

# IN MEMORIAM...

## La langue du souvenir dans le « Post-Exotisme » de Volodine

DOMINIQUE SOULÈS

Université de Lille 3

### ÉCRIRE INLIASSABLEMENT

*Post-exotisme* : tel est le néologisme forgé par Antoine Volodine pour nommer l'édifice romanesque qui est le sien et qui, entre autres réalités atroces du XXe siècle, choisit parfois de faire écho à la Seconde Guerre mondiale. Né dans les années cinquante et par conséquent écrivain de « la deuxième génération<sup>1</sup> », Volodine doit donc faire face à « la question du relais que pourra trouver le témoignage<sup>2</sup> » : pour l'auteur « désormais c'est la question du " comment " qui se pose et non plus le ressassement de la stupeur qui laisse interdit face à l'horreur [...]. Comment a fortiori lorsque l'on n'a pas, soi-même, traversé cette épreuve<sup>3</sup>. » Ainsi, puisque en raison de son âge, sa tâche n'est ni d'informer ni de témoigner, le choix de la fiction est pour l'écrivain celui qui s'impose. Ne négligeant pas, loin s'en faut, les problématiques liées à la transmission et ayant délibérément choisi de faire fi de la *mimesis*, l'auteur prend donc avec la réalité certaines libertés ; et ce, afin que « cette nuit-là ne soit pas close<sup>4</sup> », comme le dit un de ses personnages. À propos de *Dondog*, paru en 2002, Volodine précise en effet : « J'ai vraiment soigné au millimètre près tout ce qui concerne l'extermination des Ybürs pour que justement il y ait un flou suffisant, pour qu'on ne dise pas : " C'est la Shoah ", ou " C'est les Tutsis ", même si bien sûr en donnant un nom allemand (la fraction Werschwell) aux pogromistes, je renvoyais à quelque chose de clair<sup>5</sup>. »

---

[1] Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent : héritage et mutations de la modernité* [2005], Paris, Bordas, 2008, p. 203.

[2] *Ibid.*, p. 189.

[3] *Id.*

[4] C'est en substance ce que dit Dondog à la fin de la première partie du roman d'Antoine Volodine : *Dondog*, Paris, Le Seuil, 2002.

[5] « L'humour du désastre », propos recueillis par Sylvain Nicolino, Sébastien Omont, Laurent Roux, *La Femelle du Requin*, n° 19, automne 2002, p. 41.

Ne refusant pas à *Dondog* ce substrat historique pourtant complexe à manier, il donne à lire un exemple « de cette prise de possession du territoire concentrationnaire par l'imagination, et non plus la mémoire au sens strict<sup>6</sup> » ; la question cependant reste entière : comment témoigner – au sens large du terme – si l'on a décidé de ne pas rester coi ? Quel usage faire de la langue pour ne pas tomber dans l'ineptie d'une représentation particulièrement délicate au regard de l'horreur de la réalité ? Loin des témoignages, des essais philosophiques ou des recueils poétiques, mais sans les ignorer et en en ayant vraisemblablement parcouru plus d'un, Volodine, en romancier revendiqué, écrit des fictions et s'autorise par leur biais à renvoyer aux atrocités des camps. Mais l'usage de la fiction peut s'avérer délicat, et ce, malgré le XXI<sup>e</sup> siècle naissant, la distance par rapport aux événements, les études critiques en nombre et une parole, à propos de la Shoah, amplement déployée, au-delà de l'hexagone également ; qu'on pense par exemple aux remous suscités par *Les bienveillantes* en 2006 ou *Jan Karski* en 2009<sup>7</sup>. Paru en 2002, *Dondog* ne fit pas scandale bien que les références à l'extermination des Juifs fussent évidentes tout autant que l'étendue de leur fictionnalisation, c'est-à-dire leur dévoiement indéniable par la fiction. Plusieurs articles signalent les échos historiques fondus à un imaginaire puissant sans jamais s'offusquer de ce mélange par d'autres manié de façon problématique. Philippe Forest par exemple note que le projet littéraire de *Dondog* « dépend d'une poétique de l'impossible que vise justement à liquider le post-modernisme et qui rattache Volodine à certaines expériences littéraires de l'extrême [...] ainsi qu'à toute une tradition issue de l'horreur concentrationnaire », et il ajoute : « une poétique s'y énonce qui fait étrangement de l'éviction du réel le principe de toute fiction et la condition obligée de toute stratégie de survie mentale devant l'atrocé<sup>8</sup>. » Il est vrai cependant que l'extermination génocidaire n'est pas le thème central du roman et qu'elle est en quelque sorte absorbée par le « système » et l'écriture post-exotiques qui lui imposent certains traitements littéraires parmi lesquels une utilisation de la langue, minutieuse et truquée, dont nous montrerons deux composantes diamétralement opposées mais efficacement complémentaires : dire et se taire.

## FAIRE RÉSONNER LES NOMS

Comme pour appâter le chaland, ou plutôt pour indiquer au lecteur que l'œuvre a des dessous, qu'elle possède un hors-texte apte non seulement à l'enrichir mais aussi à la complexifier, l'auteur parsème son texte d'indices incitant ce lecteur à s'extraire de la fiction et à se retourner sur l'Histoire ; à y retourner pour la repenser, différemment

---

[6] Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent : héritage et mutations de la modernité*, op. cit., p. 190.

[7] Jonathan Littell, *Les bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006 ; Yannick Hænel, *Jan Karski*, Paris, Gallimard, 2009. En relation avec la problématique du témoignage, on pourra lire aussi un entretien avec Philippe Mesnard recueilli par Alexandre Prstojevic et Luba Jurgenson le 25 mai 2009.  
URL : <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intMesnard.html> [consultation : décembre 2010].

[8] Philippe Forest, *Art Press*, n° 283, octobre 2002, p. 68.

peut-être, plus justement aussi. L'onomastique permet aisément cette *captatio* car il s'agit d'un espace linguistique dans lequel la liberté de l'auteur est quasiment absolue pourvu que le nom forgé soit lisible, même difficilement. Dans *Alto solo*<sup>9</sup>, les choses, dans ce domaine, sont assez explicites ; en effet, on rencontre un certain Balynt Zagoebel, dont le patronyme qui fait indéniablement écho à celui du ministre de la propagande hitlérienne, Goebbels, dont le comportement n'a rien à envier à son avatar fictionnel. Parmi ses cibles, on trouve Will Macgrodno dont le nom, pour une oreille avertie qui le dépouillera de ses « scories fictionnelles », renvoie sans équivoque à Grodno, ville de Biélorussie dans laquelle entre 1941 et 1943 furent tués vingt-neuf mille Juifs. En outre, d'autres personnages confirment l'utilisation de cet arrière-plan historique ; ils sont, dans la fiction, nommés *oiseaux* mais à l'exception des ailes qu'ils ont dans le dos, rien ne les différencie des humains ; Will Macgrodno fait partie de ceux-là. Cette appellation, *oiseaux*, même si elle n'est pas un nom propre, renvoie au troisième Reich, plus secrètement il est vrai, et à une réalité langagière rapportée par Viktor Klemperer dans son carnet de résistance intitulé *Lingua Tertii Imperii* :

« le gouvernement nazi ne voulait pas seulement mettre les Juifs à l'écart, il voulait aussi les " diffâmer ". Pour ce faire, il avait à sa disposition un jargon spécial<sup>10</sup> qui, de par ses formes lexicales, apparaît aux Allemands comme une distorsion de la langue allemande et leur semble laid et grossier. [...] sur la liste des prénoms laissés aux Juifs se trouvaient les diminutifs Yiddishs, les *Vögele*, [...] qui étaient pour une oreille allemande, à la fois gênants et ridicules. »

Si l'on se souvient aussi que le substantif allemand *der Vogel* signifie *l'oiseau*, derrière les « piafs » montrés du doigt et hués dans *Alto solo*, on peut discerner une allusion aux Juifs. S'éclaire alors ce graffiti injurieux, « Les piafs à la rôtissoire<sup>11</sup> », qui macule l'affiche d'un quatuor interdit de concert ; le glissement de la rôtissoire au four et, avec changement d'échelle, du four domestique au four crématoire, confirme cette analyse, particulièrement si l'on se souvient que Zagoebel, pour qualifier la musique jouée par le quatuor Djylas, utilise l'expression « art dégénéré<sup>12</sup> ».

Dans *Dondog*, précédemment évoqué, signifiants, signifiés et référents entretiennent une relation avec cette même réalité historique, mais elle est moins transparente car ce sont les noms de chiens qui y conduisent, et ce, uniquement si l'on parvient à les traduire et si l'on pense à les associer, un peu à la manière du duel, cas du grec ancien, qui lie indissociablement deux éléments. L'un des chiens, *Smieritch*, est

---

[9] Antoine Volodine, *Alto solo*, Paris, Minuit, 1991.

[10] Viktor Klemperer, *Lingua Tertii Imperii. Notizbuch eines philologen*, Bertin-Est, Aufbau Verlag, 1947, traduction française d'Elisabeth Guillot, *LTi, la langue du IIIe Reich. Carnets d'un philologue*, Paris, Albin Michel, [1996], « Agora », 1998, p. 116 (nous soulignons) ; il est précisé dans une note que c'est ainsi qu'on appelait le Yiddish encore au XIXe, sans connotation péjorative.

[11] Antoine Volodine, *Alto solo, op. cit.*, p. 46.

[12] *Ibid.*, p. 109.

un bâtard roux, l'autre, Smoky, une chienne-louve noire. Le premier convoque le russe, la seconde l'anglais ; il désigne la mort, elle évoque la présence de traces, parfois visibles, de fumée. Bien qu'ils fassent appel à des langues très différentes et au-delà du fait qu'ils figurent dans les mêmes épisodes, une sorte de résonance phonétique d'un nom à l'autre conduit le lecteur à les associer pour en comprendre pleinement la signification dans le roman. En effet, baptiser Smoky une « chienne-louve d'un noir brillant<sup>13</sup> » semble ne renvoyer qu'à un procédé de nomination assez courant, sans grande fantaisie, qui transcrit simplement la couleur du pelage. Mais dans *Dondog*, avec Smoky il y a Smiertch, et par conséquent la fumée et la mort associées ; non pas toutefois la fumée de l'incinération désirée mais la fumée des fours crématoires. Cette interprétation, édifiée une fois encore sur des bases purement onomastiques et linguistiques, se trouve confortée non seulement parce qu'elle existe dans d'autres romans mais aussi par quelques notations dans *Dondog*<sup>14</sup> qui ne laissent aucun doute sur ce référent historique, même si, comme pour *Alto solo*, il n'est pas le seul à traverser le roman.

Certains noms volodiniens peuvent donc être considérés comme des passeurs car ils ouvrent sur des aspects du monde réel et ne se contentent pas d'être des étiquettes permettant simplement de différencier les personnages. Quelques noms-clés prennent une importance particulière et condensent les événements réels du domaine historico-politique qui y sont liés ; pour les anthroponymes, la dérive référentielle est suffisamment allusive pour qu'un lecteur quelque peu polyglotte, pas trop amnésique et se faisant lectant-interprétant<sup>15</sup> parvienne, à partir de la fiction, à faire retour sur la réalité et à la reconsidérer – éventuellement sous un nouveau jour. Mais si l'auteur fait de la langue un usage à la fois poétique et politique, esthétique et éthique, il sait aussi la valeur que peut avoir le silence parfois et s'il est d'or, comme le dit la rumeur, il est surtout le lieu de ce qui ne parvient pas à se dire, ou à s'écrire, et en cela, il est lui-même éloquent.

## S'AFFRONTER À L'INDICIBLE

Attentif également à cet espace infralangagier, Volodine le fait entendre dans ses œuvres à l'égal de la parole ; dans la perspective qui est la sienne d'une fictionnalisation de la Seconde Guerre mondiale, cela se révèle indispensable si l'on pense à l'Histoire, et innovant si l'on s'intéresse à la question de la forme littéraire. Plus que d'autres œuvres, *Dondog* le donne à lire et ce motif y trouve son déploiement romanesque le plus grand. En effet régulièrement revient l'expression « c'est tout pour » qui met fin

---

[13] *Id.*

[14] Par exemple : « Quelqu'un fit courir l'information selon laquelle la fraction Werschwell était en train de se lancer dans l'extermination des Ybürs, et que c'étaient des gaz à Ybürs qui flottaient dans l'air. » *Ibid.*, p. 64-65 [nous soulignons].

[15] Vincent Jouve, *La lecture*, Hachette, [1993] 2008, p. 36 : Le lectant interprétant « vise à déchiffrer le sens global de l'œuvre. »

momentanément à la parole de Dondog ou clôt un épisode narratif et finalement le roman lui-même. Si « c'est tout pour », repris par le narrateur une dizaine de fois, signale une fin, les récits arrêtés par ce sceau qui prend figure de clausule ne sont cependant pas aisés dans leur déploiement ; atteindre la fin, même subjectivement fixée, signale que Dondog est parvenu à élaborer une narration, ce qui pour lui ne va pas de soi. « C'est tout pour » invite donc le lecteur non seulement à interroger la fin mais aussi ce qui l'a précédé et y a conduit.

On rencontre la première mention de l'expression au chapitre 5 : le personnage éponyme essaie de raconter la nuit durant laquelle Schlumm, son ami, et Gabriella Bruna, sa grand-mère, ont été tués par la fraction Werschwell particulièrement efficace dans son opération de décimation des Ybürs. « Cette nuit-là », nous apprend la narration, est pour Dondog traumatisme et point d'achoppement et de sa mémoire et de sa parole : « Depuis cette nuit-là, il y a très souvent quelque chose qui se bloque dans le discours ou la mémoire de Dondog<sup>16</sup>. » Le personnage s'en explique : « Je n'ai envie ni de fouiller dans les restes d'images qui y ont été enfouies, ni d'inventer des images afin de les plaquer sur ces restes. Au fond, je n'ai pas envie de parader avec ma parole comme si j'avais vraiment survécu<sup>17</sup>. » Pourtant il poursuit son récit en ajoutant ceci qui précise la nature de son silence : « J'inventais tout en puisant sans cesse dans ma mémoire, mais rien de mes inventions ne touchait véritablement au cœur de la douleur vécue ou du réel. Il m'aurait semblé monstrueux d'entreprendre un récit à partir de là<sup>18</sup>. » À l'origine des propos haletants de Dondog il y a donc le silence infrangible, la réalité de l'horreur qui sidère et laisse bouche cousue ; à sa place – car on ne peut pas non plus se taire absolument, à tout jamais – des inventions de son cru : « La nuit de Schlumm [...] était horrible, mais beaucoup moins que la nuit humaine réelle. En réalité, les choses s'étaient passées de manière plus expéditive<sup>19</sup>. » Dondog, en proie à une « tension entre la rémanence du passé et la résistance à le dire, parfois à le (re)connaître<sup>20</sup> », est donc dans une position inconfortable proche du *double-bind* qui assigne le sujet à des injonctions contradictoires ; le personnage est tarauté à la fois par le silence dû aux souvenirs dans lesquels il ne veut se replonger, et par la parole qu'appellent les témoignages indispensables de l'horreur. Victime de cette double contrainte, Dondog trouve un entre-deux, il ne choisit ni de parler ni de se taire ou, pour le dire autrement, il décide et de se taire et de parler et il y parvient en inventant des « féeries » : « Comme si c'était ailleurs [...]. Comme si ça s'était produit dans un autre monde [...]. Comme si c'était arrivé dans une autre civilisation, sur

---

[16] Antoine Volodine, *Dondog, op.cit.*, p. 105.

[17] *Id.*

[18] *Ibid.*, p. 107.

[19] *Ibid.*, p. 111.

[20] Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent : héritage et mutations de la modernité op.cit.*, p. 164.

une planète comparable mais différente<sup>21</sup>. » Toute ressemblance avec une réalité ou des individus existant, ou ayant existé dans l'histoire de Dondog ne serait donc pas involontaire... Mais Dondog le dit lui-même, la « féerie », dénomination antithétique qui pour son auteur désigne des petits récits « où tout [est] angoissant et faux et fini[t] mal<sup>22</sup> », « est une technique<sup>23</sup> », un artifice de la parole qui consiste à tisser des fictions. Les féeries toutefois ont des limites et alors Dondog se tait, c'est tout pour sa parole ; Volodine s'en explique :

« Les massacres ethniques ne peuvent pas être décrits, la mort de Schlumm ou celle des proches de Dondog ne peuvent pas être mis en images. On ne peut pas accepter le principe du détachement artistique, on ne peut pas admettre de chercher des effets politiques en présence de charniers. Dondog est cohérent avec lui-même, et là, sa parole s'arrête. Et il le dit " C'est tout pour la féerie<sup>24</sup>. " »

Cependant avec *Dondog* on dépasse le cadre individuel et privé pour atteindre la question du témoignage historique lié à la Seconde Guerre mondiale et ses exterminations. Ce faisant, l'auteur n'innove pas, ni dans le choix de la fiction, ni dans la tension particulièrement présente entre parole impossible et silence refusé ; *W ou le souvenir d'enfance* ou encore *Rue des boutiques obscures*<sup>25</sup> viennent en effet immédiatement à l'esprit si, sans souci d'exhaustivité, on se limite à la littérature française. En outre, on retrouve dans le roman volodinien « les problématiques liées à cette période : *la disparition* et les êtres disparus [...] ; *l'oubli* et l'amnésie, qui frappent nombre de narrateurs ou de personnages [...] ; *l'enquête* qu'il est donc nécessaire de lancer contre l'effacement de l'Histoire et des gens<sup>26</sup>. » Usant de la dérive référentielle<sup>27</sup> comme arme romanesque privilégiée, Volodine a fait un choix qu'il a reporté sur son personnage : comme Dondog, il refuse de se taire sans parvenir à dire les choses hors de la fabulation ; plus exactement Volodine fait en quelque sorte de son personnage, un double de papier et lui attribue des pratiques littéraires qui s'apparentent aux siennes : désignation du référent de façon oblique et usages du silence. Comme pour Dondog, quelque chose, que l'on ne lira donc jamais dans ses œuvres, se refuse à la parole chez Volodine :

---

[21] Antoine Volodine, *Dondog*, op.cit., p. 108-109.

[22] *Ibid.*, p. 304.

[23] *Ibid.*, p. 109.

[24] Entretien avec Jean-Didier Wagheur « On recommence depuis le début... » [2003], *Écritures Contemporaines 8 : Antoine Volodine - fictions du politique*, Lettres Modernes Minard, 2006, p. 227-277. [URL : <http://www.editions-verdier.fr/v3/auteur-bassmann-7.html>] [consultation : mai 2011].

[25] Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975 ; Patrick Modiano, *Rue des boutiques obscures*, Paris, Gallimard, 1978.

[26] Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent : héritage et mutations de la modernité*, op. cit., p. 158.

[27] À ce propos, se référer à Lionel Ruffel, *Volodine post-exotique*, Nantes, Cécile Defaut, 2007, p. 47-75.

« Mes personnages traversent des expériences de camp de travail, qui renvoient aux camps de concentration, mais pas aux camps d'extermination. Cela, je ne peux l'explorer dans la fiction. Le génocide, la purification ethnique sont présents, mais dans le cadre de la guerre civile ou de rafles. Les camps, je ne peux pas y entrer. Peut-on raconter l'irracontable, l'insoutenable ? Je touche à cela dans mon dernier roman, *Dondog*. Des massacres sont perpétrés, mais les humains présents sont dans le noir, n'entendent rien, ne voient rien : on ne peut pas raconter cela autrement qu'en parlant d'autre chose<sup>28</sup>. »

Quelques mois auparavant déjà il précisait :

« Autant je peux chamaniquement m'infiltrer dans un camp de travail soviétique, autant je ne peux pas aller dans un camp d'extermination. Il m'est impossible de faire du roman avec cette matière. C'est une question de « possibilité » de prendre la parole... Est-ce qu'on peut faire de la poésie après Auschwitz ?... Oui, bien sûr, on peut toujours continuer à parler, à chercher nos mots, à chercher nos mots pour faire du beau... Mais peut-être que pour moi, dans le cas du camp d'extermination, il y a une sorte de blocage irrationnel dans cette démarche chamanique qui consiste à partager, à vivre l'horreur en même temps que le personnage, en même temps que la victime... On peut se permettre sur le camp de travail stalinien, je ne sais pas pourquoi... peut-être parce que l'humain existait, persistait, ou parce que le goulag avait une dimension de grandiose suicide social, une dimension suicidaire et pas seulement criminelle<sup>29</sup>. »

Ce que le conteur veut dire ne sera pas dit ou écrit exactement, mot à mot, et sera néanmoins compris – de Marconi lorsqu'il s'agit des « fêtes » de *Dondog* ou du lecteur lorsqu'il s'agit du roman de Volodine ; le lecteur et Marconi sont l'un et l'autre destinataires, qui d'une parole vive, qui d'un propos écrit, et ils auront à œuvrer eux aussi dans le silence sis entre les lignes. Cette participation du lecteur appelé à rendre le silence de l'œuvre éloquent, du moins en lui, joue sur sa mémoire, comme l'œuvre montrait *Dondog* à la fois attiré par la sienne et la fuyant.

## **DIRE LE SILENCE**

Confronté avec cette œuvre à la mémoire collective, le lecteur est donc également convié à une réflexion portant sur le témoignage et les conditions de sa possibilité. En effet, même s'il ne se réduit évidemment pas à cela, on peut néanmoins considérer *Dondog* comme une œuvre qui s'apparente à la fiction d'un témoignage, celui du personnage éponyme, seul survivant des exterminations ybürs au sein de sa famille. Malgré la force de la dérive imaginaire, la relégation hors texte de la *mimesis* et certaines adaptations propres au *post-exotisme*, *Dondog* possède en effet du témoignage les caractéristiques essentielles, les « quatre traditions textuelles et quatre missions qui

---

[28] Nathalie Crom, « Les voix narratives », *Revue des deux mondes*, n° 2, février 2003, p. 60.

[29] « L'humour du désastre », *art.cit.*, p. 46.

leur sont associées<sup>30</sup> » telles que les envisage François Rastier :

– [La] *déposition* est celle d'un témoin à charge qui ne juge pas ou du moins tente de surmonter son indignation, mais décrit et s'adresse implicitement au jugement moral des lecteurs.

– L'originalité [du témoignage] tient précisément à l'élaboration d'une esthétique.

– En tant qu'hommage funèbre, le témoignage littéraire assume aussi une mission de commémoration qui engage à une gravité et à une retenue particulières, bien différentes des outrances grand-guignolesques des faux témoignages et des romans historiques à succès.

– Associée à l'hommage, une dernière mission du témoignage lui confère une valeur de conjuration qui reste généralement implicite. L'auteur doit d'abord conjurer la volonté d'oubli, comme la crainte de revivre par la remémoration et de rencontrer éternellement les spectres des camarades engloutis<sup>31</sup>.

Cette intégration du témoignage au sein de la fiction correspond partiellement, en raison de la nature littéraire hybride de *Dondog*, à ce que Dominique Viart signale comme « une forme spécifique de la littérature contemporaine, que l'on pourrait appeler les " fictions du témoignage " [...] c'est l'idée que le témoignage peut être aussi une *forme littéraire, indépendamment de la réalité attestée ou non des faits*<sup>32</sup>. » En outre, ce biais de la fiction ôte au texte le caractère presque sacré parfois accordé aux récits des rescapés et permet qu'on le questionne plus librement, sans avoir la désagréable impression d'autopsier effrontément des cadavres réels. Certes, Schlumm est mort, atrocement, mais Schlumm n'est qu'un être de papier ; quant à *Dondog*, il essaie de se remémorer les choses et agençant bribes de souvenirs et « féeries », il compose un récit : en quelque sorte *Le dit de Dondog*, son témoignage – un témoignage avec les modalités subjectives qui sont les siennes et dont le silence n'est pas la moindre et n'est pas une invention volodinienne.

Loin de constituer un défaut ou une lacune, il est le propre des textes testimoniaux : « Ils *signifient* plus qu'ils ne disent et pour cela leur langue intègre le fonctionnement même de multiples espaces vides, des détours et des marques d'altération qui correspondent à autant de zones de non-savoir ou pas à la vérité, mais à une justesse éthique dont le pari est de renvoyer aux morts aussi bien qu'aux vivants<sup>33</sup>. » Trous de mémoire de *Dondog*, composition de ses petits récits, interruptions parfois surprenantes, telles sont les « lacunes plurielles » sciemment insérées par Volodine

---

[30] François Rastier, « Témoignages inadmissibles », *Littérature*, n° 159, septembre 2010, p. 115.

[31] *Ibid.*, p. 119 pour la dernière citation ; p. 115 pour les deux premières, p. 118 pour la troisième.

[32] Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent : héritage et mutations de la modernité*, *op.cit.*, p. 203.

[33] Philippe Mesnard, « Écritures d'après Auschwitz », *L'extrême dans la littérature contemporaine. Le corpus de la Shoah en question*, Michaël Rinn (dir.), *Tangence*, n° 83, 2007, p. 25-43.

URL : <http://www.vox-poetica.org/t/mesnard.html> [consultation : décembre 2010].



dans *Dondog*. Pas plus que Dondog qui s'interroge sur Éliane Hotchkiss, venue à sa rencontre dans un camp, sans prétendre détenir la vérité sur elle et qui s'accommode bon gré mal gré de ses incertitudes, Volodine ne prétend à la vérité puisqu'il choisit une fiction délestée du souci de la *mimesis* ; tous deux cependant, Volodine comme Dondog, produisent des œuvres d'une grande justesse éthique qui effectivement « renvo[ie]nt aux morts aussi bien qu'aux vivants ». Au niveau premier de la fiction, l'errance de Dondog aux portes de la mort le place dans cet espace intermédiaire où vie et mort se côtoient aisément, d'autant plus que les récits *post-exotiques* n'en font pas des états contradictoires et exclusifs l'un de l'autre. Dondog parle en outre *in memoriam*, faisant revivre les morts par sa parole ou parlant de morts, comme tels, à des vivants. Les échos historiques possibles, malgré les glissements référentiels, placent le roman entre la vie et la mort et en font ainsi également une œuvre de transmission, de mémoire et de rappel aux vivants des nombreux morts avec ce souci lisible d'« évite[r] le pathos, l'horrible pour l'horrible qui serait dépourvu de toute la valeur éducative, alors que ce qui répond à l'horizon d'attente contemporain, c'est le mélo, le porno et le grand-guignol<sup>34</sup>. » À un niveau second de la fiction, lorsque Dondog lui-même tente de dépasser le silence et d'évoquer verbalement son jeune frère victime des massacres systématiquement organisés contre les Ybürs, il choisit la distance de la fiction dramatique – « Le Monologue de Dondog » – ainsi que le masque d'un « pseudonyme pour le théâtre<sup>35</sup> » – John Puffky – et va même jusqu'à dire : « Je niais toujours avoir écrit ces pièces, m'abritant derrière le nom que j'avais choisi pour le signer, c'est-à-dire pour me camoufler et pouvoir nier<sup>36</sup>. » Comme le rappelle Philippe Mesnard, le silence est au centre des récits testimoniaux : « Que le testimonial préserve ses lacunes comme telles, que son dispositif général se construise et fonctionne à partir et en fonction d'elles et non rétrospectivement dans le but de son " remplissage ", cela détermine la littérarité du témoignage<sup>37</sup> » ; dans *Dondog* le silence est essentiel particulièrement pour le personnage éponyme ou Puffky même si ceux-ci le déplorent ou parfois s'en contentent<sup>38</sup>.

Enfin, la présence de ce silence dans le roman, rendue visible par Dondog, ouvre une réflexion sur les limites du dicible et permet à Volodine de renvoyer le lecteur aux textes de témoignage et en amont de ceux-ci aux exterminations qui les ont suscités.

---

[34] « Sur la poéticité du témoignage et les techniques de la littérature de l'extermination », deux dialogues entre Philippe Mesnard et François Rastier, 2008.

URL : [http://www.revue-texto.net/Dialogues/FR\\_Mesnard.pdf](http://www.revue-texto.net/Dialogues/FR_Mesnard.pdf) [consultation : décembre 2010].

[35] Antoine Volodine, *Dondog, op.cit.*, p. 272.

[36] *Ibid.*, p. 271.

[37] Philippe Mesnard et François Rastier, « Sur la poéticité du témoignage et les techniques de la littérature de l'extermination », *art.cit.*

[38] « La fraction Werschwell, qui avait organisé les massacres, avait été anéantie depuis près d'une génération. On ne parlait plus nulle part ni de la fraction Werschwell, ni de la deuxième extermination des Ybürs. C'était reposant, en un sens. On ne parlait plus jamais des Ybürs, non plus. Ils avaient été assassinés dans leur quasi-totalité, à l'exception d'une poignée qui avait abouti dans le sanctuaire barbelé des camps, et on n'en parlait plus. » – Antoine Volodine, *Dondog, op.cit.*, p. 270.

Si le silence s'impose parfois aux personnages et aux narrateurs, ce n'est assurément pas en raison d'une crise de la représentation, ou alors elle est à entendre de façon très restrictive comme celle de moments subjectivement si douloureux qu'ils laissent place à des émotions mutiques. Mais il est aussi un autre silence qui vient enrichir le précédent et surtout rappeler la dimension « engagée » des textes volodiniens marqués et par l'Histoire et par le politique et par leur mise en question. Pour ce qui est de ce silence, *Dondog* en donne à lire le reflet romanesque de sa dimension historique et parvient à transmettre à la fois le silence attaché à l'atrocité des camps, notamment ceux de la mort, et la nécessité de l'effraction et du dépassement de ce silence dans la transmission et le rappel des événements, ainsi que la présence du silence comme constituant essentiel du témoignage – paradoxe de la fiction qui fait entendre le silence par les mots...

S'ils sont indéniablement le matériau premier des écrivains, tous n'en usent pas à l'identique. Façonnant progressivement l'édifice romanesque *post-exotique*, Volodine construit une œuvre qui, se voulant mémoire du XXe siècle, le narre mais qui, biaisant avec la langue, ne se contente pas d'être dépôt du souvenir, d'être son tombeau et de l'ensevelir, intouchable, en raison de la sacralisation dont il serait l'objet ; au contraire, il s'agit d'une œuvre qui ose la fiction la plus imaginative et la moins conventionnelle non seulement pour exhorter au souvenir, indispensable, mais surtout pour amener à penser les possibilités d'une transmission synonyme de pensée active. Pour ce faire, Volodine travaille la langue avec minutie en l'enrichissant aussi bien d'apports internationalistes par le biais de l'onomastique que des silences éloquents de ses narrateurs ou de lui-même ; dans les deux cas, le lecteur est convié à une élucidation du texte qui l'incite à faire face à la Seconde Guerre mondiale et à ses récits, qui l'y invite *in memoriam*...