

L'incantation comme force performative et acte résistant

Présences du Bardo-thödol dans *Bardo or not Bardo*
d'Antoine Volodine

Rélevant d'un savoir préscientifique, l'incantation comme dispositif magique semble avoir assez peu d'affinités avec un monde contemporain désenchanté. Ce procédé, impliquant que certains mots prononcés dans un ordre prédéterminé provoqueraient un effet surnaturel, trouve toutefois une application métaphorique puissante en littérature. Au-delà du seul outil stylistique, le discours incantatoire agit comme un envoûtement du lecteur qui, pourvu qu'il s'y montre ouvert, endosse pleinement son rôle de récepteur. L'œuvre d'Antoine Volodine se révèle à cet égard très riche. Chamanisme et incantation y occupent une place prépondérante, et contribuent tant sur le fond que sur la forme à la création de ce que Lionel Ruffel désigne à juste titre comme une « œuvre-monde », c'est-à-dire un univers littéraire qui se veut « un espace d'indistinction entre l'œuvre, le monde et la bibliothèque » (2007 : 75). Il n'est guère surprenant de constater (dans la procédure incantatoire en général comme dans l'œuvre de Volodine en particulier) que l'incantation se double souvent d'une invocation. La parole se fait ainsi action par l'apostrophe directe d'une entité extérieure — dans la diégèse, envers l'absent, le mort, ou une déité ; hors diégèse, envers le lecteur. Nommer fait surgir, confirme la présence et la réalité de ce(lui) qui se trouve par là appelé : on me prononce et j'apparais. Ainsi peut-on reconnaître dans le Verbe de la *Genèse* une forme incantatoire qui, par le seul fait de dire, fonde et statue (« Dieu dit » y est répété dans sa valeur créatrice une dizaine de fois dans le premier chapitre).

Ce n'est toutefois pas vers les écrits bibliques que je me tournerai dans un premier temps avant d'effectuer l'analyse d'un texte post-exotique à forte teneur incantatoire, mais plutôt vers un livre fondamental du bouddhisme tibétain : le *Bardo-thödol*. Connue en français sous le nom de *Livre tibétain des morts*, cet ouvrage dont les origines

¹ Université de Toronto.

remontent au VIII^e siècle de notre ère a grandement influencé l’imaginaire déployé par Volodine. L’incantation y joue un rôle essentiel, comme le suggère d’emblée le titre : la translittération *bar-do-thos-grol-chen-mo* se traduit en effet par « libération de l’état intermédiaire par l’écoute² » (1981 : 33). Comme le veut le rituel, le bonze récite cette prière dans le but de guider le mort à travers l’état intermédiaire de conscience dans lequel il se trouve. La mort n’est donc pas conçue comme un achèvement, mais comme une étape parmi d’autres. L’objectif de ce rituel de quarante-neuf jours est de permettre à l’errant d’abandonner son moi pour qu’il puisse accéder à la lumière infinie de l’épanouissement total. Cette traversée bardique mène grosso modo à trois sorties possibles, selon la préparation que le mort aura effectuée de son vivant et son degré plus ou moins grand d’échec après la mort : la Claire Lumière, la réincarnation humaine ou animale, ou les enfers. Aussi le *Bardo-thödol* ne se veut-il pas tant un livre des morts qu’un « guide de tous ceux qui veulent dépasser la mort, en métamorphosant son processus en un acte de libération » (*LTM* : 14). L’incantation agit alors comme le vaisseau d’une osmose discursive qui cherche à faciliter le passage de la vie au monde d’après la mort (le trépassé ne reconnaissant d’abord pas son nouvel état), puis à orienter sa conscience dans le bardo.

Le passage suivant, où l’existence du mort est décrite avec force (sa conscience devant affronter d’affreux obstacles), représente particulièrement bien le propos et la forme de l’ouvrage tibétain :

Noble fils ! Le glorieux Bouddha Heruka t’apparaîtra, de couleur brun foncé, à trois têtes, six bras et quatre jambes. Son visage de droite est blanc, celui de gauche est rouge et celui du milieu est brun foncé. Son corps est une masse resplendissante. Ses neuf yeux d’une fixité terrifiante te regardent dans les yeux. Ses sourcils tremblent comme l’éclair et ses canines sont luisantes comme le cuivre, il profère un éclat de rire : A-la-la ha-ha. Il siffle puissamment : Chou-ou ! Ses cheveux roux se dressent comme des flammes ! Le soleil, la lune et des crânes humains couronnent ses têtes ! Son corps est orné de guirlandes de serpents et de têtes fraîchement coupées ! De ses six bras, le premier à droite porte une roue, celui du centre une hache et le dernier une épée, tandis que le premier bras à gauche tient à la main une cloche, celui du centre un soc de charrue et le dernier un crâne. La mère-divine Bouddha-Krodhesvari enlace le corps du divin-père, de sa main droite elle entoure sa nuque et de sa main gauche elle lui porte à la bouche un crâne empli de sang. (*LTM* : 89)

Le passage étonne par sa force métaphorique et sa construction syntaxique — avec des descriptions nettes et succinctes, des phrases exclamatives, et des marqueurs d’excès sensoriels. Par-delà toute la religiosité du *Bardo-thödol*, l’imaginaire puissant qu’il met en œuvre, conjugué avec une mise en parole efficace, contribue à donner un caractère envoûtant au texte. L’appel incantatoire se termine sur une injonction :

² Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LTM*, suivi du folio.

« Ne le crains pas. N'aie aucune peur de lui. Reconnais en lui le corps de ton propre esprit. Puisqu'il est ton divin Yi-dam, ne le crains pas ! Ce Bouddha Heruka étant en vérité le très haut Vairocana le Père-Mère, n'aie aucune crainte ! Si tu le reconnais vraiment, tu seras libéré instantanément » (*LTM* : 89).

Or, une fois posée, cette incitation à l'action viendrait confirmer à son tour l'effectivité de l'incantation. C'est là un élément important pour la définition de ce terme dont nous cherchons à établir les cadres dans le présent ouvrage. En effet, contrairement à la seule prière univoque, l'incantation établit un conduit à double sens entre l'émetteur et son destinataire. Je m'empresserai d'ajouter que cet échange n'est possible qu'à travers la littérature : cette dernière peut se permettre les jeux de point de vue et les manifestations qui transcendent la frontière entre vie et mort.

C'est pourquoi dans ce qui suit je m'en tiendrai à une analyse littéraire de l'incantation, en me penchant sur un roman d'Antoine Volodine, *Bardo or not Bardo*³ (2004), lequel s'inspire explicitement du *Bardo-thödol*. Afin de donner un aperçu de la parenté évidente entre les deux œuvres (ainsi que des détournements effectués par le texte post-exotique), je citerai d'entrée de jeu un passage du livre qui s'inscrit en filiation directe avec la rhétorique tibétaine. Au chapitre VI, le lama Jeremiah Schlumm s'adresse au cadavre de Schmollowski en ces mots :

— Cet être sera environné de flammes aveuglantes, décrit le lama, et il te fixera en ricanant, de ses neuf yeux grands ouverts, avec une fixité abominable. Alors tu verras sur sa poitrine se balancer des guirlandes de crânes et des têtes humaines fraîchement coupées. Et, à mesure qu'il s'approchera, tu t'apercevras qu'il marche enlacé à une déesse terrifiante. Ainsi il progressera vers toi, tout en copulant avec cette déesse irritée, les deux ensemble hurlant et gesticulant comme dans un cauchemar... (*BB* : 176)

Or, ce que Schmollowski verra dans le noir du bardo, c'est plutôt le banquier fou Dadokian, lequel n'a rien de démoniaque, vêtu d'« une chemise à carreaux déboutonnée jusqu'au nombril, un maillot de corps et un short parsemé de taches graisseuses, des baskets déchirées » (*BB* : 178). La parenté (et l'humour noir, qui fera l'objet d'une attention plus soutenue un peu plus loin) est bien sûr mise en évidence dès le titre, qui constitue un (r)appel direct et double au *Bardo-thödol*. Aussi en utilisant le même vocabulaire et en calquant certaines constructions phrastiques Volodine soude-t-il le *Bardo-thodöl* à son roman. Cette relation métatextuelle pourrait par ailleurs être élargie à plusieurs autres volets de son œuvre (et cela mériterait assurément une étude en bonne et due forme), mais je me contenterai ici d'examiner ces liens avec le roman de 2004.

³ Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *BB*, suivi du folio.

Le floutage comme valeur post-exotique

Dans l'univers qu'il compose depuis son premier roman (*Biographie comparée de Jorian Murgrave*, paru en 1985), Volodine joue sur les frontières, cherchant à « écrire en français une littérature étrangère⁴ ». L'écrivain lui-même a lancé le terme de post-exotisme en boutade lors d'entretiens⁵, se donnant une étiquette qui ne restreint aucunement ce qu'elle subsume, puisque sa définition est modulée à chaque nouvelle parution. Les grandes lignes formelles et thématiques furent décrites dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (Volodine 1998), une fiction essayistique riche et inventive. Parmi les éléments récurrents qui créent une cohésion d'ensemble entre les livres post-exotiques, mentionnons le caractère impitoyable (et parfois même méprisable) de la condition humaine. Ces récits sont campés dans une sorte d'uchronie décalée qui succède aux catastrophes du XX^e siècle, un « monde exclusivement capitaliste » (*BB* : 15) qui irrémédiablement fait violence aux plus faibles et aux résistants. Malgré cette atmosphère de poudrière, malgré les attaques terroristes, les menaces, les exactions et les balles perdues, les personnages tentent de se donner un semblant de (sur)vie normale. Par la force des choses, la démarcation entre vie et mort est floutée : la mort est intégrée au quotidien, cependant que la vie trouve le moyen de faire irruption par-delà le trépas grâce aux rituels chamaniques pratiqués par ceux qui restent. La survie a donc un double sens : c'est le fait de continuer dans la vie, mais aussi d'aller au-delà d'elle (la sur-vie).

Le floutage généralisé des frontières permet alors de présenter un récit sans cesse tiraillé entre la vie et la mort, entre le beau et l'affreux, entre le silence religieux et le brouhaha de l'orage. Les personnages post-exotiques, décrits comme de véritables résistants, tenteront bien sûr d'enfreindre ces dichotomies, pour dire qu'ils sont là, mais aussi pour se prouver à eux-mêmes qu'ils existent toujours. Volodine le confirme d'emblée :

La langue de mes livres porte, avant tout, la culture de mes personnages, des écrivains-chamanes que je mets en scène et des lecteurs que j'imagine. Elle véhicule leur culture subversive, cosmopolite et marginale, une culture de rêveurs et de combattants politiques qui ont perdu toutes leurs batailles et qui ont encore le courage de parler, alors qu'ils ont aussi perdu la bataille contre le silence. (Volodine 2002a : 4)

La perméabilité des frontières rend en outre impossible l'identification directe des personnages et des endroits mis en scène. Impossible, donc, d'en déterminer l'identité

⁴ C'est le titre d'un texte paru en 2002, dans le sixième numéro de la défunte revue *Chaoïd*.

⁵ « Au départ, un terme en "-isme" a été choisi, à peu près au hasard, pour affirmer que je ne me situais pas dans les catégories littéraires où l'on voulait, tant bien que mal, me faire rentrer. Dès la *Biographie comparée de Jorian Murgrave*, le post-exotisme a existé de façon empirique. Ensuite, ma réflexion s'est étoffée » (Volodine 1997).

et la nature autrement que par ce que le texte décrit. L'utilisation de noms à consonance étrange — Abram Schlumm, dit Kominform ; Mario Schmunck ; Becky Glomostro et bien d'autres — ne permet pas d'établir une culture ni une époque d'appartenance. Le lieu géographique, quand il est mentionné explicitement, sera flouté par amalgame toponymique (Puerto Libertad, dans *Le nom des singes* [1994]) ou environnemental (la jungle tropicale recouvre Petrograd, dans *Un navire de nulle part* [1986]). Cette mise en place littéraire confère au discours une dimension invocatoire, puisque le narrateur produit et module les personnages en brouillant toutes les attaches possibles avec le monde réel. L'invocation serait donc à entendre ici comme une apostrophe constituant la composante interpellative de l'incantation. Cette dernière peut alors (grâce à sa vocalisation effective) ramener sur un plan de conscience conjoint, voire une même réalité physique, les vivants et les défunts (bien que le degré 0 de la *vivance* demeure difficile à établir).

Cette volonté de proposer en français une littérature de l'étranger (du bizarre autant que de l'ailleurs) repose sur un floutage essentiel de la frontière qui sépare vérité et mensonge. Loin d'instaurer une dynamique du mentir et du pâtir, cette transgression dans l'univers post-exotique se veut un acte de résistance contre les forces oppressives d'un pouvoir totalitaire qui a gagné en tout et partout. C'est pourquoi en tant que lecteur, « pour pénétrer l'œuvre de Volodine, il faut accepter que vérité et mensonge ne soient pas totalement contradictoires, qu'ils soient interchangeableables, qu'il existe des vérités tapies sous les mensonges » (Ruffel 2007 : 27). Plutôt que de dévaloriser la parole, cette interchangeabilité du vrai et du faux institue une axiologie à placer dans l'acte discursif lui-même. Volodine confiera en entretien : « On prend la parole pour mentir. Autrement on se tait. On prend la parole pour mentir, pour raconter des histoires⁶ ». Mentir et raconter deviennent des synonymes non pas pour leurrer (ou pour uniquement leurrer), mais pour faire surgir autre chose de la dichotomie mensonge-vérité. Faire surgir une histoire qui, chaque fois qu'elle est reprise et racontée en une sorte de cauchemar familier, n'est ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre... Et ainsi permettre à l'autre d'apparaître, lui qui à son tour viendra confirmer la présence du sujet premier, ouvrant la possibilité d'une communauté ancrée dans le discours.

La prise de parole de ces Shéhérazade des temps post-apocalyptiques sera ainsi contrebalancée par « ses *déprises*, ses trous, ses failles, la distance infranchissable qu'elle maintient avec le sujet qui l'énonce » (Gonin 2009 : 73), ce qui mène à l'instauration d'une véritable sous-communauté d'insanes, d'exaltés, d'agonisants et de prisonniers, communauté rendue possible par la fonction performative et mémorielle de l'incantation. Le rituel incantatoire acquiert un rôle symbolique en offrant une sortie de l'individualité par une interpénétration des consciences ; l'autre appelé par le

⁶ Entretien avec l'auteur, Toronto, 10 mai 2014.

chaman recouvre sa valeur et par là son existence, ce qui compense le mépris et la violence dont les forces de l'ordre et la classe dirigeante les couvrent tous deux. La prise de parole constitue l'acte de résistance par excellence pour ces sous-hommes : grâce à une perception aiguë de leur précarité, ils savent se réinscrire dans la poursuite d'un grand tout discursif qui les définit. Vie d'*Untermensch*, certes, mais vie qui adhère à cette résistance générale, généralisée, pratiquée par ceux dont on honore la mémoire, et ceux qui plus tard, à leur tour, honoreront la nôtre. Car « pour qu'autrui ne soit pas un vain mot, il faut que jamais mon existence ne se réduise à la conscience que j'ai d'exister, qu'elle enveloppe aussi la conscience qu'on peut en avoir et donc mon *incarnation* dans une nature, et la possibilité au moins d'une situation historique » (Merleau-Ponty 2010 : 663, je souligne). La langue post-exotique forme l'expression des vaincus, des faibles, des opprimés ; une langue que les oppresseurs, les forts, les détenteurs du pouvoir pensent contrôler, mais qui ne s'en trouve pas moins ancrée dans son histoire. Le langage certes ne peut tout dire, mais par la création d'une communauté de récit qui résiste paradoxalement (contre le discours et grâce à lui), les limites de ce langage sont repoussées un peu plus loin, centimètre par centimètre, seconde après seconde. C'est pourquoi « il ne s'agit pas de déplorer le peu de pouvoir de la représentation, mais d'accentuer sa fonction d'écran, de nécessaire dissimulation du spectacle » (Ruffel 2008 : 95) ; la représentation n'est donc pas à voir comme fin, mais comme moyen. Voilà la problématique centrale où situer l'incantation dans l'œuvre de Volodine : les personnages post-exotiques nous montrent que lorsque le langage résiste à notre propre besoin de résistance, la seule option possible est d'user (de) cette langue, c'est-à-dire d'en assurer l'usage et l'usure, en épuisant le sens des mots pour faire surgir de nouveaux sens et de nouveaux mots, nouveautés immodérées et incontrôlables. L'univers post-exotique nous propose ainsi un espace-temps atopique (original et sans lieu réel auquel le rattacher) fondamentalement résistant et communautaire, dans son expression et dans ses formes.

Si un détour aussi long a été nécessaire pour en arriver à l'analyse d'un livre précis, *Bardo or not Bardo*, c'est qu'il était important de donner une idée du contexte de production discursive dans l'univers post-exotique ; l'invocation se manifeste à différents niveaux dans l'œuvre, à l'intérieur *et* à l'extérieur de la diégèse, maintenant le texte à proximité de l'incantation. La nature systématique et stéréotypique de l'incantation traditionnelle est détournée puisque sa structure rituelle devient incertaine chez Volodine, car les incantations sont souvent prononcées par de vieux séniles ou des insanes en perte de contact avec leur réalité. La présence de l'acte de parole sur son contenu s'en trouve ainsi renforcée. Bref, tant qu'il y a de la parole, il y a de l'espoir. Peu importe si cette parole se traduit par des murmures à l'oreille d'un mort, par des signaux de morse transmis contre la tuyauterie d'une cellule ou par des appels incantatoires lancés au cœur d'un dépotoir. Un tel décrochage constitue un

atout autant pour faciliter l'évasion du concret que pour accéder aux divers états de la conscience, les bardos.

Un humour à couleur de goudron

Le caractère humoristique de l'œuvre post-exotique est souvent oblitéré par le caractère implacable de l'univers présenté ; la guerre et la désolation font partie du quotidien, la torture et la folie affligent les moins chanceux. Or subtilement, un humour à couleur de goudron⁷ transpire, tantôt par des jeux de langage émanant de la narration, tantôt par la mise en scène de personnages décalés ne réalisant pas le comique de leur état. Le titre même *Bardo or not Bardo* relève d'une évidence ludique : le déplacement de la fameuse formule shakespearienne « *To be or not to be* ». C'est là un élément important pour toute l'œuvre post-exotique, compte tenu du lien puissant que la question de Hamlet entretient avec les aléas de la vie et les afflictions de la mort. Dans son célèbre monologue, quelques phrases après son « Être ou ne pas être », Hamlet s'interroge : « Dans le sommeil de la mort, quels rêves peuvent nous hanter, si nous nous sommes débarrassés du trouble de la vie ? » (Shakespeare 1908 : acte III, scène 1). Si le fameux personnage craint que la vie après la mort ne soit plus tourmentée que la vie elle-même, l'univers post-exotique prendra l'interrogation au pied de la lettre, sans hiérarchiser et prétendre que la vie est supérieure à la mort. La question deviendra donc : quels rêves peut-il nous venir dans ce sommeil de la mort ? Plus encore : quels cauchemars la mort nous réserve-t-elle et, par la même occasion, quels cauchemars de la vie nous sont ainsi épargnés ? Pour bien comprendre la portée de cette double question, insistons sur le fait que la mort ne constitue pas une fin en soi, mais un moment intermédiaire, et ce, autant dans le *Bardo-thödol* que pour le post-exotisme. Dès lors, que peuvent les morts dans ce sommeil confus ? Et que faire si la relation est renversée, c'est-à-dire si les spectres appartiennent au monde des vivants et agissent fantomatiquement sur les défunts jusqu'à les hanter ? Cette idée fait forcément sourire.

Bien sûr, la répétition impliquée dans le titre du roman pose d'emblée le lien avec le livre tibétain. Volodine ne trouve pas là un cadre prescriptif, mais propose plutôt une base imagière à partir de laquelle ouvrir son univers. On ne s'étonne pas que l'appareil symbolique du texte religieux soit décliné différemment dans le roman, avec finesse et non sans humour. Le bardo d'après la mort y forme un lieu qui, tout en étant complexe, s'avère descriptible et accessible. Aussi *Bardo or not Bardo* pose-t-il, en sept chapitres indépendants, un certain nombre de questions sur l'errance bardique, l'incantation, la défaite et la résistance :

⁷ L'épaisseur du goudron est une image récurrente dans le post-exotisme pour décrire le noir du bardo. De plus, *Retour au goudron* est le titre annoncé à maintes reprises par Volodine du quarante-neuvième et ultime livre qu'il fera paraître pour clore son œuvre.

Mais que se passe-t-il lorsque le mort refuse d'écouter les conseils qui lui sont prodigués ? Ou lorsque l'existence dans le *Bardo* lui plaît au point qu'il ne veuille plus en sortir ? Ou lorsque le lama, au lieu de réciter le texte sacré, se met à lire à haute voix un livre de cuisine et des poèmes ? Que se passe-t-il quand, au monde des mystiques se superpose le monde des fous, des révolutionnaires ratés, des imbéciles et des sous-hommes⁸ ?

Le bardo devient un lieu où l'on peut entrer, et où l'on peut errer. Au deuxième chapitre, le journaliste Mario Schmunck est d'ailleurs envoyé comme correspondant spécial pour les émissions d'Off-Shore-Info dans le but de réaliser un reportage. Il est donc sur place, dans le bardo, et espère en revenir intact. Il remarquera que son entreprise permet de tout explorer « afin que le public de la radiophonie n'ignore rien des multiples recoins bizarres du monde » (*BB* : 47-48). Totalité de ce qui est, le monde comprend dès lors la conscience du vivant et du mort, tout comme la conscience de l'humain et de l'animal. Mais qu'est-ce que le bardo post-exotique ? Le reporter commence sa retransmission par l'explication qui suit :

Qu'est-ce que le Bardo ?... Pas facile à définir sans lâcher de grosses bêtises. Comme je m'adresse à des non-spécialistes, je vais simplifier. Disons qu'il s'agit du monde d'avant la vie et d'après la mort. C'est un état flottant dans lequel se réveillent ceux et celles qui viennent de décéder. Un état ou un monde. Flottants. (*BB* : 48-49)

Soulignons la structure non verbale des deux dernières phrases : elles marquent l'incertitude de celui qui décrit un lieu difficile à mettre en mots. Mario Schmunck ne parvient pas à déterminer si l'errance dans le bardo représente une expérience du dedans (un état) ou du dehors (un monde) ; la confusion traduit la conscience bardique qui se veut un espace d'expériences en même temps que l'expérience elle-même. D'où aussi le fait que le bardo forme un non-lieu empreint d'un noir si épais « qu'on le sent filer entre les doigts comme une encre » (*BB* : 42). En l'absence des quatre dimensions (hauteur, largeur, profondeur, temps), cet endroit ne répond plus aux règles habituelles de la spatialité : « Il n'y a ni haut ni bas, ni gauche ni droite, ni écoulement de durée mesurable » (*BB* : 49). Pour sortir de cette ambiguïté phénoménologique, l'incantation se révèle cruciale, car elle guide le mort en lui restituant la distance nécessaire pour affronter les épreuves du bardo. La voix fait office d'ancrage, et l'appel incantatoire permet au mort qui y prête oreille de suspendre son errance (et son erreur) pour s'établir comme entité discursive, puis corporéité consciente.

Bien sûr, le mort peut se montrer non réceptif à l'incantation, auquel cas l'humour de la situation s'en trouve accentué. Ainsi, à la manière d'un commentateur sportif qui voit l'action se dérouler devant ses yeux sans y prendre part directement, le journaliste Schmunck décrit comment l'artilleur de deuxième classe Glouchenko,

⁸ Ces questions figurent dans la quatrième de couverture de *Bardo or not Bardo*, à laquelle je dois référer étant donné l'absence de récit-cadre venant chapeauter les sept chapitres du livre.

nouvellement arrivé dans le noir du bardo, s’y promène sans comprendre qu’il est mort. Glouchenko cherchera bêtement à savoir qui a coupé l’électricité dans ce qu’il croit être un dortoir d’hôpital ou une caserne. Il entendra une voix « dépersonnalisée par les exigences du rituel, et rabotée par son voyage à travers l’espace noir », mais « une voix solennelle, bien posée, comme fréquemment il en résonne dans les salles de méditation des monastères » (BB : 43), telle que la décrit le reporter qui endosse également un rôle de narrateur pour ce chapitre. L’humour découlera entre autres de l’ignorance entêtée dans laquelle Glouchenko s’enfonce, situation absurde soulignée par le journaliste : « Cet homme mort, au lieu de se préparer à rencontrer la Claire Lumière, il est en quête d’un compteur d’électricité !... » (BB : 51). La différence entre le sérieux de l’errance bardique et le caractère prosaïque du désir (chercher tout simplement à rétablir le courant...) a de quoi faire sourire. Si un tel écart atténue la peur de la mort, il discrédite surtout l’efficacité potentielle de l’incantation. Volodine joue beaucoup sur cet élément, s’amusant à imaginer le « contraste entre ce que le mort voit véritablement dans l’après-décès et ce que les bonzes imaginent qu’il va voir », contraste « très porteur, d’abord de réflexion, et porteur d’humour⁹ ». Cette discordance entre le voir et la voix met en avant le floutage vrai-faux qui dévalorise le contenu du discours pour mieux en valoriser le contenant — l’acte de parole lui-même. Nous avons donc affaire à une incantation absurde, sorte de rituel succédané qui cherche moins à établir sa production dans la linéarité d’une pratique ancestrale qu’à assurer sa validité à partir du seul fait qu’il est posé comme acte de résistance unissant une communauté d’affligés et de sympathisants.

Or ce qui frappe dans le chapitre Schmunck-Glouchenko, c’est la présentation des deux côtés du rituel, dans la mesure où le lecteur est amené autant du côté de la production que du côté de la réception des effets de l’incantation. Glouchenko ignorera ainsi la voix qui tente de le guider dans le bardo. Cette voix appartient à Baabar Schmunck (qui porte le même patronyme que le reporter Mario Schmunck, ce qui n’est pas sans compliquer l’affaire...), lequel récite :

Ô fils noble, Glouchenko, dit Schmunck. Je le répète à l’oreille de ton cadavre, je ne cesserai de le répéter au cours des prochains jours, devant une photographie de toi ou devant tes vêtements quand ton corps aura été emporté, ou devant une chaise sur laquelle tu avais coutume de t’asseoir : le temps est venu pour toi de chercher la Voie de la Lumière. (BB : 46)

Ce type de construction phrastique et cette démarche rituelle reviendront souvent à travers le roman. Ce sont là des références au *Livre tibétain des morts*, qui répète ce genre d’adresses vocales directes au défunt (plutôt que de miser sur des prières muettes qui viseraient à toucher sa conscience spirituelle). Nommer le mort pour l’invoquer et l’interpeller est crucial dans le Bardo-thödol : « Noble fils (un tel), écoute ! Maintenant

⁹ Entretien avec l’auteur, Toronto, 10 mai 2014.

la luminosité, la claire lumière de la Vérité en Soi, parfaitement pure, va t'apparaître. Tu dois la reconnaître. Ô noble fils, ta connaissance actuelle en essence, est précisément cette vacuité éblouissante » (*LTM* : 65). L'apostrophe vise à saisir une conscience tiraillée entre état et espace pour qu'elle se perçoive à nouveau comme sujet ; en lui permettant de se concentrer sur la concrétude de l'expérience bardique, elle l'inciterait à distinguer les mondes intérieur et extérieur. Volodine détourne l'intention religieuse du *Bardo-thödol* à des fins littéraires, mais préserve le pouvoir de l'incantation et les obstacles qu'une telle récitation peut rencontrer. S'il y ajoute sa touche post-exotique, c'est pour mieux mettre en valeur le détraquement rituel. Pour sa part, l'effectivité du *Bardo-thödol* repose sur la connaissance et le respect de la formule ; le texte laisse vide l'apostrophe « (un tel) » pour montrer le caractère interchangeable de l'adresse. Or dans les deux cas, l'apostrophe directe lancée au mort vise à lui permettre d'établir un espace d'expérience bardique distinct de son environnement ; de fait, le mort qui échoue à instaurer cette mise à distance est voué à l'errance et ne saura accéder à la Claire Lumière, bardo suprême de la plénitude éternelle. Aussi le bonze comme guide interbardique constitue-t-il un autre emprunt post-exotique au livre du bouddhisme tibétain, l'émetteur jouant évidemment un rôle central dans le processus incantatoire. Passons donc du côté des vivants.

Ésotérisme et chamanisme

Bien qu'elles soient souvent teintées d'incertitude, plusieurs structures religieuses (physiques, rituelles, spirituelles) sont établies à l'intérieur de la diégèse post-exotique — lieux de culte, offices et déités (« dans le temple du Lotus flamboyant, se déroule en ce moment une cérémonie d'hommage aux Douze divinités tutélaires... Douze ou onze... » [*BB* : 14]). Malgré cela, les prières post-exotiques forment des mises en parole et des vocalisations inscrites dans des rituels détraqués qui ne sont destinés à aucune puissance supérieure, ne cherchant qu'à créer un lien discursif d'une personne à une autre. Ces prières sont prononcées par des révolutionnaires ratés, des malades mentaux, des prisonniers politiques et des individus de la même engeance. Du moins ces personnages sont-ils décrits comme tels. Pour peu qu'on accepte, en lecteur sympathisant, les jeux invocatoires et la puissance de l'incantation, leurs propos semblent tout à fait sensés. On a donc affaire à une autre frontière confuse : celle entre la raison et la folie. En d'autres mots, tout est une question de point de vue, et l'étiquette du fou, apposée par le pouvoir, ne cherche qu'à discréditer les prétentions révolutionnaires et les remises en doute de celui qui est déclaré insane. Ce rapport oppressif joue un rôle rassembleur auprès de ses cibles ; la communauté qui se trouve par là créée voit l'acte de prise de parole comme une force formelle. La rhétorique lamaïste (ici exposée par le moine Baabar Schmunck, qui invite Glouchenko à accéder

à la Claire Lumière) constitue une adresse d'un esprit embrouillé à un autre dans l'espoir d'établir ce lien commun :

Ô Glouchenko, dit paisiblement Schmunck, ô, fils noble, à un moment de ta vie passée, tu as reçu chez nous un enseignement religieux de base. Et même si, après avoir été proche de nous, tu t'es éloigné de nous, ne te détourne pas à présent de la Voie. Souviens-toi de ce qu'on t'a enseigné. (*Gong.*) Accepte de te dissoudre dans le Vide et dans la Claire Lumière dès que l'occasion s'en présentera. Renonce à exister de façon consciente et individuelle. (*Gong.*) Sinon, tu devras marcher quarante-neuf jours, assailli de visions effroyables, avec pour seule perspective la réincarnation dans un homme ou un animal. Par exemple, la réincarnation dans un porc-épic ou un singe. (*Gong.*) Un porc-épic qui renifle stupidement ou un singe hurleur. Par exemple. (*Gong.*) Écoute mes conseils Glouchenko. Ne te laisse pas influencer par ce que te dicte ton esprit confus. (*BB* : 53-54)

On ne sait trop d'où provient le gong mentionné entre parenthèses (du lama Schmunck, ou du monastère à proximité ?), mais il rythme et ritualise néanmoins le procédé incantatoire. La tension graduelle provoquée par les coups de gong est contrebalancée par l'absurdité du propos dans la seconde moitié de l'extrait. La répétition incongrue de l'adverbe « par exemple » enchâsse une mise en garde particulièrement comique qui gratifie le porc-épic et le singe d'épithètes peu flatteuses. Si la stupidité du premier animal ne fait aucun doute, le second pourrait — sans être pris comme syntagme nominal pour signifier l'alouate — désigner simplement un primate débile. De plus, avec un avertissement aussi drôle que surprenant, le « par exemple » conclusif acquiert une valeur interjective qui marque l'étonnement devant l'annonce d'un tel présage. Enfin, l'adverbe « Sinon » au centre de la citation constitue un point de bascule entre la description de l'état et le résultat potentiel des actions posées depuis cet état. Il introduit un acte illocutoire (au sens entendu par Searle [1969 : 67]) qui à défaut d'être accompli assure la transformation (en singe, par exemple...) de celui qui est visé. La matérialité du langage incantatoire se voit ainsi réaffirmée par un avertissement dont la sincérité repose sur la foi de celui qui le professe. L'efficacité du rituel demeure toutefois impossible à prouver puisque pour être effective chez celui qui la reçoit, la mise en garde doit être effectuée contre un danger bien réel. Cela souligne encore davantage la discordance entre ce que dit Baabar Schmunck et ce que voit Glouchenko.

Abstraction faite de la nature éminemment humoristique de l'extrait, le lien avec le *Livre tibétain des morts* y est aussi évident que pleinement assumé. Calquant la rhétorique du *Bardo-thödol*, en particulier dans la première moitié de cette citation, Volodine propose une réécriture carnavalesque qui renverse l'ordre religieux du texte tibétain. Le caractère absurde des tentatives du bonze bien vivant en témoigne, puisqu'il cherche à guider le mort dans un bardo qu'il n'a lui-même jamais vu. En retour, ce carnavalesque nous invite à considérer la teneur littéraire du texte religieux

non pas pour discréditer sa valeur sacrée, mais pour reconnaître sa nature textuelle première. C'est pourquoi le post-exotisme ne confère pas un statut ésotérique aux œuvres littéraires qu'il produit, comme peuvent le proposer les livres sacrés, mais il ramène plutôt des œuvres ésotériques sur les terres de la littérature. L'adjectif *ésotérique* est doublement juste, puisqu'il désigne « ce qui n'est compris que par les initiés¹⁰ » autant que « ce qui est transmis oralement aux initiés¹¹ ». Sachant que les destinataires du texte post-exotique regroupent autant les narrataires intradiégétiques (un réseau de personnages qui marquent leurs paroles du sceau de la polyphonie) que les lecteurs sympathisants bien réels, les apostrophes lancées par le narrateur pourront revêtir ce double aspect. En effet, « il y a des adresses au lecteur qui sont valables pour le noyau des camarades post-exotiques prisonniers et prisonnières, mais qui sont valables plus largement pour le public à l'extérieur des murs¹² ». Le caractère oral de la production langagière est particulièrement important ici, puisqu'une incantation muette (une prière ?) ou écrite (une rune ?) n'a rien d'incantatoire : un *envoisement* est nécessaire. Malgré la nature littérale de l'œuvre, Volodine met en place divers mécanismes pour oraliser son texte.

Si pour le lecteur l'incantation s'impose d'abord par ses thèmes, elle peut aussi constituer une forme ; les répétitions, les effets de miroir et les silences contribuent à l'intégration de cette structure incantatoire dans la trame narrative, et ce, même à des endroits où aucun processus incantatoire ne se donne à lire de prime abord. Par exemple, lorsque le journaliste Schmunck décrit la vie précédente du soldat Glouchenko :

Une vie tout ce qu'il y a de plus banale... Courte et médiocre, incohérente...
Je n'estime pas utile de toujours dire ce que je pense, car c'est souvent
choquant.
Mais là, je le dis.
— Une vie de con, dis-je.
Une pause. Trompes lointaines.
Gong. Silence.
Gong. (*BB* : 53)

Cette déclaration se présente comme la notation pure et simple d'une réalité constatable. En témoignent le champ lexical de la médiocrité (qui constitue un jugement sans appel), les trompes suivies de deux coups de gong séparés par un silence, et surtout la répétition du verbe « dire » ainsi que le tiret long doublant (visuellement) la profération de l'insulte. L'acte illocutoire y trouve une autre manifestation, telle une condamnation sans appel.

¹⁰ Selon le dictionnaire électronique *Antidote*.

¹¹ Selon le Grand Robert électronique.

¹² Entretien avec l'auteur, Toronto, 10 mai 2014.

Ces chevauchements de fond et de forme sont sans doute le mieux illustrés dans la dynamique polyphonique élaborée par Volodine. Chaque individu peut ajouter sa version des faits, inclure sa voix parmi toutes celles qui ont précédé, avec l'espoir que celles qui lui succéderont fassent de même à son égard. L'intratextualité post-exotique s'inscrit donc pleinement dans une temporalité excentrée : le présent sert de véhicule pour rappeler un passé plus glorieux et confortable, ou alors il prépare un futur qui ne semble jamais vouloir venir. Cette liaison discursive permet de surmonter une eschatologie frustrée qui verrait le triomphe des opprimés, des révolutionnaires et des fous — trois figures du résistant post-exotique. La confusion règne d'autant plus que l'objectif de l'errance bardique est de se fondre dans le noir pesant et dégoulinant du silence et du vide. Nulle lumière de plénitude dans le post-exotisme. Que le « retour au goudron »...

Une figure en particulier incarne l'émission discursive : le chaman. Par son savoir privilégié mais non sans lacunes, le moine devient l'emblème des affligés, des sans-voix et des morts. Le chamanisme, « fondamental dans [sa] manière de fabriquer du roman » (Volodine 2002b : 46), recourt ainsi à un mélange d'incantation, de danse, de transe, et instaure une communauté de croyants qui pratiquent leur spiritualité par-delà les frontières de la mort. Cette communauté chamanique est souvent désignée comme la seule possible avec celle des résistants. De fait, les deux se chevauchent comme si le résistant et le chaman avaient besoin l'un de l'autre. Ils représentent les ultimes forces restantes pour transcender l'individualisme rampant à l'origine de la déchéance dans laquelle le monde post-exotique se trouve plongé.

Le rituel rythmé au son du tambour, animé par une danse vive, avec grigris et poupées, est lié de manière étroite à l'invocation. Pour le post-exotisme, le *son* importe au moins autant que le *sens*. Dire préserve l'attention de l'interpellé, avec assez peu d'égard pour ce qui est dit. C'est pourquoi à défaut d'avoir entre les mains le *Livre des morts*, les personnages post-exotiques pourront réciter à l'oreille du mourant « *L'Art d'accommoder les animaux morts*, un manuel de cuisine » ou encore « *Cadavres exquis...* Une anthologie de phrases surréalistes !... » (BB : 29). La blague se veut double ici, puisque ces deux titres jouent sur les sens de l'expression « livre des morts » : dans le premier cas, un livre de recettes pour apprêter les viandes se montre certainement moins appétissant lorsqu'il porte un intitulé aussi prosaïque ; et dans le second, avec une telle amorce, on pourrait s'attendre à un autre ouvrage gastronomique, et non, au sens propre, au jeu littéraire de phrases fantaisistes ! Peu importe le livre des morts utilisé, et même si cela engage à réciter des recettes à l'intention de l'errant bardique, c'est la capacité de l'incantation à instaurer un lien communautaire dans la frange (et la fange) des vaincus qui compte. Que le livre, dans sa réalité matérielle (la nôtre), interpelle le lecteur sympathisant s'inscrit en ligne directe avec l'intention avouée par Volodine de s'adresser au lecteur sur le mode du sortilège ésotérique afin de transcender (du moins en partie) la raison :

Mon ambition, si j'ai une ambition, est effectivement, par un système d'images, par la mise en scène, par la parole, par certains trucages poétiques, de parler à autre chose qu'à la conscience. Bien sûr, l'intelligence est sollicitée, mais je cherche aussi à toucher quelque chose de plus organique, de plus secret, de plus intime, chez le lecteur ou la lectrice, qui va lui permettre de s'approprier le texte, et d'en être un interprète au moment de la lecture. (Volodine 2002b : 38)

Ainsi, seul celui qui sait percevoir l'humanité de l'autre au-delà des étiquettes imposées par le pouvoir (quitte à passer outre la corporéité difforme ou non humaine de cet autre) peut espérer saisir la part non consciente de l'intention post-exotique. Le rapport ésotérique de la connaissance réservée et exclusive se trouve alors renversé vers une parole intelligible pour qui a des oreilles pour l'entendre. Un certain nombre de dispositions sont bien sûr nécessaires, à commencer par le refus de chercher à apposer (et imposer) une raison extérieure sur un réseau de représentations qui bousculent le réel. De là, l'incantation réduit l'humanité à la communauté et l'être à sa fragilité. L'acte incantatoire peut alors être vu comme une série de paroles qui, par sa structure et surtout par sa vocalisation, permet d'invoquer, de créer, de transcender les frontières auxquelles nous sommes habituées, et de *faire apparaître*. Le sens n'est pas à saisir ; ce sont *les* sens qui sont à privilégier, et ce, autant dans leurs significations plurielles que dans leurs effets sensoriels. On peut dès lors affirmer qu'en pareil contexte, l'incantation est pragmatique plus que sémantique.

Ce qui n'était qu'un simple dispositif ludique acquiert une performativité littéraire fort intéressante et fort efficace, et ce, de deux façons. D'abord, le lecteur se trouve mis à contribution, en étant expressément inclus dans le réseau des narrataires, au même titre que les résistants post-exotiques. Ensuite, les personnages à leur tour surgiront physiquement — les textes de Lutz Bassmann, Manuela Draeger et Elli Kronauer, disponibles en librairie, en témoignent. Tout cela perce un certain nombre de trous dans les frontières diégétiques. L'incantation permet ainsi une incarnation par voies verbales, acte fondamental de création. Il en va d'un acte illocutoire qui, par le seul fait d'être posé, importe uniquement au moment où il survient puisqu'il change son contexte de production¹³ — d'où le *work in progress* que représente la définition même du terme de post-exotisme. Comme la maîtrise de cette forme d'expression-faite-action favorise l'instauration d'une communauté en opposition avec le pouvoir, l'incantation doit alors être saisie en son cœur même comme un geste de résistance active.

¹³ L'acte illocutoire, comme le note Foucault, « ce n'est pas ce qui s'est déroulé avant le moment même de l'énoncé (dans la pensée de l'auteur ou dans le jeu de ses intentions) ; ce n'est point ce qui a pu se produire, après l'énoncé lui-même, dans le sillage qu'il a laissé derrière lui, et les conséquences qu'il a provoquées ; mais bien ce qui s'est produit par le fait même qu'il y a eu énoncé — et cet énoncé précisément (nul autre que lui) dans des circonstances bien déterminées » (Foucault 1969 : 110).

L'incantation comme acte mémoriel

Dans la mesure où les personnages post-exotiques luttent vainement contre les forces oppressives, le Grand Capital et le pouvoir totalitaire, l'incantation remplit une fonction subversive. Elle peut par exemple avilir et dérouter le mort qu'on déteste, comme dans « Micmac à la morgue », petite pièce de théâtre dont le synopsis nous est donné au chapitre IV de *Bardo or not Bardo*. La saynète jouée « en présence de coléoptères obscurs et d'arbres mouillés » (BB : 111) met en scène Verena Lang et Becky Glomostro, qui vocifèrent à l'endroit du criminel violeur Hoïgo Iougorovski pour se venger. Ainsi, « la lecture du *Bardo Thödol* au chevet du mort se transforme en procès, puis en danse chamanique irrationnelle » (BB : 133). L'incantation et le chamanisme deviennent des forces de résistance envers tous ceux qui cherchent à exercer indûment leur pouvoir. La rhétorique du livre tibétain sera détournée pour égarer l'errant et lui montrer les horreurs qu'il a commises de son vivant :

Frère non noble, dit-elle par exemple, toi qui t'appelles Hoïgo Iougorovski, tu vas à présent rencontrer une des créatures que tu as martyrisées avec ton membre ignoble, avec ton regard ignoble, avec ta richesse ignoble. Tu vas essayer de lui échapper, mais tu n'y parviendras pas. Tu vas courir de côté et d'autre en t'affolant comme une bête prise au piège. Elle s'approchera de toi pour que tu te souviennes de ton existence criminelle. (*Gong.*) (BB : 130-131)

Or Verena Lang et Becky Glomostro se trouveront prises dans leur jeu chamanique, aspirées dans le conduit discursif qu'elles ont ouvert avec Hoïgo Iougorovski. La communauté puise ainsi sa valeur dans la préservation de la mémoire plus que dans l'action politique ou terroriste concrète. Parce que les voix s'enchevêtrent et s'interpellent les unes les autres, et puisque *dire fait apparaître*, on a affaire à un *cogito* nouveau selon lequel *je sens qu'un monde m'entoure (et je peux me remémorer que vous avez fait partie de cet entour), donc nous sommes*. L'incantation en est l'une des manifestations par excellence, affirmant la fonction liante de la parole par la charge symbolique que l'émetteur lui investit et la reconnaissance qu'en fait le récepteur (malgré les dangers que cela peut comporter). La parole donne accès à des dimensions impossibles à atteindre par les cinq sens et l'entendement. Elle devient action, acquérant une force prescriptive qui, à mesure qu'elle est répétée en rituel, prend toute sa vigueur. La voix et l'adresse à l'autre représentent ainsi les vrais catalyseurs qui permettent aux personnages de se retrouver, de s'extirper d'un quotidien aride, et d'établir leur humanité.

Or, dans une telle dynamique, la mémoire se révèle essentielle, car elle ouvre une perspective historique par laquelle éviter les perversions idéologiques induites par l'autoritarisme. Par sa portée mémorielle, l'incantation offre une source de résistance contre l'oubli et les détournements que le pouvoir en place pourrait imposer. Si dans cet univers on tient tant à parler *en français une langue étrangère*, une langue que le

pouvoir *entend* sans *comprendre*, c'est pour préparer la lutte et travailler à la sédition — même si le combat semble perdu d'avance.

Par sa relecture de l'histoire du dernier siècle, Volodine met en perspective la nécessité de réinvestir la parole, de la voir comme un engagement constant et une réaffirmation de soi. Il exerce comme il le dit lui-même « une littérature carcérale de la rumination, de la déviance mentale et de l'échec » (Volodine 2008 : 387). Jouant avec le langage, ce monde glisse doucement à la frange du réel. Les voix *sonores* s'y entrecroisent jusqu'à se perdre dans leurs murmures. Rien de surprenant, alors, qu'on puisse lire les livres de son hétéronyme Lutz Bassmann — que je serais tenté de prononcer *Lu bassement*. Trop souvent éraillée par la domination du pouvoir et les chuchotements rebelles, la voix dans l'œuvre post-exotique trouvera alors d'autres façons d'émettre ses cris d'indignation. L'incantation en constitue un excellent exemple.

Bibliographie

- Anonyme (1981). *Bardo-thödol. Le livre tibétain des morts*. Paris, Albin Michel.
- Foucault, Michel (1969). *Archéologie du savoir*. Paris, Gallimard.
- Gonin, François (2009). « Les Legs de la voix », dans P. Ouellet (dir.). *La Vue et la voix : dans les arts, la littérature et la vie commune*. Montréal, VLB éditeur. 73-84.
- Merleau-Ponty, Maurice (2010). *Œuvres*. Paris, Gallimard.
- Ruffel, Lionel (2007). *Volodine post-exotique*. Nantes, C. Defaut.
- Ruffel, Lionel (2008). « Spectacles et écrans », dans P. Ouellet et F. Detue (dir.). *Défense et illustration du post-exotisme en vingt leçons : avec Antoine Volodine*. Montréal, VLB éditeur. 91-102.
- Searle, John R. (1969). *Speech acts*. London, Cambridge University Press.
- Shakespeare, William (1908). *Œuvres dramatiques*, vol. 1. Paris, Flammarion.
- Volodine, Antoine (1986). *Un navire de nulle part*. Paris, Denoël.
- Volodine, Antoine (1994). *Le nom des singes*. Paris, Éditions de Minuit.
- Volodine, Antoine (1997). « L'écriture, une posture militante ». *Le Matricule des Anges* (n° 20, juillet-août). Consulté en ligne le 19 janvier 2017. URL : <http://www.lmda.net/mat/MAT02031.html>
- Volodine, Antoine (1998). *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*. Paris, Gallimard.
- Volodine, Antoine (2002a). « Écrire en français une littérature étrangère ». *Chaoïd*, 6 (automne-hiver). Consulté en ligne le 19 janvier 2017. URL : <http://editions-verdier.fr/2014/06/04/revue-chaoid-n-6-automne-hiver-2002-par-antoine-volodine/>
- Volodine, Antoine (2002b). « L'humour du désastre ». *La Femelle du requin* (n° 19, automne). 38-49.
- Volodine, Antoine (2004). *Bardo or not Bardo*. Paris, Seuil.

Volodine, Antoine (2008). « À la frange du réel », dans P. Ouellet et F. Detue (dir.).
Défense et illustration du post-exotisme en vingt leçons : avec Antoine Volodine. Montréal,
VLB éditeur. 383-399.