

Jean-François Chassay

**L'alpha et l'oméga.
Le temps catastrophique dans
Des Anges mineurs
d'Antoine Volodine**

Il existe un tableau de Klee qui s'intitule « Angelus Novus ». Il représente un ange qui semble sur le point de s'éloigner de quelque chose qu'il fixe du regard. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. C'est à cela que doit ressembler l'ange de l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds.

Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire »

Si tant est que la succession des mondes soit établie dans le système de la nature, il serait vain de chercher quoi que ce soit de plus reculé dans l'origine de la Terre [que le temps]. En sorte que notre enquête nous amène à conclure que nous ne trouvons pas le moindre vestige d'un commencement, pas la moindre perspective d'une fin.

James Hutton, *Theory of the Earth*

Les anges que le lecteur découvre dans l'ouvrage d'Antoine Volodine – ou subodore, car on ne peut que les deviner parmi ces personnages étranges qui correspondent mal à l'image d'Épinal de l'ange – n'ont pas l'ampleur et le

Jean-François Chassay, « L'alpha et l'oméga. Le temps catastrophique dans *Des Anges mineurs* d'Antoine Volodine », Jean-François Chassay, Anne Éline Cliche et Bertrand Gervais [éd.], *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 12, 2005, p. 215-246.

L'ALPHA ET L'OMÉGA

pouvoir que Benjamin découvre dans celui de la toile de Klee, « Angelus Novus ». Ils sont, à tout point de vue, des anges mineurs, comme le titre du livre l'indique. « Les anges ici sont insignifiants et ils ne sont d'aucun secours pour les personnages » écrit l'auteur¹ cursivement, dans une note qui précède la fiction. Pourtant, ils surplombent ces histoires comme s'ils se préparaient au Jugement dernier dans ce livre qu'on peut qualifier sans exagération d'apocalyptique. L'apocalypse, comme on le sait, est une révélation accordée à un élu, souvent, dans la tradition, par l'entremise d'un ange. *Des anges mineurs* est un livre sur l'attente, sur un temps suspendu, où le monde se défait (a déjà été défait? Sera défait? On ne respecte pas ici la logique du temps linéaire). Mais dans ce monde qui ressemble au nôtre tout en l'exaspérant, les anges peuvent apparaître, comme chez Benjamin, comme des anges de l'histoire.

Si *Des anges mineurs* est un ouvrage qui ne se résume pas, à moins d'être extrêmement réducteur, on peut au moins avancer qu'il se cristallise autour de quelques mots clés : révolution, débâcle, catastrophe, temps, mémoire, image. À partir de cette nébuleuse lexicale, je propose d'abord l'hypothèse que ce livre, situé hors du temps et des contingences de l'histoire, est au sens fort un roman historique. Cette détermination générique a du sens si on accepte le postulat sociocritique de départ de mon propos qui implique de décrire et d'analyser « le statut du social dans le texte et non le statut social du texte, [...] le statut de l'historicité dans le texte et non le statut historique du texte² ». Bien que rien ne soit univoque ou aisément déchiffrable chez Volodine, « et malgré le constat général de l'échec des utopies politiques, [il] continue à écrire des romans où il y a omniprésence de thèmes, voire d'utopies

¹ Antoine Volodine, *Des Anges mineurs*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1999, p. 7. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses suite à la citation.

² Régine Robin, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », *Discours social/Social Discourse*, 1-2, hiver-printemps 1993, p. 10 (« Le sociogramme en question »).

JEAN-FRANÇOIS CHASSAY

politiques³ ». Les nombreux termes et les discours associés directement au capitalisme aussi bien qu'au marxisme le démontrent, et le désastre annoncé tout au long du livre pourrait se résumer dans le passage suivant, évocateur de la fin et du trouble que celle-ci provoque :

Les humains étaient à présent des particules raréfiées qui ne se heurtaient guère. Ils tâtonnaient sans conviction dans leur crépuscule, incapables de faire le tri entre leur propre malheur individuel et le naufrage de la collectivité, comme moi ne voyant plus la différence entre réel et imaginaire, confondant les maux dus aux séquelles de l'antique système capitaliste et les dérives causées par le non-fonctionnement du système non capitaliste. (p. 115)

Il serait oiseux cependant de proposer une lecture littérale, au pied de la lettre, de ce texte. Si on retrouve souvent dans les livres de Volodine le poids d'un système totalitaire, d'une part cela n'a jamais le statut réaliste qu'on peut lire chez un Orwell par exemple, d'autre part *Des anges mineurs* permet encore plus difficilement que dans ses autres ouvrages de cerner ce pouvoir. « Faire œuvre d'historien, écrit Benjamin, ne signifie pas savoir "comment les choses se sont réellement passées". Cela signifie s'emparer d'un souvenir, tel qu'il surgit à l'instant du danger⁴. » Cristalliser un moment de tension, garder en mémoire, comme s'il s'agissait de prendre une photographie, le moment exact où tout bascule : la définition s'applique assez bien à ce livre, qui présente l'histoire comme un champ de ruines, pour reprendre une autre formule de Benjamin qui a fait florès. On examine ici ces

³ Almust Wilske, « Antoine Volodine résistance et subversion », *Revue des lettres modernes*, 1999, p. 58 (« Écritures contemporaines 2. État du roman contemporain »).

⁴ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, Paris, coll. « Folio essais », 2000, p. 431.

L'ALPHA ET L'OMÉGA

ruines, en amont et en aval, *Des anges mineurs*, soulignant des scènes à partir desquelles on peut chercher à reconstruire l'histoire, tenter de combler les trous. Le texte s'attache parfois à des détails apparemment insignifiants, mais « un principe organisateur se juge sur son aptitude à expliciter des détails, non pas à sa qualité de généralité abstraite⁵ ». J'aimerais montrer que l'histoire dans *Des anges mineurs* est au centre de multiples tensions, un véritable trou noir qui absorbe philosophie et rhétorique, science et littérature autour de l'énigme d'une fin attendue, qui s'est peut-être déjà produite. Et que par ailleurs, dans la perspective de ce livre sur l'imaginaire de la fin, l'intérêt tient à ce que Volodine exprime, à travers sa fiction, un ensemble de réflexions autour d'une pensée de la fin, propre aux dernières décennies du XX^e siècle, ce que j'aimerais tenter de démontrer.

Une forme singulière

Enfermer Volodine dans un genre comme le roman historique se révèle cependant un peu gênant, dans la mesure où il refuse d'affirmer qu'il écrit des romans, préférant le terme de narrats⁶. La place occupée par Volodine dans le champ littéraire français est suffisamment originale pour qu'on s'y arrête un peu, puisqu'elle indique, me semble-t-il, à quel point ses ouvrages sont difficiles à

⁵ Stephen Jay Gould, *Aux racines du temps*, Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche », 1990, p. 32.

⁶ « J'appelle narrats des textes post-exotiques à cent pour cent, j'appelle narrats des instantanés romanesques qui fixent une situation, des émotions, un conflit vibrant entre mémoire et réalité, entre imaginaire et souvenir. C'est une séquence poétique à partir de quoi toute rêverie est possible, pour les interprètes de l'action comme pour les lecteurs. [...] J'appelle ici narrats quarante-neuf images organisées sur quoi dans leur errance s'arrêtent mes gueux et mes animaux préférés, ainsi que quelques vieilles immortelles » (p. 7). Idéalement, les courts textes que sont les narrats invitent à imaginer un roman, car chacun d'entre eux devrait former une totalité suffisante, avec des personnages, une atmosphère, une anecdote. Ceci dit, dans *Des anges mineurs*, ils ne sont pas cloisonnés et les liens de l'un à l'autre sont très nombreux.

JEAN-FRANÇOIS CHASSAY

définir. L'auteur a d'abord publié quatre romans chez Denoël dans une collection de science-fiction (« Présence du futur »), puis successivement quatre romans chez Minuit, trois chez Gallimard, enfin celui dont il sera question dans ces pages au Seuil. Qu'un écrivain publie chez trois des principaux éditeurs littéraires français (symbolisant la « grande » littérature), après avoir publié de la science-fiction (genre encore considéré dans bien des milieux comme de la paralittérature) est déjà étonnant. Mais la principale particularité de la chose tient à ce qu'il n'y a aucune différence fondamentale entre ses livres publiés dans une collection de science-fiction et les autres. C'est donc moins la science-fiction comme genre (même si on peut sans doute en trouver une bonne centaine de définitions qui souvent se contredisent), que le cadre narratif (et l'espace cognitif) qu'il ouvre que Volodine propose au lecteur. Ainsi, c'est moins l'intégration de ses romans à la science-fiction qui peut être intéressante que la valeur heuristique qu'on peut donner au terme, par rapport au cadre théorique de l'imaginaire de la fin.

On pourrait définir la science-fiction comme un univers fictionnel proposant un changement d'épistémè : les structures du monde apparaissent différentes et donc les catégories mentales, la manière d'aborder les connaissances offrent des perspectives difficilement concevables pour le lecteur contemporain. Pour le dire autrement, *Des anges mineurs* permet une lecture de notre univers social et mental, mais en proposant une anamorphose de celui-ci. Voilà une planète dévastée, où l'espèce humaine n'existe quasiment plus (les dernières pages nous apprennent qu'il ne resterait que quelques dizaines d'individus vivants), mais où certaines personnes peuvent vivre des centaines d'années et où il existe des passages souterrains entre rêve et réalité. Les limites de l'espace-temps ne se bornent pas à ce que notre esprit conçoit.

L'ALPHA ET L'OMÉGA

On voit bien qu'il s'agit d'un monde crépusculaire. Susan Sontag a déjà écrit⁷ à propos des films de science-fiction (et on pourrait sans doute dire quelque chose de semblable de la littérature) qu'ils ne se préoccupent guère de sciences, mais traitent de l'un des plus anciens thèmes artistiques, à savoir la perspective des désastres. Si l'affirmation peut être nuancée, elle est néanmoins significative. Contrairement à l'utopie qui tend à présenter un monde de toute éternité, la science-fiction précipite souvent son lecteur vers une fin, une destruction généralisée, un cataclysme inévitable. La dystopie⁸ montre ce que l'utopie cache souvent, le fonctionnement d'une entreprise totalitaire et ses dérives. Elle entraîne généralement, dans un même temps, une révélation, provoquée par la crise qu'elle suscite, sur la réalité du monde dans lequel vivent les personnages de la fiction. En ce sens, la science-fiction met en scène un univers apocalyptique, terme qui renvoie à la fois au dévoilement (du grec tardif *apokalupsis*) et à la catastrophe. Elle cristallise ou exacerbe les discours alarmistes comme la pensée eschatologique.

On peut aussi lire « science-fiction » comme un oxymore : un signe qui rend compte des déchirements de la culture occidentale et des difficultés à conjuguer raison et imaginaire. Un signe qui souligne une crise sociale, les déchirements de sociétés aux prises aussi bien avec des problèmes éthiques que des problèmes de foi, de croyances (au sens très large) et que la fiction peut questionner. L'avantage de la fiction tient justement à sa capacité de fournir un modèle logique, cohérent, une solution imaginaire pour résoudre une contradiction réelle. *Des anges mineurs* affronte à la fois la révolution et la magie, une sorte de *realpolitik* et le chamanisme, le début et la fin, le temps circulaire et le temps sagittal, un futur dévasté

⁷ Susan Sontag, « Images du désastre », *L'œuvre parle*, Paris, Seuil, 1968, p. 225-248.

⁸ Rappelons que dans sa définition première qui relève de la pathologie, la dystopie souligne le fonctionnement anormal d'un organe.

JEAN-FRANÇOIS CHASSAY

(plausible) et une rêverie éveillée. Quoi qu'il en soit, on peut affirmer sans trop s'avancer que les narrats, cette littérature « post-exotique » selon le terme de l'auteur, se situe dans l'orbe de ce qu'on nomme traditionnellement la science-fiction.

Des anges mineurs se compose de 49 narrats assez brefs – 4 à 5 pages pour la plupart d'entre eux – ayant chacun comme titre le nom d'un individu. Si les 49 noms diffèrent, il reste que plusieurs personnages font de multiples apparitions et qu'il existe à l'intérieur du livre un phénomène d'écho par lequel le premier texte entre en résonance avec le texte 49, le 2 avec le 48, le 3 avec le 47, etc., sans compter de multiples croisements qui ne respectent pas précisément cette symétrie. Notons que les noms renvoient dans certains cas à celui du narrateur, mais souvent à un personnage évoqué dans la narration, parfois d'ailleurs de manière anecdotique. Cette symétrie (à tout le moins partielle) dans l'organisation structurale du récit vient faire contrepoids au labyrinthe du temps. « Au bout d'un moment, nous fixâmes notre attention sur les échos qui flottaient vers nous depuis les ténèbres » (p. 57) : cette phrase exprime bien la manière dont ici le temps se déploie, surgissant de toute part, en écho. La flèche du temps se voit sans cesse brisée et les ténèbres enveloppent cet éternel présent où viennent se fracasser aussi bien les souvenirs que les anticipations. La fin est déjà là, dans ce présent qui inclut l'ensemble de l'espace-temps : « le vent nous envoyait des criailleries de mouettes, des puanteurs de cachalots en décomposition ou de calmars. Parfois nous nous réveillions, parfois nous allions errer au milieu des ruines, parfois il ne se passait rien pendant des mois » (p. 134). Mais Godot ne se manifeste pas plus que chez Beckett et l'attente ne sert à rien d'autre qu'à approfondir le sens du désastre.

Au centre du maëlstrom se trouve un personnage répondant au nom de Will Scheidmann. C'est lui, semble-t-il, qui raconte les narrats. On ne prendra rien pour acquis cependant chez Volodine et il faudra revenir plus loin sur

L'ALPHA ET L'OMÉGA

les ambiguïtés qui parsèment au long du livre cette vérité apparente, car les instances narratives ne sont pas toujours identifiables ni stables.

Scheidmann naît, c'est le moins qu'on puisse dire, dans la plus grande confusion, grâce à la volonté de ses « grands-mères » et notamment au désir de Laetitia Scheidmann. Les vieilles immortelles, chiens de garde de la révolution permanente, vivent à la maison de retraite du Blé moucheté, sorte de camp où on les surveille – par « on », il faut entendre des geôlières médicales, mais aussi des... vétérinaires. Dans ce monde, on n'insiste pas toujours de manière nette sur les différences entre l'être humain et les autres mammifères. À cette remarque, on ajoutera que le cannibalisme, sans être une pratique courante, est signalé de manière relativement fréquente⁹.

Au moment où elle fête son bicentenaire, Laetitia Scheidmann décide de fabriquer un petit-fils. « Les vieilles voulaient confectionner collectivement le vengeur nécessaire » (p. 24) pour s'attaquer aux idéologues de la capitale qui avaient failli à la tâche et ne permettaient plus au peuple de s'organiser fraternellement et de se reproduire. Elles forment ensemble le soir une sorte de couveuse – comme des poules : on se rappellera la présence de vétérinaires – et, à partir de paroles magiques, elles cherchent à donner vie à un être à partir de chiffons et de tissus ramassés et cousus. On a un exemple frappant ici à la fois du ton Volodine (où le cauchemardesque relève souvent d'un humour grinçant) et des télescopages qu'il provoque : rappelant les théories délirantes sur les générations spontanées au XIX^e siècle, où de vieux linges humides, croyait-on, pouvaient donner naissance à des souris, le texte semble faire un clin d'œil ironique aux théories du clonage

⁹ « Si on prend la direction est-sud-est [...], on aboutit au lieu-dit le Blé Moucheté, où, à une époque, des vétérinaires avaient parqué des vieilles femmes qui ne mouraient pas, qui ne se modifiaient pas et qu'on ne pouvait pas manger » (p. 167-168).

et aux manipulations génétiques. Mais dans *Des anges mineurs*, la frontière entre organique et inorganique a un poids aussi relatif que celui séparant rêve et réalité. La mémoire de Will Scheidmann lui permet de remonter jusqu'à sa naissance et de se rappeler des scènes angoissantes : « On appelle cela l'éveil, ce passage d'un état à l'autre. Cela se produit avec pour fond sonore les cris lugubres que mes dix-sept ou vingt-neuf ou quarante-neuf grands-mères poussaient afin qu'en moi l'esprit s'allume et afin qu'aussitôt je me contorsionne de manière vivante et que, sans perdre une minute, je me jette sur le chemin qu'elles avaient prévu pour moi. » (p. 109) Pourtant, quelques décennies plus tard, Laetitia Scheidmann préside le tribunal qui doit condamner son petit-fils à mort pour crime politique, puisqu'on l'accuse d'avoir rétabli le capitalisme.

La condamnation sera finalement commuée en peine de « surveillance » à vie. Les vieilles constatent que leur mémoire part en lambeaux et « que seul Scheidmann pourrait rassembler leurs souvenirs quand ceux-ci seraient en voie de disparaître complètement » (p. 78). C'est assez tard que le lecteur apprend cette entente conclue entre Will et les grands-mères : « Vingt et un et bientôt vingt-deux narrats étranges, pas plus d'un par jour, que Will Scheidmann avait composés en votre présence, et en disant Will Scheidmann, je pense à moi, bien sûr. » (p. 96) Comme le lecteur se trouve au narrat numéro 22, il doit conclure spontanément qu'il lit depuis le début les contes ou les narrats de Will. D'autant plus que l'adresse à un auditeur (« que Will Scheidmann avait composés en votre présence »), si on comprend assez vite qu'elle concerne les grands-mères, pourrait tout aussi bien viser le lecteur lui-même.

Parce qu'il possède l'art de conter, Scheidmann, à l'image de Schéhérazade, est sauvé (« il leur murmurait des récits qui les charmaient. À quoi bon s'acharner sur ce qui nous charme? », p. 150). Cet art, il le doit à Nayadja Aghatourane, une des grands-mères, « l'unique [...] de la bande à songer qu'il fallait répéter en ma direction des

L'ALPHA ET L'OMÉGA

contes pour enfants plutôt que seulement les classiques du marxisme » (p. 98). On pourrait ainsi dire que les mots deviennent pour Scheidmann des armes pour survivre. En racontant un narrat par jour, à l'image de la prisonnière du roi Schahriar, Scheidmann reprend aussi la structure ouverte des *Mille et une nuits* et le principe de la réélaboration permanente d'un matériau préexistant. Ce faisant, il utilise un modèle circulaire où réapparaissent des personnages et des situations, cette structure narrative venant se superposer aux effets de la temporalité dans le livre. Si Will Scheidmann rappelle Schéhérazade, les grands-mères apparaissent comme des versions inversées, de l'autre côté du miroir, des vieilles nourrices dont la parole sert d'embrayeur générique pour les contes occidentaux (le « il était une fois » doit servir dans ce cas pour leur profit et la *mise en archives* de leur mémoire).

Une zone floue

Chez Volodine, le désir permanent de création passe par la parole qui permet au livre d'exister. Ici, elle permet de raconter de manière chaotique un univers qui l'est tout autant, et les paroles (qu'elles relatent des rêves ou des souvenirs) surgissent généralement lors de moments de tension, sous le signe de la menace.

Le paysage dévasté que Scheidmann décrit à travers ses narrats constitue la fin de l'histoire, ou plus précisément *l'épuisement* de l'histoire. Il ne reste presque plus rien ni personne, les structures sociales se sont effondrées, marxisme et capitalisme (« camps » et « mafia ») ne sont plus que des ersatz de ce qu'ils ont pu signifier. La tragédie se répète, mais, comme l'appréhendait Marx, sous forme de farce (macabre). Les utopies sont en déliquescence.

L'*Utopia* de Thomas More avait évidemment lieu sur une île, principe que de nombreuses utopies ont repris en situant leur narration dans un lieu isolé. L'histoire étant rendue à terme, on peut étudier la mécanique sociale en

JEAN-FRANÇOIS CHASSAY

vase clos. Dans beaucoup de romans où se profile l'idée d'utopie, on voit surgir un espace associé à une zone singulière, protégée ou transformée pour des raisons historiques. Par exemple, dans *Gravity's Rainbow*¹⁰ de Thomas Pynchon, on parle de la « zone » pour désigner une partie du continent européen au cours de l'année 1945 (le centre et l'est en particulier), alors que ce territoire possède des contours flous, les frontières nationales ayant été annulées par les circonstances historiques, et qu'une foule d'individus, sans identité précise, traverse. On retrouve un phénomène similaire chez Volodine, mais l'espace évoqué est inclassable en fonction de notre connaissance de la géopolitique terrestre.

Il est question d'une zone et l'absence de déterminant, défini ou indéfini, laisse croire qu'il s'agit, de manière générique en quelque sorte, d'un lieu central, d'une métropole, où les personnages se retrouvent : « Dès qu'il fut arrivé sur zone... » (p. 17) En même temps, l'absence de majuscule permet de penser à un nom commun. À d'autres moments, le mot prend un déterminant, comme s'il s'agissait de décrire un espace qui synthétise le climat général : « C'était une zone où régnaient, dans une ombre bruyante et remplie de couteaux, les maîtres abatteurs et les tripiers; l'air empestait le sang, les chasseurs de gibier et le linge très sale dans lequel avait été emballée la venaison. » (p. 66) Cette zone est donc floue, polymorphe, ne vise pas l'illusion référentielle et se révèle parfois extensible. D'abord dans le temps, par rapport aux comparaisons qu'il est possible d'établir avec l'histoire réelle. En guise d'exemple, voici un extrait tiré d'un ouvrage de la première moitié du XVII^e siècle et portant sur la peste en 1629 :

La pénurie devint si extrême que l'on ne trouvait plus de vivres, même avec de l'argent... Aussi les pauvres mangeaient-ils du pain de son vermoulu..., des lupins, des raves et des herbes

¹⁰ Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, New York, Bantam Book, 1973.

L'ALPHA ET L'OMÉGA

de toute sorte. Les raves se vendaient 16 sous le stare et on n'en trouvait même pas. Aussi voyait-on les pauvres, lorsque des étrangers amenaient des raves dans leurs chariots, accourir en se bousculant pour en acheter; on aurait dit des chèvres affamées partant au pâturage... Suivirent des maladies atroces, incurables, inconnues des médecins, des chirurgiens et de tout homme vivant qui continuèrent pendant six, huit, douze mois. Si bien qu'une infinité de gens moururent en 1629¹¹.

Comparons cette description historique et peut-être excessive (il y a là des relents de fin du monde) à un extrait tiré *Des anges mineurs* :

...nous étions environnés d'une populace hagarde, nous étions séparés par des dizaines d'hommes et de femmes habillés de vestes trouées et de restes de manteaux ou de robes et de nippes sales, il semblait presque impossible de progresser tant la presse était grande [...], les odeurs du marché ne cessaient de s'alourdir, la pourriture gagnait parmi les denrées périssables, la poussière s'attachait aux corps vivants des acheteurs et elle pleuvait sur les corps morts des bêtes mortes [...], couleur de terre ocreuse et de toile de jute, la viande peut avoir ce genre de teintes et, ici, elle les avait » (p. 64).

On a l'impression de lire une reprise de cette scène décrite à la fin de la Renaissance, comme si le temps ne parvenait qu'à se répéter et comme si la catastrophe était bel et bien de toute éternité : sensation d'épuisement

¹¹ Cité par Jean Delumeau, *La peur en Occident*, Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 1978, p. 138.

JEAN-FRANÇOIS CHASSAY

semblable, odeur de pourriture et de faim se mêlant à l'impression palpable de la mort, et, surtout, présence constante de la peur.

Ainsi, comme on le voit, la zone superpose (ou permet de superposer) des périodes temporelles; l'esprit des catastrophes se répète, même si les événements, eux, diffèrent. Par ailleurs, la frontière de la zone est d'autant plus floue qu'elle s'étend d'espaces géographiques réels à des espaces imaginaires :

[les] grands-mères avaient repris les armes et constitué une milice de fer qui écumait les territoires situés entre Kolmogorovo et Vancouver, en se donnant pour but de rétablir une morale politique dans les foyers de peuplement que le néant avait épargnés [...]
(p. 118)

Littéralement, cette étendue géographique, cette « zone », correspond à l'étendue du désastre. Mais si Vancouver a une existence réelle bien connue, il faut chercher avec moult efforts pour trouver Kolmogorovo dans les atlas. Le désastre s'étend de lieux réels bien connus à des lieux difficilement reconnaissables, qui donnent l'impression d'être des fictions (« Kolmogorovo » est un nom qui apparaît aussi imaginaire que celui de plusieurs personnages).

De manière plus générale, on pourrait avancer que, dans la poétique de Volodine, la zone correspond à une volonté de coloniser un territoire imaginaire vierge, exploré par les personnages de deux manières. D'abord, dans la mesure où certains d'entre eux vont et viennent dans l'espace-temps – on parle souvent d'exploration –, en traversant les paysages, les villes, selon des méthodes non décrites (scientifico-chamaniques¹² disons, à partir des indices

¹² Notons que le chamanisme et la communication avec les esprits sont notamment revendiqués et pratiqués par des femmes qui se réclament du marxisme scientifique, ce qui n'est pas la moins étonnante des oppositions de ce roman.

L'ALPHA ET L'OMÉGA

donnés, ce qui correspond à un oxymore particulièrement audacieux...) pour observer et évaluer l'état du monde et recueillir des éléments d'informations sur ceux qui l'habitent. Après quoi, un mécanisme « réaspire » l'explorateur. Ensuite, cet espace imaginaire se manifeste parce que des images, des souvenirs, des traces, peuvent réactiver le passé. « J'avais construit des images destinées à s'incruster dans leur inconscient et à resurgir bien plus tard dans leurs méditations ou dans leurs rêves » (p. 97), affirme Will Scheidmann à propos des narrats qu'il propose aux grands-mères. De manière angoissée, celui qui dit assumer « l'identité de Sorghov Morumnidian » constate : « j'aurais dû au moins pouvoir situer le présent par rapport à un passé, à un quelconque passé inscrit dans ma mémoire. Or, aucune méthode de calcul ne fonctionnait, même quand je limitais ma recherche à l'écoulement du passé immédiat » (p. 93). Le présent ne se comprend plus par rapport à un passé, mais dans l'instant même où la révélation, le souvenir, le rêve, se matérialisent, en dehors de tout contexte sociohistorique. Le passé réapparaît grâce aux images distillées dans l'esprit ou, dans le cas des explorateurs, le labyrinthe de l'espace-temps permet de déboucher dans des lieux semblables à ceux du rêve, dans la mesure où la temporalité ne correspond en rien à celle du monde réel. Quelques minutes dans un univers donné peuvent équivaloir à des mois dans l'autre. Autrement dit, et ce serait une des grandes particularités du travail de Volodine, l'imaginaire apparaît comme un lieu « réel », un espace à partir duquel, dans cet univers, on peut réorganiser et « re-souvenir » le monde, ce qui explique les particularités de l'organisation temporelle et du discours sur le temps.

Mais cet univers à proprement parler fantastique peut aussi se penser, philosophiquement, en fonction d'une conception de l'histoire. « L'image vraie du passé passe *en un éclair*. On ne peut retenir le passé que dans une image qui surgit et s'évanouit pour toujours à l'instant même où

JEAN-FRANÇOIS CHASSAY

elle s'offre à la connaissance¹³. » C'est pourquoi « l'historien matérialiste ne saurait renoncer au concept d'un présent qui n'est point passage, mais arrêt et blocage du temps. Car un tel concept définit [...] le présent dans lequel, pour sa part, il écrit l'histoire¹⁴ ». Les fragments de temps sont justement racontés par ceux qui vivent l'histoire dans *Des anges mineurs*, mais pour eux, elle s'impose d'abord comme une narration, un fil conducteur qui permet, en le suivant, de proposer des images, essentiellement statiques, d'un territoire qui restera à jamais une *terra incognita*, car personne ne possède de vue d'ensemble.

Les romans de Volodine n'en finissent pas de se dire les uns les autres, mais sans jamais – c'est cela qui est décisif – surplomber quoi que ce soit. Pas de métalangage qui parvienne, dans ces conditions, à cerner le mensonge d'autres énoncés sans être pris, au mieux à retardement, dans ses propres filets¹⁵.

S'il semble parfois y avoir une évolution dans ce qu'on raconte au lecteur, elle progresse par bonds et non pas de manière linéaire. Par ailleurs, grâce aux pouvoirs du rêve, ces bonds ne donnent pas toujours l'impression de projeter le lecteur vers l'avant. Par exemple, dans certains narrats, presque plus personne n'habite la planète (« Les rues se sont vidées, il n'y a presque plus personne dans les villes, et encore moins dans les campagnes, les forêts », p. 9, première page du texte; « elle savait que la population humaine comprenait à présent trente-cinq individus, en comptant elle-même », p. 205), alors que dans d'autres passages, la présence de la foule est angoissante.

Le temps reste une menace qui se perçoit au présent (« Comme l'écoulement du temps n'avait pas encore débuté,

¹³ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 430.

¹⁴ *Ibid.*, p. 440.

¹⁵ Richard Saint-Gelais, « Faction Antoine Volodine », *Tangence*, n° 52, sept. 1996, p. 99-100.

L'ALPHA ET L'OMÉGA

l'ondée prit fin dans l'incertitude », p. 210). Ce temps présent dépeint l'expérience d'une rencontre avec le passé, passé qui à son tour accrédite la possibilité d'un futur catastrophique. Tout cela est lié à une débâcle en cours et qui donne l'impression d'exister depuis toujours, car avant le « retour » du capitalisme (après une absence dont on ne connaît pas la durée), l'époque de la révolution est marquée par la présence continue des camps qui reviennent comme un véritable leitmotiv dans le discours des personnages. Où et quand commence quoi? Cela implique beaucoup de questions en quelques mots, mais il serait oiseux de chercher dans ce livre un point de départ. Benjamin, sous le signe de qui ces pages sont écrites, exprime bien dans *Origine du drame baroque allemand* une conception de l'histoire qui s'incarne chez Volodine :

L'origine, bien qu'étant une catégorie tout à fait historique, n'a pourtant rien à voir avec la genèse des choses. L'origine ne désigne pas le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin. L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir, et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître. L'origine ne se donne jamais à connaître dans l'existence nue, évidente, du factuel, et sa rythmique ne peut être perçue que dans une double optique. Elle demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert¹⁶.

On ne saurait mieux traduire la manière dont le temps et l'histoire s'expriment dans *Des anges mineurs* : restauration et restitution, à travers des images, l'inoculation de rêves; inachèvement d'une catastrophe qui ne parvient jamais à

¹⁶ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1974, p. 43-44.

JEAN-FRANÇOIS CHASSAY

dire son dernier mot et dont on ne peut retracer les tenants et les aboutissants pour en faire un ensemble argumentable.

Chez Volodine, la révolution est *passée*, moins disparue que ternie. Aussi [son] univers [n'est] plong[é] ni dans la guerre ni dans la paix, mais dans un entre-deux, un mélange de guérillas confuses et d'autorités plus ou moins secrètes et divisées¹⁷.

On pourrait aussi parler d'une désémotisation progressive, dans la mesure où les signes de cette société marquée par des idéologies fortes disparaissent peu à peu, une opacité venant graduellement recouvrir ce monde.

Au bout de quelques années, les ténèbres augmentèrent. Il devint difficile de rester en place ou de bouger sans se perdre, et, brusquement, plus personne ne répondit à mes appels. [...] Il m'arrivait d'émettre des gémissements pour faire semblant de parler avec le vent, mais plus personne ne s'adressait à moi. Disons que j'avais été le dernier, cette fois-là. Disons cela et n'en parlons plus (p. 220).

Sur ces phrases se termine le livre, qui donnent l'illusion d'une disparition graduelle conduisant au néant. Sauf que le syntagme « cette fois-là » laisse planer une forte ambiguïté sur la possibilité d'une fin définitive. Le dernier narrat tendrait plutôt à exprimer *une* des fins possibles d'un monde où le fantasme de l'armageddon est omniprésent. Encore une fois, pour entrer dans la logique de ce récit, il faut accepter de réfuter le temps linéaire et plonger dans une narration d'une formidable indétermination chronologique qui, pourtant, et là est bien l'intérêt, ne cesse de

¹⁷ Frédéric Briot, « La littérature et le reste : Gilbert Lascaux, Olivier Rolin, Jacques Roubaud, Antoine Volodine », *La revue des lettres modernes*, Paris, 1998, p. 168.

L'ALPHA ET L'OMÉGA

penser le temps et la durée. Nous sommes toujours à *l'origine d'une fin* dans chaque narrat, « le tourbillon dans le fleuve du devenir » dont parle Benjamin. « Avant » et « après » sont des notions renvoyant à de telles généralités qu'on ne peut en tirer grand chose : « Nos relations dès le début furent marquées par l'absence totale d'agressivité et par une sorte de camaraderie peu expansive, telle qu'elle se développe entre gueux *après* une catastrophe cosmique ou longtemps *avant* la révolution mondiale. » (p. 85, je souligne) Si on parle bien d'un avant et d'un après de la révolution, on peut répondre que les révolutions (comme pour les astres, auquel le mot avait d'abord été associé) sont cycliques et qu'en ce sens, il serait sans doute plus juste de parler *des* avants et *des* après. D'ailleurs, capitalisme et marxisme semblent se succéder selon des cycles naturels, l'horreur de l'un (les « mafieux règne[nt] une nouvelle fois sur l'économie », p. 26) suivant et précédant le bonheur d'une période supposément idyllique, mais pour laquelle on mentionne sans cesse les camps. Par contre, l'indication d'une disparition presque complète de l'espèce humaine laisse entendre également une évolution, consécutive à des destructions, des massacres de masse. Ainsi, temps cyclique et temps sagittal nécessitent d'être pensés ensemble.

On peut bien sûr chercher des traces des raisons de cette désertification sociale qui hante la planète. Par exemple, fut-il un temps où se produisit une catastrophe nucléaire? Quelques remarques pourraient le laisser croire au lecteur. On apprend par exemple que, sur une berge, « il y a ce qui subsiste d'une usine dont le cœur atomique est en feu depuis trois cent soixante-deux ans » (p. 166). Mais cette apocalypse scientifique a pu se produire à la suite ou pendant autre chose. D'autant plus qu'on apprend dans un narrat précédent que Rita Arsenal, « une physicienne qu'une dépression avait affaiblie, [...] passait son temps, paraît-il, assise sur la cuve nucléaire, sur le béton brûlant, à écouter le grondement de la fission et à murmurer des récits post-exotiques en fermant les yeux » (p. 126). Ainsi, l'énergie atomique existe, même si elle sert parfois, comme on le voit,

JEAN-FRANÇOIS CHASSAY

à des besoins un peu périphériques par rapport à ceux pour lesquels elle est conçue...

Seule constante, à la lumière des multiples scènes décrites, mais aussi de certaines affirmations, l'espèce humaine semble bel et bien en voie de disparaître¹⁸ : « Nous aussi nous appartenons à cette humanité mourante que tu décris, nous aussi nous sommes parvenus là, au dernier stade de la dispersion et de l'inexistence [...] » (p. 97); « On touchait déjà à une époque de l'histoire humaine où non seulement l'espèce s'éteignait, mais où même la signification des mots était en passe de disparaître » (p. 175), etc.

L'ambiguïté du temps

L'expérience des limites que vit l'humanité est d'autant plus étonnante qu'on ne peut *saisir le temps*. Compte tenu de l'apparition, dans la narration, de certains paysages naturels dévastés, faits de rocs et de sables, on pourrait croire que *Des anges mineurs* s'ancre dans ce qu'on nomme en géologie depuis la fin du XVIII^e siècle le temps profond, à savoir la découverte d'une longévité de la Terre largement supérieure à tout ce qu'on croyait jusque-là¹⁹.

Le temps profond est si difficile à appréhender, si étranger à notre expérience de tous les jours, qu'il demeure une énorme pierre d'achoppement pour notre entendement. Toute théorie sera taxée de révolutionnaire pour peu qu'elle remplace une fausse extrapolation par une

¹⁸ Il va de soi que l'adéquation entre la disparition de l'espèce humaine et celle de l'univers, si elle se produit spontanément dans l'esprit humain qui conçoit mal l'univers sans lui, n'a aucun sens. Toutes les espèces finissent un jour ou l'autre par disparaître, ce qui n'implique en rien la fin de toute vie organique.

¹⁹ À l'époque de Newton, on croyait encore que la planète avait 6000 ans. L'âge de la Terre est aujourd'hui estimé à 5 millions d'années.

L'ALPHA ET L'OMÉGA

juste transposition d'événements ordinaires
dans la vaste durée²⁰.

Qu'on parle du monde organique ou inorganique, de la pensée ou de la matière, tout, dans *Des anges mineurs*, semble s'inscrire dans une temporalité incommensurable.

L'impossibilité de penser la fin à l'intérieur d'un cadre temporel précis fait s'effondrer la réalité (ou l'illusion de la réalité) dans une logique du rêve. Les signes renvoyant à notre monde sont suffisamment discrets, mais en même temps suffisamment nombreux pour créer ponctuellement une étrange impression de véridicité : « Elle est là nuit et jour [...], large et ventruée et adipeusement lisse comme autrefois les hippopotames, au temps où il y avait l'Afrique » (p. 61). De telles phrases, rares, donnent l'impression au lecteur qu'il se trouve bien dans *son* monde, mais dans un après du monde.

La durée est souvent chiffrée, précisée, mais de telle sorte qu'elle ne puisse servir à baliser le récit de façon cohérente. Ainsi, on apprend qu'une découverte importante aurait eu lieu « un samedi, le samedi 25 mai, vers onze heures du matin » (p. 20) et ailleurs que « le 10 mai, à minuit pile – donc déjà le 11 mai –, l'expédition démarra » (p. 55). Mais quand, à quelle époque, dans quel contexte? Au lecteur de deviner. Les précisions aboutissent souvent à provoquer un sentiment de déréalisation. À partir du moment où les vieilles condamnent Will Scheidmann à mort, elles le visent avec leurs fusils, à une distance de 200 mètres, pendant deux ans; Scheidmann lui-même souligne que, selon ses calculs, il aurait vécu dans le noir avant sa naissance pendant 20 milliards d'années; à propos d'un cinéma, on dira que « la dernière projection s'était déroulée trois siècles plus tôt, au minimum » (p. 198); quelqu'un se souvient d'avoir rêvé à une certaine femme « comme il y a vingt-deux ans » (p. 13); un autre refuse d'accorder sa

²⁰ Stephen Jay Gould, *op. cit.*, p. 15.

confiance « pour l'exactitude des détails » à une femme, « car il y avait plus de deux siècles qu'elle récitait la même litanie »; un narrateur annonce être parvenu à un lieu donné après 688 nuits de marche. Ces quelques exemples démontrent que les durées sont insensées. Paradoxalement, alors que la fin s'impose, les durées paraissent s'allonger, comme si elles étaient justement sans fin. « J'ai déjà dit ici et ailleurs que j'ignore si cela a une fin, et combien de temps il faudra fuir pour atteindre cette fin » (p. 124) : nous sommes *dans* la fin, qui reste pourtant inatteignable. Ceci sans compter certaines phrases éminemment ambiguës du point de vue de la logique du temps. Au moment où les vieilles couvent Will Scheidmann, on rapporte que « plusieurs infirmières de nuit s'aventurèrent dans les couloirs à ces moments de délicates gestation et, lorsqu'elles revinrent faire leur rapport, elles n'étaient déjà plus vivantes » (p. 24). Ou encore ceci : « je ne savais pas si j'étais mort ou si j'étais morte ou si j'allais mourir » (p. 203). La réalité de l'être, que ce soit d'un point de vue sexué ou même, encore plus prosaïquement, du point de vue du vivant, ne peut plus s'évaluer.

Le temps, comme les distances, s'abolit dans le rêve, à la manière des villes rimbaldiennes. Les « territoires situés entre Kolmogorovo et Vancouver » rappellent les Alleghanys et les Libans de rêve du poète de Charleville. Chez Volodine, l'abolition des distances entre Orient et Occident se produit également à travers la musicalité hypnotique des noms des personnages, de Sarah Kwong à Alia Araokane, de Marina Koubalghaï à Maria Clementi, en passant par Clara Gudzül, Yasar Dondog, Babaïa Schtern ou Schlomo Bronx.

L'accumulation de ces noms (post?)exotiques a pour effet de provoquer une impression d'onirisme qu'accentue l'entrecroisement constant du rêve et de la réalité. Car si les personnages recherchent souvent des souvenirs très lointains, leurs errements mnémoniques ne se dissocient pas toujours du rêve, partie intégrante de la réalité : « Comme souvent dans la réalité ou dans ses rêves... » (p. 51);

L'ALPHA ET L'OMÉGA

« Certains prétendaient qu'il s'agissait de toiles d'araignée, d'autres soutinrent que nous étions en train de rêver... » (p. 130); « il y a un élevage de tigres où on ne peut pénétrer qu'en rêve » (p. 167); « Ses bronches s'effiloçaient, ces dernières semaines, depuis qu'en rêve elle avait respiré du chlore » (p. 178), etc. On apprend même qu'un certain Emilian Bagdachvili, « méfiant quant à la nature du réel qu'on l'obligeait à parcourir, [...] défendait l'intégrité de ses espaces oniriques en y plaçant des pièges destinés aux indésirables, des glus métaphysiques, des nasses » (p. 31). Ces traversées du réel et de l'imaginaire, qui entraînent d'étranges effets de lecture en situant toujours le lecteur entre deux mondes, se manifestent également dans la diégèse par le biais de ces explorateurs qui utilisent, comme on l'a vu, d'étranges passages dans l'espace et le temps pour évaluer l'état d'un monde et rapporter des observations sur celui-ci. Où vont-ils et d'où viennent-ils? Par qui sont-ils envoyés? Par des anges sans doute, ce qui, on en conviendra, ne clarifie pas grand chose. Les pensées comme les corps paraissent capables d'une forme de transmigration, dans un univers où les pratiques chamaniques servent d'escorte aux réalités politiques²¹.

Ces constantes incertitudes sur le cadre narratif sont amplifiées par l'ambivalence concernant le statut du narrateur. Les narrats, parfois à la première et parfois à la troisième personne, appartiendraient tous à Will Scheidmann, comme je l'indiquais plus haut. Aussi loin qu'au narrat 32, on lit que Scheidmann « continuait à marmonner des narrats étranges, prouvant ainsi qu'il se maintenait dans un état intermédiaire entre la vie et la mort » (p. 150).

²¹ On apprend vers la fin du livre que Scheidmann « disposait ses narrats en tas de quarante-neuf unités » (p. 202), ce qui explique le nombre de narrats qu'on retrouve dans *Des anges mineurs*. On peut cependant ajouter à cela que dans la religion bouddhiste, un esprit a 49 jours après sa mort pour réintégrer un corps. Voilà qui ajoute une autre dimension à « l'esprit magique » qui traverse le roman et fait contrepois au politique. Je remercie Bertrand Gervais de m'avoir fait part de cette information.

Pourtant, le narrat 43, à défaut de démentir cette affirmation – bien malin qui pourrait démêler le vrai du faux, l'ordre du désordre dans cette narration –, instaure un doute qui remet en question l'origine de l'instance narrative. Le texte commence ainsi : « Comme tous les 16 octobre depuis bientôt mille cent onze ans, j'ai rêvé cette nuit que je m'appelais Will Scheidmann, alors que mon nom est Clementi, Maria Clementi. » (p. 200) Comme il ne s'agit pas du dernier narrat, cette affirmation n'a rien à voir avec ce truc douteux parfois utilisé en littérature ou au cinéma et qui consiste à invalider ce qui a été raconté jusque-là lors d'une chute où on apprend que tout ce qui précède a eu lieu dans un rêve. D'une part, l'allusion aux « mille cent onze ans » inscrit la narration dans un cadre épistémologique où la durée ne répond pas à des critères réalistes, à l'image du reste du livre; d'autre part, six narrats suivent l'apparition de Maria Clementi, ce qui ne permet en rien de tirer une conclusion du numéro 43. N'ajoute-t-elle pas, dans les dernières lignes, que « De temps en temps, toute lumière sombrait. Je ne savais plus si j'étais Will Scheidmann ou Maria Clementi, je disais je au hasard, j'ignorais qui parlait en moi et quelles intelligences m'avaient conçue ou m'examinaient » (p. 203)? Peut-être est-elle dans un rêve de Scheidmann, ou encore est-ce ce dernier qui parle de lui sous pseudonyme pour se mettre à distance.

À défaut de pouvoir déterminer précisément l'identité de celui ou de celle qui énonce les histoires, on constate une rupture dans le narrat 43 sur un point. L'énonciateur indique une date, le 16 octobre, et les cinq derniers narrats en font autant, suivant la chronologie jusqu'au 22 octobre. Ceci dit, les liens qu'on peut établir entre les derniers textes ne sont pas davantage logiques que dans ceux qui précèdent, et ces dates ne disent finalement rien de plus précis. Rien n'interdit de penser, par exemple, que si les dates se suivent à l'intérieur du mois, elles renvoient à des années différentes.

La raison en question

On le constate donc aisément, ce territoire, cette zone, ce monde dans lequel le lecteur se voit plonger se situe hors-raison. Rien de rationnel, rien de raisonnable dans cette prose qui se pose comme un défi au réalisme. Pourtant, c'est dans cet au-delà de la raison que *Des anges mineurs* m'apparaît comme un roman historique, dans la mesure où il me semble indissociable des philosophies de la fin, telles qu'elles se sont déployées au XX^e siècle et ont conduit, directement ou indirectement, à des catastrophes historiques.

Imaginons un instant que Marx (dans le coin gauche) et Heidegger (dans le coin droit) apparaissent comme des modèles, des spectres à travers lesquels Volodine écrit ses narrats. Il va de soi qu'il serait injuste, et sans doute bête, de vouloir résumer en un paragraphe ou deux la pensée de l'un et de l'autre. Il s'agit donc moins de cela que d'examiner, à travers *Des anges mineurs*, comment *l'imaginaire* de deux philosophies, leur transposition dans le discours social de la fin du XX^e siècle et du début du XXI^e peuvent s'incarner dans la reconstitution historique fantasmatique que propose Volodine.

De manière fortement injuste, on a souvent vu dans ce qui s'est passé à l'Est entre la Première Guerre mondiale et les années 1980 une application concrète des idées de Marx, ce qui apparaît presque aussi scandaleux que de faire de Nietzsche le prédécesseur des Nazis. On sait que chez Marx, l'idéologie ne doit pas être une théorie qui s'applique sur la société, mais qu'au contraire, l'évolution sociale doit féconder les idées, ce qui implique souplesse et ouverture. Mais transformer la société, à partir du moment où Marx développe sa conception du matérialisme, concerne moins la philosophie que « deux autres pratiques pour lui indissociables : la pratique scientifique (dans le champ de l'histoire à penser) et la pratique politique (dans celui de

JEAN-FRANÇOIS CHASSAY

l'histoire à faire)²² ». C'est arrimée à l'idée de raison que la pensée de Marx va peu à peu faire son chemin, reprise comme on le sait par Lénine, qui va imposer un modèle industriel à une société essentiellement agricole (ce qui s'avèrera catastrophique). En imposant un modèle, Lénine propose exactement le contraire de ce que Marx revendique et favorise. La prise de pouvoir en Union soviétique, de Lénine à Staline, témoigne d'une sorte de réalisation d'une rationalité dans et par l'État moderne. C'est l'aboutissement de l'histoire (au sens hégélien), la fin des conflits, résolus, « rationalisés » dans l'État. La critique que propose Franz Rosenzweig dans *L'Étoile de la Rédemption*, en 1921, de la pensée d'Hegel résume assez bien, à sa manière, ce que le stalinisme annonce²³ : pour Hegel, le conflit est le moteur exclusif de l'histoire, histoire qui culmine avec l'avènement de l'État-nation, ce dernier apparaissant comme la forme politique la plus achevée. Le déroulement des événements semble lui donner raison, puisque l'État moderne est bien devenu la réalité suprême, au nom de laquelle l'individu peut à tout moment être sacrifié (d'où les camps, les goulags).

Cela nous éloigne du texte de Marx, mais on voit en quoi on peut imaginer que cela est issu de sa pensée. Le « prolétaire de tous les pays unissez-vous » conduit au contraire au renforcement des frontières nationales, la raison conduit à la réduction de la subjectivité au nom de la « Raison d'État ». En somme, la « scientification » de l'histoire, la rationalisation de l'histoire conduit aux camps.

Farouchement opposé au marxisme, comme on le sait, Heidegger s'en prend dès 1929, lors des rencontres de Davos, à l'*Aufklärung*, incarné par Cassirer. Il affirme alors la nécessité d'une destruction des fondements de la

²² Christian Delacampagne, *Histoire de la philosophie au XX^e siècle*, Paris, Seuil, 1995, p. 111.

²³ Le passage suivant est résumé à partir du livre de Christian Delacampagne, p. 93-97.

L'ALPHA ET L'OMÉGA

métaphysique occidentale (esprit, logos, raison) et tourne donc le dos à l'héritage rationaliste. Il s'attaquera au fil des ans aux diverses formes de rationalisme humaniste (chrétienne, marxiste, libérale et laïque) et dénoncera les « idoles » de la raison moderne, de la science à la technique, en passant bien sûr par le progrès.

Cela le conduira à contester l'intérêt d'une hiérarchisation des valeurs, qui ne peuvent s'opérer qu'à l'intérieur d'un discours rationnel. Ce refus d'une hiérarchisation des valeurs, des discours, est un point de vue qui sera adopté au cours des dernières décennies par des philosophes comme Paul Feyerabend ou Richard Rorty, et largement dans le champ des *cultural studies* américains. Mais on peut se demander, s'il n'y a pas de hiérarchisation des valeurs, dans quelle mesure peut se justifier un choix éthique. Pour le dire autrement, quand toutes les valeurs se valent parce que les ordonner rationnellement s'avère ridicule, les valeurs du plus fort sont toujours les meilleures. Quand l'histoire, le progrès et la raison méritent l'anathème philosophique, il faut se tourner ailleurs. Heidegger, le plus célèbre philosophe allemand de l'époque, se tournera, comme on le sait bien maintenant, vers le nazisme. Recteur de l'université de Fribourg en 1933, une merveilleuse fiction le fait démissionner en 1934 par opposition au nazisme, mais le dossier (grâce à Bourdieu, Faye, Ott, Farias) est aujourd'hui bien documenté²⁴.

Dans le courant du XX^e siècle, la raison a conduit aux camps et la critique de la raison également. Rationalisme ou non, on arrive au même résultat, étranglé par une sorte de ruban de möbius philosophique. Cette grande opposition a

²⁴ Il ne s'agit évidemment pas de ramener la pensée de Heidegger au nazisme, mais plutôt d'essayer de comprendre comment elle a pu y conduire. Il y a eu, certes, beaucoup de démagogie autour de « l'affaire Heidegger ». En même temps, on voit mal comment on peut raisonnablement dissocier complètement la pensée d'un philosophe de cette envergure de ses engagements politiques, lorsqu'ils sont aussi lourds de conséquence.

JEAN-FRANÇOIS CHASSAY

traversé un siècle au terme duquel Volodine écrit son roman et a produit une suite insoutenable de cataclysmes. « Toute dichotomie est utile ou trompeuse. Elle n'est en soi ni vraie ni fausse. Elle n'est qu'un modèle simplificateur servant à la mise en ordre de la pensée, mais assurément pas du monde²⁵. » Une fiction ne sert pas à mettre en ordre la pensée, mais assurément à mettre en ordre (à rendre cohérent) certains aspects d'un monde qui révèlent au lecteur le sien. Sans passer par la pensée conceptuelle, la fiction est un mode d'accès, un mode de connaissance du monde. Pour exprimer le non-sens des horreurs des camps, des guerres, des génocides qui parsèment le XX^e siècle, Volodine utilise « l'irréalité » de son univers pour accéder à la vérité, ou plutôt à une sorte de conscience du siècle, une manière vraisemblable d'en rendre compte. Si l'historien est appelé, selon Benjamin, à saisir « la constellation dans laquelle son époque est entrée avec une époque antérieure parfaitement déterminée²⁶ », on peut dire que c'est également à quoi s'astreint Volodine en mettant en scène un imaginaire de la fin où philosophie et politique s'entrelacent.

En poussant un peu plus la personnification, on pourrait dire qu'à travers Marx et Heidegger²⁷, ce sont aussi les deux grandes conceptions du temps qui sont représentées et qui traversent le roman :

chacune des deux métaphores temporelles procède d'une grande perspicacité intellectuelle. Le temps cyclique, c'est la quête de l'immanence, et ce terme regroupe une somme de principes si généraux qu'ils sont extérieurs à

²⁵ Stephen Jay Gould, *op. cit.*, p. 24.

²⁶ Walter Benjamin, *Poésie et révolution*, cité par Irving Wohlfart, dans l'introduction à *Origine du drame baroque allemand*, p. 15.

²⁷ Et bien sûr leurs épigones s'ajoutant, encore une fois, aux effets imaginaires aussi bien qu'aux effets de surface de ces deux pensées dans le discours social. Il ne s'agit pas d'avancer que Volodine propose une transposition directe de la pensée de l'un et de l'autre.

L'ALPHA ET L'OMÉGA

la durée, dénotent un caractère universel et un lien commun entre les innombrables singularités de la nature. Le temps sagittal, c'est le grand principe de l'histoire, l'assertion selon laquelle la durée court inexorablement vers l'avant, ce qui fait qu'on ne peut, *stricto sensu*, se baigner deux fois dans la même rivière. L'histoire confère au tout une absolue unicité, alors que les principes intemporels ne peuvent gouverner que le fragmentaire et l'abstrait²⁸.

Le capitalisme comme le marxisme, la mafia (à laquelle on associe le néolibéralisme sauvage) comme les camps et les goulags, les références à des bateaux en perdition qui rappellent les *boat people* comme la référence à la langue khmer qui étend le totalitarisme jusqu'en Asie en suggérant le souvenir des khmers rouges, tout cela forme une sorte de syncrétisme du XX^e siècle et de ses révolutions, inscrit le livre dans le champ du politique dans sa version catastrophique, c'est-à-dire dans la perspective d'une débâcle du politique. Le discours des vieilles rappelle la langue de bois de discours politiques récents, qui relèvent pourtant d'un style étrangement suranné : « les conditions depuis longtemps avaient été réunies pour un présent radieux ou presque » (p. 23); « devant nous s'étend la terre des pauvres, dont les richesses appartiennent exclusivement aux riches » (p. 47); « les exploits pathétiques de notre génération et des générations précédentes, qui toutes ont mis leur héroïsme naturel au service d'une société qui allait vers notre idéal égalitaire » (p. 101), etc. Faut-il s'étonner alors qu'on puisse parler de quelqu'un comme d'un « compagnon de désastre » (p. 59)?

Cette impression de désuétude donne encore davantage le sentiment que nous nous trouvons, dans un certain sens, dans l'après-révolution, dans l'après-monde, j'aurais envie

²⁸ Stephen Jay Gould, *op. cit.*, p. 90.

JEAN-FRANÇOIS CHASSAY

d'ajouter dans l'après-livre. Ne dit-on pas des ouvrages de Fred Zenfl qu'ils sont « construits sur ce qui reste quand il ne reste rien »? Ses histoires

réfléchissaient en priorité sur l'extinction de son espèce et traitaient de sa propre extinction en tant qu'individu. On avait donc là une matière susceptible d'intéresser le plus grand nombre; mais Fred Zenfl ne réussissait pas à trouver la forme littéraire qui lui eût permis d'entrer véritablement en communication avec ses lecteurs [...] et, démoralisé, il n'allait pas jusqu'à l'achèvement de son propos (p. 11).

On connaît bien le paradoxe des révolutions politiques importantes depuis 1789 : sans révolution, pas de changements (et donc continuité des injustices), mais les changements révolutionnaires finissent par être dévastateurs; sans révolution, pas de liberté, mais, par définition, la révolution est contraire à l'esprit de la liberté.

Nous sommes ici après la fin, c'est-à-dire après la révolution, quand il ne reste qu'un simulacre de révolte. La révolution implique des masses engagées; or, ici, il ne reste plus personne. On accuse Will Scheidmann d'avoir rétabli le capitalisme, mais qu'est-ce que cela peut vouloir signifier si les villes sont vides? Il s'agit de raconter des histoires quand l'Histoire a tout détruit. Il ne reste que des ruines – on parle même des « arrière-ruines » (p. 190) –, de la cendre, de la boue, des déchets.

Que reste-t-il à faire, comment l'histoire et le politique pourraient-ils continuer à s'entendre dans pareil contexte? Par la grâce des chiffonniers qui, justement, ramassent les déchets. Dans son ouvrage sur Baudelaire²⁹, Benjamin parle de la fascination pour la figure du chiffonnier au XIX^e siècle qui s'imposait comme une figure des limites de la misère

²⁹ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1974.

L'ALPHA ET L'OMÉGA

humaine. L'écrivain comme le révolté retrouvaient dans le chiffonnier une part de lui-même, de sa marginalité, de sa précarité. Baudelaire de ce point de vue apparaît comme celui qui crée à partir de ce qu'il trouve dans la ville, comme le chiffonnier vit à partir des déchets matériels. Les histoires se racontent à partir des déchets de la ville.

Chez Volodine, plusieurs personnages font office de chiffonniers (surtout des femmes, comme Clara Güzül, Jessie Loo), mais ce sont surtout les narrats qui naissent des déchets et des restes. Car il faut se rappeler que Will Scheidmann lui-même naît de ses chiffons, de ces déchets qui traînent. C'est cette ruine vivante – Scheidmann, pourrait-on dire, naît « ruiné » – qui va permettre de raconter l'histoire de ce monde et de ses bourrasques politiques. Né de bric et de broc, « constellé de cicatrices et de coutures qui se ramifiaient vers [s]es entrailles molles et [s]es poches à produits organiques et jusqu'à [s]es os durs » (p. 110), Scheidmann n'est pas sans faire songer au monstre créé par Victor Frankenstein et qui était constitué aussi bien de parties humaines qu'animales³⁰. Comme lui, il s'agit d'un être hybride, à l'identité instable, il se retourne également contre ses créatrices – en rétablissant le capitalisme – et, de plus, à l'image du monstre de Frankenstein, il symbolise la révolution (ou, dans *Des anges mineurs*, la contre-révolution, ce qui dans le contexte de la narration ne change pas grand-chose)³¹.

³⁰ « Qui concevra les horreurs de mon travail secret, tandis que je tâtonnais, profanant l'humidité des tombes ou torturais l'animal vivant pour animer de l'argile inerte? »; « La salle de dissection et l'abattoir me fournissaient une grande partie de mes matériaux ». Mary Shelley, *Frankenstein*, Paris, Garnier-Flammarion, 1979, p. 116.

³¹ Rappelons que c'est une constante de la critique sur *Frankenstein*, depuis quelques décennies, de voir dans le monstre une métaphore de la révolution française. À ce sujet, lire par exemple Chris Baldick, *In Frankenstein's Shadow. Myth, Monstrosity and Nineteenth-century Writing*, Oxford, Oxford University Press, 1987; Jean-Jacques Lecercle, *Frankenstein; mythe et philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophies », 1988.

JEAN-FRANÇOIS CHASSAY

Après sa libération, qui l'oblige à raconter un narrat par jour, Scheidmann se transforme à mesure qu'il s'exprime, devenant une sorte d'animal fabuleux, de bête étrange et monstrueuse :

Scheidmann baissait la tête comme un animal en quête de lichen, il regardait par en dessous, secouait sa chevelure en tresses grasses et ses bras pareils à des liasses de lanières vésiculeuses, et les secousses se communiquaient aux longues bandes de peau et de chair squameuse qui partaient de son cou pour lui cacher entièrement le corps et les jambes. (p. 155-156)

Ses narrations, peu à peu, font en sorte qu'il s'autodétruit. Ses bandelettes de peau se transforment en espèce d'algues ayant la consistance du cuir et il se disloque parce que les vieilles vont fouiller dans les déchets à la recherche de leur passé. C'est, littéralement, le corps même du récit qu'elles attaquent en attaquant le corps de Scheidmann :

Parfois elles tiraient [sur les bandelettes de peau] avec assez de force pour en arracher une. Comme, malgré leurs prières, il refusait de leur fournir plus d'un narrat étrange par jour, elles essayaient de remplacer les narrats par ces lambeaux. Elles s'emparaient d'un goémon de cuir et elles l'examinaient longuement, elles le flairaient, elles le mordillaient, convaincues que de cette manière elles récupéraient des bribes de souvenirs qui s'étaient dissous dans l'abîme du temps et le gâtisme (p. 181).

C'est aussi Scheidmann lui-même qui se dissout (« Il avait changé de volume, il s'était ramifié, son corps ne répondait plus aux normes animales », p. 201), à mesure que le livre s'épuise. Le narrat 43, raconté par Maria Clementi (Scheidmann lui-même?) suggère d'appeler le « tas de quarante-neuf unités » (p. 202). *Des anges mineurs*, ce qui ne vient pas clore le livre, celui-ci se continuant encore,

L'ALPHA ET L'OMÉGA

dans une atmosphère toujours plus glauque, à mesure que les narrats se superposent les uns aux autres.

Des anges mineurs s'impose comme un ensemble textuel qui est un espace de transition. La fin signifie pour l'esprit humain qu'il n'y a plus rien et pourtant, de manière irrationnelle, ce livre ne cesse de répéter que nous nous trouvons au cœur même de la fin, une fin qui se répète en même temps qu'elle se refuse à elle-même. Le livre de Volodine place son lecteur devant un miroir, le miroir de son propre monde, en lui réitérant que le monde dans lequel il vit n'existe plus, est terminé, et pourtant cette fin ne cesse pas de se hurler à elle-même son existence. Chacun refusera de se reconnaître dans ce portrait social, et pourtant nous sommes toujours très près de ce qui nous dérange le plus. À l'image de ce personnage qu'on retrouve dans *Des anges mineurs*, ulcéré parce que quelqu'un lui demande qui est son grand-père parmi les trois individus qu'on retrouve sur une photo. « Et toi, dit-il soudain, avec violence. De nous deux, tu es lequel? » (p. 123)