

Le manifeste sous l'emprise de la fiction

Le Caoutchouc décidément et Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze

Fictional manifestoes?

Le Caoutchouc décidément and Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze

Mette Tjell

Volume 44, Number 3, Fall 2013

Manifeste/s

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1025483ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1025483ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Tjell, M. (2013). Le manifeste sous l'emprise de la fiction : *Le Caoutchouc décidément et Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*. *Études littéraires*, 44(3), 95–109. <https://doi.org/10.7202/1025483ar>

Article abstract

This paper questions the use of the manifesto genre in two contemporary French novels, Éric Chevillard's *Le Caoutchouc décidément* (1992) and Antoine Volodine's *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (1998). While the manifesto discourse may seem inhibited and weak in the fictional context, the textual analysis will show that this self-serving and self-theorising narrative strategy implies a new type of legitimising discourse. Indeed, the two authors "proclaim" aesthetics that define their works, all the while carving their niche in the literary space.



Le manifeste sous l'emprise de la fiction: *Le Caoutchouc décidément* et *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*

METTE TJELL

Un manifeste est toujours ancré dans un contexte sociohistorique précis sur lequel les signataires — généralement plusieurs — cherchent à agir en proclamant une vision du monde ou de l'art qui se veut radicalement nouvelle. Actualiser les codes du genre manifestaire dans le cadre d'une fiction, où le mode affirmatif et performatif n'a pas de prise directe sur le monde, paraît pour cette raison comme un oxymore. Deux fictions contemporaines relèvent pourtant d'une telle démarche, *Le Caoutchouc décidément*¹ (1992) d'Éric Chevillard et *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*² (1998) d'Antoine Volodine, publiées en France avec seulement quelques années d'écart. En plus de contenir des références au manifeste littéraire, ces deux livres mettent en scène des narrateurs qui reprennent des éléments du discours constitutif du genre en s'insérant dans une situation de crise et en exposant une esthétique novatrice qui se trouve à la fois théorisée et appliquée dans le récit.

En réfléchissant leurs propres procédés d'écriture, les deux textes s'inscrivent dans le prolongement des «métafictions»³ qui attirent l'attention du lecteur sur la nature artificielle du monde romanesque, explorant la tension entre fiction et réalité. Si les métafictions étaient particulièrement fréquentes dans la période de l'après-guerre avec l'entrée dans l'ère postmoderne, les procédés d'autoreprésentation sont très répandus également dans la littérature contemporaine, que ce soit sous forme de clins d'œil discrets au lecteur ou d'une multiplication de niveaux narratifs jouant avec la structure du récit. Parmi de nombreuses pratiques romanesques

1 Éric Chevillard, *Le Caoutchouc décidément*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.

2 Antoine Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Paris, Gallimard, 1998.

3 Dans l'ouvrage *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Patricia Waugh donne la définition suivante du terme: «Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality» (Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres/New York, Routledge, 1984, p. 2).

couvertes par le terme «élastique⁴» de métafiction, il y a celle qui thématise le processus de création dans le cadre du récit lui-même et dont on peut citer plusieurs exemples emblématiques: *Feu pâle* (1961) de Vladimir Nabokov, *Fils* (1977) de Serge Doubrovsky⁵ et *La Reprise* (2001) d'Alain Robbe-Grillet. Même s'il est vrai que *Le Caoutchouc décidément* et *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* renouent avec la pratique de ces romans, ils s'en distinguent par l'intégration des traits caractéristiques du manifeste qui, en plus de souligner l'autothéorisation au sein des récits, évoque l'esprit d'avant-garde lié à ce genre, et avec lui, l'idée de la capacité qu'a la littérature d'agir sur la société. Pour faire ressortir la spécificité de ces fictions, on s'interrogera, à travers la double perspective générique du roman autoreprésentatif et du manifeste, sur ce qui amène Chevillard et Volodine à recourir au discours manifestaire dans le cadre d'une fiction, où sa portée semble limitée. Doit-on voir dans ce procédé, apparu à une époque où la littérature joue un rôle politique faible et où l'on tend à considérer la posture manifestaire comme «anachronique⁶», la confirmation que ce genre ne fait plus autorité? Ou s'agit-il au contraire d'un nouveau type de discours légitimant, par lequel l'auteur cherche à se créer une «position» dans l'espace littéraire?

En essayant de répondre à ces questions, on procèdera à une lecture parallèle du *Caoutchouc décidément* et du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* qui fera ressortir la manière dont ces fictions incorporent le genre manifestaire. Après avoir interrogé, dans un premier temps, la situation d'énonciation des manifestants, révélatrice des possibilités de réussite du projet manifestaire dans le monde romanesque, nous nous intéresserons, dans un deuxième temps, à l'esthétique proposée dans ces fictions, tout en explorant les liens établis entre le texte et l'auteur. Évaluer la distance entre les instances énonciatives — l'auteur, le narrateur et le personnage — est une entreprise délicate, mais nécessaire pour déterminer la position de l'écrivain et pour mieux saisir ainsi les enjeux des textes fictionnels.

Avant de commencer, situons d'abord *Le Caoutchouc décidément* et *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* dans la production littéraire de Chevillard et de Volodine en traçant les grandes lignes de leur trajectoire d'écrivain. Depuis ses débuts au milieu des années 1980, Chevillard a publié une quinzaine de romans aux Éditions de Minuit, ainsi qu'un certain nombre de recueils poétiques aux Éditions Fata Morgana⁷. À l'époque de la parution du *Caoutchouc décidément*, son quatrième roman, commence à s'affirmer le statut qu'a Chevillard au sein d'une nouvelle génération d'écrivains de Minuit prenant la suite des «nouveaux romanciers» rattachés à cette maison d'édition. Or, s'il partage avec des écrivains comme Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint et Christian Gailly un certain minimalisme de l'écriture, qui

4 On reprend ici le terme utilisé par Waugh: «*Metafiction*» is thus an elastic term which covers a wide range of fictions» (*ibid.*, p. 18).

5 Pour une analyse de cette pratique chez Doubrovsky, voir Régine Robin, «L'auto-théorisation d'un romancier: Serge Doubrovsky», *Études françaises*, vol. XXXIII, n° 1 (1997), p. 45-59.

6 Jean-Marie Gleize, «Manifestes, préfaces. Sur quelques aspects du prescriptif», *Littérature*, n° 39 (octobre 1980), p. 13.

7 Depuis 2007, Chevillard tient aussi quotidiennement à jour un blogue, nommé «L'Autofictif», dont il publie tous les ans le contenu sous forme imprimée aux Éditions de l'Arbre vengeur.

se traduit par une intrigue très sobre et par le choix d'une syntaxe simple, c'est sans aucun doute le ludisme qui est le trait le plus marquant de l'écriture de Chevillard. La voix narrative caractéristique de ses romans déjoue sans cesse les conventions narratives et les lieux communs du langage, entraînant le lecteur à travers des paysages fictionnels à la fois absurdes et incongrus.

Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze est, quant à lui, publié à un moment où l'univers de Volodine était déjà développé, car c'est le onzième livre de la production romanesque de l'auteur, dont les quatre premiers romans ont paru dans une collection de science-fiction. L'entrée de l'écrivain aux Éditions de Minuit en 1990 implique une plus grande reconnaissance de la qualité littéraire de son écriture, mais son univers fictionnel reste essentiellement le même, puisque l'écrivain continue à faire usage de certains codes de la littérature de science-fiction, en représentant, dans un univers post-apocalyptique, des systèmes totalitaires plus ou moins étranges, gouvernés par des lois naturelles oniriques et fantastiques. Ainsi, chacun des romans de Volodine offre, de manière détournée, une réflexion sur les périodes sombres de l'histoire du XX^e siècle, et tout particulièrement des camps concentrationnaires du Goulag et du régime nazi. On peut penser que c'est pour se débarrasser de l'image d'écrivain de science-fiction, qui ne correspondait pas entièrement à ses ambitions littéraires, que Volodine a choisi, en 1994, de désigner son œuvre par le terme «post-exotique», lui permettant de réaffirmer que ses livres «appartiennent à une littérature de l'imaginaire, à une sorte de fantastique post-exotique sur quoi l'étiquette "S.-F." ne colle pas⁸». C'est ce concept qu'il approfondit dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, publié chez Gallimard, en y théorisant son univers fictionnel, développé à l'époque depuis une dizaine d'années. À ce jour, Volodine a publié dix-huit fictions chez Gallimard, aux Éditions de Minuit et aux Éditions du Seuil sous le pseudonyme d'Antoine Volodine, mais il se livre aussi à une pratique de l'hétéronymie en publiant des textes portant la signature des personnages tirés de son univers fictionnel et qui sont dotés d'un style et d'une histoire propres⁹.

Deux manifestants en marge de la société

Dans cette première partie, on s'intéressera à la manière dont s'articulent discours manifestaire et monde fictionnel dans *Le Caoutchouc décidément* et *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*. Une attention particulière sera portée aux personnages-manifestants de ces romans, qu'on peut considérer comme des figures d'auteur dédoublées — personnages que l'on rencontre fréquemment dans les romans autoreprésentatifs — et à la situation marginale dans laquelle ils se trouvent.

8 Antoine Volodine, *Recette pour ne pas vieillir*, Vendôme, Agence interprofessionnelle régionale pour le livre et les médias, 1994, p. 25.

9 La production romanesque de l'auteur est ample puisqu'il a publié, jusqu'à 2012, quatre textes sous la signature de Lutz Bassmann aux Éditions Verdier, douze livres de jeunesse sous le nom de Manuela Draeger à L'École des loisirs et aux Éditions de l'Olivier, et encore cinq livres de jeunesse sous le nom d'Elli Kronauer, également à L'École des loisirs. En 2008, à l'hétéronyme Lutz Bassmann a été accordé un site Internet (www.lutzbassmann.org), où l'on reconnaît le discours militant propre aux fictions signées Bassmann.

Furne, un manifestant sans manifeste

Les codes du manifeste ne ressortent pas d'emblée dans *Le Caoutchouc décidément*, qui se présente comme un roman. La couverture, sur laquelle est indiquée l'appartenance générique du livre, ne se distingue en rien de celles des autres textes que l'auteur a publiés aux Éditions de Minuit. Quant au titre, il s'apparente à un constat concluant avec fermeté un raisonnement, sans pour autant être une proclamation. Ce n'est donc pas par sa forme que *Le Caoutchouc décidément* évoque le manifeste, mais par son contenu, puisqu'au centre du récit se trouve l'écriture d'un texte intitulé «Manifeste pour une réforme radicale du système en vigueur», par lequel le personnage principal, Furne, voudrait reprendre et remodeler chaque domaine du monde actuel, qu'il juge insatisfaisant et sans fantaisie. À travers un flot de paroles, entraînant le lecteur d'un sujet à l'autre, Furne avance une critique ardente contre tout type de fatalisme restreignant, selon lui, la liberté d'existence des êtres humains: «[l]'exiguïté du crâne, le poids du pied, l'éloignement des étoiles [...], l'irréversibilité du temps, la permanence désespérante de la pierre¹⁰», etc. Tous les domaines de la société soumis au «système en vigueur», que ce soit la politique ou le monde des arts, sont pris en compte dans ce manifeste en cours d'élaboration. Une mesure clef pour remédier à l'imperfection de l'ordre établi et arriver à la liberté recherchée serait, selon Furne, l'invention de nouveaux mots, une proposition qui accorde au travail sur le langage une place d'élection dans son projet manifestaire :

Nous serions omnipotents, en vérité, et maîtres de nos destins si nous étions simplement capables de saisir, en les formulant, toutes les idées vagues qui traversent notre esprit [...]. Il conviendra de multiplier par douze le nombre des mots qui constituent notre langue lacunaire, alors les émotions se couleront dans de longues phrases souples et musicales [...]¹¹.

Ce «nous» utilisé par le personnage est révélateur du vaste projet mené à travers le langage, car il vise une collectivité bien plus large qu'un groupe d'écrivains ou que les membres d'une certaine société: il vise l'humanité entière, dont Furne se voudrait le porte-parole.

Or, malgré le ton affirmatif de Furne, le lecteur peut difficilement prendre au sérieux ses idées extravagantes. À la naïveté des paroles du personnage, convaincu de l'importance de ses inventions, se superpose la voix à la fois légère et ironique d'un narrateur extradiégétique qui emprunte la plupart du temps le point de vue du personnage, donnant au récit l'aspect d'un monologue intérieur. L'incrédulité du narrateur peut paraître justifiée, car Furne mène son projet à partir d'un hôpital psychiatrique où il se trouve interné, comme le sont aussi les sept patients qu'il tient pour ses collaborateurs, une situation qui semble ruiner d'emblée toute possibilité qu'aurait le personnage de réaliser son projet manifestaire. Il est symptomatique que Furne n'écrive pas une seule ligne de son manifeste, renforçant l'aspect illusoire de sa tentative de changer le monde. En l'absence de manifeste écrit, le discours

10 Éric Chevillard, *Le Caoutchouc décidément*, op. cit., p. 18.

11 *Ibid.*, p. 112-113.

manifestaire prononcé par Furne perd en effet à la fois en consistance et en autorité, car dans quelle mesure est-il encore possible de parler du manifeste si celui-ci demeure à l'état de projet?

Lutz Bassmann, un manifestant moribond

Le discours manifestaire, tel qu'il s'articule dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, ne donne pas l'impression d'avoir plus de chances de réussir. Le livre met en scène Lutz Bassmann, narrateur et dernier survivant d'une communauté de révolutionnaires égalitaristes incarcérés à vie dans des quartiers de haute sécurité. Avant de sombrer lui-même dans la mort, Bassmann retrace, au fil des pages, l'origine et l'évolution d'une littérature dite «post-exotique», créée dans l'enfermement et murmurée par les prisonniers entre leurs cellules, dans l'espoir de rencontrer une oreille amicale. Le lecteur comprend qu'à travers cette activité littéraire, les dissidents-écrivains cherchent à témoigner des horreurs subies sous des régimes totalitaires, une manière, pour ces personnages, de continuer leur lutte politique et de rester, par là, fidèles à leurs convictions. Après de longues années d'isolement, ils se sont définitivement détournés du monde extérieur, ayant perdu toute illusion de pouvoir changer la société par leur littérature qui s'est avérée «trop peu efficace pour métamorphoser le réel¹²». Ce choix implique également l'établissement d'une position esthétique, dans la mesure où le repli sur soi leur permet de mieux s'ouvrir à une approche onirique du monde qui occupe une place centrale dans leurs récits.

Par la mise en scène de la mort de Bassmann, ainsi que par la situation d'enfermement des manifestants, annonçant le déclin d'une littérature plutôt que sa naissance, la proclamation manifestaire dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* paraît pour le moins paradoxale¹³. Or, s'il va à l'encontre d'une logique du manifeste, le récit se présente tout de même sous une forme qui l'en rapproche, tout d'abord par les dix «leçons» insérées dans le texte, où sont exposés les genres et les règles propres à la littérature post-exotique. Quant au titre du livre, il rappelle par le néologisme et le ton didactique une proclamation manifestaire, quoique celle-ci se trouve affaiblie par la tournure ludique «leçon onze», rompant l'harmonie du «dix». Loin d'être gratuite, cette formule a pour effet de faire entrer les différentes écritures du livre dans un seul projet, puisqu'elle suggère que le récit fictionnel serait une onzième «leçon» mettant en pratique la pseudo-théorie exposée dans les dix premières. La structure autotélique du livre concerne cependant l'ensemble de la production littéraire de Volodine, car *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* est aussi sa onzième fiction publiée, une onzième «leçon» qui s'ajoute aux dix précédentes.

12 *Ibid.*, p. 38.

13 L'auteur se réfère pourtant au livre comme à un «acte de naissance» du post-exotisme: «Dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, on rencontre beaucoup d'auteurs, et plusieurs centaines de titres, puisqu'il s'agit de l'acte de naissance officiel d'une littérature. Cela dit, mes forces sont limitées... Seule une partie de cet iceberg littéraire est appelée à émerger» (Antoine Volodine, «Volodine disparaît», propos recueillis par Jean-Maurice de Montremy, *Livres Hebdo*, n° 730, 18 avril 2008, p. 66).

Le rattachement explicite de cette fiction à l'œuvre de l'auteur donne à penser que *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* participe d'une stratégie de légitimation de l'esthétique de Volodine. Une signature collective, qui se trouve sur une page de titre dédoublée et insérée au début du livre, se mêlant ainsi au péri-texte, vient confirmer cette fonction autolégitimante, dans la mesure où l'auteur y juxtapose son nom à celui de sept personnages tirés de l'univers fictionnel. Dans cet espace fictionnel, où Antoine Volodine doit être considéré comme un personnage à part entière, la signature collective met en scène une relation égalitaire entre l'auteur, le narrateur et les personnages, réunis en une communauté «post-exotique». Une bibliographie des écrits post-exotiques, placée en fin du roman et qui compte trois cent quarante-trois titres de textes imaginaires rédigés par soixante-douze auteurs fictifs, vient renforcer l'ambiance manifestaire, en donnant corps à l'esthétique post-exotique exposée dans le livre, tout en soulignant le statut d'écrivain des membres de cette communauté. Il est intéressant de noter que Volodine introduit sa présence dans cette liste également, car celui-ci y a inclus les titres de ses propres romans, allant de ceux de science-fiction publiés au début de son parcours à *Des anges mineurs*, paru une année après *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, tout en les attribuant aux écrivains fictifs¹⁴. Le procédé autolégitimant l'œuvre de l'auteur ressort ainsi clairement, mais soulève aussi une question : pourquoi Volodine choisit-il d'associer ses écrits à une littérature sans avenir, portée par des dissidents moribonds ou déjà morts?

Ce survol a mis en évidence que les codes du manifeste sont articulés de manière très différente dans *Le Caoutchouc décidément*, dont le projet manifestaire se fonde dans le récit, et dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, qui s'apparente au manifeste par sa forme. La tonalité empruntée dans les fictions se distingue également dans la mesure où le projet de Furne prête au rire, relevant d'une approche ludique du manifeste, tandis que le destin tragique des écrivains post-exotiques pèse lourdement sur le récit de Lutz Bassmann. Les deux fictions se rejoignent néanmoins en ce qu'elles communiquent toutes les deux une image sombre des possibilités qu'ont les manifestants d'imposer leurs projets : les manifestants des deux récits sont enfermés — Furne dans un hôpital psychiatrique et Bassmann dans une prison — et ne semblent pas en situation de produire une œuvre — Furne ne procède jamais à l'écriture du manifeste et Bassmann sombre dans la mort, incarcéré.

Par cette mise en scène d'auteurs dépourvus de moyens d'inscrire leur discours dans l'espace social et politique, *Le Caoutchouc décidément* et *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* rejoignent un procédé littéraire autoreprésentatif qui consiste à représenter une figure d'auteur privée d'autorité ou de paternité sur son œuvre. Cette négation de l'auteur au sein du récit fictionnel a été analysée par Charline Pluvinet dans l'ouvrage *Fictions en quête d'auteur* (2012) à partir d'exemples de la littérature européenne et nord-américaine, produits depuis la fin des années 1970.

14 Il est d'ailleurs révélateur que le nombre d'œuvres post-exotiques dans la liste s'élève à trois cent quarante-trois, un chiffre qui coïncide avec le célèbre «Manifeste des 343» publié dans le *Nouvel Observateur* en 1971 («Manifeste des 343», *Nouvel Observateur*, n° 334, 5 avril 1971). Ce nombre est le seul rapprochement à faire avec la bibliographie des œuvres post-exotiques, mais il signale néanmoins au lecteur le caractère manifestaire de cette liste.

Selon Pluvinet, le procédé ne serait ni à comprendre comme une réécriture de «la mort de l'auteur» de Roland Barthes, ni comme un rejet de la critique littéraire: «cette négativité semble plutôt un outil de mise à l'épreuve de l'auteur et finalement de refondation, sans illusion, sous une forme seconde¹⁵». Cette conclusion ouvre des perspectives d'interrogation stimulantes au sujet des deux romans examinés dans la présente étude: si l'absence d'horizon pour le discours manifestaire témoigne de la fin d'une époque littéraire glorieuse, les écrivains ne se servent-ils pas aussi du motif du manifeste pour insuffler de la vigueur à leur univers fictionnel en définissant leur propre champ d'action?

Au-delà des manifestes fictionnels: une dimension programmatique

Pour saisir les enjeux du *Caoutchouc décidément* et du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, déterminer la position de l'auteur face aux projets contestataires fictifs s'avère essentiel. Ainsi, dans cette partie, on s'intéressera à la dimension programmatique qui sous-tend le discours manifestaire en apparence sans avenir, soulignant le double mouvement sur lequel repose l'autoréflexivité de ces deux romans.

Pour une littérature du caoutchouc

Si l'internement de Furne mine la crédibilité de son discours, d'autres éléments dans la narration du *Caoutchouc décidément* invitent à réévaluer la situation de dominé dans laquelle se trouve le personnage et à se demander si les vrais prisonniers ne sont pas ceux qui soutiennent le «système en vigueur», considérés par le personnage comme des «exécutants, simples soldats, tous asservis, compromis corps et âmes, tous aux ordres¹⁶». La naïveté de Furne ne l'empêche pas de porter un regard souvent perspicace sur ses alentours, interrogeant avec une logique implacable les conventions de la société, les faisant dériver jusqu'aux confins de l'absurde. Dans cette déconstruction de l'ordre établi, l'outil privilégié sont les mots, non seulement par leur nombre à multiplier, mais par leur potentiel poétique qui permet de contourner les clichés en faveur d'expressions susceptibles de provoquer des associations inattendues. De nombreux passages portent la marque de cette hyperconscience linguistique du personnage, dont, par exemple, le suivant:

Furne aimait quand la neige recouvrait les villes et les campagnes, mais ni le mot tapis ni le mot manteau ne doivent apparaître dans cette phrase, prudence, la tentation est grande et le terrain glissant, Furne écarte aussi le mot linceul, déplacé celui-là, incorrect, tant de blancheur et de lumière, un décor de baptême, il fallait en profiter pour refaire le monde, partant de rien [...]¹⁷.

Le pouvoir performatif que Furne accorde aux mots dans ce passage fait comprendre que la langue, aussi souple et malléable que du caoutchouc, est le véritable matériau de notre illusion du monde, susceptible d'être remodelé éternellement. En travaillant

15 Charline Pluvinet, *Fictions en quête d'auteur*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 213.

16 Éric Chevillard, *Le Caoutchouc décidément*, *op. cit.*, p. 28.

17 *Ibid.*, p. 9.

le monde par le langage, en l'étirant et en le sculptant, l'objectif de Furne est d'ouvrir une brèche dans la réalité telle qu'elle est véhiculée à travers le discours dominant, une ligne de fuite vers l'incongru et le loufoque où peut naître un rire subversif et libérateur¹⁸. Une telle conception de la langue peut expliquer pourquoi le personnage ne procède jamais à l'écriture de son manifeste, dont le discours, à la fois structuré et fondateur, se prête mal à l'idée d'un déplacement constant de sens.

Si la contestation suscitée chez Furne par l'ordre imposé ne laisse pas de trace sous la forme de manifeste écrit, ses paroles ne restent néanmoins pas lettre morte, car, comme le précise le narrateur, «qu'il se rassure, tout est noté¹⁹». L'orchestration des voix s'avère le résultat d'un travail du narrateur qui recueille minutieusement, tel un «mystérieux superviseur²⁰», les propos et les visions de Furne, mettant en valeur la portée esthétique de son rapport critique au monde et aux mots. C'est ce que sous-entendent un certain nombre de passages du roman, dont celui-ci, où le narrateur commente, non sans ironie, les capacités rhétoriques de Furne :

[Il] faut l'entendre raconter toutes ces aventures, quelle puissance d'évocation ! quel métier ! et quelle langue ! chaque mot imposé par le précédent, riche de son propre éclat, à la fois segment indivisible du long frisson qui court d'un bout à l'autre du récit, et ce récit ! [...] Furne devrait écrire des romans [...]²¹.

Cependant, l'éventualité que Furne devienne romancier est aussitôt démentie : «Mais Furne, n'y comptez pas trop [...]»²². On peut supposer que c'est le narrateur qui écrira le roman à sa place, une hypothèse qu'entretiennent un certain nombre de métacommentaires indiquant l'existence d'un projet d'écriture en cours²³. Se crée ainsi un pont entre le projet manifestaire fictif de Furne et le roman de Chevillard, ramenant la contestation de l'ordre établi et les considérations linguistiques du personnage à la question même du pouvoir de la littérature : plus que le langage lui-même, c'est la littérature qui donne les moyens à l'imagination de corriger les imperfections du monde en l'inventant autrement.

Le passage du manifeste de Furne au *Caoutchouc décidément*, qui se substitue, pour ainsi dire, à celui-ci, repose plus précisément sur la proximité entre le projet du personnage et l'écriture de Chevillard. En effet, de la même façon que «Furne exècre

18 Voir à ce sujet Olivier Bessard-Banquy, «La rhétorique du loufoque : figures du rationalisme absurde chez Éric Chevillard», dans Jean-Pierre Mourey et Jean-Bernard Vray (dir.), *Figures du loufoque à la fin du XX^e siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, p. 154.

19 Éric Chevillard, *Le Caoutchouc décidément*, *op. cit.*, p. 69.

20 *Ibid.*, p. 69.

21 *Ibid.*, p. 123.

22 *Ibid.*, p. 123-124.

23 Certes, le narrateur ne se figure pas stylo à la main, mais il se livre à un métadiscours sur l'activité littéraire, comme dans la citation suivante : «[C]et épisode enfin remis à sa place se fond harmonieusement dans le récit, comme la pièce en forme de nuage menaçant qui passe et repasse plusieurs fois entre nos doigts agacés avant de se dissoudre dans le ciel uniformément bleu du puzzle» (*ibid.*, p. 26). On peut aussi constater que même si le manifeste de Furne n'aboutit pas, ses réflexions deviennent texte : «Furne s'en tiendra donc au texte. Il observe les arbres autour de lui, des chênes, des pommiers [...]» (*ibid.*, p. 122).

le réalisme naturaliste²⁴», Chevillard reproche au roman de trop se conformer «au principe de réalité, alors que nous tenons avec la littérature l'occasion de formuler des hypothèses divergentes²⁵». Le «Manifeste pour une réforme radicale du système en vigueur» de Furne thématise explicitement cet idéal littéraire de Chevillard, dans la mesure où il conteste une certaine représentation réaliste du monde en proposant un flot de théories et des suppositions saugrenues. Cette contiguïté des discours se confirme dans une citation où l'auteur utilise le vocabulaire de Furne à son propre compte, en disant que «[t]oute tentative littéraire ou poétique vise à réformer l'ordre des choses, à ordonner un monde où la parole performative, toute-puissante, substituerait ses injonctions et ses rythmes aux structures du système en vigueur²⁶».

Dire que Chevillard adhère au combat de Furne contre les conventions mondaines et littéraires ne revient pas à conclure que l'auteur soit identifiable au personnage-manifestant ou au narrateur écrivain. Il nous semble au contraire que l'auteur négocie discrètement sa voix dans l'écart entretenu entre les voix énonciatives, reflétant le processus d'écriture d'un point de vue formel. Dans ce jeu de voix, Furne, inconscient à la fois de son enfermement et des limites du possible, ferait figure de création spontanée répondant à un besoin de liberté au-delà du rationnel; le narrateur, chargé de saisir par écrit le matériau brut et vivant livré par le personnage, incarnerait la part de l'écrivain qui ne peut rester naïf vis-à-vis de ses créations, mais qui doit y apporter une lucidité et une conscience stylistique aiguë pour fixer les mots sur le papier sans pour autant en figer le sens²⁷. Se dégage du *Caoutchouc décidément* moins un programme esthétique qu'un *credo* définissant la marge d'action de l'écrivain, qui, s'il sait rendre élastique la langue, dispose du pouvoir de réinventer le monde à l'infini. Ce *credo* stylistique, reconnaissable dans chacun des romans de l'auteur, se trouve même personnifié par Crab, héros du roman *La Nébuleuse du crabe*²⁸ (1993), une figure insaisissable, contradictoire et contestataire que la critique a appelée «caoutchouc fait homme²⁹».

Pour une littérature post-exotique

À la différence du *Caoutchouc décidément*, *Le Post-exotisme en dix leçons*, leçon onze se situe, comme on l'a vu, explicitement dans le domaine de l'esthétique puisque s'y déploie un métadiscours sur la littérature dite «post-exotique». Mais quelles valeurs sont véhiculées par cette littérature et contre quoi se positionne-t-elle? Les révolutionnaires égalitaristes incarcérés du roman de Volodine, s'ils ont perdu la bataille contre le système totalitaire, ont continué leur lutte contre la littérature

24 *Ibid.*, p. 14.

25 Éric Chevillard, «Des crabes, des anges et des monstres», propos recueillis par Mathieu Larnaudie, dans Emmanuel Adely, Stéphane Audeguy, François Bégaudeau *et al.*, *Devenirs du roman*, Paris, Inculte (Naïve), 2007, p. 96.

26 Éric Chevillard, «Éric Chevillard: "Choir "sans intention" — mais vers le haut», propos recueillis par Roger-Michel Allemand, *@analyses* [en ligne], vol. V, n° 1 (hiver 2010) [<http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1537>].

27 Voir à ce sujet Pierre Jourde, «Les petits mondes à l'envers d'Éric Chevillard», *La Nouvelle Revue française*, n° 486-487 (juillet-août 1993), p. 213.

28 Éric Chevillard, *La Nébuleuse du crabe*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.

29 Olivier Bessard-Banquy, «Chevillard écrivain», *Critique*, n° 559 (décembre 1993), p. 900.

produite à l'extérieur de la prison, une littérature dite « officielle », caractérisée comme une « esthétique des best-sellers³⁰ » et comme un « romanesque antidépresseur³¹ ». Ce genre d'attributs n'est pas sans faire penser au concept de « société du spectacle », utilisé par Guy Debord pour désigner une culture gouvernée par une économie marchande qui tend à effacer la conscience historique dans un éternel présent de consommation³². Dans le monde romanesque de Volodine, ces valeurs mercantiles nuiraient irrévocablement au post-exotisme qui, si les dissidents-écrivains baissaient la garde, pourrait lui aussi prendre part au spectacle ; la singularité de l'esthétique post-exotique et les témoignages que les écrivains fictifs se chargent de transmettre risqueraient d'être sacrifiés aux goûts du grand public qui finirait par tourner le dos au post-exotisme, en quête d'« une autre importance instantanée³³ ». La dissidence politique est ainsi étroitement liée à un refus de se plier aux lois du marché, une « dissidence » d'ordre littéraire qui a pour conséquence de reléguer les écrivains post-exotiques en marge de la société.

L'avenir qui attend la littérature post-exotique n'est cependant pas aussi sombre qu'il n'y paraît au premier abord. Pour interpréter correctement les derniers paragraphes du roman, où la poétique du post-exotisme « sonnait ainsi, faiblissamment, à peu près sans auteur et sans auditeurs, pour rien³⁴ » et où l'on suit les derniers « rôles de Bassmann émis par Bassmann³⁵ », prendre en compte les indices temporels multiples et discordants s'avère décisif. On découvre alors que l'énonciation du narrateur se situe dans un futur séparé d'au moins dix-sept ans de la réception du livre en 1998, un décalage suffisamment important pour sauver la littérature post-exotique de l'extinction³⁶. Le livre, conçu comme un avertissement au lecteur, donne un double sens aux passages où le narrateur met en valeur le dynamisme de cette écriture collective, comme s'il voulait ainsi encourager le lecteur à persister dans ses lectures. Dans la citation suivante notamment, les périodes indiquées par Bassmann — où se produiraient les évolutions importantes du post-exotisme — se situent, du point de vue de l'énonciation fictionnelle, dans le passé,

30 Antoine Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, *op. cit.*, p. 25.

31 *Ibid.*, p. 53.

32 Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Gallimard (Folio), 1996 [1988], p. 23. Le rapprochement avec la « société du spectacle » a d'abord été fait par Frédéric Detue dans l'article « Après le romantisme : post-exotisme de Volodine et tradition post-esthétique » (Frédéric Detue, « Après le romantisme : post-exotisme de Volodine et tradition post-esthétique », dans Catherine Grall et Marielle Macé [dir.], *Devant la fiction, dans le monde*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 99-114).

33 Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, *op. cit.*, p. 25.

34 Antoine Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, *op. cit.*, p. 84.

35 *Ibid.*, p. 84.

36 Entre autres, on apprend qu'un « colloque sur le post-exotisme fut organisé avec la participation de Lutz Bassmann, avant les années zéro du XXI^e siècle, il y a de cela dix-huit ou dix-neuf ans. On vivait plus ou moins en 1997 » (*ibid.*, p. 18). Selon cette indication, le récit se déroulerait en 2015 ou 2016. Sur la même page, le lecteur peut lire que la mort de Lutz Bassmann est survenue « un demi-siècle après *Des anges mineurs*, de Maria Clementi » (*ibid.*, p. 18), un livre qui dans la fiction a été écrit en 1977, ce qui situerait la mort de Bassmann — et par-là le récit — une dizaine d'années plus tard, en 2027.

mais se trouvent dans un futur proche du point de vue du lecteur, ce qui crée un effet de suspens :

On peut fixer *aux premières années zéro du millénaire* cette évolution du post-exotisme vers un système moins baroque, plus resserré, plus compact, vers des histoires plus intimistes. [...] Dans les romances et les murmurats *des années zéro*, lecteurs et lectrices ou auditeurs situés hors les murs eussent pu se promener sans perplexité, si d'aventure ils s'étaient donné l'occasion de cette promenade³⁷.

Ce qui semblait être un manifeste pour un courant littéraire fictif sans avenir s'avère donc plutôt un projet de sauvetage, incitant le lecteur réel, situé « hors les murs », à adhérer à une littérature qui tend à être négligée dans une culture de distraction. *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* actualise par là l'un des objectifs principaux du genre manifestaire : celui de susciter l'adhésion. En effet, sans que ce but soit nécessairement prononcé, l'argumentation d'un manifeste traditionnel est orchestrée de façon à persuader le public à agir selon les mots du texte³⁸. Dans la fiction de Volodine, le rôle assigné au lecteur réel passe par son identification au « lecteur occasionnel » décrit ainsi dans le genre fictif « Shaggå » : « La Shaggå classique offre au lecteur détenu — son seul destinataire réel — un temps de complicité inaboutie. Au lecteur occasionnel, elle offre un moment de calme caresse poétique. Au lecteur rapace, un espace équivoque où son hostilité se gaspillera³⁹ ». Pour adhérer à l'univers de Volodine, aucun acte militant n'est donc demandé au lecteur. Il suffit qu'il ouvre son esprit aux stratégies narratives du post-exotisme, véhiculant, sous une lumière singulière, le récit de notre histoire récente.

La configuration temporelle du roman, ainsi que les directives de lecture destinées au lecteur réel, met en lumière le fait que le discours politique, littéraire et collectif du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* est intimement lié à une stratégie de légitimation qui concerne l'écriture de Volodine. Ramené à la situation d'énonciation de l'auteur, le livre est, en premier lieu, une théorisation des procédés narratifs de l'écrivain qui fait apparaître rétrospectivement une esthétique cohérente tout en préparant le terrain pour des œuvres littéraires futures⁴⁰. Dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, l'auteur a rassemblé tout un spectre de composants qui, considérés ensemble, créent un champ littéraire fictif remarquablement complet : le post-exotisme a une tradition littéraire qui évolue au cours d'une cinquantaine

37 *Ibid.*, p. 70-71. Je souligne.

38 Voir Jacques Filliolet, « Le manifeste comme acte de discours : approches linguistiques », *Littérature*, n° 39 (octobre 1980), p. 25.

39 Antoine Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, *op. cit.*, p. 29-30.

40 Cette fonction du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* a déjà été exposée par Frank Wagner, entre autres, qui décrit le livre dans les termes suivants : « Cette « leçon » délivre de la sorte à ses lecteurs non seulement son propre *mode d'emploi*, mais aussi celui de l'œuvre « post-exotique » dans son intégralité, antérieure ou postérieure à 1998, actuelle ou virtuelle » (Frank Wagner, « Portrait du lecteur « post-exotique » en camarade. Note sur la réception des fictions d'Antoine Volodine », dans Anne Roche et Dominique Viart [dir.], *Écritures contemporaines 8: Antoine Volodine, fictions du politique*, Caen, Lettres modernes Minard, 2006, p. 95).

d'années, un canon littéraire avec des œuvres de référence, des genres spécifiques (la Shaggâ, le narrat, le române et le murmurat), des outils théoriques (le surnarrateur, la contre-voix, la voix muette, par exemple), appliqués dans les articles théoriques fictifs, produits par les membres de cette même communauté post-exotique⁴¹. Une telle mise en scène de l'autonomie n'a bien entendu pas d'équivalent dans la conception bourdieusienne du champ, où un écrivain peut occuper une position plus ou moins autonome sans pour autant échapper à son appartenance au champ qui est la condition même de l'œuvre littéraire. La transfiguration fictionnelle et «post-exotique» du monde littéraire témoigne du projet qu'a Volodine d'affirmer la singularité de son univers fictif, tout en orientant la réception de son œuvre dans la direction souhaitée.

Pour conclure notre analyse, revenons à la question de départ: comment comprendre l'inscription du discours manifestaire dans le régime fictionnel où il semble replié sur lui-même? Comme on l'a vu, cette référence attire l'attention du lecteur sur la structure autothéorisante des romans et pose, à travers l'imaginaire lié au manifeste, la question du pouvoir de la littérature dans la société. Dans un entretien de 2006, Volodine semble exprimer son point de vue sur le sujet en disant que

[...] la littérature ne sert pas à faire la Révolution, la littérature ne sert pas à faire la guerre contre quiconque, la littérature est arrivée à un point de son histoire où sa force dans les événements socio-historique [sic] est absolument nulle. Un jour, peut-être, le poète a pesé dans la société. Aujourd'hui, ce n'est plus vrai⁴².

Or, plutôt que de capituler devant une image aussi sombre, les fictions de Chevillard et de Volodine témoignent d'un engagement fort pour la littérature. S'ils mettent en scène un discours manifestaire sans prise sur la société et marginalisé par elle, ils donnent, par le biais de stratégies autoréflexives diverses, à l'autothéorisation un caractère de proclamation. Le discours manifestaire qui, dans *Le Caoutchouc décidément*, tourne à vide ou qui, dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, semble dépourvu d'avenir, s'avère dès lors inséparable des hautes ambitions littéraires de deux écrivains. Chez Chevillard, le manque de consistance du manifeste de Furne traduit une impossibilité d'écrire un manifeste véritable dans la mesure où l'idéal poétique de l'écrivain semble se poser à l'opposé d'un tel discours dogmatique: la littérature est pour lui un discours ondoyant, fugace et versatile, dont le sens ne peut se laisser figer, mais qui doit au contraire semer le doute et inviter à tout mettre en question pour mieux réinventer le monde à travers le pouvoir évocateur des mots. Plus ancré dans un discours historique et social que *Le Caoutchouc décidément*,

41 Voir Antoine Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, op. cit., p. 72. L'auteur a d'ailleurs fait publier un article de théorie fictive, intitulé «Un étrange soupir de John Untermensch», qui prolonge la théorisation de l'œuvre post-exotique entamée dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (voir Antoine Volodine, «Un étrange soupir de John Untermensch», *Formules: revue des littératures à contraintes*, n° 3 [1999-2000], p. 141-148).

42 Antoine Volodine, «On recommence depuis le début...», propos recueillis par Jean-Didier Wagneur, dans Anne Roche et Dominique Viart (dir.), *Écritures contemporaines 8: Antoine Volodine, fictions du politique*, op. cit., p. 244.

Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze fait quant à lui appel à l'engagement du lecteur pour sauver le manifeste de l'échec, en l'incitant à adhérer à un projet littéraire fictif menacé par l'oubli, car négligé dans une société gouvernée par une logique mercantile. En effet, si «la littérature ne sert pas à faire la Révolution», l'inscription d'un discours manifestaire dans une œuvre fictionnelle permet à Volodine d'affirmer une esthétique et un programme qui est le sien, tout en créant une scène de parole qui légitime l'écriture de ce «manifeste» post-exotique.

Le discours manifestaire tel qu'il s'articule dans les deux fictions autoreprésentatives ici étudiées a servi de porte d'entrée pour pénétrer dans l'esthétique de deux écrivains. Aucun de ces textes ne peut être considéré comme un manifeste, certes, mais, en tirant profit de l'imaginaire révolutionnaire lié à ce genre, Chevillard et Volodine ont, chacun à sa manière, créé un outil pour véhiculer un discours portant sur le rôle important qui revient à la littérature dans la société, tout en définissant leur propre position dans l'espace littéraire.

Références

- BESSARD-BANQUY, Olivier, «La rhétorique du loufoque : figures du rationalisme absurde chez Éric Chevillard», dans Jean-Pierre MOUREY et Jean-Bernard VRAY (dir.), *Figures du loufoque à la fin du XX^e siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, p. 149-154.
- , «Chevillard écrivain», *Critique*, n° 559 (décembre 1993), p. 893-905.
- CHEVILLARD, Éric, «Éric Chevillard: *Choir* “sans intention” — mais vers le haut», propos recueillis par Roger-Michel Allemand, *@analyses* [en ligne], vol. V, n° 1 (hiver 2010) [<http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1537>].
- , «Des crabes, des anges et des monstres», propos recueillis par Mathieu Larnaudie, dans Emmanuel ADELY, Stéphane AUDEGUY, François BÉGAUDEAU *et al.*, *Devenirs du roman*, Paris, Inculte (Naïve), 2007, p. 103-114.
- , *La Nébuleuse du crabe*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.
- , *Le Caoutchouc décidément*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.
- DEBORD, Guy, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Gallimard (Folio), 1996 [1988].
- DETUE, Frédéric, «Après le romantisme : post-exotisme de Volodine et tradition post-esthétique», dans Catherine GRALL et Marielle MACÉ (dir.), *Devant la fiction, dans le monde*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 99-114.
- FILLIOLET, Jacques, «Le manifeste comme acte de discours : approches linguistiques», *Littérature*, n° 39 (octobre 1980), p. 23-28.
- GLEIZE, Jean-Marie, «Manifestes, préfaces. Sur quelques aspects du prescriptif», *Littérature*, n° 39 (octobre 1980), p. 12-16.
- JOURDE, Pierre, «Les petits mondes à l'envers d'Éric Chevillard», *La Nouvelle Revue française*, n° 486-487 (juillet-août 1993), p. 204-207.
- PLUVINET, Charline, *Fictions en quête d'auteur*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.
- ROBIN, Régine, «L'auto-théorisation d'un romancier : Serge Doubrovsky», *Études françaises*, vol. XXXIII, n° 1 (1997), p. 45-59.
- VOLODINE, Antoine, «Volodine disparaît», propos recueillis par Jean-Maurice de Montremy, *Livres Hebdo*, n° 730, 18 avril 2008, p. 65-67.
- , «On recommence depuis le début...», propos recueillis par Jean-Didier Wagner, dans Anne ROCHE et Dominique VIART (dir.), *Écritures contemporaines 8: Antoine Volodine, fictions du politique*, Caen, Lettres modernes Minard, 2006, p. 227-277.
- , «Un étrange soupir de John Untermensch», *Formules: revue des littératures à contraintes*, n° 3 (1999-2000), p. 141-148.
- , *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Paris, Gallimard, 1998.
- , *Recette pour ne pas vieillir*, Vendôme, Agence interprofessionnelle régionale pour le livre et les médias, 1994.

WAGNER, Frank, «Portrait du lecteur "post-exotique" en camarade. Note sur la réception des fictions d'Antoine Volodine», dans Anne ROCHE et Dominique VIART (dir.), *Écritures contemporaines 8: Antoine Volodine, fictions du politique*, Caen, Lettres modernes Minard, 2006, p. 85-102.

WAUGH, Patricia, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres/ New York, Routledge, 1984.