec bonheur, des rêves qui niaient le réel et qui le subvertissaient.¹⁸⁸

Ces nouvelles images sont produites par une mémoire qui n'appartient plus à l'ordre du temps, c'est-à-dire qui chevauche le continuum temporel tout en défiant la réalité par le rêve. Il s'agit d'une mémoire qui génère des souvenirs transitionnels se détachant « tout à fait en dehors et ailleurs », dans « le néant de l'histoire, en dehors de l'extérieur.¹⁸⁹ » L'image post-exotique devient l'espace où « hors temps » et « non-lieu » se sédimentent et se cristallisent en ces symboles que sont les empreintes d'un réel nié et subverti ; ces dissemblances négatives de la réalité dans lesquels se meuvent les figures de l'altérité. Car, comme le remarquait Laure Versiglioni, « [s]e déplacer dans un espace où les objets sont présents par soustraction est comme prendre place dans un négatif¹⁹⁰ » et, d'une telle expérience, le temps ne s'en sort pas indemne.

Les images produites par la mémoire post-exotique font cohabiter des temps et, dans certains cas, elles font violence à la temporalité en la broyant, comme dans la *Shaggå du retour d'Abdallah* d'Eva Rollnik :

la magnifique seconde est très clairement synonyme d'éternité : de dérisoires pulsations du temps sont mises à contribution pour relater l'étirement sans bornes de la durée. Voilà où Eva Rollnik a caché le chiffre de se son texte. [...] On peut écraser le temps à

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 54 et p. 57.

¹⁸⁹ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 83.

¹⁹⁰ Laure Versiglioni. « L'unique chambre noire ». <http://www.visuelimage.com/ch/chambre/print/text.htm>. Consulté le 21 novembre 2006.

*l'intérieur de sa conscience, broyer le temps au point d'en extraire seulement des moments fugitifs.*¹⁹¹

Pour reprendre la formule de Parmiggiani, on a droit à l'éternité de l'éphémère, car « *millénaires et secondes se rejoignent*¹⁹² ». L'image devient alors un espace ouvert à la fusion de temps concurrents dans lequel viendront errer Abdallah et sa bien-aimée : « *Vous rôdiez en silence dans la magnifique seconde de votre éternité*¹⁹³ ». Dans cette Shaggâ, le temps s'accumule à l'intérieur d'un « *présent déficient* » dans lequel « *l'univers stagne, cataleptique*¹⁹⁴ ». Ainsi, « *le monde extérieur à Abdallah ne dure pas ; en dehors des désirs ou des rêves d'Abdallah, il ne possède ni rythme ni mesure*¹⁹⁵ ». Alors que le monde extérieur s'enlise en l'absence de tout devenir, l'image post-exotique fait advenir la possibilité, module en variations infinies l'instantanéité et oppose à l'immobilisme temporel de l'univers une éternité qui scande un message chiffré. Du non-lieu et du hors temps, « *l'animal favori du capitaine* » Abdallah est envoyé vers le monde et, « *jour après jour, sur la grève, une vague à l'allure d'un chien témoigne de sa captivité et de sa survie*¹⁹⁶ ». Dans les yeux de ce chien « *se lisent des messages que seul pourrait déchiffrer un orfèvre de la prairie des images*¹⁹⁷ ». Tandis qu'Abdallah « *tourne le dos au paysage figé*¹⁹⁸ », il « *avance vers son destin en crispant les paupières*¹⁹⁹ » et « *traverse la frontière mystérieuse des possibles*²⁰⁰ ». Dans le post-exotisme, derrière une seconde se cache une éternité tissée de

¹⁹¹ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 209.

¹⁹² *Ibid.*, p. 211.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 215.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 210.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 211.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 207.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 198.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 210.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 211.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 214.

desideratum. Elle fait office de « masque temporel²⁰¹ » pour reprendre un terme post-exotique. En habitant cette seconde, Abdallah parvient à tirer de l'éternité de ce présent stationnaire qu'il anime mentalement. De cette façon, il refuse d'être aliéné à un univers stagnant et se voit dans l'obligation de « réinventer un langage et des gestes²⁰² », il est tenu de pratiquer la cryptographie, de se fondre dans l'illisibilité.

La *Shaggå du retour d'Abdallah* semble faire écho à cette phrase de Chateaubriand qui parle très clairement de l'éternité de la différence : « Tout a changé en Bretagne, hors les vagues qui changent toujours.²⁰³ » Abdallah vit dans une seule seconde l'éternité de sa disparition au monde et de son ouverture au possible. Il habite pour ainsi dire une image tendue entre deux extrêmes, une image dialectique qu'il délivre au monde comme un message crypté. Ces deux extrêmes sont les modalités temporelles autour desquels s'organise la figuration post-exotique de la temporalité, une figuration de l'absence qui s'articule le plus souvent autour de la dissemblance et la négation. La photographie, telle qu'elle est exploitée dans le post-exotisme, est éclairante à ce sujet. Loin d'offrir aux yeux le reflet du réel, la photographie s'y oppose en en présentant l'envers. Elle déconstruit la réalité en montrant la vérité du leurre, tout en dynamisant les temps par le vertige temporel qu'elle fait subir à celui qui regarde. Dans la septième partie de *Lisbonne dernière marge* intitulée « Hommage aux incendiaires », une photographie récuse ce qui pour le policier Wellenkind était réel, était vrai : « Soudain, il avait reçu un choc. Au lieu de l'étudiante en lettres Ingrid Vogel, une louve le mesurait du regard, lui, Wellenkind. Sans commentaire, il avait considéré sa photographie, tandis qu'une foudre râpeuse, indécente, lacérait ses nerfs, dépeçait sa fidélité au monde, de l'enfance à la vieillesse, sa vie.²⁰⁴ » Wellenkind, en tenant entre les mains le *spectrum*²⁰⁵ d'Ingrid Vogel, subit la violence foudroyante des temps qui

²⁰¹ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 62.

²⁰² Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 215.

²⁰³ René de Chateaubriand. *La vie de Rancé. Livre II*. Paris : Librairie Marcel Didier, 1955, p. 137.

²⁰⁴ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 235.

entrent en collision, qui rejaillissent après avoir implosé au cœur de l'image, et se trouve de ce fait extirpé brutalement du monde et de sa durée. Paradoxalement, la fixité du temps dans l'image donne lieu à une expérience ontologique où la temporalité est transcendée en tant que suite ininterrompue de présents, une expérience *ekstatique* au sens heideggérien du terme. Wellenkind, son être-là pourrait-on dire, se soustrait au monde par la force de l'image qui lui fait voir l'envers du réel, du visible, l'autre face du cryptogramme : Vogel non pas comme étudiante en lettres, mais en tant que terroriste révolutionnaire. Comme l'affirmait Walter Benjamin, la photographie et le photogramme « ouvre[nt] l'accès à l'inconscient visuel²⁰⁶ ».

La contemporanéité de Wellenkind et Vogel participe d'un anachronisme que l'on retrouve décrit par le commandement unifié Siegfried Schulz dans *Mythes et réalités de la survivance* : « Une petite poignée de siècles sépare l'homme de la Renaissance éclairé, subtil, averti [Wellenkind], et son ancêtre barbare [Vogel] qui s'immergea, la nuit au cœur, dans la guerre.²⁰⁷ » Cette hantise, cette survivance de la violence révolutionnaire dans cette période fictive qu'est la Renaissance traduit la non-appartenance de la littérature post-exotique au régime d'historicité de ce monde que les écrivains nient. Parallèlement à – ou devrait-on dire dans la marge de – l'histoire de la Renaissance, autre chose existe qui se dérobe à la vue et à la mesure du temps. La photographie, lorsqu'elle n'est pas réduite en cendres ou soumise à la lente destruction de l'écoulement des jours, est l'un des matériaux à partir desquels on relate la disparition des figures de l'altérité, ces producteurs de cette *autre chose* désignée généralement comme « littérature des poubelles » dans *Lisbonne dernière marge* :

²⁰⁵ Le *Spectrum* : « ce mot garde à travers sa racine un rapport au spectacle et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute les photographies : le retour du mort ». Roland Barthes. *La chambre claire. Œuvres complètes. Tome V*. Paris : Seuil, 2002, p. 795.

²⁰⁶ Walter Benjamin. « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité (dernière version 1939) ». *Œuvres. Tome III*. Paris. Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 306. et Walter Benjamin. « Petite histoire de la photographie ». *Œuvres. Tome II*. Paris. Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 301.

²⁰⁷ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 211.

Il y a vingt ans, une première photographie de toi [Katalina Raspe] est parue dans *Echo contemporain*. Je l'ai sous les yeux, comme si je m'apprêtais à composer une vaste biographie, alors que j'aurai peut-être à peine le temps de relater ta mort. Il faut bien une mentalité perversie, une mentalité d'historien, pour conserver une collection de cette répugnante revue. Tant de pages sublimes ont dû être livrées aux flammes, et ces infects documents qui persistent dans ma bibliothèque.²⁰⁸

Cet historien, qui entretient un rapport manifestement matérialiste à l'histoire, se présente comme un collectionneur de rebuts, un collectionneur d'une revue au nom évocateur à plusieurs égards. *L'Écho contemporain* fait résonner dans le présent l'image de celle qui marche vers la mort, celle qui se tient au seuil de la disparition, mais qui est déjà dissimulée dans le temps et l'espace, qui a déjà fait un saut dans l'envers du réel. Katalina Raspe est passée de « l'éblouissement de vainqueur » à « l'épuisement sans perspective du vaincu²⁰⁹ ». Ce changement de paradigme est tributaire d'une prise de conscience idéologique. L'auteur de *Clarté des secrets* prônait originellement « une conception d'une littérature propre, destinée à servir la renaissance de l'humanité du II^e siècle²¹⁰ ». Elle favorisait par ses critiques littéraires et ses textes un conformisme esthétique. Or, elle devient « un écrivain clandestin des caisses à ordures²¹¹ », elle fraye avec l'absence et sa matière. Elle participe à « cette autre chose » qui est décrite également en terme d'anachronisme :

Pendant les quatre premiers siècles de notre ère (le temps nécessaire pour que la Renaissance s'affirme et pour que l'homme de la Renaissance accepte la vérité sur lui-même), l'expression « littérature des poubelles » a subsisté dans la polémique. On peut considérer qu'il s'agissait, au IV^e siècle, d'un anachronisme. Le phénomène s'était éteint dès le milieu du III^e siècle, mais sa trace restait encore brûlante au sein du monde éditorial. Ça n'avait pas été une trace négligeable, en effet : durant des 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 [sic] autre chose s'illustre au fond d'insaisissables réseaux et filières,

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 29-30.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 40.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 40.

²¹¹ *Ibid.*, p. 149.

véritables poubelles de la Renaissance, hors du contrôle intellectuel de la société. Et hors de son contrôle moral.²¹²

L'historien qui veut rendre compte de l'historique du post-exotisme, ou de l'une de ces figures phares comme Katalina Raspe, se doit de ratisser les poubelles de la Renaissance, de collectionner les déchets. Car il sait que c'est dans la lie des choses que survit la tradition des opprimés, des sous-humains. Il est conscient que les déchets de l'histoire officielle, cette matière qui est aussi celle de la disparition, recèle un hors temps sur lequel se profile l'histoire post-exotique.

Les deux disciplines que sont « l'archéo-dialectologie²¹³ » et « l'ethno-linguistique²¹⁴ » ont également comme objet la littérature des poubelles. En se saisissant de la matière de l'absence, en procédant à une archéologie de la mémoire cryptique, le praticien de ces disciplines découvre que la trace de cette littérature, malgré l'extinction probante de cette dernière, demeure brûlante. Il se trouve devant les cendres d'une tradition qui n'est pas encore tout à fait éteinte. On pourrait dire, en reprenant les mots que Walter Benjamin utilisait pour décrire l'historien matérialiste, qu'un tel praticien « saisit la constellation que sa propre époque forme avec une époque antérieure », qu'il appréhende le « présent comme “à-présent”, dans lequel se sont fichés des éclats du temps messianique.²¹⁵ » La temporalité post-exotique se présente comme une surchronie – une nappe temporelle superposée au continuum historique – chargée de moments révolutionnaires qui fondent ensemble un temps de l'urgence, terme que l'on préférera à celui du temps messianique. Elle risque à tout moment de faire éclater le continuum de l'histoire et jaillit parfois violemment à la frontière du présent et du futur, fondant par là de nouvelles possibilités de changer l'avenir et de rétablir le passé :

²¹² *Ibid.*, p. 147.

²¹³ *Ibid.*, p. 83.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 159.

²¹⁵ Walter Benjamin. « Sur le concept d'histoire ». *Œuvres. Tome III*. Paris. Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 443.

Et ceci, comme le rejaillissement de lave refoulée mille ans, cent quatorze ans, huit cents générations ou une seule, le temps ne comptait pas, n'avait jamais été mesuré de cette manière, un puits jusqu'aux entrailles maternelles de la terre et du passé reste un puits, reste un gouffre dont la profondeur n'est pas graduée année après année, ou si peu, ou de toute façon si mal, reste une faille absolue et noire dont les dimensions n'ont pour étalon que le chaos et des cris chaotiques, des hallucinations chaotiques de temps et d'espace, des déchirures chaotiques où quelques mois répugnants valent des siècles, et donc elle (Ingrid) écoutait gronder en elle et sentait cette boue rugissante et chaude surgie des cavernes les moins explorées de la société, surgie des galeries enfouies qui communiquaient avec les creux inconscients de son esprit, et donc cette lave si durement réprimée et comprimée arrivait soudain à sa conscience et juste à la frange interne de ses lèvres, et affreusement amère et cinglante, torride et impérieuse, exigeait soudain d'être vomie à l'air libre et de s'exprimer sans lois ni fard [...].²¹⁶

Conséquemment, la temporalité post-exotique ne se déploie pas sur l'horizon temporel, mais dans une forme de sédimentation active ayant comme point d'irruption un présent déficient ; un présent où le passé est peinturluré à tel point que le Troisième Reich apparaît comme « une variante à peu près confidentielle d'un conte apocryphe des frères Grimm²¹⁷ ». Lorsqu'elle se délivre, la tension entre le passé et le présent fait vivre à Ingrid Vogel la catastrophe de l'instant dans laquelle éclate en pleine vérité un autrefois immensurable et compromettant. Le jaillissement fulgurant, « cette lave si durement réprimée et comprimée [qui] arrivait soudain à sa conscience [celle d'Ingrid] et juste à la frange interne de ses lèvres », ne peut qu'insuffler des temps destructeurs dans ce que l'on a reconnu comme dissemblances négatives, symboles du réel. Encore une fois, cette tension entre le présent et le passé conduit à la reconnaissance d'une image dialectique, puisque

dans l'image dialectique se rencontrent le Maintenant et l'Autrefois : l'éclair fait percevoir des survivances, la césure rythmique ouvre l'espace des fossiles avant l'histoire. L'aspect proprement dialectique de cette vision tient au fait que le *choc des temps dans l'image délivre* toutes les modalités du temps lui-même, depuis l'expérience

²¹⁶ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 77.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 80.

réminiscente (*Erinnerung*) jusqu'aux fusées du désir (*Wunsch*), depuis le saut de l'origine (*Ursprung*) jusqu'au déclin (*Untergang*) des choses.²¹⁸

Dans le post-exotisme, une telle image n'est pas le réceptacle d'un souvenir appelé à réapparaître sans modification. Elle acquiert un pouvoir critique à l'égard du souvenir, qui, par la propriété dialectique de l'image, n'apparaît plus comme une imitation du passé. Du même coup, sa charge anachronique lui donne d'autant plus de pouvoir contre un présent construit sur les bases d'un passé contrefait : la Deuxième Guerre mondiale réduite à une « zone un peu onirique dans [...] [l']histoire, d'ailleurs d'importance négligeable à en juger par la sérénité avec laquelle les adultes en rognaien[t] les derniers angles²¹⁹ ». La mémoire post-exotique n'est pas utilisée pour thésauriser le passé, mais pour détruire la fausseté du présent et du réel. C'est là un des pouvoirs les plus éminemment destructeurs de l'image dialectique telle qu'on peut la cerner dans la littérature post-exotique. Elle sert à dénoncer et attaquer notamment les « anciens SS recyclés²²⁰ » qui veulent ignorer leur lien de filiation avec un passé honteux ; ou alors ceux qui, « amolli[s] déjà par la sociale-démocratie et la bière²²¹ », se campent dans un présentisme bancal. Contre le mensonge social-démocrate du monde extérieur, cette mémoire remet au jour la catastrophe, légitimant ainsi la révolution comme puissance libératrice et émancipatrice. En somme, cette mémoire fait advenir la constellation, le moment de la collision entre ces temps qui ébranlent l'histoire officielle, à savoir cette histoire homogène et vide rythmée par le seul présent, le « tic-tac paisible de l'horloge²²² », « la vieille pendule » qui veut faire croire par sa seule présence « que le désastre n'avait jamais eu lieu²²³ ».

²¹⁸ Georges Didi-Huberman. *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris : Minuit, coll. « Critique », 2000, p. 118.

²¹⁹ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 79.

²²⁰ *Ibid.*, p. 241.

²²¹ *Ibid.*, p. 78. Il est à noter que Volodine écrit « sociale-démocratie » et non « social-démocratie ». Au cours du mémoire, on respectera l'orthographe retenue par Volodine.

²²² *Ibid.*, p. 79.

²²³ *Ibid.*, p. 80.

Un écrivain va parfois jusqu'à matérialiser la constellation produite par la collision entre ces temps hétérogènes. Or, il ne devient pas un ange au pied duquel s'amoncellent les ruines soufflées par la tempête du progrès, mais un « ange mineur, un grand oiseau très dur à cuire²²⁴ ». Il habite la catastrophe de l'instant contenu dans l'image dialectique. Il se soumet « aux rythmes d'une durée paradoxale » et se fait « l'infiniment bref [qui] chevauche ou côtoie l'éternité²²⁵ ». Il « découvre la *flambulance* : le déplacement dans le feu, la pétrification de la durée, la migration d'un corps à l'autre²²⁶ », la transmigration à travers des corps fraternels. Ceci montre bien que c'est l'épreuve des temps qui ouvre la voie au *possest*, au *pouvoir-être*, et que la temporalisation des symboles du réel est une authentique stratégie textuelle à caractère cryptographique. Afin de mieux en saisir la complexité, on se doit de remarquer que ce phénomène qu'est la *flambulance* est également décrit comme un hommage, mais un hommage d'une nature singulière. C'est une technique d'emprunt qui fait surgir de la nouveauté au moyen des œuvres du passé. Une technique qui a d'ailleurs été utilisée pour *Lisbonne dernière marge*, comme on l'apprend dans la troisième leçon du post-exotisme signée par Ingrid Vogel :

Vassilissa Lukaszczyk, par exemple, utilise cette technique d'emprunt quand elle écrit *Lisbonne dernière marge*. Il convient de voir là non un plagiat, comme les littératures de la bassesse nous ont habitués à en lire, mais ce que, dans le vocabulaire critique du post-exotisme, nous appelons un hommage : une réincarnation dans un corps fraternel, la possibilité d'un nouveau voyage dans un nouveau livre.²²⁷

Dans la littérature post-exotique, l'hommage s'inscrit dans le cadre d'un contrat de responsabilité à l'égard des disparus et des mondes que les écrivains tiennent à architecturer et à protéger. Comme dans le cas de Lutz Bassmann qui remue les braises des utopies

²²⁴ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 23.

²²⁵ *Ibid.*, p. 22.

²²⁶ *Ibid.*, p. 23.

²²⁷ *Ibid.*, p. 31.

incendiaires dont il a la garde, la responsabilité qui échoit à l'écrivain post-exotique est de l'ordre de l'héritage qu'il se doit de faire fructifier. Derrida écrivait :

Avant de dire qu'on est responsable de tel héritage, il faut savoir que la responsabilité en général (le "répondre de", le "répondre à", le "répondre en son nom") nous est d'abord assigné, et, de part en part, comme un héritage. On est responsable devant ce qui vient avant soi mais aussi devant ce qui est à venir, et donc encore *devant soi*. *Devant* deux fois, *devant* ce qu'il *doit* une fois pour toutes, l'héritier est doublement endetté. Il s'agit toujours d'une sorte d'anachronie : devancer au nom de ce qui nous devance, et devancer le nom même. Inventer son nom, signer autrement, de façon chaque fois unique, mais au nom du nom légué, si c'est possible !²²⁸

La responsabilité des écrivains devant la tradition des opprimés, c'est-à-dire à l'endroit des générations post-exotiques passées qui deviennent les générations futures, est une nécessité impérieuse. Ils ont à prendre en charge le passé et le futur de ce passé. La dimension temporalisante et historicisante de l'hommage – d'ailleurs inscrit dans le cryptage hétéronymique – témoigne de cette dette qu'a l'écrivain envers une histoire qui devient la sienne précisément parce qu'il est l'héritier d'un temps qu'il n'habitait pas. C'est entre autres sur cette anachronie que reposent « les chances de survie de la propagande égalitariste au-delà du changement de millénaire.²²⁹ » C'est également cette anachronie qui reflète cette avancée saccadée du devenir utopique post-exotique, le *discontinuum* d'une tradition des vaincus. Car chaque migration d'un corps à l'autre, chaque fois qu'un écrivain devient un héritier tandis qu'un autre s'efface, constitue autant de points de passage vers ce non-lieu situé à l'extérieur de l'histoire du monde officiel : « Plusieurs générations se sont succédé, continuait la Niouki, fondues en une même idéologie de grande lessive égalitariste, radicale et implacable. Mais ces générations ont reflété, disait-elle, des moments différents, des fractures avec l'histoire contemporaine dont la largeur a évolué avec le temps.²³⁰ »

²²⁸ Jacques Derrida et Elisabeth Roudinesco. *De quoi demain. Dialogue*. Paris : Flammarion, 2003, p. 18.

²²⁹ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 20.

²³⁰ *Ibid.*, p. 24.

Ces fractures du continuum historique laissent certes la plage temporelle morcelée, mais, comme on l'a vu, il y a réutilisation d'éclats de temps dans ce « néant de l'histoire humaine ». Ces résidus de la destruction sont récupérés pour fonder les conditions à des possibilités à la fois passées, présentes et futures d'une subculture du désastre qui aspire à l'utopie. Pour parler comme Frédéric Briot, chez Volodine on a affaire à une esthétique du recyclage qui introduit le présent de la narration dans l'histoire – qu'il faudrait qualifier de révolutionnaire – au moyen de la réutilisation de résidus narratifs appartenant au passé. Or, comme ce critique le remarque, « le processus de sa réutilisation [celui du reste ou du résidu], de sa récupération, de son recyclage [...] est un moteur de la narration, et pas seulement de l'histoire²³¹ ». L'esthétique du recyclage conditionne la narrativité post-exotique. On fait l'hypothèse que les symboles du réel et leur temporalisation sont des processus de figuration programmatiques d'un cryptogramme narratif. Un tel déterminisme apparaît clairement dans la onzième leçon de *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* avec la prison en tant que symbole du réel.

Dans le post-exotisme, le monde carcéral devient une thématique si prégnante que la prison est élevée au rang de véritable symbole ; et on pourrait même anticiper notre propos et y voir la figure de l'utopie, car il s'agit manifestement d'une crypte. « La prison, cette région la plus sombre dans l'appareil de justice, c'est le lieu où le pouvoir de punir, qui n'ose plus s'exercer à visage découvert, organise silencieusement un champ d'objectivité où le châtiment pourra fonctionner en plein jour²³² », disait Foucault. C'est le lieu de la dissimulation au sein même d'une société punitive. Or, au fil de la tradition post-exotique, la prison s'est transfigurée. Elle s'est dissociée progressivement du monde extérieur par la reconfiguration du contenu péjoratif qui la maintenait dans un rôle strict d'établissement pénitentiaire :

²³¹ Frédéric Briot. « La littérature et le reste : Gilbert Lascaut, Olivier Rolin, Jacques Roubaud, Antoine Volodine ». Dominique Viart (dir.) *Écritures contemporaine 1. Mémoires du récit*. Paris, Caen : Lettres modernes Minard, coll. « Écritures contemporaines », 1998, p. 160.

²³² Michel Foucault. *Philosophie. Anthologie*. Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 2004, p. 547.

Nous avons fini par comprendre 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. Dans l'imaginaire de notre âge d'or, la gueusaille des cellules d'isolement reçut de plus en plus souvent le rôle principal que nous avions autrefois, dans nos romances, réservé pour les guerriers et pour les prophètes avec armes, pour tous ces voyageurs de l'onirisme et de la subversion que tendrement nous accompagnions, mettions en texte et adorions. Les huis-clos devinrent fréquents et, certaines années, comme en 2003 et 2004, ils ne laissèrent place à aucune autre thématique. L'enceinte étanche pouvait varier, l'enfermement physique ici et là se doublait d'un enfermement psychique qui interdisait la libération par le rêve, [...] mais en général, personnages et narrateurs ne nourrissaient plus aucune nostalgie envers l'envers du décor.²³³

La prison apparaît alors comme un authentique « dehors de l'extérieur » au sens où on l'a entendu précédemment, c'est-à-dire en tant qu'espace ruiniforme où le paysage, l'envers du décor, est dépouillé par le souffle post-exotique : « Il y avait des mois que l'humidité avait percé le ciment et se développait. D'où, quand la pression atmosphérique, la puanteur qui. D'où ces ondes qui veloutaient le décor, lourdement, pareilles au sillage d'un cadavre en marche vers le rien.²³⁴ » Parallèlement à cette lente destruction, le pénitencier signe la disparition des écrivains post-exotiques. Il est le lieu qui les dérobe au réel, là où ils se voient dissimulés, mis en crypte. Dans l'introduction de *Cryptonymie : le verbier de l'homme aux loups*, Derrida proposait une définition de la crypte :

Une crypte ne se présente pas. Une certaine disposition des lieux est aménagée pour dissimuler : quelque chose, toujours un corps de quelque façon. Mais pour dissimuler aussi la dissimulation : la crypte qui d'elle-même se cèle tout autant qu'elle recèle. Taillés dans la nature [...], ces lieux ne sont pas naturels. Une crypte n'est jamais, de part en part, naturelle et si la physis aime, comme on sait, à (se) crypter, c'est qu'elle déborde pour enfermer, naturellement, son autre, tous ses autres. La crypte n'est donc pas un lieu naturel, mais l'histoire marquante d'un artifice, une *architecture*, un artefact : d'un lieu *compris* dans un autre mais rigoureusement séparé de lui, isolé de l'espace général par cloisons, clôture, enclave. Pour lui soustraire la chose.²³⁵

²³³ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 65.

²³⁴ *Ibid.*, p. 10.

²³⁵ Jacques Derrida. « Fors ». Nicolas Abraham et Maria Torok. *Cryptonymie. Le verbier de l'homme aux loups*. Paris : Flammarion, 1976. p. 12.

À la lumière de cette description, on peut remarquer que la prison, tant par sa fonction que par son architectonique, entretient de multiples correspondances avec l'enclave cryptique. Les écrivains misent précisément sur ces relations pour déplacer la valeur sémantique de la prison à celle de la crypte, et de la crypte au cryptogramme. La prison devient un hors lieu qui marque la coupure radicale avec le monde, sans compter qu'elle n'est pas dépourvue de tout lien avec la dimension sépulcrale rattachée généralement à la crypte – dimension par ailleurs assez discrète dans la définition de ce lieu chez Derrida. Une fois que les écrivains sont emprisonnés, même lorsqu'ils sont appelés à sortir des murs du pénitencier, la prison fait précisément office de sépulture : « Quand l'un de nous était libéré avant terme, c'est-à-dire avant la fin de son agonie, il se donnait immédiatement la mort ou s'arrangeait pour être tué : il ou elle.²³⁶ » Ainsi, on a droit à un espace de la disparition et de la dissimulation qui conditionne la narrativité post-exotique. Il s'agit d'un territoire où l'ombre et la négation se cultivent en « langue crypte²³⁷ ». En outre, lorsqu'il fut question de la multiplication des strates narratives, la prison post-exotique comprise à l'aune de la prison platonicienne est d'ailleurs apparue comme une caverne, une grotte, une *crypta* ; et il n'y a qu'un pas à franchir pour passer de la *crypta* au *kruptos* – au caché.

Avec la crypte post-exotique, la prison platonicienne redevient la caverne originelle, voire une nouvelle Lascaux. On peut voir sur l'un de ses murs ce qui ressemble à « un très vieux collage cubiste ou futuriste, très dense, très défraîchi²³⁸ ». Ce collage est composé par des extraits de journaux et par les photographies des écrivains trépassés, c'est-à-dire ceux et celles dont Lutz Bassmann prolonge l'existence. La temporalisation du symbole du réel passe par cet assemblage esthétique qui couvre le mur de la prison, l'enclave cryptique, la frontière avec le dehors. Ce qui apparaît aux yeux de Bassmann comme un collage l'aide « à supporter son séjour dans le quartier de haute sécurité, parmi nous [les écrivains disparus] :

²³⁶ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 69.

²³⁷ *Ibid.*, p. 61.

²³⁸ *Ibid.*, p. 10.

ce voyage immobile qui durait déjà depuis vingt-sept ans, vingt-sept longues, longues, longuissimes années.²³⁹ » De l'instantanéité du mouvement – l'aspect futuriste du collage – à l'éclatement ou à la saccade – l'aspect cubiste du collage –, toute l'expérience des temps se voit présentée spatialement sur le mur. De la *crypta* on passe au *kruptos* temporel. Par la prison on touche au caché dans sa propension temporalisante.

Dans la matière de l'absence, le mur canalise l'héritage des temps dont Lutz Bassmann est l'unique dépositaire. Tandis que l'image de la disparition se donne à voir dans la lente destruction des « photographies mal lisibles²⁴⁰ », Bassmann fixe son regard « d'aube à aube²⁴¹ » sur ces *spectra* qui s'amalgament, c'est-à-dire cet assemblage hétérogène de « portraits obsolètes²⁴² ». Le mur, étant formé par les images de ceux et celles qui vivent à travers lui par ses « dédoublements de personnalité qui gangren[ent] son agonie²⁴³ », reflètent son propre reflet en tant que *possesst*, en tant que non-autre de l'altérité inconnaissable. La composition photographique lui renvoie les formes mortes du passé dans le présent de son existence. Ces photos se rapprochent en cela du phénomène auratique qu'est la *revengeance* :

Le fait, pour une chose, d'être passée ne signifie pas seulement qu'elle est loin dans le temps. Elle demeure lointaine, certes, mais son éloignement même peut surgir au plus près de nous – c'est, selon Benjamin, le phénomène *auratique* par excellence –, tel un fantôme non racheté, tel un *revenant*.²⁴⁴

Lutz Bassmann est hanté par les écrivains révolutionnaires trépassés et cette hantise détermine sa narrativité cryptographique. En d'autres mots et dans un sens qu'il faut plus

²³⁹ *Ibid.*, p. 10.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 10.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 12.

²⁴² *Ibid.*, p. 10.

²⁴³ *Ibid.*, p. 13.

²⁴⁴ Georges Didi-Huberman. *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris : Minuit, coll. « Critique », 2000, p. 109.

encore investir, la temporalisation du symbole du réel est un processus de figuration programmatique d'un cryptogramme narratif :

le dernier survivant sur la liste des morts – et, cette fois-ci, c'était Bassmann – [...] concentrait son regard sur nous, sur les photographies de ceux et celles qui l'avait précédé dans la disparition, et il faisait le nécessaire pour qu'un murmure franchit ses lèvres, feignant de ne pas être encore mort et reproduisant une technique de chuchotement [...] : avec du souffle à peine audible, le narrateur prolonge, non sa propre existence, mais l'existence de ceux qui vont s'éteindre, parce qu'il est le seul à conserver encore leur mémoire.²⁴⁵

C'est tout comme si Lutz Bassmann transcrivait le silence de l'image dans une parole cryptique tout aussi silencieuse que celle que leur délivre ces revenants, à savoir ceux qui ne cessent de revenir du passé pour fracturer le continuum historique du monde officiel.

Cette transcription apparaît comme une reconstitution scripturaire s'effectuant conformément à la composition hétéroclite des temps figés dans l'espace morcelé du collage ; mettant ainsi en évidence que la temporalisation du symbole de la prison détermine la pratique cryptographique de Lutz Bassmann. Le mur de la crypte n'est pas recouvert d'un simple montage de représentations de corps humains et de textes journalistiques. Si le résultat est tel qu'il donne l'impression d'avoir sous les yeux un collage, il indique quelque chose de sous-jacent à la composition visuelle. Par son rapport au cubisme, on peut émettre l'hypothèse qu'il s'agit de la décomposition du sujet et de la spatialité, à savoir une décomposition qui provoque, selon Didi-Huberman, une hallucination qui

crée du réel. Comment cela ? En inventant une "violence opératoire" spécifique de la forme, qui passe par une redéfinition dynamique et dialectique de l'expérience spatiale. Cette redéfinition est dialectique dans la mesure où l'anthropomorphisme n'en n'est pas exclu, mais très exactement *décomposé*.²⁴⁶

²⁴⁵ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 13.

²⁴⁶ Georges Didi-Huberman. *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris : Minuit, coll. « Critique », 2000, p. 196.

D'une façon analogue, c'est l'instance productive, c'est le non-autre de l'altérité inconnaissable qui se décompose, qui éclate sur la spatialité de la page écrite afin de créer – de figurer – du réel.

Toute la onzième leçon de *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* est constituée d'une suite de voix architecturées de façon composite, mais trouvant dans Lutz Bassmann son catalyseur, son support, son porte-empreinte. Inversement, ce qui se produit intérieurement chez Bassmann n'est rien de moins que la décomposition d'une subjectivité à travers une expérience psychopompe : sa dissolution dans le *possest*, dans le *pouvoir-être*. Cette expérience entretient également une relation probante avec le montage des photographies des écrivains décédés. Le mur de la crypte fait voir la décomposition de l'anthropomorphisme, c'est-à-dire un collage cubiste. Il présente ce que Carl Einstein qualifiait d' « essai le plus audacieux et le plus violent de destruction de la réalité conventionnelle²⁴⁷ », entendant par là la destruction de la réalité tautologique fermée à l'ouverture du présent sur l'avenir. De la violence opératoire contenue dans l'image surgit celle des temps que le collage conjugue de telle façon que tous les portraits – qui contiennent en eux, à la manière futuriste, des temps spécifiques – apparaissent comme une variante du même, un éclatement cubiste de la forme anthropomorphique :

Nous examinions les portraits de nos défunts et nous leur parlions, ne rédigeant plus nos textes sur du papier, introduisant de plus en plus de silence et de non-dit dans la pâte romanesque avec quoi nous modelions les destins d'êtres qui avaient été pour nous de fraternelles variantes de nous-mêmes.²⁴⁸

Ces portraits sont à l'origine de toute une tectonique textuelle, qui n'est qu'une autre façon de reconnaître ce qui fut précédemment défini en terme de stratifications narratives. La décomposition de l'anthropomorphisme se répercute formellement dans le tissu textuel, dans

²⁴⁷ Carl Einstein. *Georges Braque*. Trad. M. E. Zipruth. Paris : Chronique du jour, 1934, p. 28.

²⁴⁸ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 70.

le montage des empreintes vocales des révolutionnaires passés, comme on l'apprend dans *Lisbonne dernière marge* :

Des rouleaux, sur lesquels des voix étaient gravées, et que l'on plaçait ensuite dans un mécanisme inverse, qui reproduisait la gravure dans l'autre sens, restituant les vibrations dont l'empreinte avait été conservée sur la cire. L'idée d'une empreinte sonore n'était pas plus compliquée à comprendre que celle d'une empreinte lumineuse fixée sur du sel d'argent [...]. Les ruches estiment que l'enregistrement des voix ne parle pas à l'intelligence comme un texte ; il s'agit d'un document éphémère, qu'il faut de toute façon retranscrire.²⁴⁹

Au même titre que l'empreinte visuelle, l'empreinte sonore demande déjà un premier décryptage, mais celui-ci n'aboutit pas sur un objet d'une parfaite intelligibilité. Si le collage donne à voir le *possesst*, le texte restitué garde en lui un profond hermétisme, des mécanismes de brouillages, une valeur effective de cryptogramme :

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 si facilement suit les sinuosités et les ruptures d'un interrogatoire de police. Des précautions sont prises, en particulier le cryptage des noms et des actions [...].²⁵⁰

Ces effets de ruptures, qui ponctuent par à-coups l'interrogatoire de Lutz Bassmann, sont également à la mesure des temps qui hantent la crypte via les portraits. Didi-Huberman a bien démontré que les empreintes provoquent « un saut, une *crise de temps* qui survient dans la rythmicité d'une destruction et d'une survivance, d'un Maintenant et d'un Autrefois²⁵¹ », bref qu'elles s'apparentent à l'image dialectique benjaminienne. Dans le post-exotisme, l'empreinte tirée du réel, qu'elle soit photographique ou sonore, détient les qualités de l'image dialectique. Car elle ouvre aux possibilités d'une nouveauté ayant comme fondement

²⁴⁹ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 224-226.

²⁵⁰ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 42.

²⁵¹ Georges Didi-Huberman. *L'empreinte*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1997, p. 19.

la rencontre entre un passé et un présent, une rencontre dont le futur doit garder la marque. En effet, il s'agit beaucoup plus que d'un devoir de mémoire. Il s'agit de maintenir brûlantes les traces d'une tradition qui s'attaque sans relâche à la réalité du monde officiel ; une mémoire occupée par le temps de l'urgence, une « mémoire dont la noirceur n'aurait pas pu se cristalliser ailleurs [...] [que] dans le quartier de haute sécurité²⁵² », soit dans la crypte, dans le cryptogramme. Les empreintes photographiques et sonores matérialisent la dialectique entre les différentes modalités temporelles qui s'expriment au cours du récit de Bassmann, de même que le pouvoir critique de cette image. C'est dans ces conditions que se manifeste la renaissance au présent de voix issues du passé, à savoir une parole fondatrice d'horizons *possibilisants* rythmée par le surgissement et la disparition : « De nouveau surgirent de l'espace noir mes insanes, mes assassins. Mes assassins préférés et... Maria Schrag, Maria Soudaïeva, Julio Strenhagen, Soudaïev, Weneri. Préférables à tout et à tous... Ils ressurgirent, revécurent, se repassionnèrent, remoururent.²⁵³ »

Dans la crypte se produit une condensation temporelle qui compte en elle le moment de l'effondrement et celui de la survivance, c'est-à-dire l'instant de la destruction à l'œuvre dans son rapport à la fois au possible et à l'effacement. Alors, ce qui s'offre temporellement par saccade est une expérience qui inaugure la voie à une création du réel par destruction de la réalité fallacieuse. Car, avec la prison, c'est une redéfinition temporelle et spatiale du monde extérieur qui est donnée. C'est la possibilité d'un nouvel espace où peut se projeter le souffle post-exotique de Lutz Bassmann ou encore le souffle de celui qui lui survivra. La collision des temps insufflés dans le symbole de la prison sert donc de rampe de lancement à la pratique littéraire cryptographique de Bassmann et d'image préfigurative de cette même pratique. C'est pourquoi on se doit de souligner que la prison, entendue comme symbole du réel, n'établit pas uniquement les conditions aux possibilités de l'utopie. Elle est un déterminant majeur de la pratique littéraire cryptographique de Lutz Bassmann au point où,

²⁵² Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 37.

²⁵³ *Ibid.*, p. 84.

parfois, ce symbole du réel catastrophique se confond avec le souffle post-exotique de ce dernier écrivain :

La prison immense gémissait comme un bateau abandonné par les rats, par l'équipage, et qui attendait encore un peu avant de s'abîmer. Dans les couloirs, le vent sifflait, et parfois, prophétisant la dernière phrase sur quoi s'arrêterait le souffle post-exotique, se taisait.²⁵⁴

Or, si le silence du texte prophétisé par les couloirs de la crypte indique la fin du souffle de Bassmann, s'il parle au présent d'une disparition future, d'un autre côté il prédit également le retournement de ce souffle qui sera pris en charge par le *possesst* :

Le post-exotisme s'achevait là. La cellule sentait le monde décomposé, l'humus brûlant, la fièvre terminale, elle empestait les peurs que les animaux les plus humbles, et je le regrette, ne trouvent jamais les mots pour dire. Il n'y avait plus un seul porte-parole qui pût succéder à. C'est donc moi qui²⁵⁵

Ce « donc moi qui » qui clôt *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* laisse non seulement entendre qu'une autre instance productrice prend le relais, mais que le souffle de Lutz Bassmann était déjà celui d'un autre narrateur, que l'aval du texte est en fait son amont, que « l'achèvement de l'action est son début²⁵⁶ ». La fin du roman marque cet instant où le Déjà-plus rencontre le Toujours-encore, le point de passage entre deux temps. En d'autres mots, le retournement du souffle ne signe pas la fin définitive, car, comme le remarquait Gadamer à propos de Paul Célán, le retournement du souffle fait « résonner ce léger espoir qui accompagne toute inversion », fait entendre « le silence profond », « la vraie parole.²⁵⁷ »

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 84.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 84.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 39.

²⁵⁷ Hans-Georg Gadamer. *Qui suis-je et qui es-tu ? Commentaire de Cristaux de souffle de Paul Celan*. Trad. Elfie Poulain. Arles : Actes Sud, 1987, p. 22-23.

Toutefois, dans le post-exotisme, le vrai ne saurait venir seul, il ne saurait s'extraire de cette conjonction du disjoint qui le lie inévitablement à son contraire.

1.5. Conclusion du premier chapitre

Au terme de ce premier chapitre, force est de constater que les stratégies textuelles à caractère cryptographique que l'on a abordées témoignent d'un processus de figuration qui ouvre au champ des possibles et à un espace hermétique où peut se déployer la pensée eschatologique de la libération. Elles se rapportent toutes au cryptogramme, entendu qu'elles s'inscrivent – soit directement, soit implicitement – dans une pratique cryptographique qui vient cristalliser cette figure. Chacune de ces stratégies répond, sinon revendique le cryptogramme comme catalyseur d'une littérature de la subversion et en tant que courroie de transmission entre écrivains appartenant à une même communauté et une même tradition esthétique. Ce réseau de la résistance problématise la cryptographie en la resituant au centre d'une herméneutique de l'utopie, comme si le caché pouvait invoquer la présence de l'absence : la réalisation d'un monde meilleur *qui n'est pas mais peut être*. Par les dispositifs qui lui confèrent sa dimension scripturaire et narrative, le cryptogramme donne forme ou consistance à cette absence, tout en reconduisant la littérature post-exotique à l'indicible et l'invisible, rappelant ainsi ce que disait Merleau-Ponty « d'une phénoménologie de l'imaginaire et du caché », ainsi que de la question de la « culture » et de la « communauté invisible²⁵⁸ » à laquelle cette phénoménologie se rattache :

Un certain rapport du visible et de l'invisible, où l'invisible n'est pas seulement non-visible (ce qui a été ou sera vu et ne l'est pas, ou ce qui est vu par autre que moi, non pas par moi), mais où son absence compte au monde (il est « derrière » le visible, visibilité imminente ou éminente [...]) où la lacune qui marque sa place est un des points de passage du « monde ». C'est ce négatif qui rend possible le monde vertical, l'union des impossible, l'être de transcendance, et l'espace topologique et le temps de jointure et

²⁵⁸ Merleau-Ponty. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 1964. p. 283.

membrure, de dis-jonction et de dé-membrement, – et le possible comme prétendant à l'existence (dont « passé » et « futur » ne sont qu'expressions partielles.) – [...].²⁵⁹

Toutefois, on ne doit pas réduire le post-exotisme à un phénomène d'illisibilité auquel sont généralement confrontés ceux qui ne détiennent pas la clé à un cryptogramme, ni le résumer à des dispositifs textuels ouverts qui feraient de lui une simple machine allégorique qui tournerait à vide. On partage l'opinion de Bertrand Gervais qui proposait que, pour « qu'une interprétation convainque [...], il ne faut pas seulement qu'elle indique quelle est la teneur des dispositifs textuels, mais encore qu'elle résolve une partie de l'illisibilité résiduelle du texte, ce lieu de résistance spécifique à la situation de lecture.²⁶⁰ » C'est en portant une plus grande attention à l'utopie que figure le cryptogramme post-exotique qu'il sera donné d'approfondir plus encore les éléments d'analyse qui ont surgi lors de l'identification des stratégies textuelles à caractère cryptographique. En d'autres mots, on se doit de récupérer l'ensemble des composantes de ces dispositifs pour définir leur rapport à l'utopie.

Si, d'un côté, le cryptogramme comme figure a été mis au jour au cours de l'analyse des processus de figuration donnant corps à la pratique littéraire post-exotique, de l'autre, l'utopie est demeurée discrète. Réduite le plus souvent au champ des possibles dans les deux premières parties du chapitre précédent et, dans les autres, au non-lieu dans son sens littéral, l'utopie est apparue dépourvue de l'aura socio-politique qui accompagne communément ce terme. En outre, le caractère révolutionnaire et subversif lié à la littérature post-exotique, qui s'est sans cesse réaffirmé lors de l'analyse des stratégies textuelles, établit un pont insuffisant entre la figure du cryptogramme et l'utopie. Insuffisant, car ce caractère ne saurait définir à lui seul le domaine et les frontières de l'utopie telle que projetée par les écrivains post-exotiques. La construction de la figure de l'utopie par une littérature de type cryptographique – en d'autres mots la figuration de l'utopie par le cryptogramme – est à penser dans le spectre plus large d'une production littéraire et comme un fait social dans lequel s'est

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 281.

²⁶⁰ Bertrand Gervais. « Sans fin, les terres. *L'occupation des sols* au risque d'une définition des pratiques de lecture ». Catherine Taveron (dir.). *Comprendre et interpréter le littéraire à l'école et au-delà*. Paris : Institut national de recherche pédagogique, coll. « Didactiques des disciplines », 2001, p. 50.

sédimentée l'histoire et se sont imprimées les tensions qui travaillent le réel dont fait état cette littérature. C'est seulement dans ce cadre que peut être circonscrit le potentiel utopique de la démarche littéraire post-exotique. C'est le pouvoir critique et foncièrement négatif de la littérature post-exotique qui reste à investir pour conforter l'hypothèse à l'origine de ce mémoire. En conjuguant l'eschatologie du possible avec une dialectique négative, la catégorie du possible devra être revue à la lumière d'une position interprétative empruntée à l'esthétique adornienne. Au prix de ce couplage, la forme cryptographique du post-exotisme pourra dévoiler toute sa charge utopique.

CHAPITRE 2

VERS UNE UTOPIE INCOMMUNICABLE ET NON-AFFIRMATIVE

2. L'utopie en régime d'historicité contemporain

La datation du post-exotisme – 1970 dans *Lisbonne dernière marge* et fin 1990 pour *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* – pose le mouvement littéraire à un moment historique qui souffre d'un grave déficit de futur, tant du point de vue culturel que social. Les écrivains post-exotiques rappellent, sinon inscrivent, à même la matière scripturaire de leurs textes, l'ultime défaite du mouvement égalitariste. La possibilité manquée d'une révolution prolétarienne après le second désastre paradigmatique du XX^e siècle a par ailleurs comme facteur déterminant l'industrie de la culture, qui maintient le social dans un *statu quo* généralisé, alors que la catastrophe se perpétue sous un nouveau visage :

Tout d'abord, ce fut seulement une révolte torrentueuse d'un petit nombre contre les riches, contre les puissants, contre les verrats et les truies de l'Atlantique Nord, mais assez vite, et tandis que nous avions déjà commencé à vivre à notre rythme de clandestinité et de rapines, nous découvrîmes que l'ensemble de la chair sociale était pourri, que tout puait jusqu'à la moelle, que le corps immense de l'Occident était bon à détruire, non pas à reconstruire sur des bases plus saines mais bel et bien à détruire, et soudain nous nous aperçûmes que la fibre prolétaire sur laquelle nous avions fondé nos espoirs et nos théories, que même le tissu prolétaire était irrécupérable, et, tandis que nous nous attaquions aux grandes articulations de la guerre américaine et que nous tentions de casser les dents des grandes machineries orchestrées par le capital industriel, nous sentions cette peste généralisée rejaillir sans cesse sur nous depuis les intérieurs feutrés des maisons où se terrait la populace, nous luttions contre l'arrogante fliquerie nord-américaine et contre les fourgoueurs de napalm en Asie du Sud-Est et contre les mêmes fourgoueurs qui, en Occident, coulaient du goudron culturel sur les

paupières de tous, afin qu'elles ne s'écartent pas, et coulaient sur la pensée une poix épaisse, afin qu'elle ne fonctionne pas et ne hurle pas [...].¹

La culture, en se faisant complice de l'idéologie dominante, en devenant l'un des organes de l'industrie capitaliste et en participant ainsi à l'homogénéisation du réel, occulte les conflits comme l'ordre dominant met la dissidence en crypte. Le « goudron culturel » dissimule non seulement les antagonismes qui déchirent le réel et l'horreur qui sévit, mais paraît aussi ruiner toutes possibilités de trouver un nouveau souffle à l'égalitarisme. L'utopie post-exotique trouve en quelque sorte comme point de départ l'avortement d'une autre utopie, la continuation de l'obscurcissement du monde et l'aliénation de l'art au libéralisme économique. La littérature post-exotique entre en jeu à ce moment où il paraît invraisemblable qu'un projet utopique puisse naître ou survivre.

La réalité historique à laquelle les acteurs révolutionnaires sont confrontés les conduit à emprunter le champ de la littérature comme moteur d'une utopie qu'il ne faut pas reconnaître comme étant « sans espoir », même si elle est innervée de toutes parts par l'échec qui la précède, par le désespoir et la violence quotidienne de la souffrance. Le radicalisme politique de ces acteurs est entièrement transposé dans une pratique esthétique apparaissant comme une façon de prendre en charge l'horreur tout en résistant à « *l'absurdité impardonnable du monde*² » : « Après m'avoir interdit la mitraille, voilà que mon dogue m'interdit l'encre noir ? Ce sera un passe-temps pour ne pas mourir, dit Ingrid.³ » Cette esthétique est architecturée comme une réponse à la période sociohistorique qui leur est contemporaine. Ceci implique objectivement un déplacement du politique dans le domaine de la littérature, amenant ainsi les révolutionnaires à être des écrivains authentiques au sens où l'entendait Adorno : « Les artistes authentiques du présent sont ceux dont les œuvres font écho à

¹ VoIodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 152.

² *Ibid.*, p. 245.

³ *Ibid.*, p. 9.

l'horreur extrême.⁴ » Cette tangente conduit le post-exotisme à entrer en opposition avec l'industrie culturelle, qui contribue à la fausseté du réel en entretenant le désastre sous le mensonge. Les écrivains post-exotiques s'engagent donc dans une confrontation avec une production artistique dépourvue de son caractère esthétique, un art chosifié, fétichisé, réduit à l'état de marchandise ; une culture qui s'imbrique dans le programme de la société de consommation et qui en est largement, sinon totalement dépendante : « Deux chroniqueurs célèbres avaient été envoyés chez nous par un magazine culturel à grand tirage que subventionnaient, je crois, des industriels mafieux de la viande et du bâtiment.⁵ »

Dans une perspective empruntée à l'esthétique adornienne, on peut émettre l'hypothèse que le post-exotisme serait, quant à lui, du côté d'une pratique littéraire qui saurait saisir la vérité concrète de la réalité historique :

À l'époque d'une inconcevable cruauté, seul l'art est peut-être en mesure de satisfaire cette réflexion hégélienne que Brecht choisit pour devise : la vérité est concrète. La thèse hégélienne de l'art comme conscience des malheurs s'est confirmée au-delà de tout ce qu'il pouvait imaginer. Ce thème hégélien devenait ainsi une objection à sa propre condamnation de l'art, contre un pessimisme culturel qui donnait du relief à son optimisme théologique tout juste sécularisé et à l'attente d'une véritable liberté. Du fait de l'obscurcissement du monde, l'irrationalité de l'art devint rationnelle : de l'art radicalement assombri.⁶

En adoptant cette perspective, le contenu de vérité de la littérature post-exotique serait une forme de cristallisation de l'histoire, qui attesterait l'absurdité d'un monde dévasté par le malheur. Le post-exotisme apparaîtrait alors comme une historiographie qui serait directement liée au camp des vaincus, mais qui serait à l'image d'un *discontinuum* contre lequel le continuum historique travesti viendrait se briser. En effet, le post-exotisme agit

⁴ Theodor W. Adorno. « Les fameuses Années Vingt ». *Modèles critiques*. Trad. Marc Jimenez et Eliane Kauholz. Paris : Payot, coll. « Critique de la politique », 1984, p. 54.

⁵ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 19.

⁶ Theodor W. Adorno. *Théorie esthétique*. Trad. Marc Jimenez. Paris : Klincksieck, coll. « Collection d'esthétique », 2004, p. 37. (Dorénavant, lorsque cet ouvrage sera cité, on inscrira dans la note de bas de page : Adorno. *Théorie esthétique*, suivi du numéro de la page.)

« *contre le maquillage de la vérité historique*⁷ », et la vérité qu'il réclame dans sa destruction du mensonge historiciste de l'idéologie dominante est issue de la marge de l'histoire officielle, là où survit cette tradition des opprimés qui se construit par à-coups – les poubelles de la Renaissance dans *Lisbonne dernière marge*. « L'idée d'une vérité secrète, propagée inconsciemment par la littérature des poubelles, l'idée d'une révélation imminente⁸ » détermine tout le projet critico-utopique post-exotique, y compris la figure dans laquelle vient se déployer ce projet du possible. C'est ce qui rappelle le programme adornien de « l'art en tant qu'écriture inconsciente de son histoire », c'est-à-dire celle « du monde [qui] a survécu à son propre déclin⁹ ».

Puisqu'il apparaît à l'époque de l'horreur moderne et de l'uniformisation totalitaire de la culture et du social, il faut cerner comment le post-exotisme fait de son contenu de vérité le chiffre avec lequel il crypte une utopie située négativement par rapport à la fausseté du réel. Sa « vérité » sera à comprendre dans ce chapitre comme une interprétation de la réalité servant à la transformation du monde : une interprétation du réel non pas comme totalité, mais comme élément constitutif de cette figure qu'est le cryptogramme. Ainsi sera confirmée l'hypothèse selon laquelle l'opacité de la littérature post-exotique, les symboles du réel et les strates narratives qui lui donnent forme – ces perspectives de parcours différentes, dysharmoniques et dissonantes –, ouvrent *sur ce qui n'est pas mais peut être*. On réaffirmera que la possibilité doit être entendue comme une utopie située ailleurs que dans la réalité fallacieuse et localisée dans les décombres d'un réel catastrophique. L'objectif de ce chapitre sera de saisir pour quelles raisons l'utopie ne peut trouver lieu que dans un véritable temps historique, celui que le post-exotisme injecte à partir de la matière de l'absence et sur l'envers du réel, dans le néant de cette histoire avec laquelle il faudrait rompre d'après les écrivains post-exotiques.

⁷ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 244.

⁸ *Ibid.*, p. 148.

⁹ Theodor W. Adorno. « Les fameuses Années Vingt ». *Modèles critiques*. Trad. Marc Jimenez et Eliane Kauholz. Paris : Payot, coll. « Critique de la politique », 1984, p. 54.

2.1. Historicité et post-exotisme utopique

« contre le maquillage de la vérité historique...¹⁰ »

Katalina RASPE

Les acteurs révolutionnaires de l'égalitarisme ont délaissé les armes et ont endossé le rôle de l'écrivain, afin de délivrer dans des textes cryptés ces « vérités détestables¹¹ » que cherchent à taire les « hauts responsables du malheur¹² » : « On sait que tout a été caramélisé dans un incendie : l'éditeur de la revue, l'imprimerie, les manuscrits (à l'exception de celui que je possède), ainsi que les corps décapités de Verena Georgens.¹³ » Les vérités détestables dont il est question dans le post-exotisme matérialisent la conscience des malheurs dans des œuvres marginales qui dénoncent l'homogénéisation du social et du culturel, la totalité non-vraie dirait Adorno en parodiant Hegel. Cette homogénéisation profite à l'ordre dominant, aux vainqueurs, qui, s'ils ne peuvent annihiler la subversion par la force, voudraient annexer toute dissidence esthétique à leur propre production esthétique. En d'autres mots, « [q]uiconque résiste [à l'industrie de la culture] a le droit de survivre à condition de s'intégrer.¹⁴ » Une telle tentative de dépoliarisation se fait sentir lorsque les « deux salariés de l'idéologie dominante », « ces deux virtuoses du journalisme, du vedettariat et de l'écriture », qui ont « mis en sourdine leurs convictions mercantiles¹⁵ » pour approcher les écrivains incarcérés, veulent réduire le post-exotisme à une variante d'un courant qui est acquis au pouvoir en place : « Par paresse intellectuelle, vous considérez que le post-exotisme constitue un courant esthétique parmi d'autres, une variante bizarre de post-

¹⁰ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 244.

¹¹ *Ibid.*, p. 85.

¹² Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 32.

¹³ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 86.

¹⁴ Max Horkheimer et Theodor W. Adorno. *Dialectique de la raison*. Trad. Eliane Kauholz. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1974, p. 140.

¹⁵ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*, p. 19.

modernisme magique... alors que le post-exotisme est à votre littérature ce que...¹⁶ » Comme l'écrivait Ray Bradbury, « [i]l y a plus d'une façon de brûler un livre¹⁷ » et celle-ci en est manifestement une.

La « période de creux éditorial, ou de reflux vers ce que la littérature officielle considère elle-même comme le pire¹⁸ » ne constitue en rien une occasion pour l'émancipation esthétique de la culture aliénée par l'ordre en place, sinon une occasion manquée. Le rapprochement que veulent opérer les deux journalistes dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* apparaît plutôt comme une tentative à peine camouflée de neutraliser le post-exotisme dans le post-modernisme, quitte à intégrer la résistance et la subversion dans le système entropique de l'industrie culturelle, et ce, pour en faire des *labels* absurdemment inoffensifs et paradoxalement conformes à ce que les écrivains dénoncent. La logique discursive des deux journalistes, qui est fortement contaminée par un rapport à la littérature comme marchandise, les rend d'ailleurs suspects : « Il est évident que la Niouki, tout engluée qu'elle était depuis toujours dans l'esthétique des best-sellers, ne parlait pas en ces termes, mais je me rappelle qu'elle tentait de dérider Bassmann en le flattant, en nous évoquant avec grandiloquence.¹⁹ » Or, les écrivains post-exotiques ne sont pas dupes. Ils reconnaissent ces deux journalistes comme étant les instruments du pouvoir totalitaire, les représentants d'un des bras tentaculaires qui cultivent le *statu quo*, les prophètes hypocrites de l'idéologie dominante :

Les journalistes se présentèrent en insistant sur leur qualité de romanciers parfois en délicatesse avec le pouvoir, car, comme dans toutes sociétés totalitaires, ceux qui se satisfont de la censure sont aussi ceux qui ont le droit de s'exprimer officiellement contre la censure, et ils articulèrent leurs noms d'auteur avec une humilité désinvolte, comptant peut-être nous impressionner avec leur notoriété, avec la valeur que les

¹⁶ *Ibid.*, p. 33.

¹⁷ Ray Bradbury. « Il y a plus d'une façon de brûler un livre ». *Fahrenheit 451*. Trad. Jacques Chambon. Paris : Denoël, 1995, c1979, p. 246.

¹⁸ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 18-19.

¹⁹ *Ibid.*, p. 25.

organismes de crédit et le public leur reconnaissait, mais, comme ce genre d'autorité nous indifférait et comme leur magazine n'avait suscité chez nous que mépris, ils redevinrent devant nous ce qu'ils étaient dans le réel et dans le monde médiatique : deux mercenaires de la parole, Niouki et Blotno, Niouki la femme, Blotno l'homme, capables de théoriser sur l'art et de philosopher sur le destin des peuples, capables pendant quelques heures de s'adapter à notre vision du monde, de dialoguer avec nous et même de se rendre sympathiques, capables de tout. Ils disposaient de cinq ou six après-midi ; ils travaillèrent chez nous en alternance, selon un programme qu'assez vite nous contrariâmes.²⁰

Les écrivains post-exotiques se maintiennent donc dans une position d'antagonisme qui œuvre toujours le réel, ce qui implique du même coup leur exclusion qui prend l'apparence d'une ségrégation des vaincus. Ils pourraient avoir comme devise « *la société et nous*²¹ » : une conjonction qui fait éprouver la disjonction, « l'incompatibilité existentielle²² » entre le monde officiel et ceux auxquels les écrivains travaillent. C'est également de cette position que le post-exotisme tire sa valeur de vérité, malgré la volonté des représentants du monde officiel d'étouffer les voix de la dissidence, bref de fausser l'image d'une réalité historique toujours déchirée par des oppositions sensibles même dissimulées. En somme, le contenu de vérité de la production esthétique post-exotique est sauvé d'un nivellement qui entraverait l'adéquation de la conscience des malheurs et de la conscience véridique en une authentique conscience historique polarisée dans un mouvement antagoniste situé du côté des vaincus.

L'obscurité de la littérature post-exotique, qui s'immisce profondément jusque dans son mode référentiel – la *mimesis* de l'obscur –, livre au monde son contenu de vérité comme une parole dans laquelle est celée une utopie d'une opposition radicale à l'égard de l'ordre dominant :

et pour nous battre contre la chiennerie humaine, contre l'absurdité du monde, contre toutes les armées non rouges, contre le ventre insolemment repu de l'Amérique, contre

²⁰ *Ibid.*, p. 20.

²¹ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 230.

²² Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 46.

*le ventre insolemment repu de l'Europe, contre la vacherie humaine, contre le patron des patrons, contre l'argent totalitaire, contre toutes les guerres sinon de libération, contre la démocratie totalitaire, contre le cochon occidental, contre la bonne conscience, contre la sottise, contre la vaste prostitution sociale-démocrate, contre la veulerie, contre les affameurs du tiers monde, contre*²³

En deçà de la phraséologie contestataire et résolument incendiaire se tient l'expression utopique, qui se déploie à la mesure du discours subversif, entendu que le post-exotisme est un « programme maximum d'éradication des causes du malheur²⁴ », donc *une promesse de bonheur*, formule sur laquelle on aura à revenir. Toutefois, pour l'instant, il suffit de constater qu'il s'agit d'une utopie qui trouve racine dans « l'intransigeant et pur matérialisme dont l'égalitarisme se réclame²⁵ ». L'utopie que veulent imprimer dans le cours du temps les écrivains exige, pour des raisons historiques et comme fait social, le cryptogramme comme figure. Car, pour être en conformité avec l'époque qui lui est contemporaine, pour se découvrir comme une « historiographie qui s'ignore²⁶ » et dans laquelle s'inscrit une résistance déterminée à l'égard de la société aliénée par l'idéologie dominante, le post-exotisme ne peut pas faire miroiter l'idéal comme une copie affirmative à imiter. Il lui serait impossible d'exposer l'image de l'harmonie, du bonheur et de la conciliation sans conforter du même coup la fausseté du réel comme totalité et contribuer ainsi à l'horreur du moment. Comme l'affirmait Adorno, « [l']injustice que commet tout art gai, surtout l'art du divertissement, est [...] une injustice à l'égard des morts, de la souffrance accumulée et muette²⁷ » et la « libération promise par l'amusement est la libération du penser en tant que négation²⁸ ». Les écrivains, en tant qu'artistes authentiques, prennent en charge la souffrance,

²³ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 240.

²⁴ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 64.

²⁵ *Ibid.*, p. 76.

²⁶ Selon l'expression d'Adorno : « le contenu de vérité des œuvres d'art est une historiographie qui s'ignore, liée à ce qui, jusqu'au aujourd'hui, a toujours été dans le camp des vaincus. » Adorno. *Théorie esthétique*. p. 246.

²⁷ Adorno. *Théorie esthétique*. p. 63.

²⁸ Max Horkheimer et Theodor W. Adorno. *Dialectique de la raison*. Trad. Eliane Kauholtz. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1974, p. 153.

l'horreur et la terreur. Alors, on peut dire que l'opacification de la structure traditionnellement spéculaire de l'utopie est nécessaire pour des raisons déjà évoquées dans la philosophie esthétique adornienne. Comme le rappelait Marc Jimenez :

l'art qui prendrait pour objet l'utopie, qui transcenderait le domaine de sa propre problématique, trahirait l'utopie, la réduisant à une abstraction et à un simple moyen de jouissance : « Le rapport de l'art à l'utopie *est essentiellement médiatisé par la négativité*. Il ne peut exprimer l'absolu qu'en posant tacitement *la souffrance en tant que chiffre et symbole de la totalité* qui se manifeste à nous sous cette forme fragile. »²⁹

Médiatisé négativement, le rapport entre l'utopie et la littérature fait du cryptogramme le véhicule d'une figuration d'un monde meilleur, une figuration qui prend en compte la fausseté du réel : « Des clés sont fournies, qui n'expliquent rien, ou suggèrent que des vérités existent, essentielles, monstrueusement cachées, ailleurs que dans les textes et dans la réalité fallacieuse que les textes explorent.³⁰ » Conscience des malheurs et conscience véridique se fondent en une conscience historique matérialisée textuellement. Celle-ci travaille non seulement contre la dissimulation des vérités historiques qu'elle emmagasine en elle, mais également pour la pensée eschatologique de la libération : « Une fois incarcérée, cette armée vaincue, ce noyau dur de l'égalitarisme a déversé sous forme romanesque sa passion non éteinte³¹ ». Cette conscience historique figure négativement, à savoir sous le chiffre de la souffrance que perpétue l'horreur moderne, un monde délivré de ses contradictions, un monde dont le cryptogramme est la promesse, étant donné que la pratique littéraire cryptographique est une « lutte pour une variante de paradis.³² » En se révélant sous la figure du cryptogramme, l'utopie post-exotique s'accorde alors à la poétique du possible qui lui donne forme, évitant par conséquent de se solder par un refus pur et simple de l'idéologie dominante. Toutefois, la rhétorique catastrophiste de cette poétique, doublée de l'utopie

²⁹ Marc Jimenez. *Vers une esthétique négative*. Paris : Le Sycomore, coll. « Arguments critiques », 1983, p. 202. (La citation est d'Adorno et on souligne en italique.)

³⁰ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 30.

³¹ *Ibid.*, p. 25.

³² *Ibid.*, p. 65.

négative qu'elle formalise, nous force à réinvestir le « possible » et plus précisément les *horizons possibilisants* que le cryptogramme figure.

En étudiant la symbolisation du réel, on a vu que la négativité ne ferme pas la porte à la figuration de la réalité et que la destruction est envisageable comme enfance du possible. Le post-exotisme fait apparaître une affirmation ineffable, une utopie incommunicable. Celle-ci se tient objectivement du côté du désespoir, mais avec cette réserve que ce désespoir conserve en lui une essence utopique, une essence traduite dans la divulgation des vérités détestables et dans la dénonciation de la fausseté du réel en tant que totalité. Le « Grand Refus » des écrivains n'est pas une finalité, mais signe l'écart entre un présent catastrophique et ce vers quoi tend la lutte pour l'utopie. Le désespoir dans lequel sont cantonnés les écrivains post-exotiques fait résonner l'espoir, qu'il faut reconnaître dans sa dimension utopique, malgré une poétique du possible qui est aussi foncièrement négative que l'utopie qu'elle figure :

bien que chacune de nous eût rejoint la guérilla avec un enthousiasme lugubre, sans enthousiasme était désormais le regard que nous posions sur les métropoles assoupies, et seul le caractère lugubre demeurait, chacune de nous s'enfermant désormais en elle-même, ressentant fort l'impossibilité de communiquer à ses compagnes l'étendue de son désappointement écoeuré, de l'admettre de façon intime, refoulant avec hargne son nihilisme dans des poubelles closes de la conscience, et après la nuit filtrait le jour, suintait une solitude effroyable parmi les pourceaux, et, lorsqu'une nouvelle nuit survenait, l'aube semblait à tout jamais inaccessible.³³

Ce désespoir naît du prolétariat, cette classe sur laquelle s'était fondé l'espoir égalitariste. Celle-ci est jugée « irrécupérable ». La « population souffl[e] [...] un vent de décomposition³⁴ » faisant ainsi éprouver l'empire du *statu quo*, « la veulerie³⁵ » contre laquelle s'insurgent les écrivains post-exotiques. Au lieu que « les torrents prolétariens

³³ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 154.

³⁴ *Ibid.*, p. 152-153.

³⁵ *Ibid.*, p. 240.

déferl[ent] dans les capitales³⁶ », ainsi que l'aurait cru la première génération de la guérilla égalitariste, ils deviennent l'étai de l'idéologie dominante. Comme le remarquait Herbert Marcuse, « "le peuple", auparavant le ferment du changement social, s'est "élevé", il est devenu le ferment de la cohésion sociale. C'est ce phénomène qui caractérise la stratification nouvelle de la société industrielle avancée et non pas la redistribution des richesses ou l'égalisation des classes.³⁷ » Or, la réorganisation des strates sociales n'élimine pas le soubassement, celui sur lequel se superposent toutes les autres strates. Elle radicalise même la mise en crypte de ceux qui refusent pour ainsi dire de jouer le jeu de la fausseté du réel ou d'abdiquer devant sa totalisation. Ces derniers composent une population que l'on présente comme étant « au service d'une civilisation parallèle, porteuse d'une autre intelligence et d'un autre sang³⁸ » ou encore comme l'homme des filières dans l'ouvrage crypté d'Ingrid Vogel : « l'homme des filières n'était pas de même texture que l'homme de la Renaissance. Ni sur le plan moral, ni sur le plan intellectuel, ni même sur le plan physique. Il était en un mot *de race différente*.³⁹ » En ce sens, les écrivains post-exotiques semblent partager l'opinion voulant que, « au-dessous des classes populaires conservatrices, il y a[it] le substrat des parias et des "outsiders", les autres races, les autres couleurs, les classes exploitées et persécutées, les chômeurs, et ceux qu'on ne peut pas employer.⁴⁰ » C'est sur cette civilisation dite parallèle que repose la possibilité d'une nouvelle période « barbare », une nouvelle période où ce qui est étranger au système mettrait un terme à l'empire perpétuel du *statu quo*⁴¹. Toutefois, on doit souligner un changement de la valeur sémantique entre les écrivains

³⁶ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 24.

³⁷ Herbert Marcuse. *L'homme unidimensionnel*. Paris : Minuit, coll. « Arguments », 1971, p. 280.

³⁸ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 73.

³⁹ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 150.

⁴⁰ Herbert Marcuse. *L'homme unidimensionnel*. Paris : Minuit, coll. « Arguments », 1971, p. 280.

⁴¹ On rappellera d'ailleurs que les écrivains s'identifient à cette race et partagent un langage de cette même nature. Si « *babaros* » signifie ceux qui bégaiant, il a déjà signifié ceux qui détiennent une langue « lourdes de promesses et de révélations tues ». Umberto Eco. *Les limites de l'interprétation*. Trad. Myriem Bouzaher. Paris : Grasset, coll. « Le livre de poche. Biblio essais », 1992, p. 55.

présentés comme « descendants barbares des villes en ruines⁴² » dans *Lisbonne dernière marge* et la barbarie que met en évidence le *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*. Dans ce dernier roman, on lit que la « barbarie » avait « triomphé sur tous les plans », entendant par là que « l'idée de se débarrasser d'elle devenait [...] étrangère aux idéologues officiels⁴³ ». Dans ce second roman, les écrivains post-exotiques laissent comprendre, comme l'avaient fait avant eux les tenants de la théorie critique, « qu'il se peut bien que la seconde période barbare soit l'empire continu de la civilisation elle-même. Toutefois, il y a des chances pour que, au cours de cette période, les extrêmes historiques se rencontrent à nouveau : c'est-à-dire la conscience humaine la plus évoluée et la force humaine la plus exploitée.⁴⁴ » De là la nécessité de poursuivre, de remuer les braises des utopies les plus incendiaires. Il s'agit de maintenir le « il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer » beckettien au moment où toute continuation paraît impossible. Tel que l'écrivait Walter Benjamin au début de l'ère fasciste, c'est « seulement à cause de ceux qui sont sans espoir que l'espoir nous est donné.⁴⁵ »

Les *horizons possibilisants*, qui trouvent dans le cryptogramme une fondation propice à leur avènement et que développe la poétique du possible post-exotique, dépassent le désespoir en se situant au cœur du désastre et de la destruction, au seuil de leur disparition ou, pour le dire en des termes post-exotiques, dans la *flambulance*. C'est que ce seuil est également celui de leur surgissement, celui de leur apparition fulgurante prête à s'abîmer dans le néant de l'histoire humaine :

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

⁴² Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 241.

⁴³ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 64.

⁴⁴ Herbert Marcuse. *L'homme unidimensionnel*. Paris : Minuit, coll. « Arguments », 1971, p. 280-281.

⁴⁵ Walter Benjamin cité par Herbert Marcuse. *L'homme unidimensionnel*. Paris : Minuit, coll. « Arguments », 1971, p. 281.

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.⁴⁶

Continuellement guettée par l'effacement, la tradition des opprimés a comme chance de salut la prise en charge de la voix de la dissidence et l'interprétation de la littérature post-exotique, c'est-à-dire le prolongement « de ceux qui vont s'éteindre⁴⁷ ». Cette perspective permet de rapporter sur le plan intrafictionnel une proposition du critique Almut Wilske à propos de Volodine : « S'il y a de l'espoir dans ces romans assez pessimistes, c'est peut-être grâce à nous, les lecteurs.⁴⁸ » Le déplacement de cette proposition dans la sphère de la fiction post-exotique prête à cette autre race, celle qui poursuit une continuation impossible, le lourd fardeau qu'est l'héritage du désespoir et du désastre en tant que chiffres de l'espérance. Ce qui entraîne précisément la littérature de type cryptographique à véhiculer une utopie médiatisée négativement. C'est pourquoi on se doit de constater avec Adorno que :

la pure négativité du contenu contient [...] un soupçon d'affirmation. L'éclat qu'irradie aujourd'hui les œuvres qui s'interdisent toute affirmation est l'apparition de l'ineffable affirmatif : surgissement d'un non-étant comme s'il était quand même. Sa prétention à être s'éteint dans l'apparence esthétique ; mais pas le fait qu'il apparaît, cela même qui n'est pas est promis ; la constellation de l'étant et du non-étant est la figure utopique de l'art. Alors même que tout le pousse à la négativité absolue, c'est précisément cette négativité qui lui permet de ne pas être absolument négatif. Ce n'est pas seulement leur position vis-à-vis de l'étant – la société – qui communique aux œuvres l'essence antinomique du résidu affirmatif, mais celle-ci leur est immanente et les plonge dans la pénombre.⁴⁹

La figure utopique de l'art dont il est question chez Adorno résulte d'un jeu d'absence / présence, qui lui permet notamment de saisir que, « dans l'art, [agit] le désir de l'œuvre de

⁴⁶ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 13.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁸ Almut Wilske. « Antoine Volodine. Résistance et subversion ». Anne Roche (dir.). *Antoine Volodine, fictions du politique*. Caen : Lettres modernes Minard, coll. « Écritures contemporaines », 2006, p. 63.

⁴⁹ Adorno. *Théorie esthétique*. p. 297.

construire un monde meilleur, libérant ainsi la dialectique totale.⁵⁰ » Un tel jeu trouve une forte résonance dans la littérature post-exotique, dont les bases « furent élaborées durant la décennie soixante-dix... durant ces années qui, en dépit de la défaite, restaient enceintes de possibles nouveaux et de possibles encore.⁵¹ » Car le post-exotisme use de cette articulation – déjà éprouvée à plusieurs reprises au cours du dernier chapitre – afin de mettre en œuvre une dialectique déployant une utopie incommunicable et insaisissable, étant donné la réalité historique qui est fermée sur l’avenir. Plus exactement, il s’agit d’une forme de maïeutique qui entretient une lutte pour une possibilité non encore advenue, un soupçon d’affirmation demeurant dans la négativité du post-exotisme, une parcelle de paradis à laquelle travaillent ceux « qui donnent une réalité militante à la mystérieuse subversion⁵² ». Présentée de façon déficitaire, l’utopie post-exotique est indissociable de l’empreinte laissée dans le post-exotisme par cette société aliénée par l’idéologie dominante qui empêche toute utopie affirmative, par la réalité qui est niée et subvertie par les écrivains dans leurs textes. Or, avec l’empreinte de cette société immanente au post-exotisme, il y a l’énonciation d’une absence, ce qui fait advenir une constellation qui résonne comme un appel à l’utopie, à un nouveau possible qui n’est pas encore. Une telle empreinte fait apparaître l’utopie négativement parce que cette constellation que l’étant et le non-étant conjuguent dans le post-exotisme correspond au cryptogramme, avec la promesse chiffrée d’un monde meilleur. Toutefois, si aux premiers âges du post-exotisme « l’espoir d’un bouleversement mondial vibrat en surface de[s] [...] textes⁵³ », la tradition post-exotique a multiplié les strates narratives de telle sorte que cet espoir vibre maintenant sous des couches de textes innervés par le désespoir dont héritent les écrivains post-exotiques. Alors, « comme le jaillissement d’une lave refoulée mille ans⁵⁴ », mais au risque de se faire engouffrer par l’obscurcissement du monde et de disparaître dans la fulgurance à laquelle elle doit son apparition, l’utopie

⁵⁰ *Ibid.*, p. 26

⁵¹ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 25.

⁵² Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 127.

⁵³ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 25.

⁵⁴ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 77.

post-exotique surgit avec la catastrophe de l'instant à ce point de tension où le Déjà-plus rencontre le Toujours-encore. C'est pourquoi cette littérature rappelle que « l'achèvement de l'action est son début⁵⁵ », que le seuil de disparition des *horizons possibilisants* marque également le moment de leur irruption dans le continuum historique dont les écrivains veulent briser la continuité catastrophique.

Ces horizons, quoique subordonnés à la promesse eschatologique de l'espérance aporétique, n'ouvrent pas la voie à une conception panthéiste où l'histoire apparaîtrait en un esprit unitaire et autonome, déjà actualisé en soi, vers lequel les écrivains avanceraient pour atteindre l'utopie. Le post-exotisme ne souscrit pas à cet idéalisme dogmatique qui trouve chez certains héritiers de l'hégélianisme ses porte-paroles les plus convaincus. Comme principe, la marche de l'Histoire orientée vers la réalisation de l'Esprit est discréditée : « *Vêtu de hardes puantes que lui ont transmises les soldats de la guerre noire, le cadavre qui trotte sous les pluies de l'après-guerre, qui cherche à se ré-enfouir sous les ruines n'a aucun but, aucune conception formulable de l'avenir*⁵⁶ ». Les « triomphales bannières humanistes de la Renaissance⁵⁷ » ont conduit au règne des « sociaux-démocrates, ces pitres fats du pouvoir eunuque », « [c]ramponnés pour mille ans au pouvoir, assis sur la stagnation⁵⁸ », ainsi qu'à une civilisation du *statu quo* qui est décriée par les écrivains post-exotiques :

Une civilisation monstrueuse, pensa-t-elle, une société truquée, assombrie en tous lieux par de fausses valeurs, ruminait Ingrid, ayant pour piliers la crapulerie institutionnalisée, le culte de l'argent, l'inégalité sociale, une inégalité cyniquement entretenue, spécifia-t-elle, ayant pour références secrètes, s'indigna-t-elle, le pillage, la bêtise et la violence. Que de tout cela, souhaitait-elle, il ne reste plus qu'un champ de cendres.⁵⁹

⁵⁵ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 39.

⁵⁶ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 116.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 85.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 118.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 135.

C'est ce qui donne les formes au visage de la catastrophe, aux paysages ruiniformes dans lesquels séjourne le *possesst*. Ainsi, l'égalitarisme appartient à un décor où les décombres abondent, ce qui n'est pas sans rappeler le « [p]aysage de fin de siècle sur fond de ruines⁶⁰ » décrit par Bronislaw Baczko au début de sa préface aux *Lumières de l'utopie*, préface dans laquelle il évoque notamment le procès de Babeuf, dont la situation des écrivains post-exotiques incarcérés pourrait être l'écho contemporain. Comme en 1800, l'utopie égalitaire se voit « relégu[ée] aux oubliettes⁶¹ » : « L'égalitarisme avait été médiatiquement relégué au rang des causes non seulement perdues, mais désuètes et oubliées.⁶² » Le mouvement post-exotique peine à faire entendre sa « conjuration pour l'égalité », alors que les mises à mort et les suicides s'additionnent à l'abri du regard d'une société aveugle au désastre :

L'époque s'accordait si peu à une dénonciation de nos méfaits, ou à des attaques contre notre archaïsme idéologique, que nos sympathisants appréhendés hors des murs se voyaient soumis à des traitements psychiatriques plutôt qu'enfermés chez nous dans les cellules disponibles du quartier de haute sécurité, dans les étages qui se vidaient au fur et à mesure des suicides, des mises à mort.⁶³

Par ailleurs, le post-exotisme ne s'inscrit pas à l'intérieur d'une théologie messianique où l'utopie correspondrait à l'idée de rédemption. Malgré la religiosité qui hante certains de leurs textes, les écrivains post-exotiques ne peuvent adhérer, par exemple, à un messianisme de type benjaminien, car ils nient tout système de croyance et se « considèrent comme des techniciens athées, des artisans de la transmigration, étrangers à toute communauté religieuse⁶⁴ » :

⁶⁰ Bronislaw Baczko. *Lumières de l'utopie*. Paris : Payot, coll. « Critique de la politique », 2001, p. I.

⁶¹ *Ibid.*, p. II.

⁶² Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 64-65.

⁶³ *Ibid.*, p. 65.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 76-77.

si les auteurs mettent en doute la réalité, leur scepticisme ne s'appuie pas sur une conception religieuse du visible et de l'invisible. Ils savent qu'aucun pouvoir divin ne rôde derrière les mystères du monde. Ils n'accordent aucune foi à l'idée qu'une sphère enchantée, miraculeusement exempte de mal ou de bêtise, existe quelque part pour accueillir les privilégiés du rêve. Ils regrettent souvent de devoir l'admettre, mais ils sont nihilistes.⁶⁵

En raison de la situation historique, l'espérance semble s'effacer toute entière derrière un pessimisme avoué, qui ne laisse place à une perspective utopique ni messianique ni futurocentrique, mais plutôt à l'obsolescence même de l'utopie. Par ce désespoir consolidé en raison d'une réalité historique équivalente au mensonge, le devenir du programme utopique post-exotique, qui est inhérent à celui de ses *horizons possibilisants*, est sérieusement mis à l'épreuve.

Dans *Lisbonne dernière marge*, une piste de réflexion est offerte pour dénouer le nœud de l'impossibilité auquel se heurte le « projet du possible », formule que l'on peut définir à la suite de Kearney comme étant « la préfiguration heuristique de la transcendance historique⁶⁶ ». Les mécanismes de la censure et de la fausseté trouvent dans un principe hypostasié en des entités singulières ce qui tire les ficelles du sociopolitique. Ce sont ces dernières qui privent la conscience historique de ses moyens de résistance à l'égard de la totalisation du culturel et du social. On apprend qu'une « construction politique de pure façade administre la société. Elle a été remise depuis des siècles entre les mains de dindons sociaux-démocrates qui exercent une sorte de totalitarisme de la nullité.⁶⁷ » Derrière les administrateurs fantoches du pouvoir se tiennent « les ruches », qui rappellent à plusieurs égards *La Fable des abeilles* de Bernard Mandeville, ce plaidoyer pour l'utilité sociale de l'égoïsme, de la nécessité du mensonge et du vice pour le bon fonctionnement sociétal.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 76.

⁶⁶ Kearney. *Poétique du possible*. p. 243.

⁶⁷ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 127.

Mandeville y voyait là le moyen de « revoir un âge d'Or⁶⁸ », une utopie qui correspond à la réalisation de ce que Günthers Anders identifiait comme le pays de Cocagne : l'utopie machiavélienne fondée sur les seules « vertus » du marché ; non pas sur l'abolition des besoins, mais sur leur prolifération, sur la surconsommation. Dans l'ouvrage crypté d'Ingrid Vogel, plus qu'une simple métaphore filée du libéralisme servant de toile de fond à l'hégémonie capitaliste et au totalitarisme de la social-démocratie, les ruches représentent un danger authentique en ce qui concerne la conscience historique. Elles rendent plus intransigeante encore cette formule qu'Aldoux Huxley prêtait à l'instigateur du « meilleur des mondes » : « L'Histoire c'est de la blague⁶⁹ ». Elles ne dépoussièrent pas l'histoire à coups de plumeau comme le fait sa Forderie Mustapha Menier chez Huxley. Elles trafiquent l'histoire et la rendent caduque : « Les ruches ont falsifié la mémoire de l'homme de la Renaissance, elles disposent à leur guise de son passé, de son devenir, de ses amnésies, de ses faux-semblants, de ses crimes, de ses succès, de ses lacunes, de ses mensonges.⁷⁰ » Par ce pouvoir que les ruches détiennent sur l'histoire, par leur capacité à manipuler aussi bien le passé que l'avenir, ainsi qu'à falsifier les événements qui ponctuent le continuum historique, ce n'est pas seulement le « projet du possible » qui est problématisé, mais également la constitution d'un futur quel qu'il soit. C'est ici que la thèse de Günthers Anders peut être éclairante. Christophe David résumait la position du philosophe sur le futur ainsi :

le futur naît du manque et de la menace : or, dans nos sociétés d'abondance et sécuritaires, nous « *manquons [à la fois] de manque et de menace* » [...] et perdons, de ce fait, le sens du futur : tous nos efforts visent même à dépouiller le futur de son caractère de futur, à le « *défuturer* » [...]. Quand on perd le sens du futur, c'en est fini de l'utopie : on ne rêve plus d'un autre monde mais seulement de satisfaire ici et maintenant ses besoins (réels ou non). En réalisant l'utopie du pays de Cocagne, les hommes jettent le bébé avec l'eau du bain et rendent obsolète l'utopie en tant que telle.⁷¹

⁶⁸ Bernard Mandeville. *La fable des abeilles ou les vices privés font le bien public*. Trad. Lucien Carrive et Paulette Carrive. Paris : Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Vrin-Reprise », 1974, p. 40.

⁶⁹ Aldous Huxley. *Le Meilleur des mondes*. Trad. Jules Castier. Paris : Plon, 1977, p. 52.

⁷⁰ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 127-128.

L'obsolescence de l'utopie – l'archaïsme idéologique de l'égalitarisme et sa désuétude sur le plan historique – entraîne des symptômes temporels qui mettent à mal le rapport que l'homme entretient avec son devenir historique. Car, comme on l'a vu au dernier chapitre, ce qui attend l'homme de la Renaissance dans *Lisbonne dernière marge* – un homme dépourvu de sa conscience historique et de sa nature utopique –, c'est un présent homogène et vide. Bref, l'utopie du pays de Cocagne contre laquelle se révoltent les écrivains post-exotiques a un historique peinturluré, faussé. Toutefois, l'absence de futur et le manque de menace sont précisément les éléments qui se voient récupérés par les écrivains post-exotiques pour réinjecter l'utopie dans ce qui se prétend la fin de l'histoire, à savoir « la victoire de la démocratie-et-du-marché⁷² » pour utiliser ici l'expression d'Angenot.

Ce qui résulte des ruches, c'est une *défuturisation* du futur et un présent déficient, sans attachement à un passé véridique. Or, tout en s'opposant au maquillage de la vérité historique, les écrivains post-exotiques réinjectent un sens de l'histoire là où il manque cruellement. En reprenant une formule benjaminienne, on pourrait dire que « le passé [...] [doit] mettre le présent dans une position critique⁷³ ». La survivance, la présence anachronique de l'utopie post-exotique, qui hante l'histoire officielle au moyen d'une littérature subversive, traduit cette exigence. Elle met au jour l'absence de futur, malgré les tentatives de la police – cet « instrument fidèle des ruches⁷⁴ » – de faire taire les écrivains post-exotiques : « Pauvre petite connasse de terroriste, depuis le temps que je me tue à te répéter qu'il faut que tu restes oubliée dans ton coin, le bec cloué et la pensée

⁷¹ Christophe David. « De l'Homme utopique à l'utopie négative. Notes sur la question de l'utopie dans l'œuvre de Günther Anders ». *Mouvement*, no. 45-46, mai-juin-juillet-août, 2006, p. 138. (Les citations sont de Günther Anders et les troncatures sont de Christophe David.)

⁷² Marc Angenot. *D'où venons-nous ? Où allons-nous ? La décomposition de l'idée de progrès*. Montréal : Trait d'union, coll. « Spirale », 2001, p. 87.

⁷³ Walter Benjamin. *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*. Trad. Jean Lacoste. Paris : Cerf, 1989, p. 488.

⁷⁴ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 128.

cadennassée.⁷⁵ » Par le phénomène de revenance qui persiste et qui caractérise le projet crypto-utopique des écrivains, le post-exotisme ne peut que réintroduire, et ce même de façon négative, une préfiguration heuristique de la transcendance historique, un projet du possible là où on s'y attend le moins, c'est-à-dire dans le néant de l'histoire humaine. En effet, l'anachronisme de leur projet dans une époque sans profondeur historique fait éprouver la constellation d'où apparaît la figure utopique de la littérature post-exotique. De la collision entre ce que l'on a défini comme les éclats de temps de l'urgence et le présent déficient émerge le cryptogramme, la figure d'un monde meilleur qui articule un jeu d'absence / présence. De plus, la poétique du possible réactualise continuellement la catastrophe, le spectre d'un danger éminent. Cette poétique se présente comme un « acte délibéré », « gros de menaces pour l'ensemble de la société⁷⁶ » qui demeure figée dans le *statu quo*. Le manque et la menace sont utilisés pour réinjecter un sens à l'histoire qui en est dépourvue. De ce fait, plutôt que de ponctuer l'extinction du devenir post-exotique, l'échec de l'homme utopique et l'obsolescence de l'utopie que le post-exotisme promulgue impliquent par un tour de force la renaissance de ce même homme et la *refuturisation* possible du futur. Le principe cyclique emprunté au *Bardo Thödol*, au *Livre tibétain des morts*, exprime cela : « L'idée d'un voyage conscient à travers la mort nous convenait, cette marche semée d'embûches et de discours, qui conduisait le cadavre, ou ce qu'il en restait, vers l'échec, c'est-à-dire à sa renaissance.⁷⁷ »

Malgré sa désuétude, l'utopie post-exotique perdure dans une mémoire cryptique, dans cette surchronie située ailleurs que dans ce continuum historique rythmé par un présentisme bancal. Grâce au post-exotisme, ce régime d'historicité est appelé à exploser ponctuellement au cœur de l'image dialectique, dans les temps insufflés par le souffle de la littérature post-exotique, par la flamme d'une poétique du possible. La tension entre le passé véridique et la catastrophe du présent offre à la conscience historique – dans laquelle on reconnaît le *possest* – la possibilité de se réapproprier sa nature utopique, de *refuturiser* le futur, de déployer une

⁷⁵ *Ibid.*, p. 128.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 99.

⁷⁷ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 79.

authentique préfiguration heuristique de la transcendance historique. Par exemple, dans la crypte où s'accumulent les photographies de ceux qui ont précédé Bassmann dans l'échec, donc dans la renaissance, dans le *pouvoir-être*, le programme utopique poursuit son actualisation au-delà sa désuétude, comme si l'utopie était électrifiée de continuels renouveaux :

Mais une nouvelle photographie finissait par être épinglée ou scotchée sur nos murs, quelque part sur les parois de cet univers parallèle... quelque part dans ce lieu fermé où notre utopie, bien au-delà de son naufrage, florissait, croissait radieusement, se reformulait, souffrait de maladies rares, ni infantiles ni séniles et jusque là non décrites, s'enfonçait dans des cauchemars, dégénérait, se régénérait entre deux songes.⁷⁸

Certes, le « projet du possible » se développe dans un champ de ruines, par une rhétorique catastrophiste où les décombres du réel s'additionnent. Or, comme le soulignait Arno Münster en adoptant une perspective adorniennne, « le monde du réel [...] ne conserve que dans des *traces* et des *décombres* (ruines) l'espérance de devenir un jour une réalité vraie et juste.⁷⁹ » À l'heure où la séparation entre la vérité et la réalité se fait durement ressentir, à l'époque où le monde officiel prend l'apparence d'une totalité – dans laquelle s'épuise d'ailleurs la vérité historique –, l'utopie post-exotique ne peut qu'avoir lieu à l'intérieur de la pratique littéraire cryptographique. En effet, chiffrer l'utopie revient à prononcer sa présence par la négativité de l'image de la catastrophe qui se perpétue, avec les symboles du réel historicisé à partir de la matière de l'absence. Le cryptogramme fait éclater en pleine vérité la totalité non-vraie et les éclats du réel s'exposent comme les traces, les résidus dans lesquels vient se loger la possibilité d'un monde meilleur. Car en récupérant la matière de l'absence, en soufflant sur les cendres du monde à détruire, c'est la flamme poétique du post-exotisme qui s'avive. En d'autres mots, la littérature post-exotique répond par la négative à cette question qu'Ingrid Vogel pose dans *Lisbonne dernière marge* : « *Métamorphosé en torche*

⁷⁸ *Ibid.*, p. 70.

⁷⁹ Arno Münster. *Figures de l'utopie dans la pensée d'Ernst Bloch*. Paris : Aubier, coll. « Philosophie de l'esprit », 1985, p. 140.

*vivante, l'incendiaire peut-il cesser d'être incendiaire ?*⁸⁰ » Et cet incendiaire est sans contredit un homme utopique au sens où l'entendait Anders : un homme qui ne cesse de remettre en question le « Da » du *Dasein* – le « là » de l'être-là heideggérien. L'homme utopique tel qu'on le retrouve dans le post-exotisme se retranche du monde pour se dissoudre dans le *possesst* qui vibre à la mesure de la logique de l'histoire, c'est-à-dire dans une logique qu'il faut reconnaître comme destructive.

2.2. Radicalisme esthétique et utopisme

*« 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 bases de la Renaissance. Des habitudes de révolte.⁸¹ »*
fils de Konrad ETZELKIND

La conscience historique matérialisée textuellement dans le post-exotisme ne constitue en rien une conscience anticipante en ce sens où elle ne cherche pas « les potentialités du futur utopique dans le présent et ses anticipations dans le réel (esthétique).⁸² » Contrairement à l'herméneutique utopique blochienne, à laquelle renvoie l'idée de la conscience anticipante, le post-exotisme agit plutôt dans le réel comme un antagonisme qui perce la fausseté de la réalité au lieu de l'utiliser comme tremplin vers l'utopie. Le « chercheur de vérité⁸³ » qu'est l'écrivain post-exotique veut montrer une image juste du réel, une image où la non-conciliation – l'irréconcilié que le post-exotisme cristallise en tant que fait social – détruit le semblant de totalité que les tenants de l'idéologie officielle veulent faire passer pour véridique. En dépit d'une telle orientation, qui refuse toute complaisance esthétique et

⁸⁰ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 244.

⁸¹ *Ibid.*, p. 102.

⁸² Arno Münster. *Figures de l'utopie dans la pensée d'Ernst Bloch*. Paris : Aubier, coll. « Philosophie de l'esprit », 1985, p. 140.

⁸³ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 243.

idéologique à l'égard de l'ordre dominant, on a vu que la question du futur demeure fondamentale et, avec elle, une utopie que l'on ne doit pas réduire à une négation stérile du réel, mais à une négativité comme enfance du possible. Or, le devenir du post-exotisme paraît pour le moment se résumer à la seule survivance d'une utopie jugée obsolète dans une autre qui souffre d'un insurmontable déficit d'avenir : le monde officiel, le pays de Cocagne, la fin de l'Histoire.

Le risque encouru par l'utopie post-exotique est de s'immobiliser et de basculer dans l'oubli, tandis que celui de la littérature post-exotique, à laquelle est intimement liée la survivance de cette utopie, est de s'intégrer à l'industrie de la culture et de se transformer en l'un des véhicules de l'idéologie dominante. Éviter ce double écueil pour le post-exotisme signifie maintenir la négation déterminée dans l'expression d'un radicalisme subversif, à savoir la pratique littéraire cryptographique, et situer l'utopie de la littérature post-exotique du côté de la nouveauté. Un postulat d'Adorno servira au cours de cette partie de cadre théorique pouvant orienter les éléments d'analyse touchant de près cette question :

Le Nouveau, en tant que cryptogramme, est l'image de la ruine ; l'art n'exprime l'inexprimable, l'utopie que par l'absolue négativité de cette image. En elle, se rassemblent tous les stigmates du repoussant et du répugnant dans l'art contemporain. Par un refus intransigeant de l'apparence de réconciliation, l'art maintient cette utopie au sein de l'irréconcilié, conscience authentique d'une époque où la possibilité réelle de l'utopie – le fait que d'après le stade des forces productives, la terre pourrait être ici et maintenant le paradis – se conjugue au paroxysme avec la possibilité de la catastrophe totale.⁸⁴

Or, le post-exotisme en tant qu'expression cryptographique de l'utopie, comme substrat de cette figure, ne laisse pas intacte la catégorie du Nouveau. Comme on saura le relever, les nouvelles formes littéraires post-exotiques récupèrent l'obsolescence de l'utopie pour que la nouveauté se lie à l'ancienneté dans une explosion fulgurante ; une explosion qui remet au

⁸⁴ Adorno. *Théorie esthétique*. p. 54.

jour et rend visible le désastre que cherchent à occulter les représentants du monde officiel par « la falsification généralisée du monde réel⁸⁵ ».

Dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, les « représentants et les chiens loquaces de l'ennemi, les amuseurs de l'ennemi, les paroliers d'un monde à détruire⁸⁶ » visent à faire du post-exotisme une source d'amusement et de divertissement. Il s'agit d'adapter cette littérature à la société d'échange, de la forcer à prendre cette place que l'on assigne à l'art dans le monde officiel : « Il allait être difficile de traduire ces manifestations de mauvaise humeur, de les adapter au goût du public ; ce qui était dit dans le parler ne serait pas apprécié à l'extérieur.⁸⁷ » On a vu que l'adaptation de la littérature post-exotique au goût du jour aurait comme conséquence de resituer le post-exotisme dans la sphère de l'art culinaire – pour reprendre l'expression consacrée par Adorno – et, du même coup, de supprimer son pouvoir de critique sociale, c'est-à-dire sa valeur d'antagonisme à l'œuvre. Considérant le moment où les deux représentants de l'industrie de la culture viennent interviewer les écrivains incarcérés, c'est-à-dire en période de creux éditorial, l'objectif qui sous-tend cette rencontre est manifestement de pouvoir récupérer la nouveauté du post-exotisme tout en demeurant prudent devant son potentiel de dissidence et de subversion : « Je pense aussi que les Renseignements Généraux désiraient évaluer l'état de nos forces et se faire une opinion sur la persistance ou l'extinction de nos capacités de nuire, sur les chances de survie de la propagande égalitariste au-delà du changement de millénaire.⁸⁸ » Or, l'une des erreurs commises par les représentants de l'ordre dominant, c'est de penser que la nouveauté du post-exotisme en tant que littérature peut être séparée du post-exotisme en tant qu'utopie obsolète, que le Nouveau dans lequel s'installe l'un peut être isolé de l'archaïsme dans lequel on cherche à repousser l'autre. En fait, et c'est pour ainsi dire l'un des principaux paris de cette littérature, le Nouveau se veut en quelque sorte la catégorie

⁸⁵ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 106.

⁸⁶ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 36.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 44.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 19-20.

médiatrice de l'expression de l'utopie dans le post-exotisme, puisque le radicalisme esthétique porte en lui l'empreinte de l'utopie de la communauté mise en crypte :

Les auteurs du quartier de haute sécurité, dès les années soixante-dix, ont exploré une demi-douzaine de formes nouvelles. Dès leurs premiers textes. Pourquoi une telle frénésie ? Oh dit Tarchalski, ils prévoient l'horreur qu'allait représenter la clôture à perpétuité, ils s'organisaient en fonction du futur. La frénésie ? ... Avec frénésie ils délimitaient les territoires de leur liberté intérieure, qui se trouvaient correspondre aux territoires de leur propre littérature. Il y avait des sujets qui leur tenaient à cœur, des anecdotes où ils sentaient que leur exil serait plus doux, et, dans le même temps, 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 vous n'aviez jamais eu l'occasion de polluer, et ils les ont remplies avec des visions auxquelles votre sensibilité était étrangère. Là aussi, par là aussi ils étaient entrés en dissidence. Ils ont inventé le genre romance pour ne pas être 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.⁸⁹

Les nouvelles formes investies par les écrivains incarcérés constituent une réponse à l'horreur. Or, chacune de ces formes littéraires est d'essence aporétique, puisqu'elles figurent également l'utopie. Elles couvent toutes une puissante tension, une conjonction du disjoint, dans la mesure où elles expriment dans un même temps l'horreur et l'utopie comme s'il s'agissait d'une seule et même chose. C'est le tour de force de la poétique du possible post-exotique. Le fait que la réponse à l'horreur coïncide avec l'expression de l'utopie peut sembler contradictoire, mais uniquement si l'on omet la dimension négative de la littérature post-exotique, la négation déterminée du réel mensonger et totalitaire dans lequel les écrivains inscrivent les *horizons possibilisants*. La recherche de la nouveauté traduit une démarche d'aversion, de dissidence, « une démarche d'adieu violent à [...] [l']univers⁹⁰ » officiel, dont dépend malgré tout le post-exotisme en tant que fait social. Comme le remarquait Adorno, ce « qui se prend pour utopie demeure quelque chose de négatif contre

⁸⁹ *Ibid.*, p. 35-36.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 44.

ce qui existe et continue d'en dépendre.⁹¹ » Au refus de se concilier avec un monde qui perpétue la catastrophe s'associe l'émergence « des territoires de la liberté intérieure » des écrivains, là où peut s'épanouir la possibilité eschatologique de la libération au moyen de l'écriture. La littérature post-exotique rappelle ainsi le postulat adornien qui dit que « l'art est l'antithèse sociale de la société⁹² ». Dans le post-exotisme, cette antithèse prend les traits d'une maïeutique où la part négative du Nouveau fait apparaître la marque d'une absence, l'utopie vers laquelle pointe cette dialectique. Pour mieux le comprendre, il faut saisir que les nouvelles formes littéraires post-exotiques témoignent de l'irréconcilié en faisant éprouver la contradiction qui caractérise le réel, et ce, en se constituant elles-mêmes comme une contradiction contre la réalité. Car la contradiction qui caractérise le réel, c'est l'identité qu'il prétend avoir avec lui-même, sa fausse apparence de totalité qui voudrait faire croire que la réconciliation a déjà eu lieu, qu'il n'y a plus d'antagonisme à l'œuvre et que nous sommes à la fin de l'Histoire, que le paradis c'est le « ici » et « maintenant » du monde officiel, bref le pays de Cocagne. À cette contradiction, le post-exotisme riposte par une autre : l'existence d'une utopie inexistante, la possibilité de l'impossible cristallisée dans la figure d'un « projet du possible » – dans le cryptogramme.

Par cette dialectique, on peut comprendre que les nouvelles formes littéraires suivent une logique de la dislocation, de la rupture avec ce qui leur est exogène. Elles servent à fonder un espace inviolé dans lequel peut s'organiser à la fois l'utopie négative et un contenu critique à l'égard de la réalité socio-historique. De cette rupture avec la culture soumise à l'idéologie officielle – une culture dans laquelle même les avant-gardes sont dites institutionnelles – se dévoile la manifestation d'une volonté d'émancipation qui déborde largement de la sphère culturelle. Elle s'étend à l'intérieur des marges ouvertes de mondes autres que le post-exotisme tente d'ériger au moyen d'une nouvelle littérature et celle-ci signe de cette façon une *promesse de bonheur*. Pour parler en termes adorniens, on peut dire que le post-exotisme détient cette dimension utopique en se constituant comme « autre » qui échappe au principe

⁹¹ Adorno. *Théorie esthétique*. p. 53.

⁹² *Ibid.*, p. 23.

d'utilité déterminé par la commercialisation de l'art. La pratique esthétique subordonnée à l'industrie culturelle rompt cette promesse en se « satisf[aisant] de la censure⁹³ ». Ainsi, la part d'utopie que le réel contient n'est plus en mesure d'être accentuée par un art aliéné par la réalité totalitaire, qui empêche de façon toujours plus intraitable toutes expressions utopiques qui entrent en dissidence avec elle. Comme le constate Ingrid Vogel dans *Lisbonne dernière marge*, « la sociale-démocratie constitue un totalitarisme pire que les autres, car sans faille⁹⁴ ». Pour sa part, la nouveauté post-exotique ne vient pas souscrire aux desseins de l'industrie de la culture, qui exploite, en accord avec le principe du pays de Cocagne, le besoin de bonheur par l'aliénation de l'esthétique à son utilisation marchande : « La conscience d'être entre soi [conscience post-exotique] faisait table rase des normes architecturales que, dehors, la foule des Nioukis et des Blotnos avait décidé de ne modifier qu'avec une extrême prudence, par peur d'une chute des ventes ou par naturelle moutonnerie.⁹⁵ » Dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, l'un des journalistes est d'ailleurs forcé de constater que l'opacité du post-exotisme ne se laisse pas percer par l'intelligence mercantile :

Ses pages [celles du journaliste] se couvraient d'une matière abondante, ce qui aurait dû le satisfaire, mais il paraissait déçu par la tournure que prenait le colloque. Je dis cela en pensant à la sueur qui lui coulait le long des joues et qui lui donnait l'air paniqué d'un commerçant en train de rater une grosse affaire. La conversation avec les écrivains post-exotiques ne se nouait pas, ne ressemblait nullement à un échange.⁹⁶

La promesse de bonheur du post-exotisme est maintenue dans la mesure où les écrivains refusent d'être assujettis à l'emprise du travail, de faire de leur littérature un objet de la production systémique destinée à la simple consommation ou, plus largement, de participer à l'illusion de la conciliation totale. Dans l'ouvrage crypté d'Ingrid Vogel, c'est là que ce tient

⁹³ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 20.

⁹⁴ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 139.

⁹⁵ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 63.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 44.

la différence entre la « littérature des poubelles » et la « littérature propre, destinée à servir la renaissance du II^e siècle.⁹⁷ » Les écrivains post-exotiques se défendent ainsi de vouloir satisfaire, dans le moment présent, un besoin de jouissance appelé à occulter le désastre. Du moins, c'est ce que laisse entendre l'un de ceux-ci en démasquant le rôle que joue dans la réalité le journaliste et romancier venu l'interroger : « vous avez, dans l'intention de collaborer avec les responsables du malheur, avec ceux qui vous autorisaient à exister mercantilement aux premières places, vous avez greffé du romanesque antidépresseur, de la parole parfumée, tout un arsenal de...⁹⁸ » En ce sens, la littérature post-exotique peut être interprétée comme un agent de transformation sociale, une praxis critique de la praxis inféodée à la production marchande. Conséquemment, ce que constatait Adorno à propos de l'art moderne et de sa relation avec cette promesse trouve une forte résonance dans le post-exotisme :

L'art [radicalement moderne] ne représente pas seulement une praxis meilleure que celle qui domine jusqu'à nos jours, conservation brutale de soi à l'intérieur du *statu quo* et [...] il convainc la production pour elle-même de mensonge en optant pour un stade de la praxis situé au-delà de l'emprise du travail. *Promesse de bonheur* signifie plus que le fait que, jusqu'à présent, la praxis empêche le bonheur. Le bonheur serait au-delà de la praxis. La force de la négativité contenue dans l'œuvre d'art donne la mesure de l'abîme qui sépare la praxis du bonheur.⁹⁹

Toutefois, le post-exotisme est tenu de renoncer au bonheur pour ne pas rompre sa promesse, pour tenir lieu d'authentique programme d'éradication des causes du malheur. En tant que praxis exempte du poids de la domination, comme manifestation de la liberté à ce moment où « la coïncidence » des « préoccupations » des écrivains « avec les espoirs et le devenir de l'humanité » a « perdu tout caractère crédible¹⁰⁰ », le post-exotisme se doit de prendre l'apparence d'une négation de l'aliénation pour se faire l'expression de l'utopie. Dans ces

⁹⁷ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 40.

⁹⁸ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 53.

⁹⁹ Adorno. *Théorie esthétique*. p. 29.

¹⁰⁰ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 73.

conditions, les nouvelles formes littéraires cryptographiques donnant figure à l'utopie acquièrent leur potentiel subversif de praxis tournée contre le pouvoir officiel et c'est donc dire qu'elles accueillent à même le Nouveau l'empreinte de l'horreur et des ruines pour les refléter au visage du réel.

Dans le post-exotisme, le Nouveau prend l'aspect d'un progrès qui fait éprouver l'écart entre le désastre et l'utopie en s'ouvrant sur l'ampleur de la catastrophe que dissimule l'idéologie tout comme la culture officielle. Par exemple, la *Shaggå du Ayarirpu* – la première Shaggå à avoir instituée cette nouvelle forme esthétique dans le paysage littéraire de la « littérature des poubelles » – véhicule le fait que de ne pas savoir reconnaître la calamité de la réalité et refuser « *d'assumer son identité historique*¹⁰¹ », « *ne pas savoir se regarder dans le miroir du cadavre conduit à la régression, au sommeil idiot. Au silence mental.*¹⁰² » En d'autres mots, prendre historiquement conscience du malheur est un préalable pour « *ne retourn[er] ni à la boue, ni aux fumées, ni aux larmes*¹⁰³ », donc pour éviter de s'abîmer et de se dissiper au cœur de cette inéluctabilité historique qu'est le désastre. La nouveauté de la forme littéraire de la Shaggå constitue une preuve éloquente des desseins subversifs dont elle se fait le vecteur contre et malgré cette inéluctabilité : « Cette absence de tâtonnements stylistiques, cette éclosion rapide et concertée des trois premières Shaggås, ne pouvait avoir un caractère fortuit et impliquait un acte délibéré, mûri dans l'ombre, planifié depuis l'ombre¹⁰⁴ ». D'une part, la dimension cryptographique de la Shaggå est son invariant formel qui attire le regard de ceux qui cherchent à supprimer les auteurs post-exotiques :

Une des premières enquêtes que mon père réalisa fut liée à l'apparition sur la scène littéraire d'un mode d'expression nouveau, la Shaggå, dont la démarche chiffrée, le

¹⁰¹ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 116.

¹⁰² *Ibid.*, p. 116.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 117.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 99.

fonctionnement allusif, la volonté de masque soi-disant poétique, attirèrent aussitôt l'attention des pouvoirs et de la police.¹⁰⁵

D'autre part, la cryptographie prend l'aspect d'un véritable attentat contre l'unidimensionnalité du réel, un attentat qui prend l'aspect d'un défi lancé à l'intelligence des responsables du malheur :

J'ai déjà commencé à l'écrire [...] et j'ai commencé à le coder, et à le crypter, et à égarer d'avance tous tes géniaux spécialistes, tous les géniaux critiques littéraires du BKA et tous ces décortiqueurs et lecteurs au brillant uniforme de porchers des sociales-démocraties occidentales, tous ces chiens atlantistes, toutes ces sociales-vomissures et ces sociales-nullités, et à les aiguiller sur des pistes marécageuses où ils se noieront, où je les noierai, du premier au dernier.¹⁰⁶

Ainsi, le Nouveau fomenté par médiation l'innovation d'une technique d'écriture cryptographique qui sait réhabiliter l'écriture du désastre pour substituer à la réalité une destruction figurant une utopie négative. Le Nouveau est appelé à miner de l'intérieur les fausses vérités établies par l'ordre dominant, afin de mettre au jour l'horreur que couve le totalitarisme de la sociale-démocratie et mettre à jour l'urgence de la révolution : « 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 bases de la Renaissance. Des habitudes de révolte.¹⁰⁷ » On sera alors d'accord avec Blanchot pour dire que ce « qui nous fait craindre et désirer le nouveau, c'est que le nouveau combat la vérité (établie), combat des plus anciens où toujours peut se décider quelque chose de plus juste.¹⁰⁸ » Comme écriture du désastre cherchant à faire éclater le *statu quo*, le Nouveau post-exotique vise à réintroduire cette lutte ancienne pour une utopie taxée d'archaïque par ses détracteurs.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 98.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 48.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 102.

¹⁰⁸ Maurice Blanchot. *L'Écriture du désastre*. Paris : Gallimard, 1980, p. 62.

Écrire le désastre, c'est d'abord en prendre conscience en fonction de la *défuturisation* du futur, c'est le penser, ce qui signifie « ne pas avoir d'avenir pour le penser¹⁰⁹ » comme le disait Blanchot. Dans le post-exotisme, penser le désastre qui s'impose à l'écrit cryptographique force à conjuguer la nouveauté de la littérature post-exotique à la catastrophe du réel qui n'est pas sans lien avec l'idée benjaminienne du progrès : « Il faut fonder le concept de progrès sur l'idée de la catastrophe. Que "les choses continuent comme avant" : voilà la catastrophe. [...] [L]'enfer n'est pas quelque chose qui nous attend, mais la vie que nous menons ici.¹¹⁰ » Toutefois, il faut rappeler que la poétique du possible post-exotique insuffle les temps de la destruction dans les ruines de ce monde à détruire, celui dans lequel habitent les figures de l'altérité qui n'apparaissent que dans leur propre disparition. Redéfini à la lumière du Nouveau, cet objectif est à interpréter comme la réinjection de l'utopie obsolète dans l'au-dehors de l'histoire au moyen de la matière de l'absence. Cet au-dehors de l'histoire, on doit l'identifier comme étant le vrai visage de l'historicité officielle en maintenant comme référence le pays de Cocagne, cette utopie post-historique que les écrivains dénoncent comme étant le désastre. C'est le sens que donne la nouveauté du post-exotisme au fait d'habiter la destruction à l'œuvre, la négativité du monde officiel et de son histoire. C'est à l'intérieur de cette négativité que sont appelés à se déployer les *horizons possibilisants* d'une utopie archaïque que dissimule un monde faux cachant ses ruines comme l'horreur qu'il perpétue. Ainsi, on peut dire de concert avec Blanchot :

Le neuf, le nouveau, parce qu'il ne peut pas prendre place dans l'histoire, est aussi bien ce qu'il y a de plus ancien, quelque chose de non historique auquel nous sommes appelés à répondre comme si c'était l'impossible, l'invisible, ce qui a depuis toujours disparu sous les décombres.¹¹¹

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 7

¹¹⁰ Walter Benjamin. *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*. Trad. Jean Lacoste. Paris : Cerf, 1989, p. 491.

¹¹¹ Maurice Blanchot. *L'Écriture du désastre*. Paris : Gallimard, 1980, p. 63-64.

Reportée dans le post-exotisme, cette réflexion blanchotienne concernant l'appel de l'ancien médiatisé par le nouveau conduit à réinterpréter la profonde tension entre l'obsolescence et la nouveauté en rapport avec la figure de l'utopie post-exotique. Ces deux extrêmes temporels donnent lieu à la constellation, à l'image utopique de l'art qui est de l'ordre de cette dialectique dans laquelle s'inscrit la part du jeu cryptographique de la littérature post-exotique, c'est-à-dire l'illisible qui se donne à lire, l'invisible qui se donne à voir ou la possibilité de l'impossible : l'utopie. Le Nouveau post-exotique – en se faisant aussi le plus ancien dans une forme d'image dialectique puisque porte-empreinte de l'héritage des écrivains décédés – est une explosion fulgurante qui ne saurait laisser intacte la suite ininterrompue des présents sur laquelle le monde officiel fonde son régime d'historicité. De là les « fractures avec l'histoire contemporaine ¹¹²» qui sont autant d'*horizons possibilisants* et que l'on peut également comprendre comme des lignes de fuite au sens où l'entendait Adorno :

un terme typiquement adornien, « *lignes de fuite* ». Par cette expression, il s'agit pour Adorno d'infléchir la pratique de l'utopie : au lieu de se diriger vers ce qui doit être, il importerait de faire son séjour de la négativité – la négation déterminée de ce qui est. Tel est le sens de l'utopie négative qui se garde de donner naissance à une nouvelle affirmation. De là, les lignes de fuite. En ajoutant que de ce séjour dans la négativité peut surgir une éclosion de lignes de fuite latérales, marginales, imprévisibles, immaîtrisables, loin d'un nouveau principe de réalité, dans un écart de nature à laisser se lever l'altérité.¹¹³

L'écrit post-exotique ouvre sur des lignes de fuite en s'accaparant la puissance de l'intemporalité de l'utopie ou, devrait-on dire, de cette surchronie, de cette mémoire cryptique appelée à faire éclater le continuum historique du monde officiel. En d'autres mots, le Nouveau post-exotique intègre à son architecture la violence et les temps de la destruction, l'actualité catastrophique ruinant toujours déjà le devenir de l'impossible, à savoir l'utopie incapable de s'imposer à l'histoire et rendue seulement présente par son

¹¹² Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 24.

¹¹³ Miguel Abensour. « L'homme est un animal utopique. Entretien avec Miguel Abensour ». *Mouvements*, no. 45-46, mai-juin-juillet-août, 2006, p. 81.

absence. C'est pourquoi l'homme utopique se meut « dans l'épais silence », dans « le néant de l'histoire humaine, en dehors de l'extérieur¹¹⁴ », donc au cœur du cryptogramme dont la catastrophe est l'un des éléments constitutifs. Comme le remarquait Blanchot, le désastre est d'une présence qui force à la disparition :

« Déjà » ou « toujours déjà » est la marque du désastre, le hors de l'histoire historique : ce que nous – qui n'est pas nous ? – subissons avant de l'avoir subi, la transe comme le passif du pas au-delà. Le désastre est l'impropriété de son nom, et la disparition du propre (Derrida), ni nom ni verbe, mais un reste qui rayerait d'invisibilité et d'illisibilité tout ce qui se montre et tout ce qui se dit : un reste sans résultat ni reliquat – la patience encore, le passif, quand s'arrête l'*Aufhebung* devenue l'inopérable.¹¹⁵

Tout comme la pratique de l'hétéronymie qui fonde le rapport à l'autre comme non-présence par l'impropriété du nom, l'écriture du désastre signe un manque qui s'annonce en se dissimulant dans la matière de l'absence : l'utopie négative suspendue dans l'éternité d'une seconde, comme dans la *Shaggâ du retour d'Abdallah*, ou dans « la pétrification de la durée¹¹⁶ », ce mode temporel que met en évidence *Des anges mineurs* de Maria Clementi. La patience dit Blanchot à propos du désastre, mais en rappelant que « la patience est l'urgence extrême¹¹⁷ », ainsi qu'une « persévérance retardée¹¹⁸ ». Au cœur de la catastrophe qui s'éternise, dans l'arrêt de l'*Aufhebung* – dans l'interruption du mouvement dialectique qui conserve et supprime à la fois –, la patience se fait le temps d'attente où se rencontrent le Déjà-plus et le Toujours-encore, le télescopage d'une nouveauté qui vient dans une ancienneté qui fuit. Cette dialectique à l'arrêt, cette rencontre fulgurante fait apparaître les éclats de temps de l'urgence, qui ne cessent de rappeler au réel un projet du possible immédiatement rayé par le désastre, mais duquel sait resurgir continuellement les voix

¹¹⁴ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 83.

¹¹⁵ Maurice Blanchot. *L'Écriture du désastre*. Paris : Gallimard, 1980, p. 68.

¹¹⁶ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 23.

¹¹⁷ Maurice Blanchot. *L'Écriture du désastre*. Paris : Gallimard, 1980, p. 55.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 57.

ruinées et silencieuses des écrivains dissidents trépassés. Tel qu'on l'apprend de Blanchot, il « faut attendre les révoltes venues des profondeurs, puis les dissidents, les écrits clandestins, pour que les perspectives s'ouvrent, pour que, des décombres, les paroles ruinées se fassent entendre, traversent le silence.¹¹⁹ » Cependant, encore faut-il réitérer que les écrits subversifs post-exotiques répondent à la logique du Nouveau et non pas à celle de la répétition même dans ce qui paraît en être. La récupération de la tradition des opprimés signe l'inauguration de lignes de fuite. L'« hommage » post-exotique constitue « la possibilité d'un nouveau voyage dans un nouveau livre¹²⁰ » et non pas « un plagiat, comme la littérature de la bassesse nous ont habitués à en lire¹²¹ ». Cette « technique d'emprunt¹²² » rappelle celle du Pierre Ménard de Borges, qui inventa « une technique nouvelle : une technique de l'anachronisme délibéré¹²³ ». Or là où échoue Ménard dans son entreprise littéraire, un écrivain post-exotique renaît de ses cendres ; là où l'on a accès qu'à « [l]'œuvre *visible*¹²⁴ » du double fictionnel de Paul Valéry, l'auteur post-exotique donne à lire la présence d'une absence détenant les pouvoirs du négatif. C'est à cette condition que les écrivains dissidents peuvent prétendre mener une « révolution permanente¹²⁵ » sous l'ombre du désastre. Et cette révolution est menée au nom d'une utopie obsolète ayant comme support une poétique du possible d'une profonde négativité, une poétique qui sait faire résonner le « il faut continuer » au-delà du statisme, c'est-à-dire dans une nouveauté toujours radicale.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 132.

¹²⁰ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 31.

¹²¹ *Ibid.*, p. 31.

¹²² *Ibid.*, p. 31.

¹²³ Jorge Luis Borges. « Pierre Ménard, auteur du Quichotte ». Trad. P. Verdevoye. *Fictions*. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1965, p. 51.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 41.

¹²⁵ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 77.

2.3. Langage mimétique et utopie post-exotique

*« nous faisons notre narration sur des chemins traversiers,
nous modifions le braillement inhumain qui nous venait
en gorge et nous en faisons une variation que l'ennemi
renonçait à lire et qu'il n'avait même pas le désir de déchiffrer...¹²⁶ »*
Ellen DAWKES

La logique du Nouveau, qui médiatise l'expression de l'utopie négative, fait retentir une véritable volonté d'émancipation. Celle-ci place l'autonomie de la littérature post-exotique au centre des préoccupations des écrivains. Cet objectif vient d'ailleurs s'inscrire dans chacun des traits communs aux nouvelles formes littéraires post-exotiques.

[L]es traits communs aux [...] genres du post-exotisme [sont] : 1) un même constat de différence avec l'extérieur ; 2) une volonté d'agrandir cette cassure, d'accentuer le décalage avec le monde réel, perçu comme étant la source de toute douleur ; 3) un même souci de proclamer sa dissidence par rapport aux modes qui fleurissent hors du ghetto carcéral.¹²⁷

Chacun de ces traits trouve dans la matière scripturaire des textes post-exotiques une répercussion formelle qui relance la question du procès représentationnel de cette littérature. Cette question concerne le mode d'apparition du non-étant, c'est-à-dire de l'utopie mise en place par une écriture qui récupère à même sa forme la matière de l'absence pour donner corps à des textes autonomes, tant il est vrai que la rupture avec le réel se veut définitive même en ce qui a trait à sa représentation. En effet, toute forme de relation avec l'en-dehors, avec l'extérieur de la crypte, est à proscrire jusqu'à l'autonomie définitive :

L'idée d'une compétition artistique, ou encore celle d'un cheminement parallèle, ne convenaient plus pour expliquer la relation qui existait entre nous et l'en-dehors de notre

¹²⁶ *Ibid.*, p. 50.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 55.

camp. Il n'y avait plus de relation. Nous habitons des planètes trop différentes, trop distantes l'une de l'autre pour qu'un contact pût avoir fût-ce un semblant d'existence.¹²⁸

Or, et il faut en convenir, la séparation irrévocable que veulent opérer les écrivains post-exotiques n'est valable qu'en fonction de l'acte même de la rupture avec le monde officiel. Ceci constitue en soi une relation, que les traits des nouvelles formes littéraires mettent d'ailleurs de l'avant. Une négation déterminée ne peut conduire à un simple enfermement dans la forme, à un nouveau souffle de ce dilettantisme qui amena la littérature moderne à se dresser contre la vie et à s'épuiser selon la thèse défendue par William Marx dans *L'adieu à la littérature*¹²⁹. Même si le post-exotisme cherche désespérément à se prendre comme seul référent en tant qu'*auto-engendrement métacommenté*, il est tout imprégné de la réalité dont il s'extrait. Comme antithèse du réel, la littérature post-exotique continue de dépendre de la réalité qu'elle ne cesse de nier et de subvertir. Plus encore, dans sa constitution formelle se sédimentent les antagonismes qui travaillent le réel. De cette façon, le principe d'autonomisation du post-exotisme, loin de mettre fin à son caractère social, l'intensifie sans pour autant que cette littérature se fasse imitation de la réalité. Il s'agit donc de revoir l'antinomisme mimétique à la lumière du schisme avec l'extérieur et du caractère destructeur du post-exotisme.

On se doit d'abord de saisir en quoi l'apparition du non-étant, l'utopie post-exotique, ouvre la voie à une explosion fulgurante qui marque le détachement du post-exotisme avec la réalité et comment cette explosion module le moment d'autonomie de cette littérature. Au même titre que les strates narratives s'estompent au moment de leur irruption dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, l'ouvrage crypté d'Ingrid Vogel, ce livre aussi morcelé que peut l'être la vie mutilée de l'écrivain, est à l'image d'un feu d'artifice qui fait voir toute une constellation évanescence. Il est d'une brièveté qui n'a de mesure que son apparition instantanément rapportée à sa disparition, à son absence au monde. En effet, ce livre, Ingrid

¹²⁸ *Ibid.*, p. 71.

¹²⁹ William Marx. *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIII^e-XX^e siècle*. Paris : Minuit, coll. « Paradoxe », 2005, 234 p.

« n'[a] jamais l'occasion de l'écrire, [il demeure] une pure virtualité¹³⁰ ». Pourtant, cet ouvrage qui n'est pas, le lecteur le parcourt tout au long de *Lisbonne dernière marge* et Ingrid se demande même si elle ne va pas le publier, c'est-à-dire si elle ne l'utilisera pas pour alimenter cet incendie dans lequel elle souhaite voir disparaître le monde : « C'est que je ne sais toujours pas si je le condamnerai au bûcher, lui aussi.¹³¹ » Ce qui surgit par le jeu littéraire post-exotique – l'apparition momentanée du non-étant par la pratique cryptographique – est suspendu temporellement. Il est « libéré du poids de la réalité empirique » dirait Adorno, « c'est-à-dire du handicap de la durée, réalité à la fois signe du ciel et produit humain, écriture fulgurante et fugitive dont la signification est indéchiffrable.¹³² »

Le post-exotisme met de l'avant un projet d'écriture cryptographique qui ne peut survivre à son exécution dans un réel mensonger, un monde faux qui ne veut pas reconnaître les antagonismes. L'impératif d'autonomisation de cette littérature sanctionne l'éphémère comme noyau temporel qui vient moduler pour ainsi dire le post-exotisme, car il ne peut s'extirper du monde qu'au seul prix de son effacement et de la volatilisation des écrivains eux-mêmes – « “volatilisation” est le terme auquel on a recours, dans la société de la Renaissance, quand la police vous ouvre les boyaux avant d'y jeter une grenade.¹³³ » Alors, si les œuvres post-exotiques sont l'allégorie d'une déflagration visant à réduire en cendre le monde qui n'est déjà plus qu'un désastre prolongeant l'agonie, elles s'offrent également comme des réalisations catastrophiques de cette même allégorie. Elles n'ouvrent pas seulement à la figure utopique, mais en deviennent la manifestation concrète, en ce sens où les œuvres elles-mêmes se donnent toutes entières à la destruction qu'elles invoquent au cœur du désastre. Ainsi, le mode d'apparition du non-étant dans le post-exotisme radicalise ce que constatait Adorno à propos de l'art moderne :

¹³⁰ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 243.

¹³¹ *Ibid.*, p. 244.

¹³² Adorno. *Théorie esthétique*. p. 112.

¹³³ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 130.

Les chocs qu'assènent les œuvres récentes sont l'explosion de leur apparition qui se dissout en eux [...] en provoquant une catastrophe qui, seule, libère totalement l'essence de l'apparaissant [...]. Dans la combustion de l'apparence, elles se détachent violemment de la réalité empirique, instance antagoniste qui y vit ; aujourd'hui on ne peut plus guère penser l'art autrement que comme forme de réaction qui anticipe l'apocalypse.¹³⁴

Le post-exotisme radicalise cette réflexion adornienne, puisque l'essence de l'apparaissant qui est libérée dans la combustion de l'apparence est l'absence et sa matière qui sont la promesse chiffrée d'un monde meilleur. Il s'agit de l'éruption de la figure de l'utopie post-exotique, dont l'expression est amplifiée précisément par l'existence de l'inexistence qu'elle met à nue, un peu comme le remarquait Barthes à propos du chevalier de la fable de Calvino¹³⁵.

Dans l'hypothèse selon laquelle le post-exotisme constitue une insurrection foudroyante – ce que conforte au demeurant le terme « terroriste » accolé aux écrivains post-exotiques –, et en admettant que cette littérature réponde à un processus d'auto-anéantissement en se faisant négation déterminée du réel, sa position antagonique devrait alors reposer sur le mécanisme littéraire menant à son autonomie. La séparation du post-exotisme avec la réalité, c'est-à-dire ce processus d'autonomisation dont la quintessence innerve toute la pratique cryptographique post-exotique, fonde le moment de sa réalisation comme fait social antagoniste et subversif du réel. On reconnaîtra à l'instar d'Adorno que l'art devient social

par la position antagoniste qu'il adopte vis-à-vis de la société, et il n'occupe cette position qu'en tant qu'art autonome. En se cristallisant comme chose spécifique en soi au lieu de se conformer aux normes sociales existantes et de se qualifier comme "socialement utile", il critique la société par le simple fait qu'il existe [...]. Il n'y a rien de pur, de complètement structuré selon la loi immanente qui ne critique pas

¹³⁴ Adorno. *Théorie esthétique*. p. 117.

¹³⁵ Roland Barthes. « La mécanique du charme ». Italo Calvino. *Le chevalier inexistant*. Trad. Maurice Javion. Paris : Seuil, 1962, p. 10.

implicitement ni ne dénonce la dégradation provoquée par une situation évoluant vers la société d'échange totale : tout dans celle-ci n'existe que pour autre chose.¹³⁶

D'une part, le post-exotisme répond à ce schème adornien en ne voulant exister que pour lui-même : ce que révèle la *promesse de bonheur* du post-exotisme exprimée par son inutilité dans l'économie de marché et par le mode d'apparition du non-étant dans cette explosion fulgurante que l'on a déjà décrite. D'autre part, ce mode d'apparition et « [l']hermétisme limpide¹³⁷ » post-exotique – qui lutte contre l'aliénation du post-exotisme à la société marchande – sont signes d'un comportement mimétique qui renforce son autonomie. Il s'agit d'une ressemblance de l'œuvre avec elle-même, d'une adéquation de l'expressivité et de sa substance se matérialisant sous le signe d'une explosion de l'expression esthétique. Le texte post-exotique est laissé en éclats s'il n'est pas ramené au silence, c'est-à-dire à un amenuisement qui ressemble moins au mutisme qu'au hurlement silencieux du Laocoon, ce cri morcelé qu'on a dû reconstruire pour l'entendre venir du fond des âges. Le post-exotisme perturbe donc la fonction référentielle et rompt avec la visée communicative du langage : « un ressassement qui ne repose plus sur rien de communicable¹³⁸ », disent les écrivains, et des textes jugés « *impropres à l'expression des idées de la Renaissance*¹³⁹ », c'est-à-dire de l'idéologie dominante, de la réalité. On retrouve ici l'antinomisme mimétique tel qu'il se déploie dans le post-exotisme, ce mode d'impression polémique qui détruit le réel en laissant fragmentées toutes les représentations de la totalité transcendée par l'harmonie factice de la conciliation mensongère. L'autonomie de la littérature post-exotique se voit réaffirmée par son comportement mimétique, qui imprime jusque dans la forme des genres post-exotiques l'impulsion antagonique, impulsion qui amène téléologiquement le post-exotisme à sa propre suppression, donc à sa renaissance selon le principe qui habite cette littérature.

¹³⁶ Adorno. *Théorie esthétique*. p. 287.

¹³⁷ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 63.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 18.

¹³⁹ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 131.

Le geste mimétique qui conduit le post-exotisme à une ressemblance avec lui-même se traduit formellement par des strates de textes où « les morceaux de phrases se chevauch[ent]¹⁴⁰ ». Ils sont issus de voix toutes hachurées qui se sédimentent textuellement et derrière lesquelles on devine une subjectivité démultipliée, effondrée, mutilée, morcelée et aspirée par l'implosion de la catastrophe historique. Une telle *mimesis* fait résonner les cordes du dysharmonique, du fragmentaire, de la parataxe ; et cette musicalité vocalisée par l'expression de la souffrance et du désespoir aboutit à des textes ruiniformes, donc dans l'*analogon* de leur propre contenu : « nous avons rugi à haute voix les débris de textes qui nous empêchaient de croire que notre douleur avait de l'importance, nous les avons crachés avec ce qui subsistait de notre haute voix en plein malheur¹⁴¹ ». Par la forme qu'elles détiennent, par leur qualité de résidus textuels, les œuvres post-exotiques constituent des manifestations concrètes de la résistance que les écrivains opposent à ce qui existe en tant que totalité. On se rapproche ici de l'idée d'Adorno qui proposait que l'art authentique « se polarise d'une part vers une expressivité non édulcorée et inconsolée qui refuse même l'ultime réconciliation, et d'autre part vers l'inexpressivité de la construction qui exprime l'impuissance croissante de l'expression.¹⁴² » La cinquième leçon du post-exotisme est explicite à sujet : « nous faisons notre narration sur des chemins traversiers, nous modifions le braillement inhumain qui nous venait en gorge et nous en faisons une variation que l'ennemi renonçait à lire et qu'il n'avait même pas le désir de déchiffrer¹⁴³ ». Cette variation fait apparaître l'utopie par la négativité de sa présence, par l'expression de la terreur, de l'horreur et de la souffrance qui, elles, sont d'une réalité concrète et directement reliées à l'historicité du monde officiel.

La dimension matérialiste de la pratique esthétique post-exotique relève de cette capacité à récupérer les empreintes de la souffrance, de l'horreur et de la terreur que génère la réalité

¹⁴⁰ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 33.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 50.

¹⁴² Adorno. *Théorie esthétique*. p. 66.

¹⁴³ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 50.

historique et de les réorganiser, de les resituer dans de nouvelles constellations, en vue de montrer que le « monde est un enfer pour les humains aussi bien que pour les animaux... Un cirque infernal parmi les autres, un exemple de l'illusion et du rien. ¹⁴⁴» En ce sens, on peut dire que le post-exotisme est réaliste, mais d'un « réalisme brutalissime ¹⁴⁵» qui se rapproche à certains égards de celui de Beckett :

au point zéro où fonctionne la prose de Beckett [...] jaillit un nouveau monde d'images, à la fois sinistre et riche, *résumé d'expériences historiques* qui, dans leur immédiateté, n'atteignent pas l'élément déterminant, l'évidement du sujet hors de la réalité. *Le caractère minable et abîmé de cet univers symbolique est l'empreinte, le négatif du monde administré.* Dans cette mesure, Beckett est réaliste. ¹⁴⁶

Cependant, à la différence de ce que constate Adorno chez Beckett, les écrivains post-exotiques ne font pas jaillir un monde, mais des mondes paradoxaux et antinomiques qui ne répondent pas au principe d'identité que suppose généralement une entreprise littéraire autotélique. Car, tel qu'on l'a vu au premier chapitre, les écrivains empruntent des « chemins indépendants, sans se soucier de vibrer en harmonie avec le reste de la production carcérale ¹⁴⁷ », avec le reste de la production cryptographique. Il en résulte une ouverture sur plusieurs lignes de fuite, sur une « *une frontière mystérieuse des possibles* », comme celle que perçoit le personnage d'Abdallah une fois situé dans la négativité, c'est-à-dire « *en deçà de la surface du monde, enchaîné sous mille brasses de ténèbres* ¹⁴⁸ ».

Les *horizons possibilisants* du projet utopique post-exotique sont à comprendre en fonction du caractère destructeur de l'antinomisme mimétique. C'est ce mode référentiel qui conduit à un réalisme qui ne prétend pas reconstruire un monde clos et achevé, c'est-à-dire

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 53.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 54.

¹⁴⁶ Adorno. *Théorie esthétique*. p. 52. C'est nous qui soulignons.

¹⁴⁷ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 37.

¹⁴⁸ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 212.

une nouvelle totalité à substituer à celle existante. Par analogie avec la re-construction d'un état de fait en histoire, on pourrait dire avec les mots de Benjamin que la « "reconstruction" dans l'identification est homogène » tandis que la « "construction" suppose la "destruction".¹⁴⁹ » Dans le cadre d'une œuvre se dévoilant comme une « historiographie qui s'ignore », ce constat benjaminien peut servir à la fois à mettre en lumière la résistance des écrivains post-exotiques au principe d'identité, mais surtout à éclairer une dimension fondamentale du post-exotisme, un aspect déterminant quant à sa visée crypto-utopique. La définition du post-exotisme laisse entendre qu'il s'agit de « mondes » que les écrivains tiennent « à charpenter âprement et à défendre », que c'est une « construction intérieure » qui s'édifie « contre l'univers capitaliste et contre ses ignominies sans nombre.¹⁵⁰ » Cette construction intérieure est directement dépendante d'une destruction de la réalité comme totalité, une destruction rendue possible par l'antinomisme mimétique, c'est-à-dire par la transcription scripturaire de la volonté d'un caractère destructeur, comme on peut le retrouver notamment chez Ingrid Vogel : « l'Occident était bon à détruire, non pas à reconstruire sur des bases plus saines mais bel et bien à détruire¹⁵¹ ». Dans la destruction à laquelle s'emploie Ingrid dans son ouvrage crypté, la négativité utopique prend forme, elle se construit. La souffrance, la terreur et l'horreur sont des empreintes, les ruines du monde officiel à partir desquels il y a construction, à savoir l'apparition de l'utopie post-exotique. Tel qu'on l'apprend de la philosophie esthétique adornienne :

Dans toutes œuvres authentiques, apparaît quelque chose qui n'existe pas. Elles ne réinventent pas en partant d'éléments hétérogènes de la réalité, mais elles élaborent, à partir de ces éléments, des constellations qui deviennent des chiffres, sans présenter la réalité chiffrée au regard, tels des éléments imaginaires, comme s'il s'agissait d'une réalité immédiate.¹⁵²

¹⁴⁹ Walter Benjamin. *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*. Trad. Jean Lacoste. Paris : Cerf, 1989, p. 487.

¹⁵⁰ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 16-17.

¹⁵¹ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 152.

¹⁵² Adorno. *Théorie esthétique*. p. 114.

Pour construire cette charpente qu'est le post-exotisme, la destruction du réel s'effectue sur le mode de la variation d'instantanés, d'images de douleur, d'horreur et de terreur qu'imposent la réalité historique à dépasser. Ceci se manifeste formellement par une composition hétérogène, par l'agencement de ces décombres, de ces images qui emmagasinent les vérités détestables que cherchent à occulter les responsables du malheur.

Le post-exotisme fait apparaître un montage architecturé de façon hétéroclite. Celui-ci fait éprouver l'éclatement d'une mémoire cryptique à même la page scripturaire. Il s'agit de cette conscience historique véhiculant les éclats de temps de l'urgence, qui est à l'image de cette préfiguration crypto-narrative qu'est l'espace morcelé du collage recouvrant le mur de la cellule de Bassmann. C'est pourquoi on est d'accord pour dire avec Adorno que :

L'apparence suggérée par l'art, selon laquelle le façonnement de l'empirique hétérogène le réconcilierait avec lui, doit se briser par le fait que l'œuvre admet en elle les ruines littérales et non fictives de l'empirique, reconnaît la rupture et la transforme. [...] [L]es déchets montés marquent le sens de cicatrices visibles [...] [et] renient l'apparence d'un continuum fondé dans l'unité subjective de l'expérience du « flux du vécu ».¹⁵³

Toutefois, si le post-exotisme accueille la matière de l'absence, les ruines non fictives du réel, il les déplace. Il les broie dans l'espace déphasé de la fiction, tandis qu'il présente les ruptures textuelles comme les symptômes d'une déchirure authentique, d'une blessure assénée à la tradition utopique, aux écrivains qui meurent en léguant en héritage un projet du possible : « chaque fois que l'un ou l'une ou l'autre d'entre nous périssait, notre récit a marqué une pause¹⁵⁴ ». Par ailleurs, contrairement à la fixité des photos et des textes de journaux qui composent généralement un collage, le montage post-exotique est d'un dynamisme qui articule surgissement et disparition jusque dans la matière scripturaire. Cette parenté avec l'explosion fait acquérir au montage littéraire post-exotique une propension kaléidoscopique. Les images fractales qu'il articule s'effondrent périodiquement pour laisser

¹⁵³ Adorno. *Théorie esthétique*. p. 201.

¹⁵⁴ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 50.

entrevoir des constellations qualitativement mais aussi formellement altérées : des variations de strates narratives qui s'écroulent jusqu'à devenir un « flux infime¹⁵⁵ » ou sinon qui s'estompent dans le blanc de la page, comme à la fin du roman *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*. De telles réverbérations entre strates narratives peuvent prononcer les ruptures, ponctuer le caractère parataxique de l'enchaînement d'une narration plurielle. En définitive, elles affermissent ce *discontinuum* qui attache les écrivains à une même tradition se construisant par à-coups, à un même héritage disloqué que le lecteur reçoit dans des lambeaux de textes. Elles le consolident, puisque les écrivains nourrissent le devenir du post-exotisme à même la « mémoire » des trépassés, « qui continu[e] à fabriquer des images » où les écrivains post-exotiques se déplacent « avec bonheurs, des rêves qui ni[ent] le réel et le subverti[ssent].¹⁵⁶ » Contre « un écrasement mutilant de la mémoire¹⁵⁷ » qui *défuturise* le futur et rend déficient le présent, l'utopie post-exotique que médiatise son radicalisme esthétique se nourrit d'un « remâchement anachronique des souvenirs¹⁵⁸ », une méditation analogue à celle à laquelle s'adonnent les habitants de la ville de Lisbonne pour Ingrid Vogel. Alors, si l'utopie post-exotique est dépendante d'une forme d'anamnèse liée à une mémoire cryptique, c'est peut-être, comme le constatait Adorno,

parce que l'utopie – ce qui n'est pas encore – est voilée de noir pour l'art [...]. [C]elui-ci conserve, au travers de toutes médiations, le caractère d'un souvenir, souvenir du possible contre le réel qui l'a refoulé, quelque chose comme la compensation imaginaire de la catastrophe qu'est l'histoire universelle, une liberté qui, sous l'emprise de la nécessité, n'a pu exister et dont il est incertain qu'elle puisse être. Dans sa tension vers la catastrophe permanente, la négativité de l'art est liée à sa participation aux ténèbres.¹⁵⁹

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 33.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 57.

¹⁵⁷ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 126.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 13.

¹⁵⁹ Adorno. *Théorie esthétique*. p. 177.

La profonde négativité de la poétique du possible post-exotique dans laquelle se déploie le souvenir d'une utopie irréalisée est à la mesure de la densité des ténèbres dans lesquelles se meut le *possest*. Cette obscurité conduit les écrivains à l'hermétisme, « à un langage et à des images capables de trouver dans [...] [leur] propre huis-clos », donc au sein de la crypte, « leur lumière, leurs nuances, leur chaleur, leur histoire, leur fonction.¹⁶⁰ »

De ces ténèbres prend donc forme la figure de l'utopie négative, qui impose à la construction post-exotique son caractère dissonant que fait vibrer les « modes musicaux totalement dépourvus d'incohérence et totalement auto-suffisants¹⁶¹ » pour les écrivains, c'est-à-dire se réclamant d'une autonomie définitive. Une telle dysharmonie couvre ou, comme le dit Bassmann, caresse « d'un *hermétisme limpide* » les « symphonies romanesques¹⁶² » des écrivains post-exotiques. Ces différentes compositions donnent à entendre « une musique de l'illisible¹⁶³ », des « borborygmes terminaux, les ultimes rauqueries scandées du post-exotisme¹⁶⁴ ». Jacques Attali remarquait :

Avec le bruit sont nés le désordre et son contraire : la musique. Avec la musique sont nés le pouvoir et son contraire : la subversion. Dans les bruits se lisent les codes de la vie, les rapports entre les hommes. Clameur et Mélodie ; Dissonance et Harmonie... Lorsqu'il est façonné par l'homme avec des outils spécifiques, lorsqu'il envahit le temps des prières et des fêtes, du recueillement et de la distraction, lorsqu'il se fait Musique, le bruit devient source de dépassement et de liberté, de transcendance et de rêve, d'exigence et de révolte.¹⁶⁵

La musique du post-exotisme garde du bruit le désordre, la subversion, la clameur et la dissonance, mais ils sont façonnés d'une telle manière qu'ils deviennent précisément les

¹⁶⁰ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 63.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 63.

¹⁶² *Ibid.*, p. 63.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 59.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 18.

¹⁶⁵ Jacques Attali. *Bruits*. Paris : Fayard, 2001, p. 15.

vecteurs pour l'acquisition d'une liberté refusée. Ces symphonies de l'illisible, qui ouvrent sur un dépassement onirique et utopique, gardent comme thème musical la subversion et la dissidence, la rupture avec le monde officiel, une révolte contre le réel. Certes, il est dit que les modes musicaux, « moins encore qu'auparavant[,] cherchaient, pour affirmer leur particularité, à se confronter avec l'univers poétique officiel ou avec le réel non carcéral.¹⁶⁶ » Néanmoins, par leur seule existence et la forme qu'ils détiennent, par le processus d'autonomisation qui les habite, ils entrent en conflit avec la réalité qui les refoule et qui force les écrivains à se mettre en crypte.

Les représentants de l'idéologie officielle cherchent pourtant à percer l'intelligence musicale post-exotique, à trouver la clé de la pratique littéraire cryptographique, à faire parler, communiquer les écrivains. Or, ce qui est vrai de la poésie, l'est également du post-exotisme : « Toute interprétation d'un poème qui le ramènerait à un message fait violence à son contenu de vérité en faisant violence à son paraître.¹⁶⁷ » Le paraître que prend le contenu de vérité du post-exotisme – en paraphrasant ici la formule héraclitéenne – *ne communique pas de message, n'occulte pas le vrai, mais fait figure d'utopie*. Le cryptogramme n'est pas la mise en langage de l'indicible souffrance et de l'horreur ineffable, mais l'empreinte de celles-ci qu'il garde comme les traces douloureuses d'un possible non encore advenu, puisque la matière scripturaire en est traversée de toutes parts. En ce sens, le post-exotisme est comme l'art radicalement moderne, puisqu'il « s'efforce de transformer le langage communicatif en un langage mimétique¹⁶⁸ », en un langage sans langage autre que sa propre expression, qui est à l'image de ruines qui s'accumulent et qui a la texture de la matière de l'absence. Or, les représentants du monde officiel sont sourds à ce langage non communicatif et ils le perçoivent comme un « déversement de [...] silence¹⁶⁹ », comme « dans un film muet

¹⁶⁶ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 63.

¹⁶⁷ Theodor W. Adorno. « Parataxe ». *Notes sur la littérature*. Trad. Sibylle Muller. Paris : Flammarion, 1984, p. 313.

¹⁶⁸ Adorno. *Théorie esthétique*. p. 150.

¹⁶⁹ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 34.

quand une imprécatrice maudit une civilisation de l'arrogance.¹⁷⁰ » Parce que le langage propre à la communication s'avère inapproprié à l'expression post-exotique, parce que « [p]arler n'a trait à la réalité des choses que commercialement¹⁷¹ » comme le remarquait Mallarmé, mais que les écrivains sont toutefois contraints de parler, ils « parl[ent] d'autre chose¹⁷² ». Ils parlent de choses sans valeur aux yeux de l'ennemi. Ils s'exercent à une littérature que l'adversaire ne se donne pas la peine de déchiffrer, tant elle est « éloignée de l'atroce plainte qu'il [...] [s'est] préparé à comprendre enfin¹⁷³ ». Tel qu'on l'apprend dans la cinquième leçon intitulée « Parlons d'autre chose », les écrivains ont « empli le paysages avec de brusques enthousiasmes envers le microscopique, envers le sordidissime, [...] [ils ont] élaboré de méticuleux rapports sur le pitoyable et sur le rien, [...] [ils se sont] dressés en faveur du moins que rien¹⁷⁴ ». C'est le sens que prend la « littérature des poubelles », qui rappelle à certains égards la définition du roman donnée par le rhéteur romain Albucius et rapportée par Quignard : « “Le seul gîte d'étape au monde où l'hospitalité soit offerte aux sordidissima”, c'est-à-dire aux mots les plus vils, aux choses les plus basses et aux thèmes les plus inégaux.¹⁷⁵ » Dans le post-exotisme, un tel romanèsque des rebuts est l'ultime méthode pour parler en refusant de communiquer un message, mais tout en communiquant avec violence le paraître, la figure de l'utopie qui est aussi celle de la résistance à la communication : le cryptogramme. On dira alors, de concert avec Georges Bataille, que « le refus de communiquer est un moyen de communiquer plus hostile, mais le plus puissant¹⁷⁶ ».

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 34.

¹⁷¹ Stéphane Mallarmé. « Variation sur un sujet ». *Œuvres complètes*. Édition établie et annotée par Henry Mondor et G. Jean-Aubry. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 366

¹⁷² Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 50.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 50.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 50.

¹⁷⁵ Pascal Quignard. *Albucius*. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2004, p. 42.

¹⁷⁶ Georges Bataille. *L'expérience intérieure. Œuvres complètes. Tome V*. Paris : Gallimard, 1973, p. 64.

Dans une Shaggå, par exemple, « [s]eule est communiquée la forme que le message aurait pu prendre s'il avait été transmis ou crypté.¹⁷⁷ »

La prise de position des écrivains post-exotiques pour ce que les littéraires officiels considèrent comme étant le plus « bas niveau d'insanité incohérente où stagnent depuis toujours les brouillons des poubelles¹⁷⁸ » témoignent pourtant d'une volonté d'entrer en dialectique avec l'idéologie dominante pour ouvrir au possible. Cependant, cette dialectique n'a rien du dialogue ou d'une communication conciliante. Le post-exotisme aspire à bouleverser l'ordre établi. Il a « pour but d'attaquer, au moyen d'une argumentation allusive ou polémique, les valeurs fondamentales sur lesquels la Renaissance fai[t] reposer son sens du réel (sens de l'espace, du temps, du temps historique, de la nature biologique de l'homme, de l'organisation sociale humaine).¹⁷⁹ » On se rapproche ici de l'idée d'Adorno qui veut que

[I]a vocation de la dialectique [...] [soit] de bousculer les saines opinions que nourrissent ceux qui ont le pouvoir maintenant, pour qui le cours du monde est intangible, et de déchiffrer en le ramenant à de justes « proportions » le reflet fidèle de ce qui nous est donné en réduction d'une situation qui s'est entre-temps démesurément détériorée. La raison dialectique est déraison, par rapport à la raison dominante : c'est en démasquant cette dernière et en la dépassant qu'elle devient raisonnable.¹⁸⁰

L'incohérence dont est taxée la « littérature des poubelles » par ses détracteurs, les écritures du délire d'une Ingrid Vogel ou d'un Lutz Bassmann opposent à la raison dominante, « “au bon sens” de l'adversaire¹⁸¹ », une vérité consciemment falsifiée par le mensonge littéraire, mais qui s'offre pourtant à l'intelligibilité. Par exemple, « dans [I]a totale opacité

¹⁷⁷ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 29.

¹⁷⁸ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 149.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 102.

¹⁸⁰ Theodor W. Adorno. *Minima moralia. Réflexions sur la vie mutilée*. Trad. Éliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral. Paris : Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2003. p. 98-99.

¹⁸¹ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 40.

romanesque [du livre d'Ingrid], une transparence, une limpidité¹⁸² » est présente, même si l'écrivain « réuss[it] à falsifier le monde, à falsifier son histoire personnelle, à mentir de façon magistrale¹⁸³ ». Des artifices de cette nature visent à faire tomber le voile de fausseté qui masque la réalité. Ils servent à mettre au jour ce monde corrompu par la logique marchande et la situation d'échange totale. Le « narrateur est préoccupé par sa relation avec le mensonge littéraire¹⁸⁴ », mais il participe également à la communauté des « faussaires tout-puissants, seuls détenteurs des vérités essentielles¹⁸⁵ », qui luttent contre « *l'argent totalitaire*¹⁸⁶ » et tous ceux qui favorisent « *la vaste prostitution sociale-démocrate*¹⁸⁷ ». Ainsi, on pourrait dire avec Adorno, que, « contre le mensonge du monde réifié de la marchandise, on peut encore trouver un correctif dans le mensonge qui en est la dénonciation¹⁸⁸ », mais un mensonge délivré de celui d'être vrai. On rappellera en effet que les faussaires post-exotiques, en accord avec le principe de l'utopie *stricto sensu*, ne cachent pas qu'ils trafiquent délibérément l'image de la réalité pour lever le voile sur la vérité socio-historique occultée par les dirigeants du monde officiel : « oui, nous continuerons, dans le même style éclaté, rusé, pirate, à dénoncer notre société éclatée, rusée, fourbe, bâtie sur les faux-semblants, les mensonges, les vraies, les infiniment vraies veuleries !¹⁸⁹ » C'est en ce sens que la dialectique que déploie le post-exotisme œuvre pour l'utopie. Car, comme l'enseigne la philosophie adornienne, « [l']utopie vécue à travers l'art comme promesse de bonheur n'est formulable comme utopie concrète que grâce à la réflexion seconde sur la

¹⁸² Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p.173.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 172-173 .

¹⁸⁴ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 38.

¹⁸⁵ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p.106.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 240.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 240.

¹⁸⁸ Theodor W. Adorno. *Minima moralia. Réflexions sur la vie mutilée*. Trad. Éliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral. Paris : Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2003. p. 56.

¹⁸⁹ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 134.

forme présente de la rationalité¹⁹⁰ », c'est-à-dire comme expression qui perturbe une raison que l'on doit reconnaître comme irréfléchie : une rationalité totalitaire qui n'accepte pas ce qui lui est étranger. Puisque l'irrationalité caractérise la construction de l'expression du contenu de vérité du post-exotisme, la participation aux ténèbres de cette littérature, le séjour du *possest* dans la négativité et la dissonance qu'il fait retentir contre les voix de la raison dominante deviennent raisonnables. La promesse d'un monde meilleur post-exotique rappelle ainsi que la raison dialectique est aussi l'irrationalité de cette littérature dite des poubelles, une littérature qui est un « [g]uide raisonné pour une promenade en pays de poussière¹⁹¹ », pour reprendre ici l'un des titres du collectif Jörg Sjöström.

Cette dialectique n'aspire pas à une domination des antinomies par la moyenne entre les extrêmes. Elle met plutôt en œuvre le travail de la négativité de l'antinomisme mimétique en tant que processus qui stimule le *posse*, comme producteur d'*horizons possibilisants*. Selon François Rastier, « la négativité de l'antinomisme dramatise l'affrontement des contraires, ou plus exactement des contradictoires, mais ne conduit aucunement à résoudre les contradictions.¹⁹² » Dans le post-exotisme, le mode référentiel dramatise les contradictoires en les identifiant, mais sans leur faire violence, c'est-à-dire en les acceptant, sans réduire leur profonde hétérogénéité, au sein d'une cosmographie plurielle et fractionnée. Un tel principe va parfois jusqu'à inscrire les antagonismes à l'intérieur d'une logique de la non-opposition des contraires :

les antagonismes sont clairement définis, mais à l'intérieur d'un système intellectuel en oscillation ou en boucle, qui modifie la nature des oppositions et, en résumé, ne leur attribue aucune importance. Sur cette question, la volonté de dissidence des auteurs est totale [...]. Que le române brasse une pâte où les catégories intellectuelles de l'extérieur sont remises en cause, voilà qui ne dérange personne dans la littérature carcérale; et nul

¹⁹⁰ Marc Jimenez. *Vers une esthétique négative*. Paris : Le Sycomore, coll. « Arguments critiques », 1983, p. 192.

¹⁹¹ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 159.

¹⁹² François Rastier. « Rhétorique et interprétation ou le miroir et les larmes ». Consulté le 15 juillet 2006. http://www.revue_texto.net/Lettre/Rastier_Rhetorique.html. Paru dans Michel Ballabriga (dir.). *Sémantique et rhétorique*. Toulouse : Editions Universitaires du Sud, 1998, p. 33-57.

ne regrette que, dans l'objet poétique surgi de ce pétrissage, l'idée d'un dialogue avec les univers officiels soit cruellement absente.¹⁹³

Cette synthèse non violente, qui se défie des catégories intellectuelles et des normes extérieures, plonge les textes post-exotiques dans une opacité insondable aux yeux de l'ennemi, qui exerce par domination une totalisation du social et du culturel. La *mimesis* du post-exotisme travaille donc contre la transparence et engendre des contradictions définitivement réfractaires au discours de l'idéologie dominante. La dimension formelle du post-exotisme est déjà une protestation contre la domination, puisqu'elle oppose à l'identité du monde officiel avec lui-même une altérité toujours ouverte qui séjourne dans la négativité, dans les ruines et les déchets. Il ne s'agit pas de dire avec Mallarmé que « le monde est fait pour aboutir à un beau livre¹⁹⁴ », mais que la totalité non-vraie du monde est faite pour se briser dans des cosmographies hétéroclites et lacunaires, qui répondent au principe de la différence, au *posse* qu'entérine la dialectique du post-exotisme. On remarquera alors avec Adorno, que, « comme la différence escamotée est reconnaissable par la dialectique, l'identification totale n'a pas en elle le dernier mot. La dialectique est capable de sortir du cercle de son emprise sans lui opposer dogmatiquement, de l'extérieur, une thèse prétendument réaliste.¹⁹⁵ » Lutz Bassmann ou encore Ingrid Vogel, ces incarnations du *possest* en des instances narratives aussi éclatées que leur propre production esthétique, se font les avatars d'une telle pensée de la différence, mais également les textes eux-mêmes. Ces derniers apparaissent comme le processus de leur propre production, puisqu'il s'agit de « manuscrits non publiés¹⁹⁶ » et inachevés comme en témoigne *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*. Ils se constituent comme de véritables devenirs en perpétuelle émergence où la fin se substitue au début dans une mécanique textuelle par laquelle le *posse* est

¹⁹³ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 39-40.

¹⁹⁴ Stéphane Mallarmé. « Réponse à l'enquête de Jules Huret sur l'évolution littéraire ». *Œuvres complètes vol. II*. Édition établie et annotée par Bertrand Marchal. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 702.

¹⁹⁵ Theodor W. Adorno. *Dialectique négative*. Trad. groupe de traduction du Collège de philosophie. Paris : Payot, coll. « Critique de la politique », 2001, p. 169.

¹⁹⁶ Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 55.

continuellement dynamisé, même s'il est modalisé par l'éphémère, puisque ce noyau temporel lui garantit son autonomie comme sa disparition, donc sa renaissance. Les formes post-exotiques repoussent ainsi l'achevé et alimentent les *horizons possibilisants*, les lignes de fuite hors de la fausseté du réel contre laquelle les écrivains s'insurgent et qui les amène à crypter des textes habités par la figuration du réel. La poétique du possible post-exotique fait de cette façon apparaître une figure critico-utopique qui ne peut que prendre l'apparence du cryptogramme, afin de figurer une utopie qui demeure incommunicable et non-affirmative.

2.4. Conclusion du deuxième chapitre

Au cours de ce deuxième et dernier chapitre, la conjugaison de l'eschatologie du possible et de la dialectique négative a permis d'établir définitivement la correspondance entre l'utopie post-exotique et sa figure qu'est le cryptogramme. Des diverses dimensions données à cette utopie, toutes se sont trouvées fortement déterminées par la pratique cryptographique des écrivains de la subversion. En effet, une fois réintroduits dans une démarche interprétative empruntée à l'esthétique et la philosophie adornienne, les éléments d'analyse soulevés lors du premier chapitre se sont vus attribuer un véritable potentiel utopique dans le sens donné par la Théorie critique. Or, ces premiers éléments ont également bénéficié du deuxième temps de ce mémoire, puisque la question cryptographique qu'ils définissaient s'est trouvée enrichie, alors qu'elle servait essentiellement à cerner les enjeux utopiques de la littérature post-exotique. Entre autres, c'est l'essence négative de la rhétorique catastrophiste de la poétique du possible post-exotique dans sa relation avec l'historicité qui fut investie, ce qui a ouvert la voie à une compréhension de l'utopie comme étant médiatisée négativement. La catégorie du Nouveau est venue étoffer la réflexion inaugurée par l'analyse de cette poétique, en autorisant de saisir le cryptogramme post-exotique dans le rapport étroit qu'il entretient avec l'écriture du désastre. Grâce à l'étude de l'aspect formel que génère ce type d'écriture, le cryptogramme est apparu chargé d'une authentique propension dialectique, qui réactualise une pensée de l'utopie au sein d'une littérature que l'on aurait pu croire enfermée dans la seule désespérance. Ainsi, on pourrait

aller jusqu'à dire que cette figure est un signe qui s'auto-alimente, tant la relation qui unit le cryptogramme et l'utopie post-exotique est d'une circularité qui offre ces deux termes à une amplitude croissante.

En empruntant le chemin interprétatif qu'ouvrira cette figure à l'analyse, l'utopie s'est éloignée du lieu commun qu'ont consolidé ces récits utopiques détenant une structure spéculaire et reconnus pour exprimer des idéaux ou encore un état sociétal enviable. Le cryptogramme a amené à la littérature post-exotique un « projet du possible » d'une telle façon que l'utopisme des écrivains de la subversion ne trouve que de très faibles échos dans l'histoire de l'utopie, telle que la présente un Jean Servier¹⁹⁷ – encore faut-il préciser que, lorsqu'il y a écho, celui-ci est extrêmement discordant. La tâche que l'on s'était donnée ne consistait pas à identifier des correspondances ou à cibler des différences entre l'utopie post-exotique et la « tradition » littéraire utopique. Or, même si ce mémoire n'a pas la prétention de participer à l'histoire de l'utopie en y ajoutant l'étude du cryptogramme post-exotique, il faut reconnaître que l'œuvre des écrivains que met en scène Volodine dans ses romans problématise la question historique de l'utopisme. Car elle réactualise l'utopie en l'offrant toute entière à l'esthétique, c'est-à-dire en insistant sur le déplacement définitif d'une perspective politique dans la sphère hermétique d'une œuvre littéraire plurielle. Elle pourrait laisser croire que, comme le voulait Adorno, la « notion de radicalité, entièrement transposée dans l'esthétique, a quelque chose d'une idéologie déviante, manière de se consoler de l'impuissance réelle des sujets.¹⁹⁸ » Les deux dernières phrases du roman *Lisbonne dernière marge* signent ce fait problématique qu'est la poursuite d'une utopie au moment où l'on vit une fatale désillusion, au moment où l'on considère que le monde est plongé dans une dégénérescence immensurable : « “Sujet de dissertation : *Le suicide peut-il sauver l'individu de la noyade ?* ” dis-je, approuvant de tout cœur son projet. *Nous étions jeunes alors et, pour lutter contre l'absurdité impardonnable du monde, NOUS AVIONS DES ARMES.*¹⁹⁹ »

¹⁹⁷ Jean Servier. *Histoire de l'utopie*. Paris : Gallimard, coll. « Idées », 1967, 376 p.

¹⁹⁸ Theodor W. Adorno. « Les fameuses Années Vingt ». *Modèles critiques*. Trad. Marc Jimenez et Eliane Kauholz. Paris : Payot, coll. « Critique de la politique », 1984, p. 53.

Toutefois, le suicide ne serait-il pas l'ultime moyen pour se donner tout entier à la communauté invisible, pour se crypter en se mettant en crypte ? Blanchot disait :

la *clandestinité*, le *non phénoménal* du rapport humain, est l'essence du « suicide », toujours caché, moins parce que la mort y est en jeu que parce que mourir – la passivité même – y devient action et se montre dans l'acte de se dérober, hors phénomène. Qui est tenté par le suicide est tenté par l'invisible, secret sans visage.²⁰⁰

Sans abolir la charge utopique post-exotique, les derniers instants de *Lisbonne dernière marge* témoignent d'une constatation qui trouve résonance dans la pensée adornienne :

ce que qu'on appelait à la fin du siècle [le XIX^e] « mourir en beauté » s'est limité au souhait d'abrèger l'avilissement infini de l'existence ainsi que la douleur infinie de l'agonie, dans un monde où depuis longtemps il y a bien pire à craindre que la mort. La fin objective de l'idéal humaniste (*Humanität*) ne veut pas dire autre chose. Elle signifie que l'individu en tant qu'individu, en tant que spécimen de l'espèce humaine, a perdu l'autonomie grâce à laquelle il pourrait réaliser le genre humain.²⁰¹

Certes, l'acteur post-exotique n'a plus d'armes, sinon celle bien impuissante qu'est la littérature. Toutefois, c'est celle-ci qui permet la figuration du réel, une ouverture sur des lignes de fuite, le déploiement d'*horizons possibilisants* comme de son contenu de vérité. Ancré dans une esthétique qui fait vivre « la participation politique du non-politique²⁰² », le post-exotisme fait remuer le cadavre de l'utopie en ce temps où théoriciens, philosophes et littéraires en font l'autopsie. Par exemple, Corinne Leenhardt posait la question suivante : « Qu'aurait à nous dire ce XXI^e siècle naissant, sinon que l'utopie est un discours mort avec la “fin de l'Histoire” ? » Elle remarquait notre « déficience actuelle à penser l'utopie ou à

¹⁹⁹ Antoine Volodine. *Lisbonne dernière marge*. p. 245.

²⁰⁰ Maurice Blanchot. *L'Écriture du désastre*. Paris : Gallimard, 1980, p. 56.

²⁰¹ Theodor W. Adorno. *Minima moralia. Réflexions sur la vie mutilée*. Trad. Éliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral. Paris : Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2003. p. 45.

²⁰² On emprunte ici une formule adornienne apparaissant dans Adorno. *Théorie esthétique*. p. 323.

penser dans l'utopie.²⁰³ » Comme l'expose en partie ce mémoire, on est d'avis que les écrivains post-exotiques parviennent à penser l'utopie et dans l'utopie précisément car ils ont su quitter l'ordre de ce « discours mort », afin de réintroduire, de réanimer l'esprit utopique dans d'autres modalités textuelles qui, elles, sont empreintes d'une dimension cryptique.

²⁰³ Corinne Leenhardt. « L'utopie est-elle derrière nous ? ». *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, no. 68. octobre-décembre, 2000, p. 127.

CONCLUSION

Pour donner le ton à la conclusion de cette étude et ajouter à la question de la mort probable ou probante de l'utopie comme mode de penser ou ordre de discours, on pourrait reprendre le titre d'un article de Peter Bürger : « Fin de l'avant-garde ? » Il ne s'agit pas ici de répondre à cette question en regard du post-exotisme, mais seulement de poser les jalons d'une réflexion à laquelle ouvrent nos deux chapitres. L'interrogation lancée par le critique allemand est la suite logique de l'hypothèse qui a donné lieu à cette analyse, du moins si l'on garde en mémoire la perspective théorique qui permet, au final, de cerner la figure de l'utopie post-exotique. Bürger considère Adorno comme le « théoricien de l'avant-garde » au sens de cette « orientation de la modernité qui [...] est, ou prétend être, la plus avancée en ce qui concerne le matériau artistique¹ ». Or, on voudrait également ajouter que le philosophe use de ce sens normatif donné à l'avant-garde pour le réinscrire dans un projet de transformation radicale du social, comme en témoigne sa position sur l'utopie en art, qui est innervée par la dialectique négative. D'abord, si l'on suit la thèse de Bürger, il faudrait distinguer et opposer la « modernité au sens strict » et « l'avant-garde », c'est-à-dire reconnaître que la recherche d'autonomie de l'art au moyen d'un progrès du matériau artistique diffère de l'exigence « d'unifier l'art et la vie² » en vue d'une transformation sociétale. Est-ce que le post-exotisme ne se situerait pas à la jonction ou, devrait-on dire, au point de tension de ces deux orientations ? Son autonomie est relative à la société dont il veut se séparer définitivement et cette rupture avec le réel n'est valable qu'en fonction des desseins utopiques auxquels les écrivains post-exotiques aspirent, rappelant ainsi que leur pensée utopique comme la littérature post-exotique est toujours rattachée à la société à laquelle ils s'opposent et qu'ils souhaitent voir se transformer.

¹ Peter Bürger. « Fin de l'avant-garde ? » Trad. Robert Dion. *Études littéraires*, vol. 31, no. 32, hiver, 1999, p. 15.

² *Ibid.*, p. 19.

Bürger estime cependant que « l'exigence philosophico-historique qu'Adorno reliait à l'idée du développement du matériau a disparu³ » et que seul subsiste l'idée d'une modernité qui « séparerait l'art de la vie et en même temps mettrait en question cette séparation.⁴ » Le post-exotisme développe très certainement cette idée, mais il semble également répondre à l'exigence adornienne, entendu que l'avancée dans la pratique littéraire effectuée par les écrivains post-exotiques – le radicalisme esthétique de l'expression cryptographique – est un gage de sa valeur utopique. On pourrait alors supposer que ces écrivains ne prennent pas seulement en charge l'obsolescence de l'utopie, mais également une certaine orientation de la modernité telle qu'on la retrouve dans l'esthétique d'Adorno. Toutefois, une telle hypothèse aurait comme présupposé l'inactualité des thèses esthétiques adorniennes et induirait que le post-exotisme participerait d'un anachronisme qui minerait sa contribution à la catégorie du Nouveau, à cette catégorie jugée elle-même vieillissante et qui se voulait pourtant d'un dynamisme intempestif. Adopter sans appel ce présupposé, ce serait négliger une part de la dernière esthétique du philosophe, dans laquelle il n'est plus question d'un rejet systématique de ce qui vient avant l'avant-gardisme – compris comme l'idée du développement du matériau artistique –, mais bien d'une transformation de l'héritage artistique par la médiation du Nouveau : « Même lorsque l'art moderne conserve des acquisitions traditionnelles en les considérant comme des techniques, ces acquisitions sont supprimées par le choc, lequel ne laisse aucun héritage intact.⁵ » Dans le post-exotisme, le române pourrait exprimer une telle idée : « Le române appartient à la famille des formes romanesques, et son ambition narrative, sa taille, son style, le rapprochent du roman. Toutefois, il s'en distingue par plusieurs traits⁶ ». Car « [l]a dynamique du române s'articule d'une façon qui ne pourrait pas s'inscrire dans un univers romanesque traditionnel⁷ ».

³ *Ibid.*, p. 20.

⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁵ Adorno. *Théorie esthétique*. p. 42.

⁶ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 37.

⁷ *Ibid.*, p. 39.

L'une des dimensions subversives – négatives – que demandait Adorno à la pratique artistique actuelle tient à cela. Cette dernière devrait dérober à l'industrie de la culture l'objet de sa domination par la *mimesis*, afin de le vider du contenu idéologique du monde administré qui l'emplit et dans le but de l'ouvrir au non-identique. Comme le notait Christine Eichel dans son article « Entre avant-garde et agonie. Actualité de la dernière esthétique d'Adorno », une telle opération se produit par effrangement ou ramification des genres artistiques entre eux et en relation avec la réalité extra-esthétique. Ceci contribue au développement du matériau artistique par médiation de l'Ancien par le Nouveau, tout en sauvant l'art d'une autonomie qui marcherait à vide. Selon Eichel :

Effrangement et ramification des arts accomplissent aujourd'hui ce qu'Adorno réclamait à la post-modernité : un comportement mimétique à l'égard de l'empirie, en rupture avec la splendide isolation des contre-mondes esthétiques, et qui serait capable de développer la capacité de réaction intuitive sans contrôle rationnel.⁸

Toutefois, ce qu'Eichel nomme « l'isolation des contre-mondes esthétiques » est directement dépendante de l'acte d'interprétation de l'art chez Adorno, qui considère qu'une œuvre est un langage chiffré qui résiste à la compréhension selon le code assigné par la société marchande : « Aujourd'hui, la raison principale de l'inefficacité sociale des œuvres d'art qui ne cèdent pas à la propagande pure et simple [de l'idéologie dominante] est que, pour résister au système tout puissant de communication, elles sont obligées de se débarrasser des moyens de communication qui les rapprocheraient peut-être des gens.⁹ » De plus, une œuvre résiste à l'idéologie dominante en refusant la fétichisation qui la réduirait à l'état de marchandise et qui fixerait définitivement son sens. Le philosophe exprime cela lorsqu'il dit que la « barbarie, c'est de prendre les choses à la lettre.¹⁰ » En d'autres mots, la barbarie c'est la « défiguration » au sens où l'entend Kearney, c'est-à-dire ce à quoi résiste la pratique

⁸ Christine Eichel. « Entre avant-garde et agonie. Actualité de la dernière esthétique d'Adorno ». *Rues Descartes. Actualités d'Adorno*. Paris : Presses Universitaires de France, no. 23, mars, 1999, p. 109.

⁹ Adorno. *Théorie esthétique*. p. 308.

¹⁰ Adorno. *Théorie esthétique*. p. 88.

cryptographique post-exotique par sa poétique du possible, afin de ne pas disparaître comme manifestation figurative de l'utopie. Alors, pourrait-on faire l'hypothèse que le cryptogramme est l'un des derniers avatars de la subversion, qui réunirait en lui la définition de la modernité de Bürger et celle de l'avant-garde historique qu'il y oppose ?

Le critique allemand affirmait « [n]on pas que les avant-gardes sont pour nous liquidées, mais plutôt qu'elles *survivent précisément en tant que passé*.¹¹ » Cependant, comme il le constate, cette survivance en régime d'historicité contemporain les dénature et les amène loin de leur projet initial. Ainsi peut-il conclure son article en proposant qu'« aussi longtemps que nous nous accommoderons de la pensée que si l'avenir est sombre, le présent est en revanche toujours fort agréable pour la plupart, l'avant-garde nous apparaîtra tel un phénomène du passé¹² ». Si le post-exotisme témoigne de l'anachronisme du phénomène de l'avant-gardisme, il le réactualise dans un présent que le futur – aussi sombre soit-il – n'a pas à envier. Une telle perspective pourrait ramener à l'avant-garde « les vastes logorrhées d'arrière-garde, qu'on ne prend pas plaisir à lire¹³ », et confirmer que l'anachronie est une porte ouverte sur la nouveauté comme le voulait Benjamin. Or, une autre difficulté s'impose et conduit à quitter le point de vue interprétatif intrafictionnel que l'on a pris jusqu'ici. En entrevue, Volodine signalait que, actuellement, le pouvoir de la littérature sur les événements socio-historiques est absolument nul¹⁴. Dans *Lisbonne dernière marge*, Ingrid Vogel recrée des univers dans lesquels la poétique est capable de s'attaquer à l'absurdité du monde officiel, mais rien n'indique que les romans de Volodine ouvrent quant à eux la marche à une avant-garde utopiste ayant un impact concret sur le monde empirique. L'univers de fiction que les écrivains mettent en place, en cela, conserve bel et bien un rapport de non-identité avec la société contemporaine et, pour cette raison entre autres, on est d'avis que l'œuvre

¹¹ Peter. Bürger. « Fin de l'avant-garde ? » Trad. Robert Dion. *Études littéraires*, vol. 31, no. 32, hiver, 1999, p. 19.

¹² *Ibid.*, p. 21.

¹³ Volodine. *Le post-exotisme en dix leçons*. p. 18.

¹⁴ Volodine. « Let's Take that From the Beginning Again... Antoine Volodine Interviewed by Jean-Didier Wagneur ». *Substance*, vol. 32, no. 2, 2003, p. 27.

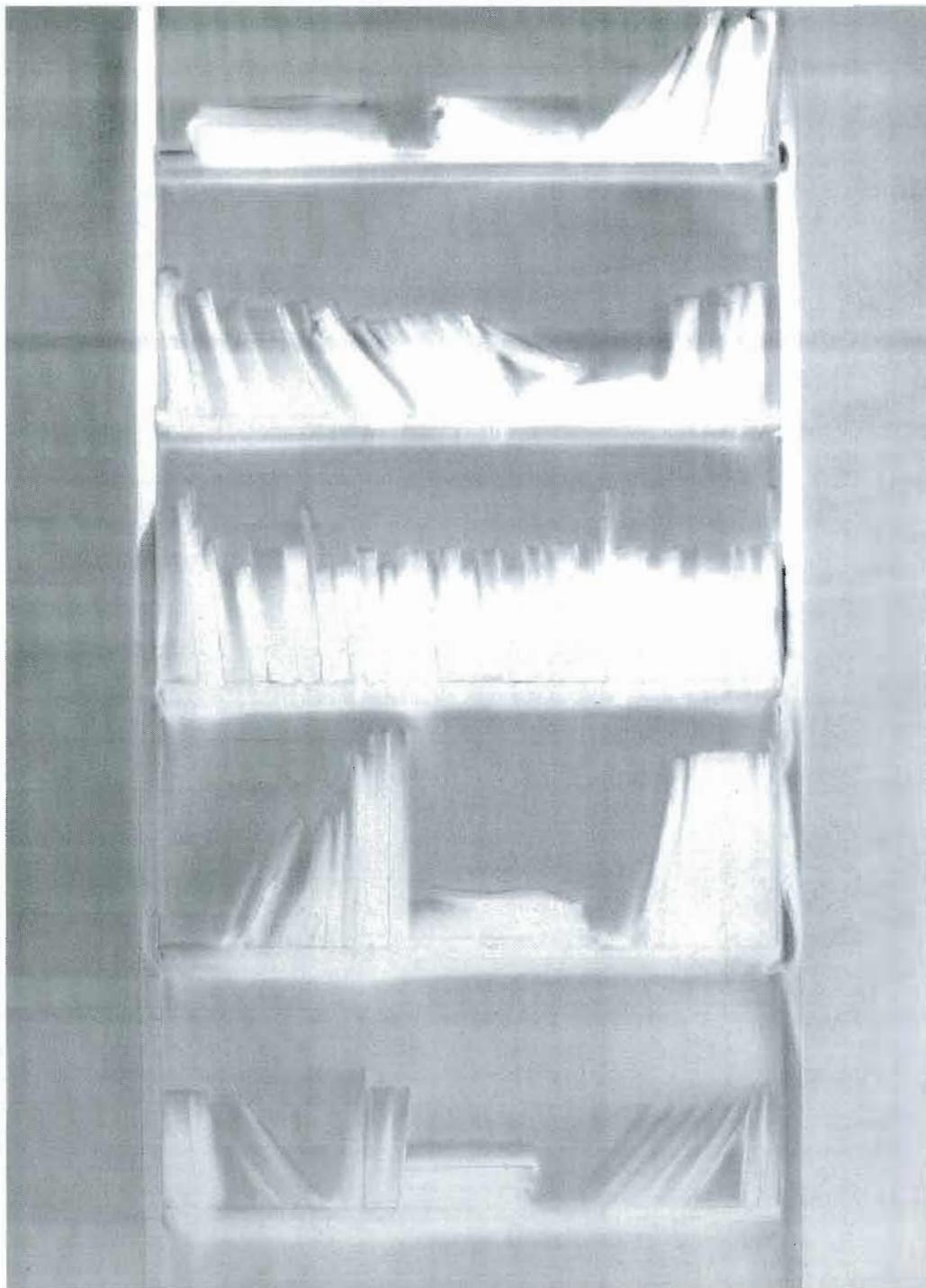
d'un Volodine constitue une authentique *promesse de bonheur*, une valeur effective de dialectique négative.

APPENDICE A

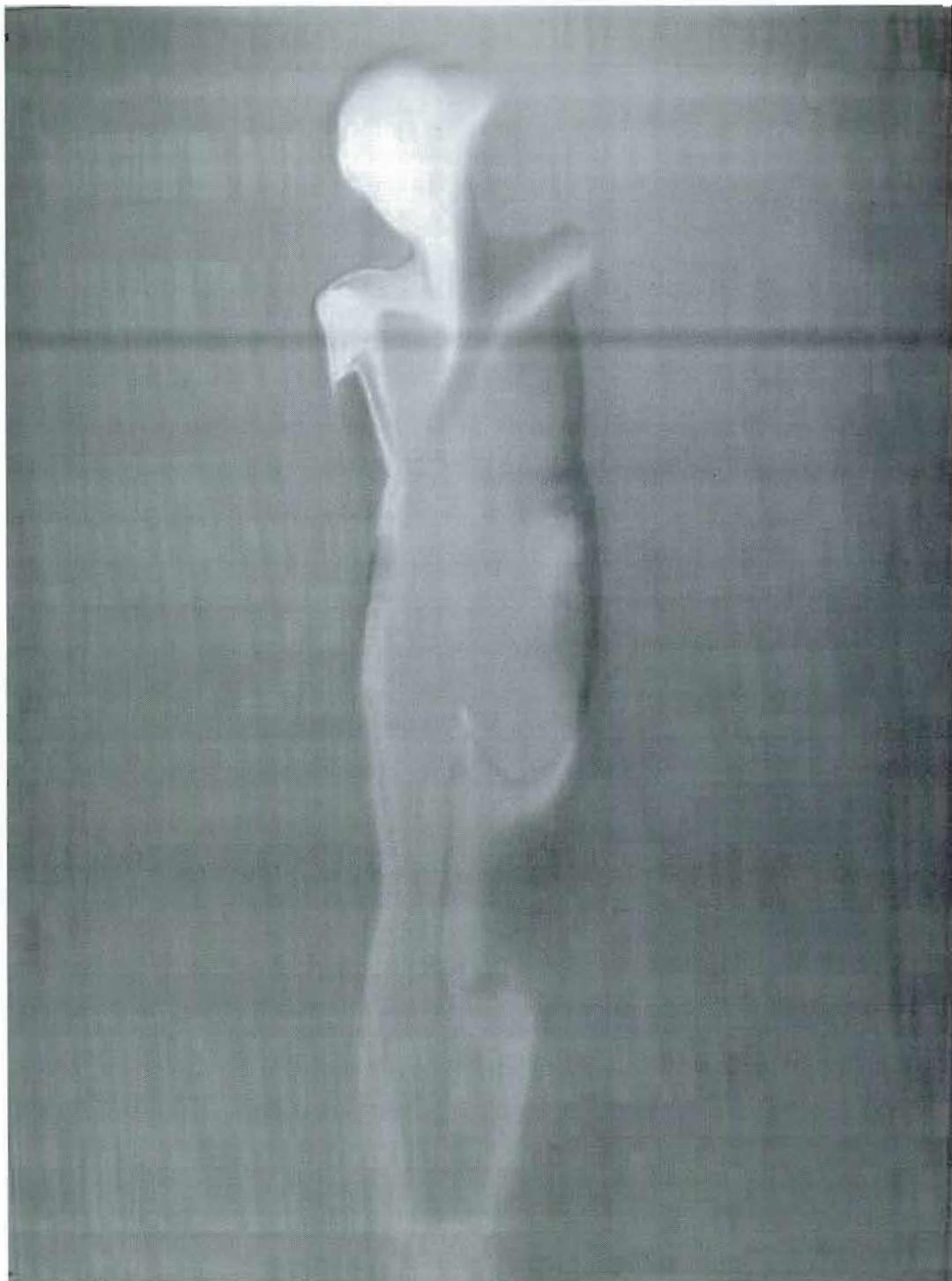
PHOTOS TIRÉES DE *DELOCAZIONE* DE CLAUDIO PARMIGGIANI



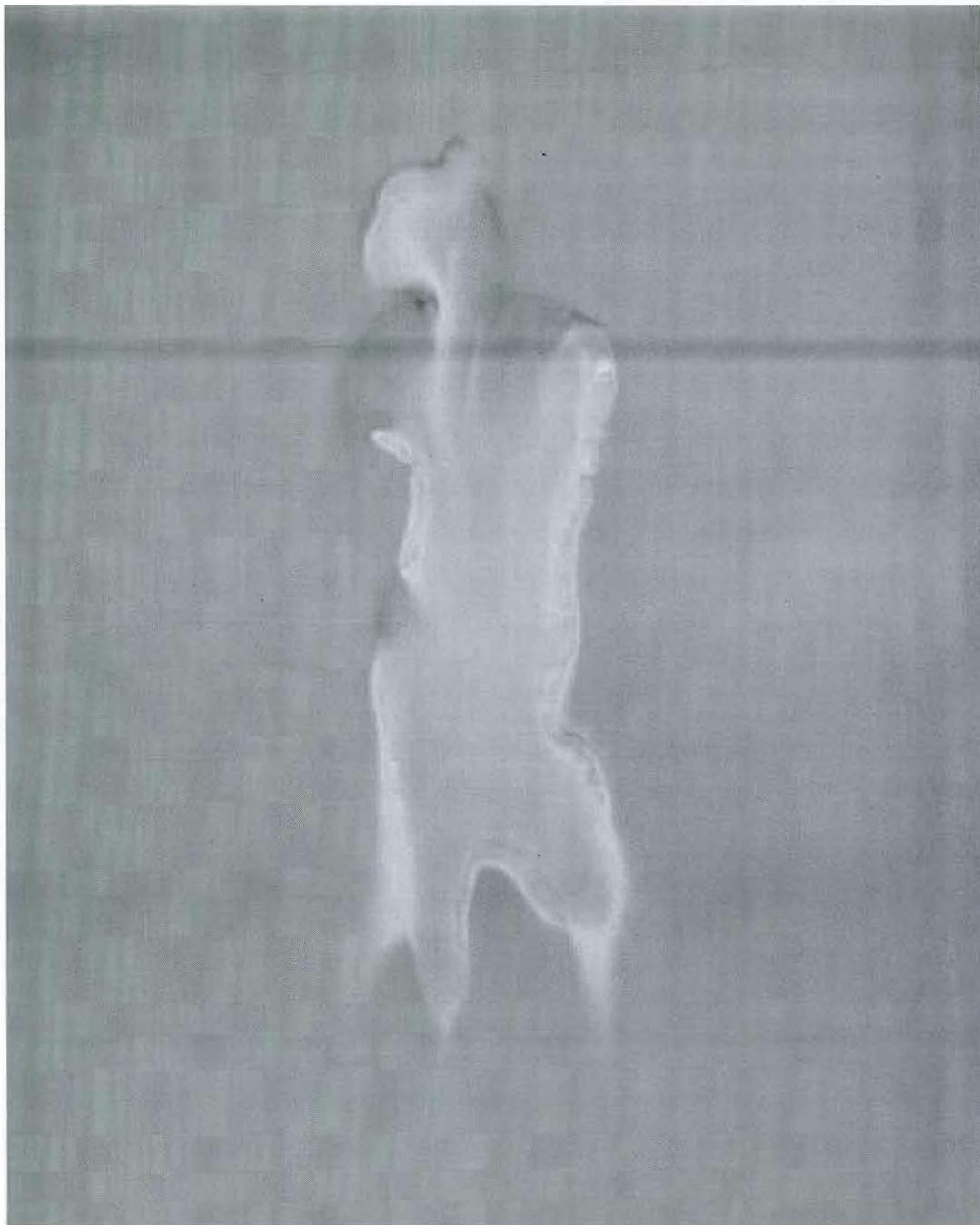
Claudio Parmiggiani, *Sans titre*, Fumée et suie sur bois, 150x115 cm. ©Photo de L. Mascherpa. Cliché coul. 2004.



Claudio Parmiggiani, *Empreinte d'une bibliothèque*, Suie sur acrylique et sur bois, 200x146cm, ©Photo Gérald Petit, Cliché coul. 1998.



Claudio Parmiggiani, *Sans titre*, Fumée et suie sur bois, 150x115 cm. ©Photo : L. Mascherpa, Cliché coul. 2004.



Claudio Parmiggiani, *Sans titre*, Fumée et suie sur bois, 150x115cm. ©Photo : L. Mascherpa, Cliché coul. 2004.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres étudiées

- Volodine, Antoine. 1990. *Lisbonne dernière marge*. Paris : Éditions de Minuit, 244 p.
- _____. 1998. *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*. Paris : Gallimard, 107 p.

Études sur Antoine Volodine

- Bornand, Marie. 2004. *Témoignage et fiction. Les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*. Genève : Librairie Droz, 252 p.
- Briot, Frédéric. 1998. « La littérature et le reste : Gilbert Lascaut, Olivier Rolin, Jacques Roubaud, Antoine Volodine ». Dominique Viart (dir.). *Écritures contemporaine 1. Mémoires du récit*. Paris, Caen : Lettres modernes Minard, coll. « Écritures contemporaines », p. 157-175.
- Huglo, Marie-Pascal. 2003. « The Post-Exotic Connection : Passage to Utopia ». *Substance*, vol. 32, no. 2, p. 95-108.
- Volodine, Antoine. 2003. « Let's Take that From the Beginning Again... Antoine Volodine Interviewed by Jean-Didier Wagner ». *Substance*, vol. 32, no. 2. p. 12-43.
- Scanlan, Margaret. 1995. « Literature at the Margins : The Terrorist as the Novelist in Antoine Volodine's *Lisbonne dernière marge* ». *New Novel Review*, vol. 3, no. 1, printemps, p. 67-81.
- Wagner, Frank. 2000-2001 « Leçon 12 : anatomie d'une révolution post-exotique ». *Études Littéraires*, vol. 32-33, no. 3-1, automne-hiver, 187-199 p.
- Wagner, Jean-Didier. 2003. « Introduction ». *Substance*, vol. 32, no. 2, p. 3-11.
- Wilske, Almut. 2006. « Antoine Volodine, résistance et subversion ». Anne Roche (dir.). *Antoine Volodine, fictions du politique*. Caen : Lettres modernes Minard, coll. « Écritures contemporaines ». 57-64 p.

Théories et critiques

- Abensour, Miguel. 2006. « L'homme est un animal utopique. Entretien avec Miguel Abensour ». *Mouvements*, no 45-46, mai-juin-juillet-août, p. 72-86.
- Adorno, Theodor W. 2003. *Minima moralia. Réflexions sur la vie mutilée*. Trad. Éliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral. Paris : Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 356 p.
- _____. 1984. « Parataxe ». *Notes sur la littérature*. Trad. Sibylle Muller. Paris : Flammarion, p. 307-350.
- _____. 1984. « Les fameuses Années Vingt ». *Modèles critiques*. Trad. Marc Jimenez et Eliane Kaufholz. Paris : Payot, coll. « Critique de la politique », p. 47-54.
- _____. 2001. *Dialectique négative*. Trad. groupe de traduction du Collège de philosophie. Paris : Payot, coll. « Critique de la politique », 421 p.
- _____. 2004. *Théorie esthétique*. Trad. Marc Jimenez. Paris : Klincksieck, coll. « Collection d'esthétique », 514 p.
- Angenot, Marc. 2001. *D'où venons-nous ? Où allons-nous ? La décomposition de l'idée de progrès*. Montréal : Trait d'union, coll. « Spirale », 176 p.
- Attali, Jacques. 2001. *Bruits*. Paris : Fayard, 304 p.
- Baczko, Bronislaw. 2001. *Lumières de l'utopie*. Paris : Payot, coll. « Critique de la politique », 416 p.
- Barthes, Roland. 2002. *Le Degré zéro de l'écriture. Œuvres complètes. Tome I*. Paris : Seuil, p. 171-224.
- _____. 1962. « La mécanique du charme ». Italo Calvino. *Le chevalier inexistant*. Trad. Maurice Javion. Paris : Seuil, p. 7-10
- _____. 2002. « De la science à la littérature ». *Œuvres complètes. Tome II*. Paris : Seuil, p. 1263-1270.
- _____. 2002. *Le plaisir du texte. Œuvres complètes. Tome IV*. Paris : Seuil, p. 219-261.
- _____. 2002. *La chambre claire. Œuvres complètes. Tome V*. Paris : Seuil, p. 785-893.

- Bataille, Georges. 1973. *L'expérience intérieure. Œuvres complètes. Tome V.* Paris : Gallimard, p. 9-181.
- Baudelle, Yves. 1999. « De la référence dans l'univers de fiction : problèmes de lisibilité du roman ». Centre de recherche sur la lecture littéraire de Reims. *L'Illisible*. Colloque organisé les 21, 22 et 23 octobre 1997. Paris : Klincksieck, coll. « La lecture littéraire », p. 73-86.
- Bradbury, Ray. 1995. « Il y a plus d'une façon de brûler un livre ». *Fahrenheit 451*. Trad. Jacques Chambon. Paris : Denöel, coll. « Présence du futur », p. 246-250.
- Benjamin, Walter. 2000. c1931. « Le caractère destructeur ». *Œuvres II*. Trad. Rainer Rochlitz. Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », p. 330-332.
- _____. 2000. « Petite histoire de la photographie ». *Œuvres. Tome II*. Paris. Gallimard, coll. « Folio essais », p. 295-321.
- _____. 2000. « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité (dernière version 1939) ». *Œuvres. Tome III*. Paris. Gallimard, coll. « Folio essais », p. 269-316.
- _____. 2000. « Sur le concept d'histoire ». *Œuvres. Tome III*. Paris. Gallimard, coll. « Folio essais », p. 427-443.
- _____. 1989. *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*. Trad. Jean Lacoste. Paris : Cerf, 974 p.
- Bertrand, Denis. 2000. *Précis de sémiotique littéraire*. Paris : Nathan, 272 p.
- Blanchot, Maurice. 1960. « Héraclite ». *Nouvelle Revue Française*, no. 85, janvier, 219 p.
- _____. 1980. *L'Écriture du désastre*. Paris : Gallimard, 219 p.
- Bürger, Peter. 1999. « Fin de l'avant-garde ? » Trad. Robert Dion. *Études littéraires*, vol. 31, no. 32, hiver, p. 15-22.
- Cauquelin, Anne et Jeudy, Henri Pierre. 1989. « Dialogue sur la nature et le paysage ». *Ethnologie française : revue trimestrielle de la Société d'Ethnologie Française*, vol. 19, no. 3, p. 209-214.
- Ceillier, Remi. 1958. *La cryptographie*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 134 p.

- Dallenbach, Lucien. 1977. *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 247 p.
- David, Christophe. 2006. « De l'Homme utopique à l'utopie négative. Notes sur la question de l'utopie dans l'œuvre de Günther Anders ». *Mouvement*, no. 45-46, mai-juin-juillet-août, p. 133-142.
- Derrida, Jacques. 1998. c1967. *La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 117 p.
- _____. 1967. *De la grammatologie*. Paris : Minuit, coll. « Critique », 444 p.
- _____. 1976. « Fors ». Nicolas Abraham et Maria Torok (dir.). *Cryptonymie. Le verbier de l'homme aux loups*. Paris : Flammarion, p. 9-73.
- _____. 1987. *Feu la cendre*. Paris : Éditions des Femmes, 64 p.
- _____. 2003. Elisabeth Roudinesco. *De quoi demain. Dialogue*. Paris : Flammarion, 315 p.
- Didi-Huberman, Georges. 1997. *L'empreinte*. Paris : Centre Georges Pompidou, p. 15-192
- _____. 2000. *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris : Minuit, coll. « Critique », 286 p.
- _____. 2001. *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*. Paris : Minuit, 156 p.
- Eco, Umberto. 1985. *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Trad. Myriem Bouzaher. Paris : Grasset, coll. « Le livre de poche. Biblio essais », 314 p.
- _____. 1992. *Les limites de l'interprétation*. Trad. Myriem Bouzaher. Paris : Grasset, coll. « Le livre de poche. Biblio essais », 405 p.
- Eichel, Christine. 1999. « Entre avant-garde et agonie. Actualité de la dernière esthétique d'Adorno ». *Rues Descartes. Actualités d'Adorno*. Paris : Presses Universitaires de France, no. 23, mars, 99-110 p.
- Einstein, Carl. 1934. *Georges Braque*. Trad. M. E. Zipruth. Paris : Chronique du jour, 165 p.

- Fassie, Pierre Fernand. 1983. *Écriture de la cryptographie et écritures cryptographiques dans la littérature française du Moyen Age à nos jours*. Thèse de doctorat. Urbana-Champaign, University of Illinois, 363 p.
- Foucault, Michel. 2004. *Philosophie. Anthologie*. Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 940 p.
- Gadamer, Hans-Georg. 1987. *Qui suis-je et qui es-tu ? Commentaire de Cristaux de soufflé de Paul Celan*. Trad. Elfie Poulain. Arles : Actes Sud, 176 p.
- Gervais, Bertrand. 2001. « Sans fin, les terres. *L'occupation des sols* au risque d'une définition des pratiques de lecture ». Catherine Taveron (dir.). *Comprendre et interpréter le littéraire à l'école et au-delà*. Paris : Institut national de recherche pédagogique, coll. « Didactiques des disciplines », 37-54 p.
- Goodman, Nelson et Elgin, Catherine. 2001. *Esthétique et connaissance. Pour changer de sujet*. Trad. Roger Pouivet. Paris : Éclats, coll. « Tiré à part », 91 p.
- Habermas, Jürgen. 1973. *La technique et la science comme "idéologie"*. Trad. Jean-René Ladmiral. Paris : Gallimard, coll. « Les essais », 211 p.
- Horkheimer, Max et Adorno, Theodor W. 1974. c1967. *Dialectique de la raison*. Trad. Eliane Kauholz. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 281 p.
- Hubier, Sébastien. 1997. « Le don d'invisibilité ou les deux figures de l'illisible dans *Ulysse* de Joyce ». Centre de recherche sur la lecture littéraire de Reims. *L'illisible*. Colloque organisé les 21, 22 et 23 octobre 1997. Paris : Klincksieck, coll. « La lecture littéraire », 1999, 49-60 p.
- Jouve, Vincent. 1997. « Avant-propos ». Centre de recherche sur la lecture littéraire de Reims. *L'illisible*. Colloque organisé les 21, 22 et 23 octobre. Paris : Klincksieck, coll. « La lecture littéraire », 7-12 p.
- Jimenez, Marc. 1983. *Vers une esthétique négative*. Paris : Le Sycomore, coll. « Arguments critiques », 421 p.
- Kearney, Richard. 1984. *Poétique du possible. Phénoménologie herméneutique de la figuration*. Paris : Beauchesne, coll. « Bibliothèque des archives de philosophie », 282 p.
- Lafontaine, Céline. 2004. *L'empire cybernétique. Des machines à penser à la pensée machine*. Paris : Seuil, 235 p.

- Leenhardt, Corinne. 2000. « L'utopie est-elle derrière nous ? ». *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, no. 68, octobre-décembre, p. 127-130.
- Lyotard, Jean-François. 1974. *Discours, figure*. Paris : Klincksieck, coll. « Collection d'esthétique ». 428 p.
- Marcuse, Herbert. 1971. *L'homme unidimensionnel*. Paris : Minuit, coll. « Arguments », p. 281.
- Marin, Louis. 1973. *Utopiques. Jeux d'espaces*. Paris : Minuit, coll. « Critique », 358 p.
- Masterman, John Cecil. 1972. *The Double-Cross System in the War of 1939 to 1945*. New Haven : Yale University Press, 203 p.
- Marx, William. 2005. *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIII^e-XX^e siècle*. Paris : Minuit, coll. « Paradoxe », 234 p.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1964. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 360 p.
- Mosès, Stéphane. 1992. *L'ange de l'histoire : Rosenzweig, Benjamin, Scholem*. Paris : Seuil, 258 p.
- Münster, Arno. 1985. *Figures de l'utopie dans la pensée d'Ernst Bloch*. Paris : Aubier, coll. « Philosophie de l'esprit », 224 p.
- Parmiggiani, Claudio. <http://www.pascalretelet.be/press.php?cat=31&lang=en>. Consulté le 30 octobre 2006.
- Platon. 1966. *La République*. Trad. Emile Chambry. Paris : Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations », 363 p.
- Rastier, François. 1998. « Rhétorique et interprétation ou le miroir et les larmes ». Consulté le 15 juillet 2006. http://www.revue_texto.net/Lettre/Rastier_Rhetorique.html. Paru dans BALLABRIGA, Michel (dir.). 1998. *Sémantique et rhétorique*. Toulouse : Editions Universitaires du Sud, p. 33-57.
- _____. 1999. « L'obscur clarté ». Centre de recherche sur la lecture littéraire de Reims. *L'Illisible*. Colloque organisé les 21, 22 et 23 octobre 1997. Paris : Klincksieck, coll. « La lecture littéraire », p. 251-269.
- Rosset, Clément. 1993. *Le réel et son double. Essai sur l'illusion*. Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 129 p.

- Servier, Jean. 1967. *Histoire de l'utopie*. Paris : Gallimard, coll. « Idées », 376 p.
- Shoptaw, John. 2000. « Lyric Cryptography ». *Poetics Today*, vol. 21, no. 1, printemps, 221-262 p.
- St-Gelais, Richard. 1999. *L'empire du pseudo. Modernité de la science-fiction*. Québec : Nota bene, coll. « Littérature(s) », 399 p.
- Versiglioni, Laure. « L'unique chambre noire ». <http://www.visuelimage.com/ch/chambre/print/text.htm>. Consulté le 21 novembre 2006.
- Watzlawick, Paul. 1978. *La réalité de la réalité. Confusion, désinformation, communication*. Trad. Edgar Roskis. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 237 p.

Autres textes cités

- Beckett, Samuel. 1953. *L'Innommable*. Paris : Minuit, 213 p.
- Borges, Jorge Luis. 1965. c1939. « Pierre Ménard, auteur du Quichotte ». Trad. P. Verdevoye. *Fictions*. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 41-52 p.
- Célan, Paul. 2003. « Paysage ». *Renverse du souffle*. Trad. Jean-Pierre Lefebvre. Paris : Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 128 p.
- _____. 1995. *Le Méridien*. Trad. André du Bouchet. Saint-Clément-la-Rivière : Fata Morgana, coll. « Dioscures », 1995, 33 p.
- Chateaubriand, René de. 1955. *La vie de Rancé. Livre II*. Paris : Librairie Marcel Didier, 180 p.
- Huxley, Aldous. 1977. *Le Meilleur des mondes*. Trad. Jules Castier. Paris : Plon, 285 p.
- Mallarmé, Stéphane. 1993. « Réponse à l'enquête de Jules Huret sur l'évolution littéraire ». *Œuvres complètes, vol. II*. Édition établie et annotée par Bertrand Marchal. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 697-702
- _____. Stéphane. 1945. « Variation sur un sujet ». *Œuvres complètes*. Édition établie et annotée par Henry Mondor et G. Jean-Aubry. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 355-477.

Mandeville, Bernard. 1974. *La fable des abeilles ou les vices privés font le bien public*. Trad. Lucien Carrive et Paulette Carrive. Paris : Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Vrin-Reprise », 209 p.

Quignard, Pascal. 2004. *Albucius*. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 237 p.

_____. 1995. *Rhétorique spéculative*. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 197 p.