

Anaïs Boulard



L'écriture post-apocalyptique contemporaine
De la dégénérescence du monde à l'*energeia* poétique

Mémoire de Recherche de M2 Lettres

Sous la direction d'Anne-Rachel Hermetet

Université d'Angers, UFR Lettres
Juin 2011

Anais Boulard



L'écriture post-apocalyptique contemporaine
De la dégénérescence du monde à l'*energeia* poétique

Mémoire de Recherche de M2 Lettres

Sous la direction d'Anne-Rachel Hermetet

Remerciements

Je tiens à remercier Anne Rachel Hermetet pour ses conseils éclairants et sa confiance.

Je remercie aussi Annabelle Mueth de m'avoir encouragée à élaborer mon sujet.

Je remercie Brice, ma constante, pour son attention permanente et son soutien précieux.

Enfin, merci à Morgane d'avoir parcouru avec moi cette *route*, du premier au dernier kilomètre.

« ... *Et des voix, qui jetaient des ombres sur la route,*
Ou m'appelaient, et je me retournais,
Le cœur précipité sur la route vide. »

Yves Bonnefoy, *Les planches courbes*

Sommaire

| | |
|--|------------|
| Introduction..... | 2 |
| I. La dégénérescence du monde : « Horreur ! Tout s’achève-t-il ? »..... | 12 |
| A. La fin d’un monde : Quelle fin ? Quel monde ? | 14 |
| B. « C’est beau, n’est-ce pas, la fin du monde ? » : Une esthétique du chaos | 25 |
| C. Palimpsestes : vestiges du monde perdu | 40 |
| II. L’humanité en lambeaux..... | 54 |
| A. Les <i>untermenschen</i> | 56 |
| B. Oublier et se taire | 68 |
| C. Ebranlement de la foi | 78 |
| III .Rêver l’après ou la puissance de l’imaginaire : Le doute, la lutte | 93 |
| A. Survivre..... | 95 |
| B. Et si c’était un rêve ? Le doute, la mise à distance | 107 |
| C. La lutte poétique : « Et le reste ne serait que littérature... »..... | 124 |
| Conclusion | 139 |

Introduction

Et si c'était la fin du monde ? Et s'il n'y avait plus rien à attendre des lendemains que l'avènement soudain d'un chaos impitoyable et irréversible ? Cette possibilité d'une mort collective et généralisée hante les hommes autant que l'idée de leur mort en tant qu'individu. A quand la fin de l'humanité, à quand la limite de ce « grand délai » qu'on évoque si souvent, que des oracles viennent réveiller toutes les décennies, mais qui n'est finalement jamais atteinte ?

La question de la fin du monde et du monde après sa fin accompagne l'homme à travers les siècles. On peut parler d'un intérêt particulier de l'homme pour ce sujet fascinant, à moitié scientifique et à moitié métaphysique, lié aux spéculations mathématiques les plus sérieuses comme aux superstitions les plus infondées. Cette fascination mérite notre attention. A la fin de l'année 2009, la rédaction du *Courrier International* sort un numéro spécial intitulé « Prophéties, apocalypses et fins du monde¹ ». Ce numéro tout entier consacré à cette fascinante question de la fin du monde nous éclaire sur ses origines. Dans l'article « Pourquoi la fin du monde nous fascine tant », le romancier britannique Ian Mc Ewan revient sur un intérêt atemporel pour ce sujet eschatologique. Il voit dans celui-ci une métaphore du temps qui passe, et de notre mortalité : « Qu'est-ce qui peut nous donner plus de sens face à l'abîme du temps que de faire concorder notre propre disparition avec l'annihilation purificatrice de toutes choses² ? », se demande-t-il. Ce thème que nous osons appeler « apocalyptique » est donc le moyen pour l'homme d'accepter sa propre mortalité. Il est certes rassurant d'imaginer qu'à sa mort, c'est le monde entier qui disparaît avec soi. L'intérêt pour cette destruction finale serait donc dans un premier temps à lier à une question temporelle. Ian McEwan poursuit sa logique en expliquant que « quand il y a un mythe de la Création, il doit y avoir un dernier chapitre³. ». L'histoire de la fin du monde est donc le dernier chapitre du grand livre de l'humanité, celui qui vient clore des siècles de vie humaine. Cette fin fait sens : elle est nécessaire à l'unité de l'Histoire, qui ne saurait être complète sans l'épisode de sa propre fin. Il faut qu'il existe un récit de la fin qui fasse écho au récit de genèse, sans quoi c'est toute la structure sémantique qui est remise en cause. Nous pensons bien sûr ici à la Bible, qui suit ce schéma précis, et qui est

¹ « Prophéties, apocalypses et fins du monde », *Courrier international* n°998-999, du 17 au 31 décembre 2009

² Ian McEwan, « Pourquoi la fin du monde nous fascine tant », *Ibid.*, p.49

³ *Ibid.*, p.50

évidemment le modèle de tout récit postérieur à elle. Le terme « apocalypse », signifiant « révélation », désigne d'ailleurs originellement l'ultime livre du *Nouveau Testament*.

Comme l'admet lui-même Philippe Tureau-Dangin, le directeur de la rédaction du *Courrier International*, dans l'édito du numéro spécial, consacrer un numéro entier à un tel sujet permet de révéler l'engouement pour celui-ci, et son actualité. Le journaliste affirme en effet trouver qu'en cette fin d'année 2009 où « le pessimisme est de rigueur », le sujet apocalyptique est particulièrement bien venu. Ce sujet ferait donc écho à notre époque contemporaine, intéresserait celle-ci pour certaines raisons spécifiques. Dans son article « Fins prêts pour 2012⁴ », André Pétry rappelle d'ailleurs la fameuse échéance du 21 décembre 2012, date à laquelle s'arrête le calendrier Maya, et qui marquerait enfin l'échéance véritable de la fin du monde. Le sujet serait donc d'autant plus d'actualité que ce dernier épisode serait sur le point d'advenir.

Le sentiment d'imminence de la fin du monde n'est pas sans rapport avec la récente Histoire de l'humanité. En effet, le XX^{ème} siècle, qui a été traumatisant sur de nombreux points, semble avoir ravivé avec vigueur ce fantasme eschatologique. Christophe Meurée, s'interrogeant sur « Le sujet apocalyptique » pour la revue *Interférences littéraires*, révèle ce lien fort avec l'Histoire : « La seconde moitié du XX^{ème} siècle et le début du XXI^{ème}, encore marqués par les catastrophes planétaires que furent les camps et la bombe atomique, perçoivent peut-être avec plus d'acuité que d'autres époques la dimension de l'apocalypse à nos portes⁵. ». L'horreur et la conscience de l'autodestruction dont l'homme est capable sont sans doute des facteurs de cette acuité exacerbée, de ce sentiment d'être *pour de bon* proche de la fin de toute chose. L'indicible ayant percé le réel pour s'installer en son cœur (notamment avec la diffusion des images épouvantables de la Shoah ou autres génocides terrifiants), le sujet apocalyptique serait alors la métaphore de prédilection du monde dans lequel nous vivons, tel que l'affirme Christophe Meurée : « C'est parce que la position subjective de la seconde moitié du XX^{ème} siècle est proprement intenable qu'elle fait appel à l'apocalyptique⁶ ». L'homme, au début du XXI^{ème} siècle, a le sentiment d'être allé si loin dans l'absurde et la destruction, qu'il est parfaitement en position d'imaginer la proche fin du monde, une fin qui serait le dernier degré du pire, la dernière strate de l'impensable.

⁴ André Pétry, « Fin prêts pour 2012 », *Ibid*, p.53

⁵ Christophe Meurée, « Et après ? Tentative de reconstitution d'un sujet apocalyptique », dans Christophe Meurée (dir.), « Le sujet apocalyptique », *Interférences Littéraires*, Université Catholique de Louvain, n°5, novembre 2010, p.8

⁶ *Ibid*, p.22

Frank Kermode, dans son essai de 1967 intitulé *The Sense Of An Ending*⁷, s'interroge sur cet intérêt manifeste pour le sujet apocalyptique à l'issue du XXème siècle. Il remarque lui aussi une fascination humaine pour les images de destruction, une omniprésence du traumatisme lié aux deux guerres mondiales, à la guerre froide, aux nombreuses catastrophes naturelles, à la menace écologique...Mais outre cela, il lie cette fascination à un certain effet de millénarisme. Examinant ce qu'il appelle « *the fin de siècle*⁸ », Kermode rappelle que la fin d'un siècle appelle ce genre de regain d'intérêt. La fin d'un millénaire n'en est encore que plus propice. Constatant sans surprise cet intérêt, il affirme : « And of course we have it now, the sense of an ending⁹ ». L'auteur américain y voit un besoin, qu'on croit ou non à l'éternité, de s'envisager avec un début et une fin, rappelant la structure de la Bible (la théorie de Ian McEwan dans le *Courrier International* est donc déjà formulée à la fin des années soixante). Kermode s'oppose cependant à l'idée de Christophe Meurée selon laquelle notre génération d'hommes est plus sensible au sujet de la fin du monde que n'importe quelle autre. Il affirme en effet que nous pensons toujours que notre crise est plus importante que les crises antérieures et que nous avons un rapport extraordinaire au temps : « We think of our own crisis as pre-eminent, more worrying, more interesting than other crisis¹⁰ », remarque-t-il. Or, le critique considère cela comme injustifié : notre seul privilège est d'être vivant et un jour mort, soit chacun son tour, soit tous d'un coup, dit-il.

Ce qui est indéniable cependant, c'est la grande désillusion et le grand pessimisme qui caractérisent la fin du deuxième millénaire. Les trente dernières années de ce XXème siècle, désignées dans certains ouvrages d'histoire comme « Les trente piteuses », sont en effet caractérisées par une crise économique et sociale internationale grave, accompagnée de la continuité de la crise de la foi propre au XXème siècle. A la fin du siècle, on ne croit plus en rien, si bien que toute valeur semble précaire, et que les raisons d'espérer semblent diluées par la dépression collective.

Cette dépression généralisée semble devoir aboutir, selon Dominique Viart, au développement du sujet apocalyptique et même plus précisément du sujet post-apocalyptique. En effet, le critique français constate dans son article « L'apocalypse...et après », que la Terre, après les tragédies du XXème siècle, repose sur un véritable champ de batailles : « Dès lors, se demande-t-il,

⁷ Frank Kermode, *The Sense Of An Ending; Studies In The Theory Of Fiction*, Oxford University Press, New York, 1967

⁸ En français dans le texte, *Ibid.*, p.98

⁹ « Et bien sûr, nous le ressentons actuellement, ce sentiment de la fin », *Idem.* Sauf indications, les traductions en notes de bas de page sont nos propres traductions.

¹⁰ « Nous envisageons notre propre crise comme prééminente, plus inquiétante et plus intéressante que toutes les autres crises », *Ibid.*, p.95

comment ne pas penser l'avenir sous les formes les plus sombres¹¹ ? ». Le contexte austère de ce début de millénaire est donc propice à l'imagination d'une fin du monde, d'une destruction finale qui déboucherait cependant sur un autre monde, entièrement touché par la dévastation, dans lequel quelques survivants évolueraient : c'est le principe de l'imaginaire post-apocalyptique. Cette fascination pour un monde post-anéantissement est remarquable par les domaines culturels qu'elle atteint. En effet, de tous les supports culturels contemporains, il semble qu'aucun n'échappe à la fièvre du genre post-apocalyptique. Il existe une sorte d'attraction vers celui-ci, et vers l'étrange beauté de la destruction telle qu'elle apparaît dans ces œuvres. Kermode confirme d'ailleurs dans son ouvrage l'existence d'une « teneur apocalyptique » (« apocalyptic tenor¹² ») dans l'art.

On peut citer par exemple la chanson de Claude Nougaro qui raconte la destruction du monde après une bombe : « il y avait une ville et il n'y a plus rien », entonne le chanteur, évoquant un monde soudainement en ruine¹³. En ce qui concerne le cinéma, de nombreux films post-apocalyptiques ont vu le jour ces dernières décennies. Nous pensons à deux des plus éminents films du genre, dont *La planète des singes*, réalisé en 1968 par Schaffner, inspiré du roman de Pierre Boulle. Dans la dernière scène de ce film, alors qu'ils sont retournés sur Terre, les deux personnages principaux découvrent que le monde a été détruit suite à l'explosion de bombes. Seul vestige de cette humanité brisée, la tête de la statue de la liberté git dans le sable, au bord de l'eau. Cette image est d'ailleurs devenue un symbole du genre post-apocalyptique, repris dans de nombreuses œuvres picturales (notamment sur des affiches pour d'autres films du genre). L'autre film que nous souhaitons citer est *Mad Max*, réalisé par George Miller en 1979. Dans cette œuvre australienne, Max Rockatansky lutte contre les sauvages faisant la loi dans un monde détruit et inquiétant. Outre ces œuvres célèbres et bien ancrées dans la culture populaire, nous constatons que de nouveaux secteurs culturels adaptent le sujet post-apocalyptique. En matière vidéo-ludique, nous pensons à la sage *Fallout*, un jeu vidéo développé par *Black Isle studio* de 1997 à 2010, et qui imagine le monde au lendemain d'une catastrophe nucléaire. Les séries télévisées, autre support culturel en expansion, s'approprient également le sujet : on pense à la récente série *The walking dead* (2010), adaptée d'une bande dessinée publiée par *Image Comics* depuis 2003. L'univers de la bande dessinée recèle d'ailleurs d'œuvres portant sur le sujet : nous pouvons par exemple citer le célèbre *V pour Vendetta* de David Lloyd (1989-1990), adapté plus récemment au grand écran. L'art pictural s'est également intéressé à la matière post-apocalyptique. Nous pensons ici aux œuvres de Michael John Grist, photographe contemporain spécialisé en

¹¹ Dominique Viart, « L'apocalypse...et après. », dans Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent ; Héritage, modernité, mutations*, Editions Bordas, Paris, 2008, p.193

¹² Frank Kermode, *op.cit.*, p.93

¹³ Claude Nougaro, « Il y avait une ville », 1964

photographies de ruines, de lieux abandonnés et détruits inspirant une ambiance post-apocalyptique. Les exemples sont donc nombreux et révèlent la richesse et l'intérêt du sujet post-apocalyptique. Il atteint à la fois la culture populaire et intellectuelle. Le monde après la fin semble intéresser un large public.

Enfin, on observe dans la littérature contemporaine l'émergence d'une écriture de la fin, ou plutôt de ce qui subsiste après la fin. On envisage en effet dans ces œuvres le monde après le monde, après une catastrophe finale toujours un peu fuyante, laissant au lecteur le soin d'imaginer ce qui a causé la perte planétaire. Le critique américain Joseph Dewey s'intéresse à ce qu'il appelle « the apocalyptic temper », ce « caractère apocalyptique », cette fièvre dont est prise la fin du XX^{ème} siècle, et qui, selon lui, est intimement liée aux désastres humains et nucléaires des dernières décennies¹⁴. Il remarque dans la littérature américaine un intérêt progressif pour ce thème. Pour lui, l'écriture du sujet post-apocalyptique est une réponse à des événements historiques perturbants qui conduisent à l'idée d'une fin imminente : « the apocalyptic temper [...] is a reponse, voiced often by a highly literate, imaginative minority, to a culture suddenly convulsed by evidence of a radical discontinuity in its history¹⁵ ». L'auteur distingue d'ailleurs conceptuellement « the Lost generation », celle d'après-guerre, de « The Last generation », celle qui est persuadée que la fin est proche. Le monde est donc entré dans une nouvelle ère, considérée comme ultime, et la littérature vient se faire l'écho de cette évolution.

Cette émergence du thème post-apocalyptique en littérature est à lier à l'histoire littéraire du XX^{ème} siècle. Christophe Meurée rappelle que dès l'issue de la Première Guerre Mondiale, la littérature a senti sa responsabilité évoluer¹⁶. Le critique se souvient en effet que dès 1919, Paul Valéry proclame la mortalité des civilisations par cette phrase célèbre : « nous autres, civilisations, savons maintenant que nous sommes mortelles ». Cette prise de conscience touche la littérature contemporaine, qui s'interroge sans cesse sur la précaire existence humaine. Du surréalisme à l'absurde, il semble en effet que la littérature du XX^{ème} siècle a voulu explorer l'indicible caché au cœur de l'Homme, la part d'impossible en lui. Dominique Viart, examinant la littérature contemporaine, reconnaît l'influence de ces courants du XX^{ème} siècle. Selon lui, elle est bien l'héritière de « l'absurde selon Kafka ou Camus », « mais elle porte le fer au-delà de l'absurde¹⁷ », franchissant un nouveau pas dans

¹⁴ Joseph Dewey, *In a dark time ; the Apocalyptic Temper in the American Novel of the Nuclear Age*, Purdue University Press, West Lafayette, Indiana, 1990

¹⁵ « Le caractère apocalyptique est une réponse, le plus souvent conduite par une minorité très cultivée et imaginative, à une culture soudain perturbée par l'évidence d'une radicale discontinuité de son Histoire ». *Ibid*, p.10

¹⁶ Christophe Meurée, *op.cit.*, p.8

¹⁷ Dominique Viart, « L'apocalypse...et après », *op.cit.*, p.198

l'exploration sans limite d'une humanité décomposée, qui, plus que jamais, cherche son identité. Il décrit d'ailleurs « une littérature [...] qui installe l'avenir dans la rémanence du cauchemar issu de la Seconde Guerre mondiale et ses conséquences¹⁸ ». La littérature de la fin du XXème siècle ne peut donc pas se débarrasser de ses fantômes, et choisit de les projeter dans des fictions évoquant un triste avenir proche. Elle est bercée d'inquiétude quant à son passé et son avenir, et « cette inquiétude prend la forme d'une littérature nouvelle¹⁹ ».

Cette littérature nouvelle, pour Viart, c'est le genre post-apocalyptique, la déclinaison sur un genre fantastique, futuriste, anticipatoire, des maux d'un siècle ravageur et du pire à venir. Dans son article « Apocalypse » pour le *Dictionnaire des mythes littéraires* de Brunel, Danièle Chauvin décrit cependant un terme modifié, qui a parfois perdu son sens initial de « révélation » pour ne devenir que l'évocation d'un temps ascétique à venir. Mais « pourtant, privé de sa connotation d'espoir, le terme apocalypse revient obsessionnellement²⁰ ». Nous utilisons d'ailleurs le terme « apocalyptique » ou « post-apocalyptique » parce qu'il est commode et parce qu'il semble définir au mieux le sujet de la destruction finale, de l'atteinte du point de non retour. Mais comme le remarque Christophe Meurée, la notion d'apocalypse, à la fin du XXème siècle, glisse de la sphère religieuse à la sphère pragmatique. Le cinéma, la bande-dessinée et même la science fiction s'en emparent pour imaginer et disséquer une fin plutôt scientifique, et beaucoup moins métaphysique. En ce sens, on parle plutôt d'apocalypses profanes, à l'image de l'homme de la fin du XXème siècle. Christophe Meurée constate que l'apocalypse est l'un des topoï les plus exploités du monde contemporain. Mais il aperçoit une nette « désacralisation » du terme.

Malgré ce glissement de sens, on constate qu'il existe bien une littérature post-apocalyptique. Au XXème siècle, certaines œuvres du genre sont d'ailleurs remarquables : on pense par exemple à *Ravage* de Barjavel (1943), ou à *Malevil* de Robert Merle (1972). On peut aussi citer tout le « théâtre de la mort » du dramaturge Kantor. Plus récemment, Houellebecq a imaginé un monde alternatif et post-apocalyptique dans *La possibilité d'une île* (2005). Olivier Rolin, Emile Cioran et Elfriede Jelinek sont autant d'auteur(e)s qui se sont intéressés à ce « caractère apocalyptique ». Le sujet dépasse donc le genre populaire de la science-fiction auquel on le cantonne souvent : il peut revendiquer une légitimité littéraire. Christophe Meurée constate à quel point, « en réponse au contexte historique, marqué par les représentations apocalyptiques [...], la littérature intègre ce souci

¹⁸ *Ibid*, p.194

¹⁹ *Ibid*, p.193

²⁰ Danièle Chauvin, « Apocalypse », dans Pierre Brunel (dir), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Editions du Rocher, Paris, 1988, p.113

de l'apocalypse comme propre limite [...] et produit de nouvelles représentations associant les aléas de l'existence à une variante de la fin du monde²¹. ». La littérature intègre donc le sujet apocalyptique, le souci de la fin, et nous souhaitons explorer cette nouvelle littérature de « l'après-fin », du dernier soupir de l'humanité.

Quelles sont les caractéristiques de cette écriture de l'après ? Quelles en sont les constantes ? Pour répondre à cette interrogation et explorer au mieux le sujet post-apocalyptique tel qu'il est développé au tournant du nouveau millénaire, nous avons choisi un corpus d'œuvres contemporaines, plus ou moins récentes. Dominique Viart n'est pas sans rappeler dans l'introduction de son ouvrage *La littérature française au présent ; Héritage, modernité, mutations* « le risque de la myopie²² » généré par l'étude d'œuvres temporellement proches de nous. Mais Viart assume ce risque, et souhaite le dépasser pour atteindre l'essence fascinante de ces œuvres contemporaines. La constante de ces œuvres est d'ailleurs parfaitement formulée par Dominique Viart : « Ce sont des textes qui, tous, s'originent dans un après de la catastrophe, mettent en scène un monde détruit, survivant mal, encore en proie à la violence déchaînée, aux exactions de tous ordres²³ ».

Le premier texte choisi est une pièce du dramaturge britannique Edward Bond, *The Tin Can People*, que l'on trouve dans le recueil des *War Plays I*²⁴ et qui date de 1985. Dominique Viart classe cette courte pièce de la fin du XX^e siècle parmi les œuvres initiant la littérature dite post-apocalyptique. Nous utilisons parallèlement la traduction française par Michel Vittoz, « La Furie des nantis », dans *Les pièces de guerre I*²⁵. Dans cette courte pièce, quelques victimes d'un désastre mondial se réjouissent d'être les derniers survivants, et d'avoir à leur disposition des milliers de boîtes de conserve remplies de nourriture. L'arrivée d'un étranger, le Premier Homme, rompt pourtant l'équilibre de cette « tribu » de nantis. Cette pièce est l'œuvre la plus ancienne de notre corpus. Elle montre comment, dès 1985, le souci de la fin du monde et de la survivance de l'être humain est mis en scène.

Le deuxième texte étudié est une œuvre hybride de l'auteur français Antoine Volodine, intitulée *Des anges mineurs*, et qui date de 1999²⁶. Prix du Livre Inter 2000, cette œuvre se revendique comme appartenant au mouvement « post-exotique » fondé par Volodine et constituant une sorte de sujet

²¹ Christophe Meurée, *op.cit.*, p.7

²² Dominique Viart, *op.cit.*, p.9

²³ Dominique Viart, « Situer Volodine ? Fictions du politique, esprit de l'histoire et anthropologie littéraire du "post-exotisme" », dans Anne Roche et Dominique Viart, « Antoine Volodine : fictions du politique » *Ecritures contemporaines 8 ; La Revue des lettres modernes*, Minard Lettres Modernes, Caen, 2006, p.29

²⁴ Edward Bond, « The Tin Can People », in *The war plays I*, Methuen Publishing Ltd, 1985

²⁵ Edward Bond, « La Furie des Nantis », dans *Pièces de guerre I*, traduction de Michel Vittoz, L'Arche, Paris, 1985

²⁶ Antoine Volodine, *Des anges mineurs*, Seuil, Paris, 1999

post-apocalyptique ré-adapté, habité par l'idée de l'ailleurs. Les œuvres de Volodine sont ce que Jacques Chambon appelle des « OVNIS » (« Objets Volodiniens Non identifiés²⁷ ») : elles surprennent par leur aspect insolite, leur jeu avec les conventions littéraires et leurs sujets alambiqués. Cette œuvre n'est pas facile à aborder ni à saisir, elle met le lecteur mal à l'aise, mais elle apporte à notre corpus une vraie richesse et permet d'explorer plus en avant certains thèmes effleurés dans les autres œuvres. Son jeu avec l'imaginaire et l'onirisme est particulièrement intéressant. Dominique Viart a consacré quelques études à cet auteur « dont les romans sont certainement les plus forts et les plus originaux de toutes ces littératures "post-apocalyptiques"²⁸ ». L'intérêt de l'œuvre réside également dans son lien avec la pièce de Bond, car, comme l'affirme Viart à propos du dramaturge anglais : « On le voit, les proximités avec Volodine sont fortes²⁹ ». *Des anges mineurs* est, selon l'auteur, un « recueil de narrats », un genre nouveau sorti de l'imagination de Volodine. Le texte est une succession de quarante-neuf textes courts ou narrats qui sont autant de témoignages d'un monde étrange bouleversé par une catastrophe mondiale advenue il y a « longtemps ».

Enfin, la troisième et dernière œuvre constituant notre corpus d'étude est *The Road* de l'américain Cormac McCarthy, publiée en 2006³⁰. Prix Pulitzer 2007, ce roman est l'œuvre la plus récente et sans doute la plus célèbre de notre corpus. Elle a connu un grand succès aux Etats-Unis autant qu'en Europe. Cette œuvre américaine est emprunte du traumatisme du 11 septembre 2001. Sa facture est plus « classique » que les deux autres œuvres, mais elle se démarque par une force poétique tout à fait intéressante. Nous utilisons en parallèle la traduction française de cette œuvre par François Hirsch³¹. Il nous semble intéressant non seulement d'intégrer une œuvre qui fait autorité, mais également une œuvre américaine, car nous savons que la culture américaine est particulièrement à l'aise avec le sujet post-apocalyptique : dans son article pour le *Courrier International*, Ian McEwan rapporte d'ailleurs la remarque du sociologue J.W Nelson selon laquelle « les idées apocalyptiques sont aussi américaines que le hot-dog³² ». Ce roman raconte la longue et pénible errance d'un père et son fils le long de la route, seul résidus d'un monde entièrement détruit par une terrible catastrophe. Cette errance est d'autant plus violente qu'elle est ponctuée de rencontres inquiétantes de quelques autres survivants aliénés par l'horreur.

²⁷ Jean Didier Wagner, « "On recommence depuis le début..." » ; Entretien avec Antoine Volodine réalisé par Jean Didier Wagner » dans Anne Roche et Dominique Viart, *op.cit.*, p.233

²⁸ Dominique Viart, « L'apocalypse...et après », *op.cit.*, p.205

²⁹ Dominique Viart, « Situer Volodine ?... », *op.cit.*, p.38

³⁰ Cormac,Mc Carthy *The Road*, Knopf, New York, 2006

³¹ Cormac McCarthy, *La Route*, traduction de François Hirsch, Editions de l'Olivier, Paris, 2008

³² Ian McEwan, « Pourquoi la fin du monde nous fascine tant », *op.cit.*, p.49

Nous avons fait le choix d'un corpus très hétérogène sur tous les plans : génériques, historiques et géographiques. Ces trois œuvres ne partagent ni un genre littéraire, ni une nationalité, ni une époque communes, ce qui nous permet d'aborder la question plus générale de « l'écriture post-apocalyptique », et non pas simplement du sujet post-apocalyptique à travers le prisme d'une seule nationalité ou d'un seul genre. La question générique nous intéresse surtout parce que nous souhaitons la dépasser au cours de cette étude d'un roman de facture plutôt « classique », d'une pièce de théâtre et d'un recueil de narrats. L'intérêt est de montrer que cette « écriture » de la fin se dote de constantes thématiques et poétiques qui dépassent la question des genres. Notre étude est donc délibérément « trans-générique ».

L'intérêt de ces œuvres réside dans un premier temps dans leur description du néant. Dans chacune d'entre elles, la fin du monde est advenue, laissant derrière elle un monde en ruine, dévasté et devenu stérile. Il semble intéressant d'observer cette description de la destruction pour comprendre la fascination exercée par le chaos post-apocalyptique sur les esprits contemporains. Par ailleurs, l'intérêt de notre étude n'est pas d'observer l'« événement apocalyptique » en lui-même, c'est-à-dire le moment précis de la destruction générale, ni d'étudier des réécritures du canon de Jean de Patmos. Nous souhaitons plutôt nous intéresser au récit de ce qui vient après la fin du monde. Peut-être est-il important pour cela de décharger l'apocalypse de tout le fardeau symbolique qu'elle semble devoir impliquer. Nous reviendrons bien sûr sur les causes de la fin du monde, sur le déroulement de cette « apocalypse », de cet instant de basculement de la vie normale au presque-néant, et sur ses éventuels liens avec le religieux. Mais globalement, l'événement en lui-même est vite dégage, délesté de son contenu, et nous souhaitons nous intéresser d'avantage à ce qu'il génère, au monde qu'il laisse derrière lui.

Nous souhaitons également, au cours de cette étude, nous poser la question du monde réel comme référant : on observe en effet dans le sujet post-apocalyptique un certain décrochement du réel, une mise à distance permettant de mieux imaginer le monde après sa fin. La fonction du sujet post-apocalyptique est de dire « quelque chose » de l'homme d'aujourd'hui, mais quelque chose de si difficile à dire, à exprimer, qu'un détournement du réel semble s'imposer. On accède alors à des œuvres où l'imaginaire prédomine et guide le lecteur vers un puits de sens. Dans un article sur Bond, Elisabeth Angel-Perez pense d'ailleurs à une réflexion du philosophe français Didi Huberman selon laquelle il y a dans l'art « une nécessité d'imaginer l'invisible, donc de le situer dans l'espace et le temps, de concevoir des lieux, des formes, des volumes, des corps là-même où ils auraient du être

exclus³³. ». L'écriture post-apocalyptique semble permettre une telle évasion vers un ailleurs *a priori* impossible à concevoir.

Cette émancipation du réel serait-elle nécessaire à ceux qui ne savent plus rêver (les hommes issus du XXème siècle) ? Pourquoi cette tendance à la prise de liberté en matière d'imaginaire ? Il faut également souligner l'importance d'accepter la possibilité de ne pas tout comprendre. Ces œuvres, pour n'être pas fidèles au réalisme, posent parfois des questions d'interprétation épineuses. Laissons une part à l'interrogation, à l'incompréhension : nous n'expliquerons pas dans l'étude tous les mystères de cette écriture contemporaine farouche. Nous souhaitons observer les modalités selon lesquelles l'écriture post-apocalyptique décrit le monde après sa fin, son néant, et comment sont décrits les survivants de ces désastres étranges, cosmiques, métaphysiques et mystérieux. Enfin, la finalité de l'étude est de mettre en valeur la puissance poétique de ces œuvres, leur réactivation du sens par la puissance du rêve et du doute. Aussi souhaitons-nous laisser une place au mot pour le mot, le monde pour le monde, sans raison, sans interprétation.

Que dit la littérature post-apocalyptique de l'homme d'aujourd'hui et de son rapport au monde, aux mots ? Que lien peut-on établir entre cette littérature du début du XXIème siècle et les traumatismes du XXème siècle, en quoi peut-elle être considérée comme l'héritière d'un siècle sanglant ? Comment expliquer l'émergence et la présence de ce genre, et sa progressive « légitimation » ? Et surtout, quel peut être l'objectif d'un récit du néant ? Que peut apporter une telle fiction ? Notre étude consiste donc à s'interroger sur l'intérêt et les caractéristiques de l'écriture post-apocalyptique, de la dégénérescence du monde à *l'energeia* poétique.

³³ Elisabeth Angel-Perez, « Spectropoétique de la scène », *Sillages critiques*, 8 |2006, document 10

I. La dégénérescence du monde : « Horreur ! Tout s'achève-t-il¹ ? »

¹ Edward Bond, « La Furie des nantis », *Pièces de guerre I*, l'Arche, Paris, 1985, p.79

L'écriture post-apocalyptique est celle du monde après le monde : c'est l'écriture de *l'après* dans sa grande généralité. L'après-vie, l'après-Histoire, l'après-nous. Et cette écriture est toujours avant tout une description méticuleuse et subtile d'un monde mort, affecté par un mystérieux événement apocalyptique, un choc terrible qui a fait sonner le glas de toute une planète, et peut-être de tout un cosmos. C'est dans cet univers que subsistent, dans nos trois œuvres, une poignée de survivants. Outre la voix narrative, toujours un peu volatile, jamais vraiment explicitée, ces survivants sont les seuls témoins de ce nouveau monde de désolation.

« Horreur ! Tout s'achève-t-il¹ ? », se demande ainsi la Première Femme dans la pièce de Bond, *The Tin Can People*, voyant la mort ne cesser de gagner du terrain sur la désormais timide flamme de la survie. Mais il semble que cette question soit toute rhétorique, car la vérité d'un monde entièrement touché par la fin, par la dévastation et la dégénérescence, n'est plus à démontrer : elle est là, au coin de chaque reste de rue, dans chaque souche morte, dans le ciel, dans la terre, dans les yeux des hommes. Volodine sait installer subtilement le lecteur dans cette ambiance mortifère finale, notamment quand un narrateur mystérieux évoque le dernier écrit d'un auteur, Fred Zenfl. En effet, ce récit fictif d'un écrivain tout aussi fictif s'appelle *Die Sieben Letzte*², c'est-à-dire « les sept dernières chansons ». Cette allusion, que l'on trouve dès les premières pages de *Des anges mineurs*, est-elle une indication pour le lecteur, tendant à lui signifier que ce n'est plus *avant* mais *après* la fin qu'il se trouve projeté ? Mais si nous relevons cet exemple, il faut cependant noter que les récits post-apocalyptiques ne sont jamais qu'évasifs à propos de ce monde de chaos, et surtout à propos de ce qui l'a généré. Plus que de la fin du monde, il faut sans doute commencer par y voir la fin d'un monde, comme la révolution d'une ère, puis l'accession à une autre, caduque et poussiéreuse. Et si ce n'est pas la fin du monde que nous lisons, c'est au moins la fin du monde *tel que nous le connaissons*.

Ce que nous voulons observer d'abord, c'est à quel point cette atmosphère non plus apocalyptique mais bien post-apocalyptique, pèse sur les œuvres de notre corpus, et à quel point la description du chaos et de la dégénérescence peut être vue comme une réelle modalité de l'écriture post-apocalyptique. Pour cela, nous devons dans un premier temps nous interroger sur la nature de l'événement initiateur de chaos, afin de mieux observer tout l'imaginaire de la mort qui se développe

¹« Terrible ! Is it all going to end now ? », Bond, *op.cit.*, p.79 (version originale : vo), p.79 (traduction française : vf). Nous proposons systématiquement les deux versions pour que le texte anglais ne disparaisse pas sous la traduction.

² Volodine, *op.cit.*, p.11

dans les récits post-apocalyptiques comme un gaz irrespirable. Enfin, nous verrons que *le monde tel que nous le connaissons* est toujours présent dans le décor post-apocalyptique, à l'instar des couches superposées d'un palimpseste. Comment nos œuvres présentent-elles cette ultime dégénérescence du monde ?

A. La fin d'un monde : Quelle fin ? Quel monde ?

Si la fin du monde a eu lieu dans nos œuvres, nous ne le savons pas réellement. Le lecteur, s'il comprend que « quelque chose » de terrible et de destructeur est arrivée et a donné naissance à un monde différent, ignore cependant les circonstances de cet « événement » énigmatique et destructeur. Certes, nos œuvres se situent résolument dans « l'après », mais dans « l'après quoi ? ». Nous le voyons, celles-ci ne sont pas bavardes sur ce qui est à l'origine de leur sujet, c'est-à-dire le moment M de la fin du monde, l'enclenchement de la destruction, que nous pensons juste d'appeler « l'événement apocalyptique » (ce qui nous permet de laisser un doute sur cette apocalypse incomplète, difficile à saisir). Mais si nos œuvres ne nous renseignent pas efficacement sur ce qui a causé ce bouleversement cosmique, nous relevons cependant que la narration en cache des traces, des indices, qu'il semble intéressant de mettre en exergue.

a) Un monde « d'après »

Au lecteur qui souhaite se situer dans l'univers dans lequel le récit le plonge, la narration ne répond qu'avec parcimonie. Nos œuvres se situent dans le monde « d'après », avec toute la dimension énigmatique et lacunaire que cette expression soulève. Quelles preuves avons-nous que le monde décrit est effectivement un monde post-apocalyptique ?

Ce que le lecteur comprend seul en revanche, c'est la *charge* négative que recouvre ce « nouveau monde » qui lui est étranger : en effet, nos trois œuvres définissent leur univers post-apocalyptique non pas par ce qu'il est, mais plutôt par ce qu'il n'est pas, ou du moins ce qu'il n'est plus. Aussi l'emploi de la négation semble-t-il devoir donner au lecteur un précieux indice sur l'état de ce monde. Par exemple, Volodine fait dire d'une façon explicite et efficace à Will Scheidmann, l'un des personnages principaux de sa fiction *Des anges mineurs*, qu'« il n'y avait plus rien³ » dans le monde dans lequel il était destiné à évoluer. Cette formulation négative est sans équivoque : elle vient signifier un néant définissant l'univers du personnage. Bond cultive lui aussi l'art de

³ Volodine, *op.cit.*, p.28

l'information par la négation. Aussi, dans le deuxième tableau de la première section de la pièce *The Tin Can People*, quand la Deuxième Femme décrit ce qu'il l'entoure et ce qui a changé, affirme-t-elle que « Rien ne ressemblait plus à rien⁴ ». Le pronom indéfini « rien » (« nothing ») revient d'ailleurs souvent dans chacune des trois œuvres du corpus, comme étant un indice de cette « négativité », le noyau essentiel d'un monde plein de vide. Nous relevons par exemple, dans la deuxième section de la même pièce, le rythme binaire avec lequel la même femme assied l'importance de ce terme : « Rien rien⁵ », répète-elle presque machinalement. McCarthy, le troisième auteur de notre corpus, utilise aussi beaucoup la négation pour venir signifier un état particulièrement annihilé du monde. Comme pour confirmer la stérilité du monde dans lequel il imagine ses personnages, le narrateur de *The Road* évoque « an unimaginable future », un « inconceivable avenir⁶ », depuis lequel l'enfant regarderait son père. En anglais comme en français nous notons la présence d'un préfixe portant la même valeur négative que l'adverbe « rien » déjà omniprésent dans les œuvres étudiées. Ce monde, aussi mystérieux soit-il, est en vérité, et ce n'est pas nous mais bien le narrateur chez McCarthy qui l'affirme, un « point de non retour », « the point of no return⁷ », un espace final marqué par « quelque chose » d'irréversible, de vide et de profondément négatif.

Il serait long et redondant de relever toutes les marques de négation que comporte notre corpus, mais cette omniprésence négative nous renseigne bien sur un monde succédant à « quelque chose » de terrible, une catastrophe, une mystérieuse implosion que nous imaginons être l'apocalypse. Ce « quelque chose » est d'ailleurs un véritable repère temporel dans nos œuvres : chez Bond, par exemple, le chœur, dès la première phrase, situe l'action « Des années plus tard », « Years later⁸ ». Or il est étrange d'employer cette proposition subordonnée temporelle sans évoquer antérieurement l'événement référentiel. De la même façon, le roman de McCarthy se place résolument dans un « après ». Aussi Janet Maslin explique-t-elle avec pertinence dans le *New York Times* que *The Road* est fermement installé dans une postériorité du monde : « There is no later , the book says starkly. This is later⁹ ».

« Avant », « après », voici deux adverbes que nos auteurs utilisent subtilement et abondamment pour nous signifier que le monde qu'ils décrivent est le fait d'un bouleversement.

⁴ « Nothing seemed itself anymore », Bond, *op.cit.*, p.57 (vo) , p.55 (vf)

⁵ « Nothing nothing », *Ibid*, p.72 (vo et vf)

⁶ McCarthy, *op.cit.*, p.230 (vo), p.234 (vf)

⁷ *Idem*, p.236 (vo), p.239 (vf)

⁸ Bond, *op.cit.*, p.51 (vo), p.49 (vf)

⁹ «Il n'y a pas de *plus tard* », le roman affirme-t-il fermement. "Nous sommes plus tard". »; Janet Maslin, « The Road Through Hell, Paved with Desperation », *The New York Times*, 25 septembre 2006.

C'est ce que confirme François Hartog lorsqu'il écrit, à propos du roman de McCarthy, qu' « Il n'est plus temps de l'annoncer, de l'imaginer ou de tenter de la prévenir. On se trouve d'emblée dans l'après-catastrophe¹⁰ ». Nos œuvres se situent donc bien après une apocalypse dont nous n'apercevons pour l'instant qu'une ombre indistincte. Dominique Viart, se penchant, lui, sur l'œuvre de Volodine, affirme que « Ici bas chue de quelque désastre obscur, l'œuvre d'Antoine Volodine nous entretient depuis l'au-delà de la catastrophe¹¹ », corroborant ainsi que nous sommes bien dans un « au-delà » du monde tel que nous le connaissons.

Aussi nos œuvres sont-elles marquées par cette dichotomie *avant/après*, et le bouleversement qu'elle a infligé au monde. Dès la première page de *Des anges mineurs*, la voix narrative (à l'identité floue) ne remarque-t-elle pas que « Quelque chose avait changé en [elle] autant qu'ailleurs ? », que ce n'est plus « comme avant¹² » ?

Ce que le lecteur intègre, donc, c'est d'abord la valeur négative du monde dans lequel ont lieu ces fictions, mais également que ce monde marque un « après », qu'il est en fait l'incarnation même de cet après.

b) Mais « après quoi ? »

Cependant, observer la négativité qui emplit ce monde « postérieur » ne nous permet pas de comprendre à quoi exactement il succède: que s'est-il passé pour qu'il se transforme ainsi ?

Volodine est l'auteur de notre corpus qui se voudrait le plus explicite quant à ce questionnement. En effet, on trouve à plusieurs reprises dans *Des anges mineurs* la référence à une « révolution mondiale ». Au cœur du recueil de « narrats », c'est Will Scheidmann qui, relatant les circonstances de sa naissance, se souvient des paroles des vieilles qui l'entouraient : « Les paroles décrivaient la réalité d'après et d'avant la révolution mondiale et elles s'abattaient sur moi comme une grêle¹³ ». Nous retrouvons d'ailleurs ici les « balises » de l'événement que sont les adverbes « avant » et « après ». Evidemment – Volodine reste Volodine – le lecteur ignore ce qu'est exactement cette « révolution mondiale » invoquée pour lier l'avant et l'après du monde. Elle se transforme d'ailleurs un peu plus loin dans le texte en insurrection destructrice : « Les mammifères sont moins nombreux qu'autrefois, j'entends par autrefois le moment où l'insurrection a été

¹⁰ François Hartog, « Cormac McCarthy, *La Route*, trad. Par F.Hirsch, Editions de l'Olivier Paris, [2006] 2008, 244p. », in « Comptes rendus. Fictions. », *Annales. Histoire, sciences sociales*, 2/2010 (65^e année), p.527-561

¹¹ Dominique Viart, « Situer Volodine ?... », *op.cit.*, p.29

¹² Volodine, *op.cit.*, p.9

¹³ Volodine, *op.cit.*, p.114-115

déclenchée¹⁴ ». Finalement, on sent à quel point l'événement déclencheur de chaos est instable et fluctuant : c'est une révolution, c'est un cataclysme qui a détruit certaines espèces vivantes, c'est une histoire qui a lieu « après une catastrophe cosmique ou longtemps avant la révolution mondiale¹⁵ », sans que l'on puisse dire ce qui a eu lieu avant ou après, ce qui a été destructeur ou non. Ce qu'il s'est vraiment passé, et dans quel ordre, Volodine n'a en vérité pas l'intention de l'expliquer. Il nous semble d'ailleurs qu'en cela il offre un parfait exemple du soupçon qui entoure cet événement fantôme dans toutes les œuvres de notre corpus.

Nous comprenons que nos œuvres, à l'instar de « l'ovni¹⁶ » qu'est *Des anges mineurs*, n'ont pas pour vocation de s'attarder sur cet événement ravageur. Ce vide, l'absence de ce récit dont le lecteur est pourtant curieux, ce sont les critiques littéraires qui le remarquent le mieux, et non pas nos auteurs. Les commentateurs de McCarthy, notamment, font généreusement état de cette absence dans leur critique, espérant peut-être combler ce vide narratif remarquable. Hubert Artus, résumant *The Road* pour *Rue89*, se contente de placer le récit dans « un pays qui vient de traverser une tragédie (laquelle ? nous ne saurons jamais¹⁷) », laissant figurer le mystère de l'événement apocalyptique entre parenthèses. Nous retrouvons un écho à ce commentaire dans le compte rendu de lecture effectué par Nathalie Crom pour *Télérama*, lorsqu'elle écrit : « On ne sait pas très bien ce qui s'est produit – apocalypse nucléaire ou colère de Dieu¹⁸ ? ». Enfin, Sabine Audrerie résume pour *La Croix* cette absence en affirmant que « Des causes du chaos nous ne saurons rien¹⁹ ». L'abondance de commentaires de ce genre n'est pas anodine : elle vient poser sur le trou béant de l'événement apocalyptique un onguent critique censé l'apaiser.

C'est qu'en vérité, nos œuvres n'ont pas dans l'idée d'écrire l'apocalypse, de s'enliser dans une description de la destruction. Janet Maslin le souligne d'ailleurs avec justesse à propos du roman de McCarthy : « *The Road* is not concerned with explaining what caused this cataclysm. It is more abstract than that²⁰. »

Bond, quant à lui, concède dans son *Commentaire sur les Pièces de guerre*²¹ que « la vérité de l'incident se trouve dans le métatexte²² », c'est-à-dire partout ailleurs que dans le récit de *The Tin*

¹⁴ *Ibid*, p.125

¹⁵ *Idem*, p.85

¹⁶ Au sens où l'entend Jacques Chambon, des « objets volodiniens nos identifiés » (cf.p.9)

¹⁷ Hubert Artus, « Cormac McCarthy en route vers l'apocalypse », *Rue 89*, 03 janvier 2008

¹⁸ Nathalie Crom, « *La Route* », *Télérama*, n°3025, 05 janvier 2008

¹⁹ Audrerie Sabine, « *La Route* », *La Croix*, s.d.

²⁰ « La préoccupation de *La Route* n'est pas d'expliquer ce qui a causé ce cataclysme. C'est plus abstrait que cela » ; Janet Maslin, *op.cit.*

²¹ Edward Bond, *Commentaire sur les Pièces de guerre et le paradoxe de la paix*, traduction de George Bas, L'Arche, Paris, 1994

Can People : dans les deux autres pièces du recueil *War plays I*²³, dans ses commentaires, ou peut-être même dans la pièce jouée sur scène. Bond nous confirme donc que nous ne saurons jamais l'essentiel sur ce qui a donné naissance à ce monde de néant.

Cependant, nous remarquons chez Bond une certaine part d'explicite qui nous semble intéressante. En effet, si le dramaturge anglais affirme que « la vérité », c'est-à-dire l'essence même de l'événement apocalyptique n'est pas présente dans le récit, on remarque cependant la présence d'une cause plausible de la « fin du monde » : les bombes. « Les bombes » deviennent en effet le meilleur indice du lecteur lorsqu'au milieu de la pièce, le Deuxième Homme décidant de tuer le Premier Homme qu'il perçoit comme une menace, déclare assez solennellement : « Quoiqu'il arrive ce jour est le plus important de notre histoire depuis la bombe²⁴ ». Nous relevons ici l'emploi de l'article défini « la » (« the ») qui sous-entend que la référence à *cette* bombe est claire pour le personnage autant que pour son auditoire. Cet emploi de l'article défini entraîne le lecteur dans une référence supposée connue de tous. Or ce n'est pas le cas du lecteur, qui n'a pas été *a priori* entraîné dans ce secret partagé, comme un spectateur de théâtre n'ayant pas été mis dans la confidence d'un tour joué sur scène. Il ne s'agit pas « d'une bombe » mais bien de *la* bombe, ou même *des* bombes. Un peu plus loin dans le texte, le Troisième Chœur démarre ainsi : « Avant les bombes les gens vivaient au pied d'idoles de pierre et dans leurs ombres froides²⁵ ». Nous remarquons donc ici encore la même précision dans la désignation des bombes, de *ces* bombes là. Encore dix pages plus loin, revenant comme un refrain, la question « Pourquoi les bombes ont-elles été lancées²⁶ ? » vient hanter le texte. Une fois seulement le texte se fait complètement explicite, nous mettant pour la première fois sur la piste d'un événement nucléaire : quand le Premier Homme arrive dans la « tribu » des survivants, le Deuxième Homme l'informe en effet qu' « Ils ont lâché une bombe à neutron ici²⁷ ».

Car même si nos œuvres ne s'attardent pas sur ce qui a entraîné la chute présumée du monde, un certain nombre d'indices comme celui-ci nous permet d'imaginer, de déduire, de supposer ce qu'il est effectivement advenu du monde que nous connaissons.

Nous pouvons commencer par relever quelques références aux conséquences immédiates de l'événement apocalyptique. Dans le roman de McCarthy, lorsque le père explique à son fils pourquoi

²² *Ibid*, p.95

²³ *Red, Black and Ignorant (Rouge, Noir et ignorant)* et *Great Peace (Grande Paix)* sont les deux pièces qui encadrent *The Tin Can People*. Dans son *Commentaire*, Bond établit un lien de sens entre ces trois pièces se déroulant dans un monde détruit.

²⁴ « Whatever happens this is the most important day in our history since the bomb », Bond, *op.cit*, p.77 (vo et vf)

²⁵ « Before the bomb dropped people lived in the cold shadows at the feet of stone idols, *Ibid*, p.85 (vo), p.86 (vf)

²⁶ « Why were the bombs dropped ? », *Ibid*, p.95 (vo), p.96 (vf)

²⁷ « They dropped a neutron bomb here », *Ibid*, p.64 (vo), p.62 (vf)

des gens sont morts sur la route sans avoir pu s'enfuir, nous notons l'allusion suivante : « They couldn't. Everything was on fire²⁸ ». Chez Volodine aussi, il est possible de relever quelques détails de l'événement apocalyptique. Dans le narrat 20, celui de Robby Malioutine, le narrateur décrit des « photographies » : « [Elles] étaient monochromes, on comprenait qu'elles avaient subi plusieurs décennies d'un rayonnement orageux ou solaire qui avait annulé leur déchiffrabilité²⁹. ». Encore une fois, un indice est donné au moment où une autre interrogation émerge : de quel rayonnement parle-t-on ici ? Nous ne le savons pas, et la narration ne reviendra pas sur cela. Enfin, chez Bond, il nous semble que les indices les plus précieux soient à chercher du côté des Chœurs dont la fonction est descriptive, explicative et englobante. Dans le Premier Chœur, qui ouvre *The Tin Can People*, il est question des « heures après les explosions », de « feux » (« fires ») ou même « d'enfer » (« hell³⁰ »). Ici s'esquisse une vision terrible d'une fin violente, d'une mise à mort cruelle du monde. Les personnages de la pièce affirment d'ailleurs – se posant comme les témoins directs de cette horrible destruction – « Nous savons ce qu'est l'enfer – les feux – l'onde de choc³¹... ».

Ces quelques détails relevés dans chacune des œuvres du corpus sont, nous le voyons, assez elliptiques. Cependant, notre « enquête » semble nous donner des indices de plus en plus évocateurs et interprétables. Si *The Road* ne revient que trop peu sur l'événement qui a poussé le monde dans le néant, le roman n'oublie quand même pas de décrire la « longue saignée de lumière puis une série de chocs sourds » dont se souvient le père, et encore cette « lueur rose mât dans la vitre de la fenêtre », qui sont autant de briques permettant d'élever un mur interprétatif : et s'il s'agissait d'une fin à caractère nucléaire ? Car certains symptômes ne trompent pas. Dans *The Tin Can People*, la Deuxième femme parle des « radiations », des bombes, mais aussi d'un nombre important de corps dès le début de l'événement apocalyptique : « Nous avons tous renoncé à compter les corps dans les dix premières minutes³² ». Le lecteur n'est-il pas amené à penser aux conséquences ravageuses d'une bombe nucléaire ? Enfin, Volodine termine de créer un lien entre le danger nucléaire et ces fins mystérieuses en explicitant encore plus le propos. En effet, le narrat 27 revient sur une ferme nucléaire autrefois implantée non loin du « Blé Moucheté », la maison de retraite des vieilles : « Il existait à vingt-deux kilomètres une ancienne ferme nucléaire que les fermiers avaient abandonnée après que le cœur atomique de la pile eut commencé à fondre³³ ». Ici encore, le récit est frappé par une évidence à laquelle le lecteur échappe : de quelle pile est-il question ? Quand a-t-elle fondu ? Ce

²⁸ « Il n'y avait pas moyen. Tout était en feu. » ; McCarty, *op.cit.*, p.161 (vo), p.165 (vf)

²⁹ Volodine, *op.cit.*, p.88

³⁰ « hours after the explosions », Bond, *op.cit.*, p.46 (vo), p.49 (vf)

³¹ « We know what hell is – the fires – the shock wave... », Bond, *op.cit.*, p.56, p.54 (vf)

³² « We all gave up counting the bodies in the first ten minutes, *Ibid.*, p.55 (vo), p.53 (vf)

³³ Volodine, *op.cit.*, p.126

qui est sûr en tout cas, c'est que le fait nucléaire y est clairement évoqué, donnant alors lieu à une nouvelle interprétation de cette fin d'un monde.

c) La fin de notre monde ? Le fantôme de l'âge nucléaire

L'interprétation est en effet facilitée par ces quelques détails gravitant autour du trou que nos œuvres laissent à la place d'une description attendue des circonstances de la fin. Car ces indices, la violence d'une lumière blanche éclairant la nuit et ravageant tout, la cruauté des bombes rasant les villes et enflammant les arbres, nous les connaissons. Nous les connaissons pour en être les contemporains, nous les connaissons pour les avoir découverts dans nos livres d'histoire du XXème siècle. Le père, chez McCarthy, a lui-même, en tant que survivant d'un monde révolu, une sensation de déjà-vu en observant le chaos : « He'd seen it all before », « il avait vu tout cela avant³⁴ », nous rapporte la narration. C'est qu'un effet de réminiscence a bien lieu, pour lui comme pour le lecteur. Et si rien n'est affirmé dans nos œuvres, le lecteur ne peut pas s'empêcher de lire entre les lignes que la fin du monde qui a eu lieu, c'est bien la fin de *notre* monde, à nous. Aussi peut-on voir dans celles-ci des références directes aux inquiétudes et aux catastrophes qu'a portées le XXème siècle. C'est ce qui donne à ces événements apocalyptiques à peine évoqués leur dimension terrible : « Ce qui les rend si menaçantes est qu'elles s'inspirent de faits historiques³⁵ », explique Dominique Viart.

Car ce qui marque la fin du XXème siècle, pendant laquelle sont écrits *The Tin Can People* et *Des anges mineurs*, c'est bien – nous l'avons déjà évoqué dans l'introduction générale – un « sentiment de la fin » que l'on trouve retranscrit dans ces œuvres. Edward Bond est peut-être l'auteur de notre corpus qui établit le mieux ce lien. Et pour cause : né en 1934, il a été témoin de la Seconde Guerre Mondiale et notamment des bombardements de Londres. Aussi est-il assez évident que de son imaginaire jaillisse l'évocation des bombes. De plus, dans son *Commentaire sur les Pièces de guerre*, Bond rappelle que ces pièces ont été écrites pendant la guerre froide, évoquant le « sentiment de la fin » ressenti alors : « A cette époque, les gens vquaient à leurs occupations quotidiennes en parlant avec sérieux de la fin du monde, non pas comme d'une extravagance religieuse, mais comme d'un fait politique et militaire³⁶. ». Et si *The Tin Can People* a été écrite dans ce contexte menaçant, Bond ajoute qu'*a posteriori* une menace perdure : « Pendant la guerre froide nous vivions avec le sentiment que l'avenir était lourd de menace. La guerre froide a pris fin mais le

³⁴ McCarthy, *op.cit.*, p.76 (vo), p.81 (vf)

³⁵ Dominique Viart, « L'apocalypse...et après ? », *op.cit.*, p.193

³⁶ Bond, *op.cit.*, p.155

sentiment de menace n'a pas disparu³⁷. ». Nous comprenons donc qu'il est presque inévitable pour nos auteurs d'évoquer les menaces nées du XXème siècle et qui demeurent au-delà des guerres. Jean Pierre Dupuy, dans son ouvrage *Pour un catastrophisme éclairé*, résume ainsi cette menace : « Nous savons désormais que nous sommes embarqués avec, à notre bord, une bombe à retardement. Il ne tient qu'à nous que son explosion, inscrit comme une fatalité peu probable, ne se produise pas. Nous sommes condamnés à la vigilance permanente³⁸. ».

Ce sentiment d'une condamnation, d'un temps en sursis, nous semble être parfaitement symbolisé par un fait réel dont nous trouvons des rappels (conscients ou non) dans les œuvres étudiées : la création réelle de l'horloge de la fin du monde. Cette horloge conceptuelle a été imaginée en 1947 par le Bulletin of Atomic Scientists, peu après le bombardement d'Hiroshima, pour situer le monde par rapport à sa propre fin. Sur cette horloge eschatologique appelée aux Etats-Unis «the doomsday clock », minuit représente la fin du monde. Le décompte jusqu'à cette heure fatale permet de dénoncer la menace représentée par le nucléaire ou par les bouleversements écologiques. Si l'horloge indique 23h54 depuis 2010, elle est allée jusqu'à indiquer 23h58 en 1953, en plein cœur de la guerre froide (à l'époque, l'URSS et les USA testent des engins thermonucléaires). Or, si nous pensons à cette horloge conceptuelle, c'est parce que, notamment chez Volodine, nous pouvons retrouver une référence à celle-ci. En effet, lors du dernier « voyage » énigmatique de Khrili Gompo dans un monde de normalité qui ressemble au notre, lorsqu'un passant demande l'heure à celui-ci, Khrili répond : « Environ 5minutes et 47secondes avant la fin³⁹ ». Cette indication ne peut pas ne pas nous amener à faire le lien avec l'horloge de la fin du monde. Celle-ci nous permet, en plus de créer un pont entre la fin fictive et notre propre fin, de saisir à quel point la question du temps est elle-même source d'angoisse. Joseph Dewey le confirme d'ailleurs, en évoquant la « doomsday clock » : « The time has, indeed, become perilous⁴⁰ ».

L'horloge de la fin du monde est donc le calendrier du monde, auquel nous repensons lorsque, dans *The Tin Can People*, la Deuxième Femme affirme que « Nos pouls sont des montres qui tictaquent aux poignets des morts⁴¹ ». Christophe Meurée, intervenant pour évoquer *Le sujet apocalyptique*, ne manque justement pas de rappeler l'existence de l'horloge de la fin du monde, « Qui fonctionne

³⁷ *Idem*

³⁸ Jean Pierre Dupuy, *Pour un catastrophisme éclairé ; Quand l'impossible est certain*, Editions du Seuil, Paris, 2002, p.216

³⁹ Volodine, *op.cit.*, p.212

⁴⁰ « Le temps est en effet devenu périlleux », Joseph Dewey, *op.cit.*, p.43

⁴¹ « Our pulses are watching ticking on dead people's wrist », Bond, *op.cit.*, p.53

comme le pouls de notre monde⁴² ». Ce symbole nous permet donc de comprendre que c'est la fin de notre monde à nous, contemporains de la fin du XXème siècle, qui est évoquée dans nos œuvres.

Mais enfin, et c'est bien l'essentiel de notre réflexion sur cette mystérieuse fin d'un monde, c'est la référence au nucléaire qui est la plus visible dans nos œuvres. En effet, il n'est pas difficile de relever dans chacune des œuvres de courtes allusions plus ou moins explicites à notre âge nucléaire. Dans *Des anges mineurs*, les narrats sont ponctués de ces allusions, dessinant le nucléaire comme un fantôme hantant le récit. On parle donc de « l'ingénieur de maintenance nucléaire⁴³ », ou encore des « serres à combustion nucléaire⁴⁴ ». Autre exemple, on trouve dans la maison de retraite, le Blé Moucheté, « des instruments servant à mesurer les radiations⁴⁵ ». Rita Arsenal, vivant dans la ferme nucléaire déjà évoquée, « passait son temps [...] assise sur la cuve nucléaire sur le béton brulant, à écouter le grondement de la fission⁴⁶... ». Enfin, dans le narrat 35, la description inclut le détail suivant : « Sur la berge méridionale, il y a ce qui subsiste d'une usine dont le cœur atomique est en feu depuis trois cent soixante deux ans⁴⁷ ». Nous l'observons, ce ne sont pas les exemples qui manquent chez Volodine. Chez Bond également, l'ère du nucléaire est représentée. Les radiations y sont une menace permanente : « Demain nous pourrions tous être morts à cause des radiations⁴⁸ » affirme la Deuxième Femme dès le début de la pièce. C'est bien de l'âge du nucléaire que ces personnages sont issus, victimes d'un monde où « Des hommes morts étaient entraînés pour accomplir une seule action : appuyer sur un bouton⁴⁹ ». Bond le confirme d'ailleurs lors d'un entretien avec A. Arnold, revenant sur *Les pièces de guerre* : « On peut les voir concrètement comme un constat des conséquences des guerres nucléaires. » Quant au roman de McCarthy, il ne fait aucun doute pour le critique Ron Charles du *Washington Post* que le monde a été touché par « a flash of nuclear annihilation⁵⁰ ».

Nous pouvons même rapprocher précisément ces événements apocalyptiques à la bombe lancée sur Hiroshima en 1945. Cette catastrophe étant un des événements les plus traumatiques du XXème siècle, il n'est pas étonnant de la retrouver entre les lignes d'œuvres post-apocalyptiques. Hiroshima

⁴² Christophe Meurée, *op.cit.*, p.15

⁴³ Volodine, *op.cit.*, p.117

⁴⁴ *Ibid.*, p.126

⁴⁵ *Ibid.*, p.127

⁴⁶ *Idem*

⁴⁷ *Ibid.*, p.166

⁴⁸ « Tomorrow we could all be dead from radiation », Bond, *op.cit.*, p.54 (vo), p.52 (vf)

⁴⁹ « Deadmen were trained to perform one action : press with the button finger », *Ibid.*, p.86 (vo), p.87 (vf)

⁵⁰ « un flash nucléaire anéantissant » ; Ron Charles, « Apocalypse Now – Amid fire and torment, a man and his son endure the end of the world as we know it », *The Whashington Post*, Dimanche 1er octobre 2006

est d'ailleurs profondément liée au « sentiment de la fin » qui hante la fin du siècle. Albert Camus, intervenant dans le journal *Combat* deux jours après la destruction d'Hiroshima, s'exprime ainsi : « Le monde est ce qu'il est, c'est-à-dire peu de choses. C'est ce que chacun sait depuis hier grâce au formidable concert que la radio, les journaux et les agences d'information viennent de déclencher au sujet de la bombe atomique⁵¹ ». Chez McCarthy, l'arrêt des pendules à 1h17 nous fait immédiatement penser aux horloges d'Hiroshima condamnées à afficher éternellement 8h14, heure de l'explosion de la bombe fatale. Le temps, à Hiroshima tout comme dans le monde de *The Road*, s'est arrêté pour toujours. Et la lumière aveuglante décrite dans ce roman, n'est-elle pas ce « Pikabon⁵² » décrit par les témoins d'Hiroshima ? De la même façon, Joseph Dewey revient sur cet événement terrible en expliquant à quel point il a modifié la vision du monde des américains : « Like the first Puritans, Americans now faced the very real belief in the imminent, very end of the very real world⁵³ ». La prise de conscience de l'extrême fragilité du monde semble avoir été déclenchée par la formation du champignon mortifère : « suddenly, the earth would not necessarily abide forever⁵⁴ ». Ce qui est au cœur de cet événement, et qui se traduit parfaitement dans nos œuvres, c'est la sensation qu'ont les contemporains du nucléaire que chaque jour est possiblement le dernier : « The mushroom cloud, with its simple symmetry, threatened finally what we cherish most – tomorrow⁵⁵ ».

Et si nous pensons à Hiroshima, nous pouvons tout aussi bien penser – en matière de catastrophe nucléaire – à l'explosion de l'usine de Tchernobyl en 1986. « Antoine Volodine raconte un monde post-Tchernobyl peuplé de silhouettes somnambules⁵⁶ », nous raconte le critique chargé d'entretenir l'auteur de *Des anges mineurs* pour la Fnac. Bernard Quiriny, écrivant pour *Chronicart*, présume également que l'action des narrats a lieu « quelques siècles et quelques Tchernobyl après le nôtre⁵⁷ ». Ces catastrophes sont donc très certainement présentes à l'esprit des auteurs.

⁵¹ Albert Camus, « L'enfer et la raison », 8 août 1945, p.32 ; archive présentée dans Marc Ferro, *Hiroshima : la bombe*, Collection « Les médias et l'événement », La documentation française, Paris, 1986

⁵² Dans *Hiroshima : la bombe*, il est rappelé l'emploi à l'époque de la bombe du terme japonais « pikabon », « pika » signifiant « un éclair, une lumière fulgurante », et « bon », « grondement caverneux comme celui du tonnerre » ; Marc Ferro, *Ibid.*, p.47

⁵³ « Comme les premiers puritains, les Américains faisaient désormais face à la foi en l'imminence de la toute fin du monde réel » ; Joseph Dewey, *op.cit.*, p.7

⁵⁴ « Soudain, le monde ne pouvait plus demeurer éternel » ; *Idem*

⁵⁵ « La fumée du champignon, avec sa symétrie simple, menaçait ce qui nous est finalement le plus cher : l'avenir », *Ibid.*, p.236

⁵⁶ S.n., « Antoine Volodine, l'écrivain chamane », fnac.com, 05 juillet 2000

⁵⁷ Bernard Quiriny, « Antoine Volodine, Des anges mineurs », *Chronicart.com*, s.d.

Volodine ne se cache d'ailleurs pas de ses emprunts : « Le XXème siècle malheureux est la patrie de mes personnages⁵⁸. », affirme-t-il. Et ceci n'est pas véritablement surprenant. Franck Kermodé, étudiant le « sentiment de la fin » dans la fiction, s'exprime ainsi à propos des Hommes : « The End they imagine will reflect their irreducibly intermediary preoccupations⁵⁹ ». Il n'est donc pas étonnant qu'une fin du monde imaginée autour du deuxième millénaire soit une fin nucléaire. Nous nous souvenons ici de la théorie de Christophe Meurée selon laquelle la fin du XXème siècle et le début du XXIème sont tellement marqués par des catastrophes planétaires qu'ils portent le mieux l'idée d'une fin mondiale imminente⁶⁰. C'est donc bien de la fin de *notre* monde dont il est question entre les lignes des œuvres de notre corpus, nous le savons, parce que nous sommes des habitants de ce monde hanté par la peur du nucléaire, et le si peu d'informations que nous donnent les auteurs nous suffisent à comprendre tout l'implicite de ces mystérieux événements apocalyptiques.

Ce que l'on peut déduire de l'absence notoire d'un « récit de la fin », dans nos œuvres, c'est donc sans doute l'idée qu'il n'est pas besoin de s'attarder sur les circonstances exactes de celle-ci, car l'imaginaire collectif de la fin, hanté par des souvenirs bien réels, est suffisamment actif chez chaque lecteur, ainsi que le résume Michael Chabon pour le *New York Review of Books* : « Charlton Heston and a savagely coiffed vixen, wrapped in animal skins, riding horseback along a desolate seashore, confronted by the spike-crowned ruin of the Statue of Liberty half buried in the sand: everyone knows how the world ends. First radiation, plague, an asteroid, or some other cataclysm kills most of humankind⁶¹. ».

Cette fin du monde tant fantasmée, tout le monde sait comment elle a lieu parce qu'il existe un puissant imaginaire collectif autour d'elle.

⁵⁸ Antoine Volodine, « Ecrire en français une langue étrangère », *Ecrire au présent, débats littéraires franco-chinois*, Annie Curien (dir.), Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, février 2004, p.85

⁵⁹ « La fin qu'ils imaginent reflètera leurs préoccupations immédiates et irréductibles », Frank Kermodé, *op.cit.*, p.7

⁶⁰ Cf.p.8 ; Christophe Meurée, *op.cit.*, p.8

⁶¹ « Charlton Heston et une diablesse coiffée comme une sauvage, couverts par des peaux de bêtes, chevauchant le long d'une mer désolée, face aux ruines de la couronne abîmée de la Statue de la Liberté gisant à moitié brûlée dans le sable : tout le monde sait comment le monde finit. Par une première radiation, la peste, un astéroïde, ou quelque cataclysme tuant presque toute l'humanité ». Le journaliste fait ici évidemment référence à *La Planète des singes* et aux nombreux films catastrophe américains dont Charlton Heston était parfois la vedette ; Chabon Michael, « After the Apocalypse », *The New York Review Of Books*, 15 février 2007

B. « C'est beau, n'est-ce pas, la fin du monde ? » : Une esthétique du chaos

Les récits post-apocalyptiques étudiés laissent certes au lecteur le soin de comprendre comment la fin de son monde eu lieu. Mais ce qu'ils ne négligent pas en revanche, c'est de décrire avec précision ce monde de l'après dans lequel les personnages sont condamnés à (sur)vivre. Car si le monde est mort, il existe pourtant un après, faisant de ces « événements apocalyptiques » des apocalypses « ratées ». Jean Burgos, se concentrant sur *L'imaginaire des apocalypses*, observe cette tendance à décrire l'après « comme si l'attente d'une fin ultime rebondissait d'échéance en échéance, toujours reportée, et comme si les tentatives pour sortir du temps de l'histoire étaient vouées à toujours avorter sans jamais déboucher sur la non-histoire attendue : un temps privé des attributs du temps. Des images apocalyptiques – si violentes fussent-elles et si peu soutenables mais jamais susceptibles cependant d'abolir radicalement les êtres et les choses de ce monde⁶² ».

La fin totale du monde n'a donc pas eu lieu, puisqu'il existe un récit de l'après dans lequel des personnages évoluent. Mais « ce qui reste » après cette destruction violente est un monde de chaos et de désespoir. « Le néant est un peu fétide⁶³ », remarque le narrateur (toujours énigmatique) chez Volodine. Et il déclenche tout un réseau d'« images de terreur et de destruction, d'horreur et de désolation – images tout à la fois réelles et fantasmagoriques gravant quelque part en lettres de feu le mot FIN⁶⁴. ». Jean Burgos nous livre ici une parfaite définition de l'imaginaire de la fin sur lequel nous voulons porter notre attention. Cet imaginaire relate quelque chose de « fétide », c'est « un imaginaire de l'épuisement, de l'impasse et de la fin⁶⁵ », ainsi que le décrit Renaud Ego à propos des images dans *The Road*.

Les auteurs de notre corpus réussissent à implanter un imaginaire complet de la destruction. D'un auteur à l'autre, on trouve en effet des constantes dans la façon de dessiner le chaos avec les mots. Il y a chez ces auteurs (un peu moins dans la pièce de Bond, cependant), un grand intérêt pour la description. Ce dont se souvient le plus le lecteur de *The Road*, c'est sûrement des paysages de néant décrits avec beaucoup de talent par McCarthy. Volodine aussi s'applique à décrire l'atmosphère mortifère de ce monde de l'après : il confie d'ailleurs lui-même qu'il voit ses narrats comme des

⁶² Jean Burgos, *L'imaginaire des apocalypses*, Lettres Modernes Minard, « Bibliothèque Circé 4 », Paris-Caen, 2003, p.9

⁶³ Volodine, *op.cit.*, p.61

⁶⁴ Burgos, *op.cit.*, p.5

⁶⁵ Renaud Ego, « Cormac McCarthy, *La Route*, L'olivier, 2008 », dans « La Bibliothèque de midi ; une anthologie de la décennie », *La pensée de midi*, 2/2010, n°31, p.120-153, p.135

« photographies en prose⁶⁶ ». Alors que Bond, respectant le genre théâtral, n'inclue pas de passages véritablement descriptifs dans sa pièce, nous pouvons lire chez McCarthy et Volodine de longs panoramas descriptifs s'attardant sur un monde annihilé, dépecé de vie, sur une nature anéantie, « une planète de terre écorchée⁶⁷ ». Et si le contenu de ces descriptions est évidemment du côté de l'horreur, de la négativité, il nous semble juste de parler d'une véritable esthétique contenue dans un cadre établi. Cette « esthétique de l'horreur » nous rappelle la terrible phrase de Giraudoux dans *Sodome et Gomorrhe* : « C'est beau, n'est-ce pas, la fin du monde⁶⁸ ? ». Mais de quelles façons le monde dévasté apparaît-il dans ces œuvres plus contemporaines ? Comment donc est représenté ce « vaste monde du malheur⁶⁹ » ?

a) L'hiver nucléaire : une palette appauvrie

Ayant subi ce qui ressemble fort à des explosions nucléaires, le monde de nos récits post-apocalyptiques est touché par les « brumes radioactives de l'hiver⁷⁰ ». Cette association du nucléaire et du froid hivernal nous fait penser au phénomène réel d'hiver nucléaire, annoncé comme la conséquence d'une catastrophe nucléaire. Pour mieux comprendre de quoi il s'agit, nous pouvons nous référer à un extrait du *Forum du développement* (un mensuel publié par les Nations Unies dans les années 1940), cité par Marc Ferro dans son intéressant recueil d'archives autour du drame d'Hiroshima :

Une semaine après le conflit nucléaire, tout l'hémisphère nord [...] serait plongé dans les ténèbres causées par des nuages de suie et de poussière, qui pourraient persister pendant des mois. [...] La fumée, la suie et la poussière finiraient par arrêter le passage de la plus grande partie des rayons solaires, plongeant ainsi la région dans un hiver nucléaire caractérisé par des températures glaciales et des chutes de neige incessantes⁷¹.

Ce qui nous frappe dans cette prédiction, c'est qu'elle semble décrire avec précision le monde imaginé par nos auteurs (ce qui ne fait que confirmer la supposition d'un drame nucléaire). Car le monde post-apocalyptique est bien un monde glacial. Le froid qui règne en maître sur des terres désolées atteint même une densité insupportable. En effet, McCarthy décrit dans *The Road* un froid

⁶⁶ Jean Didier Wagneur, « "On recommence depuis le début..." ; Entretien avec Antoine Volodine réalisé par Jean Didier Wagneur » dans Anne Roche et Dominique Viart, *op.cit.*, p.258

⁶⁷ Volodine, *op.cit.*, p.47. Nous pouvons d'ailleurs nous demander si Volodine ne fait pas discrètement un clin d'œil aux travaux sur l'imaginaire de Gilbert Durand lorsque qu'il fait dire à son narrateur que « les images diurnes et nocturnes se succédaient comme des diapositives dans un passe-vues déréglé » (p.155)

⁶⁸ Jean Giraudoux, *Sodome et Gomorrhe*, 1943, acte II scène 2

⁶⁹ Volodine, *op.cit.*, p.49

⁷⁰ *Ibid.*, p.150

⁷¹ Marc Ferro, *op.cit.*, p.61

extrême, « to take your life », « à vous ôter la vie⁷² ». Ce froid n'a d'ailleurs de cesse de s'aggraver, transformant le quotidien des personnages en véritable calvaire : « Le froid est un froid de plus en plus mordant⁷³ », se dit le père au début du roman. Le climat est d'ailleurs terriblement hostile aux humains : « Assis à l'abris de la corniche, ils regardaient les nappes de pluie grises balayer la vallée. Il faisait très froid⁷⁴ ». La pluie vient donc parfois s'ajouter dans l'air glaçant de ce monde de néant. Elle devient d'ailleurs une terrible menace pour les personnages quand elle les empêche de faire un feu salvateur : « S'ils se faisaient mouiller il n'y aurait pas de feu auprès duquel se sécher. S'ils se faisaient mouiller sans doute qu'ils mourraient⁷⁵ ». Volodine, dans *Des anges mineurs*, fait écho à cette hostilité du climat en racontant une expédition troublée par la tempête : « Le blizzard gémissait jour et nuit. Sa plainte rendait fou⁷⁶ ». Le froid et les tempêtes sont donc le lot quotidien des malheureux survivants. Par ailleurs, nous notons que, chez McCarthy, le froid glacial est le plus souvent nocturne. Le père observe sans cesse « the cold of the night », c'est-à-dire le « froid de la nuit⁷⁷ », se disant que « la nuit était d'un froid tranchant⁷⁸ », et continuant au fil du récit à s'interroger pendant ces nuits « froide[s] et sans étoile[s]⁷⁹ », « so cold⁸⁰ ». Le froid est donc un facteur cruel auquel les survivants ne peuvent s'habituer.

De plus, ce monde froid s'est enlisé dans le silence et l'inertie, comme si le monde était trop glacé pour qu'on y fasse le moindre bruit, ou le moindre geste, comme le remarque le père dans *The Road* : « Pas une parole, pas un appel, ce qui n'en était que plus sinistre⁸¹ ». Le silence semble donc aggraver l'angoisse générée par ce monde glacé et glaçant, il est ce « terrible silence », « comme une aube avant une bataille⁸² », mais cette bataille a déjà eu lieu et a déjà été perdue. Outre ce silence total, le monde est frappé de paralysie. Le vent aussi se tait, laissant toute chose sans mouvement : « No wind. Dead silence⁸³ », assène le narrateur chez McCarthy. Rien ne parle, et surtout rien ne

⁷² McCarthy, *op.cit.*, p.12 (vo), p.18 (vf)

⁷³ « Cold and growing colder » : La gradation est la même dans le texte anglais ; *Idem*

⁷⁴ « ...they sat under the rock overhang and watched the gray sheets or rain blow across the valley. It was very cold » ; *Ibid.*, p.8 (vo), p.14 (vf)

⁷⁵ « If the got wet there'd be no fire to dry by. If they got wet they would probably die », *Ibid.*, p.13 (vo), p.19 (vf)

⁷⁶ Volodine, *op.cit.*, p.20

⁷⁷ McCarthy, *op.cit.*, p.3 (vo), p.9 (vf)

⁷⁸ « the night [...] was sharp with the cold », *Ibid.*, p.63 (vo), p.69 (vf)

⁷⁹ « Cold and starless », *Ibid.*, p.96 (vo), p.101(vf)

⁸⁰ « Un froid pareil », *Idem*

⁸¹ « They neither spoke nor called to each other, the more sinister for that », *Ibid.*, p.57 (vo), p.63 (vf)

⁸² « Like a dawn before battle », *Ibid.*, p.110 (vo), p.114 (vf)

⁸³ « Pas de vent. Un silence de mort ». On note que dans la version originale, les phrases elles-mêmes sont glacées. Elles sont le plus souvent averbales et très courtes, comme des lames dans le récit. *Ibid.*, p.58 (vo), p.64 (vf)

bouge. Pendant que ce narrateur fait observer au loin « la forme figée d'une rivière immobile⁸⁴ », celui de *Des anges mineurs* constate que « la ville est immobile derrière les fenêtres sans vitre⁸⁵ ». Le lecteur est donc frappé par la grande pénibilité du monde dans lequel il faut survivre pour les personnages de nos œuvres, baignés malgré eux dans un cruel hiver nucléaire : le froid, les tempêtes, la pluie et l'inertie auront-ils finalement raison d'eux ?

Le seul élément en mouvement dans nos trois œuvres est en fait la poussière, qui semble s'être posée sur toute chose, créant ainsi une poudre grise dont le monde se serait trop fardé, obligeant ceux qui peignent ce monde à n'utiliser qu'une palette de couleurs appauvrie et affadie. Il n'est pas exagéré d'affirmer que le monde est réduit en poussière. McCarthy et Bond décrivent d'ailleurs cela presque d'une seule voix : « Toute chose recouverte de cendre et de poussière⁸⁶ », décrit désespérément le narrateur chez McCarthy, tandis que le Premier Chœur chez Bond entame son monologue ainsi : « Des années plus tard, une poussière blanche comme la chevelure des vieillards se déposa sur toute chose⁸⁷ ». Tout « l'extérieur n'était que poussière⁸⁸ », écrit Volodine, pendant que le Premier Homme de *The Tin Can People*, lorsqu'il rencontre les autres survivants pour la première fois, peine à offrir une description rudimentaire du monde :

Cendre blanche
Partout
Traces de pas
Des années
Personne d'autre⁸⁹

La cendre et la poussière sont le nouvel air étouffé que respirent les survivants. C'est que, pour l'auteur de *The Tin Can People*, les grains de poussière sont autant de sèmes lévitant dans l'air : « Nous ne pouvons comprendre l'Histoire et le chaos qu'en déchiffrant les grains de poussière : ce sont les seules cartes de l'Histoire et du chaos donc nous disposons⁹⁰ ». Le narrateur de *Des anges mineurs*, décrivant au narrat 19 une journée normale dans la ville déserte, note qu'« une grande quantité de poussière était tombée dans la rue pendant la soirée... », avant d'évoquer – toujours avec cet article défini excluant le lecteur – « l'invasion du sable⁹¹ ». Il y a définitivement « De la poussière

⁸⁴ « The still pound shape of a river », *Ibid*, p.66 (vo), p.71 (vf)

⁸⁵ Volodine, *op.cit.*, p.121

⁸⁶ « Everything covered with dust and ash », McCarthy, *op.cit.*, p.10 (vo), p.16 (vf).

⁸⁷ « Years later a dust as white as old people's hair settled on everything », Bond, *op.cit.*, p.49 (vf), p.51 (vo)

⁸⁸ Volodine, *op.cit.*, p.29

⁸⁹ « White ash / All over / Footprints / Years / No one else », Bond, *op.cit.*, p.59 (vo), p.58 (vf)

⁹⁰ Bond, *Commentaire sur les Pièces de guerre*, *op.cit.*, p.135

⁹¹ Volodine, *op.cit.*, p.81

et de la cendre partout⁹² », résume le narrateur chez McCarthy, si bien que celui de *Des anges mineurs* croit sentir « une odeur de poussière salée⁹³ » sur ses mains.

Et cette poussière, elle, est mouvante, se déplace : Volodine va jusqu'à évoquer « la danse de la poussière⁹⁴ ». Elle voyage aussi chez McCarthy, « les cendres du monde défunt emportées ça et là dans le vide sur les vents froids et profanes⁹⁵ ». Cette poussière, est-elle celle d'un autre monde, comme l'imagine le narrateur du vingt-sixième narrat Volodinien : « Quand le vent souffle, une poussière rougeâtre forme sur le sol des marbrures mouvantes et rougeâtres, comme sur la planète Mars⁹⁶ » ?

Par conséquent, la cendre blanche ou grise se déposant sur toute chose donne au monde une couleur presque uniformément grise. Le narrateur de *Des anges mineurs* l'affirme lui-même, « Le décor avait des couleurs épouvantables⁹⁷ ». McCarthy, dans *The Road*, dessine « A colorless world of wire and crepe », « Un monde incolore de fil de fer et de crêpe⁹⁸ ». On voit d'ailleurs que l'incolore tend ici vers le gris métallique. La mer, le plus souvent associée au bleu, prend chez l'auteur américain « une couleur d'encre » (« the bleak sea⁹⁹ »), ce qui l'assombrit immédiatement. La palette de couleurs pour peindre ce monde de néant semble donc très limitée. Le gris semble en fait régner sur toute chose. Ces couleurs réveillent d'ailleurs chez le lecteur des souvenirs parfois très immédiats. Aussi Raphaëlle Rérolle fait-elle, dans *Le Monde* en mars 2011, un rapprochement pertinent entre les paysages décrits dans *The Road* et ceux que l'on a vus lors du très récent tsunami japonais (11 mars 2011). En effet, la journaliste observe chez McCarthy « Un environnement gris-noir comme le fut la vague japonaise, lourde de boue, mais aussi de maisons, de camions, des bateaux et bien sûr des corps qu'elle a broyées¹⁰⁰ ». Le gris est donc, dans la réalité comme dans la fiction, la couleur de l'anéantissement. Les occurrences de l'adjectif « gris » (« gray ») sont très nombreuses dans nos œuvres et nous ne pouvons pas toutes les relever. Le monde est gris, les paysages sont gris, et chez McCarthy, la plage est également grise. De la côte, le père et son fils observent ce désolant rivage : « Là-bas c'était la plage grise avec les lents rouleaux des vagues mornes couleur de plomb et leur

⁹² « Dust and ash everywhere », McCarthy, *op.cit.*, p.6 (vo), p.12 (vf)

⁹³ Volodine, *op.cit.*, p.219

⁹⁴ *Ibid*, p.84

⁹⁵ « The ashes of the late world carried on the bleak and temporal winds and fro in void », McCarthy, *op.cit.*, p.9 (vo), p.16 (vf).

⁹⁶ Volodine, *op.cit.*, p.121

⁹⁷ *Ibid*, p.132

⁹⁸ McCarthy, *op.cit.*, p.98 (vo), p.103 (vf).

⁹⁹ *Ibid*, p.182 (vo), p.186 (vf)

¹⁰⁰ Rérolle Raphaëlle, « Paysages de fin du monde », « Le monde des livres », *Le Monde*, n° 20581, Vendredi 25 mars 2011, p. 1

lointaine rumeur¹⁰¹ ». Cette étendue de sable, lieu typique de rêverie en littérature, n'est donc pas épargnée par l'épidémie de gris qui attaque tout. La neige subit d'ailleurs le même traitement, chez Volodine et chez McCarthy. Dans *The Road*, le petit observe la neige tomber : « un seul flocon gris descendait, lentement tamisé¹⁰². ». Dans *Des anges mineurs*, les flocons de neige sortent de terre comme des légumes : « on voyait des flocons grisâtres sortir de terre et dérapier en silence à hauteur d'homme, puis disparaître¹⁰³. ». La neige n'a donc plus rien d'enchanteur, elle est sale et angoissante. La route, bien sûr, personnage central du roman de McCarthy, est noire ou grise. Enfin, chez Volodine, un personnage observe « de microscopiques étincelles grisâtres [...]. Ce n'était pas féérique, c'était plutôt un signe d'insalubrité¹⁰⁴ ». Oliver Noël, remarquant la dominance de cette couleur chez McCarthy, note que le gris n'est qu'un sursis, « métaphore de l'effacement du monde¹⁰⁵ ». Voici donc à quoi ressemble un univers nucléaire : il y fait froid, tout y est fade, sans couleurs, désolé et obscur.

b) Obscurité ténébreuse

Car l'obscurité est une autre donnée de ce monde détruit aux couleurs appauvries : les journées douces et ensoleillées n'y sont en effet plus qu'un souvenir, un mythe ou un rêve.

L'astre solaire est attaqué par le gris salissant qui gangrène le décor. Dans *The Road*, on observe en effet « the gray light », « la lueur grise¹⁰⁶ » qui donne le sentiment d'une luminosité sale et amuie. Au début du roman, le père regarde « poindre le jour gris¹⁰⁷ », « lent et presque opaque¹⁰⁸ ». Raphaëlle Rérolle souligne bien à quel point « Chez McCarthy la fin du monde n'est pas en Technicolor, pas hollywoodienne. Elle n'a rien de pittoresque. Elle est imprégnée de grisaille, à peine éclairée par une “morne lumière sulfureuse” qui contamine tout¹⁰⁹. ».

Et cette « morne lumière », nous la retrouvons dans chacune de nos œuvres. Moins qu'une lumière, elle est d'ailleurs un semblant de lumière, un succédané sans clarté. Dans *The Road*, les personnages avancent ainsi dans « l'avare lumière qui passait pour du jour¹¹⁰ ». Les jours débutent tous par « a

¹⁰¹ « Out there was the gray beach with the slow combers rolling dull and leaden and the distant sound of it », *Ibid*, p.181 (vo), p.186 (vf).

¹⁰² « A single gray flake sifting down », *Ibid*, p.13 (vo), p.20 (vf).

¹⁰³ Volodine, *Ibid*, p.219

¹⁰⁴ *Ibid*, p.83

¹⁰⁵ Olivier Noël, « La Route de Cormac McCarthy, Evangile pour la fin des temps », pour le site actusf.com, s.d

¹⁰⁶ McCarthy, *op.cit.*, p.4 (vo), p.10 (vf)

¹⁰⁷ « ... watched the gray day break », *Ibid.*, p.10 (vo), p.16 (vf)

¹⁰⁸ « Slow and half opaque », *Idem*

¹⁰⁹ Raphaëlle Rérolle, *op.cit.*, p.1

¹¹⁰ « In the grogging light that passed for day », McCarthy, *op.cit.*, p.58 (vo), p.64 (vf)

grainy day », une « aube grumeleuse¹¹¹ », insalubre. Un peu plus loin, il est écrit que « la lumière couleur d'eau de lessive gelaît sur les carreaux de verres sales¹¹² ». Cette comparaison à une eau usagée, « lessivée », nous paraît très parlante. Ce soleil terne, nous le retrouvons exactement à l'identique chez Volodine. En effet, on peut lire dès l'incipit que « le ciel s'est éclairci, mais il reste terne¹¹³ ». Et il semble qu'on n'attende plus rien de ce ciel sans éclat : « Absolument rien ne brillait dans le ciel¹¹⁴ », est-il écrit au début du 38^{ème} narrat. En fait de jour, les survivants connaissent un « presque-jour » qui parfois serait proche de la nuit. C'est ce que confirme le narrateur sceptique chez Volodine : « la ville restait crépusculaire quelle que fût l'heure : on s'y égarait facilement ; certains quartiers avaient disparu sous le sable, d'autres non.¹¹⁵ ». Enfin Bond, s'il n'est pas spécialiste des longues descriptions, prend tout de même soin d'installer dans son texte suffisamment d'indices pour nourrir l'imaginaire du lecteur/spectateur. Aussi, le Premier Homme, toujours dans son langage rudimentaire, remarque-t-il à point le jour est terni : « Tout le jour un pâle soleil derrière la fumée noire¹¹⁶ », décrit-il sommairement.

C'est un fait, le soleil a perdu tout pouvoir d'éblouissement. A vrai dire, c'est comme s'il n'existait plus vraiment. C'est en tout cas ce que ressent le Troisième Homme chez Bond, qui se contente de soupirer « le soleil est si loin » (« the sun is so far away¹¹⁷ »).

La plupart du temps d'ailleurs, on s'attarde moins sur ce soleil agonisant que sur l'opacité et l'intensité de l'obscurité dans laquelle le monde est désormais plongé. Nous avons déjà noté que le froid était lié à la nuit. Nous devons maintenant observer que la nuit est liée à toute chose : « cette froide obscurité autiste » (« the cold autistic dark¹¹⁸ ») dans laquelle baigne le monde donne le sentiment qu'il est devenu aussi hostile qu'un éternel cauchemar nocturne.

Ce monde de nuit est opaque, et l'obscurité semble infranchissable : elle est « sightless and impenetrable », « aveugle et impénétrable¹¹⁹ ». Le narrateur de *The Road* continue d'ailleurs à nous dépeindre cette obscurité terrifiante en décrivant « L'aube charbonneuse, le monde froid et opaque¹²⁰ ». Le monde post-apocalyptique volodinien est également hanté par cette obscurité opaque. Dans le narrat 14, où un personnage raconte à la première personne une expédition compromise par

¹¹¹ *Ibid*, p.64 (vo), p.69 (vf)

¹¹² « Light the color of washwater congealing in the dirty panes of glass », *Ibid*, p.221 (vo), p.224 (vf)

¹¹³ Volodine, *op.cit.*, p.9

¹¹⁴ *Ibid*, p.178

¹¹⁵ *Ibid*, p.195

¹¹⁶ « All day the sun pale behind black smoke », Bond, *op.cit.*, p.86 (vo), p.88 (vf)

¹¹⁷ *Ibid*, p.92 (vo), p.94 (vf)

¹¹⁸ McCarthy, *op.cit.*, p.13 (vo), p.19 (vf)

¹¹⁹ *Ibid*, p.13 (vo), p.19 (vf)

¹²⁰ « The chary dawn, the cold illucid world » *Ibid*, p.98 (vo), p.103 (vf)

un climat hostile, on insiste sur le caractère grave et anxiogène de cette obscurité : « La nuit était d'une noirceur de poix [...]. Dans l'obscurité profonde où nous étions immergés, nous peinions à reconstruire en nous cette sérénité dont toute créature est capable quand les circonstances lui sont favorables¹²¹ ». A quel châtement sont donc condamnés les survivants voyant que « les jours se succédaient sans fin, entrecoupés de nuits odieusement désertes¹²². » ? De plus, cette obscurité semble s'aggraver au fil de ces jours identiques. Les personnages sont en effet amenés à vivre « dans une obscurité de plus en plus épaisse¹²³ ». Cette surenchère dans le froid et l'obscurité est d'ailleurs immédiatement signifiée par la syntaxe, et notamment par l'emploi du superlatif. Dans *The Road*, on observe le même procédé. A la première page, on peut lire « Nights dark beyond darkness and the days more gray each one than what had gone before. ». En anglais, les constructions « dark beyond darkness » et « more...than » expriment également cette dégradation, que l'on retrouve très bien dans la traduction française : « Les nuits obscures au-delà de l'obscur et les jours chaque jour plus gris que celui d'avant¹²⁴ ». Le monde est donc atteint de « darkness dropping down¹²⁵ », c'est-à-dire d'une obscurité ne cessant de s'assombrir. Chaque chose du monde semble être touchée par une lente avancée dans la dégradation. Ce jour terne, cette obscurité anxiogène ont d'ailleurs quelque chose de mortifère, comme l'exprime la belle comparaison de McCarthy : « Le jour banni tourne autour de la terre comme une mère en deuil tenant une lampe¹²⁶ ».

Ce caractère mortifère, nous le saisissons dès le début du roman de McCarthy, qui est très efficace en matière d'images. En effet, l'obscurité, dès les premières pages, est soupçonnée d'être un suaire englobant le monde, lorsque le père et son fils sont « enveloppés dans les couvertures, surveillant l'obscurité sans nom qui viendrait les emprisonner comme un linceul ». La version originale parle plus particulièrement d'un ensevelissement du monde : « ...the nameless dark come to enshroud them¹²⁷ ». L'obscurité agirait donc ici comme une sorte de faucheuse venue accompagner les survivants jusque dans les ténèbres.

Car cette obscurité est à plusieurs reprises associée au royaume des morts, place sombre et infernale par excellence. Dans *The Road*, on parle en effet du « morne soleil invisible sur sa trajectoire de l'autre côté des ténèbres¹²⁸ », laissant supposer que c'est le monde des survivants qui tient lieu

¹²¹ Volodine, *op.cit.*, p.56

¹²² *Ibid*, p.201

¹²³ *Ibid*, p.136

¹²⁴ McCarthy, *op.cit.*, p.3 (vo), p.9 (vf)

¹²⁵ « ...le long soir froid de plus en plus sombre », *Ibid.*, p.57 (vo), p.63 (vf)

¹²⁶ « By day the banished sun circles the earth like a grieving mother with a lamp », *Ibid*, p.28 (vo), p.34 (vf)

¹²⁷ *Ibid*, p.8 (vo), p.14 (vf)

¹²⁸ « The track of the dull sun moving unseen beyond the murk », *Ibid*, p.12 (vo), p.18 (vf)

d'enfer. Dans cet univers tout chthonien, aucune lumière ne filtre : « aucune lune ne se levait au-delà des ténèbres et il n'y avait aucun endroit où aller¹²⁹ », raconte sobrement le narrateur chez McCarthy. Il est d'ailleurs intéressant de noter qu'en anglais, « the murk » désigne à la fois l'obscurité et les ténèbres. On parle également dans le roman américain du « ciel de midi noir comme les caves de l'enfer » (« black as the cellars of hell¹³⁰ »). Une autre fois, le père et son fils sont comparés à « des acheteurs revenant de leurs courses dans les économats de l'enfer (« in the commissaries of hell¹³¹ »). Dans *Des anges mineurs*, le même rapprochement aux ténèbres est effectué. En effet, Bella Mardirossian, dans le narrat 13, « se rappelait avoir ouvert les yeux plusieurs fois au centre de ténèbres suffocantes et du silence¹³² » pendant son sommeil. La nuit, le noir et les ténèbres semblent donc former un réseau d'images apprécié de l'écriture post-apocalyptique.

Et si le monde s'est transformé en ténèbres, il est assez intéressant de voir la route, vestige immuable d'un temps révolu, comme le styx goudronneux de ces nouveaux enfers. C'est en tout cas à cela que nous pensons quand McCarthy décrit que « La route descendait à travers une jungle de puéraires mortes¹³³ ». Cette route qui descend comme une rivière le long de plantes mortes, nous la voyons comme le fleuve tant parcouru par Charon. Plus explicitement encore, il est dit dans *The Road* à propos de la route que « Le noir ruban de macadam [menait] de ténèbres en ténèbres¹³⁴. ». Chez Volodine, la route n'est pas si obsédante, mais ce styx métaphorique, nous le retrouvons tout de même dans le narrat 41, où un homme est obsédé par la traversée d'un fleuve à l'eau rouge, gérée par « l'homme [...] qui campait toutes les nuits du mauvais côté du fleuve¹³⁵ ». Ce passeur farouche est-il Charon?

Le monde post-apocalyptique est donc indéniablement à lier à celui des morts. Pourtant, les survivants y errent, ce qui fait de leur existence un long voyage sur les terres d'Hadès.

c) Imaginaire de la mort

Cet aspect mortifère du monde post-apocalyptique est évidemment le plus remarquable de tous : la mort a gagné sur la vie, et il n'y a pas un détail de ce nouveau monde qui ne vienne le rappeler. Elle a envahi toute chose, et c'est d'abord la nature qui nous en informe. En effet, il semble que tous les éléments, la terre, l'air, le feu et l'eau soient porteurs d'un profond sentiment de mort.

¹²⁹ « No moon rose beyond the murk and there was nowhere to go », *Ibid*, p.57 (vo), p.63 (vf)

¹³⁰ *Ibid*, p.149 (vo), p.153 (vf)

¹³¹ *Ibid*, p.152 (vo), p.157 (vf)

¹³² Volodine, *op.cit.*, p.51

¹³³ « The road descended through a jungle of dead kudzu », McCarthy, *op.cit.*, p.150 (vo), p.154 (vf)

¹³⁴ « The black shape of it running from dark to dark », *Ibid*, p.220 (vo), p.223 (vf)

¹³⁵ Volodine, *op.cit.*, p.191

Le feu, d'abord, perd son côté réconfortant pour n'être plus que destructeur. Il est touché par la maladie dégénérative du monde : « Même le feu n'émettait plus aucune lumière¹³⁶ », se désole le narrateur dans *Des anges mineurs*. Et un grand feu ravageur et sans pitié semble avoir entièrement calciné le monde, le réduisant en cendres grises. Dans *The Road*, les personnages passent à deux reprises dans des villes complètement incendiées : « La ville était en grande partie incendiée. Aucun signe de vie¹³⁷ », nous signale le narrateur la première fois, avant de décrire la seconde fois « En aval sur le linceul de suie comme sur du papier noir transparent, les contours d'une ville incendiée¹³⁸ ». Chez Bond, le feu a été tout aussi ravageur. Aussi est-il fait allusion dès les premières pages à « la ville calcinée » (« the charred city¹³⁹ »), traversée uniquement pour la fuir. La Deuxième Femme décrit d'ailleurs l'intensité de ce feu destructeur, déclenché par l'événement apocalyptique : « Toutes les briques ont été broyées ou calcinées¹⁴⁰ ». Et si les villes ont été brûlées, la nature l'a été tout autant. Cette calcination générale peint le décor en noir chez McCarthy : « De l'autre côté de la vallée la route passait à travers un brulis totalement noir¹⁴¹ ».

Les arbres sont également touchés par les flammes : aussi les personnages peuvent-ils observer « des troncs d'arbres carbonisés, amputés de leurs branches¹⁴² ». On retrouve cela chez Bond, où il est dit que « les arbres brûlèrent leurs propres fruits¹⁴³ ». Chez Volodine aussi, il est question d'une carbonisation générale : « d'une ruine incendiée depuis des siècles¹⁴⁴ » d'où la cendre se détache encore. Le monde est donc ravagé par le feu, qui porte la mort.

L'eau enfin, porte la mort comme le feu. En effet, il n'existe pas d'eau pure et salvatrice dans le monde post-apocalyptique. Cet élément vital est au contraire noirâtre, stagnant et mortifère. Bachelard, qui est le spécialiste de la rêverie liée à l'eau, rappelle à quel point « Contempler l'eau, c'est s'écouler, c'est se dissoudre, c'est mourir¹⁴⁵ ». La contemplation de l'eau est donc pour lui « une invitation à mourir¹⁴⁶ ». Or les propos de Bachelard sont parfaitement illustrés par les allusions à l'eau dans nos œuvres, qui sont trop récurrentes pour que ne nous ne les évoquions pas. La plupart du temps, loin d'être limpide, l'eau de ce monde ravagé est sombre et sale. Dans le roman de McCarthy,

¹³⁶ Volodine, *op.cit.*, p.216

¹³⁷ « The city was mostly burned. No sign of life », McCarthy, *op.cit.*, p.10 (vo), p.16 (vf)

¹³⁸ « Sketched upon the pall of soot downstream the outline of a burnt city like a black paper scrim », *Ibid*, p.134 (vo), p.138 (vf)

¹³⁹ Bond, *op.cit.*, p.57 (vo), p.55 (vf)

¹⁴⁰ « Every brick was crushed or scorched », *Ibid*, p.93 (vo), p.94 (vf)

¹⁴¹ « On the far side of the river valley the road passed through a star black burn », McCarthy, *op.cit.*, p.7 (vo), p.13 (vf)

¹⁴² « Charried and limbless trunks of trees stretching away on every side », *Idem*

¹⁴³ « The trees burned their own fruit », Bond, *op.cit.*, p.55 (vo), p.53 (vf)

¹⁴⁴ Volodine, *op.cit.*, p.219

¹⁴⁵ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves ; essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, Paris, 1942, p.66

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.77

par exemple, il est tantôt question d'un « lac noir et antique » (« the water dripped and sang¹⁴⁷ »), d'une « eau stagnante noircie par le ruissellement¹⁴⁸ », ou enfin de « l'eau noire dans le fossé au bord de la route » (« Dark water in the roadside ditch¹⁴⁹ »). L'eau est donc sale, et n'invite en aucun cas à la désaltération. C'est que, selon Bachelard, « L'eau n'est plus une substance qu'on boit ; c'est une substance qui boit ; elle avale l'ombre comme un sirop¹⁵⁰. ». Et c'est de cette ombre touchée par le néant qu'elle se colore. Nous trouvons chez Volodine la même eau sombre et sale, des « eaux brunes¹⁵¹ » qu'on préfère contourner, une eau « formidablement noire¹⁵² », « mazoutée et noire¹⁵³ ». Et la mention de souillure ne manque jamais : « L'étang, lui, avait une couleur noir jaunâtre. »¹⁵⁴, dit le narrateur. Pour Bachelard, cette eau sordide est le langage d'un monde de désolation :

Ces eaux, ces lacs sont nourris des larmes cosmiques qui tombent de la nature entière [...]. C'est vraiment une *influence* de malheur qui tombe du ciel sur les eaux, une influence astrologique, c'est-à-dire une matière tenue et tenace, portée par les rayons comme un mal physique et matériel. Cette *influence* apporte à l'eau, dans le style même de l'alchimie, la *teinture de la peine universelle*, la teinture des larmes. Elle fait de l'eau de tous ces lacs, de tous ces marais, l'eau-mère du chagrin humain, la matière de la mélancolie¹⁵⁵.

Et si cette eau est noire, c'est qu'elle est immobile. On lit en effet chez McCarthy plusieurs références à des « marais gris d'eau morte » (« a dead swamp¹⁵⁶ »). Pour Bachelard, « Le lac aux eaux dormantes est le symbole de ce sommeil total, de ce sommeil dont on ne veut pas se réveiller, de ce sommeil gardé par l'amour des vivants, bercé par les litanies du souvenir¹⁵⁷ ». L'eau immobile est donc en lien avec le sommeil éternel. Dans *Des anges mineurs*, il est également noté dans le narrat 34 que « L'eau remuait si peu qu'aucun clapotis ne sonnait dans les semi-ténèbres¹⁵⁸ ». « C'est la leçon d'une mort immobile, d'une mort en profondeur, d'une mort qui demeure avec nous, près de nous, en nous¹⁵⁹ », nous explique Bachelard, avant de donner une fonction psychologique à cette eau mortifère qui permettrait d'« absorber les ombres, offrir une tombe quotidienne à tout ce qui, chaque

¹⁴⁷ McCarthy, *op.cit.*, p.5 (vo), p.8 (vf)

¹⁴⁸ « The standing water in the roadside ditches black with the runoff. », *Ibid*, p.43 (vo), p.49 (vf)

¹⁴⁹ *Ibid*, p.156 (vo), p.160 (vf)

¹⁵⁰ Gaston Bachelard, *op.cit.*, p.77

¹⁵¹ Volodine, *op.cit.*, p.192

¹⁵² *Ibid*, p.138

¹⁵³ *Ibid*, p.162

¹⁵⁴ *Ibid*, p.178

¹⁵⁵ Gaston Bachelard, *op.cit.*, p.89

¹⁵⁶ McCarthy, *op.cit.*, p.230 (vo), p.234 (vf)

¹⁵⁷ Gaston Bachelard, *op.cit.*, p.91

¹⁵⁸ Volodine, *op.cit.*, p.162

¹⁵⁹ Gaston Bachelard, *op.cit.*, p.96

jour, meurt en nous¹⁶⁰ ». L'eau prend donc la teinte de mort qui colore chaque chose et chaque survivant.

Et cette teinte mortifère, c'est le monde entier qui le dégage. En effet, on traduit dans les champs lexicaux et les métaphores de nos récits la marque de la dégénérescence et de la dévastation : tout ce qui a été n'est plus, tout ce qui demeure est amené à glisser vers le néant. *The Road* s'entame ainsi sur une comparaison très imagée et évocatrice. L'aggravation permanente des nuits froides y est « Comme l'assaut d'on ne sait quel glaucome froid assombrissant le monde sous sa taie¹⁶¹ ». Le glaucome est une maladie dégénérative du nerf optique qui mène à une perte progressive de la vision. C'est-à-dire que le regard-même posé sur ce néant est amené à se consumer. Le monde deviendra alors « le monde mourant qu'habite l'aveugle quand il vient de perdre la vue¹⁶² ».

Ce que l'œil ne pourra bientôt plus voir, c'est d'abord une nature ravagée, morte et décomposée. Un personnage de Bond l'affirme, « Il n'y a plus de verts pâturages¹⁶³ ». Et le roman de McCarthy est essentiellement la description d'une « wasted country », une « campagne dévastée¹⁶⁴ », des « roseaux morts » (« dead reeds¹⁶⁵ »), le long des eaux noires. Dans *Des anges mineurs*, la nature est dans le même état de désolation : « les seigles ont dégénéré », est-il dit, et les pommiers « donnent des pommes grises¹⁶⁶ », fruits sans vitalité, attaqués eux aussi par le gris. Les arbres sont également touchés par cette épidémie. Dans *The Road*, ils sont de « noires silhouettes nues découpées sur le dernier reste du monde visible¹⁶⁷. » On retient d'ailleurs dans le même roman une scène où les arbres meurent sous les yeux effarés des personnages, dans un grand fracas inquiétant¹⁶⁸. Dans le ciel, les choses ne vont pas mieux. Chez Volodine, les nuages semblent avoir été découpés par quelque lame cosmique : ils « s'effilochaient en prenant l'aspect de livides lanières, de robes déchirées¹⁶⁹... ». La nuit, les personnages volodiniens peuvent voir paraître une lune malade : « La lune tremblait à travers le grillage qui obture la fenêtre, elle était ronde et petite, d'une ivoire sordide, elle avait la fièvre, elle ne cessait de frissonner bizarrement¹⁷⁰ ». De plus, de ce monde nécrosé se dégage une

¹⁶⁰ *Ibid*, p.77

¹⁶¹ « Like the onset of some cold glaucoma dimming away the world », McCarthy, *op.cit.*, p.5 (vo), p.9 (vf)

¹⁶² « Like the dying world the newly blind inhabit », *Ibid*, p.16 (vo), p.22 (vf)

¹⁶³ « There's no green grass now », Bond, *op.cit.*, p.63 (vo), p.61 (vf)

¹⁶⁴ McCarthy, *op.cit.*, p.5 (vo), p.11 (vf)

¹⁶⁵ *Idem*

¹⁶⁶ Volodine, *op.cit.*, p.10

¹⁶⁷ « Star and black against the last of the visible world », McCarthy, *op.cit.*, p.75 (vo), p.81 (vf)

¹⁶⁸ *Ibid*, p.82 (vo), p.87 (vf).

¹⁶⁹ Volodine, *op.cit.*, p.26

¹⁷⁰ *Ibid*, p.200

odeur de putréfaction : « Tout sentait mauvais alentour¹⁷¹. », commente le narrateur à propos de cette « odeur de planète désolée¹⁷² ». Ce monde mort, bien sûr, ne peut plus porter la vie. Dans *The Tin Can People*, il suffit que l'on dise que « Rien ne pousse » (« Nothing grows¹⁷³ ») pour comprendre la stérilité de ce monde. Nous notons au passage que l'univers exotique des narrats volodiniens, loin de la végétation occidentale, semble porter cette même idée de stérilité, de sécheresse et de mort (la steppe, la taïga ou les déserts étant des espaces souvent secs ou gelés et sans trace de vie). Dans cette nature, McCarthy le résume bien, tout chose est donc « morte jusqu'à la racine sur le sol nu des bas-fonds¹⁷⁴ ».

Les êtres vivants, enfin, sont concernés par cette mort envahissante. Les animaux, d'abord, sont le plus souvent remarqués par leur absence. Dans *The Road*, par exemple, le père se rend compte dans un moment de rêverie que l'espèce des vaches est éteinte : « Il y avait encore une odeur persistante de vaches dans l'établi et il resta un moment à penser aux vaches puis il se rendit compte que l'espèce était éteinte¹⁷⁵ ». Dans *Des anges mineurs*, la narration évoque une fois un chien, mais « famélique et épuisé, couvert de vermine, avec des morsures sur tout le corps¹⁷⁶ ». Si cette race n'est pas éteinte, nous comprenons qu'elle est du moins engagée dans un inaliénable processus d'extinction. Dans ce monde, il n'y a « ni lièvres ni oiseaux ni rats¹⁷⁷ », « même les mouches avaient tendance disparaître¹⁷⁸ », stipule-t-on chez Volodine, tandis qu'il est dit chez Bond que « Les mouches s'envolèrent : de grands essaims : je crus le ciel empli de funérailles¹⁷⁹ ». La disparition des oiseaux est étonnement remarquée à la fois chez McCarthy et chez Volodine. Dans *The Road*, le père se souvient du départ définitif des oiseaux migrateurs (« Il ne les avait plus jamais entendus » ; « He never heard them again¹⁸⁰ »). Dans *Des anges mineurs*, on se contente de remarquer qu'« aucun oiseau n'était visible¹⁸¹ ». Le narrateur volodinien le résume finalement, « Les os des animaux et des hommes gisent ensemble sur la route comme des châssis de tableaux brisés¹⁸² ».

¹⁷¹ *Idem*

¹⁷² *Ibid*, p.147

¹⁷³ Bond, *op.cit.*, p.55 (vo), p.54 (vf)

¹⁷⁴ « everything dead to the root along the barren botton-lands », McCarthy, *op.cit.*, p.18 (vo), p.24 (vf)

¹⁷⁵ « There was yet a lingering odor of cows in the barn and he stood there thinking about cows anh he realized they were extinct », *Ibid*, p101 (vo), p.106 (vf)

¹⁷⁶ Volodine, *op.cit.*, p.52

¹⁷⁷ *Ibid*, p.50

¹⁷⁸ *Ibid*, p.94

¹⁷⁹ « The flies flew off : great swarms : I thought the sky was full of funeral », Bond, *op.cit.*, p.52 (vo), p.50 (vf)

¹⁸⁰ McCarthy, *op.cit.*, p.45 (vo), p.51 (vf)

¹⁸¹ Volodine, *op.cit.*, p.94

¹⁸² *Ibid*, p.50

Car enfin, les hommes aussi meurent. Et si quelques survivants errent encore dans ce monde aux airs de purgatoire, on nous rappelle que le monde est surtout et essentiellement un cimetière géant. Marchant sur la route, le duo de *The Road* aperçoit par exemple « Des créatures à moitié enlisées dans le bitume, s’agrippant à leur propre corps¹⁸³ ». Ces cadavres jonchant le sol sont terrifiants pour ceux qui peuvent encore les voir. Et ils ne cessent d’être mentionnés. Aussi le père et le fils doivent-ils croiser « un cadavre desséché qui n’était plus que du cuir¹⁸⁴ », des « morts momifiés » (« the mummied dead¹⁸⁵ ») dans un état de putréfaction avancé. Dans *The Tin Can People*, toujours avec la concision théâtrale de Bond, un personnage témoigne : « J’ai vu des asticots sortir des cadavres¹⁸⁶... ».

Mais au-delà de cette description peut-être nécessaire de l’horreur, on note une réelle mise en scène des cadavres, ce qui donne souvent le sentiment de lire l’*ekphrasis* de quelque *Guernica*, la description d’une « boucherie héroïque ». Cette mise en scène est visible par exemple chez Bond où le Chœur raconte que « Des squelettes étaient assis devant des manettes de pierre et des ordinateurs de pierre¹⁸⁷ », comme si les squelettes avaient été posés là pour raconter une histoire. C’est la même chose chez McCarthy où les cadavres, en plus d’être horribles, servent une surenchère dans l’insupportable. Aussi les personnages voient-ils sur leur chemin tantôt trois cadavres pendus dans une grange¹⁸⁸, tantôt des « têtes humaines alignées le long d’un mur¹⁸⁹, ou encore – comble de l’horreur – une tête desséchée sous une cloche à gâteau¹⁹⁰. Nous arrivons donc au bout de l’imaginaire de la mort que nous voyons très dense et développé avec beaucoup de soin dans nos œuvres, particulièrement dans *The Road*. Ce méticuleux aménagement de l’horreur révèle un vrai souci esthétique, une véritable puissance picturale.

Hubert Artus le dit, « Le parcours est lent, très lent, dans la peur, la pluie, le vent, la neige, la nuit¹⁹¹. », et la description de cette décrépitude générale donne parfois au lecteur lui-même le sentiment d’agoniser. Si nous devons parler de l’apocalypse dans son sens étymologique de *révélation*, nous ne pouvons que concéder une révélation méticuleuse et cruelle du néant : « la fragilité de tout enfin révélée » (« the frailty of everything revealed at last¹⁹² ») par cet accablant

¹⁸³ « Figures half mined in the blacktop, clutching themselves, mouths boulding », McCarthy, *op.cit.*, p.160 (vo), p.165 (vf)

¹⁸⁴ « A corpse in dorrway dried to leather », *Ibid.*, p.10 (vo), p.17 (vf)

¹⁸⁵ *Ibid.*, p.20 (vo), p.27 (vf)

¹⁸⁶ « I saw maggots crawl off the dead », Bond, *op.cit.*, p.81 (vo et vf)

¹⁸⁷ « Skeletons sat before stone buttons and stone computers », *Ibid.*, p.71 (vo), p.70 (vf)

¹⁸⁸ McCarthy, *op.cit.*, p.155 (vo), p.159 (vf)

¹⁸⁹ *Ibid.*, p.75 (vo), p.81 (vf)

¹⁹⁰ *Ibid.*, p.155 (vo), p.159 (vf)

¹⁹¹ Artus Hubert, *op.cit.*

¹⁹² McCarthy, *op.cit.*, p.24 (vo), p.30 (vf)

contre-spectacle des choses en train de cesser d'être. L'absolue désolation, hydropique et froidement temporelle. Le silence¹⁹³ ». Ce monde dévasté et en friche, envahi par la mort comme un mur par du lierre, développe donc un fort imaginaire non sans lien avec une certaine violence primitive. Le roman apocalyptique « libère le potentiel de violence de la technologie (et de son ennemie, la nature) afin de créer un monde transformé dont la principale caractéristique est une absence déroutante de technologie¹⁹⁴ », explique Chad Harbach dans le numéro spécial du *Courrier International*. Et ce que nous relevons surtout, c'est la puissance de cet imaginaire. Mais celle-ci a évidemment une fonction, comme le remarque Christophe Meurée : « L'alternative au chaos apocalyptique réside dans la domestication de sa représentation¹⁹⁵ ». Car il s'agit pour l'écriture post-apocalyptique de maîtriser le chaos ambiant en le décrivant, en le contenant dans les cadres du langage et du dicible.

Et il nous semble aisé de démontrer l'efficacité de cet imaginaire par la grande représentabilité des œuvres de notre corpus ; en effet, si la pièce de Bond est évidemment destinée à être jouée sur scène, les narrats de Volodine sont également souvent montés au théâtre. Et enfin, le roman de McCarthy s'est parfaitement prêté à une adaptation cinématographique réussie¹⁹⁶. Jean Burgos explique en ces termes l'efficacité de cet imaginaire : « C'est dire qu'une apocalypse, quelque lecture qu'on en fasse, met en action profondément et durablement un Imaginaire qui, plus encore ici que jamais, va tenter de trouver réponse dans l'espace, mais un espace aux dimensions infinies, aux angoisses de l'homme devant le temps¹⁹⁷ ».

Car nous le remarquons encore, c'est bien de nous que viennent parler ces terribles images. Bond dit d'ailleurs à propos de ses personnages que : « Les gigantesques tableaux de la destruction du monde qu'ils décrivent, où celui-ci est littéralement renversé, constituent de fantastiques projections dans lesquels ils nous invitent à lire métaphoriquement les perversions de notre propre temps¹⁹⁸. »

Cependant, nous notons que ces images n'ont pas été vraiment inventées : elles ne sont en fait que l'altération, la déformation négative d'images préexistantes. « Parce que l'imagination, Bachelard nous l'a-t-il suffisamment répété, n'est guère apte à former des images nouvelles mais s'active tout à

¹⁹³ « The ponderous counterspectacle of things ceasing to be. The sweeping waste, hydroptic and coldly secular », *Ibid*, p.231 (vo), p.234 (vf)

¹⁹⁴ Chad Harbach, « Roman de la fin ou... fin du roman ? », *op.cit.*, p.67

¹⁹⁵ Christophe Meurée, *op.cit.*, p.19

¹⁹⁶ Le film *The Road* a été réalisé en 2009 par John Hillcoat

¹⁹⁷ Jean Burgos, *op.cit.*, p.6

¹⁹⁸ Cité par, David Tuailon, « parcours à travers l'œuvre », dans « Edward Bond Revue électronique #5 », Théâtre National de la Colline, [En ligne], janvier 2005.

l'aise lorsqu'il s'agit de déformer les images fournies par la perception¹⁹⁹... », nous renseigne Jean Burgos.

C. Palimpsestes : vestiges du monde perdu

Ces images insistantes ne sont en effet pas sans ancrage : Ce que nos œuvres décrivent c'est la destruction de ce que nous, lecteurs contemporains, connaissons bien. Et ce nouveau monde nécosé, loin d'évacuer les problématiques du monde perdu, les intègre et les interroge obsessionnellement. Dans les récits post-apocalyptiques, « l'avant » est un motif prégnant qu'il nous semble important d'analyser. « Car ces fictions de nulle part n'offrent comme images futures du monde désagrégé que des réalités déjà installées dans notre véritable présent²⁰⁰. », nous explique Dominique Viart. Cette peinture précise du monde d'après n'est en fait, nous le remarquons, que l'énumération de tout ce qui existait autrefois et qui a été détruit depuis. Le passé est ici un fantôme, et partout, le monde présente des traces du monde perdu, ravagé par cette énigmatique fin du monde. Pour illustrer cette empreinte, nous trouvons à propos la notion de palimpseste. Le palimpseste (du grec « palimpsestôs », « gratté de nouveau »), est un manuscrit effacé afin d'écrire un nouveau texte par-dessus le précédent. Or c'est à cette technique que nous pensons quand nous observons dans les descriptions une superposition du nouveau monde, celui du néant, sur l'ancien monde, le nôtre, celui d'aujourd'hui. Car tout comme sur un palimpseste, la première couche reste visible et trahit la seconde. McCarthy utilise d'ailleurs le terme une fois à propos de grands panneaux publicitaires abîmés, illustrant ainsi parfaitement notre propos : « On avait enduit les panneaux de minces couches de peinture blanche pour pouvoir écrire dessus et à travers la peinture transparaissait un pâle palimpseste d'annonces publicitaires pour des marchandises qui n'existaient plus²⁰¹ ». Tout est donc palimpseste dans ce monde anéanti. Le monde entier n'est en fait que le palimpseste d'un ailleurs temporel révolu.

a) L'empreinte d'un traumatisme

Nous avons déjà évoqué les références au nucléaire donnant un indice sur le monde révolu, qui serait en fait le nôtre. A ce propos, il nous semble intéressant de comparer le procédé palimpsestique à

¹⁹⁹ Jean Burgos, *op.cit.*, p.6

²⁰⁰ Dominique Viart, « L'apocalypse...et après. », *op.cit.*, p.201

²⁰¹ « The billboards had been whited out with thin coats of paint in order to write on them and through the paint could be seen a pale palimpsest of advertisements for goods which no longer existed. », McCarthy, *op.cit.*, p.108 (vo), p.112 (vf)

celui du traumatisme. D'une notion à l'autre est en effet conservée l'idée d'une empreinte sous-jacente, comme dormant sous une couche plus récente, mais prête à réapparaître à la moindre détérioration, au moindre choc. C'est à notre sens de cette façon que réapparaissent dans nos œuvres des images évoquant automatiquement les horreurs traumatisantes du XX^{ème} siècle telles que les deux guerres mondiales, les génocides, le danger du nucléaire ou encore le totalitarisme. Car, à la fin du XX^{ème} siècle, « nos regards sont désormais habités par le souvenir de l'horreur²⁰² », écrit Dominique Viart, rappelant à quel point les traumatismes de ce siècle sont présents dans les œuvres contemporaines. Ces cadavres que nous avons observés donnent parfois au lecteur une impression de déjà-vu : c'est que l'imaginaire collectif du XX^{ème} siècle en est cruellement rempli.

Et cette dimension importe beaucoup à Volodine. Dans une conférence²⁰³, l'auteur confie en effet : « Le monde historique auquel nous nous référons est celui du XX^{ème} siècle *en général*, le champ historique dans lequel notre mémoire nous transporte ne se limite pas à l'Occident et à l'Atlantique Nord, mais s'étend à l'ensemble du globe ». Sachant que l'auteur assume un ancrage dans l'esprit du XX^{ème} siècle, le lecteur hésite moins à associer certaines images fictives à des événements de l'éprouvant siècle qui vient de s'achever. Dans *Des anges mineurs*, on note par exemple plusieurs allusions aux déportations. Récitant une interminable épitaphe au monde, Marina Koubalghaï rend ainsi hommage dans le narrat 10 à « la première nuit de transfert en train et ensuite toutes les nuits dans un wagon glacial, les nuits de somnolence à côté des cadavres²⁰⁴... ». Le mot est explicitement donné dans un narrat postérieur, où Magda Tetschke se souvient d'un homme qu'« elle avait suivi en déportation²⁰⁵ », sans que l'on puisse en savoir plus, une fois encore. Il n'est donc question que de légères allusions. Une autre fois encore, on peut lire le récit d'un voyage en train où les gens sont « serrés comme du bétail²⁰⁶ » dans une chaleur écrasante : comment ne pas penser ici, quand on est un lecteur occidental, aux convois de la mort sous l'Allemagne nazie ?

Et plus encore qu'à la déportation, c'est à leur destination que s'intéresse Volodine : les camps. En effet, les camps ont une place prépondérante dans toute l'œuvre volodinienne. Dans la même conférence, Volodine dit d'ailleurs que les camps sont « un décor de mort qui accompagne sans relâche la destinée humaine du XX^{ème} siècle²⁰⁷ ». Volodine utilise donc ce symbole historique en arrière plan de son récit post-apocalyptique : c'est le support de sa réécriture, c'est son palimpseste à

²⁰² Dominique Viart, « L'apocalypse...et après », *op.cit.*, p.194

²⁰³ Antoine Volodine, « Leçon par Antoine Volodine ; A la frange du réel », dans Marguerite Gateau et Cécile Wajsbrot, *Neuf leçons de littérature*, Editions Thierry Magnier, Paris, 2007, p.163

²⁰⁴ Volodine, *op.cit.*, p.41

²⁰⁵ *Ibid*, p.41

²⁰⁶ *Ibid*, p.206

²⁰⁷ Volodine, « Leçon par Antoine Volodine ; A la frange du réel », *op.cit.*, p.165-166

lui. Les références aux camps dans *Des anges mineurs* sont assez nombreuses. Elles sont parfois métonymiques, dans quel cas on se contente d'évoquer « les barbelés » qui les entourent : « il avait séjourné dix-neuf ans derrière les barbelés²⁰⁸ », est-il dit d'Enzo Mardirossian dans le narrat 37. Une autre fois, c'est de l'œuvre de Fred Zenfl, une sorte de reflet fictif de Volodine, dont il est question. Celui-ci, nous dit-on, « avait survécu aux camps²⁰⁹ », et avait ensuite entamé un dictionnaire d'argot des camps. Seulement, « il n'a recueilli qu'un seul mot d'argot pour le fils de barbelé²¹⁰ ». La même métonymie est ici utilisée pour signifier toute la violence des camps. Enfin, il est évoqué vers la fin du recueil de narrats « le paysage des forêts d'automne qui presque toujours splendidement annonce la proximité des camps²¹¹... ». Nous notons par ailleurs le retour de l'article défini qui, outre l'exclusion du lecteur qu'elle implique, permet de mettre en exergue l'évidence de la référence : ces camps, ce sont tous les camps d'extermination, de travail ou de réfugiés qui ont vu passer le XXème siècle. Enfin, il est intéressant de noter que cette référence est également présente dans le roman de McCarthy. Lorsque le père observe son fils, chétif et sale, il se dit qu' « On eût dit une créature au sortir d'un camp de la mort » (« He looked like something out of a deathcamp²¹². »). Ici encore, la référence est claire: c'est l'imaginaire de la Shoah que l'auteur invoque. C'est par ces allusions que nous comprenons que le monde post-apocalyptique n'est qu'un grand palimpseste. Volodine remarque ainsi que « dans l'univers romanesque et poétique du post-exotisme, le XXème siècle est ainsi présent à tout instant, sous une forme meurtrie, profondément intériorisée, mais aussi sous une forme fantasmée et reconstruite²¹³. ». Il n'est donc pas toujours aisé d'apercevoir ces fantômes cachés entre les lignes.

Cependant le traumatisme du XXème siècle est si fort que certaines allusions paraissent évidentes. Dans *The Road*, quand le père ouvre une trappe dans le sol d'une maison, ce qu'il y voit est d'une teneur si violente que l'imaginaire génocidaire est immédiatement réveillé :

²⁰⁸ Volodine, *op.cit.*, p.176

²⁰⁹ *Ibid*, p.11

²¹⁰ *Ibid*, p.32

²¹¹ *Ibid*, p.208

²¹² McCarthy, *op.cit.*, p.99 (vo), p.104 (vf)

²¹³ Volodine, « Leçon par Antoine Volodine ; A la frange du réel », *op.cit.*, p.164

Tapis contre le mur du fond il y avait des gens tout nus, des hommes et des femmes, tous essayant de se cacher, protégeant leur visage avec leurs mains. Sur le matelas gisait un homme, amputé des jambes jusqu'aux hanches et aux moignons brûlés et noircis. L'odeur était atroce²¹⁴.

Cette nudité pitoyable, cette cruauté, ce traitement indicible des hommes nous rappellent les terrifiantes images tournées par les Américains à l'ouverture des camps de concentration en 1945. Dominique Viart confirme notre intuition en notant à propos des récits apocalyptiques que « Auschwitz certes n'est pas nommé, mais dans son horreur même, et dans sa radicalité, l'écriture procède de cette mémoire insoluble²¹⁵ ». Chez Volodine, on retrouve des traces de cette « mémoire insoluble » lorsqu'il est question de la « la peste des grands charniers²¹⁶ », de ces amas de corps qui sont, comme des palimpsestes, « facilement accessibles si on gratte la cendre qui les entoure et si on écarte la chaux vive qui les imprègne et si on ne se préoccupe pas de ses propres sanglots²¹⁷... ». Le mot « charnier » semble coller fatalement à la tragique histoire du XX^e siècle. Le troisième auteur du corpus n'est pas en reste. Au contraire, Bond ne cesse d'attacher ses écrits à la mémoire du XX^e siècle : « Pour moi, Auschwitz est un exemple suprême, ultime, à cause de ses paradoxes immenses – mais il y a beaucoup d'autres endroits comme cela, beaucoup, où l'humain et l'inhumain se trouvent absolument face à face et c'est cela le centre du théâtre²¹⁸. », dit-il. Auschwitz serait donc la référence la plus efficace, l'objet le plus saisissable du traumatisme à évoquer et à panser. Bond souhaite rappeler dans son écriture l'empreinte du siècle qui l'a vu naître. Elisabeth Angel-Perez, dans son article « Spectropoétique de la scène », affirme que « Les *Pièces de Guerre* se revendiquent comme une œuvre que Bond appelle, après Adorno, “l'après Auschwitz”. Bond place dans ce concept toutes les destructions de masse de type génocidaire ou nucléaire. ». « Ce qui intéresse Bond – continue-t-elle – c'est de comprendre l'humain dans l'histoire : “I am a citizen of Auschwitz and a citizen of Hiroshima”, déclare-t-il dans le poème qui ouvre son ouvrage théorique le plus récent, *The Hidden Plot*²¹⁹ ». Bond a pour projet de toujours intégrer une certaine réalité politique et historique dans son écriture. Il semble donc important pour nos auteurs d'installer dans leur récit, comme des fossiles dans la terre, la mémoire traumatisée du XX^e siècle.

²¹⁴ « Huddled against the back wall were naked people, male and female, all trying to hide, shielding their faces with their hands. On the mattress lay a man with his legs gone to the hip and the stumps of them blackened and burnt. The smell was hideous. », McCarthy, *op.cit.*, p.93 (vo), p.98 (vf)

²¹⁵ Dominique Viart, « L'apocalypse...Et après », *op.cit.*, p.201

²¹⁶ Volodine, *op.cit.*, p.9

²¹⁷ *Ibid*, p.217

²¹⁸ D'après la traduction simultanée de Jérôme Hankins extrait d'une allocution dans la salle Maria Casarès du Théâtre National de la Colline à l'occasion de la création du *Crime du XXI^e siècle* par Alain Françon en janvier 2001 ; dans David Tuaille, *op.cit.*

²¹⁹ Elisabeth Angel-Perez, *op.cit.*

b) L'évanouissement du premier monde

Et dans nos œuvres, c'est tout le monde d'autrefois qui semble dormir entre les lignes, gisant sous une couche de néant. Dans un palimpseste, la première strate est toujours pâlie, et souvent évanescence. C'est exactement ce qui arrive dans l'écriture post-apocalyptique : sous le nouveau monde de néant, on aperçoit la trace détériorée du monde d'avant, un monde si obsolète qu'il en devient primitif, très lointain, aussi lointain que les mythes fondateurs de notre société.

Et cette évanescence se manifeste dans l'écriture post-apocalyptique par la détérioration de ces vestiges. Celle-ci s'attache en effet à révéler en permanence, mais par un jeu subtil de transparence, de « cacher-montrer », « le monde défunt » (« the late world²²⁰ »). L'exemple le plus évocateur est à lire chez Volodine. Dans le narrat 10, Marina Koubalghaï se livre à une longue épitaphe du monde où l'anaphore « Ici repose » revient comme un refrain obsédant :

...ici repose le bruit des roues sur les aiguillages couverts de glace, ici repose l'inconnu qui lui a touché l'épaule après sa mort, ici reposent les nuits de loup pour l'homme et les nuits de vermine, les nuits de petite lune cruelle, les nuits de souvenirs, les nuits sans lumière, les nuits d'introuvable silence²²¹.

Ce monde défunt, c'est sans doute celui des prisons et des camps, et nous pensons encore une fois que c'est pour notre monde de camps et de prisons que Marina écrit un hommage mondial. Mais ce monde mort n'a pas complètement disparu : il est toujours là, comme un cadavre mal enterré.

Un des vestiges les plus importants et les plus symboliques de nos œuvres est la route. S'il est à peine nécessaire de noter que cette figure est essentielle dans le roman éponyme de McCarthy, on peut cependant rappeler à quel point la route, « the blacktop » y est obsédante : elle est dans le titre, dans chaque page, dans chaque panorama. Si l'on prend une page au hasard, on note un nombre significatif d'occurrences de la route : « la route » apparaît parfois jusqu'à cinq fois dans une seule page. Cette longue bande de macadam est le vestige le plus présent et le plus résistant du monde évanoui : elle en est la preuve la plus visible, et la mort qui a frappé le monde parcourt, croirait-on, cette imperturbable ligne d'asphalte grise : « Il n'y a pas tellement de bonnes nouvelles sur la route. Par les temps qui courent²²². », dit le père à son fils. La route est en fait le dernier espace structurant du monde, sa colonne vertébrale, squelette rémanent, témoignage muet d'un monde disparu. Autour d'elle viennent donc gésir les vestiges de ce temps révolu. Aussi le narrateur de *The Road* décrit-il : « Toutes sortes de choses éparses sur le bord de la route. Des appareils électriques, des meubles. Des

²²⁰ McCarthy, *op.cit.*, p.9 (vo), p.10 (vf)

²²¹ Volodine, *op.cit.*, p.40

²²² « There is not a lot of good news on the road. In time like these. », McCarthy, *op.cit.*, p.147 (vo), p.151 (vf)

outils²²³». Cette route, nous signale Sabine Audrerie dans *La Croix*, est sans doute métaphoriquement celle qui mène au chaos²²⁴, et nous voyons à quel point la figure structure le roman de McCarthy. Cependant, nous surprenons chez Volodine quelques références à la route qui ne sont pas sans nous rappeler l'écriture de McCarthy. Dans le narrat de Freek Winslow (28), le narrateur décrit une route sur laquelle pendent de mystérieux vestiges : « De plus en plus souvent, nous nous heurtions à de grandes tentures placées en travers de la route, que nous devions ouvrir au couteau ou dont nous devions agrandir les déchirures à force des bras²²⁵ ». Les images volodiniennes sont toujours mystérieuses et métaphoriques, mais il nous semble que cette route voilée, parcourant un monde indéchiffrable, fait écho à la route chez McCarthy. Tout au long de *Des anges mineurs*, on peut d'ailleurs observer des allusions à cette route, sans laquelle il semble qu'un récit post-apocalyptique ne pourrait pas se construire : aussi parle-t-on parfois de soldats chantant jadis « au bord d'une route²²⁶ », d'un automne pendant lequel « l'asphalte brillait²²⁷ », ou encore des « malheureux nautoniers qui avaient voulu inventer la route²²⁸ ».

Et le long de cette route gisent les objets abîmés d'un temps bientôt oublié. Des ruines, des restes, des morceaux : le monde d'avant est en lambeaux. Dans *The Road*, on aperçoit par exemple ça et là dans la nature les restes d'une domination agricole : on décrit « les ruines d'une ancienne pommeraie » (« the ruins of an apple orchard²²⁹ »), ou, « Encore vaguement visibles les formes cannelées d'anciens sillons creusés à la herse²³⁰ ». Ces sillons ne sont-ils pas une illustration parfaite de la présence palimpsestique du monde révolu ? Mais outre l'agriculture, c'est toute la culture d'autrefois, morte avec le reste, qui est évoquée. Toujours dans *The Road*, le père découvre par exemple des livres, mais dont les pages sont « gonflées et trempées » (« Some old automotive manuals, swollen and dollen²³¹ »). Ces livres sont donc désormais illisibles, et c'est en fait leur cadavre humide que découvre le personnage. Une autre fois, le père cherche à jouer avec son fils à un jeu de cartes délabré : « les cartes étaient usées et en accordéon... » (« the cards were worn and splindled²³² »). Ce que l'on peut donc voir dans ce roman, c'est « A flanc de colline d'anciennes

²²³ « Odd things scattered by the side of the road . Electrical appliances, furniture. Tools. », *Ibid.*, p.168 (vo), p.172 (vf)

²²⁴ Sabine Audrerie, *op.cit.*

²²⁵ Volodine, *op.cit.*, p.130

²²⁶ Volodine, *op.cit.*, p.38

²²⁷ *Ibid.*, p.43

²²⁸ *Ibid.*, p.55

²²⁹ McCarthy, *op.cit.*, p.100 (vo), p.105 (vf)

²³⁰ « The corrugate shapes of old harrowtroughs still faintly visible », *Ibid.*, p.165 (vo), p.169 (vf)

²³¹ *Ibid.*, p.6 (vo), p.12 (vf)

²³² *Ibid.*, p.45 (vo), p.51 (vf)

cultures couchées et mortes²³³ ». On comprend bien, notamment à travers les longues descriptions de *The Road*, que toute une ère vient de s'achever. C'était l'ère électrique, avant que « [gémissent] des fils morts tombant comme des mains flasques des poteaux électriques noircis²³⁴ », c'était l'ère capitaliste, affichant jadis sa publicité sur de grands panneaux « le long de la route » : « il y avait des panneaux avec des publicités pour des motels. Toute chose telle qu'elle avait été jadis mais décolorée et désagrégée²³⁵ ». On note d'ailleurs la référence à une réalité dans *The Road*, lorsqu'est décrite « Dans un champ une grange en rondins la pente du toit recouverte d'une publicité en lettres de trois mètres de haut à demi effacées : Visitez Rock City²³⁶ ». Or il existe aux Etats-Unis des centaines de granges sur lesquelles est écrit le fameux slogan publicitaire « See Rock City²³⁷ ». Chez Volodine aussi, le monde est recouvert de déchets de l'ancien monde. On note en effet l'importance donnée dans *Des anges mineurs* aux « étendues de débris²³⁸ » jonchant un monde fait de destruction et d'absurdité. D'ailleurs, chez l'auteur, on découvre un aspect politique unique : les vieilles ont en effet comme rêve de « revigorer le paradis égalitariste perdu²³⁹ », révélant ici la mort d'une certaine idéologie regrettée par les survivants. La ville aussi, au même titre que la route, est un important vestige du monde ravagé. Dans *Des anges mineurs*, le lecteur ne sait pas s'il est toujours question, au fil des narrats, d'une unique ou de différentes villes. Mais, plutôt qu'une ou des villes, on pourrait parler d'un seul spectre urbain qui hante le décor. Le narrat 35, par exemple, constitue la description navrante d'une ville étrange où « des rues désertes se croisent sur des kilomètres carrés, sans que jamais âme qui vive n'y erre. [...] Quand on oblique vers le sud, on tombe sur un endroit où autrefois une coopérative d'ouvriers essayait de vendre aux touristes du poisson séché²⁴⁰... ». Dans *The Road*, on observe d'ailleurs le même spectre urbain, notamment à travers la description d'une ville dont les tours sont penchées à cause de la chaleur²⁴¹. Mais ces villes, sont-elles des villes ou des ersatz de villes, « des champs de débris qui ressemblaient à une mégapole après la fin de la civilisation et même après la fin de la barbarie²⁴² » ? Enfin, derniers spectres d'une civilisation évanouie, les boîtes

²³³ « On the hillsides old crops dead and flattened », *Ibid*, p.18 (vo), p.24 (vf)

²³⁴ « the sagging hands of blind wire strung from the blackened lightpoles whining thinly in the wind », *Ibid*, p7 (vo), p.13 (vf).

²³⁵ « Farther along were billboards advertising motels. Everything as it once had been save faded and wheathered. », *Ibid*, p.7 (vo) , p.13 (vf)

²³⁶ « A log barn in a field with an advertisement in faded ten-foot letters across the roofslope. See Rock City », *Ibid*, p.18 (vo), p.24 (vf)

²³⁷ Cette performance artistique de Clark Byers s'étend sur 19 états américains, et invite à visiter des chutes d'eau dans le Tennessee

²³⁸ Volodine, *op.cit.*, p.10

²³⁹ *Ibid*, p.24

²⁴⁰ *Ibid*, p.166

²⁴¹ McCarthy, *op.cit.*, p.229 (vo), p.233 (vf)

²⁴² Volodine, *op.cit.*, p.54

de conserve qui font le bonheur des survivants de *Tin can people*, reviennent chez McCarthy, où les deux personnages volent pour manger «des boîtes de conserve carbonisées et anonymes²⁴³ ».

Et tous ces vestiges dégradés semblent surgir de la nuit des temps, d'une époque infiniment lointaine et révolue, d'un « ailleurs » qui ressemble plus à un mythe qu'à un souvenir véritable. Dans *The Road*, la vie du père avant la fin du monde se situe « en des temps très anciens » (« In that long ago²⁴⁴ »). « Autrefois » (« once²⁴⁵ »), l'herbe poussait, les arbres étaient fleuris, mais tout cela, c'est il y a déjà très longtemps. On retrouve le même adverbe temporel chez Volodine : « autrefois²⁴⁶ », Bashkim Kortchmaz pouvait profiter de ses étreintes avec Solange Bud, et « jadis », Jessie était belle, elle qui regrette désormais « [sa] grâce d'antan²⁴⁷ ». Cet autrefois, c'est le temps de la fécondité et de la vie, le « temps où on pouvait encore avoir des fils²⁴⁸ », c'est le temps de la civilisation : « Autrefois les gens avaient coutume de parler de leurs morts²⁴⁹ », remarque le Deuxième Homme dans *The Tin Can People*.

Aussi ce temps lointain en vient-il à devenir presque préhistorique, primitif. Dans *The Road*, le visage du père est comparé à celui d'un comédien « du monde antique²⁵⁰ ». Les empreintes dans la terre, que nous avons déjà rapprochées du palimpseste, sont « Des empreintes fossiles dans la boue séchée²⁵¹ ». En fait, notre monde contemporain semble devenir la préhistoire de ce monde ravagé. Elie, le mystérieux vieillard errant sur la route, qui existait bien avant cette tragédie mondiale, est ainsi comparé aux « colporteurs de contes d'autrefois²⁵² ». Les conteurs semblent donc venir de l'âge de pierre et les récits d'avant ne sont plus que des contes. Bond explicite d'ailleurs cette tendance à transformer le passé en une sorte de mythe : « Avec le temps, les vérités élémentaires de la société deviennent des mythes et des mensonges²⁵³ », explique-t-il dans son *Commentaire sur les Pièces de guerre*.

La sensation est en effet la même chez Bond, où les choses prosaïques du XXème siècle se transforment en objets primitifs : le Deuxième Chœur décrit par exemple dans un poste de

²⁴³ « charred and anonymous tins of food... », McCarthy, *op.cit.*, p.152 (vo), p.157 (vf)

²⁴⁴ *Ibid*, p.6 (vo), p.11 (vf)

²⁴⁵ *Ibid*, p.36 (vo), p.40 (vf)

²⁴⁶ Volodine, *op.cit.*, p.80

²⁴⁷ *Ibid*, p.139

²⁴⁸ *Ibid*, p.171-172

²⁴⁹ « People used to talk about their dead », Bond, *op.cit.*, p.54 (vo), p.52 (vf)

²⁵⁰ « like some old world thespian », McCarthy, *op.cit.*, p.9 (vo), p.15 (vf)

²⁵¹ « fossils tracks in the dried sludge », *Ibid*, p.10 (vo), p.16 (vf)

²⁵² « like some storybook peddler from an antique time », *Ibid*, p.147 (vo), p.151 (vf)

²⁵³ Bond, *op.cit.*, p.125

commandement détruit « Des manettes de pierre et des ordinateurs de pierre²⁵⁴ ». Tout le passé semble avoir été raccourci en un vaste espace-temps primitif : « nos ancêtres se réfugiaient dans des cavernes et peignaient sur les murs des scènes de la vie²⁵⁵ », se souvient le Chœur. Christophe Meurée nous renseigne sur cette référence systématique à un temps ancestral. En effet, pour lui, « se profile surtout un désir de revenir en arrière dans l’Histoire, jusqu’à des formes de sociétés primitives qui vivraient en harmonie avec la nature, laissant l’apocalypse se dérouler loin d’elles²⁵⁶. ». Il y aurait donc pour lui un réflexe défensif dans l’allusion à un passé lointain et très largement évanoui. Jean Burgos complète cet avis en voyant dans ceci une certaine « nostalgie du retour à un monde des origines, déchargé de tous les maux et de toutes les tares de celui-ci²⁵⁷ ». Et cette nostalgie se traduit par une certaine idéalisation du monde perdu. Aussi les récits post-apocalyptiques n’oublient-ils pas de se souvenir parfois de ce qui existait à la place du chaos : chez McCarthy, on rappelle que « la piste disparue franchissait autrefois un cours d’eau maintenant pratiquement disparu²⁵⁸ », « une maison jadis grandiose » (« a once grand house²⁵⁹ »), ou « ce qui avait été jadis une range de buis²⁶⁰ », c’est-à-dire « Des terres fertiles autrefois²⁶¹ » (« Rich lands at one time »). Chez Volodine, on se souvient avec une certaine tristesse du « temps où il y avait des chevaux²⁶² », ou du « temps où il y avait l’Afrique²⁶³ », lorsque l’on marche « près des vieux ports jadis florissants mais maintenant envasés et déserts²⁶⁴ ».

Ce monde passé, révolu, évanoui, c’est celui d’un ailleurs non récupérable, à jamais enfoui sous le néant, mais encore visible par moments. De cet étrange rapport avec le passé naît une distension du sens et une défaillance du souvenir. « Tu vois, ici, c’est autrefois²⁶⁵ », indique avec beaucoup de pédagogie un personnage volodinien pointant du doigt une vieille photographie abîmée.

²⁵⁴ « stone buttons and stone computers », Bond, *op.cit.*, p. 71 (vo), p.70 (vf)

²⁵⁵ « Our ancestors who sheltered in caves painted the walls with scenes of life », *Ibid*, p.71 (vo), p.70 (vf)

²⁵⁶ Christophe Meurée, *op.cit.*, p.19

²⁵⁷ Jean Burgos, *op.cit.*, p.6

²⁵⁸ « the vanished stream », McCarthy, *op.cit.*, p.56 (vo), p.62 (vf)

²⁵⁹ *Ibid*, p.89 (vo), p.94 (vf)

²⁶⁰ « what once had been a row of boxwoods », *Ibid*, p.92 (vo), p.97 (vf)

²⁶¹ *Ibid*, p.170 (vo), p.174 (vf)

²⁶² Volodine, *op.cit.*, p.60

²⁶³ *Ibid*, p.61

²⁶⁴ *Ibid*, p.77

²⁶⁵ *Ibid*, p.123

c) Le palimpseste ou le désengagement du sens

Avec ce monde ancien, c'est aussi le sens du monde qui s'est évaporé. Les choses sont là, présentes sous une couche de néant, mais ne font pas sens, ont perdu leur utilité première pour devenir des énigmes.

Aussi les objets les plus prosaïques deviennent-ils subitement source d'une grande fascination. On ne décrit plus alors leur état avancé de délabrement mais plutôt leur intérêt dans le monde évanoui, leur existence révolue d'objet, comme pour les invoquer encore et pour mettre de la normalité dans un monde sans repère. Nous pouvons citer ici les phases de *Des anges mineurs* où Khrili Gompo est envoyé en apnée dans un autre monde (narrats 4, 16, 41,46). Ce monde, le lecteur le connaît bien, c'est probablement le sien. Mais la différence, c'est que Khrili ne peut pas y rester : les choses y sont normales, mais elles ne sont pas vraies. Ce n'est plus cela, le monde, désormais. Ces voyages, ce sont des rêves, des allers-retours vers un temps mort, l'illusion d'un monde où la fin n'aurait pas encore eu lieu : « il était deux heures, le soleil tapait, les odeurs du marché ne cessaient de s'alourdir, la poussière s'attachait aux corps vivants des acheteurs²⁶⁶... ». Mais quand Khrili n'est pas en mission dans ce monde radieux de normalité, les objets d'autrefois deviennent des denrées rares, des trophées. Dans le marché ensoleillé décrit au narrat 16, on vend « divers trésors tels que des briquets et des batteries²⁶⁷ » : on voit ici parfaitement, avec le substantif « trésors », que les objets les moins spectaculaires de notre quotidien se dotent alors d'un intérêt nouveau. Dans le narrat 29, qui fait le portrait de la misérable Clara Güzul, on explique que son travail consiste à voler des objets pour les revendre très cher. Seulement ces objets, ce sont des « bouteilles de plastique et des boîtes d'aluminium²⁶⁸ », c'est-à-dire des objets qui n'ont quasiment aucune valeur commerciale dans notre monde pré-apocalyptique.

De la même façon, lorsqu'une expédition est menée pour rencontrer la tribu de Dawkes, le capitaine offre en guise d'amitié des cadeaux d'une banalité sans nom (« ...des boucles d'oreille en verre teinté, un jeu de mah-jong ont il ne manquait que six dominos, des échantillons de rouge à lèvres, une boîte d'élastiques multicolores²⁶⁹. »), mais qui semblent être de véritables reliques d'un passé choyé. Izmaïl Dawkes offre en retour un pneu qui finit au musée. On s'amuse ici de voir la surévaluation d'objets vulgaires. Parmi ces objets, Baltasar Bravo offre « un sextant dont

²⁶⁶ Volodine, *op.cit.*, p.64

²⁶⁷ *Ibid.*, p.66

²⁶⁸ *Ibid.*, p.137

²⁶⁹ *Ibid.*, p.22

personne n'avait jamais connu le mode d'emploi²⁷⁰ », un objet de navigation devenu archaïque. Or il est intéressant de noter que cet objet est retrouvé chez McCarthy, où il porte exactement la même valeur de surévaluation du passé. En effet, dans *The Road*, le père visite un bateau et y découvre un sextant en cuivre centenaire. Cet objet émeut beaucoup le personnage : « C'était la première chose qui l'émouvait depuis longtemps²⁷¹. ». Le sextant porte donc la symbolique d'un paradis perdu, la marque d'un monde où l'on pouvait encore être ému ou heureux. De la même façon, le père et le petit sont émerveillés par tout le confort que leur offre l'abri, qu'ils découvrent au milieu du roman. Ils renouent alors avec « l'abondance d'un univers disparu » (« The richness of a vanished world²⁷² »), et le moindre détail prosaïque devient source de grand réconfort :

Le petit passe devant lui, les cheveux collés par la sueur. C'est quoi ? dit-il.
Du café. Du jambon. Des biscuits.
Ouah, fit le petit²⁷³.

Mais la scène du roman américain qui nous semble la plus symbolique en ce sens est celle de la découverte du Coca Cola par le petit. Cette boisson typiquement américaine, emblématique du capitalisme, de la deuxième moitié du XXème siècle et des temps atomiques, n'existe visiblement plus depuis la fin du monde. Et l'enfant ne sait pas de quoi il s'agit. Dans une atmosphère presque sacrée, le père l'initie à la consommation de cette boisson miraculeuse :

Il s'assit et passa la main dans le mécanisme des distributeurs éventrés et dans le deuxième distributeur sa main se referma sur quelque chose de froid. Un cylindre métallique. Il retira lentement sa main et resta cloué sur place devant un Coca-Cola.
Qu'est-ce que c'est, Papa ?
Quelque chose de bon. Pour toi.
Qu'est-ce que c'est ?
Attends. Assieds-toi²⁷⁴.

Ce qui représente le monde évanoui devient donc parfois une relique précieuse. Cette dissonance entre un objet prosaïque et la fascination qu'il provoque est à lier à une question sémantique : le sens de l'objet semble en effet s'être tordu, perdu, travesti. Et si ces objets peuvent fasciner, ils n'en sont pas moins inutiles et désormais absurdes. C'est pourquoi le père de *The Road* décide de se débarrasser de son portefeuille, qui contient de l'argent, des cartes de crédit, son permis de conduire,

²⁷⁰ *Idem*

²⁷¹ « It was the first thing he'd seen in a long time that stirred him », McCarthy, *op.cit.*, p.192 (vo), p.196 (vf)

²⁷² *Ibid*, p.117 (vo), p.121 (vf)

²⁷³ « The boy went past, his hair matted with sweat. What is that ? he said. Coffee. Ham. Biscuits. Wow, the boy said. », *Ibid*, p.122 (vo), p.126 (vf)

²⁷⁴ « He sat and ran his hand around in the works of the gutted machines and in the second one it closed over a cold metal cylinder. He withdrew his hand and slowly and sat looking at a Coca Cola. What is it, Papa ? It's a treat. For you. What is it ? Here. Sit down. », *Ibid*, p.19 (vo), p.26 (vf)

et une photo de sa femme²⁷⁵. Il laisse le tout étalé sur la route, car que pourrait-il bien faire d'objets qui correspondent à un monde qui n'existe plus ?

Car les objets d'autrefois venaient servir des besoins d'autrefois, selon les contours et les formes que prenait le monde d'autrefois. Ainsi, une fois dans le monde d'après, ces objets n'ont plus de sens, et de cette distension naît un certain sentiment d'absurdité. Dans l'œuvre de Volodine, on se souvient avec nostalgie d'un « temps où sur les cartes les noms de pays avaient encore une signification²⁷⁶ ». C'est que le nouveau monde n'est plus en lien avec le sens d'avant, et ces objets n'ont plus raison d'exister. Une autre fois, on décrit chez Volodine « un poste de télévision qui ne recevait plus rien depuis soixante ans, en raison de l'interruption des émissions²⁷⁷. ». On voit bien ici la distension, l'absurdité : la télévision est toujours présente, mais elle ne peut plus recevoir la moindre chaîne. Elle n'est donc plus qu'un cadre vide, un contenant sans contenu, un signifié sans signifiant. De la même façon, il est question de magazines, « des publications qui auraient pu avoir du succès si l'humanité n'était pas en train de s'éteindre²⁷⁸ ». Ce qui peut paraître incompréhensible aussi, ce sont ces images dans les vieux magazines de gens « hilares devant des centrales nucléaires²⁷⁹ ». On sent là une terrible ironie, car comment des survivants d'une apocalypse très possiblement nucléaire peuvent-ils encore comprendre que le nucléaire a autrefois été la source d'un grand optimisme ?

Le même décalage est observable chez McCarthy. Par exemple, quand les personnages suivent les « routes d'Etat », le père doit expliquer à son fils pourquoi les routes se nomment ainsi alors que la notion d'état est elle-même obsolète et dérisoire. Le père ne réussit d'ailleurs pas à être clair : « Pourquoi c'est des routes d'Etat ? Parce qu'elles appartenaient aux Etats autrefois. A ce qu'on appelait les Etats²⁸⁰ ». De la même façon, le père lui-même se surprend à ne plus comprendre des faits simples du monde révolu. Devant des vieux journaux, il pense ainsi : « Ces curieuses nouvelles. Ces bizarres préoccupations. Le Primrose ferme à huit heures²⁸¹ ». Si le père est le seul à détenir les clés de ce message archaïque, il est lui-même surpris de sa futilité et de son absurdité. La mer non plus n'a plus de sens. Elle devient en effet « un seul vaste sépulchre de sel. Insensé. Insensé²⁸² ». Ici le rythme binaire anaphorique exprime bien la grande absurdité de ce palimpseste dont les couches ne

²⁷⁵ *Ibid*, p.43 (vo), p.49 (vf)

²⁷⁶ Volodine, *op.cit.*, p.144

²⁷⁷ *Ibid*, p.128

²⁷⁸ *Ibid*, p.142

²⁷⁹ *Ibid*, p.100

²⁸⁰ « They used to belong to the states. What used to be called the states, McCarthy, *op.cit.*, p.36 (vo), p.42 (vf)

²⁸¹ « The curious news. The quaint concerns. At eight the primrose closes. », *Ibid*, p.24 (vo), p.31 (vf)

²⁸² « One vast salt sepulchre. Senseless. Senseless. », *Ibid*, p.187 (vo), p.196 (vf)

semblent pas pouvoir se faire écho. D'ailleurs, dans le bateau qu'il visite à la fin du roman, le père a du mal à s'imaginer les « absurdes traversées du navire²⁸³ » depuis la fin du monde, depuis que plus personne n'est là pour le conduire d'une côte à l'autre, depuis que tout voyage est vain. Le grand fossé entre les objets et leur sens est d'ailleurs bien exprimé dans le roman de McCarthy lorsque les personnages entendent un bruit qu'ils ne saisissent pas, parce que c'est « Un bruit sans référent donc sans description²⁸⁴ ». On comprend bien à quel point « toute chose [est] coupée de son fondement²⁸⁵ », comment toute unité de sens est divisée en deux, générant une fracture, une rupture douloureuse. Avec la fin du monde, l'objet est coupé de son sens : c'est le mythe de l'androgynie que l'on voit revisité dans l'écriture post-apocalyptique. Ce qui devrait se correspondre ne se correspond plus, et la couche écrite sous celle que l'on voit est dans un langage que l'on ne sait plus déchiffrer, qui porte en elle la dissonance, la fracture provoquée par l'accouchement du néant. « Dans les visions post-apocalyptiques, plus rien ne va de soi. Tout nécessite un réapprentissage violent²⁸⁶ », explique Christophe Meurée, analysant ce phénomène de dislocation du sens.

Et ce qu'il est intéressant de noter dans *The Road*, c'est la distance que cette dislocation du sens provoque entre le père et son fils. En effet, le père appartenant lui-même au monde ancien, il est lui aussi obsolète. Pour son fils il n'est qu'un témoignage douteux d'une vie désormais unimaginable : « Peut-être comprenait-il pour la première fois qu'aux yeux du petit il était lui-même un extra-terrestre. Un être d'une planète qui n'existait plus. Dont les récits qu'il en faisait étaient suspects²⁸⁷ ». Cette distance, le père essaie toujours de la compenser par une pédagogie patiente envers son fils, qui à tout à apprendre de ce monde évanoui. Aussi doit-il expliquer par exemple le principe incompréhensible de barrage²⁸⁸, ou encore doit-il justifier l'absence des oiseaux : « Il n'y a pas d'oiseaux, dit le petit. N'est-ce pas ? Nan. Seulement dans les livres²⁸⁹ ». Le clivage générationnel est également visible lorsque, découvrant un vieux train, le père fait des bruits de train pour divertir son fils, même s'« il n'était pas certain que ces bruits là aient un sens pour le petit²⁹⁰ ».

²⁸³ « the ship's aimless voyagings », *Ibid*, p.193 (vo), p.197 (vf)

²⁸⁴ « A sound without cognate and so without description », *Ibid*, p.220 (vo), p.223 (vf)

²⁸⁵ « Everything uncoupled from its shoring », *Ibid*, p.10 (vo), p.16 (vf)

²⁸⁶ Christophe Meurée, *op.cit.*, p.20

²⁸⁷ « Maybe he understood for the first time that to the boy he was himself an alien. A being from a planet that no longer existed. The tales of which were suspect », *Ibid*, p.129 (vo), p.134 (vf).

²⁸⁸ « What is that, Papa ? It's a dam. What's it for ? », *Ibid*, p.17 (vo), p.23 (vf)

²⁸⁹ « There's not any crows. Are there ? No. Just in books. », *Ibid*, p.133 (vo), p.136-137 (vf)

²⁹⁰ « He made train noises and diesel horn noises but he wasn't sure what these might mean to the boy. », *Ibid*, p.152 (vo), p.156 (vf)

Cette disparition du sens crée inexorablement une distance entre le père et son fils, et entre les deux couches du palimpseste, ce qui crée un rendu hétérogène, hybride, dépareillé.

On observe donc dans l'écriture post-apocalyptique l'omniprésence vaporeuse d'un monde évanoui. « D'un univers disparu, mais qui a laissé des traces : traces disparates, disjointes, qui ne font pas de sens immédiat, qui ne font pas usage d'emblée²⁹¹ », explique Anne Roche dans un article sur Volodine. Car ce monde disparu, mais encore présent entre les lignes, comme un fantôme dans le récit, crée par sa présence une confusion du sens. Finalement, le sens aussi est délabré dans ce nouveau monde de néant. Il est à ajouter à la longue liste des éléments touchés par la dégénérescence et la dévastation : plus rien ne fait sens dans ce monde où ce qui reste est abîmé, et où ce qui a disparu est modifié, transformé en mythe, déformé.

Le monde d'après est donc un monde tout entier touché par la dégénérescence. L'événement apocalyptique, mystérieux mais qui laisse quelques indices, a donné lieu à une dévastation complète du monde. Le monde est mort ce jour là, et avec lui le sens des temps révolus. Du monde perdu, il ne reste que des os terrifiants. Bertrand Gervais observe d'ailleurs dans son essai que « L'imaginaire de la fin se déploie comme une pensée sur le temps, sur un temps essentiellement en crise. Le monde est secoué à même ses assises, il s'apprête à s'écrouler, et le présent se transforme en un temps infernal, fait de répétitions et de fuites, d'un passé devenu fondateur et d'un avenir dont l'issue est irrémédiable²⁹². ». Le temps est donc un étau pour celui qui survit dans ce terrible monde de néant. Car c'est dans ce temps infernal et sans promesse que doivent continuer à vivre quelques loqueteux, symboles misérables d'une humanité en lambeaux.

²⁹¹ Anne Roche, « Portrait de l'auteur en chiffonnier », dans Anne Roche et Dominique Viart, *op.cit.*, p.15

²⁹² Bertrand Gervais, *L'imaginaire de la fin : temps, mots et signes. Logiques de l'imaginaire. Tome III*, Montréal, Le Quartanier, coll. « erres essais » 2009, p. 163

II. L'humanité en lambeaux

Dans un monde post-apocalyptique très largement désœuvré et hostile à toute forme de vie, quelques hommes doivent pourtant continuer à vivre. Le monde est décharné mais surtout en grande partie dépeuplé : « Il n'y a presque plus personne nulle part¹ », est-il ainsi remarqué dans la narrat 28 de *Des anges mineurs*. Mais s'il n'y a « presque » plus d'hommes sur cette planète, il en reste encore quelques uns. Ces *happy few* (expression qui porte, nous en convenons, la plus grande ironie), n'ont en fait pas eu la chance de mourir avec le reste de l'humanité, et il semble qu'ils n'aient plus rien à attendre ni de ce monde anéanti, ni de leur misérable existence.

Car la description de l'humanité va de pair, de manière assez évidente, avec la description mortifère du monde dégénéré. Comme l'explique Danièle Chauvin dans son étude sur l'apocalypse dans *Le dictionnaire des mythes littéraires* de Pierre Brunel, « la hantise de la mort des mondes n'est que la projection fantasmatique d'une obsession très personnelle : celle de l'extinction d'un feu tout intérieur² ». En cela, la dégénérescence du monde serait le symptôme de la crainte d'une autre destruction, celle de l'intime, de la psyché, de l'homme. Et nous constatons en effet qu'il est arrivé très logiquement la même chose aux hommes qu'au monde : il est arrivé la mort, se déposant sur la vie comme un linceul trop lourd, transformant l'humanité en un résidu d'humanité, et faisant de l'homme un loqueteux, en quelque sorte un « sous-homme ». L'homme de l'ère post-apocalyptique, McCarthy le décrit parfaitement dès les premières pages de *The Road*, dans une phrase nominale qui semble contenir en un seul rythme ternaire toute la vérité de cette nouvelle humanité : « Barren, silent, godless » : « Nu, silencieux, impie³ », voici l'homme de l'après.

Il est nu, malade, n'a plus que la peau sur les os. Ses vêtements sont sales et déchirés. Il est tout entier fragmenté. C'est un sous-homme, le dernier maillon d'une chaîne épuisée.

Il est également silencieux, fatalement muet face à la grande désillusion, face à la fin de son existence en tant qu'homme, face à toute l'humanité qui meurt à ses pieds dans un spectacle cruellement grandiose. Devant tant de néant, il semble que l'homme soit à la fois incapable de se souvenir de ce qu'il était autrefois, autant que de parler, de se raconter.

Il est impie, enfin. Dans sa grande solitude, l'homme essaie dans un premier temps de se rattacher à Dieu, cette grande notion sacrée mais flottante. Mais il abandonne finalement cette quête vaine. A quoi croit l'homme d'après ? A la magie, à la facilité du mythe, à la superstition. A tout sauf en lui. Ce que nous souhaitons décrire, c'est cette humanité en lambeaux qui a perdu son faste d'antan, sa grande confiance en elle, sa mémoire, son langage et sa foi.

¹ Volodine, *op.cit.*, p.139

² Danièle Chauvin, « Apocalypse », *op.cit.*, p.116

³ McCarthy, *op.cit.*, p.4 (vo), p.10 (vf)

A. Les *untermenschen*

Le projet de l'écriture post-apocalyptique est de placer dans son décor mortifère des êtres nettement affectés par la destruction. Bond, à propos des *Pièces de guerre*, explique ainsi qu'« on peut les voir concrètement comme un constat des conséquences des guerres nucléaires. Mais on peut les voir aussi sous un aspect psychologique – comme un schéma des dévastations de l'intérieur de la psyché, celles qui produisent la violence des voyous et yuppies, l'ignorance arrogante qu'est le racisme, l'intolérance satisfaite qu'est l'abondance⁴ ». On observe donc un effet de miroir entre la dévastation intérieure du monde et celle – toute intérieure – de l'humanité. Ces survivants, ignorants et intolérants, nés d'une génération qui avait tout, ce sont ce que Volodine appelle des *untermenschen*. Ce terme allemand signifiant « sous-hommes » est un terme appartenant à l'idéologie raciste nazie. Il est lui-même repris du concept des *übermenschen* (surhommes) chez Nietzsche. Pendant la seconde guerre mondiale, *l'untermenschentum* est, selon Victor Klemperer, la sous-humanité propre aux juifs, aux slaves et aux tziganes. Sous cette terrible notion se cache la théorie de Darwin, déformée et transformée en eugénisme. Cette notion montre avec quelle violence Volodine évoque ses personnages, ré-affirmant qu'« ils sont ces hommes et femmes de trop : des êtres qu'on soustrait au monde⁵ ».

a) L'homme de la fin : l'homme en guenilles

Ces êtres « de trop », on ne sait que trop peu ce qu'ils sont. Ils sont « ce qu'il reste », presque comme les victimes d'une expérience scientifique à échelle mondiale. C'est d'ailleurs l'hypothèse qu'émettent parfois ces récits. L'exemple le plus explicite se trouve dans la pièce de Bond, où le Deuxième Chœur commence par affirmer que « le monde fut transformé en creuset pour faire une expérience⁶ ». Un peu plus loin, la Deuxième Femme affirme comme une révélation « C'est nous le test⁷ », se voyant alors comme un simple rat de laboratoire victime de la folie de quelque scientifique trop ambitieux. Et l'image de ce pauvre rat de laboratoire, nous la retrouvons brièvement chez McCarthy, où le narrateur décrit le duo, « Marchant sur le monde mort comme des rats tournant sur une roue⁸ ». Chez Volodine également, on trouve le thème de l'expérience scientifique, notamment

⁴ Extrait d'une lettre de Bond à K.Galky le 21 avril 1990, dans David Tuillon, *op.cit.*

⁵ Frédéric Detue, « Des langues chez Volodine : un drame de la survie », in *Littérature*, 3/2008, n°151, p.75-89, p.76

⁶ « The world was made into a crucible for an experiment », Bond, *op.cit.*, p.70 (vo), p.70 (vf)

⁷ « Were the test », Bond, *op.cit.*, p.83 (vo et vf)

⁸ « Treading the dead world under like rats on a wheel », McCarthy, *op.cit.*, p.230 (vo), p.234 (vf)

avec le Blé Moucheté, l'étrange maison de retraite des vieilles qui est qualifiée au narrat 6 d'« hospice expérimental », surveillée par des « geôlières médicales⁹ ». Il y a donc bien une constante dans nos œuvres, une idée d'expérimentation qui aurait mal tourné, et dont les survivants seraient les victimes. Et ce qu'il faut retenir de cette constante, c'est la dégradation de l'homme qu'elle engendre, car dès lors, celui-ci n'est plus rien. Bond, encore une fois, résume cela à travers une simple phrase : « Un homme tomba du toit : petit gribouillis noir sous un microscope » (« little black squiggle under microscope¹⁰ »). L'image du petit homme insignifiant revient souvent chez le dramaturge anglais.

Le discours porté sur ces quelques survivants est en fait le discours d'une espèce en voie de disparition, les derniers mots bredouillés par une race amenée à disparaître, comme toutes les autres avant elle. Ingrid Merckx, résumant *Des anges mineurs* pour *L'express.fr*, est d'ailleurs lucide sur cet état fragile. Selon elle, ces personnages « sont les survivants d'une humanité en voie de disparition dans un hors-temps post-apocalyptique¹¹ ». Volodine est peut-être celui de nos auteurs qui attache le plus cette « extinction » à toutes les autres extinctions animales et végétales. Il confère ainsi un aspect darwinien et logique à cette disparition tragique. Dans le deuxième narrat, il est dit des récits de Fred Zenfl, que nous avons déjà soupçonné être un double de l'auteur lui-même, qu'ils « réfléchissaient en priorité sur l'extinction de son espèce et traitaient de sa propre extinction en tant qu'individu¹² ». L'humanité, chez Volodine, « [est] déjà au bord du gouffre et presque éteinte¹³ ». Elle y est une espèce en voie d'extinction, un autre groupe d'animaux promis à la mort : « la population à deux pieds sans plume s'était dissoute dans le rien¹⁴ ». Les personnages de McCarthy sentent peser sur leur tête la même épée de Damoclès : « Ils sont les derniers spécimens d'*Homo petroleum* », nous dit Chad Harbach à propos du père et de son fils, dans un article sur le roman post-apocalyptique¹⁵. Et cette proche extinction passe, par exemple, par l'évocation du dépeuplement du monde. Chez Volodine, dans la description de la ville, ou plutôt du spectre urbain, on rappelle par exemple la « raréfaction du peuplement humain¹⁶ ». Vers la fin du récit, alors que la narration se fait

⁹ Volodine, *op.cit.*, p.23

¹⁰ Bond, *op.cit.*, p.87 (vf), p.88 (vo)

¹¹ Merckx Ingrid, « Les derniers survivants », *L'express-Lire* ; *L'express.com*, 01er octobre 2001

¹² Volodine, *op.cit.*, p.11

¹³ *Ibid*, p.73

¹⁴ *Ibid*, p.118

¹⁵ Chad Harbach, « Roman de la fin ou... fin du roman ? », *op.cit.*, p.68

¹⁶ Volodine, *op.cit.*, p.81

de plus en plus complexe, ce résidu d'humanité est même chiffré : « la population humaine comprenait à présent 35 individus¹⁷ » (c'est le nombre de narrats portés sur des humains).

Le récit post-apocalyptique est donc le récit des derniers jours difficiles de l'humanité, du crépuscule de l'âge d'Homme. Bond, commentant *The Tin Can People*, explique que « l'histoire des nantis est l'histoire la plus moderne qui soit, une histoire de luxe et de mort. C'est donc la dernière de toutes les histoires¹⁸... ». Cette dernière histoire est celle de ce que Volodine appelle « l'écroulement de l'humanisme¹⁹ », ou l'histoire des hommes qui « tâtonnaient sans conviction dans leur crépuscule²⁰ » (expression qui rappelle l'obscurité dans laquelle les personnages évoluent). A la fin de *The Road*, alors que le père et son fils sont tous les deux malades, le discours indirect libre nous donne accès à la pensée simple et nominale du père : « Le dernier jour de la terre » (« Last day of the earth²¹ »), pense-t-il simplement quand il voit son enfant souffrant. Le jour de leur mort approchant, c'est leur fin du monde à eux qui arrive enfin. En attendant, la vie est un terrible fardeau à porter. Alors qu'un narrateur de *Des anges mineurs* évoque « le fardeau de la vie²² », le narrateur chez McCarthy se demande : « Quels poids pourraient-ils porter ? » (« How much could they carry²³ ? »). Or cette question nous rappelle la question rhétorique posée par Hamlet dans son fameux monologue :

Qui voudrait porter ces fardeaux, grogner et suer sous une vie accablante, si la crainte de quelque chose après la mort, de cette région inexplorée, d'où nul voyageur ne revient, ne troublait la volonté, et ne nous faisait supporter les maux que nous avons par peur de nous lancer dans ceux que nous ne connaissons pas²⁴?

L'insupportable poids de la vie, et son lien avec la mort, est donc du même ordre chez McCarthy et Volodine que chez Shakespeare, et ce parallèle révèle l'aspect tragique de la condition des survivants du récit post-apocalyptique.

En attendant de mourir, l'homme est lamentablement décharné, misérable, et entièrement décomposé (au niveau de son habit, mais aussi plus profondément, son essence même étant déchirée). Leur misérable condition fait pitié au lecteur. Chez McCarthy, par exemple, les

¹⁷ Volodine, *op.cit.*, p.205

¹⁸ Bond, *Commentaire sur les Pièces de guerre*, *op.cit.*, p.132

¹⁹ Volodine, *op.cit.*, p.31

²⁰ *Ibid.*, p.115

²¹ McCarthy, *op.cit.*, p.210 (vo), p.214 (vf)

²² Volodine, *op.cit.*, p.109

²³ McCarthy, *op.cit.*, p.28 (vo), p.35 (vf)

²⁴ « Who would fardels bear/To grunt and sweat under a weary life/But that the dread of something after death/The undiscover'd country from whose bourn/No traveller returns ,puzzles the will/And makes us rather bear those ills we have/Than fly to others that we know not of ?», Shakespeare, *Hamlet*, acte III, scène 1

personnages « [mangent] froid leur pauvre repas²⁵ », tapis dans l'ombre comme des animaux battus. Dans *Des anges mineurs*, un personnage décrit une quinzaine de personnes qui font semblant de faire la file devant « un cinéma dont il ne restait plus que la façade » : « toutes extrêmement sales, avec des cheveux laineux et même croûteux²⁶ ». Ces gens sales qui font semblant d'être des hommes normaux sont également pathétiques.

La crasse est d'ailleurs un facteur commun aux personnages de nos trois œuvres. Elle semble résumer à elle seule la condition médiocre des *untermenschen*. Le père et son fils, dans *The Road*, sont « maigres et crasseux comme des drogués au coin d'une rue²⁷ ». De la même façon, de Clara Güzül, la revendeuse décrite au narrat 30 de *Des anges mineurs*, on ne voit que l'« échine courbée d'*Untermensch* », avec son air d'immortelle crasseuse²⁸ ». Chez Bond, on trouve la même mention dans une didascalie qui commente l'arrivée d'un personnage : « La Quatrième femme entre : elle est encore plus répugnante et débraillée que les autres²⁹ ». Les récits ne font donc aucun cadeau à ces survivants crasseux, dont la puanteur est également très largement relevée : dans *The Road*, par exemple, il est dit du vieillard Elie que « selon la norme de leur nouveau monde il puait atrocement³⁰ ». La puanteur est donc de l'ordre de la normalité dans ce monde crasseux, et les vieilles chez Volodine sont presque toujours décrites par leur odeur. En effet, elles sentent la « sueur de chamelle, le feu fait avec des bouses séchées³¹ », ces vieilles qui sont « toutes en odeurs excrémentielles et en sueur³² ».

Par ailleurs, les récits post-apocalyptiques s'arrêtent sur les vêtements déchirés de chacun, faisant de la guenille, des loques, le symbole même de l'*untermensch*. Dans le roman de McCarthy, le père fait un rapide inventaire de son caddie avant de se remettre en route. Il y trouve notamment « Ses vieilles chaussures et quelques vêtements en loque³³ », qui hélas constituent sa seule garde-robe. Et le lecteur les suit, lui et son fils, « frissonnant dans leurs guenilles comme des moines mendiants partis quémander leur pitance³⁴ ». Ils sont tous simplement « Sale[s], en haillons. Sans espoir³⁵ ». Dans

²⁵ « their poor meal cold », McCarthy, *op.cit.*, p.8 (vo), p.14 (vf)

²⁶ Volodine, *op.cit.*, p.197

²⁷ « thin and filthy as street addicts », McCarthy, *op.cit.*, p.149 (vo), p.153 (vf)

²⁸ Volodine, *op.cit.*, p.140

²⁹ « The Fourth Woman comes in : she is even filthier and more dishevelled than the others », Bond, *op.cit.*, p.90 (vo), p.91 (vf)

³⁰ « by their new world standards he smelled terrible », McCarthy, *op.cit.*, p.140

³¹ Volodine, *op.cit.*, p.26

³² *Ibid*, p.71

³³ « some rags of clothing », McCarthy, *op.cit.*, p.60 (vo), p.65 (vf)

³⁴ « Slumped and cowed and shivering in thei rags like mendicant friars sent forth to find their keep », *Ibid*, p.106 (vo), p.111 (vf)

l'œuvre de Volodine, c'est Will Scheidmann, le fils « magique » des vieilles, qui incarne la fragmentation. En effet, il a lui-même été créé à partir de « tombées de tissu et de boules en charpie³⁶ ». De ce fait, Will n'est que rapiécage de pièces usées, il est par essence un loqueteux. Sa peau finit par être atteinte, et Will se décompose au fur et à mesure des narrats, en « une multiplication des lambeaux de peau parasite³⁷ ». Prototype de l'*untermensch*, il est finalement réifié dans une comparaison où il devient « une meule d'algues sur quoi on eût fait sécher une tête³⁸ ». Cette comparaison humiliante, nous la retrouvons en partie dans le Chœur qui ouvre *The Tin Can People*, où il est dit des gens noyés après l'explosion que « Des algues vertes pendaient de leur tête de morse³⁹ ». Juste après, le narrateur comprend qu'il s'agit de ses semblables : « Alors je vis que c'était des hommes dont la peau pendait en lanières enchevêtrées⁴⁰ ». Les hommes ici sont déchus de leur nature humaine pour ne devenir plus que des lambeaux, des algues, des morceaux d'une unité perdue.

Enfin, la misère humaine est signifiée par la grande solitude de chacun des survivants. Nous avons déjà souligné l'écart qui existe entre le père et son fils dans *The Road*. Cet écart est à l'origine d'un profond sentiment de solitude chez le père. Ils avancent ainsi, lui et son fils, « solitaires et fourbus » (« Solitary and dogged⁴¹ »), enfermés dans une solitude immuable. Le sentiment d'exclusion est le même chez Volodine, où un narrateur confie : « Il nous arrivait de connaître des situations de solitude absolue⁴² ». Plus tard dans le récit, jouant sur une narration complexe, un narrateur précise : « Je dis on pour donner l'impression qu'une organisation sociale était en place, mais en réalité, j'étais seul⁴³ ». Il ne reste donc plus que l'illusion pour se convaincre que la solitude n'est pas si présente, cruelle et isolante. Les survivants de Bond se font la même remarque, affirmant ceci : « Nous connaissons la solitude de vivre quand on est livré à soi-même dans les ruines⁴⁴ ». Être survivant signifie donc irrémédiablement être seul dans le néant.

Les conditions de survie de ces hommes et de ces femmes sont donc médiocres et pitoyables, faisant d'eux moins que des hommes. Lionel Ruffel, étudiant l'écriture de Volodine, affirme que « son

³⁵ « Filthy, ragged, hopeless », *Ibid*, p.230 (vo), p.234 (vf)

³⁶ Volodine, *op.cit.*, p.24

³⁷ *Ibid*, p.96

³⁸ *Ibid*, p.150

³⁹ Bond, *op.cit.*, p.50 (vo et vf)

⁴⁰ *Idem*

⁴¹ McCarthy, *op.cit.*, p.12 (vo), p.18 (vf)

⁴² Volodine, *op.cit.*, p.91

⁴³ *Ibid*, p.196

⁴⁴ « We know the loneliness of living by yourself in ruins », Bond, *op.cit.*, p.78

utopie sera forcément celle qui fait appel à des *untermenschen*, tant parce qu'ils sont des débris que parce que leur race est opprimée, bâtarde, inférieure, anarchique, nomade, irrémédiablement mineure⁴⁵. ». Dans *Des anges mineurs*, d'ailleurs, un narrat illustre bien la condition pitoyable du survivant. En effet, au narrat 41, Constanzo Cossu est prêt à tout pour avoir une réduction pour traverser le fleuve. Aussi se dit-il prêt à accepter un « tarif d'Untermensch, de cadavre, d'objet trouvé⁴⁶ », quitte à y laisser sa dignité d'homme. Ces hommes, nous dit Volodine, « Ce sont des figures d'épuisés, entre la vie et la mort⁴⁷ ». François Hartog, commentant *The Road*, procède à la même lecture : « Tous ces errants en guenilles, entre SDF et rescapés des camps, sont désormais moins des “survivants” que des “morts-vivants⁴⁸” », affirme-t-il.

b) Un loup pour l'homme

Ces *untermenschen* en guenille sont donc dans un état avancé de détérioration. Dans les trois œuvres, cela est également dénoté par une idée de dysfonctionnement, d'une humanité défaillante. *Des anges mineurs* s'ouvre d'ailleurs sur cette idée de mauvais fonctionnement, où le premier narrateur affirme : « Maintenant, je pleure mal⁴⁹ ». Comment peut-on « mal pleurer », le lecteur ne le sait pas, mais il comprend que quelque ne va pas chez les témoins du monde post-apocalyptique. Plus tard dans la narration, un personnage annonce : « tout en moi était détraqué⁵⁰ », confirmant cette impression d'un dysfonctionnement au cœur même de l'individu. Dans le recueil de Volodine, même les enfants sont inquiétants. On pourrait se réjouir de leur présence innocente, mais en vérité il est dit que « l'odeur de planète désolée les rend bizarres⁵¹ ». Mais la plupart du temps, dans nos œuvres, il n'y a plus d'enfants, car le système reproductif humain est également défaillant : « Presque plus aucun enfant ne naissait⁵² », est-il annoncé chez Volodine. Cette affirmation est corroborée par la pièce de Bond, où la Deuxième Femme informe ainsi le Premier Homme : « Nous n'avons pas d'enfants – nous ne savons pas pourquoi⁵³ ». Les hommes, privés de leur capacité de se reproduire ou de pleurer, ne sont déjà plus tout à fait des hommes. Le comble de ce processus de déshumanisation est l'exemple de Babaïa Schtern, chez Volodine. Cette vieille femme est en effet posée par ses enfants sur le perron de sa porte, comme un vulgaire objet. Le traitement de cette

⁴⁵ Lionel Ruffel, « L'impensable révolutionnaire », *Chaoïd*, n° 1, été 2000

⁴⁶ Volodine, *op.cit.*, p.193

⁴⁷ Volodine, « Leçon par Antoine Volodine ; A la frange du réel », *op.cit.*, p.162

⁴⁸ François Hartog, *op.cit.*, §28

⁴⁹ Volodine, *op.cit.*, p.9

⁵⁰ *Ibid*, p.220

⁵¹ *Ibid*, p.147

⁵² *Ibid*, p.190

⁵³ « We don't have children – we don't know why », Bond, *op.cit.*, p.89 (vo), p.90 (vf)

vieille femme par des enfants ingrats nous fait d'ailleurs penser au personnage mystérieux d'Ursula Iguaran dans *Cent ans de solitude* de Gabriel Garcia Marquez, qui, une fois vieille, devient un objet sur lequel les insectes viennent se poser.

L'homme, dans sa toute-défaillance, n'est donc plus vraiment un homme. Au mieux, nous disent nos récits, il est un loup pour l'homme. Cette expression, reprise de la fameuse phrase de Hobbes, *homo homini lupus est* (« l'homme est un loup pour l'homme »), revient en effet comme un leitmotiv dans l'écriture post-apocalyptique. L'homme devient donc le pire ennemi de sa fragile espèce. Dans le narrat où Marina Koubalghaï se livre à une immense épitaphe du monde (10), on peut ainsi lire : « ici reposent les nuits de loup pour l'homme⁵⁴ ».

C'est que l'homme a peur de l'homme comme il a peur de tout ce qui compose ce nouveau monde. Cette méfiance de l'Autre est notamment visible dans *The Tin Can People*, où un être solitaire, le Premier Homme, se méfie beaucoup de la tribu qu'il rencontre : « Ne bougez pas », ordonne-t-il d'abord à la Première Femme lorsqu'elle se retrouve face à lui. « Piège/ Pas mourir pour une boîte de conserve⁵⁵ », bredouille-t-il ensuite, craignant de tomber dans un guet-apens. Dans *The Road*, la méfiance envers l'Autre est la même. L'altérité, d'ailleurs, est uniquement évoquée par un « they » (« ils ») général et imprécis. C'est de ce « they » sans consistance que peut venir la menace.

Et cette méfiance trouve son origine dans l'extrême violence avec laquelle s'exprime ce « loup pour l'homme » qu'est le survivant. Toujours dans le roman de McCarthy, le père se voit obligé de tuer un homme pour se protéger lui et son fils d'une éventuelle menace. Cet homicide choque beaucoup le petit⁵⁶. Après, le père pense à cet homme tué pour rien, « [son] frère enfin » (« [his] brother at last⁵⁷ »), se souvient-il dans un sursaut d'humanité. Le père, d'ailleurs, a instauré auprès de son fils un système manichéen d'identification des autres : ils ne peuvent être que les « good guys » (les gentils), ou les « bad guys⁵⁸ » (les méchants). Dans *Des anges mineurs*, il est d'ailleurs stipulé que les hommes doivent être « suffisamment éloignés les uns des autres pour ne pas être tentés par la morsure, l'assassinat ou le dépeçage⁵⁹ ». Chez Bond, enfin, la violence envers l'autre est également représentée à la mort du Deuxième Homme. En effet, après avoir été attristées, les femmes de la tribu se mettent en tête que le défunt est fautif de leur malheur, aussi s'acharnent-elles à le frapper

⁵⁴ Volodine, *op.cit.*, p.40

⁵⁵ « Stay here » ; « Trap/ Not dying for one tin », Bond, *op.cit.*, p.53 (vo), p.51 (vf)

⁵⁶ McCarthy, *op.cit.*, p.62 (vf)

⁵⁷ *Ibid*, p.64 (vo), p.69 (vf)

⁵⁸ *Ibid*, p.65 (vo), p.71 (vf)

⁵⁹ Volodine, *op.cit.*, p.134

sauvagement en répétant : « Le traître ! Le traître⁶⁰ ! » (« The swine the swine ! »). On trouve dans le narrat 28 une cristallisation de cette violence et de la perte de l'humanité :

L'idée d'être ensemble va nous peser. Nous détesterons cette idée au point d'en crever et d'avoir envie de nous mordre les uns les autres et de nous battre. Nous ne surmonterons pas notre agressivité, cette pulsion répugnante qui est en nous, ce besoin animal répugnant qui nous dicte de nuire à notre prochain et de le vaincre. Etre nuit et jour emprisonnés sous cette voûte hermétique nous fera perdre toute notion de fraternité⁶¹.

Cette prédiction de Freek Winslow, le maître de manœuvre d'une étrange expédition, semble s'être déjà réalisée. Nous relevons par ailleurs la peur de se « mordre les uns les autres », comme des animaux. Or dans *The Road*, le petit sépare les gentils des méchants selon un seul critère : les gentils ne mangent pas les autres.

Car l'anthropophagie est la spécialité du loup pour l'homme, sa marque de fabrique. Babaïa Schtern, la mère posée sur le perron dans *Des anges mineurs*, semble par exemple être destinée à un cruel sort : « On voit bien qu'ils engraisent leur mère pour de simples raisons cannibales⁶² », remarque le narrateur à propos des fils Schtern. L'anthropophagie est donc bien une menace dans le monde post-apocalyptique. Celle-ci est également visible dans *The Tin Can People*, quand le Premier Homme dit qu'il est allé demander de la nourriture aux gens de la tribu qui ont décidé de le mettre en quarantaine. Il décrit alors leur crise de folie (ils décident de brûler toutes les boîtes de conserve, pensant faire échouer l'expérience scientifique dont ils se croient les cobayes) : « Ils m'auraient mangé mais trop repus pour courir⁶³... », raconte-t-il stoïquement. Pris dans cette folie, le Troisième Homme s'exclame : « Me suis coupé avec une boîte de conserve : ai mangé avec les doigts en sang : pfeu ! mes mains puent le cannibale⁶⁴ ! ». Dans *The Road*, l'anthropophagie est incluse dans la mise en scène de l'horreur déjà évoquée. De l'homme que le père a tué, il ne reste, les personnages en sont témoins, que des os bouillis, de la peau et de viscères⁶⁵. Ici, l'anthropophagie n'est pas encore nommée. Par contre, quand, marchant dans une clairière, le père et son fils trouvent « un nourrisson carbonisé décapité et éviscéré en train de noircir sur la broche⁶⁶ », le sommet de l'horreur est atteint. Le cannibalisme est alors explicite et violemment mis en scène. Chris Cleave, dans un article sur ce roman, le signale : « Those who still have ammunition for their guns make women into chattels, men

⁶⁰ Bond, *op.cit.*, p.84 (vo), p.85 (vf)

⁶¹ Volodine, *op.cit.*, p.133

⁶² *Ibid.*, p.63

⁶³ « They'd've eaten me but too full to run », Bond, *op.cit.*, p.87

⁶⁴ « Cut myself on a tin: ate with bleeding fingers : phew ! my hands stink of cannibals ! », Bond, *op.cit.*, p.91 (vo), p.92(vf)

⁶⁵ McCarthy, *op.cit.*, p.66 (vf)

⁶⁶ « a charred human infant headless and gutted and blackening on the spit », *Ibid.*, p.171 (vo), p.167 (vf)

into catamites, and children into lunch⁶⁷. ». François Hartog commente également avec justesse ce cruel monde post-apocalyptique : « Chez C. McCarthy, l'anthropophagie est partout, nulle frontière ne subsiste plus entre un dehors sauvage et un dedans plus ou moins civilisé. Le seul gibier que traquent désormais ces sauvages, vêtus de guenilles, est l'homme⁶⁸. ». Et l'emploi du substantif « sauvages » ne pourrait pas mieux s'appliquer qu'à ces cruels *untermenschen* à l'aspect primitif. Les nantis de Bond en sont d'ailleurs pleinement conscients : « Maintenant nous avons fait des ruines de nos ruines – comme des sauvages déterrants leurs morts pour se moquer d'eux⁶⁹ », reconnaît ainsi la Deuxième Femme.

Les survivants du monde post-apocalyptique sont donc rongés par une brutalité qu'ils ne maîtrisent plus, et qui contribue à faire d'eux des sous-hommes. La prophétie de Freek Winslow dans *Des anges mineurs* est déjà réalisée : « Nous finirons par accepter notre extrême laideur morale [...]. Ce sera horrible⁷⁰. », s'inquiète-t-il ainsi sans se rendre compte que l'ère du loup pour l'homme est déjà entamée. Et ces hommes sont si minables qu'ils se font peur à eux-mêmes. Le père de *The Road* s'apprête à tirer sur un homme avant que le petit ne lui fasse remarquer que c'est en fait son reflet qui lui fait face : « C'est nous, Papa, souffla le petit. C'est nous⁷¹ ».

c) Cesser d'être

Car ce chemin tortueux vers la déshumanisation a pour conséquence de poser un doute sur l'existence même de ces survivants, sur leur légitimité en tant qu'êtres vivants. D'une certaine façon, il est question de « cesser d'être » dans l'écriture post-apocalyptique.

L'homme, nous le notons, n'est déjà plus véritablement un homme. Il est devenu une créature hybride innommable. Dans *The Road*, si le père et son fils ne sont pas encore devenus ces créatures étranges, ceux qu'ils croisent sont, eux, atteints par cette métamorphose. Aussi voient-ils passer sur la route « a ragged horde » (« une horde loqueteuse ») de gens habillés de tuyaux, de lanières ou de chaînes : « ils défilaient dans un cliquetis de métal, marchant d'une démarche pendulaire comme des jouets métalliques⁷² ». Ce bruit métallique leur donne une valeur inquiétante d'objet. Le petit, d'ailleurs, semble avoir bien intégré sa propre condition de non-humain, lorsqu'il demande « Will

⁶⁷ « Ceux qui ont encore des balles dans leur revolver transforment les femmes en objets, les hommes en catamites, et les enfants en nourriture. » ; Chris Cleave, « A harrowing portrait of a futurist America », *The Telegraph*, 12 novembre 2006

⁶⁸ François Hartog, *op.cit.*, §38

⁶⁹ « Now we've made ruins out of the ruins – like savages digging up the dead to mock them », Bond, *op.cit.*, p.88 (vo), p.89 (vf)

⁷⁰ Volodine, *op.cit.*, p.133

⁷¹ « It's us, Papa, the boy whispered. It's us », McCarthy, *op.cit.*, p.111 (vo), p.116 (vf)

⁷² « They clanked past, marching with a swaying gait like wind-up toys », McCarthy, *op.cit.*, p.77 (vo), p.83 (vf)

they know what we are⁷³ ? », utilisant bien le pronom interrogatif « what » (« quoi »), au lieu du « who » (« qui ») approprié. On rencontre les mêmes moitiés d'homme dans l'œuvre de Volodine. Au narrat 5, par exemple, Dawkes rencontre au cours d'une expédition une troupe d'hommes « dont seule une couche de guenilles témoignait qu'elles entretenaient une relation avec l'espèce humaine⁷⁴ ». Les guenilles, symbole des *untermenschen*, sont ici – et c'est un comble – le seul indice de leur appartenance à l'humanité. Dans la pièce de Bond, on observe le même phénomène de déshumanisation. Quand le Premier Homme entre sur scène, une didascalie indique qu'« il geint mécaniquement⁷⁵ ». Ce rire mécanique nous rappelle le cliquetis du convoi avançant chez McCarthy. Le Deuxième Homme, peu après, affirme avec lucidité qu'ils doivent garder à tout prix un lien avec l'être humain : « nous devons faire tout ce que faisaient les êtres humains⁷⁶ ». En affirmant cela, il se dissocie pourtant clairement d'eux. Ces êtres hybrides seraient donc plus proches de l'animal que de l'homme. L'homme que le père s'apprête à tuer dans *The Road* est décrit par ses yeux, « Des yeux fichés dans des coupelles de crasse et profondément enfoncés. Comme si une bête cachée au-dedans d'un crâne épiait du fond des orbites⁷⁷ ». On sent poindre ici la menace d'une animalisation que l'on retrouve dans *Des anges mineurs* quand, à propos d'un immeuble, il est dit que « Quelqu'un nidifiait au cinquième étage⁷⁸ ». Christophe Meurée, constatant ce phénomène de long glissement vers l'animalisation, remarque que : « la déshumanisation est patiente, le sujet apocalyptique est un être déchu⁷⁹ ».

Et il semble que cette déchéance l'amène à ne plus croire en lui, à accepter sa non-existence d'homme, quitte à glisser vers le néant. Aussi, dans *The Road*, toujours dans le passage de l'affrontement du père avec l'homme qu'il tuera, celui-ci lui demande avec ironie : « T'es toubib ? ». Et la réponse du père, « Je ne suis rien⁸⁰ », évoque très clairement sa désillusion. Plus tard, quand Elie lui demande à lui et à son fils « Vous êtes quoi ? », la narration précise qu'« ils n'avaient aucune moyen de répondre à la question⁸¹ ». Car toute l'existence humaine est devenue dérisoire, et même sale, selon Volodine. En effet, le narrateur y évoque les propos de Babaïa Schtern, la vieille laissée sur un perron par ses fils : « Je stationne quelques secondes en face d'elle, je reçois

⁷³ *Ibid*, p.87 (vo), p.92 (vf)

⁷⁴ Volodine, *op.cit.*, p.21

⁷⁵ « He roans mechanically », Bond, *op.cit.*, p.52 (vo), p.50 (vf)

⁷⁶ « We must do all things that human being did », *Ibid*, p.54 (vo), p.52 (vf)

⁷⁷ « Eyes collared in cups of grime and deeply sunk. Like an animal inside a skull looking out the eyeholes », McCarthy, *op.cit.*, p.53 (vo), p.59 (vf)

⁷⁸ Volodine, *op.cit.*, p.182

⁷⁹ Christophe Meurée, *op.cit.*, p.14

⁸⁰ « Are you a doctor ? –I'm not anything », McCarthy, *op.cit.*, p.61 (vf)

⁸¹ « What are you ? They'd no way to answer the question », *Ibid*, p.136 (vo), p.141 (vf)

son discours muet à propos de la saleté fondamentale de l'existence⁸² ». L'existence humaine est donc souillée, si sale qu'on en vient à douter d'elle. Volodine excelle d'ailleurs dans l'art du doute. Aussi, quand le narrateur évoque Sophie Gironde, dit-il : « On voyait nettement qu'elle ne croyait pas à mon existence⁸³ ». Ici est posée sous forme de défi cartésien la possibilité de ne pas réellement exister. Car dans le monde post-apocalyptique, on est si peu qu'on finit par n'être plus rien. Aussi, dans le narrat 30 qui décrit Clara Güzül, la pauvre revendeuse d'objets normaux, on lit : « En maugréant ou en silence, selon son humeur, elle se retire au-delà du cercle de lumière. Elle se dissout dans la rue. Elle n'est plus là⁸⁴ ». Clara, dès qu'elle n'est plus dans la lumière, dès qu'on n'écrit plus sur elle, disparaît dans le néant. Elle n'est plus. Volodine, lorsqu'il justifie le déracinement patriotique de ses personnages, dit d'ailleurs ceci : « Je refuse donc, ainsi que mes narrateurs et mes narratrices, mes personnages, une caractérisation individuelle établie à partir du sang et des ancêtres. Je trouve que c'est déjà bien suffisant de pouvoir affirmer qu'on appartient à l'espèce humaine⁸⁵ ». Or il semble que ses personnages ne se permettent même plus de revendiquer cette appartenance. La déshumanisation est si forte pour tous les personnages de l'écriture post-apocalyptique qu'elle réveille la tentation de ne plus rien sentir : « Si seulement mon cœur était de pierre » (« If only my heart were stone⁸⁶ »), se dit le père dans le roman de McCarthy.

Et cette volonté d'endurcissement se traduit le plus souvent par une tentation de la mort. En effet, nous avons déjà vu à quel point la mort était omniprésente dans le paysage. Mais nous constatons qu'elle l'est tout autant dans les esprits des survivants. Une certaine peur de la mort est présente chez eux, comme chez les personnages de Bond, stupéfaits quand l'un d'eux meurt, mais cette peur est rapidement dépassée par une peur d'être en vie, comme le remarque Ron Charles dans un article sur McCarthy pour le *Washington Post* : « The fear of dying, so prevalent in McCarthy's previous novels, is balanced here by the fear of surviving⁸⁷ ». Survivre paraît donc soudainement beaucoup plus difficile que mourir.

Et la mort est là, tentante, appelant les survivants à les rejoindre, à oublier pour toujours leur existence d'*untermenschen*. Que ce soit chez les vieilles de Volodine qui souhaitent tuer Will⁸⁸, ou

⁸² Volodine, *op.cit.*, p.62

⁸³ *Ibid.*, p.16

⁸⁴ *Ibid.*, p.141

⁸⁵ Jean Didier Wagneur, « "On recommence depuis le début..." ; Entretien avec Antoine Volodine réalisé par Jean Didier Wagneur » dans Anne Roche et Dominique Viart, *op.cit.*, p.235

⁸⁶ McCarthy, *op.cit.*, p.10 (vo), p.16 (vf)

⁸⁷ « La peur de mourir, si présente dans les précédents romans de McCarthy, est ici balancée par la peur de survivre » Ron Charles, *op.cit.*

⁸⁸ Volodine, *op.cit.*, p.28

chez le père de *The Road* qui envisage de tuer son fils pour lui éviter le pire⁸⁹, le revolver est dans les deux œuvres le garant de la liberté de mourir. Aussi devient-il précieux. Le père, comme les vieilles, compte les balles qu'il lui reste. Il est d'ailleurs obnubilé par la tentation de la mort : « Rares étaient les nuits où allongé dans le noir il n'avait pas envié les morts⁹⁰ », est-il dit de lui dans *The Road*, jusqu'à l'aveu explicite : « Il y avait toujours une part de lui-même qui souhaitait que ce fût fini⁹¹ ». La mort est donc objet d'espoir, d'envie. Dans *The Tin Can People*, elle est plus efficace qu'un cruel et insensé « bonjour » :

...et comme il y avait des os dans les étrons je vis que c'était des corps/ Et donc je leur ai dit de mourir mourir mourir/ J'ai traversé la place en disant « mourir » comme si j'avais dit bonjour parce que c'était ce que j'avais entendu dire par d'autres – en fait c'était devenu une façon de se saluer dans cette ville/ J'ai dit de mourir à tout ce que j'ai vu⁹²

La mort est donc devenu ce que l'on peut espérer de mieux dans un monde chaotique, et la répétition frénétique « die die die » résonne comme un exorcisme contre la vie qui persiste.

Mais ces survivants ne savent plus mourir. La mort n'est plus si simple, comme le remarque Dominique Viart à propos des personnages volodiniens : « La mort même, qu'on l'appelle “godot” ou “catastrophe” est derrière eux, comme chez Kermann ou Kantor⁹³ ». La mort, qu'elle soit donc attendue ou crainte, n'est plus accessible. Dans *The Road*, l'angoisse du père est comme un fil rouge qui traverse le roman. Car il sait qu'il devra éventuellement tuer son fils puis se tuer lui, et il se répète sans arrêt « En seras-tu capable ? » (« Can you do it⁹⁴ ? »), phrase qui revient comme un refrain dans le roman. Le père, qui est malade, sait qu'il ne pourra plus vivre longtemps. Aussi se demande-t-il dans le vide comment il doit procéder : « Je vais mourir, dit-il. Dis moi comment je dois m'y prendre⁹⁵ ». Sa fusion avec le monde anéanti a d'ailleurs lieu quand il meurt, et qu'il devient froid, aussi froid que le monde autour, devenant néant à son tour. Chez Volodine, il est également question des éternelles vieilles du Blé Moucheté « ne sachant pas comment mourir⁹⁶ ». Leur fils de chiffons, Will, se surprend à être atteint du même mal qu'elles : « Et soudain, j'étais comme les vieilles, ahuri par l'interminable. Je ne savais pas comment mourir⁹⁷ ». Les survivants, privés d'une fonction naturelle, sont donc condamnés à demeurer dans un entre-deux insupportable.

⁸⁹ McCarthy, *op.cit.*, p.130

⁹⁰ « There were few nights lying in the dark that he did not envy the dead », *Ibid*, p.194 (vo), p.198 (vf)

⁹¹ « Some part of him always wished it be over », *Ibid*, p.130 (vo), p.134 (vf)

⁹² « So I said die die die... », Bond, *op.cit.*, p.59 (vo), p.57 (vf)

⁹³ Dominique Viart, « L'apocalypse...et après ? », *op.cit.*, p.210

⁹⁴ McCarthy, *op.cit.*, p.96 (vo), p.101 (vf)

⁹⁵ « I'm going to die, he said. Tell me how I am to do that », *Ibid*, p.148 (vo), p.152 (vf)

⁹⁶ Volodine, *op.cit.*, p.202

⁹⁷ *Ibid*, *op.cit.*, p.203

Frédéric Detue, dans une analyse de l'écriture volodinienne, remarque que « ce qui se substitue à l'angoisse de la mort dans de telles circonstances, c'est alors l'angoisse de ne pas vraiment mourir, de rester pris indéfiniment dans un état de non-vie et de non-mort⁹⁸. ».

Les êtres qui ont survécu à l'événement post-apocalyptique sont donc finalement plus des damnés que des chanceux. Ils semblent porter sur leur dos le fardeau de tout un monde anéanti. S'ils ne savent pas comment mourir, ils savent cependant qu'ils sont condamnés : dans *The Tin Can People*, le Troisième Homme lance ainsi sans entrain : « Nous allons survivre à la maladie et mourir de faim⁹⁹ ». Et ce grand désenchantement, c'est celui de l'homme moderne, tel que le décrivent Anne Barrère et Danilo Martuccelli dans *Le roman comme laboratoire* : « Le sentiment irrépressible d'être à distance de soi ne déclenche ni crise ni malaise durable, ni volonté d'aller réellement plus loin, tout au plus, [...], un accès temporaire d'une pure et simple réflexivité ou d'introspection plus ou moins vides¹⁰⁰ ». L'homme n'a donc même plus le cœur à se désoler de sa situation d'*untermensch*, tout asséché qu'il est par l'adversité. Bond approfondit dans son *Commentaire sur les Pièces de guerre* cette idée d'« assèchement » en affirmant que « vivre d'un manière moins humaine qu'on le pourrait alors qu'à l'évidence nos moyens devraient nous le permettre – c'est vivre dans un état de désolation intérieure¹⁰¹. ». Les personnages post-apocalyptiques sont donc des « morceaux d'hommes » en guenilles, violents et sales, condamnés à vivre leur misérable condition d'*untermenschen*.

B. Oublier et se taire

L'*untermensch* est donc un être en lambeaux, qui voit jusqu'à sa propre existence se déchirer et s'éparpiller. Cette dévastation de l'être passe également dans l'écriture post-apocalyptique par la dégénérescence du souvenir et du langage : l'homme n'a plus de mots pour se souvenir. Sa mémoire lui fait défaut autant qu'elle l'obsède, et ses mots s'envolent sans qu'il ne puisse intervenir. Il est ainsi dépossédé des armes de l'humanité, de ce qui constituait, autrefois, dans un ailleurs regretté, le cœur de la condition humaine.

⁹⁸ Frédéric Detue, *op.cit.*, p.82

⁹⁹ « We'll survive the disease and die of starvation », Bond, *op.cit.*, p.92 (vo), p.93 (vf)

¹⁰⁰ Anne Barrère et Danilo Martuccelli, *Le roman comme laboratoire. De la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*, Presses Universitaire du Septentrion, Villeneuve, 2009, p.106

¹⁰¹ Bond, *op.cit.*, p.165

a) Ce que l'amnésie amenuise : perte de la mémoire

La mémoire et ses troubles, d'abord, font des survivants de véritables martyrs, mais au sens étymologique. Elisabeth Angel-Perez, dans son étude sur Bond, rappelle que « le terme “martyr”, du grec “martis”, signifie “témoin” et vient du verbe signifiant “se rappeler” : le martyr rescapé [...] a vocation de mémoire. Il ne peut pas ne pas se rappeler¹⁰². ». Le martyr est donc en lien direct avec la problématique de la mémoire et du souvenir. Il est par essence celui qui se souvient. Nous avons déjà vu dans la première partie comment, par un effet palimpsestique, le monde ancien est encore présent dans le nouveau monde. Ce monde est en fait d'autant plus présent qu'il existe encore dans la mémoire mourante des *untermenschen*. Volodine affirme lui-même, s'englobant dans un « nous » avec ses personnages : « Nous regardons vers l'arrière depuis l'exclusion, depuis la défaite idéologique et militaire, depuis l'écrasement de tout espoir¹⁰³. ». Le regard en arrière est donc celui de l'homme qui a tout perdu. Il faut donc que celui-ci combatte « ce que l'amnésie amenuise », tel que nous le lisons chez Volodine quand Will est contraint d'archiver les rêves de jeunesse des vieilles, « que l'amnésie amenuisait¹⁰⁴ ».

Le premier « symptôme » d'une mémoire amenuisée, c'est l'onomastique perturbée que nous retrouvons dans les trois œuvres du corpus. En effet, oublier, dans l'écriture post-apocalyptique, c'est d'abord s'oublier soi, sa propre identité d'homme. Aussi remarque-t-on que chacune de nos œuvres a un rapport particulier aux noms propres. Chez McCarthy, d'abord, on ne rencontre dans le roman qu'un seul nom propre, celui d'Elie, le mendiant qui erre sur la route : « Or, c'est la seule fois qu'un nom propre est donné, car, dans cet univers en déshérence, les noms et les prénoms n'ont plus cours¹⁰⁵. », remarque François Hartog. Les noms ne sont en effet plus présents dans le monde post-apocalyptique. Aussi, la plupart du temps la narration passe-t-elle par une pronominalisation basique, et présente un « he » (« il ») dénué de toute identité pour identifier un personnage que l'on confond parfois avec son fils, appelé très génériquement « le petit ». A l'issue du roman, d'ailleurs, le petit prend le relai de son père défunt, et assume à son tour le « he » de la narration. Mais ce « he », finalement, ce pourrait être n'importe qui. Et les personnages de *The Road* sont n'importe qui. Pour éviter la pronominalisation, la narration oublie parfois simplement de relater le nom. L'homme du

¹⁰² Elisabeth Angel-Perez, *op.cit.*, §15

¹⁰³ Volodine, « Leçon par Antoine Volodine ; A la frange du réel », *op.cit.*, p.162

¹⁰⁴ Volodine, *op.cit.*, p.95

¹⁰⁵ François Hartog, *op.cit.*, p.533

convoi que le père tue est « the man¹⁰⁶ », et rien de plus. Quand le père meurt, il est dit que le petit répète son nom, mais sans pour autant préciser ce nom, dans un discours direct laissé sous silence. Dans *The Road*, « les noms nous sont tus et peut-être à jamais oubliés¹⁰⁷ », nous dit Olivier Noël dans sa fine analyse du roman de McCarthy. Chez Volodine, la problématique onomastique est traitée différemment, mais rejoint l'idée générale d'une perte d'identité. En effet, plutôt qu'un oubli des noms, on remarque dans *Des anges mineurs* pléthore de noms. Mais leur utilisation est si particulière qu'il faut la mettre en doute : en effet, les noms sont toujours compliqués, mélangeant des influences occidentales et orientales, cachant parfois une signification (Rita Arsenal). Des noms « culturellement hybrides¹⁰⁸ », comme l'assume Volodine, qui jouent avec le sens, et qui semblent finalement *déréaliser* les personnages par un manque de crédibilité évident. Presque comme si ces noms avaient été inventés pour combler l'oubli, un peu comme un narrateur crée le nom de Robby Malioutine pour son voisin d'en face dans le narrat 19¹⁰⁹. Enfin, dans *The Tin Can People*, si un ou deux personnages lointains portent le nom de John ou Irène, les personnages principaux sont désignés par une mystérieuse hiérarchie (Premier Homme, Première Femme...). Ici, on retrouve une dénomination impersonnelle qui fait penser à un autre dramaturge, Armand Gatti, qui, lui, donne des numéros à ses personnages rescapés des camps de concentration. Bond, dans son *Commentaire sur les Pièces de guerre*, explique sa démarche de dépersonnalisation : « Les personnages ont perdu leur nom parce qu'ils se sont perdus eux-mêmes. Les noms que nous portons sont le signe de notre humanité. A l'ère nucléaire, il nous reste encore à créer notre humanité. J'aurais eu l'impression de baptiser des bouts de jambes et de bras que je venais de dégager des décombres¹¹⁰. ». L'oubli du nom participe donc de cette déshumanisation, de cette mise en cause de l'*untermensch*, qui a oublié jusqu'à son propre nom, sa propre identité.

Mais outre l'aspect onomastique, nous remarquons que la thématique de la mémoire et du souvenir est omniprésente dans l'écriture post-apocalyptique. Car les souvenirs sont encore présents à l'esprit des survivants. Flous et d'une autre ère, mais présents. Chez McCarthy, le souvenir est celui du père, et il est le plus souvent rattaché à sa femme qui s'est suicidée quelques années avant. Aussi se souvient-il d'elle, parfois en marchant, se laissant aller à une rêverie nocive : « Il pouvait tout se rappeler d'elle, sauf son odeur¹¹¹. ». Le souvenir de cette beauté féminine est toujours

¹⁰⁶ McCarthy, *op.cit.*, p.53 (vo), p.58 (vf)

¹⁰⁷ Olivier Noël, « La Route de Cormac McCarthy, Evangile pour la fin des temps », *op.cit.*

¹⁰⁸ Volodine, « Ecrire en français une langue étrangère », *op.cit.*, p.83

¹⁰⁹ « Et si je lui donnais un nom, à cet insomniaque ? », Volodine, *op.cit.*, p.82

¹¹⁰ Bond, *op.cit.*, p.150

¹¹¹ « He could remember everyhting of her save her scent », McCarthy, *op.cit.*, p.16 (vf), p.22 (vf)

profondément lié à la douceur du monde disparu, à des images positives que le reste de la narration bannit. Mais ce souvenir se déforme, et le père sait qu'il est amené, comme tout le reste, à disparaître : « Le souvenir d'elle quand elle traversait la pelouse en direction de la maison le matin de bonne heure dans un mince peignoir rose qui collait à ses seins. Il se disait que chaque souvenir remémoré devait faire plus ou moins violence à ses origines. Comme dans un jeu de société. Dites le mot et passez-le à votre voisin. Alors prenez garde. Ce que l'on déforme dans le souvenir a encore une réalité, connue ou pas¹¹². ». Le souvenir se déforme donc comme un mot joué au téléphone arabe, écrasant au passage sa signification fragile.

Outre cette femme qui revient comme un fantôme dans les rêveries du père, nous notons que le souvenir se manifeste dans nos œuvres par la résurgence de l'enfance, période la plus mémorable d'une vie. Dans *Des anges mineurs*, par exemple, on raconte que les vieilles sont déconcentrées par beaucoup de choses, dont « les chansons d'enfance qui leur revenaient à l'esprit¹¹³ ». Mais c'est encore dans *The Road* que le souvenir d'enfance est le plus exprimé, notamment quand le père se retrouve auprès d'un lac où il allait avec son oncle, se souvenant alors de tous les détails d'une journée typique de son enfance : « C'était la journée parfaite de son enfance. La journée sur laquelle modeler les jours¹¹⁴ ». Le père voudrait donc faire de ce souvenir heureux le patron de tous les autres jours de sa vie. Dans une autre vie, peut-être, cela aurait fonctionné, mais pas dans celle-ci. Un peu plus loin, le père retrouve avec beaucoup d'émotion sa maison d'enfance. Seulement, le petit a peur et ne veut pas y rentrer. L'héritage familial est donc dysfonctionnel : le fils ne veut pas revenir sur les souvenirs d'enfance de son père. Le père, seul, fait alors une sorte de pèlerinage dans une maison décomposée que seuls ses souvenirs permettent d'établir comme étant sa maison d'enfance. Il se souvient alors de Noël, d'une vie normale complètement évanouie et dont il serait inutile d'expliquer les détails à sa descendance. Sabine Audrerie remarque également la présence de ces souvenirs, et observe « l'humanité oublieuse d'un passé lointain où l'on vivait en famille, sous un toit, faisant ses courses au supermarché, fêtant Noël. Il y a un an, dix ans ou un siècle. L'homme et l'enfant parodient parfois cette comédie du bonheur, jouant aux dames avec quelques cailloux, tapis sous la bâche trouée les protégeant des trombes d'eau, se partageant les vieilles conserves trouvées dans des mesures, se réchauffant à de maigres feux de brindilles¹¹⁵. ». Mais c'est par réflexe qu'ils miment

¹¹² « Memory of her crossing the lawn toward the house in the early morning in a thin rose gown that clung to her breasts. He thought each memory recalled must do some violence to its origins. As in a party game. Say the word and pass it on. So be sparing. What you alter in the remembering has yet a reality, known or not », *Ibid*, p.111 (vo), p.116 (vf)

¹¹³ Volodine, *op.cit.*, p.28

¹¹⁴ « This was the perfect day of his childhood. This is the day to shape the days upon », McCarthy, *op.cit.*, p.12 (vo), p.18 (vf)

¹¹⁵ Sabine Audrerie, *op.cit.*

cette « comédie du bonheur », comme pour rejouer des scènes oubliées, pour forcer la mémoire à ne pas complètement s'effacer.

Le souvenir est donc présent, mais abîmé. Et plus que le souvenir, c'est surtout l'oubli que l'on remarque dans l'écriture post-apocalyptique. L'oubli comme désir de ne plus se souvenir pour ne plus être affecté, ou l'oubli comme fléau auquel résister. Le désir d'oublier, d'abord, se révèle particulièrement chez McCarthy. En effet, il y a dans *The Road* et dans l'esprit du père l'idée qu'il n'est jamais bon de se laisser aller au souvenir. Aussi, quand il retrouve sa maison d'enfance, il finit par dire : « on n'aurait pas dû venir¹¹⁶ » (« We shouldnt have come »), comme pour se punir d'un élan de nostalgie incongru. Il décide d'ailleurs d'abandonner son portefeuille contenant la photo de sa femme sur la route, non sans avoir quelques regrets ensuite¹¹⁷. Une nuit, il se réveille et ne sait plus où il est. Or la narration raconte à quel point il prend soudain plaisir à ce désencrage, à cette perte éphémère de la mémoire : « Il ne pouvait pas se rappeler où il était. L'idée le faisait sourire¹¹⁸ ». Craignant toujours plus de se souvenir, le père va jusqu'à dénier l'existence du passé : « Il n'y a pas de passé » (« There is no past¹¹⁹ »), assène-t-il finalement à son fils.

Mais ce désir d'oublier est en fait en lien avec la peur d'oublier. En effet, la peur de l'oubli est étroitement attachée à la dégénérescence de toute chose. Car dans un monde où toute lumière s'éteint peu à peu, celle de la mémoire est également amenée à disparaître, qu'on la rejette ou qu'on veuille la sauver. Dans *The Road*, le père explique à son fils qu'« On oublie ce qu'on a besoin de se rappeler et on se souvient de ce qu'il faut oublier¹²⁰ ». Et ce paradoxe est au cœur de la problématique de la mémoire caduque des survivants. Le père, s'il se souvient bien de sa femme, oublie en revanche certains détails de son quotidien d'autrefois. Face à un vieux jeu de cartes, « Il essayait de se rappeler les règles du jeu de son enfance¹²¹ », mais en vain. Le souvenir est vaporeux, d'autant plus insaisissable qu'il semble très éloigné du présent, comme l'explique Janet Maslin : « Keeping memory alive is difficult, since the past grows increasingly remote¹²² ». La problématique est la même chez Volodine où l'on trouve une mémoire en lambeaux. Lilly Young, une des vieilles du Blé Moucheté, « parlait de leur mémoire de vieilles qui souvent maintenant était trouée et déchirée, et

¹¹⁶ McCarty, *op.cit.*, p.23 (vo), p.29 (vf)

¹¹⁷ *Ibid.*, p.49 (vf)

¹¹⁸ « He couldn't remember where he was. The thought made him smile. », *Ibid.*, p.70 (vo), p.75 (vf)

¹¹⁹ McCarty, *Ibid.*, p.46 (vo), p.51 (vf)

¹²⁰ « You forget what you want to remember and you remember what you want to forget », McCarthy, *op.cit.*, p.10 (vo), p.17 (vf)

¹²¹ « He tried to remember the rules of childhood games », *Ibid.*, p.45 (vo), p.51 (vf)

¹²² « Garder la mémoire en vie est difficile parce que le passé est de plus en plus lointain », Janet Maslin, *op.cit.*

dont les trous et les déchirures s'agrandissaient, avec le temps¹²³ ». On retrouve ici le champ lexical de la fragmentation, déjà utilisé pour évoquer les vêtements ou l'identité de survivants. Et cette mémoire enguenillée inquiète les personnages, dont Lilly Young, qui s'interroge ainsi : « Qui nous dira qui nous sommes le jour où nous ne le saurons plus et le jour où plus personne ne le saura ? [...] Qui nous racontera comment nous avons vécu dans la civilisation des justes et comment nous l'avons approfondie et défendue jusqu'à sa complète déconfiture¹²⁴ ? ». Il existe donc une véritable hantise de l'oubli, de ne plus pouvoir attester par la mémoire de son existence passée. Au narrat 33, il est question de Magda, une autre vieille qui harcèle Will pour qu'il lui raconte des histoires parlant de ses amis. Devant le refus de celui-ci, elle lui arrache des bouts de peau, « [faisant] mine d'avoir retrouvé ses amis, chers, et la mémoire, disparus¹²⁵ ». On voit ici comment, par ces lanières de peau dégoutantes, est symbolisée une mémoire défaillante que Magda veut retrouver à tout prix, quitte à se noyer dans une pitoyable illusion. Le Premier Homme, dans *The Tin Can People*, est également obnubilé par ce souvenir glissant, aussi se donne-t-il une fonction de « gardien de mots » : « Gardais les mots / Passeport pour les gens / Des listes / Clef à molette / Serviette / Sous le pont Mirabeau coule la Seine¹²⁶... ». Mais ce « patrimoine » de mots que constitue l'homme est bien dérisoire : il ne contient que des mots mécaniques dont les sens a été perdu, des vers dans un monde où la poésie n'est plus pratiquée... Sa mission de gardien de la mémoire échoue, en quelque sorte. La mémoire est donc elle aussi décomposée, mise à mal depuis l'anéantissement du monde.

b) Essoufflement du verbe : la phrase asthmatique

Avec la mémoire, ce sont les mots pour se souvenir qui disparaissent. C'est pourquoi le Premier Homme tente tant bien que mal de conserver quelques uns de ces garants du souvenir. Dans *The Road*, on comprend à quel point la dégénérescence du monde est liée pour l'homme à celle du Verbe, car le monde disparaît au fur et à mesure que le langage se rétracte:

¹²³ Volodine, *op.cit.*, p.78

¹²⁴ *Idem.*

¹²⁵ Volodine, *op.cit.*, p.158

¹²⁶ « Kept words / Passport for people / Lists / Spanner / Towel / Here lies one whose name was writ in water... » ; [la traduction française cite Apollinaire là où la version originale reprend la fameuse épitaphe de la tombe de Keats], Bond, *op.cit.*, p.60 (vo), p.58 (vf)

Le nom des choses suivant lentement ces choses dans l'oubli. Les couleurs. Le nom des oiseaux. Les choses à manger. Finalement les noms des choses que l'on croyait être vraies. Plus fragiles qu'il ne l'aurait pensé. Combien avaient déjà disparu ? L'idiome sacré coupé de ses référents et par conséquent de sa réalité. Se repliant comme une chose qui tente de préserver la chaleur. Pour disparaître à jamais le moment venu¹²⁷.

Pour ces survivants, il est donc également question de faire vivre le langage, d'essayer de répondre à cette question formulée par la Troisième Femme chez Bond : « comment parler de la destruction du monde restant normal¹²⁸ ? ». L'homme, depuis « la fin de la littérature¹²⁹ », comme l'appelle Volodine, c'est-à-dire depuis que le mot agonise, est-il entré dans l'ère du silence ?

Cet épuisement du verbe est d'abord visible à travers les structures des récits post-apocalyptiques, qui sont mimétiques de la fragmentation de toute chose. Ainsi l'œuvre de Volodine est une succession de quarante-neuf narrats, la pièce de Bond est un découpage en tableaux et en sections arbitraires (« Un. », « Deux », ...), et le roman de McCarthy est une succession de paragraphes sans titres (environ quatre cent segments). François Hartog remarque d'ailleurs la construction atypique de ce roman américain : « Les paragraphes succèdent aux paragraphes, sans liaisons, commençant et finissant de façon abrupte. Vocabulaire et syntaxe se sont appauvris¹³⁰. ». La structure est donc un premier indice d'un épuisement du verbe, de la littérature. Elle traduit un essoufflement que nous retrouvons dans la syntaxe, qui est tout aussi significative que l'organisation des paragraphes. Dans *The Road*, on observe que les virgules ont complètement disparu. Il n'y a donc jamais de pause dans les phrases. On peut voir la virgule comme un souffle dont est privé le texte. De la même façon, on note l'absence de guillemets quand un personnage s'exprime. En général, le récit suit son cours sans se plier à l'ordre syntaxique : la phrase n'a plus besoin de ponctuation, comme la route n'a plus besoin de panneau de signalisation. On observe d'ailleurs le même phénomène dans *The Tin Can People*, où Bond a banni de son texte le point à la fin des phrases. La pièce devient alors une seule phrase qui s'éternise et qui s'épuise, à la manière des *untermenschen*. Pour revenir au roman de McCarthy, on relève aussi l'appauvrissement de la syntaxe, visible dans des phrases qui ne sont qu'à moitié correctes : aussi le père se demande-t-il

¹²⁷ « The names of things slowly following those things into oblivion colors. The name of birds. Things to eat. Finally the name of things one believed to be true. More fragile than he would have thought. How much was gone already? The sacred idiom shorn of its referents and so of its reality. Drawing down like something trying to preserve heat. In time to wink out forever » McCarthy, *op.cit.*, p.75 (vo), p.80 (vf)

¹²⁸ « How can you talk about the destruction of the world and be normal ? », Bond, *op.cit.*, p.57 (vo), p.56 (vf)

¹²⁹ Volodine, *op.cit.*, p.101

¹³⁰ François Hartog, *op.cit.*, p.532

« Quelle saison de l'année ? Quel âge l'enfant ? » (« What time of year ? What age the child¹³¹? »), oubliant d'ajouter des verbes et un ordre syntaxique précis à sa pensée. Olivier Noël, commentant une épuration déjà présente dans le dernier roman de McCarthy, *No country for old men*, ajoute que « cette fois c'est la structure même de la forme romanesque qui est attaquée, rongée par la dérélition. », ajoutant que cette syntaxe « sans hiérarchie, sans marque distinctive » est en elle-même une véritable « ascèse¹³² ». Et l'absence de verbe que nous venons d'observer semble être un véritable symptôme de l'essoufflement du langage. Cette absence, notable chez McCarthy, est retrouvée dans la pièce de Bond, où le Premier Homme a presque perdu son langage, et ne s'exprime plus que par courtes propositions nominales : « Cendre blanche / Partout / Traces de pas / Des années / Personne d'autre¹³³... ». La syntaxe porte donc en son cœur l'indice d'une désintégration du verbe.

Car le langage s'essouffle, se dilue dans le néant, il est en quelque sorte « asthmatique ». Dans *The Road*, par exemple, on peut voir cet essoufflement à travers les courts dialogues, que commente Hubert Artus : « Les dialogues sont rares. Ils matérialisent trop la peur¹³⁴. ». Les dialogues sont en effet rares, et quand ils apparaissent, c'est plutôt sous forme de stichomythies frileuses. Les réponses fusent mais sont courtes, le langage est essoufflé, sans richesse. La plupart du temps, le petit répond simplement « okay ». De plus, ces dialogues ne sont encadrés ni par la narration ni par sa typographie spécifique, ces morceaux de phrases sont comme en lévitation sur la page, non rattachés par la ponctuation :

...Dors maintenant.
D'accord.
Je vais souffler la lampe. D'accord ?
Oui. D'accord¹³⁵.

Les dialogues sont donc frileux dans cet univers figé, car le langage y est vain. Le père le sait, « ses paroles tombaient dans un noir sans profondeur ni dimension¹³⁶ ». Parler est donc inutile. Au mieux, parler peut servir à exorciser l'horreur, comme le fait le personnage qui « dit de mourir mourir mourir¹³⁷ » aux cadavres qu'il croise dans *The Tin Can People*. On sent ici un désir de performativité, mais la seule performativité que le langage semble pouvoir offrir désormais, c'est

¹³¹ McCarthy, *op.cit.*, p.220 (vo), p.224 (vf)

¹³² Olivier Noël, *op.cit.*

¹³³ « White ash / All over / Footprints / Years/ No one else » Bond, *op.cit.*, p.59 (vo), p.58 (vf)

¹³⁴ Hubert Artus, *op.cit.*

¹³⁵ « Go to sleep. / Okay. / I'm going to blow out the lamp. Is that okay ? Yes. That's okay », McCarthy, *op.cit.*, p.9 (vo), p.15 (vf)

¹³⁶ « He spoke into a blackness without depth or dimension », *op.cit.*, p.57 (vo), p.63 (vf)

¹³⁷ « So I said die die die... », Bond, *op.cit.*, p.59 (vo), p.57 (vf)

celle de l'échec. Parler, chez Volodine, est bien « une défaite qui représente toutes les autres, de façon performative, dans son mode d'être¹³⁸. », nous dit Frédéric Detue.

Et le langage paraît si distant qu'il en devient une langue étrangère, des mots que l'interlocuteur entend mais ne comprend pas. Volodine théorise d'ailleurs cela, notamment dans une conférence de 2001, « Ecrire en français une langue étrangère », où il se pose comme le traducteur de ses personnages. Frédéric Detue, analysant cette théorie, revient sur l'importance de cette « traduction », expliquant que « traduire une langue en voie d'anéantissement [...] c'est témoigner qu'elle a été et qu'elle n'est bientôt plus¹³⁹ ». Aussi, dans *Des anges mineurs*, les personnages parlent-ils un langage qu'ils ne connaissent pas : « Je ne sais pourquoi, je m'exprimais en recourant à des tournures de phrases et à des mots qui m'étaient étrangers¹⁴⁰ », s'inquiète le « je » du narrat 2. Un autre narrateur relate ce phénomène un peu plus loin : « J'éprouvais des difficultés pour parler. Sur ma langue poignaient seulement des bribes de khmer, une langue pour moi presque inconnue¹⁴¹ ». Le langage est donc incontrôlable, pluriel, atteint par la malédiction de Babel, car comme dans l'épisode biblique, il ne porte plus de sens. « 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 disparaître¹⁴² », constate ainsi le narrateur du 37ème segment. Dans *The Road* non plus, le langage n'est pas compréhensible, comme dans une langue étrangère. Le père, passant près de pierres sur le bord de la route, observe sur celles-ci « des repères dans un langage de gitans¹⁴³ », ne comprenant pas ce qu'ils signifient. On pense aussi aux boîtes de conserve trouvées dans le bateau, mais dont les étiquettes sont mystérieuses : « Il ne comprenait pas tout¹⁴⁴ ». Dans *The Tin Can People*, le Deuxième Homme compare les survivants à « des fourmis rampant sur une page écrite en braille¹⁴⁵ », c'est-à-dire non accessible par le sens. « Bientôt les gens auront besoin d'interprète pour comprendre les mots qui sortent de leur propre bouche¹⁴⁶... », déduit ensuite le Quatrième Chœur. Le langage est donc opprimé, essoufflé, et cela est très remarquable chez Volodine. « On est dans un système où l'autocensure a été si profondément intériorisée qu'elle ne se distingue pas de la liberté de parole¹⁴⁷ », affirme l'auteur à propos de ce langage frileux. Aussi la fragilité du Verbe est-elle

¹³⁸ Frédéric Detue, *op.cit.*, p.82

¹³⁹ *Ibid*, p.88

¹⁴⁰ Volodine, *op.cit.*, p.16

¹⁴¹ *Ibid*, p.33

¹⁴² *Ibid*, p.175

¹⁴³ « There were signs in gypsy langage », McCarthy, *op.cit.*, p.152 (vo), p.156 (vf)

¹⁴⁴ « Not of all which he knew », *Ibid*, p.193 (vo), p.198 (vf)

¹⁴⁵ « ...like antscrawling over a page of braille », Bond, *op.cit.*, p.56 (vo), p.54 (vf)

¹⁴⁶ « Soon people need an interpreter to understand the words that come from their own mouth... », *Ibid*, p.95 (vo), p.96 (vf)

¹⁴⁷ Volodine, « Leçon par Antoine Volodine ; A la frange du réel », *op.cit.*, p.159

représentée tout au long de *Des anges mineurs*. Dans le narrat 7, par exemple, alors que Will Scheidmann s'adresse aux vieilles, il s'arrête soudainement de parler. Le texte commente ensuite : « Une bourrasque emportait ses mots¹⁴⁸ », comme si les mots étaient si vaporeux qu'un simple coup de vent pouvait les emporter au loin. Clara Güzül, au téléphone, cherche des mots qu'elle n'a plus l'habitude de prononcer, car « comme elle n'avait pas parlé depuis longtemps, elle hésitait avant d'élaborer une phrase¹⁴⁹ ». Le langage n'est donc plus évident dans le monde post-apocalyptique, il est comme un feu qui a du mal à survivre au froid. Cette comparaison vient du narrat 49, où le « je » est en compagnie de Tchinguiz Black : « nos yeux se croisaient, essayant de lancer un dialogue qui ne prenait pas¹⁵⁰ ». Le feu du Verbe est donc presque éteint, et les survivants sont également exclus du système langagier, tel qu'en témoigne Sorghov Morumnidian : « nous étions, le temps d'une vacillation, posés à la margelle des mots¹⁵¹ ». Parler devient donc difficile et dérisoire, presque douloureux : « Je devrais arrêter de parler : tous les mots sonnent comme des insultes¹⁵² », affirme ainsi la Deuxième Femme dans *The Tin Can People*, ne pouvant s'empêcher de raconter les horreurs dont elle a été témoin.

Parler est un outrage dans un monde qui n'appelle plus le Verbe. Frédéric Detue commente à ce propos : « A l'instar du théâtre de Novarina, les romans de Volodine viennent rappeler que parler est un drame¹⁵³ ». Et ce drame semble être profondément en lien avec la condition d'*untermenschen* des survivants, et notamment avec leur solitude. Car le langage est social, et dans *The Tin Can People*, le Premier Homme, ayant vécu seul pendant des décennies, s'exprime d'une manière très rudimentaire. Au fur et à mesure qu'il est intégré dans la tribu des survivants, il retrouve un langage plus fluide, avant de le reperdre, une fois mis en quarantaine. C'est donc l'Autre qui apporte le langage, mais désormais l'Autre n'est qu'un loup que l'on craint et que l'on évite. L'écriture post-apocalyptique traduit peut-être un débat théorique sur la puissance de l'écriture au début du XXIème siècle : comment écrire après tant de drames, après une prise de conscience de la fragilité de l'humanité ? Myriam Watthee-Delmotte, considérant la littérature contemporaine, remarque qu'elle se trouve mise en cause de manière radicale : « dire est devenu dérisoire, si ce n'est obscène¹⁵⁴ ». Le langage est donc inefficace, inapproprié, en lambeaux lui aussi, et les *untermenschen* semblent être condamnés à

¹⁴⁸ Volodine, *op.cit.*, p.28

¹⁴⁹ *Ibid*, p.139

¹⁵⁰ *Ibid*, p.199

¹⁵¹ *Ibid*, p.91

¹⁵² « I should stop speaking : all the words sound like insults », Bond, *op.cit*, p.81 (vo et vf)

¹⁵³ Frédéric Detue, *op.cit*, p.81

¹⁵⁴ Watthee-Delmotte Myriam, « L'imaginaire du sacré dans le roman français contemporain : De la mort comme doxa à l'energeia », Communication au séminaire de recherche d'Angers en préparation au numéro de *Recherches sur l'Imaginaire sur le sacré au XXes.*, donnée le 12 janvier 2011 à la Maison des Sciences Humaines de l'université d'Angers

une aphasie résignée. Tout discours est vain, c'est ce que pense Malioutine, qui épargne aux autres le récit de ce qu'il a encore en mémoire, car « il savait que les mots blessent les survivants et irritent ceux qui n'ont pas survécu, que les images se partagent mal, que tout discours sur l'ailleurs passe pour une vanité ou pour une jérémiade¹⁵⁵ ». Plus de vanité ou de jérémiade, donc, pour ces hommes de demain. Il ne reste alors plus, selon Volodine, que « la tentation du silence¹⁵⁶ ». Bond, dans son *Commentaire sur les Pièces de guerre* confirme que: « *Le silence* est une façon d'éluder un sens que l'on trouve trop douloureux, désagréable ou exigeant¹⁵⁷ ». L'absence de mot est donc apaisante, elle permet de ne pas revenir sur la pitoyable existence des *untermenschen*, mais elle est tout aussi pesante, comme on peut le lire dans *The Road*: « Le silence était à bout de souffle » (« the silence was breathless¹⁵⁸ »). Le silence même s'épuise, c'est dire l'extrême dérégulation du monde post-apocalyptique.

Oublier et se taire, c'est donc le credo des *untermenschen*. Dominique Viart reprend la problématique de la mémoire et du langage dans son étude sur l'écriture post-apocalyptique. Il y révèle toute la complexité du néant auquel font face les survivants : « Impossible donc de l'oublier, impossible de s'en souvenir. Impossible aussi, quand on en parle, d'en parler – et finalement comme il n'y a rien à dire que cet événement incompréhensible, c'est la parole seule qui doit le porter sans le dire¹⁵⁹. ». L'écriture post-apocalyptique rend donc compte de l'impossible condition des survivants coincés entre mémoire et oubli, entre langage et silence. La parole efficace est également un vestige du temps perdu, tel que cela est rappelé par le père dans *The Road*: « Sur cette route il n'y a pas d'homme du Verbe. Ils sont partis et m'ont laissé seul. Ils ont emporté le monde avec eux¹⁶⁰. ». Et ce Verbe disparu doit être entendu dans sa dimension toute spirituelle. En version originale, ces hommes du Verbe sont en effet les « godspoke men », ceux qui apportent la parole de Dieu.

C. Ebranlement de la foi

Si ces messagers de Dieu sont évoqués dans le roman de McCarthy, c'est parce que l'écriture post-apocalyptique recouvre une dimension religieuse. Les hommes, ou les sous-hommes, face à la réalité

¹⁵⁵ Volodine, *op.cit.*, p.86

¹⁵⁶ Volodine, « Leçon par Antoine Volodine ; A la frange du réel », *op.cit.*, p.152

¹⁵⁷ Bond, *op.cit.*, p.88

¹⁵⁸ McCarthy, *op.cit.*, p.83 (vo), p.88 (vf)

¹⁵⁹ Dominique Viart, « L'apocalypse...Et après », *op.cit.*, p.202

¹⁶⁰ McCarthy, *op.cit.*, p.27 (vo), p.34 (vf)

de leur condition, sont pris d'un désenchantement total. Dans *Des anges mineurs*, le « je » du 22^{ème} narrat aimerait que quelqu'un lui dise à voix haute la triste vérité :

Nous aussi nous appartenons à cette humanité mourante que tu décris, nous aussi nous sommes parvenus là, au dernier stade de dispersion et de l'existence, ou encore : Tu as eu raison de montrer que nous avons été comme à jamais dépossédés de la joie de refaire le monde¹⁶¹.

Et cette dépossession est en partie liée à la question de Dieu et de la foi en lui, en un possible retour à l'ordre, et en l'homme : on assiste à une mise en doute de la foi. Selon Christophe Meurée, la question de l'homme sans Dieu est posée au travers de l'écriture post-apocalyptique : Autrefois, « La référence transcendante, tout comme le pouvoir de l'Etat, garantissait un tiers à blâmer quand l'incursion du réel faisait peur¹⁶². ». Mais désormais, il n'y a plus de garant pour les hommes, et ils ne doivent plus compter sur un Dieu qui semble avoir déserté, lui aussi, ce monde sans perspective. Mais les hommes attendent toujours, ils attendent autant qu'ils savent que leur attente est vaine. Celui qu'ils attendent avec tant d'absurdité, serait-ce Godot, l'absent mythique de Beckett ? Dans cette attente vaine, les survivants se raccrochent à un ersatz de foi, à des croyances qu'ils mettent en scène comme pour les invoquer. Mais la plupart du temps, ces croyances sont vides de sens, et les hommes se tournent alors vers une foi détachée de la religion, superstitieuse ou magique.

Le nouveau monde entraîne donc avec lui un ébranlement de la foi, et un nouveau système de croyance adapté au néant environnant.

a) L'espoir vain : en attendant... Godot ?

Les hommes, conscients de leur qualité d'*untermenschen*, s'enferment dans une attente vaine d'un signe, ou du moins de quelque chose de meilleur.

Mais les survivants le savent, cette quête est vaine, comme cela est particulièrement bien illustré dans *The Road*. En effet, le père ne peut s'empêcher d'espérer, bien qu'il sache que rien n'est à venir ni à attendre. Aussi erre-t-il, « cherchant n'importe quoi qui eût une couleur » (« looking for anything of color¹⁶³ »), un signe, même minime d'un espoir potentiel. C'est comme cela que s'explique sa vaine marche vers le Sud et vers un océan de désolation. Le père, désespéré, attend des miracles qui ne peuvent plus arriver : « Il espérait qu'il ferait plus clair tout en sachant que le monde devenait de jour en jour plus sombre¹⁶⁴ ». Dans ce monde d'obscurité, on attend la lumière comme

¹⁶¹ Volodine, *op.cit.*, p.97

¹⁶² Christophe Meurée, *op.cit.*, p.10

¹⁶³ McCarthy, *op.cit.*, p.4 (vo), p.10 (vf)

¹⁶⁴ « He hoped it would be brighter where for all he knew the world grew darker daily », *Ibid*, p.180 (vo), p.184 (vf)

un symbole de renouveau, mais cette lumière reste invisible. L'incipit du roman américain annonce cette quête vaine à travers l'image de la lumière : « Il repoussa la bâche en plastique et se souleva dans les vêtements et les couvertures empuanties et regarda vers l'est en quête d'une lumière mais il n'y en avait pas¹⁶⁵ ». De cette quête vaine de lumière découle une grande désillusion, la conviction qu'il n'y a rien à attendre de ce monde stérile. La défunte mère du petit était pleine de ce désenchantement, de cette lucidité dévastatrice qui l'a poussée au suicide : « Mon seul espoir c'est l'éternel néant » (« my only hope is for eternal nothingness¹⁶⁶ »), a-t-elle ainsi affirmé avant de mourir. Par ailleurs, nous avons déjà évoqué cette mer tant attendue et qui est finalement aussi grise que le reste : il n'y a donc pas de terre promise pour les *untermenschen*, il n'y a que le froid du néant. Cette prise de conscience nous fait penser à celle des hommes après la Seconde Guerre Mondiale, décrite par Joseph Dewey dans son ouvrage *In a dark time*. Décrivant le changement d'opinion sur une proche apocalypse après cette guerre mondiale, il explique ceci : « humanity could not be counted upon to build its own New Jerusalem¹⁶⁷ ». Le thème du peuple sans terre promise est donc propre aux hommes de la fin du XXème siècle.

Et cette désillusion semble liée à un profond sentiment d'absurdité du monde. L'absurde, ce caractère illogique, aberrant, dont les auteurs du milieu du XXème siècle ont fait leur spécialité, est bien là, dans chaque vestige du monde, dans chaque soupir des survivants. Car, selon Frank Kermode, l'écriture post-apocalyptique est une sorte de mise à jour de l'absurde : « Apocalypse is a part of the modern Absurd¹⁶⁸ ». Et de fait, nous observons dans les œuvres de notre corpus quelques exemples de ce sentiment partagé d'absurdité du monde. Survivre à la fin du monde, en soi, est déjà absurde. Dans le roman de McCarthy, il est absurde pour le père de se retrouver en train de retirer des cheveux de son fils les morceaux de cerveau de l'homme qu'il vient d'abattre : « C'est mon enfant, dit-il. Je suis en train de lui laver les cheveux pour enlever les restes de la cervelle d'un mort. C'est mon rôle¹⁶⁹ ». En se répétant cela, le père essaie évidemment de comprendre cette situation impossible, anormale et cruelle, qui n'a plus aucun lien avec le monde qu'il connaissait. Une autre fois, le petit, dont on ignore l'âge, mais qui n'a sûrement pas plus de dix ans, lui pose une question absurde pour son jeune âge et considérant le contexte : « C'est quoi nos objectifs à long terme ? »

¹⁶⁵ « He[...] looked toward the east for any light but there was none », *Ibid*, p.3 (vo), p.9 (vf)

¹⁶⁶ *Ibid*, p.49 (vo), p.54 (vf)

¹⁶⁷ « On ne pourrait plus compter sur l'humanité pour construire sa propre Nouvelle Jérusalem », Joseph Dewey, *op.cit.*, p.35

¹⁶⁸ « Le genre apocalyptique relève de l'absurde moderne », Frank Kermode, *op.cit.*, p.123

¹⁶⁹ « This is my child, he said. I wash a dead man's brain out of his hair. That is my job », McCarthy, *op.cit.*, p.63 (vo), p.68 (vf)

(« What are our long term goals¹⁷⁰ ? »), demande-t-il à son père, incapable de répondre. Pour Bond, la présence de tout cet « illogisme » est liée à la pitoyable survie des *untermenschen* : « L'absurde est le sens que l'on confère aux existences chaotiques¹⁷¹. », explique-t-il. L'absurdité de la vie des survivants est donc liée à la grande médiocrité de leur existence. Enfin, on rencontre la mise en exergue de l'absurdité du monde dans l'œuvre de Volodine. Nous pensons par exemple à cette courte discussion entre Evon Swogg et Yasar Dondog (le « je » du narrat 26) devant des photographies:

-Tu vois, ici, c'est autrefois. C'est mon grand-père. [...]

-C'est lequel ?

-Lequel quoi ? sursaute Evon Swogg.

-Ton grand-père ? Des trois types, c'est lequel ? [...]

-Et toi, dit-il soudain avec violence. De nous deux, tu es lequel¹⁷² ?

La question d'Evon Swogg est très surprenante, et absurde en ce qu'elle met en doute l'expérience essentielle de l'empirisme. Ce type de dialogue est révélateur de la défaillance du sens dans l'écriture post-apocalyptique : le lecteur se dit toujours que « quelque chose ne va pas ». Ce dérèglement est également visible dans des phrases regroupant des contradictions, comme quand Maria Clementi (narrat 43) affirme ceci : « Je n'entendais plus rien. Et j'écoutais¹⁷³. ». Cette écoute attentive du néant n'a aucun sens, et pourtant Marie Clementi affirme cela avec une évidence déconcertante. Son attente vaine est en quelque sorte l'attente absurde de Godot. « L'attente. L'attente » (« Waiting.Waiting¹⁷⁴. »), répète en effet le narrateur de *The Road*. Mais l'attente de quoi ? On retrouve cela dans *Des anges mineurs*: « Je crois qu'il vaut mieux, dans notre situation, ne pas s'agiter et attendre. Quand je dis je, je pense à Nadya Aghatourane, et quand je dis attendre, c'est sans savoir ce qui peut venir. Je ne bouge pas. J'attends ici en face de l'océan, en face de ce qu'il reste¹⁷⁵. ». Face à cette attente entêtée, le lecteur du XXIème siècle ne peut pas ne pas penser à Beckett, et surtout à Vladimir et Estragon, les deux personnages de *En attendant Godot* qui attendent inlassablement quelqu'un ou quelque chose qui ne viendra jamais :

¹⁷⁰ *Ibid*, p.135 (vo), p.139 (vf)

¹⁷¹ Bond, *Commentaire sur les Pièces de guerre*, *op.cit.*, p.75

¹⁷² Volodine, *op.cit.*, p.123

¹⁷³ *Ibid*, p.203

¹⁷⁴ McCarthy, *op.cit.*, p.184 (vo), p.189 (vf)

¹⁷⁵ Volodine, *op.cit.*, p.135

Estragon. – [...] Allons-nous-en.
 Vladimir. – On ne peut pas
 Estragon. – Pourquoi ?
 Vladimir. – On attend Godot.
 Estragon. – C'est vrai. (*Un temps*). Tu es sûr que c'est ici ?
 Vladimir. – Quoi ?
 Estragon. – Qu'il faut attendre¹⁷⁶.

Ce couple de personnages tragiquement clownesque, leur errance dans un espace-temps non déterminé, et leur attente de Godot semblent avoir inspiré l'écriture post-apocalyptique, qui a, pour les critiques, un aspect très beckettien. Les personnages d'abord, rafistolés, décomposés, ressemblent aux personnages de Beckett. Olivier Noël, par exemple, compare Elie, le vieillard boitant rencontré dans *The Road*, à un « vagabond beckettien¹⁷⁷ ». Et si cette comparaison est faite pour McCarthy, elle vaut également pour Volodine. En effet, Dominique Viart remarque lui aussi un lien entre les clochards de Beckett et les « anges mineurs » de Volodine¹⁷⁸. Sylvie Ducas, dans un article évoquant l'intertextualité dans les œuvres de Volodine, parle même de recyclage d'un héritage littéraire (même si Volodine a tendance à nier ses influences) : « La fiction post-exotique de Volodine, bâtie sur des cadavres et des ruines, se fait bricolage de reliquats, rafistolage de résidus, échafaudage de matériaux de récupération¹⁷⁹ ». Parmi ces « reliquats », elle cite Breton, Borges, la science-fiction, la tragédie, mais également et surtout Beckett. On retrouve aussi l'aspect beckettien dans les dialogues. Si nous pensons à celui de *Des anges mineurs* cité plus haut, nous pouvons aussi penser aux courts dialogues entre le père et son fils dans *The Road*, qui rappellent parfois l'écriture du dramaturge irlandais : « Où est-ce qu'on va ? / On va au sud. / D'accord. » (« Where are we going ? / We're going south. / Okay¹⁸⁰. »). Cette construction identique n'échappe pas à Dominique Viart, qui remarque à propos de l'écriture post-apocalyptique que « c'est là, jusque dans le travail de la syntaxe, l'une des formes possibles de l'écriture postbeckettienne. [...] Celle-ci creuse la langue par fragments, en nie les avancées, s'enfonce dans le ressassement de l'ineffable¹⁸¹ ». L'ineffable semble d'ailleurs être le facteur commun à Beckett et aux auteurs post-apocalyptiques. Ce qui est différent du mouvement de l'absurde de la moitié du XX^e siècle, c'est la réception de l'absurde par les personnages et par l'auteur, ce qu'il signifie. En effet, comme le résume Myriam Watthee-Delmotte, « si au milieu du XX^e siècle, l'absurde est perçu comme une souffrance ou un “ désenchantement ”, l'inconnaissance

¹⁷⁶ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Les éditions de Minuit, Paris, 1952, p.16

¹⁷⁷ Olivier Noël, *op.cit.*

¹⁷⁸ Dominique Viart, « L'apocalypse...et après », *op.cit.*, p.209

¹⁷⁹ Sylvie Ducas, « Ecrire l'insolite pour Antoine Volodine ou l'art du bobard dans Bardo or not Bardo », dans Arlette Bouloumié (dir), *Ecritures insolites, Recherche sur l'Imaginaire, Cahier XXXIII*, Presses Universitaires d'Angers, 2008, p.164

¹⁸⁰ McCarthy, *op.cit.*, p.51 (vo), p.57 (vf)

¹⁸¹ Dominique Viart, « L'apocalypse...et après », *op.cit.*, p.202

et l'énigme irrésolue apparaissent dans le troisième quart du siècle comme la norme convenue, sans nécessaire besoin d'être surmontée par une quelconque grandeur tragique, ni forcément compensée par des explications de type irrationnel ou occulte¹⁸². ». L'homme, après avoir réagi violemment contre l'absurdité de sa condition, a donc dépassé cette « griserie du néant » pour y être finalement habitué. Anne Barrère et Danilo Martuccelli confirment cette thèse dans leur étude sur l'écriture contemporaine, ajoutant à propos des personnages contemporains que « parfois leurs récits sont poignants ; [mais] ils ne sont plus existentiels », car l'absurde est derrière eux. « Le monde risque moins d'être tragique qu'insupportablement creux », car les personnages ont depuis appris à vivre « dans un univers définitivement désenchanté¹⁸³ ». A la fin du XXIème siècle, la crise dans laquelle est plongé le monde n'est pas plus surprenante que la rondeur de la terre. Dans ce monde désenchanté, il semble difficile de croire à quoi que ce soit.

b) Errances de la foi : entre ancrage et doute

Pourtant la foi est présente, mais surtout dans l'errance, dans ses oscillations entre une foi traditionnelle et une nouvelle foi, propre au monde post-apocalyptique. Il est intéressant de voir se développer, dans l'écriture post-apocalyptique, cet éventail de la foi, allant de la tradition la plus connue au doute, au scepticisme le plus affirmé, pour finalement arriver à l'invention d'une nouvelle foi.

On remarque d'abord la présence dans les œuvres de notre corpus de représentations traditionnelles de la religion, un certain ancrage rassurant, quoi que parfois adapté au cadre post-apocalyptique. L'apocalypse, en soi, est un événement profondément religieux. Si nous avons établi qu'un drame nucléaire était plus plausiblement à l'origine de l'anéantissement du monde, il est indéniable qu'une dimension métaphysique soit à prendre en compte. Pour Joseph Dewey, l'apocalypse moderne est plus précisément une association entre Nagasaki, Hiroshima, et l'apocalypse chrétienne¹⁸⁴. La vision eschatologique est d'ailleurs évoquée une fois dans *The Road*, quand le père observe le monde depuis la trappe où il est réfugié : « Dans l'obscurité de la cour l'ouverture faiblement éclairée de la trappe comme une tombe béante au jour du jugement dans une ancienne peinture de l'Apocalypse¹⁸⁵ ». Le « jugement dernier » est donc bien évoqué, très

¹⁸² Watthee-Delmotte Myriam, *op.cit.*

¹⁸³ Anne Barrère, Danilo Martuccelli, *op.cit.*, p.101-103

¹⁸⁴ Joseph Dewey, *op.cit.*, p.6

¹⁸⁵ « The faintly lit hatchway, lay in the dark of the yard like a grave yawning at judgement day in some old apocalyptic painting » McCarthy, *op.cit.*, p.131 (vo), p.135 (vf)

subtilement cependant, car encore une fois, ce n'est pas l'Apocalypse en soi qui intéresse nos auteurs, mais son « après ».

Et dans cet « après », nous relevons de nombreux emprunts à des canons de la religion judéo-chrétienne (qui s'impose dans la culture des trois auteurs étudiés). On pourrait ici parler de « réécritures », parfois très subtiles, de passages bibliques. Dans *The Road*, d'abord, nous croyons pouvoir lire dans l'évocation de la défunte femme une subtile référence au livre biblique du « Cantique des Cantiques », notamment quand les rêves du père sont décrits :

Dans ses rêves quand sa pâle fiancée venait vers lui elle sortait d'un dais de feuillage verdoyant. Ses mamelons frottés d'argile blanche et ses côtes peintes en blanc. Elle portait une robe de gaze et sa sombre chevelure était maintenue très haut par des peignes d'ivoire, des peignes d'écaille¹⁸⁶ ».

Or cette fiancée, « bride » dans le texte anglais, fardée et sensuelle, ressemble à la fiancée louée par le poète masculin du « Cantique des cantiques » : « Elle est un jardin bien clos, ma sœur, ô fiancée ; un jardin bien clos, une source scellée. Tes jets sont un verger de grenadiers, avec les fruits les plus exquis, grappes de henné avec des nards¹⁸⁷... ». Sa robe, ses cheveux, sa poitrine, tous les détails de la description de la femme trouvent un écho dans le poème biblique. Dans *Des anges mineurs* aussi, on peut trouver quelques « réécritures » des canons judéo-chrétiens. Aussi peut-on se demander si la scène où Baltasar Bravo apporte des cadeaux « pieusement transportés » à la tribu de Dawkes après une longue expédition¹⁸⁸ n'est pas une réécriture du célèbre passage de la visite des Rois Mages auprès du Christ nouveau-né. De la même façon, il semble qu'on puisse faire un lien entre ce qu'affirme Glomostro en montrant sa radio, « Ceci est mon corps¹⁸⁹ », à la phrase identique prononcée par Jésus lors de la Cène, et entre la fonction des récits de Will qu'il explique ainsi : « pour que votre mémoire soit préservée malgré l'usure des siècles et pour que votre règne arrive¹⁹⁰... », et le Pater Noster dans lequel il est dit « Notre Père qui es au cieux, que ton nom soit sanctifié, que ton règne vienne¹⁹¹... ». On retrouve le même genre d'emprunt dans la pièce de Bond. En effet, lorsque le Premier Homme, parlant d'un autre en lui, dit « un jour il ouvrira une porte dans

¹⁸⁶ « In dreams his pale bride came to him out of a greenn and leafy canopy. Her nipples pipeclayed and her rib bones painted white. She wore a dress of gauze and her dark hair was carried up in combs of ivory, combs of shell. », McCarthy, *op.cit.*, p15 (vo), p.21 (vf)

¹⁸⁷ On retrouve « bride » dans le cantique anglophone, « Songs of solomon » : « A garden walled-in is my sister, my bride; a garden shut up, a spring of water stopped. Your shoots are an orchard of pomegranates, with all choicest fruits, henna with nard... » ; « Le cantique des cantiques », *La Bible de Jérusalem*, Les éditions du cerf, Paris, 2007, 4 :12, p.1108

¹⁸⁸ Volodine, *op.cit.*, p.22

¹⁸⁹ *Ibid*, p.52

¹⁹⁰ *Ibid*, p.96

¹⁹¹ Avant 1966, on disait d'ailleurs « que votre règne arrive ». Le lien n'en est alors que plus évident.

mon flanc et il en sortira sans nom¹⁹² », le lecteur ne peut s'empêcher de penser à la création d'Eve à partir de la côte d'Adam. Les personnages ont également, pour la plupart, quelque chose de biblique, plus particulièrement de génésique. Le vagabond, dans *The Road*, est un vieux homme, « an old man¹⁹³ », un ermite barbu qui nous rappelle les ancêtres de l'humanité présentés dans la Genèse. Ce vieillard s'appelle d'ailleurs Elie (Ely), comme le prophète du premier « Livre des Rois ». Cela ne peut pas être un hasard, d'autant plus qu'Elie est traditionnellement l'annonciateur du Messie à la fin des temps.

Cela est également éloquent chez Volodine, où les vieilles du Blé Moucheté semblent être directement tirées du premier livre biblique. Laetitia, l'une d'entre elle, fête son « bicentenaire¹⁹⁴ ». Or il n'y a que les premiers hommes de la chrétienté qui vivent si longtemps, comme l'indique le texte biblique :

Les jours d'Adam, après la naissance de Seth, furent de huit cents ans; et il engendra des fils et des filles. Tous les jours qu'Adam vécut furent de neuf cent trente ans; puis il mourut. Seth, âgé de cent cinq ans, engendra Énosch. Seth vécut, après la naissance d'Énosch, huit cent sept ans; et il engendra des fils et des filles¹⁹⁵... »

Laetitia espère d'ailleurs, à son âge, « fabriquer un petit-fils », ce qui est physiquement impossible, comme pour Sarah, l'épouse d'Abraham, qui ne peut plus concevoir à cause de son grand âge: « Abraham et Sara étaient vieux, avancés en âge: et Sara ne pouvait plus espérer avoir des enfants¹⁹⁶. ». Mais comme elle, Laetitia réussit finalement à enfanter. Les « vieillardes pluricentennaires¹⁹⁷ » volodiniennes représentent donc un temps génésique mimant la chrétienté, « comme aux débuts de l'humanité¹⁹⁸ ».

Parfois, ces emprunts apparaissent également à la manière du palimpseste, plus comme des « restes » de tradition, des bribes de références. On peut ainsi penser au personnage très prophétique de Varvalia Lodenko dans *Des anges mineurs*, qui parcourt le monde pour déraciner le mal capitaliste, suivi par la musique de Dick Jerichoe¹⁹⁹ (dont le nom évoque évidemment les trompettes de Jéricho annonciatrices du désastre dans le livre de l'Apocalypse). Dans *The Tin Can People*, il semble qu'il y ait également quelques discrets restes du système religieux pré-apocalyptique. La première section,

¹⁹² « One day he'll open a door in my side and walk off without a name », Bond, *op.cit.*, p.52 (vo), p.50 (vf)

¹⁹³ McCarthy, *op.cit.*, p.137 (vo), p.140 (vf)

¹⁹⁴ Volodine, *op.cit.*, p.23

¹⁹⁵ « La Genèse », *Bible de Jérusalem*, *op.cit.*, 5:4, p.26

¹⁹⁶ *Idem*, 18 :11, p.39

¹⁹⁷ Volodine, *op.cit.*, p.77

¹⁹⁸ *Ibid*, p.190

¹⁹⁹ *Idem*

intitulée « Paradis en enfer²⁰⁰ » (« Paradise in hell »), nous met sur cette piste en mettant en avant une dualité proprement religieuse. De la même façon, la fascination de la tribu autour du Premier Homme recouvre forcément une dimension symbolique et sacrée : ce premier homme est-il un ersatz d'Adam ? Les reprises des canons judéo-chrétiens sont donc nombreuses et signifient un certain désir d'ancrage dans la tradition.

Mais ces représentations sont des succédanés plus que des réécritures, et elles semblent « vidées » de leur contenu spirituel, laissant apparaître une brèche dans laquelle le doute vient s'engouffrer. Ce doute, c'est le doute en l'existence d'un dieu (qui caractérise l'homme du XX^{ème} siècle). L'exemple le plus éloquent de représentation religieuse vidée de son contenu sémantique est ce que nous appelons la « coquille vide », celle qui consiste à invoquer Dieu pour tout et n'importe quoi. Dans *The Road*, le petit utilise des codes d'un temps révolu qu'il ne connaît pas réellement. Aussi formule-t-il dans l'abri une prière à ceux qui l'ont construit : « on espère que vous êtes en sécurité au ciel avec Dieu. » (« we hope that you're safe in heaven with God²⁰¹ »). Dieu ici a gardé sa majuscule, mais il est assez évident qu'il n'a pas de signification précise pour le petit qui n'a d'idée de Dieu que ce que son père a pu lui raconter. Mais invoquer Dieu est un réflexe courant des survivants. Dieu sert désormais à exprimer l'ahurissement, la stupéfaction, comme par exemple quand le père découvre une trappe où se cachent des gens découpés, mourant, prêts à servir de repas à d'autres gens : « Jesus », souffle-t-il, avant de répéter « Christ » ou « For God's sake²⁰² », ne sachant pas quoi dire d'autre face à cette horreur sans nom. « God » est répété à de nombreuses reprises par le personnage tout au long du roman, toujours pour exprimer une sensation : « God he was tired²⁰³ », ou « God it was cold²⁰⁴ », se dit-il comme pour exprimer sa lassitude face à tant d'inconfort. Ce réflexe insensé se retrouve chez Bond, où les personnages ont le même réflexe : « O God²⁰⁵ », lance la Deuxième Femme lorsque le Deuxième Homme meurt subitement.

Mais au-delà de ce réflexe d'invocation, on observe dans l'écriture post-apocalyptique une réelle mise en doute de l'efficacité ou de l'existence de Dieu. Olivier Noël explique que, dans le roman de McCarthy, les feux de camps, les éclairs et les fusées de détresse sont autant d'adresses à Dieu qui ne trouvent pas de réponse²⁰⁶. De ce silence vient naître un doute, doute que l'on peut voir symbolisé

²⁰⁰ Bond, *op.cit.*, p.51 (vo), p.49 (vf)

²⁰¹ McCarthy, *op.cit.*, p.123 (vo), p.128 (vf)

²⁰² *Ibid.*, p.93 (vo), p.98 (vf)

²⁰³ *Ibid.*, p.113 (vo), p.118 (vf)

²⁰⁴ *Ibid.*, p.188 (vo), p.192 (vf)

²⁰⁵ Bond, *op.cit.*, p.79 (vo et vf)

²⁰⁶ Olivier Noël, *op.cit.*

par la représentation du ciel chez Volodine : « Dans le ciel, les nuages s’effiloçaient en prenant l’aspect de livides lanières, de robes déchirées, de longues écharpes, et, derrière, la couche de vapeur était plus unie et gris plomb²⁰⁷. ». Le ciel, lieu de « résidence » des entités divines, est déchiré et sale, fragmenté comme le reste du monde : Dieu peut-il vivre dans ce néant ? Le père, dans *The Road*, s’adresse parfois à celui-ci, comme pour lui poser un ultimatum avant de basculer dans l’impiété : « Es-tu là ? Vais-je te voir enfin ? As-tu un cou que je puisse t’étrangler ? As-tu un cœur ? Maudit sois-tu pour l’éternité as-tu une âme ? Oh Dieu, chuchotait-il. Oh Dieu²⁰⁸ ». On voit ici l’appel désespéré de l’homme à un dieu fuyant, sévère autant que silencieux, transformant l’homme en Job reprochant à Dieu sa cruauté. L’existence de Dieu est dès lors mise en doute. A la fin du roman, l’homme qui vient sauver le petit regarde le ciel, « Comme s’il y avait eu quelque chose à voir à là-haut²⁰⁹ » (« As if there were anything to be seen »). Cet ajout sceptique rend explicite cette mise en doute. Olivier Noël explique que le soleil qui glisse dans les ténèbres est en fait Dieu : « Cette disparition n’est pas tant physique que métaphysique, nous conviant à de terrifiantes angoisses pascaliennes face à cet “accablant vide noir de l’univers²¹⁰.” ». Et ces angoisses apparaissent sous forme de rêve dans le sommeil du père, qui imagine « des dieux en loques se traînant dans leurs guenilles à travers le désert²¹¹ ». Dans ses rêves, les dieux sont donc aussi misérables que les hommes, impotents et errants. Sur la route, il croise des têtes coupées qui ressemblent à « des professions de foi avec des fautes d’orthographe » (« Runic slogans, creeds misspelled²¹² »), symboles d’une sacralité ébranlée, atteinte dans sa structure même. Dans *Des anges mineurs*, la religion est déformée, évidée de son contenu spirituel. Aussi Robby Malioutine explique-t-il lors de l’une de ses conférences sans spectateur qu’« à Luang Prabang, il y a des temples dont les vases d’autels sont des obus²¹³ ». Cette religion mêlée à la violence de la guerre atteste d’une dépossession du sacré. Enfin, dans *The Tin Can People*, le Premier Homme remet complètement en cause l’existence de Dieu quand il s’exclame : « S’il y avait des dieux ils viendraient ici pour apprendre²¹⁴ ! ».

Si l’écriture post-apocalyptique s’amuse à reproduire certains canons religieux, elle n’oublie pourtant pas de mettre en cause la religion, d’interroger sa crédibilité dans un monde en crise. Myriam Watthee-Delmotte évoque une sclérose de la foi à la fin du XXème siècle : « L’interprétation

²⁰⁷ Volodine, *op.cit.*, p.26

²⁰⁸ « Are you there ? he whispered. Will I see you at last? Have you a neck by which to throttle you? Have you a heart? Damn you eternally have a soul? Oh God, he whispered. Oh God », McCarthy, *op.cit.*, p.10 (vo), p.16 (vf)

²⁰⁹ *Ibid*, p.237 (vo), p.241 (vf)

²¹⁰ Olivier Noël, *op.cit.*

²¹¹ « Tattered gods slouching in their rags across the waste ». McCarty, *op.cit.*, p.44 (vo), p.50 (vf)

²¹² *Ibid*, p.70 (vo), p.82 (vf)

²¹³ Volodine, *op.cit.*, p.92

²¹⁴ « If there were gods they’d come here to learn ! », Bond, *op.cit.*, p.86 (vo), p.87 (vf)

péjorative des rites, désinvestis de leur performativité et réduits à l'habitus, est l'attitude du "Persan" de Montesquieu à Paris, or bon nombre des jeunes sont dans une situation d'exotisme similaire à l'égard du christianisme, qu'ils ne peuvent plus aborder que de l'extérieur, n'en possédant plus les codes²¹⁵ ». Or il semble que ce point de vue désinvesti soit employé dans l'écriture post-apocalyptique, glissant vers un scepticisme agressif. Myriam Watthee-Delmotte cite d'ailleurs Jean-Luc Nancy qui remarque dans *La déconstruction du christianisme* l'avènement d'une « posture de pensée selon laquelle Dieu demande à être effacé ou à s'effacer lui-même ». Le père, dans *The Road*, semble d'ailleurs prêt à oublier ce dieu ingrat, quand il souffle : « Maudis Dieu et meurs » (« Curse God and die²¹⁶ »).

c) Une foi profane : vers l'inspiration magique

Au doute de l'existence de Dieu succède l'avènement d'une foi profane qui exclue celui-ci, voire même la création d'une religion d'inspiration magique, une foi « sur-mesure » adaptée au monde post-apocalyptique.

La dénégation de l'existence de Dieu, d'abord, est effective dans les œuvres étudiées. Christophe Meurée explique cette dénégation par l'histoire : « Après 1945, Dieu était de longue date déclaré mort et l'homme lui-même, sursitaire, appelé à Le suivre²¹⁷. ». L'homme moderne est donc par excellence celui qui ne croit pas en Dieu, dont la mort a été annoncée par Nietzsche dès la fin du XIX^{ème} siècle. Dans *Des anges mineurs*, par exemple, les témoins, ces « anges mineurs », ont été déchu de leur pouvoir salvateur : « Les anges ici sont insignifiants et ils ne sont d'aucun secours pour les personnages²¹⁸ ». Volodine décrit d'ailleurs ses personnages dans son traité théorico-fictif, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* : « Ils se considèrent comme des techniciens athées, des artisans de la transmigration, étrangers à toute communauté religieuse²¹⁹. ». Les personnages ont donc abandonné définitivement toute vocation divine. Ce sont des anges, mais sans intérêt, mineurs. Dans *The Road*, l'abandon de la religion est également notable. Les fugitifs cruels croisés sur la route sont des « coquilles sans foi de créatures marchant en titubant sur les levées le long des marais tels des vagabonds sur une terre en délire²²⁰ ». Ils ont donc complètement abandonné la foi pour ne

²¹⁵ Myriam Watthee-Delmotte, *op.cit.*

²¹⁶ McCarthy, *op.cit.*, p.96 (vo), p.101 (vf)

²¹⁷ Christophe Meurée, *op.cit.*, p.11-12

²¹⁸ Volodine, *op.cit.*, p.7

²¹⁹ Antoine Volodine, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Gallimard, Paris, 1998, p.75

²²⁰ « Creedless shells of men tottering down the causeways like migrants in a feverland », McCarthy, *op.cit.*, p.24 (vo), p.30 (vf)

devenir que des ermites terrifiants. Mais le meilleur exemple de cet abandon, c'est Elie, le vieillard, qui l'incarne le mieux. Celui qui a tout l'air d'un prophète, affirme en effet : « Il n'y a pas de Dieu et nous sommes ses prophètes » (« There is no god and we are his prophets²²¹ »). Ce paradoxe met en exergue la cruauté de la condition d'*untermensch* qui oblige à être le prophète d'une entité inexistante. De plus, cet ersatz de prophète refuse que l'on parle de lui ou qu'on répète ce qu'il a dit, ce qui va contre le principe même de l'évangélisme. Il n'y a finalement pas plus désillusionné que ce prophète déchu de ses fonctions qui essaie de convaincre les deux personnages : « J'en ai terminé avec tout ça maintenant. Depuis des années. Là où les hommes ne peuvent pas vivre les dieux ne s'en tirent pas mieux. Vous verrez²²². ». François Hartog observe qu'« avec [Elie] s'invite toute la tradition prophétique et apocalyptique : enlevé vers le ciel, il est celui qui, d'une manière ou d'une autre, doit revenir juste avant la fin. Or le pouilleux de C. McCarthy est un étrange prophète²²³ ». Ce prophète est en effet des plus étranges, puisqu'il ne croit pas en Dieu, ce qui est un comble. Et le discours d'Elie semble être efficace, car, peu après, le père dit à son fils : « Il n'y a pas de grand livre et tes ancêtres sont morts et enterrés²²⁴ », supprimant toute possibilité de croyance au salut ou au paradis.

Mais les hommes ne restent pas sans croyance, c'est pourquoi le père continue à faire des feux, à soupirer « mon dieu », ou à s'adresser à lui. Seulement cette foi est transformée, adaptée au monde post-apocalyptique. Dans son essai *In a dark time*, Joseph Dewey explique qu'au XXème siècle, suite à la mort de Dieu, les artistes ont commencé, dès la fin de la Seconde Guerre Mondiale, à imaginer un nouveau cosmos sans dieu : « In that public cosmos, God had been silenced, and western civilization was, to use Ezra Pound's phrase "an old bitch gone in the teeth". Art, however, could provide alternatives to such insanity²²⁵ ». L'art, l'acte créateur, est donc à l'origine d'une nouvelle forme de sacré, de religiosité.

Il s'agit donc de trouver une alternative à cette foi ébranlée. Pour les personnages de Bond, cette alternative est la superstition. Ces êtres qui, bien que sûrs d'être au Paradis, ne croient pas en Dieu, décident de s'en remettre à de simples superstitions quand ils se voient mourir un à un, pris par un fléau inconnu. « Ils faisaient tous des choses qui ont à voir avec la mort ! [...] C'est pour ça que

²²¹ McCarthy, *op.cit.*, p.143 (vo), p.147 (vf)

²²² « I'm past all that now. Have been for years. Where men can't live gods fare no better. You'll see. », *Ibid*, p.145 (vo), p.149 (vf)

²²³ François Hartog, *op.cit.*, p.533

²²⁴ « There is no book and your fathers are dead in the ground », *op.cit.*, p.165 (vo), p.169 (vf)

²²⁵ « Dans ce cosmos public, Dieu a été réduit au silence, et la civilisation occidentale a été, pour reprendre l'expression d'Ezra Pound, "une vieille chienne édentée". L'art, cependant, pouvait apporter une alternative à une telle folie. », Joseph Dewey, *op.cit.*, p.35

nous mourrons²²⁶ ! », s'exclame ainsi la Quatrième Femme. Cette superstition les pousse ensuite à bouger sans s'arrêter pour déjouer la mort, puis à mettre le feu à leurs précieuses boîtes de conserve. Mais cette alternative n'est pas sacrée à proprement parler. Chez Volodine, en revanche, on constate que l'acte créateur est puissant, et le rapport à Dieu s'y transforme en magie, l'autre « religion » de l'écriture post-apocalyptique. Cet aspect magique ou mythique est notamment présent dans le récit de la naissance de Will, confiée aux sœurs Olmés, qui nous font penser aux Parques de la mythologie occidentale²²⁷. Cette naissance magique, l'avènement d'un personnage fait de chiffons, est racontée dans un autre passage où sont décrits les cris des vieilles pendant cette création, « ces mugissements rythmés et ces incantations²²⁸ ». La naissance de Will est donc toute païenne : il sort d'une boule de tissus comme Athéna sortie de la cuisse de Jupiter ou Vénus née de l'écume de la mer. Les vieilles autour de lui sont perdues « dans les hallucinations de leur fumée²²⁹ » et se livrent à un « état de transe chamanique²³⁰ » pour favoriser cette naissance magique. Will, traumatisé par cette naissance violente, affirme ainsi : « C'est de cela que je suis issu, de cette cérémonie sauvage²³¹ ». Le chamanisme pratiqué par les vieilles du Blé Moucheté est un art que Volodine apprécie beaucoup, et qui n'est pas anodin. Son origine orientale montre déjà une volonté de rupture avec les canons de la religion occidentale. Son origine étymologique, qui signifie « s'agiter », « bouger », nous rappelle les survivants de Bond qui courent pour éviter la mort : peut-être le chamanisme s'infiltrait-il dans l'esprit du survivant désespéré ? Le chamanisme semble en fait parfaitement adapté à la misérable condition des *untermenschen*. En effet, lors d'un entretien, Volodine confie son attrait pour le chamanisme, car, pendant la transe, le chamane « accède à un monde où la mort et la vie se confondent, et où il n'y a plus ni temps, ni espaces définis²³² ». Or cet espace d'entre-deux auquel accède le chamane semble faire écho à la condition de « mort vivant » de l'*untermensch*. Dominique Viart se souvient quant à lui d'une phrase dite par Volodine pour présenter *Dondog* en 2002 : « La mort n'est qu'un passage, disent les chamanes. Après le décès, l'existence se poursuit comme avant. Simplement, le monde paraît plus crépusculaire²³³. ». Le chamanisme considère donc que la mort n'est qu'une étape, et qu'une fois mort, on vit de nouveau, mais différemment. Or les survivants de l'écriture post-apocalyptique sont ces hommes qui sont déjà morts et qui traversent le néant crépusculaire. Le chamanisme est donc ici la religion de ceux qui ont tout perdu. « Plus que tout il

²²⁶ « They were all doing things to do with death ! [...] That's why we're dying ! », Bond, *op.cit.*, p.82 (vo et vf)

²²⁷ Volodine, *op.cit.*, p.24

²²⁸ *Ibid*, p.109

²²⁹ *Ibid*, p.28

²³⁰ *Ibid*, p.110

²³¹ *Ibid*, p.112

²³² S.n., « Antoine Volodine, l'écrivain chamane », fnac.com, 05 juillet 2000.

²³³ Dominique Viart, « L'apocalypse...et après », *op.cit.*, p.210

guide, autorise et organise la parole. », affirme Volodine dans *Neuf leçons de littérature*²³⁴. Aussi les personnages de *Des anges mineurs* sont-ils tous emprunts de cette spiritualité. Marina, une des vieilles du Blé Moucheté, a des yeux qui « avaient une transparence sorcière²³⁵ », alors que Alcina Baïadji tente de remédier à la stérilité des hommes en se livrant à des « procréation[s] chamaniquement assistée[s]²³⁶ » avec des « instruments magiques²³⁷ ». Volodine l'affirme lui-même, les anges mineurs sont « tous sont un peu magiciens²³⁸. », et ce sont désormais d'eux que vient le sacré, un sacré pris en main par les hommes pour les hommes.

L'attente vaine des hommes les pousse donc à douter de l'existence de celui qu'ils attendent. Godot ne viendra pas, les *untermenschen* le savent. Pour les survivants de Bond, la seule voie qui fasse autorité est « la voix de la bombe », « the voice of the bomb²³⁹ ». Les personnages, respectant celle-ci comme leur nouvelle divinité, s'enferment dans un système athée et sans espoir où la violence est devenue Dieu. Les hommes n'ont même plus de Dieu à qui reprocher leur minable condition. Mais l'ébranlement de la foi n'est pas irréversible : elle laisse place à la possibilité d'une autre foi, d'une inspiration magique fertile et salvatrice. Dominique Viart dit à propos de la littérature chamanique de Volodine qu'elle est « chuchotable par des non-vivants et des vivants, par quiconque dispose encore d'une miette de voix et d'amour²⁴⁰ ». Dans *The Road*, pas exemple, la religion est vidée de ses concepts, mais pas de son essence. On ne croit plus en ce qui nous a été dit, mais on croit encore en quelque chose. En l'amour, en l'autre, en ses rêves. Comme le remarque Olivier Noël : « Dieu [y] brille surtout par son absence ». Mais il brille encore, alors que les religions et les églises, autorités du monde évanoui, ont vraiment disparu. C'est selon Noël « l'histoire d'une transcendance entretenue dans le gris indistinct du monde sans mystère²⁴¹ ». Et nous pensons que cette transcendance surgie du néant signifie chez l'*untermensch* une capacité à inventer, à croire malgré tout.

Dans le monde post-apocalyptique, nous observons donc bien une humanité en lambeaux qui a perdu les caractéristiques qui la définissaient : les hommes sont en guenilles, autant que leur mémoire, leur langage, et leur foi. Selon Elisabeth Angel-Perez, les œuvres de notre corpus appartiennent à une « littérature de l'épuisement et de la dissolution. Epuisement de l'homme, de

²³⁴ Volodine, « Leçon par Antoine Volodine ; A la frange du réel », *op.cit.*, p.167

²³⁵ Volodine, *op.cit.*, p.41

²³⁶ *Ibid*, p.175

²³⁷ *Ibid*, p.177

²³⁸ S.n., « Antoine Volodine, l'écrivain chamane », *op.cit.*

²³⁹ Bond, *op.cit.*, p.70 (vo et vf)

²⁴⁰ Dominique Viart, « L'apocalypse...et après », *op.cit.*, p.210

²⁴¹ Olivier Noël, *op.cit.*

l'éthique, du sens²⁴². ». Face à cette condition désolante, l'individu a, selon Christophe Meurée, deux attitudes possibles : il peut être tiré vers l'ancien monde et tiraillé par l'absence d'un véritable monde nouveau, ce « qui le condamne à la répétition sans terme ni but ». Nous reconnaissons ici l'*untermensch* tel que nous l'avons décrit. Mais l'individu peut également être « porté vers un nouveau mode d'être au monde²⁴³ », se réinventer dans un monde où tout est à reconstruire. Or cet aspect est également présent dans nos œuvres, et permet d'offrir aux *untermenschen* l'espoir dont ils ont besoin. Aussi François Hartog se demande-t-il à propos de *The Road* si l'espoir est permis : « Le temps de la catastrophe doit-il durer toujours ou, à défaut d'une nouvelle Jérusalem, une lueur (au bout de la route) est-elle concevable²⁴⁴ ? ». Les *untermenschen* peuvent-ils, comme le dit le petit dans *The Road*, « porter le feu » ? Martine Millon, dans son article « Edward Bond, dramaturge britannique, “un langage pour le présent²⁴⁵” », s'intéresse aux personnages perdus du dramaturge anglophone, et affirme qu'ils sont capables d'engager un processus de réparation de l'humanité en lambeaux : « Ces personnages piégés, poussés à la folie par une cruelle adversité, ces malheureux qui luttent avec l'acharnement d'animaux blessés pour se libérer de leurs prisons, ces somnambules qui errent dans un monde en ruines, ces hallucinés cheminant vers la raison peuvent, parce qu'ils nous ressemblent comme des frères, devenir nos guides, non pas vers l'enfer qu'ils fuient, mais vers un univers redevenu humain²⁴⁶. » Et ce cheminement vers un retour à l'humanité passe, par exemple, par la capacité de créer une nouvelle religiosité, c'est-à-dire par la puissance de l'imaginaire.

²⁴² Elisabeth Angel-Perez, *op.cit.*, §4

²⁴³ Christophe Meurée, *op.cit.*, p.26

²⁴⁴ François Hartog, *op.cit.*, p.533

²⁴⁵ Martine Millon, « Edward Bond, dramaturge britannique, “un langage pour le présent” », *Périphéries*, janvier 1998

²⁴⁶ *Idem*

III *.Rêver l'après* ou la puissance de l'imaginaire :
Le doute, la lutte

Nous avons observé la densité des images décrites dans l'écriture post-apocalyptique. Mais ces images, cette esthétique de l'horreur, révèlent aussi une certaine puissance de l'imaginaire, une capacité à saisir le lecteur. Car écrire la fin, avant tout, c'est l'imaginer, l'inventer, c'est être capable de penser l'après, de jouer avec le présent pour décrire un futur hypothétique. On assiste certes, dans nos œuvres, à la cruelle description du monde chaotique, et à celle d'une humanité en lambeaux. Cependant, on remarque aussi que celles-ci offrent une porte de sortie, elles ne sont pas uniquement le développement de l'imaginaire du néant. Elles sont aussi l'affirmation d'une puissance poétique capable d'apporter un souffle aux récits de la fin. Christophe Meurée affirme d'ailleurs que « le sujet apocalyptique est un résistant¹ », car il impose de tout re-penser, de tout réécrire à la lumière du chaos. Loin d'être un sujet ennuyeux et anxiogène, il réveille la pensée, il « anéantit la sclérose de l'imaginaire embourbé dans la répétition² ». Car de la destruction à la construction, il n'y a qu'un pas. Ce pas, l'écriture post-apocalyptique le franchit sans crainte. Selon Jean Burgos, elle se saisit de la destruction pour la transformer en récit, « comme si cette dernière devait être non pas le prétexte ni la seule cause occasionnelle mais bien le ferment de toute création vraie³. ». L'écriture du monde après sa fin permet en fait de se dégager des angoisses mortifères générées par l'imaginaire du chaos, et de réveiller l'espoir par le biais du récit. Car ce que Joseph Dewey appelle l'« apocalyptic temper » n'est pas un rejet de l'espoir. Au contraire, il permet de rendre supportable l'ineffable (« giving us a way of living in a dark time⁴ »), et de réveiller un optimisme nouveau, d'apporter, selon le critique américain, « a vision that rejects the contention that to accept history is to abandon hope⁵ ». Il est donc important de lire la violente présentation du monde post-apocalyptique en se posant la question de sa fonction.

L'humanité décrite est certes en lambeaux. Mais on note qu'il existe chez ces *untermenschen* une pulsion de vie, et on comprend à la lecture que pour eux, il ne s'agit pas tant de mourir que de survivre. Survivre c'est croire, c'est avancer, et c'est aussi rêver. Or l'imaginaire se déploie dans nos œuvres pour *rêver l'après*, pour perdre le lecteur dans ses filets. Par un subtil jeu de l'écriture, nos œuvres s'amuse en effet à se demander ce qui est vrai, ce qui a été rêvé ou inventé, nous poussant à comprendre que l'écriture post-apocalyptique est un récit de la lutte si efficace qu'elle devient une lutte en elle-même.

¹ Christophe Meurée, *op.cit.*, p.20

² *Ibid.*, p.21

³ Jean Burgos, *op.cit.*, p.6

⁴ « Nous donnant un moyen de vivre par des temps sombres », Joseph Dewey, *op.cit.*, p.15

⁵ « Une vision qui rejette l'idée selon laquelle accepter l'Histoire c'est abandonner l'espoir », *Ibid.*, p.15

A. Survivre.

Cette lutte contre le néant se manifeste notamment par l'esprit de survie avec lequel les *untermenschen* réagissent. En effet, bien qu'ils semblent avoir laissé derrière eux tout espoir d'une vie meilleure, ceux-ci ne peuvent s'empêcher de se livrer à une pulsion de vie qui paraît dérisoire mais dont la portée est grande : avancer, construire pour ne pas mourir, ce n'est pas grand-chose pour ces mendiants. Pourtant, cela illustre l'éternelle lutte contre la mort à laquelle se livrent les êtres humains. Volodine relève cette inexplicable propension à la survie : « Voilà ce qui nourrit mes personnages : dans la solitude, dans l'horreur inacceptable, dans la douleur, une pratique de la survie qui refuse tout compromis avec l'adversité ou l'adversaire⁶. ». Les *untermenschen* ont donc une « pratique de la survie » qui les ferait s'élever contre un chaos apparemment indépassable. Dans son *Commentaire sur les Pièces de guerre*, Bond théorise le concept d'« innocence radicale », une innocence qui serait innée, « l'état dans lequel les petits enfants découvrent et interprètent le monde⁷ ». Cette innocence, le dramaturge la confère à ses personnages en guenilles, dénonçant chez ceux-ci une lutte essentielle contre l'oubli : « L'innocence radicale est cette certitude qu'éprouve la psyché d'avoir le droit de vivre, tout comme de n'être pas responsable de la souffrance qu'elle découvre dans le monde⁸ ». Il y aurait donc, malgré l'indéniable néant environnant, un « réflexe » humain consistant à s'opposer farouchement à la déliquescence, à s'élever, même un petit peu, contre la dégénérescence de toute chose.

a) Celui qui porte le feu

Nous avons vu précédemment que le récit post-apocalyptique mettait à distance les canons religieux afin de n'en garder que la « substantifique moelle », c'est-à-dire la foi, même païenne, la croyance en « quelque chose ». Or il semble que l'on puisse observer dans chacune des œuvres du corpus une constante ayant trait à ce caractère sacré. En effet, dans chaque œuvre émerge une figure de « sauveur », de porteur d'espoir, ou, si nous osons, de « messie ». Cette figure unique apparaît systématiquement, et relève selon nous de cette lutte contre le néant, car élire un sauveur, c'est déjà renoncer à abandonner sa condition d'homme, et c'est s'ancrer dans un processus de foi, même fragile. Cette foi, c'est « le feu » dans *The Road*, où le petit distingue les gentils des méchants par un feu intérieur sacré qui serait la source de la bonté. Nous nous proposons d'observer une par une ces

⁶ S.n., « Antoine Volodine, l'écrivain chamane », *op.cit.*

⁷ Bond, *op.cit.*, p.16

⁸ *Idem*

figures de « porteur de feu ».

Dans *The Road*, d'abord, c'est le petit que l'on dote de ce rôle salvateur. Il est en effet présenté comme un personnage particulier, différent. « Cet enfant de l'apocalypse (né avec elle) est aussi une sorte d'extraterrestre (*alien*) ou d'enfant divin, "garant" de l'humanité, et d'abord de celle de son père⁹. », nous renseigne d'ailleurs François Hartog, synthétisant ainsi toutes les fonctions de ce personnage. Ce qui est notable chez le petit, c'est d'abord sa bonté naturelle et à toute épreuve. L'enfant qui ne connaît pas le monde d'avant est initiateur d'une nouvelle humanité reposant sur l'altruisme. Lorsqu'il croise un mendiant, il pense immédiatement à l'aider sans se méfier de lui : « On ne peut pas l'aider, Papa ? » (« Cant we help him ? Papa¹⁰ ? »), demande-t-il ainsi à son père. Cette philanthropie pure traverse et éclaire le roman. Aussi, lorsqu'il croit avoir aperçu un petit garçon, l'enfant s'imagine déjà partager ses biens avec celui-ci : « Et je donnerai à ce petit garçon la moitié de ce que j'ai à manger¹¹ », prévoit-il naïvement. Sur les cendres froides de l'humanité naît donc une bonté nouvelle. Le petit est d'ailleurs présenté comme un aimant à bonté. En effet, à son fils qui s'inquiète pour le petit garçon croisé, le père répond que « la bonté trouvera le petit garçon » (« Goodness will find the little boy¹² »). Si le père ne parle pas de son fils à cet instant, l'emploi de l'article défini nous fait pourtant penser que c'est bien à son propre enfant qu'il pense. Cette bonté semble en fait avoir déjà trouvé le petit garçon, qui se soucie sans cesse des autres âmes en peine errant sur la route. Voyant l'état lamentable d'Elie, il lui adresse un geste tendre : « Le petit s'accroupit et lui mit une main sur l'épaule. Il a peur, Papa. Le monsieur a peur¹³. ». Il doit d'ailleurs insister auprès de son père pour rester un moment avec le vieillard, pour lui donner à manger et lui parler.

Cette bonté naturelle confère au petit une dimension étrange, presque magique. Lorsqu'il joue de la flûte, le récit décrit cette aura sacré qui l'entoure : il est ce « triste et solitaire enfant-fée annonçant l'arrivée d'un spectacle ambulancier dans un bourg ou un village sans savoir que les acteurs ont été enlevés par des loups¹⁴ ». Le petit est qualifié en anglais de « changeling child », c'est-à-dire, selon le folklore occidental, d'enfant remplacé par une entité magique. L'enfant, seul et lumineux, apporte donc la musique à un monde en ruine. « Quand il s'était déplacé, la lumière s'était déplacée avec

⁹ François Hartog, *op.cit.*, p.533

¹⁰ McCarthy, *op.cit.*, p.43 (vo), p.48 (vf)

¹¹ « And I'd give that little boy half of my food », *Ibid*, p.73 (vo), p.78 (vf)

¹² *Ibid*, p.236 (vo), p.240 (vf)

¹³ « The boy squatted and put a hand on his shoulder. He's scared, Papa. The man is scared. ». *Ibid*, p.137 (vo), p.141 (vf)

¹⁴ « some sad and solitary changeling child announcing the arrival of a traveling spectacle in shire and village who does not know that behind him the players have all been carried off by wolves. ». *Ibid*, p.66 (vo), p.71 (vf)

lui¹⁵ », précise la narration vers la fin du roman. Ce petit aux « cheveux d'or » (« golden hair¹⁶ ») est donc la source même de la lumière, le réceptacle de la bonté du monde. Son père l'observe, « là debout sur la route qui le regardait du fond d'on ne sait quel inconcevable avenir, étincelant dans ce désert comme un tabernacle¹⁷ ». L'emploi du terme religieux « tabernacle » nous pousse à voir dans la figure du petit une sorte de messie des temps modernes, l'incarnation d'un nouveau sacré. « L'Elie de *La Route*, croisant un père et un fils, n'a-t-il pas cru, voyant l'enfant, à l'apparition d'un ange ? », remarque Olivier Noël dans son article « *La Route* de Cormac McCarthy, Evangile pour la fin des temps¹⁸ ».

Le sociologue observe d'ailleurs la construction d'une nouvelle trinité entre l'homme (le père), l'enfant (le fils), et le feu (le Saint-Esprit). Il y aurait dans cette construction une autre réécriture des canons religieux, confirmée par exemple par la scène où le père, lavant les cheveux du petit, a l'air de le baptiser, « tout cela comme une antique bénédiction » (« All of this like some ancient anointing¹⁹»). Le petit devient finalement un dieu aux yeux de son père. « Et si je vous disais que c'est un dieu²⁰ ? », dit-il ainsi à Elie, le prophète profane. Si l'apocalypse correspond à l'avènement d'un nouveau dieu, alors elle reprend sa signification première de révélation. Le petit est le messie, le « gardien du feu divin » (« God's own fire Drake »), une « bénédiction » (« this blessing²¹ »), un « calice d'or, bon pour abriter un dieu » (« Golden chalice, good to house a god²²»). En ce sens il devient le garant du monde. Son père, pourtant plus âgé et plus éduqué, en a bien conscience : « Il ne savait qu'une chose, que l'enfant était son garant²³ ». Il accepte d'ailleurs humblement cette situation inversée, car il sait « que l'enfant était tout ce qu'il y avait entre lui et la mort²⁴ », le seul objet de sa lutte. Aussi donne-t-il à son fils la responsabilité d'« éclairer le monde » de sa bonté : « Toi tu es l'éclaireur » (« You're the scout²⁵ »), lui explique-t-il. Et cet éclaireur doit parfois donner des leçons d'humanité à son propre père : « Tu ne devrais pas te moquer de lui²⁶ », dit ainsi le petit à son père après leur rencontre avec Elie. Il va jusqu'à s'énerver contre son attitude belliqueuse, rappelant à demi-mot son rôle sacré :

¹⁵ « When he moved, the light moved with him », *Ibid*, p.233 (vo), p.237 (vf)

¹⁶ *Ibid*, p.128 (vo), p.132 (vf)

¹⁷ « standing there in the road looking back at him from some unimaginable future, glowing in that waste like a tabernacle », *Ibid*, p.230 (vo), p.234 (vf)

¹⁸ Olivier Noël, *op.cit.*

¹⁹ McCarthy, *op.cit.*, p.63 (vo), p.68 (vf)

²⁰ « What if I said that he's a god ? », *Ibid*, p.145 (vo), p.149 (vf)

²¹ *Ibid*, p.26 (vo), p.33 (vf)

²² *Ibid*, p.64 (vo), p.69 (vf)

²³ « He knew only that the child was his warrant. », *Ibid*, p.4 (vo), p.10 (vf)

²⁴ « That the boy was all that stood between him and death », *Ibid*, p.25 (vo), p.31 (vf)

²⁵ *Ibid*, p.127 (vo), p.131 (vf)

²⁶ « You shouldnt make fun of him », *op.cit.*, p.147 (vo), p.152 (vf)

Le petit ne répondait pas. Il restait assis, tête basse, secoué de sanglots.
C'est pas toi qui dois t'occuper de tout.
Le petit dit quelque chose mais il ne comprit pas ses paroles.
Quoi ? dit-il
Il leva les yeux, son visage mouillé et sale. Si, c'est moi, dit-il. C'est moi²⁷.

L'enfant sait bien qu'il détient seul une bonté précieuse. A lui seul, il est la promesse de lendemains plus sereins. Selon Hubert Artus, « l'existence même de l'enfant devient une énigme : il est le futur incarné²⁸ ... », « le terrain d'une ultime entreprise à l'orée du monde. » (« the pitch of some last venture at the edge of the world²⁹. »). Et la bonté naïve du petit, empli de cette « innocence radicale » théorisée par Bond, est l'argument essentiel de survie de la quête des personnages, comme le remarque Ron Charles : « But even when fighting for their lives, his father knows that it's a naiveté inspired by the boy's goodness that makes their fight worthwhile, that allows him to resist the age-old temptation "to curse God and die"³⁰. ».

Dans *The Tin Can People*, c'est le Premier Homme qui est doté d'une dimension sacrée. Son nom, nous l'avons déjà remarqué, est le premier signe d'une symbolique cachée, et l'adjectif numéral installe immédiatement une hiérarchie entre les survivants : celui-ci est le premier, et sans doute le plus important. Quand la Première Femme accompagne cet homme solitaire jusqu'à la tribu des nantis, ceux-ci sont d'abord fascinés : « Un homme ! » (« A man³¹ ! »), s'exclame ainsi la Troisième Femme en le voyant, alors qu'elle est entourée d'autres hommes. Aussitôt, les nantis s'attroupent autour de lui, voulant tout savoir sur cet homme sorti du néant :

Deuxième Femme : Etes-vous seul ?
Deuxième Homme : D'où êtes-vous venu ?
Deuxième Femme : Comment est-il arrivé ici ?
Troisième Femme : Peut-il parler³² ?

Comme le petit, cet homme a tout l'air, pour les autres, d'un extra-terrestre, de « quelqu'un d'une autre planète » (« someone from another planet³³ »). Mais cet être étranger apporte avec lui l'insolite espoir, comme nous le voyons au travers de l'exclamation enthousiaste des nantis : « L'un de nous ! /

²⁷ *Ibid*, p.218 (vo), p.222 (vf)

²⁸ Hubert Artus, *op.cit.*

²⁹ McCarthy, *op.cit.*, p.41 (vo), p.47 (vf)

³⁰ « Mais même quand il se bat pour leur survie, le père sait que c'est la naïveté inspirée par la bonté du petit qui rend leur combat valable, qui lui permet de résister à la tentation de l'âge d'or de "maudire dieu et mourir" », Ron Charles, *op.cit.*

³¹ Bond, *op.cit.*, p.59 (vo), p.58 (vf)

³² *Idem*

³³ *Ibid*, p.92 (vo), p.94 (vf)

Un homme nouveau ! / Au beau milieu des funérailles³⁴ ! ». Le dramaturge Alain Françon commente d'ailleurs cet enthousiasme : « Quand cet étranger arrive chez les Nantis, le jour même des funérailles, c'est tout juste s'ils ne le prennent pas pour Dieu³⁵ ». L'espoir que génère l'arrivée de cet homme transpire des dialogues : « Nous sommes heureux que vous soyez venu » (« We're glad you came³⁶ »), lui dit ainsi la Troisième Femme ; « Nous t'attendions » (« We waited for you³⁷ »), lui confie ensuite la Deuxième Femme. Enfin, celle-ci explicite le caractère sacré du Premier Homme en le hissant au rang de messie : « quand tu es arrivé nous avons cru que tu serais peut-être notre premier père » (« When you came we thought perhaps you'd be our first father³⁸ »), lui avoue-t-elle. Et les attentes des survivants sont si fortes que, voyant la mort s'abattre sur leur tribu, ils décident d'accuser immédiatement le nouvel arrivant de leur malheur. Ils décident alors de tuer le messie, et l'histoire biblique semble se répéter. Bond commente lui-même l'erreur des nantis : «...quand le jeune dieu pénètre dans la vallée les nantis font de lui Satan et du paradis un enfer³⁹. », remarque-t-il. Les nantis savent d'ailleurs en partie qu'ils font le mauvais choix. Aussi le Deuxième Homme se dit-il qu'il est « étrange de tuer quelqu'un qu'on a attendu si longtemps⁴⁰ ». Cette culpabilité les empêche finalement de tuer le nouveau venu qui, une fois les boîtes de conserve sauvagement brûlées, prend la tête de la tribu et apporte la sagesse aux nantis, comme nous le voyons dans la « Troisième section » qui tient lieu d'épilogue. « Venez et asseyez-vous ici » (« Come and sit here⁴¹ »), dit le Premier Homme à ses congénères avant de commencer à parler, tel un maître unanimement respecté.

Enfin, dans *Des anges mineurs*, c'est Will Scheidmann qui tient lieu de porteur de feu. Nous avons déjà remarqué la dimension magique de sa naissance. Car Will a été construit de toute pièce par les vieilles qui souhaitent voir l'avènement du « vengeur nécessaire⁴² ». Il est dit au narrat 17 que « les vieilles avaient planifié pour lui un destin de sauveur⁴³ ». Sa naissance a donc une fonction prophétique : il est mis au monde pour mettre fin au capitalisme. Will est-il censé être un messie belliqueux ? Ou un « bébé-médicament » venu réparer les dysfonctions du monde ? En tout cas il échoue et réinstaure le capitalisme au lieu de l'éradiquer, provoquant la colère des vieilles, qui

³⁴ « One of us ! / A new man ! / In the middle of the funeral ! », *Ibid*, p.63 (vo), p.61 (vf)

³⁵ Alain Françon, « Le thème de la trilogie des Pièces de guerre », extrait présenté par David Tuailon, *op.cit.*, p.2

³⁶ Bond, *op.cit.*, p.65 (vo), p.64 (vf)

³⁷ *Ibid*, p.88 (vo), p.89 (vf)

³⁸ *Ibid*, p.89 (vo), p.90 (vf)

³⁹ Bond, *Commentaire sur les Pièces de guerre*, *op.cit.*, p.133

⁴⁰ « Strange to kill someone we waited for so long », Bond, *op.cit.*, p.77 (vo et vf)

⁴¹ *Ibid*, p.96 (vo), p.94 (vf)

⁴² Volodine, *op.cit.*, p.24

⁴³ *Ibid*, p.72

essaient ensuite de l'abattre, en vain. Elles confient alors à leur fils une nouvelle fonction, celle de « rassembler leurs souvenirs quand ceux-ci seraient en voie de disparaître complètement⁴⁴ ». Dès lors, Will recouvre une fonction sacrée de tabernacle, de réceptacle des souvenirs agonisants. Will doit se souvenir, « rassembler fraternellement les débris de gueusaille humaine qui, ça et là encore erraient sur la planète⁴⁵ », c'est-à-dire redonner une unité à un monde dépareillé. Tel Atlas portant son fardeau, Volodine porte les malheurs humains et leur responsabilité sur son dos. Il s'en plaint d'ailleurs : « Sur mes épaules, les vieilles s'obstinaient à faire reposer désormais l'avenir du monde, ou du moins, de son axe⁴⁶ ». Will est donc « le porteur de feu » de l'œuvre de Volodine. Il est le garant de la mémoire, et le réceptacle des espoirs des vieilles du Blé Moucheté.

Chaque œuvre post-apocalyptique semble donc devoir faire naître un garant de l'humanité et de sa possible réhabilitation. Selon Christophe Meurée, cela est inévitable car « la dimension prophétique de l'apocalypse s'intrique indéfectiblement à une dimension messianique⁴⁷ ». Il justifie ces figures de « porteur de feu » par l'obligation, pour les personnages, de se sacrifier : « se savoir sacrificable et se sacrifier au bénéfice du maintien d'un équilibre fragile devient la croix que porte tout sujet apocalyptique⁴⁸... », affirme-t-il. Le petit, le Premier Homme et Will Scheidmann sont donc des garants de l'humanité portant un feu, tout minime soit-il, capable, peut-être, de « rallumer le monde ». Ils incarnent donc le premier pas vers la survie.

b) La pulsion de vie

Outre ces « porteurs de feu », nous remarquons dans l'écriture post-apocalyptique de nombreux signes du désir de survivre. Au cœur du chaos, une « pulsion de vie » s'affirme. La vie, aussi complexe soit-elle, est encore précieuse pour les *untermenschen*. Dans *The Road*, par exemple, le père a conscience de sa « précieuse respiration » (« precious breath⁴⁹ »). Cette conscience révèle la grande fragilité de la vie, mais également sa rareté. On peut d'ailleurs voir les blancs typographiques qui séparent les paragraphes comme autant de légers souffles qui font « respirer » une phrase asthmatique. La survie est donc importante pour ces derniers hommes. L'incipit de *Des anges mineurs* fait d'ailleurs allusion à cette modalité. Le « je » du premier narrat, s'observant dans le

⁴⁴ *Ibid*, p.79

⁴⁵ *Ibid*, p.112

⁴⁶ *Ibid*, p.115

⁴⁷ Christophe Meurée, *op.cit.*, p.22

⁴⁸ *Ibid*, p.24

⁴⁹ McCarthy, *op.cit.*, p.3 (vo), p.9 (vf)

miroir, voit en effet « [sa] tête, cette boule approximative, ce masque que la survie a rendu cartonneux⁵⁰... ». Les personnages sont donc marqués par la difficile survie au milieu du chaos.

Cette survie est d'abord observable par l'attachement à des objets capables de rendre l'existence moins difficile. Ces objets de la survie sont en effets omniprésents et marquent l'importance pour les *untermenschen* de vivre malgré tout, d'une façon ou d'une autre. Dans *The Road*, par exemple, les personnages trainent avec eux un caddie rempli de bâches en plastique ou de vêtements empuantis (« the stinking robes and blankets⁵¹ »). Ce caddie leur garantie un minimum de confort pour ne pas mourir. Il contient des bâches, des couvertures, des sacs, un briquet, du bois, des boîtes, des jouets, des vêtements ou des morceaux métalliques. C'est avec cela que le père réussit à les faire tenir. Tout au long du roman, celui-ci se préoccupe de ces objets moisis. « Ce qui l'inquiétait le plus c'étaient leurs chaussures. Ça et la nourriture⁵². », confirme d'ailleurs la narration. La mention de la nourriture nous semble d'ailleurs révélatrice, car elle est une autre constante de l'écriture post-apocalyptique. En effet, manger est sans doute la préoccupation majeure de chaque survivant. Dans *The Road*, les maigres repas des personnages sont toujours évoqués. Aussi mentionne-t-on les « galettes de farine de maïs », les « biscuits salés et [les] saucisses en conserve », ou la « boîte de haricots blancs⁵³ » qu'ils mangent le long de la route. Cette mention n'est *a priori* pas essentielle au récit, et pourtant, elle met en évidence l'importance pour ces « presque-morts » de ne pas flancher, de continuer à prendre des repas, de se remplir. La nourriture est également mentionnée dans *Des anges mineurs*. Aussi, avant de partir vers la maison d'Enzo Mardirossian, le narrateur prévoit-il de « mettre dans [son] sac de la nourriture⁵⁴ ». On retrouve ici le réflexe du père et son fils chez McCarthy : on ne va nulle part sans emporter un peu de nourriture. Au narrat 39, Abacheïev décide de cuisiner pour une mystérieuse voisine. Ce repas, cuisiné avec des restes au milieu des ruines, symbolise un geste de paix, de lutte contre la solitude : « Comme la solitude pesait à Abacheïev, il décida de préparer un repas pour sa nouvelle voisine et d'aller le lui offrir⁵⁵ ». La longueur de la description de la confection du repas (trois pages) nous fait penser qu'elle est importante. Enfin, on pense au revendeur d'objets pour qui travaille Clara Güzül, et chez qui « les bouteilles et les boîtes s'entassent⁵⁶ ». Cet amoncellement de boîtes de conserve nous fait évidemment penser à la troisième œuvre de notre corpus, *The Tin Can People*. En effet, la manie des

⁵⁰ Volodine, *op.cit.*, p.9

⁵¹ McCarthy, *op.cit.*, p.3 (vo), p.9 (vf)

⁵² « Mostly he worried about their shoes. That and food », *Ibid*, p.15 (vo), p.21 (vf)

⁵³ McCarthy, *op.cit.*, p.11, p.35, p.65 (vf)

⁵⁴ Volodine, *op.cit.*, p.10

⁵⁵ *Ibid*, p.182

⁵⁶ *Ibid*, p.140

nantis pour les boites de conserve nous semble être l'exemple le plus parlant. Les nantis n'ont plus rien d'autre que ces entrepôts remplis de boites de conserve : « Nous avons des boites de conserve : des millions : assez pour vivre pendant mille ans⁵⁷ ». Cette abondance inespérée au milieu du néant convainc les survivants qu'ils sont des nantis, des chanceux. Les boites de conserve sont leur trésor : « nous les avons appelées les fruits du paradis⁵⁸ », affirme d'ailleurs la Première Femme. Parce qu'ils ont suffisamment à manger, les nantis se croient au Paradis : c'est dire l'attachement porté à la nourriture. Cet attachement finit d'ailleurs par les rendre fous : dépassés par la mort qui s'abat inexplicablement sur leur tribu, les nantis décident de se ruer sur les boites pour les manger, puis de brûler les entrepôts : « Manger et manger et manger ! » (« Eat and eat and eat⁵⁹ ! »), crie la Deuxième Femme comme un sauvage. La nourriture est si liée à la survie que les nantis en deviennent boulimiques.

Il faut voir cette pulsion de vie comme une quête inlassable du confort, même le plus dérisoire. Le confort est le seul moyen de supporter la vie dans ce contexte sombre. Il semble important de mentionner dans *The Road* le passage de l'abri, qui se trouve exactement au milieu du roman. Dans ces quelques pages, le père et son fils trouvent un abri antiatomique où sont stockées des boites de nourritures, des couvertures, et des objets dérisoires. C'est un véritable moment d'ataraxie pour les personnages comme pour le lecteur. Demandant à son fils comment il se sent, le père est surpris de sa réponse: « Alors, comment c'est ? dit l'homme. Enfin chaud⁶⁰. », répond le petit. Ainsi est formulé l'idéal de tout survivant post-apocalyptique : il veut simplement avoir « enfin chaud » (« warm at last »). De « ce minuscule paradis⁶¹ » (« this tiny paradise »), le père et son fils sortent revigorés, propres, et avec un minimum de confort (un nouveau caddie, des vêtements propres et...des boites de conserve). Ils quittent cet abri qui leur assurait une survie agréable par prudence, car, dans l'ère post-apocalyptique, le confort est une outrance inacceptable.

L'extrême prudence des hommes est une autre modalité de la pulsion de vie dans l'écriture post-apocalyptique. Nous la remarquons particulièrement dans *The Road*, où la prudence du père est visible tout au long du roman. Dès le début, celui-ci formule son inquiétude : « On ne réfléchit jamais assez⁶² », dit-il à son fils. Aussi est-il toujours sur le qui-vive, craignant toujours l'arrivée d'un tiers hostile. Nous remarquons cette prudence à travers l'opulent champ lexical du regard et de

⁵⁷ « We have tins : millions : enough to live on for a thousand years », Bond, *op.cit.*, p.56 (vo), p.54 (vf)

⁵⁸ « We called them the fruit of paradise », *Ibid*, p.80, p.81 (vf)

⁵⁹ *Ibid*, p.82 (vo et vf)

⁶⁰ « What do you think ? the man said. Warm at last », McCarthy, *op.cit.*, p.124 (vo), p.128 (vf)

⁶¹ *Ibid*, p.126 (vo), p.131 (vf)

⁶² « We're not thinking », McCarthy, *Ibid*, p.6 (vo), p.12 (vf)

l'observation présent tout au long du roman. Pour le père, il faut surveiller pour survivre. Ne jamais baisser sa garde. Aussi note-t-on dès l'incipit qu'il porte toujours ses jumelles, qu'il « inspect[e] », qu'il reste à « regarder le jour gris cendre se figer sur les terres alentour⁶³ ». Les verbes « regarder » (« look »), « surveiller » (« watch »), ou « examiner » (« study ») sont omniprésents. Le père cherche à tout prix à rester dans une position de contrôle. Nous voyons dans cet acharnement une autre pulsion de vie. Renaud Ego, dans son commentaire sur le roman de McCarthy, remarque d'ailleurs cet attachement à la survie par tous les moyens:

La pénombre, même le jour, et la nuit, “un noir à se crever le tympan à force d’écouter”. Et puis le guet de tous les instants pour échapper aux hordes barbares dont les derniers haillons hantent ces parages lugubres, en proie aux chasses les plus infectes. Alors que reste-t-il quand il ne reste rien ? La nécessité de continuer malgré tout, “une ultime entreprise à l’orée du monde. Une chose presque inexplicable. Et qui l’était⁶⁴.”

Cette « nécessité de continuer malgré tout » passe enfin par la fabrication, par la construction impulsive d'objets. C'est le retour de l'*Homo Faber* tel que le décrit Henri Bergson, l'homme qui fabrique ses propres outils. En effet, les survivants semblent définis par cette « faculté de fabriquer les objets artificiels, en particulier des outils à faire des outils, et d'en varier indéfiniment la fabrication⁶⁵ » que décrit Bergson dans son essai théorique, *L'évolution créatrice*. Dans chacune des œuvres, nous notons l'évocation de la création d'outils. Dans *The Road*, d'abord, le père ne cesse de fabriquer des objets pour améliorer son quotidien. Nous dénombrons plus de cinq scènes de « bricolage » au cours du roman de McCarthy. A chaque fois, les gestes du père sont très détaillés. Ainsi le père répare le caddie, confectionne des balais pour le caddie, ou encore improvise un abri « avec des bâtons et de la bâche⁶⁶ ». Ces passages ne sont pas anodins car ils mettent en exergue la motivation du père à fabriquer lui-même des objets que le monde ne lui fournit plus. On peut lire le même intérêt pour le rafistolage dans *Des anges mineurs*, où il est décrit par exemple « un sémaphore sur lequel quelqu'un avait bricolé une roue éolienne⁶⁷ ». Quand Khrili Gompo se retrouve au narrat 16 au milieu d'un marché, il observe aussi « des outils et des ustensiles infiniment usés et rafistolés depuis des siècles⁶⁸ ». Ces objets « faits-mains », loin des produits d'usines qui n'existent plus, sont également présents dans *The Tin Can People*. Quand les nantis fantasment sur la possible existence d'autres survivants, ils espèrent qu'ils sont de véritables *Homo Faber* : « peut-être qu'ils

⁶³ *Ibid*, p.10 (vf)

⁶⁴ Renaud Ego, *op.cit.*, p.18

⁶⁵ Henri Bergson, *L'Évolution créatrice* (1907), PUF, coll. "Quadrige", 2007, chap. II, pp.138-140.

⁶⁶ McCarthy, *op.cit.*, p.20, p.22, p.32 (vf)

⁶⁷ Volodine, *op.cit.*, p.32

⁶⁸ *Ibid*, p.65

savent encore comment fabriquer quelque chose⁶⁹ ! », s'exclame ainsi la Deuxième Femme. Nous voyons ici que l'intérêt n'est pas ce que l'on peut fabriquer (« quelque chose », « things »), mais simplement la faculté de fabriquer, d'utiliser ses mains pour créer. Le Deuxième Homme s'attèle d'ailleurs à construire une lance pour tuer le Premier Homme. Son action est signifiée par les didascalies : « martelant » (« hammering »), « continue à marteler » (« still hammering⁷⁰ »). Cette précision, ajoutée aux dialogues, montre l'importance de ce geste créateur.

L'intérêt de ces fabrications est aussi d'installer les personnages dans une routine salvatrice. En effet, ces nomades sans foyer trouvent dans le réflexe de rafistolage une résurgence du quotidien, d'un cycle itératif. Cela est très clair chez McCarthy, où les descriptions des divers « bricolages » du père sont toujours marquées par l'itération de la conjonction de coordination « et » qui enferme l'action dans une répétition, dans une habitude : « Il poussa le caddie en-dehors de la route et le fit basculer à un endroit où on ne pouvait pas le voir et ils laissèrent leurs sacs et retournèrent à la station-service⁷¹. ». On voit bien dans cette accumulation d'actions brèves un effort pour enfermer les actions dans une nouvelle routine. D'ailleurs, on note que dans *The Road*, les actions sont toujours les mêmes : les personnages marchent, ils bivouaquent, ils mangent, ils dorment. Il devient alors difficile de se repérer dans le roman. Or, cet ancrage dans une routine est un autre signe de la pulsion de vie qui pousse à avoir des habitudes, un rythme, pour ne pas se laisser sombrer dans la désorganisation du chaos.

c) L'errance d'Ulysse

L'élaboration d'une fragile routine est une lutte contre la mort, mais aussi contre le manque d'ancrage des *untermenschen*, ces êtres sans foyer qui errent sans but depuis longtemps. En cela, nous pouvons voir ces êtres nomades comme les membres d'une expédition interminable, ponctuée par les péripéties et par la menace de la mort, les personnages d'une *Odyssée* moderne. On verrait alors dans la figure de l'homme errant un nouvel Ulysse, qui avance comme lui, à l'aveugle, dans le seul but d'être apaisé, portant en lui l'idéal d'un chez-soi déjà lointain. Comme Ulysse, d'ailleurs, les *untermenschen* ne sont « personne⁷² ». *L'untermensch* est un nomade sans ancrage, mais c'est également un migrateur, un être qui, comme les oiseaux, s'enlise dans un mouvement permanent pour échapper à la mort.

⁶⁹ « Perhaps they still know how to make things ! », Bond, *op.cit.*, p.61 (vo), p.59 (vf)

⁷⁰ *Ibid*, p.75 (vf)

⁷¹ McCarthy, *op.cit.*, p.6 (vo), p.13 (vf)

⁷² Face au cyclope Polyphème, Ulysse dit qu'il se nomme « Personne » (*Outis*), pour tromper celui-ci ; Homère, *L'Odyssée*, chant IX

Cette *Odyssée* contemporaine se caractérise d'abord par une marche inexorable et sans but, une dynamique du mouvement qui s'impose à chaque survivant comme une évidence. Dans *The Tin Can People*, la Quatrième Femme ne comprend pas comment elle a pu se rendre aussi vite auprès de ses congénères pour leur annoncer la mort de l'un d'entre eux : « Dis-moi où j'ai trouvé la force de courir si vite ! Ca doit bien venir de quelque part⁷³ ». Il existe un mystère au cœur de ce mouvement rapide et inexplicable, cette force née au milieu d'une apathie générale. Dans *Des anges mineurs*, cette dynamique inexorable est également représentée : « Inlassablement, nous oublions les échecs et nous repartions vers ce qui, sur les cartes, figuraient maintenant en blanc ; nous étions désireux d'apprendre si toujours au loin existaient des hommes et des femmes⁷⁴... », raconte le « nous » du narrat 36. L'espoir, même désillusionné, est ici le motif du nomadisme. Et rien ne semble pouvoir empêcher cette quête que tout le monde sait vaine, comme si une force poussait les survivants à continuer à chercher, à avancer au-travers du néant. Nous pouvons parler ici d'une vectorisation, d'une dictature de la route, cette grande maîtresse qu'il faut suivre à tout prix, et qui est la figure majeure du roman de McCarthy. Dans *The Road*, les personnages s'arrêtent, « puis ils [repartent] le long du macadam dans la lumière couleur métal de fusil pataugeant dans la cendre, chacun tout l'univers de l'autre⁷⁵ ». La route et son axe ont toujours raison d'eux, et ils ne peuvent que marcher, marcher et suivre cette interminable bande grise. Tout comme le père et son fils « allaient vers le sud⁷⁶ », un étrange équipage décide, au narrat 36 de l'œuvre de Volodine, de faire cap sur « vers le sud-ouest⁷⁷ ». Cette dynamique du mouvement se situe entre la véritable pulsion et l'errance. Dans *Des anges mineurs*, l'expédition de Freek Winslow est, selon ses termes, une « pérégrination⁷⁸ ». Personne n'a de maison, et dans la rue, on peut entendre « les voix des nomades qui trainent des charges à travers les cendres, le sable⁷⁹ ». Chaque survivant devient donc inévitablement un nomade qui doit avancer, sans raison, sans autre intérêt que celui de l'errance.

Le mouvement devient un impératif vital pour les survivants qui ne savent plus demeurer en un seul endroit. De plus, l'immobilité implique, à cause du froid, de la stérilité des terres et de la menace des autres, une mort certaine. Ainsi, dans *The Road*, cet impératif est très souvent répété par le père, qui ne cesse de rappeler à son fils qu'ils ne peuvent pas s'arrêter : « il faut partir », « We

⁷³ « Tell me where I got the strenght to run so fast ! It must have come from somewhere ! », Bond, *op.cit.*, p.81 (vo et vf)

⁷⁴ Volodine, *op.cit.*, p.169

⁷⁵ « Then they set out along the blacktop in the gunmetal light, shuffling through the ash, each the other's world entire », McCarthy, *op.cit.*, p.5 (vo), p.10 (vf)

⁷⁶ *Idem*

⁷⁷ Volodine, *op.cit.*, p.170

⁷⁸ *Ibid*, p.133

⁷⁹ *Ibid*, p.62

have to go⁸⁰ », répète-t-il une dizaine de fois, « Il faut qu'on continue », « let's just keep going⁸¹ ». Ron Charles remarque d'ailleurs cet impératif : « there's literally nowhere to go, no sense in going, just the inexorable impulse to move⁸². »

Quand le père se blesse à la jambe, il est dit que « marcher devenait pénible⁸³ », et l'on réalise que si le mouvement n'est plus possible, alors la survie non plus. Immobilisé, le père meurt peu après. Le même impératif de mouvement est notable dans *The Tin Can People*. Le Premier Homme, racontant ses années d'errance solitaire, rappelle qu'il « Faut avancer / Ne jamais s'arrêter⁸⁴ ». A la section suivante, quand les nantis sont obnubilés par la mort, ils ne peuvent plus rester immobiles, de peur d'être arbitrairement emportés par celle-ci : « Il faut bouger ! C'est aussi simple que ça ! », « S'agiter, se secouer les jambes ! On n'est pas obligé de mourir⁸⁵ ! », s'exclament ainsi la Quatrième et la Deuxième Femme. C'est la même chose dans *Des anges mineurs*, où un personnage témoigne qu'« il était nécessaire souvent de marcher au milieu de la désolation pendant des années entières⁸⁶ » pour ne pas mourir. Le mouvement est donc plus que préférable, il est nécessaire à la survie.

Cette avancée continue, cette marche inexorable à travers un monde désolé constitue donc une sorte de long voyage à péripéties, d'*Odyssée* moderne. Quelques indices nous renseignent sur cette possible comparaison. Selon le critique Renaud Ego, « *The Road* est une épopée de la survie dans la mort, une *Odyssée* sans Ithaque après que l'apocalypse nucléaire a eu lieu ». On retrouve cette comparaison dans le texte même chez Volodine, où plusieurs étranges expéditions sont racontées (celles de Khrili Gompo d'abord, mais aussi celle de Baltasar Bravo chez les Dawkes, le voyage évangéliste de Varvalia Lodenko, ou encore la mission de Freek Winslow). L'expédition de Baltasar Bravo (narrat 5) a véritablement des allures d'*Odyssée* : l'équipage est nettement réduit suite à une tempête, et l'idée du retour est une obsession, tout comme dans le récit d'Homère. L'expédition en ville de Lazare Glomostro (narrat 14) utilise par ailleurs le style du récit de voyage : « Le 10 mai, à minuit pile – donc déjà le 11 mai –, l'expédition démarra. ». L'usage du passé simple et les références temporelles exactes rappellent en effet ce genre littéraire. Enfin, lorsqu'une femme

⁸⁰ McCarthy, *op.cit.*, p.82 (vo), p.88 (vf), par exemple

⁸¹ *Ibid*, p.167, p.170 (vf)

⁸² « Il n'y a concrètement nulle part où aller, aucune raison d'avancer, simplement l'inexorable pulsion du mouvement », Ron Charles, *op.cit.*

⁸³ « It made for heavy going », McCarthy, *op.cit.*, p.228 (vo), p.230 (vf)

⁸⁴ « Must move / Keep going », Bond, *op.cit.*, p.65 (vo), p.64 (vf)

⁸⁵ « We must keep moving ! It's as simple as that ! » ; « Wave ! Kick your legs ! We don't have to die ! » *Ibid*, p.81 (vo), p.82 (vf)

⁸⁶ Volodine, *op.cit.*, p.190

se rue sur Khrili pendant l'une de ses expéditions, le récit nous fait beaucoup penser aux retrouvailles entre Pénélope et son époux Ulysse :

La fille se dirigeait sur moi d'une façon inéquivoque, elle vient à moi comme si elle me connaissait, comme si elle m'avait longtemps attendu, comme si elle m'avait passionnément aimé et attendu, comme si elle m'aimait depuis toujours, comme si, en dépit des évidences et en dépit des discours de ses proches, elle avait persisté à croire que je n'étais pas mort ou que je m'évaderaï un jour de la mort et reviendraï, comme si enfin j'étais revenu vers elle, après une longue absence, après un long, très long voyage⁸⁷.

Pendant quelques secondes, le voyageur Khrili devient donc Ulysse retournant chez lui. Cependant, ceci n'est qu'une illusion qui sera vite oubliée. Mais l'espace d'une seconde, Khrili a été l'heureux nautonnier de retour à Ithaque. La ressemblance entre nos récits et l'*Odyssee* nous renseigne donc sur la notion capitale de mouvement dans l'ère post-apocalyptique : on avance dans le chaos comme on avance sur une mer hostile, affrontant les épreuves, supportant les morts dans l'espoir secret d'être un jour heureux à nouveau. Le parcours des survivants, comme celui d'Ulysse, a parfois tendance à se transformer en parcours initiatique.

Survivre est donc capital pour *l'untermensch*. Il ne sait parfois pas lui-même qu'il porte en lui ce feu créateur qui le pousse à avancer, à croire, à créer. A ce propos, Hubert Artus apporte une réflexion sur *The Road* que l'on peut élargir aux autres œuvres du corpus. Il dit que « *La Route* est comme une métaphore plurielle. Globale. A l'heure où, allongement de la durée de vie et clonage faisant, l'homme a un rapport de moins en moins rationnel à sa vie et à sa mort, le livre de McCarthy agit comme le roman d'une autre rationalité. D'un monde où l'homme n'est plus seul, mais où il n'a pas conscience de ce qui l'accompagne. Il n'a plus conscience que de sa survie. ». On voit donc bien à quel point l'impératif d'une survie, même instinctive, est présente dans l'écriture post-apocalyptique. Et derrière l'attitude misérable de ces survivants en guenille, nous savons qu'il existe la forte – bien que parfois inconsciente – lutte contre la mort et contre la déshumanisation. L'être humain créer et avance. Ce que recherchent ces survivants, et ce sur quoi ils s'appuient, c'est en fait la simple possibilité d'un ailleurs.

B. Et si c'était un rêve ? Le doute, la mise à distance

La possibilité d'un ailleurs, voici ce qui fait tenir les survivants, et ce qui développe chez eux la puissance de l'imaginaire. Selon Myriam Watthee-Delmotte, cette prégnance de l'imaginaire se

⁸⁷ *Ibid*, p.66

justifie par l'histoire littéraire : en effet, selon elle, l'absurde a été « digéré » à la fin du XXème siècle. Dès lors, les frontières entre réel, fictif et onirique s'effacent. C'est ce qui permet dans l'écriture post-apocalyptique la prolifération du doute, l'invasion du rêve dans le réel. On y observe en effet l'omniprésence de l'onirisme. Le rêve envahit la réalité, la réalité soupçonne le rêve, et le réel s'en trouve mis à distance, imprégné d'imaginaire. Volodine, auteur insaisissable de ce début de millénaire, est l'exemple le plus évident de cette mise en avant de l'imaginaire. Son mouvement, le « post-exotisme », relève déjà de ce mystère farouche. Dans la « préface » de *Des anges mineurs*, l'auteur rappelle d'ailleurs ce qu'il considère être le post-exotisme, c'est-à-dire un genre nouveau, « un conflit vibrant entre mémoire et réalité, entre imaginaire et souvenir ». L'intérêt du post-exotisme est de créer des passerelles entre le souvenir, le réel et le rêve, en les confondant. « Les narrats agissent comme des détonateurs d'imaginaire⁸⁸. », affirme d'ailleurs Bernard Quiriny. Ils sont, selon Volodine « une séquence poétique à partir de quoi toute rêverie est possible⁸⁹ », où toute entorse à la vraisemblance est encouragée. Nous voyons que la rêverie est placée ici comme principe moteur de l'œuvre. Selon Dominique Viart, Volodine a recours à « ce que Clément Rosset appelle un réel décalé⁹⁰ ». Plutôt que de s'attacher strictement au réel, Volodine, mais aussi Bond et McCarthy, se livrent en fait à un imaginaire joueur, perturbateur, qui perd le lecteur dans les fils de sa toile, et qui lui permet de *rêver l'après*.

a) L'ailleurs et l'étrange

La puissance de l'imaginaire se manifeste d'abord par un « désancrage » du récit : ses cadres sont rendus amovibles, incohérents, et le lecteur ne sait plus où ni quand ont lieu les faits, et quels sont ces faits baignés dans l'étrange.

Ce désancrage est avant tout temporel. En effet, dès l'événement apocalyptique, le temps ne semble plus compter. Ou du moins plus comme avant. Le temps semble dysfonctionner, comme tout ce qui l'environne. On ne peut pas dire qu'il n'y a aucune référence précise dans l'écriture post-apocalyptique. Les références spatiales, par exemple, bien que parfois imprécises, sont présentes. Nous avons déjà parlé des granges typiquement américaines décrites dans *The Road*. Nous pouvons aussi penser au bateau qu'examine le père, et qui vient de Tenerife. Dans *Des anges mineurs*, on croise des références spatio-temporelles précises. Mais elles sont si précises qu'elles en deviennent

⁸⁸ Bernard Quiriny, *op.cit.*

⁸⁹ Volodine, *op.cit.*, p.7

⁹⁰ Dominique Viart, « Situer Volodine ?... », *op.cit.*, p.47

douteuses. Dans les dernières pages par exemple, on note un grand souci du suivi temporel : chaque narrat correspond ainsi à un jour (les narrats 43 à 49 correspondent à une période du 16 au 22 octobre). Mais au milieu d'un flou général de références, le lecteur ne croit plus à ces précisions, comme par exemple quand le narrat 11 s'ouvre sur cette précision : « Sept heures du matin venaient de sonner⁹¹ », ou bien quand la narration se fait tatillonne sur les dates : « le 10 mai, à minuit pile – donc déjà le 11 mai⁹² ». Volodine explique à ce propos que « le lecteur a tendance à chercher dans le décor des points de repère signifiants⁹³. ». Or c'est contre ce « formatage » de lecture que Volodine veut s'élever.

Aussi les notions de temps sont-elles le plus souvent évasives dans *Des anges mineurs* : « On était en automne⁹⁴ », situe vaguement le « je » du narrat 11, « c'était une nuit magnifique de juin⁹⁵ », dit celui du narrat suivant. L'indécision est la même dans le roman de McCarthy, où la notion de temps échappe peu à peu aux personnages. Aussi le père se demande-t-il souvent à quelle époque de l'année il est : « Il pensait qu'on devait être en octobre mais il n'en était pas certain⁹⁶ », relate le narrateur. Il peine de plus en plus à se situer dans le temps : « Tard dans l'année. Il savait à peine quel mois⁹⁷ ». L'ancrage temporel paraît donc inadéquat à l'errance et l'instabilité imposées par un monde hostile à toute vie. Christophe Meurée remarque en fait que « le sujet apocalyptique circule mal parce que l'espace de fiction qui l'accueille allégorise l'étau temporel dans lequel il est pris⁹⁸ ». Plus encore qu'une incertitude, la notion de temps va jusqu'à dégénérer, se déformer au travers de l'écriture post-apocalyptique. Le traitement du temps est alors adapté à la forme d'une écriture qui se veut libre. Dans *The Road*, quand le narrateur affirme qu'« on était peut-être en novembre », « It could be November⁹⁹ », cette spéculation a plus l'air d'une devinette que d'un calcul précis. Dans *Des anges mineurs*, le temps a parfois l'air de se dilater, créant une temporalité distendue. Entre les narrats, le temps n'est jamais le même : celui des expéditions est très serré, on suit l'histoire comme au cours d'un récit standard. Mais quand il s'agit de Will, par exemple, le temps est élargi, sa condamnation, sa fusillade et sa grâce durent des dizaines d'années mais sont racontées presque à la suite, en parallèle avec des narrats où le temps prend son temps. Ce décalage crée une véritable distension temporelle, comme quand Bashkim Kortchmaz se souvient d'une jeunesse qui date d'il y

⁹¹ Volodine, *op.cit.*, p.42

⁹² *Ibid*, p.55

⁹³ Volodine, « Ecrire en français une langue étrangère », *op.cit.*, p.83

⁹⁴ Volodine, *op.cit.*, p.43

⁹⁵ *Ibid*, p.49

⁹⁶ « He thought the month was October but he wasn't sure. He hadn't kept calendar for years », McCarthy, *op.cit.*, p.4 (vo), p.10 (vf)

⁹⁷ « Late in the year. He hardly knew the month », *Ibid*, p.25 (vo), p.31 (vf)

⁹⁸ Christophe Meurée, *op.cit.*, p.19

⁹⁹ McCarthy, *op.cit.*, p.75 (vo), p.80 (vf)

a 272ans (narrat 19) alors que Khrili Gompo, n'ayant que trois minutes, voit passer chaque seconde de son expédition (narrat 9). Ne pouvant pas compter sur ce temps capricieux, l'un des personnages se créer une sorte de calendrier empirique « Je consultais mes calendriers internes afin d'établir une chronologie de ce qui avait précédé¹⁰⁰ ». Sylvie Ducas observe d'ailleurs cette temporalité « brouillée », notant qu'elle « peut se dilater, s'arrêter, s'accélérer ou se ralentir, voire s'abolir soudain sans raison¹⁰¹ ». Cet aspect aléatoire du temps est égal chez McCarthy, où le concept de lendemain, par exemple, devient dérisoire : « Demain peut-être. Demain arrivait et repartait¹⁰². ». Cette extrême labilité pousse évidemment le récit vers une atemporalité affirmée. Au narrat 26, à propos d'une photographie, le narrateur avoue qu'« on peut situer cela n'importe où, à n'importe quelle époque¹⁰³ », affirmant ainsi la vanité de toute référence spatio-temporelle. Une atemporalité s'installe de la même façon dans *The Road*, où il est dit que « les jours se traînaient sans date ni calendrier¹⁰⁴ ». François Hartog remarque d'ailleurs cette abolition du temps dans le roman de McCarthy : « Dans ce temps d'après, il n'y a plus ni passé ni futur, rien en deçà ou au-delà du moment présent : “Chaque heure. Il n'y a pas de plus tard. Plus tard c'est maintenant¹⁰⁵” ». Cette absence de temporalité a pour effet de désancrer le récit, qui a lieu dans un espace-temps peu défini, trouble, et inconstant. Du personnage ou du lecteur, aucun ne peut situer avec précision l'histoire qui est racontée : quel est ce monde sans plus d'attache ?

La mise à distance du réel passe également par l'invasion du thème de l'ailleurs, d'un autre monde, d'un possible espace alternatif imaginé au cœur du néant. En ce qui concerne Volodine, le post-exotisme est par excellence l'intérêt porté à un monde étranger, à un ailleurs éloigné des normes occidentales. Aussi la présence de la steppe, de la taïga, ou bien de yourtes¹⁰⁶ dans *Des anges mineurs* participe-t-elle d'une première mise à distance avec le réel référentiel du lecteur. Volodine affirme par ce dépaysement une volonté d'imposer un sentiment d'étrangeté au lecteur : « Je cherche à explorer et à représenter une culture non pas relativement, mais *absolument* étrangère¹⁰⁷ », confie l'auteur français qu'une référence évidente au réel n'intéresse pas.

L'écriture post-apocalyptique semble particulièrement encline à l'invention d'un ailleurs inconnu. Les survivants de *The Road*, par exemple, voient émerger deux mondes différents. C'est d'ailleurs le

¹⁰⁰ Volodine, *op.cit.*, p.193

¹⁰¹ Sylvie Ducas, *op.cit.*, p.161

¹⁰² « Perhaps tomorrow. Tomorrow came and went », McCarthy, *op.cit.*, p.28 (vo), p.34 (vf)

¹⁰³ Volodine, *op.cit.*, p.123

¹⁰⁴ « The days sloughed past uncounted and uncalendared », McCarthy, *op.cit.*, p.231 (vo), p.233 (vf)

¹⁰⁵ François Hartog, *op.cit.*, p.54

¹⁰⁶ Volodine, *op.cit.*, p.25

¹⁰⁷ Volodine, « Ecrire en français une langue étrangère », *op.cit.*, p.83

fossé entre le père et son fils qui crée cette distension : « sans doute voyaient-ils tous les deux des mondes différents¹⁰⁸ », comprend par exemple le père lorsqu'ils découvrent un vieux train dans la forêt. Face au néant, il naît dans l'esprit des personnages et dans celui du lecteur la sensation que le monde est dédoublé. Quand le père observe le spectacle désolant de la plage, il la voit « telle la désolation d'une mer extraterrestre se brisant sur les grèves d'un monde inconnu¹⁰⁹ ». Ce « monde inconnu » dans lequel ils sont coincés doit en cacher un autre, se dit-on. Hubert Artus saisit comme nous cette intuition quand il affirme que « *La Route* est un vrai roman de transition. Idéal pour passer d'un monde à l'autre. Les ombres y sont aussi vivantes que les hommes, et on ne sait pas où on est¹¹⁰. ». L'écriture est donc une passerelle pour passer d'un monde à l'autre, bien que la nature de ces deux mondes reste fuyante. Cette sensation d'un dédoublement du monde se confirme dans *The Road* quand les personnages voient à l'aube que « le soleil d'un autre monde commençait sa froide migration¹¹¹ ». Cette thématique de l'autre monde apparaît plus significativement dans l'œuvre de Volodine. Elle est particulièrement bien illustrée par les mystérieuses traversées de Khrili Gompo, qui dispose de quelques secondes d'apnée dans un autre monde. Cet autre monde, qui ressemble fort au notre, n'est pas expliqué, ni justifié. Lors de l'un de ces voyages, Khrili est soupçonné d'être « étranger au réel », ce qui le vexe beaucoup : « C'était la deuxième fois en trois cent ans que quelqu'un le soupçonnait ainsi, à bout portant, d'être étranger au réel terrestre. Et, que le soupçon fût fondé ou non, c'était formidablement désagréable¹¹² ». Le lecteur est d'autant plus confus lorsque, dans les derniers narrats, s'avance la possibilité que tous ces récits soient inventés depuis une prison, par une seule femme (Maria Clementi). Dominique Viart commente d'ailleurs cette construction complexe : « Dans *Des anges mineurs*, le présent est donc dédoublé. Il y a un présent "normatif" dévoilé par l'intermittence grâce aux immersions de Gompo et un autre que fabriquent les "internées" des camps¹¹³ », explique-t-il. Perdu entre ces mondes, le lecteur ne saisit plus où est la réalité, ni ce que signifie ce « soupçon de l'ailleurs ». Le monde post-apocalyptique est-il cet ailleurs, ou cet ailleurs naît-il des rêves des survivants du monde post-apocalyptique ? Assumant ce jeu, Volodine affirme que le post-exotisme est par essence une « littérature imaginaire, venue de l'ailleurs et allant vers l'ailleurs¹¹⁴ ».

¹⁰⁸ « they saw different worlds », McCarthy, *op.cit.*, p.153 (vo), p.156 (vf)

¹⁰⁹ « Like the desolation of some alien sea breaking on the shores of a world unheard of », *Ibid*, p.181 (vo), p.186 (vf)

¹¹⁰ Hubert Artus, *op.cit.*

¹¹¹ « The alien sun commencing its cold transit », McCarthy, *op.cit.*, p.150 (vo), p.154 (vf)

¹¹² Volodine, *op.cit.*, p.193

¹¹³ Charif Majdalani, « Illusions et désillusions karmiques : lecture du récit "post exotique" », in Anne Roche et Dominique Viart, *op.cit.*, p.108

¹¹⁴ Volodine, « Leçon par Antoine Volodine ; A la frange du réel », *op.cit.*, p.151

Nous sentons, à travers le désancrage temporel et la confusion des mondes, à quel point l'étrange règne sur l'écriture post-apocalyptique. L'étrange serait ce sentiment insaisissable du lecteur devant des incohérences inexplicables, des jeux entre le réel et l'imaginaire qui s'assument au point de ne plus le mettre dans la confiance. Dans *The Tin Can People*, par exemple, le contexte même respire l'étrangeté : qui sont ces misérables qui, privés de tout, se croient au paradis parce qu'ils n'ont pas à travailler et parce qu'ils possèdent des millions de boîtes de conserve ? « Nous avons hérité du monde », « we've inherited the world¹¹⁵ », disent-ils avec joie. Mais d'où leur vient cette insouciance ? Cette joie ne va pas de pair avec leur condition d'*untermenschen*. Les chœurs font d'ailleurs des déclarations tout aussi étonnantes. Dans le Premier Chœur, il est ainsi dit qu'après l'événement apocalyptique, « même ceux qui se noyaient demandaient de l'eau¹¹⁶ ». Enfin, cette étrangeté s'accroît lorsque l'un des personnages annihile la frontière entre la vie et la mort pour évoquer ses parents : « Mes parents m'ont parlé dans mon sommeil : ils ne savent pas qu'ils sont morts : je me sens coupable comme si je leur cachais la vérité¹¹⁷ ». Chez Volodine, il semble que c'est tout le récit qui est envahi par cette absurdité. Lorsque Maria Clementi raconte que, de sa prison, elle « écoutai[t] l'étoile ricocher près de [ses] pieds¹¹⁸ », l'écriture est presque surréaliste, et son approche synesthésique du monde finit de la désancrer du réel pour la faire basculer dans l'étrange. De la même façon, le « régleur de larmes¹¹⁹ » chez qui le « je » du premier narrat doit se rendre nous met sur la piste d'un monde atteint par l'étrangeté. De la même façon, on pense aux farouches conductrices de voitures¹²⁰, ou aux poules qui envahissent les immeubles¹²¹. On peut aussi citer l'épisode de l'accouchement des ourses (narrat 3). Dans ce narrat est décrite l'activité obstétrique de Sophie Gironde, qui s'occupe de l'accouchement « d'ourses blanches dans l'entrepont d'un paquebot¹²² ». Cette scène est hautement improbable, si ce n'est fantastique, et il semble que Breton aurait pu l'écrire. Le « je » qui la décrit remarque d'ailleurs que « quelque chose rendait irréaliste la réalité que nous [Sophie et lui] traversions ensemble¹²³ ». Sophie, que cette scène ne surprend pas du tout, revêt alors pour le lecteur une « inquiétante étrangeté ». L'absurdité de cette scène n'est pas mise en avant en tant que telle : nous la trouvons absurde, mais elle n'est pas décrite comme absurde, de même que la vie de Babaïa Schtern, la vieille posée sur le perron de sa porte

¹¹⁵ Bond, *op.cit.*, p.56 (vo), p.54 (vf)

¹¹⁶ « Even the drowning called for water », *Ibid*, p.51 (vo), p.49 (vf)

¹¹⁷ « My parents talk to me in my sleep : they don't know they're dead : I feel guilty as if Im keeping the secret from them », *Ibid*, p.57 (vo), p.56 (vf)

¹¹⁸ Volodine, *op.cit.*, p.202

¹¹⁹ Volodine, *op.cit.*, p.9

¹²⁰ *Ibid*, p.43

¹²¹ *Ibid*, p.54

¹²² *Ibid*, p.15

¹²³ *Idem*

comme un objet, n'est pas surprenante pour celui qui la raconte¹²⁴. A propos de ce personnage, nous l'avons déjà comparé à celui d'Ursula Iguaran dans *Cent ans de solitude* de Gabriel Garcia Marquéz. Or cette comparaison n'est pas anodine. En effet, Marquéz est un des grands écrivains du « réalisme magique », un mouvement littéraire mêlant le réalisme au surnaturel. Volodine a d'ailleurs souvent été rapproché – très justement – de ce mouvement. Pour Marquéz, ce qui importe dans le « réalisme magique », c'est de raconter des histoires fantastiques avec le ton conventionnel des récits réalistes. A propos de *Cent ans de solitude*, il a d'ailleurs affirmé vouloir donner un ton particulier à son œuvre : « Voy a narrar la historia con la misma cara de palo con que mi abuela me contaba sus historias fantásticas¹²⁵ ». Or nous retrouvons dans l'écriture post-apocalyptique ce ton mélangeant l'évidence du récit à l'étrangeté du contenu narratif. Dans *Des anges mineurs*, Khrili porte lors de l'une de ses expéditions « sa tenue réglementaire de moine mendiant¹²⁶ ». La narration ne nous informe pas plus, comme si cette réglementation vestimentaire était connue de tous, alors qu'elle surprend le lecteur. Celui-ci est donc plongé dans un doute constant. Il peut même aller jusqu'à douter que la fin du monde a eu lieu, ne sachant pas quel « ailleurs » correspond à sa réalité. Anne Barrère et Danilo Martucelli, évoquant le réalisme magique, expliquent « cet inexplicable ordinaire » : « Quelque chose se passe, quelque chose advient, qui nous marque sans nous déstabiliser, qu'on ne comprend pas, mais qu'on ne s'attarde nullement à comprendre. L'inexplicable du monde s'inscrit constamment dans la plus ordinaire de nos perceptions¹²⁷. » C'est donc cette dissonance qui crée la mise à distance du réel, c'est elle qui invoque un ailleurs étrange et désancré, et qui invite à la rêverie, à quitter le lieu mortifère de la fin du monde pour l'interroger : et si tout cela n'était qu'un rêve ?

b) Le rêve et le mensonge

La possibilité d'être au milieu d'un rêve (ou d'un cauchemar) est présente entre les lignes de l'écriture post-apocalyptique. Ce doute soulève la question du réel, du vrai et du faux, du mensonge et de l'illusion.

Le rêve, dans chacune de nos œuvres, s'invite au cœur du récit, et on ne peut ignorer sa présence, voire son omniprésence. Dans *Des anges mineurs*, on comprend que l'obscurité qui recouvre le monde favorise l'intervention du rêve : « Et maintenant, avec la nuit, on était plus à l'aise

¹²⁴ *Ibid*, p.61

¹²⁵ « Je vais raconter cette histoire avec le même ton imperturbable que ma grand-mère quand elle me racontait ses histoires fantastiques ».

¹²⁶ Volodine, *op.cit.*, p.17

¹²⁷ Anne Barrère, Danilo Martucelli, *op.cit.*, p.268

pour inventer des images¹²⁸ », est-il ainsi écrit au narrat 22. Dans *The Road*, on appuie aussi sur l'importance des rêves qui hantent les personnages, ces « dix mille rêves dans le sépulcre de leurs cœurs passés au gril¹²⁹ ». Aussi croise-t-on, au hasard des paragraphes qui s'enchaînent, la description de rêves. Le roman commence d'ailleurs par un réveil : « Quand il se réveillait... ». On comprend vite que ce sommeil était habité par un rêve : « Dans le rêve dont il venait de s'éveiller¹³⁰... ». Dès le début du roman, donc l'importance de la donnée onirique est donc soulignée. Tout au long du roman, le père et son fils ne font qu'alterner entre le cauchemar de leur existence et les rêves de leurs nuits. On retrouve l'onirisme dans *The Tin Can People*, assez ponctuellement cependant. On pense par exemple au récit du rêve du Premier Homme qui s'éveille en hurlant : « Rêvé / Un procès / Lames de parquet recourbées – me pointaient – moi¹³¹ ». Dans *Des anges mineurs*, la présence du rêve se fait si forte que le rêve et le réel se mélangent, s'imbriquent de façon complexe. Par exemple, lors de l'expédition de Freek Winslow, le paysage est si étrange que certains doutent de sa réalité : « certains prétendaient que nous étions en train de rêver¹³²... ». Cette spéculation ne choque d'ailleurs personne, comme si, encore une fois, la possibilité de n'être que dans un rêve était ordinaire. Observant cette omniprésence onirique dans les œuvres contemporaines en général, Anne Barrère et Danilo Martucelli affirment qu'« il devient impossible de saisir la réalité sans accorder aux rêves, voire aux fantasmes, toute la place qu'ils méritent¹³³ ». Si cette invasion du rêve a l'air d'être courante dans la littérature contemporaine, elle l'est particulièrement dans l'écriture post-apocalyptique.

Le rêve, dans nos œuvres, est d'abord l'occasion de renouer avec la douceur disparue. Dans *Des anges mineurs*, il est en effet brièvement évoqué « une douceur dont on n'ose rêver que dans les rêves¹³⁴ ». Le monde est devenu si hostile à tout sentiment positif que le rêve semble offrir un refuge idéal pour ceux-ci. Ceci est particulièrement bien illustré dans le roman de McCarthy, où le sommeil est l'occasion d'une résurgence d'éléments agréables. Le père s'étonne au début du roman des « rêves si riches en couleurs¹³⁵ », qui s'opposent à la palette appauvrie du monde. La nuit, il rêve en effet d'un monde édénique. Quand il se réveille de l'un de ces rêves délicieux, il a d'ailleurs un goût de pêche dans la bouche¹³⁶. Mais ces rêves sont pour lui source de souffrance, car ils ne durent pas

¹²⁸ Volodine, *op.cit.*, p.94

¹²⁹ « Ten thousand dreams ensepulchred within their crozzled hearts », McCarthy, p.230 (vo), p.233 (vf)

¹³⁰ « When he woke... », « In the dream from which he'd wakened », *Ibid*, p.5 (vo), p.9 (vf)

¹³¹ « Dreamt / On trial / Floorboards curled up », Bond, *op.cit.*, p.64 (vo), p.62 (vf)

¹³² Volodine, *op.cit.*, p.130

¹³³ Anne Barrère et Danilo Martucelli, *op.cit.*, p.292

¹³⁴ Volodine, *op.cit.*, p.90

¹³⁵ « the dreams so rich in color », McCarthy, *op.cit.*, p.18 (vo), p.24 (vf)

¹³⁶ *Ibid*, p.15 (vo), p.22 (vf)

éternellement : « Des rêves riches à présent dont il lui répugnait de s'éveiller. Des choses inconnues désormais dans le monde¹³⁷ », voilà ce qui effraie ce père désillusionné. Car le rêve est une sorte de voyage, il est lié à un ailleurs bien distinct du monde dégénéré : « Dans les nuits par milliers pour rêver les rêves d'une imagination enfantine, des mondes luxuriants ou terrifiants mais jamais comme celui qui allait être¹³⁸ ».

Le rêve est donc l'unique moyen de transport pour atteindre l'ailleurs que nous avons déjà décrit. Comme le dit le Premier Homme dans *The Tin Can People*, « quand on rêve on est un mort qui marche en tâtonnant avec une lampe torche¹³⁹ ». Les voyages oniriques sont très présents dans *Des anges mineurs*. Ils sont d'ailleurs à lier aux pratiques chamaniques, dont les tranes permettent d'explorer des ailleurs inconnus. Quand, au narrat 19, Bashkim se réveille, il essaie de réunir « les visions qu'il venait d'avoir. Il avait voyagé très loin en arrière¹⁴⁰... ». Il se réveille donc dans son lit comme on descend sur le quai d'une gare après un long trajet. Quand le « je » du narrat 21 croit avoir retrouvé sa bien-aimée Sophie Gironde, il s'étonne de la facilité avec laquelle il l'a retrouvée : « pour la rejoindre il n'y avait pas besoin d'attendre une conjonction de rêves particulière ou de voyager trois mille ans à travers les lentes laideurs obscures de l'enfer¹⁴¹ », explique-t-il. Nous pensons enfin aux explorations de Khrili Gombo, qui font alterner deux mondes. Nous ne savons cependant pas vraiment lequel est de l'ordre du rêve. Mais cela nous rappelle dans *The Road* l'alternance entre les phases de sommeil et d'éveil, quelques paragraphes commençant par « quand il se réveilla », et dénonçant cet incessant va-et-vient entre le rêve et le réel.

Cette alternance se fait si présente qu'on en vient à se demander si ce ne sont pas les survivants qui vivent dans un rêve, si l'écriture post-apocalyptique ne constitue pas en elle-même un grand récit onirique. Dans *The Road*, par exemple, la lumière qui les éclaire faiblement est « sans origine », « sourceless¹⁴² », comme dans un rêve, où l'éclairage est toujours étrange, non identifié¹⁴³. Quand le père et son fils trouvent une tête desséchée sous une cloche à gâteau, l'image est si terrible que le père doute de sa réalité : « Avait-il rêvé cela ? », « Did he dreamed this¹⁴⁴ ? », se demande-t-il. Une

¹³⁷ « Rich dreams now which was loathe to wake from. Things no longer known in the world. », *Ibid*, p.111 (vo), p.116 (vf)

¹³⁸ « In the nights in their thousands to dream the dreams of a child's imagining, worlds rich or fearful such ad might offert themselves but never the one to be », *Ibid*, p.23 (vo), p.29 (vf)

¹³⁹ « When you dream you're a deadman poking about with a torch », Bond, *op.cit.*, p.66 (vo), p.64 (vf)

¹⁴⁰ Volodine, *op.cit.*, p.80

¹⁴¹ *Ibid*, p.90

¹⁴² McCarthy, *op.cit.*, p.13 (vo), p.19 (vf)

¹⁴³ On pense ici à un extrait d'*Aurélia* de Nerval : « Chacun sait que dans les rêves on ne voit jamais le soleil, bien qu'on ait souvent la perception d'un clarté beaucoup plus vive. Les objets et les corps sont lumineux par eux-mêmes », Gérard de Nerval, *Aurélia*, Mozambook, 2001, p.25

¹⁴⁴ *Ibid*, p.155 (vo), p.159 (vf)

autre fois, il se retrouve devant une maison « apparaissant et disparaissant derrière le rideau de suie comme une maison dans un rêve incertain¹⁴⁵ ». En avançant sur la route comme dans la lecture, il semble que le rêve envahisse de plus en plus le monde comme il envahit le récit. Ainsi, quand le père est à l'agonie, « d'anciens rêves qui empiétaient sur le monde à l'état de veille¹⁴⁶ » lui viennent à l'esprit. La contamination se fait donc de plus en plus évidente, presque jusqu'à inverser le réel et le rêve : et si le père, en mourant, se réveillait enfin de ce mauvais rêve ? La critique américaine Janet Maslin considère d'ailleurs que *The Road* est « a universal nightmare¹⁴⁷ », un cauchemar universel, élargi à l'échelle du monde. Les nantis, chez Bond, sont dans ce même état d'alternance entre rêve et réel. Comme l'explique le dramaturge, ils sont certes heureux, « mais comme la relation qu'ils ont avec le monde ne passe pas par des machines et leur nécessité implacable, ils vivent dans un rêve¹⁴⁸. ». Le Troisième Homme a conscience de cela. Ainsi, évoquant le Premier Homme, il dit : « Il est réel – nous sommes dans un rêve : nous ne pouvons pas d'un seul coup manger des aliments réels – perdre un sang réel / Nous ne pouvons rien laisser être réel après les bombes¹⁴⁹ ». Ici, le rêve semble avoir gagné sur le réel et s'être imposé comme référent premier. D'ailleurs, l'un d'eux est persuadé de vivre dans un cauchemar dont il a peur de se réveiller : « J'ai trop peur pour espérer. Ça rendrait pire le fait d'avoir à revenir au cauchemar¹⁵⁰ », dit ainsi la Première Femme. Enfin, dans *Des anges mineurs*, la possibilité de vivre dans un rêve est largement exposée. Le réel et le rêve semblent soudés, impossible à démêler. On voit même grammaticalement leur égalité lorsqu'on lit que Bella Mardirossian se sent surveillée « comme souvent dans la réalité ou dans ses rêves¹⁵¹... ». Ici, la conjonction de coordination « ou » signifie une parfaite équivalence entre la réalité et le rêve. Pour s'y retrouver, le « je » du narrat 8 pose des pièges dans ses propres rêves : « méfiant quant à la nature du réel qu'on l'obligeait à parcourir, il défendait l'intégrité de ses espaces oniriques en y plaçant des pièges destinés aux indésirables¹⁵²... ». Cette idée insolite nous pousse à réfléchir sur l'imbrication étroite de ces deux modalités. L'intoxication du rêve et du réel devient finalement totale dans l'œuvre de Volodine. Par exemple, une maladie peut naître dans un des mondes et développer ses symptômes dans l'autre : « Ses bronches s'effiloçaient, ces dernières semaines, depuis qu'en rêve

¹⁴⁵ « Shifting in and out of the curtain of soot like a house in some uncertain dream », *Ibid*, p.171 (vo), p.175 (vf)

¹⁴⁶ « Old dreams encroached upon the waking world », *Ibid*, p.235 (vo), p.239 (vf)

¹⁴⁷ Janet Maslin, *op.cit.*

¹⁴⁸ Bond, *Commentaire sur les Pièces de guerre*, *op.cit.*, p.131

¹⁴⁹ « He's real – we're in a dream : we can't suddenly eat real food – or lose real blood / We can't let anything be real after the bombs », Bond, *op.cit.*, p.92 (vo), p.94 (vf)

¹⁵⁰ « I'm too scared to hope. It would make it worse if we had to go back to the nightmare », *Ibid*, p.96 (vo), p.97 (vf)

¹⁵¹ Volodine, *op.cit.*, p.51

¹⁵² *Ibid*, p.30

elle avait respiré du chlore¹⁵³ », est-il ainsi dit de Solange Bud au narrat 38. Le « spectre urbain » que nous avons déjà observé dans *Des anges mineurs* est d'ailleurs peut-être situé dans le monde onirique, car quand un personnage s'y installe, il précise : « Je m'installai là, dans ce rêve, dans cette ville¹⁵⁴ ». La lecture devient alors très complexe, car le lecteur perd tous ses repères. Il doit faire confiance à tous ces personnages étranges, « toute une galerie de privilégiés du rêve qui se jouent de l'éternité et outrepassent à leur guise le seuil du réel et de la mort¹⁵⁵ », comme les voit Volodine lui-même.

Le rêve et la réalité sont donc étroitement liés, et de cette contamination naît une confusion. On pense à la théorie de Pascal selon laquelle « la vie est un songe¹⁵⁶ ». En effet, on ne pourrait jamais espérer un quelconque réveil, car le sommeil et l'éveil se livrent tous les deux à l'imaginaire onirique. Dès lors, on peut se demander ce qui est « vrai » ou ce qui est « faux » dans le monde post-apocalyptique : où se cache le réel ?

Se pose alors la question de l'illusion et du mensonge. Ce monde dont sont témoins les survivants, de quel nature est-il ? Est-il réel ? A un autre niveau, le lecteur s'interroge sur ce qu'il lit : la fin du monde a-t-elle eu lieu ? Ou ce qui est écrit n'est-il qu'un récit de rêve dont on va bientôt se réveiller ? Dominique Viart constate d'ailleurs cette confusion : « le plausible, l'inventé et l'avéré se confondent, si bien que le lecteur ne sait jamais quel crédit accorder à tel passage de texte, ni même comment le lire¹⁵⁷ », commente-t-il à propos de l'écriture de Volodine.

La première impression constatée est celle de l'illusion, comme si, dans le paysage observé par les survivants, quelque chose venait trahir une réalité biaisée. Dans *The Tin Can People*, le Premier Chœur présente d'emblée le monde comme « un dessin au crayon sur un papier blanc », « a drawing in lead on white paper¹⁵⁸ », ce qui rappelle au lecteur qu'il ne lit qu'une histoire, dessinée sur du papier par une main, et que toute cette histoire n'est qu'illusion. Dans *Des anges mineurs*, le présent est « une suite d'illusions accrochées [...] une sorte de réel parfaitement plausible¹⁵⁹... ». L'affirmation du réel comme une illusion bien maquillée jette un doute sur la véracité du récit. A l'intérieur du récit, on se méfie tout autant de ce qui n'est pas vrai. Dans *The Road*, par exemple, le

¹⁵³ *Ibid*, p.178

¹⁵⁴ *Ibid*, p.195

¹⁵⁵ Volodine, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze, op.cit.*, p.75

¹⁵⁶ « Mais parce que les songes sont tous différents, et qu'un même se diversifie, ce qu'on y voit affecte bien moins que ce qu'on voit en veillant, à cause de la continuité, qui n'est pourtant pas si continue et égale qu'elle ne change aussi, mais moins brusquement, si ce n'est rarement, comme quand on voyage ; et alors on dit : "Il me semble que je rêve" ; car la vie est un songe un peu moins inconstant. », Blaise Pascal, *Pensées*, fragment 803.

¹⁵⁷ Dominique Viart, « Situer Volodine ?... », *op.cit.*, p.36

¹⁵⁸ Bond, *op.cit.*, p.51 (vo), p.49 (vf)

¹⁵⁹ Volodine, *op.cit.*, p.91

petit a peur d'être la victime d'une illusion. Aussi, quand il découvre l'abri confortable découvert au milieu du roman, il demande d'abord, incrédule : « C'est pour de vrai ? », « Is it real¹⁶⁰ ? ». Le rêve est si prégnant que le petit croit encore en être la dupe. Une autre fois, quand il rencontre Elie, il croit comprendre pourquoi celui-ci se méfie d'eux : « Il croit peut-être qu'on est pas pour de vrai¹⁶¹ ? », demande-t-il à son père. Le doute est donc toujours présent à l'esprit des personnages autant que du lecteur. Le doute sur la véracité du réel est évidemment très significatif chez Volodine. Nous avons déjà évoqué, par exemple, cet homme qui retrouve sa bien-aimée, Sophie Gironde, mais qui ne sait plus s'il rêve (narrat 21). En effet, celui-ci est inquiet à l'idée d'être dupé par l'illusion, comme il en témoigne : « Je recommençais à penser qu'aucune certitude n'étayait le monde qui nous entourait. L'existence de Sophie Gironde et la réalité de nos retrouvailles devaient être mises en doute ». Après la confession de cette inquiétude, des éléphants apparaissent incongrument dans le paysage, trahissant l'onirisme de la scène : « Et tout était de nouveau comme au début, difficile à croire¹⁶². », désespère le personnage. L'illusion est si bien construite qu'elle devient difficile à démasquer. Et les personnages sont tous dupes, « ne voyant plus la différence entre réel et imaginaire¹⁶³ ». L'illusion est même parfois si bénéfique qu'on ne souhaite pas la déjouer. C'est le cas de la femme qui croit voir en Khrili Gompo son amant disparu : « elle désirait ne pas rompre un miracle, peut-être mettait-elle en doute la réalité de cette rencontre qui avait lieu¹⁶⁴ », mais au fond son bonheur est si intense qu'elle ne veut rien savoir.

La menace de l'illusion est à lier à la question du mensonge, qui se pose souvent dans l'écriture post-apocalyptique. Trouée d'illusions, la réalité ne serait plus qu'un immense mensonge, et le vrai s'en trouverait détruit. Selon le Troisième Chœur de *The Tin Can People*, le mensonge est la raison pour laquelle les hommes n'ont pas su que leur fin approchait, car « comment auraient-ils pu savoir ce qui est vrai quand les oracles et les journaux et les radios mentaient¹⁶⁵ ? ». Dans *The Road*, c'est toute la réalité qui est réduite à un immense mensonge : « Chaque jour est un mensonge [...]. Mais tu es en train de mourir. Ça ce n'est pas un mensonge¹⁶⁶ », soupire ainsi le père. L'illusion dans laquelle ils sont bercés est coupable car elle « a fait du monde un mensonge, un mensonge de chaque mot¹⁶⁷ ». La réalité n'est donc plus fiable. Le processus est le même chez Volodine, comme le note Dominique

¹⁶⁰ McCarthy, *op.cit.*, p.117 (vo), p.122 (vf)

¹⁶¹ « Maybe he thinks we're not real ? », *Ibid*, p.137 (vo), p.141 (vf)

¹⁶² Volodine, *op.cit.*, p.93

¹⁶³ *Ibid*, p.115

¹⁶⁴ *Ibid*, p.76

¹⁶⁵ « How could they know what is true when the oracles and newspapers and radios lied ? », Bond, *op.cit.*, p.85 (vo), p.86 (vf)

¹⁶⁶ « Every day is a lie, he said. But you are dying. That is not a lie », McCarthy, p.200 (vo), p.205 (vf)

¹⁶⁷ « has made of the world a lie every word », *Ibid*, p.64 (vo), p.69 (vf)

Viart à propos de *Des anges mineurs* où « le mensonge s’installe au cœur du réel, fait mine d’avouer, désoriente le récit¹⁶⁸ ». En effet, le récit est complètement désorienté par cette infiltration de l’illusion, par la menace omniprésente de la contrefaçon.

De ce fait, la notion de vérité devient très friable. On ne peut plus faire confiance à une réalité si étroitement liée au rêve et à l’illusion, comme le confirme Dominique Viart : « tous errent dans un univers incertain, où la vérité n’est plus une notion fiable¹⁶⁹ ». *Des anges mineurs* est entièrement construit sur ce jeu avec le réel. Volodine affirme lui-même que le post-exotisme est « une œuvre qui existe dans la méfiance de la dysharmonie par rapport à l’extérieur [...] et plus largement, par rapport au monde réel¹⁷⁰ ». Mais finalement, l’intérêt dans ces œuvres n’est pas de démêler le vrai du faux, comme cela est exposé dans *Des anges mineurs* : « Il ne s’agit pas de savoir si ce que je raconte est vraisemblable ou non, habilement évoqué ou pas, surréaliste ou pas¹⁷¹... », est-il dit au narrat 40. Il est donc, selon ce narrateur mystérieux qui ressemble étrangement à l’auteur, inutile de chercher la vérité. Car cette mise à distance du réel est autant narrative que littéraire. Elle a lieu entre les personnages et leur environnement, mais également entre le lecteur et le livre qu’il tient entre les mains. Jean Didier Wagneur, étudiant le « surréalisme hortodoxe » de Volodine, explique cette mise à distance: « chez Volodine, le soupçon fait qu’il écarte nombre de présupposés littéraires : l’identité de l’auteur – son œuvre est écrite par plusieurs hétéronymes –, la notion de genre – il a construit sa littérature dans des formes qui lui sont propres : “romance”, “shaggâ”, “narrats”... –, enfin, plus largement encore, son ontologie installe un monde fictionnel à l’encontre des conventions tacites du pacte contemporain de littérature romanesque¹⁷² ». Le rêve et le mensonge s’infiltrèrent donc au cœur de la narration post-apocalyptique, au point de bouleverser totalement son rapport au réel et aux conventions littéraires.

c) Les jeux du « je » : une écriture libre

La puissance de l’imaginaire se révèle donc au sein du processus d’écriture : il s’agit de libérer le récit de tout carcan, de faire accepter l’absurde avec la plus grande tolérance, de dépasser la problématique de la simple cohérence du texte. Pour cela, nos auteurs se livrent à des jeux narratifs qui exploitent au mieux l’imaginaire.

¹⁶⁸ Dominique Viart, « L’apocalypse...et après », *op.cit.*, p.209

¹⁶⁹ *Ibid.*, p.210

¹⁷⁰ Volodine, « Leçon par Antoine Volodine ; A la frange du réel », *op.cit.*, p.154

¹⁷¹ Volodine, *op.cit.*, p.187

¹⁷² Jean Didier Wagneur, « Les anamorphoses de la barbarie moderne selon Antoine Volodine », dans « La bibliothèque de midi ; une anthologie de la décennie », *op.cit.*, p.121

Ce mouvement contemporain de libération de l'imaginaire est d'abord à mettre en lien avec l'histoire littéraire du siècle passé. Evoquant le souvenir tragique de la Shoah, Frank Kermode rappelle à quel point celui-ci n'a rien de « réaliste », et affirme qu'il ne fait pas plus réel qu'une pièce de Shakespeare : « *If King Lear is an image of the promised end, so is Buchenwald, and both stand under the accusation of being horrible, rootless fantasies, the one no more true or more false than the other, so that the best you can say is that King Lear does less harm*¹⁷³ ». Comparer un épisode réel et un épisode fictif est audacieux, et permet de montrer la relativité de la vraisemblance et du réel : ce qui était unimaginable au début du XXème siècle a eu lieu en vrai, et ce bouleversement humain a modifié la façon de penser, et, dans le même temps, la façon d'écrire. Les événements terribles du XXème siècle ont eut l'air si impossibles qu'ils se sont peut-être confondus avec l'imaginaire, le rêve, le fictif. On retrouve cette réflexion dans l'étude du roman contemporain par Anne Barrère et Danilo Martucelli. En effet, ceux-ci remarquent à la fin du XXème siècle une baisse d'intensité du dictat de la vraisemblance « comme stratégie romanesque privilégiée pour cerner la réalité. [...]. L'in vraisemblable n'est plus alors, comme il l'a été souvent dans l'histoire du roman, une concession honteuse à l'irrationnel, au mystérieux, au fantastique. Il est au contraire intégré à l'ordinaire de la vie¹⁷⁴ ». Cette modification de la perception du vraisemblable est bien visible dans nos œuvres, ou ce qui est impossible est présenté comme avéré. Si les critiques pensent au roman, nous pensons que le théâtre de Bond est tout aussi touché par cette invasion de l'irrationnel.

Pour Jean Pierre Dupuy, le 11 septembre 2001, date de l'attentat terroriste à New York, a enclenché une autre étape dans l'Histoire. Il a, selon lui, fait advenir « le temps des catastrophes¹⁷⁵ » par l'irruption de l'impossible dans le possible. L'impossible dans le possible, c'est sans doute ce qu'est l'écriture post-apocalyptique. Cette irruption de l'in vraisemblable au cœur du réel a relativisé, semble-t-il, l'irruption de l'in vraisemblable dans le fictif. Enfin, Christophe Meurée résume ce contexte en affirmant que « la capture des résonances apocalyptiques des événements de l'Histoire pointe la facticité du réel et restaure la vérité de la fiction¹⁷⁶ ». Il n'est donc plus question, dans l'écriture contemporaine, de savoir ce qui est vrai ou ce qui est faux dans les faits racontés, mais plutôt quelle vérité le récit permet de révéler.

¹⁷³ « Si *Le roi Lear* est une image de la fin des temps, Buchenwald l'est aussi et les deux sont accusés d'être horribles, des fantaisies venues de nulle part, aucune plus vraie ou fausse que l'autre, alors le mieux que l'on puisse dire est que *Le roi Lear* est moins nocif », Frank Kermode, *op.cit.*, p.38

¹⁷⁴ Anne Barrère et Danilo Martucelli, *op.cit.*, p.265

¹⁷⁵ Jean Pierre Dupuy, *op.cit.*, p.9

¹⁷⁶ Christophe Meurée, *op.cit.*, p.21

Cette révélation par l'écriture se traduit par un jeu narratif. Les auteurs déclinent en effet les effets de mises en abyme ou de dédoublements narratifs afin d'affirmer la grande liberté du récit fictif, cette liberté qui consiste à faire du texte littéraire un objet modifiable à souhait. La propre fin des *untermenschen* est modifiable, comme en atteste la fin de *Des anges mineurs* : « Disons que j'avais été le dernier, cette fois-là. Disons cela et n'en parlons plus¹⁷⁷ ». Cette indifférence quant à la fin de l'histoire racontée donne l'impression que la fin du monde peut se rejouer sans cesse et que ce n'est qu'une partie de perdue, comme si l'on faisait ce que l'on voulait d'une fin narrative. Volodine nous montre ici que cette fin aurait pu se suppléer par cent autres variantes.

Cette volonté d'affirmer la liberté de l'écriture passe le plus souvent par un jeu sur la narration. En effet, on sent dans l'écriture post-apocalyptique comme la notion de narrateur est instable et précaire. Dans *The Tin Can People*, chacun prend la parole indifféremment, et l'anonymat des personnages dilue l'identité narrative. A propos de *The Road*, nous avons déjà évoqué la difficulté de démêler les pensées du père qui seraient traduites dans un discours indirect libre, des commentaires d'un narrateur omniscient mais inidentifiable. Cette évanescence semble être également en lien avec l'évolution de l'histoire littéraire. Le « je » porteur de narration n'a plus d'importance, il est interchangeable à souhait. Aussi se demande-t-on la plupart du temps qui est le garant du récit narratif post-apocalyptique : « Mais qui parle – se demande ainsi Dominique Viart – quelles sont ces figures, de qui sont ces voix ? Entre démence et survivance, le témoignage semble s'affranchir de toutes données concrètes, de tout repère vérifiable, de toute insistance énonciative : il s'autonomise¹⁷⁸. ». Cette autonomie s'illustre parfaitement dans *Des anges mineurs*, où le concept de narration est extrêmement volatile. Au-delà du découpage en narrats, l'œuvre se construit sur un jeu narratif qui s'impose comme un fil rouge. Aussi peut-on lire plus d'une vingtaine de fois une phrase se jouant de l'instance narrative, telle que « quand je dis je, c'est à Khrili Gompo que je pense, cela va de soi¹⁷⁹ », ou encore « et en disant Will Scheidmann, je pense à moi, bien sûr¹⁸⁰ ». On relève ici les ajouts propres au réalisme magique : « cela va de soi », « bien sûr ». L'instabilité de la narration est présentée avec une évidence déconcertante. Plus tard, on peut lire : « Quand je dis on, je ne pense à personne en particulier¹⁸¹... », signifiant que la narration peut également fonctionner sans personnage pour l'incarner. Volodine détruit l'instance narrative en dénonçant sa facticité : « et je dis Armanda Ichkouat pour ne pas utiliser la première personne en permanence¹⁸² ». Les personnes sont

¹⁷⁷ Volodine, *op.cit.*, p.20

¹⁷⁸ Dominique Viart, « L'apocalypse...et après », *op.cit.*, p.209

¹⁷⁹ Volodine, *op.cit.*, p.66

¹⁸⁰ *Ibid*, p.96

¹⁸¹ *Ibid*, p.125

¹⁸² *Ibid*, p.150

donc interchangeable, comme l'explique Volodine : « Pour un narrateur post-exotique, de toutes façons, il n'y a pas l'épaisseur d'une feuille à papier à cigarette entre la première personne du singulier et les autres, et guère de différences entre vie et mort¹⁸³ ». Enfin, l'indifférence de Volodine envers le « je » narratif est explicitée: « Je disais je au hasard¹⁸⁴ ». Joëlle Gleize affirme que « la pratique hétéronymique, ou l'énonciation collective » est une véritable « constante de son écriture¹⁸⁵ ».

Le jeu narratif va plus loin encore : au-delà d'une distension narrative à l'intérieur du récit, l'écriture post-apocalyptique se joue aussi des rapports entre l'auteur et son travail, entre le récit fictif et l'acte réel d'écriture. Aussi observe-t-on un jeu de mise en abyme. Dans *The Road*, il est question de l'existence d'un créateur qui prend les traits de l'auteur lui-même : « Un homme vivant a-t-il proféré ces lignes ? A-t-il pris son petit couteau pour tailler sa plume et inscrire ces choses avec de la prune ou de la suie ? A un moment prévisible et écrit¹⁸⁶ ? ». Le lecteur a évidemment la réponse à cette question : oui, quelqu'un a écrit ces lignes, qui ne sont que pure fiction. McCarthy est responsable du désastre post-apocalyptique vécu par le père et son fils. Dans *Des anges mineurs*, on soupçonne de la même façon l'existence d'un metteur en scène : « Au bout d'une minute, mon rêve revint, et, de nouveau, on me confia le rôle de Will Scheidmann. Quand je dis on, c'est, bien entendu, en regrettant de ne pouvoir attribuer un nom au metteur en scène¹⁸⁷. ». La facticité de la narrativité est donc complètement dénoncée. De plus, la mise en abyme passe par le personnage de Fred Zenfl, écrivain maudit, qui semble être le double fictif de Volodine, notamment quand il est dit que « Les histoires écrites par Fred Zenfl réfléchissaient en priorité sur l'extinction de son espèce et traitaient de sa propre extinction en tant qu'individu¹⁸⁸ ». N'est-ce pas là le résumé des œuvres de Volodine ? Les livres de Fred Zenfl, nous dit le texte, « sont des livres construits sur ce qui reste quand il ne reste rien¹⁸⁹ », comme le sont les œuvres post-apocalyptiques. Frédéric Detue compare ce jeu sur la mise à abyme à celui des *Fictions* de Borges, où un personnage devient narrateur, puis auteur, etc¹⁹⁰. C'est ce que Dominique Viart appelle « une mise en abyme inverse » où « l'œuvre [est] elle-même comprise comme une part de ce qu'elle énonce ». Le récit et la fiction sont alors confondus, et

¹⁸³ Volodine, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze, op.cit.*, p.19

¹⁸⁴ Volodine, *op.cit.*, p.203

¹⁸⁵ Joëlle Gleize, « Pour une meilleure transparence de la désinformation », dans Anne Roche et Dominique Viart, *op.cit.*, p.69

¹⁸⁶ « A living man spoke these lines ? He sharpened a quill with his small pen knife to scribe these things in sloe or lampblack ? At some necknorable and entabled moment? ». McCarthy, *op.cit.*, p.220 (vo), p.224 (vf)

¹⁸⁷ Volodine, *op.cit.*, p.201

¹⁸⁸ *Ibid.*, p.217

¹⁸⁹ *Ibid.*, p.10

¹⁹⁰ Frédéric Detue, « La bibliothèque de Babel d'Antoine Volodine ; un contre-monument baroque », in Anne Roche et Dominique Viart, *Antoine Volodine ; fictions du politique, op.cit.*, p.141

on atteint le moment où le lecteur peut se dire, confus, « peut-être que moi aussi je ne suis que fiction¹⁹¹. ». Ce jeu de miroir vertigineux défie les normes littéraires. Le texte ne cesse de distendre les rapports au réel, créant une sorte de confusion générale. « Mais d'une telle polyphonie ou cacophonie découle surtout l'impression étrange d'un texte gigogne et polymorphe qui exhibe sa mécanique interne et dénonce son artifice¹⁹². », nous dit Sylvie Ducas.

L'évocation d'un texte polymorphe nous semble pertinente. Car de ces nombreux jeux avec l'imaginaire naît en effet des œuvres hybrides, insolites. Dans *Des anges mineurs*, on observe un jeu d'emboîtement de la fiction, un peu à la manière des poupées russes : il y a le rêve, communiquant avec le monde, qui ne serait que les narrats de Will, qui eux-mêmes ne seraient que les rêves de Maria¹⁹³. La confusion du récit va jusqu'à nier l'existence de *Des anges mineurs* comme œuvre littéraire, insistant sur l'idée que ceci n'est pas un livre, mais la réalité : « ces faits n'ont rien à voir avec l'invention romanesque, ils coïncident avec une vérité vraie à cent pour cent et ne méritent pas d'être alourdis par des développements lyriques superflus¹⁹⁴ », est-il ainsi indiqué au narrat 40. Le lecteur est alors nié jusque dans son acte de lecture, comme s'il ne pouvait pas exister en tant que lecteur d'une œuvre qui n'est que la réalité. On atteint ici le summum du jeu sur l'imaginaire.

L'intérêt de l'écriture post-apocalyptique réside donc en partie dans son jeu avec l'imaginaire, sa mise en doute de la fiction. Volodine assume parfaitement ce rôle de « sabotage » du réel par la fiction : « Dans mes livres, je traduis en français les fictions qu'ils produisent pour protester contre le réel, pour saboter le réel ou pour transformer le réel¹⁹⁵ ». Nous voyons dans cette transformation une autre manière de survivre, de s'opposer au néant du monde post-apocalyptique. Le biais insolite de l'étrange est idéal pour l'écriture contemporaine. Dans *Des anges mineurs*, il s'agit de « hurler à travers la nuit chaude que l'étrange est la forme que prend le beau quand le beau est sans espérance¹⁹⁶ ». Dominique Viart explique cette mise à distance du réel par un effet d'étrange : « L'écrivain conjugue l'inquiétante familiarité de notions historiques et politiques bien connues, de lieux et de toponymes quasi-identifiables, à l'effet d'*estranagement* qui les déplace et les réinstalle dans un univers inconcevable, mi-animal, mi-humain, parfois extra-terrestre – “issu stellaire” – chaotique et détraqué¹⁹⁷. ». Cet *estranagement* relève d'un imaginaire puissant cher à Bond. En effet, liant l'écriture de Volodine à celle du dramaturge anglais, Viart dit que « Bond

¹⁹¹ Dominique Viart, « Situer Volodine ?... », *op.cit.*, p.44

¹⁹² Sylvie Ducas, *op.cit.*, p.164

¹⁹³ Au 47ème narrat, il est soudain question de cellules numérotées dans une galerie ; Volodine, *op.cit.*, p.214

¹⁹⁴ *Ibid.*, p.189

¹⁹⁵ Volodine, « Ecrire en français une langue étrangère », *op.cit.*, p.83

¹⁹⁶ Volodine, *op.cit.*, p.98

¹⁹⁷ Dominique Viart, « Situer Volodine ?... », *op.cit.*, p.29

explique que le véritable sujet de la pièce est l'imagination, cette "mer intérieure" par laquelle nous devenons humains. Entre l'homme et le monde, explique-t-il, il y a l'imagination, et c'est elle que l'ont voit se développer, mêlant fantasmes et violence dans ses pièces comme dans les romans de Volodine et les images scéniques de Kantor¹⁹⁸. ». Le lien entre les deux auteurs serait donc dans leur exploitation libre de l'imaginaire, seul vrai média entre l'homme et le monde, dépassant la question toute dérisoire du genre.

L'écriture post-apocalyptique utilise donc l'imaginaire pour la servir, pour la distendre, pour l'interroger sur son essence même. Les rêves s'invitent dans le réel pour se confondre à lui, la vérité devient aléatoire, mais, comme le dit Nancy Huston dans *l'Espèce fabulatrice*, « ce ne sont pas des mensonges, car nous y croyons en toute bonne foi. C'est dans notre intérêt d'y croire¹⁹⁹. ». Nancy Huston développe dans son essai la primordialité de l'imaginaire, expliquant que « les êtres humains sont des magiciens qui s'ignorent²⁰⁰ ». Ces magiciens, ce sont non seulement les *untermenschen* capables de survivre, de rêver l'après, mais également les auteurs, tous ceux qui, pour raconter une histoire post-apocalyptique, savent invoquer une véritable inspiration poétique.

C. La lutte poétique : « Et le reste ne serait que littérature... »

Car enfin, survivre, c'est raconter. L'existence d'un récit du monde après sa fin est assez contradictoire en elle-même, car aucune voix ne devrait pouvoir s'élever après l'apocalypse. Ceci marque l'originalité de la démarche : il s'agit d'écrire, de raconter une histoire alors même qu'il ne devrait plus rien y avoir à dire. L'écriture post-apocalyptique est le chant poétique d'outre-tombe. Nancy Huston rappelle à quel point le récit permet de créer des ponts entre les temporalités : « Raconter : tisser des liens entre passé et présent, entre présent et avenir. Faire exister le passé et l'avenir dans le présent. (Singulièrement : par l'écriture²⁰¹). ». Ecrire serait donc le moyen de garder vivantes les temporalités, aussi bien celles qui sont révolues que celles qui sont à venir. De ce fait, écrire sur le monde après sa fin, en jouer comme le font nos auteurs, est un moyen de garder encore vifs tous les temps, d'interroger l'homme dans son essence, et de revendiquer la survie de celui-ci dans des temps difficiles (« in a dark time », comme le formule Joseph Dewey²⁰²). L'écriture, selon

¹⁹⁸ *Ibid*, p.39 V1

¹⁹⁹ Nancy Huston, *L'espèce fabulatrice*, Actes Sud, Paris, 2008, p.19

²⁰⁰ *Ibid*, p.20

²⁰¹ Nancy Huston, *op.cit.*, p.20

²⁰² Joseph Dewey, *op.cit.*

Nancy Huston, est à comprendre comme un moyen de survie : « La narrativité s'est développée en notre espèce comme technique de survie. Elle est inscrite dans les circonvolutions même de notre cerveau. Plus faible que les autres grands primates, sur des milliers d'années d'évolution, l'*Homo sapiens* a compris l'intérêt vital qu'il y avait pour lui à doter, par ses fabulations, le réel de Sens²⁰³ ». L'intérêt est donc de doter un monde chaotique et énigmatique d'un sens salvateur, apaisant. Les enjeux sont d'autant plus forts pour nos œuvres qu'elles relatent une ère de néant.

Cette survie par le récit doit d'ailleurs être observée à deux niveaux différents. Dans la fiction, d'abord, les *untermenschen* se débattent, et trouvent dans le développement de l'imaginaire un essentiel moyen de survie. Puis au niveau de l'auteur, du processus d'écriture de la fiction post-apocalyptique, on défend l'inspiration poétique pour ce qu'elle est : un puissant moyen de communication, de survie et de révolte.

Nous voulons donc nous intéresser à l'inspiration poétique qui est au cœur du récit post-apocalyptique. Celui-ci n'est en fait presque que poésie, comme le formule Christophe Meurée : « Le monde apocalyptique révèle un nouvel éventail de valeurs – ou pas, car tout pourrait être à reconstruire à partir de rien. Et le reste ne serait que littérature²⁰⁴... ». Ce que développe Christophe Meurée, c'est qu'outre les efforts des survivants pour ne pas glisser entre les doigts d'étranges Parques, l'écriture-même des fictions post-apocalyptiques constitue une reconstruction. Nous souhaitons donc observer, aux deux niveaux présentés, la manifestation de ce souffle de vie, de cette *energeia* poétique au cœur du récit post-apocalyptique.

a) La puissance créatrice, ou l'*energeia* poétique

Au milieu d'une minutieuse description du néant, l'écriture post-apocalyptique raconte des histoires : celles des *untermenschen*, ces survivants luttant dans un cruel entre-deux. Et ces survivants, eux-mêmes, racontent des histoires. Raconter et imaginer sont donc des actes essentiels, et même salvateurs. Myriam Watthee-Delmotte observe dans la littérature contemporaine le réveil d'une « *energeia*²⁰⁵ poétique », un souffle de vie un peu mystérieux, cette « chose en marche » que l'on voit avancer entre les lignes, « une dynamique de l'initiation²⁰⁶ » qui pousse le récit vers un sacré constitué par la puissance de l'imaginaire. Pour Myriam Watthee-Delmotte, la littérature est une contribution au sacré comme *energeia*, œuvre de joie. En effet, elle explique que le mythe apocalyptique appelle à réactiver la joie, à, selon l'expression d'Henri Bauchau, « dans le champ du

²⁰³ Nancy Huston, *op.cit.*, p.17

²⁰⁴ Christophe Meurée, *op.cit.*, p.26

²⁰⁵ Terme grec qui signifie « activité », « une chose en travail », important notamment chez Aristote.

²⁰⁶ Watthee-Delmotte Myriam, « L'imaginaire du sacré dans le roman français contemporain : De la mort comme doxa à l'*energeia* », *op.cit.*

malheur planter une objection ». Or nous observons à quel point les survivants des fictions post-apocalyptiques sont habités par cette *energeia* poétique, à quel point ils sont cette objection dans le champ du malheur.

Nous avons évoqué précédemment l'angoisse, pour les *untermenschen*, de perdre la mémoire, et d'une certaine façon, leur humanité²⁰⁷. Nous avons alors observé que le souvenir se faisait fragile, et même parfois douloureux. Mais, à travers ce souci de mémoire, il faut aussi voir que les *untermenschen* incarnent une lutte pour le souvenir, un combat pour conserver cette mémoire malgré tout. Dans *Des anges mineurs*, on a déjà vu la fonction de « réceptacle » de Will. Les vieilles comptent en effet sur lui pour conserver leur mémoire en lambeaux. Aussi, « il avait été établi que les narrats étranges qui s'échappaient de la bouche de Scheidmann colmataient les brèches dans les mémoires ; même si plutôt que des souvenirs concrets, ils remuaient des rêves ou des cauchemars qu'elles avaient faits²⁰⁸... ». Les fictions que profèrent Will, ses narrats, ont donc pour intérêt de « réparer » la mémoire abîmée de l'humanité. Le récit sauve alors l'amnésie, et rapproche l'*untermensch* de la condition humaine. Sylvie Ducas illustre bien ce « rafistolage » de la mémoire : « s'il s'agit bien de sauvegarder de la mémoire, ce n'est pas tant à la façon dont un ordinateur défaillant le ferait d'un document avant l'écrasement de son disque dur, que d'une musique électronique qui hébergerait en les mixant des extraits ou des morceaux d'autres musiques préexistantes, moins pour les sauver de l'oubli que pour se pérenniser elle-même en s'obligeant à se renouveler sans cesse à l'aide de nouveaux matériaux recyclés²⁰⁹ ». La mémoire est donc gardée et reconstituée à partir de ce qu'il reste : les hommes la « bricolent » en bons *Homo Faber*. On trouve dans *The Road* la même préoccupation de conservation de la mémoire. Le père, même s'il se sépare des objets le rattachant au passé, sait qu'il doit faire un effort pour survivre. Et cet effort semble devoir en partie passer par le souvenir. Aussi, réveillé par la chaleur du feu, essaie-t-il de raviver sa mémoire : « La couleur de ce qu'il voyait remuait quelque chose en lui qui était depuis longtemps oublié. Fais une liste. Récite une litanie. Souviens-toi²¹⁰ ». La nécessité de se souvenir revient donc par sursaut comme une pulsion de vie. Le petit, dont nous avons déjà commenté l'aspect messianique, est tout empli de cette *energeia*. Aussi, quand il quitte son père pour toujours, il lui fait une promesse importante : « Et je n'oublierai pas²¹¹ », lui chuchote-t-il. Il va donc à l'encontre de la

²⁰⁷ Cf Deuxième partie, B.a. « Ce que l'amnésie amenuise : perte de la mémoire ».

²⁰⁸ Volodine, *op.cit.*, p.156

²⁰⁹ Sylvie Ducas, *op.cit.*, p.168

²¹⁰ « The color of it moved something in him long forgotten. Make a list. Recite a litany. Remember », McCarthy, *op.cit.*, p.27 (vo), p.33 (vf)

²¹¹ « And I wont forget », *Ibid*, p.241 (vo), p.244 (vf)

réticence de son père envers le souvenir. Il réhabilite celui-ci avant de retourner sur la route, et de prendre le flambeau agonisant de l'humanité. Sans doute, se dit-on, placera-t-il la mémoire comme fondement de la civilisation qu'il construira. C'est en tout cas ce qu'envisagent de faire les nantis dans la pièce de Bond. En effet, quand elle comprend quel fléau s'abat sur leur tribu, la Première Femme dit : « Nous allons prendre des couteaux et graver nos souvenirs sur une pierre / Passer tout le temps qui nous reste à ça/ si d'autres hommes viennent jusqu'ici ils sauront que nous avons vécu en paix²¹²... ». Dans la dernière section qui sert d'épilogue, la Quatrième Femme imagine la restauration d'une bibliothèque, « là où nous avons conservé les documents que nous avons établis à partir de ce que nous savions sur les machines et l'histoire et sur toutes les choses dont nous gardions le souvenir²¹³ », développe-t-elle. La réhabilitation des bibliothèques est très symbolique : c'est le retour de l'archivage, du souvenir, et d'une certaine façon, de la confiance en la vie, du souci de l'héritage et du savoir. Nous sentons ici s'élever une volonté humaine de ne pas sombrer, une inspiration venue d'on ne sait où. Bertrand Gervais explique la primordialité du souvenir dans le processus de survie : « C'est par la mémoire, par le rappel du sens attribué aux gestes et aux situations, qu'une libération et une transcendance peuvent avoir lieu²¹⁴. ». La transcendance libérée par la volonté de se souvenir est ici l'*energia*, l'énigmatique désir de vivre malgré tout, d'être encore humain. Et quand la mémoire fait défaut, l'imagination vient « colmater les brèches » : aussi le père dans *The Road*, ne se souvenant pas des jeux de carte, en invente-t-il de nouveaux : « Il était certain de se tromper la plupart du temps et il imaginait de nouveaux jeux et leur donnait des noms de son invention. La Fausse Fétuque ou le Chat-Huant²¹⁵. ».

Cet acte de création venu remplacer un vide, c'est la lutte par l'imaginaire, par l'invention et par le récit de laquelle naît une puissance libératrice. C'est l'*energeia* poétique. S'il existe un sacré dans nos œuvres, c'est celui-ci, le sacré de l'imaginaire, la toute puissance de la créativité la plus libre (détaillée précédemment). Nous avons déjà évoqué le réflexe de fabrication de l'*Homo Faber* et en quoi il traduisait la pulsion de vie chez les *untermenschen*. Plus encore qu'un *Homo Faber*, le survivant post-apocalyptique est un être capable d'inventer, de créer. Dans *The Road*, on observe chez le petit quelques réflexes créateurs importants. Comme tout enfant – ou comme tout artiste – il arrange les objets qui l'entourent à sa façon. Aussi dessine-t-il sur son masque : « Le petit avait

²¹² « We'll get knives and cut a record on a stone / Spend all the time we've got on that / If other people come here they'll know that till this happened we lived in peace... », Bond, *op.cit.*, p.80 (vo et vf)

²¹³ « were we kept the records we made of what he knew about machines and history and all the other things we remembered », Bond, *op.cit.*, p.97 (vo et vf),

²¹⁴ Bertrand Gervais, *op.cit.*, p.163

²¹⁵ « He was sure he had them mostly wrong and he made up new games and gave them made up names. Abnormal Fescue or Cartbard. », McCarthy, *op.cit.*, p.46 (vo), p.51 (vf)

trouvé des craies et peint des crocs de fauve sur son masque et il marchait sans se plaindre²¹⁶ ». Cette allusion est courte, mais elle révèle pourtant l'inventivité du petit, sa capacité à créer, à plaquer l'imaginaire sur un objet austère lui permettant de survivre. Ce petit acte créateur trouve un écho lorsque le petit dessine dans le sable un village éphémère : « Il avait une spatule bricolée dans une boîte de conserve aplatie et avec il construisait un petit village²¹⁷ ». L'imagination n'a donc pas totalement disparu, et l'homme est encore capable d'accommoder le monde à sa manière, de le transformer selon ce qu'il a à l'esprit. De la même façon, dans *Des anges mineurs*, ce sont les vieilles qui écrivent l'intégralité de la vie de Will. Elles la façonnent de leur main, et dès lors qu'elles l'imaginent, cette vie se construit. On voit ici un idéal de performativité, un lien direct entre l'imagination et la création : « il me fallait une enfance et elles pétrissaient pour moi un ersatz d'enfance, il me fallait une jeunesse insoucieuse et des rêves et elles me transmettaient cela avec des meuglements magiques d'une densité effarante, chaque meuglement valant deux mille quatre cent une images de rêves et trois cent quarante-trois jours de batifolage insoucieux²¹⁸ ».

C'est donc l'acte créateur qui constitue cette *energeia*. Le plus souvent, cette création est d'ordre poétique : c'est la création d'histoires venues de l'imaginaire, la déclamation de récits oniriques par des personnages qui trouvent encore des choses à raconter, qui ont encore « assez de musique en eux pour faire danser la vie²¹⁹ » pour s'improviser conteurs. Dans *The Road* apparaît parfois la nécessité d'entendre des récits. Aussi le père a-t-il l'habitude de raconter des histoires à son fils. C'est la lutte de l'imaginaire : au milieu du chaos, un père invente des histoires pour apaiser son fils²²⁰. Plus tard, quand le duo rencontre Elie, le père lui demande, en échange de leur hospitalité, de « [leur] dire ce que le monde est devenu²²¹ ». Cette demande est similaire à celles des vieilles dans *Des anges mineurs*, qui réclament à Will des histoires. Les narrats sont par excellence une occasion de s'échapper d'un réel difficile, et de faire travailler l'imagination. Avant le premier narrat, une sorte de préface décrit ce que sont les narrats. Un « je » non-identifié (l'auteur ?) rappelle leur intérêt d'évasion : ce sont « de minuscules territoires d'exil sur quoi continuent à exister vaille que vaille ceux dont [il se souvient²²²] ». Si le narrateur est ici possiblement Volodine, il peut aussi être Will, qui, dans le texte, est responsable des narrats. Il existe donc bien dans l'invention des narrats une

²¹⁶ « The boy had found some crayons and painted his facemask with fangs... », *Ibid*, p.12 (vo), p.18 (vf)

²¹⁷ « He had a spatula made from a flattened foodtin and with i the built a small village », *Ibid*, p.210

²¹⁸ Volodine, *op.cit.*, p.116

²¹⁹ Selon l'expression de Céline dans *Voyage au bout de la nuit*, « on n'a plus beaucoup de musique en soi pour faire danser la vie »

²²⁰ McCarthy, *op.cit.*, p.35 (vo), p.41 (vf)

²²¹ « Tell us where the world went », *Ibid*, p.140 (vo), p.144 (vf)

²²² Volodine, *op.cit.*, p.7

lutte poétique, qui offre un exil à ceux qui sont coincés dans le néant. Ils sont une porte de sortie, le signe d'une renaissance rendue possible par la réhabilitation d'un imaginaire créateur. Le statut de Will nous rappelle d'ailleurs la figure littéraire de Shéhérazade dans *Les mille et une nuits*. En effet, comme Will, Shéhérazade doit raconter ou mourir. Celle-ci doit, chaque soir, prévoir des histoires suffisamment intéressantes et spectaculaires pour que le sultan Shahryar lui accorde une autre nuit de récits, puis une autre, ... Aussi le narrat 6, par exemple, commence-t-il comme l'un des récits enchâssés de Shéhérazade : « L'histoire nous raconte que²²³ ... ». Sylvie Ducas fait aussi ce rapprochement : Will est condamné, comme Shéhérazade, à différer le moment de son exécution en racontant des histoires « sur un monde en voie d'extinction²²⁴ ». Will est « une espèce d'accordéon à narrats²²⁵ », et il semble que son imagination soit le seul vrai garant de sa survie. Chez Volodine, l'action de raconter est essentielle et le souffle poétique semble se produire par magie : « les narrats intervenaient [...] par analogie, par polychronie, par magie. Ainsi ils agissaient²²⁶ », est-il ainsi écrit dans *Des anges mineurs*. Une magie se dégage de cette pulsion de vie poétique. A propos des anges mineurs, Volodine dit d'ailleurs que « leur pouvoir est vraiment très, très mineur : c'est tout simplement la magie de la parole et de l'image²²⁷. ». Ce pouvoir mineur est pourtant la clé de la survie des *untermenschen*. A supposer que les narrats soient en fait l'œuvre de prisonniers enfermés dans des cellules, comme le sous-entendent les dernières pages, l'intérêt vital de rêver d'un ailleurs, de raconter une autre existence que celle poisseuse qui languit derrière les barreaux, est encore plus saisissant. Charif Majdalani pointe d'ailleurs « la capacité des internés à se raconter des histoires, à rêver leur passé, à ré-imaginer leur présent et l'avenir du monde qui se fait sans eux²²⁸ ». Cette occupation est essentielle et vitale. Sylvie Ducas remarque également que « les paroliers post-exotiques construisent à contrecœur leur propre univers de survie, hors du vivant, hors de l'histoire, avec des images, des anecdotes, des rêves et de la mémoire²²⁹ ». Elle établit alors le récit, l'exploitation de l'imaginaire comme un « univers de survie ». Elle y voit « l'insolite volodinien », une écriture qui trompe ses lecteurs, et dont le cœur est l'inspiration poétique : « Une place centrale conférée au poétique, un texte transgressant toutes les règles et libéré de tout obligation, sauf celle de produire de la narrativité ; mais une narrativité piégée, tout entière vouée à décevoir les attentes du

²²³ Volodine, *op.cit.*, p.23

²²⁴ Sylvie Ducas, *op.cit.*, p.159

²²⁵ Volodine, *op.cit.*, p.150

²²⁶ *Ibid*, p.156

²²⁷ S.n., « Antoine Volodine, l'écrivain chamane », *op.cit.*

²²⁸ Charif Majdalani, « Illusions et désillusions karmiques : lecture du récit "post exotique" », dans Anne Roche et Dominique Viart, *op.cit.*, p.104

²²⁹ Sylvie Ducas, *op.cit.*, p.161

lecteur, à le frustrer dans sa quête de sens, en lui opposant un monde opaque mais organisé dont on aurait perdue les clefs²³⁰. »

Le lecteur, s'il comprend que raconter est essentiel et que l'imagination est libérée au fur et à mesure que le monde meurt, ne peut effectivement pas comprendre de quelle nature est cette *energeia* poétique. Elle est un feu, un espoir, un souffle, toujours incarnée par des entités volatiles. C'est d'ailleurs ainsi que le formule Hubert Artus à propos de *The Road* : « ...ici, peu de faits, peu d'histoire, seulement le souffle pur de ce qui fait survivre²³¹. ». Il n'explique pas ce « souffle pur » salvateur et mystérieux. Tout ce que le lecteur saisit, c'est qu'« il y a des raisons d'espérer » « there are grounds for hope²³² », comme le formule le Troisième Homme dans *The Tin Can People*. Et ces raisons sont liées à l'inspiration poétique venue sortir les survivants de leur torpeur. Nos œuvres seraient-elles toutes des *Bardo Thödol* ? Charif Majdalani, dans *Antoine Volodine ; fictions du politique*, note que le *Bardo Thödol*, le livre des morts tibétain, est la seule influence revendiquée par Volodine. Il s'agit d'un « manuel dans lequel il est enseigné aux chamanes la manière de guider les morts durant les premiers jours de leur décès et de les accompagner jusqu'au moment potentiel de leur renaissance²³³ ». Or, ces morts en attente de leur renaissance ne sont-ils pas les *untermenschen* ? Il y aurait donc une fonction sacrée de la narrativité dans les fictions post-apocalyptiques.

Enfin, pour observer l'espoir porté par le récit et l'imagination, nous voulons évoquer les dernières pages des œuvres étudiées. Ces fins révèlent efficacement l'espoir né de l'*energeia* poétique. La dernière section de *The Tin Can People*, intitulée « Les jeunes sages », présente des êtres revenus à l'humanité. Le Premier Homme, qui a pris la place de meneur de la tribu, prend aussi la fonction d'orateur : il installe son auditoire avant de commencer à parler, instaurant le discours comme un acte solennel. La Quatrième Femme prend ensuite la parole pour exprimer les leçons tirées de ce qu'ils ont vécu : « Nous ne pouvons pas revenir en arrière mais nous pouvons changer le futur²³⁴ ». Cette assurance, et la simple évocation du futur bouleversent le discours de ces nantis autrefois effrayés par tout. Nous avons déjà noté à quel point la restauration de la bibliothèque est symbolique d'une volonté de mouvement vers l'avant. Les survivants formulent dans cette dernière section leur intention de reconstruire le monde. Ils comprennent qu'eux seuls, et leur faculté d'imaginer et de créer, sauveront ce qu'il reste à sauver : « Maintenant il n'y a plus de boîtes de conserve – donc nous

²³⁰ *Ibid*, p.160

²³¹ Hubert Artus, *op.cit.*

²³² Bond, *op.cit.*, p.91 (vo), p.92 (vf)

²³³ Charif Majdalani, « Illusions et désillusions karmiques : lecture du récit "post exotique" », in Anne Roche et Dominique Viart, *op.cit.*, p.110

²³⁴ « We cant go back to the beginning but we can change the future », Bond, *op.cit.*, p.97 (vf)

ne pouvons posséder que ce que nous faisons, portons et utilisons nous-mêmes. C'est la seule différence – mais cela veut au moins dire que nous nous possédons enfin nous-mêmes²³⁵. ». Par ailleurs, nous notons que dans ce discours serein, les points sont revenus pour ponctuer la phrase. Le retour à l'ordre correspond à un retour de la syntaxe : c'est une résurrection grammaticale. La simplicité des propos apparaît en contraste avec la folie des nantis dans les sections précédentes. Bond explique lui-même cette résolution : « Cette simplicité paraît naïve si l'on oublie le caractère extrême de ce qui arrive aux nantis. Ils croyaient être les seuls survivants ; après avoir été Dieu ils sont le diable. S'ils veulent maintenant être des humains il leur faut être simples²³⁶. ». La fin de la pièce de Bond est donc apaisée et optimiste. Dans *The Road*, on assiste à une autre scène d'apaisement. Le monde commence sa transformation dès que le petit devient orphelin. Celui-ci, seul et désespéré, reste sur la route au lieu de se cacher. Cette nouvelle attitude sans méfiance re-calibre le monde, et c'est l'ère de la bonté qui est prête à commencer. Le petit rencontre un homme qu'il ne craint pas, et qui lui propose de le rejoindre, lui et sa famille. Le petit accepte (ici encore, il transgresse les règles de son défunt père). Il trouve alors la présence archaïque et inespérée d'une femme tendre, qui rétablit tous les grands principes perdus du monde :

La femme quand elle le vit l'entoura de ses bras et le serra contre elle. Oh, dit-elle, je suis si contente de te voir. Elle lui parlait quelquefois de Dieu. Il essayait de parler à Dieu mais le mieux c'était de parler à son père et il lui parlait vraiment et il n'oubliait pas. La femme disait que c'était bien. Elle disait que le souffle de Dieu était encore le souffle de son père bien qu'il passe d'une créature humaine à une autre au fil des temps éternels²³⁷.

Avec la femme, vestige d'un temps révolu, réapparaissent la tendresse (elle le sert dans ses bras), la foi (elle l'invite à parler à Dieu), et le souvenir (elle l'encourage à ne pas oublier son père). Ici aussi, l'*untermensch* reprend son visage d'homme prêt à survivre à la fin du monde. Janet Maslin insiste sur la puissance positive de cette fin : « an embrace of faith in the face of no hope whatsoever. [...] *The Road* offers nothing in the way of escape or comfort. But its fearless wisdom is more indelible than reassurance could ever be²³⁸. ». Le roman de McCarthy, comme l'explique la critique américaine, n'offre pas une fin résolument positive, mais sage. Le but de l'écriture post-apocalyptique n'est pas de peindre le tableau d'une humanité absolument certaine de sa résurrection, mais plutôt de supposer qu'elle en soit capable. On pense ici à la critique de François Hartog sur la fin de *The Road* : « Happy end ? Non, pas encore, mais, au moins, sa possibilité²³⁹. ». Nous ne pouvons pas étudier la fin de *Des anges mineurs* de la même façon car elle n'offre pas la même

²³⁵ « Now no tins – so we can only own what we make and wear and use ourselves... », *Idem*

²³⁶ Bond, *Commentaire sur les Pièces de guerre*, *op.cit.*, p.136-137

²³⁷ McCarthy, *op.cit.*, p.241 (vo), p.244 (vf)

²³⁸ « une étreinte de l'espoir face au désespoir...*La Route* n'offre aucune échappatoire ni confort. Mais sa sagesse sans crainte est plus marquante que le réconfort ne le serait. », Janet Maslin, *op.cit.*

²³⁹ François Hartog, *op.cit.*

résolution sereine. Elle découle pourtant sur une révélation : ces narrats, qu'on a cru pouvoir attribuer à Will, ne sont peut-être que les divagations d'une femme incarcérée. Cette fin met en exergue une certaine violence de l'écriture post-apocalyptique, que nous avons déjà vue à travers la description détaillée du néant et du glissement de l'homme vers l'*untermenschentum*. L'écriture post-apocalyptique n'éveille pas l'inspiration poétique dans un grand cri de joie : elle le fait avec violence et fermeté.

L'inspiration poétique, que l'on trouve aussi bien au niveau de la fiction qu'au niveau de l'écriture, permet donc l'éveil d'un espoir certes un peu ankylosé, mais plein de promesse. On retrouve ici la fonction de la poésie telle que Victor Hugo la décrivait. En effet, selon le poète romantique, les grands textes « rassurent le cadavre, ils assurent l'enfant sur ses jambes. Voilà sans doute la fonction de la poésie²⁴⁰ ». L'imaginaire créateur couvre le monde et le reconforte, il patiente au chevet des derniers hommes et leur rend leur humanité, mais également l'espoir. Mais derrière l'espoir, il y a la violence des images, la puissance de l'écriture.

b) La lutte poétique : « j'écris comme je crie »

La lutte la plus efficace contre le néant, c'est donc l'écriture du néant. Mais une écriture qui s'assume, qui se prend en main, une écriture douloureuse, qui passe par la description du pire. Qui ne fait pas de cadeau à son lecteur et qui lui impose ses choix, ses folies narratives, ses caprices. L'écriture est si affirmée dans nos œuvres qu'elle s'impose comme une lutte en elle-même. On comprend bien que derrière cette force, cette poigne littéraire, se cache la conviction des auteurs, la nécessité de s'exprimer.

Nos œuvres sont remarquables par leur qualité poétique. Nous avons déjà observé le tonitruant jeu avec l'imaginaire et le rêve auquel elles se livrent. Celui-ci est, selon Nancy Huston, la caractéristique propre de « l'espèce fabulatrice » :

Aucun régime politique ne pourra jamais maîtriser ce phénomène là. Platon aurait beau chasser de sa République poètes et dramaturges ; aucun tyran, dictateur, monarque ou président ne pourra bannir les rêves, cauchemars, fantasmes et délires, toute cette activité fébrile par laquelle notre cerveau concocte des histoires et y prête foi, afin que notre existence soit non seulement une existence mais une vie, afin qu'elle nous semble suivre une trajectoire, correspondre à un destin, avoir un Sens. Jamais ne pourra être dompté l'inénarrable cerveau conteur qui fait notre humanité²⁴¹.

²⁴⁰ Cité par Jeanne-Marie Baude dans *L'idole dans l'imaginaire occidentale*, Ralph Dekonirck et Myriam Watthee-Delmotte, L'Harmattan, Paris, 2005, p.390

²⁴¹ Nancy Huston, *op.cit.*, p.77

C'est cette attirance vers le fictif que nos œuvres exploitent avec talent, allant jusqu'à doter leurs personnages des mêmes réflexes narratifs. Selon Bond, la poésie n'est pas une entreprise mais un fait naturel, inhérent au récit : « C'est maltraiter les faits que d'essayer d'en tirer de la poésie : la poésie est dans les faits. La façon dont on montre la scène montre le sens qu'elle a. Il faut permettre au chaos de montrer sa propre cause²⁴². ». La puissance poétique naîtrait donc directement du sujet post-apocalyptique. Nathalie Crom, par exemple, salue l'inspiration poétique de *The Road* : « la scansion singulière et admirable de la phrase de Cormac McCarthy - un rythme qui, joint au mystère dont est emprunt ce récit, à son austère lenteur, à sa lugubre beauté, confère véritablement à *La Route* la grâce d'un long poème métaphysique, funeste et envoûtant ». La journaliste qualifie donc ce roman de « poème » inspiré, à l'allure un peu sacrée, magique, onirique. Janet Maslin rejoint cet avis : « Since the cataclysm has presumably incinerated all dictionaries, Mr. McCarthy's affinity for words like rachitic and crozzled has as much visceral, atmospheric power as precise meaning. His use of language is as exultant as his imaginings are hellish, a hint that *The Road* will ultimately be more radiant than it is punishing²⁴³. ». L'écriture inspirée de l'auteur est donc en fort contraste avec le néant décrit, et apparaît alors comme la seule vraie lumière sur la route. Volodine, en entraînant ses lecteurs dans un labyrinthe onirique, assoie aussi un certain primat de la littérarité du texte. Comme l'explique Sylvie Ducas, Volodine appelle au « dé-lire » comme les surréalistes prônaient la « lis et rature » : il s'agit alors de « sortir des sentiers battus du déjà lu et leur préférer les incertitudes d'un bricolage précaire : renoncer à la quête d'un sens, au confort des interprétations et accepter la règle du jeu du caractère indécidable de la fiction et d'un texte où simplement “ça parle²⁴⁴” ». C'est de cette entreprise que naît l'intérêt littéraire de l'œuvre volodinienne.

Ecrire une œuvre post-apocalyptique est donc loin d'être un signe de renoncement ou de laisser aller. Au contraire, il semble qu'il n'y ait pas de sujet plus adéquat au réveil d'une littérature inspirée, puissante et riche, libérée de tout carcan. L'écriture post-apocalyptique est peut-être l'écriture la moins mortifère de toutes car elle affirme, par le récit d'un désastre irréversible, la toute puissance du récit et de la fiction. Elle semble nous dire : « nous racontons ce que nous voulons. Nous pouvons inventer notre propre fin, et par l'écriture, nous pouvons déjà y remédier. »

²⁴² Bond, *Commentaire sur les Pièces de guerre*, *op.cit.*, p.135

²⁴³ « Puisque le cataclysme a visiblement brûlé tous les dictionnaires, l'affinité de Monsieur McCarthy avec des mots comme rachitique et calciné a un pouvoir de précision viscéral et qui installe une atmosphère. Son langage est aussi jubilatoire que son imaginaire est infernal, ce qui est le signe que *La Route* sera finalement plus radieuse que condamnatrice », Janet Maslin, *op.cit.*

²⁴⁴ Sylvie Ducas, *op.cit.*, p.169

Mais dans nos œuvres, ce discours ne se fait pas sans violence. En effet, nous avons déjà noté avec quelle précision et quelle cruauté le monde post-apocalyptique était décrit. Ces textes ne sont pas des textes faciles à lire, parce qu'ils mettent le lecteur face à un spectacle de la désolation non euphémisé. Nous avons par exemple déjà remarqué chez McCarthy une propension à la mise en scène de l'horreur, d'une tête sous une cloche à gâteau à un enfant qui rôtit sur une broche. *The Road* est le récit sobre et douloureux d'une longue agonie, et Ron Charles relève l'intensité dramatique du roman : « The Road is a frightening, profound tale that drags us into places we don't want to go, forces us to think about questions we don't want to ask²⁴⁵ ». Le roman de McCarthy est donc un récit violent qui confronte le lecteur à des situations pénibles. Cette écriture violente dérange celui-ci, qui se sent extrait de sa zone de confort. C'est également le cas avec Bond, dont la mise en scène des nantis a quelque chose de primitif et d'inquiétant pour le lecteur/spectateur. Bond explique lui-même qu'il se doit de faire une place à la violence sur scène : « Dans notre théâtre, la violence a lieu sur scène parce que c'est là qu'elle se situe dans la vie que nous menons²⁴⁶. ». Pour le dramaturge, cette présence de la violence n'est que purement mimétique du monde, de cette scène où la violence s'affiche en permanence. Bien sûr cette violence est adaptée, et se doit d'être transformée en un langage efficace : « Au théâtre, nous devons imiter nos actions et leurs conséquences – nous devons le faire dans des situations extrêmes qui ne nous permettent pas d'échapper à leurs conséquences – et dans ces situations, nous devons donner la parole à nos pensées les plus intimes dans un langage public qui a l'immédiateté et la force de la pensée – nous devons donner le délire du fou et la lucidité de la raison²⁴⁷. ». Bond s'attache donc à rendre un langage capable d'embrasser l'universalité de son message. Chez Volodine aussi, l'écriture a un aspect violent, « mais quelque chose d'offensif, qui particip[e] au complot à mains nues de quelques individus contre l'univers capitaliste et contre ses ignominies sans nombre. », est-il précisé dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon douze*²⁴⁸.

Dominique Viart explique le malaise du lecteur face à *Des anges mineurs* en observant qu'il se retrouve malgré lui à la place du tortionnaire voulant à tout prix extraire des précisions des personnages, transformant alors le témoignage en interrogatoire²⁴⁹. Viart rappelle à quel point cette écriture qui met en cause peut déranger : « Écriture difficile et polémique sans doute, de se tenir ainsi sur une crête incertaine, entre l'irrecevabilité de la complaisance et la brûlure d'une tragédie sans

²⁴⁵ « *La Route* est un conte profond et effrayant qui nous emmène là où nous ne voulons pas aller, nous force à réfléchir à des questions que nous ne voulons pas nous poser », Ron Charles, *op.cit.*

²⁴⁶ Bond, *Commentaire sur les Pièces de guerre*, *op.cit.*, p.134

²⁴⁷ Extrait de « Ce fragile humain qui s'invente sur scène », *Le Monde*, 30 mai 2000, cité par David Tuailon dans « Edward Bond revue électronique #5 », *op.cit.*

²⁴⁸ Volodine, *op.cit.*, p.17

²⁴⁹ Dominique Viart, « L'apocalypse...et après ? », *op.cit.*, p.207

cesse rappelée²⁵⁰ ». Nous n'assistons donc pas simplement au réveil d'une inspiration poétique salvatrice et uniformément bonne. Celle-ci, loin de se révéler comme sauveuse, vient plutôt interroger le lecteur, dénoncer ce dont il est le témoin, et lui poser des questions sur sa propre époque.

Car enfin, l'écriture post-apocalyptique trouve sa force dans son implication idéologique. Nous pensons ici plutôt à Volodine et à Bond (McCarthy ne revendiquant aucun engagement autre que poétique). Nous avons déjà identifié dans les œuvres quelques références aux désastres du XXème siècle, en supposant que ces allusions étaient assumées. Or cela se confirme par le discours paratextuel des auteurs et des critiques, qui reviennent tous sur le message sous-jacent des œuvres, un message idéologique et politique, une révolte qui prend la plume pour s'exprimer. L'écriture semble être, pour Bond et Volodine, le meilleur moyen d'exprimer les inquiétudes de ce nouveau millénaire : Volodine affirme d'ailleurs cette adéquation entre l'écriture et l'expression d'un engagement : « J'écris comme je crie²⁵¹ », dit-il. « Aucune phrase n'est apolitique²⁵² », ajoute-t-il, affirmant que son écriture est profondément ancrée dans un engagement, dans un parti pris.

On peut en effet lire dans *Des anges mineurs* et *The Tin Can People* la trace d'un message politique, d'un parti-pris idéologique. Le capitalisme, dans sa généralité, est notamment accusé dans les deux œuvres : Will est créée par les vieilles pour détruire le capitalisme, qu'elles pensent être à la source du mal planétaire (*Des anges mineurs*). Les nantis de la pièce de Bond, eux, ne sont pas sortis du capitalisme, puisqu'ils se réjouissent de posséder des boîtes de conserve et de ne pas avoir à travailler : ils s'en tiennent aux valeurs mercantiles du monde disparu. Bond formule d'ailleurs son exaspération pour le système capitaliste dans son *Commentaire sur les Pièces de guerre* : « Et maintenant le capitalisme déshumanise les hommes et aggrave la barbarie de la guerre²⁵³ », affirme-t-il dès 1994. Dans *The Tin Can People*, le discours idéologique est porté par la voix anonyme du Chœur, qui revient sur la société éradiquée par l'événement post-apocalyptique :

²⁵⁰ *Ibid*, p.201

²⁵¹ *Idem*

²⁵² Volodine, « Leçon par Antoine Volodine ; A la frange du réel », *op.cit.*, p.159

²⁵³ Bond, *Commentaire sur les Pièces de guerre*, *op.cit.*, p.133

On ne demanderait à personne de traverser les océans à la nage ou d'éteindre les volcans à mains nues
 Pourtant on a demandé aux gens de s'exercer à la vertu alors qu'ils travaillaient pour des voleurs
 D'être des philosophes alors qu'ils vivaient dans le bruit d'immeubles où personne ne pouvait penser
 D'apprendre l'art de vivre en paix quand chacun doit combattre son voisin pour travailler
 Ou d'être généreux quand il leur faut mendier les aumônes accordées par l'état
 Et de se contenir quand leurs dirigeants se préparent à faire régner la terreur²⁵⁴

Le Chœur nous parle d'un monde que l'on connaît. Il en parle comme un anthropologue raconte la destinée d'une espèce disparue depuis longtemps, ou comme un conteur invente la tragique condition d'hommes qui semblent n'avoir jamais existé. « Telles sont les convulsions de l'histoire », « These are the convulsions of history²⁵⁵ », finit par exposer froidement le Quatrième Chœur.

Le sujet post-apocalyptique semble être idéal pour porter un message sur le monde contemporain. Dans le *Dictionnaire des mythes littéraires*, Danièle Chauvin rappelle d'ailleurs que « Mircea Eliade relève la fréquence du mythe de l'Apocalypse dans les doctrines politico-sociales les plus manifestement sécularisées : le communisme (et le nazisme) a proclamé la fin d'un monde et le début d'une ère d'abondance²⁵⁶ ». Nous pouvons donc déduire de cela que l'écriture post-apocalyptique est un moyen de « prévention », du moins d'exposition de la conscience du danger, de la menace. Bond fait d'ailleurs parfaitement état de cette inquiétude : « Donc, je ne vois pas uniquement les *Pièces de guerre* comme un rapport sur une éventuelle guerre nucléaire – mais aussi sur l'esprit d'une société qui peut tomber dans une guerre nucléaire. Je ne crois pas une seconde que nous ayons mis dans la lutte pour la paix un dix millième des efforts que nous avons fait pour fabriquer des armes. Une telle société est en grand danger²⁵⁷. ». Bond et Volodine viendraient apporter la fiction post-apocalyptique comme une nouvelle matière de réflexion pour l'homme de la fin du XXème siècle, un peu comme Camus l'avait fait au lendemain de la Seconde Guerre mondiale : « Devant les perspectives terrifiantes qui s'ouvrent à l'humanité, nous apercevons encore mieux que la paix est le seul combat qui vaille d'être mené. Ce n'est plus une prière, mais un ordre qui doit monter des peuples vers les gouvernements, l'ordre de choisir définitivement entre l'enfer et la raison²⁵⁸ », avait alors écrit l'écrivain dans *Combat*. Enfin, si McCarthy ne s'exprime jamais en public, et que, de ce fait, nous ne pouvons pas savoir si son texte est chargé d'une intention idéologique, nous notons que de nombreuses critiques s'accordent pour voir dans *The Road* la peinture métaphorique du monde après les attentats du 11 septembre 2001 à New York. McCarthy montrerait alors, lui aussi, que le monde est entré dans une dangereuse ère de l'autodestruction.

²⁵⁴ « You wouldn't ask people... », Bond, *op.cit.*, p.85 (vo), p.86 (vf)

²⁵⁵ *Ibid*, p.96 (vo et vf)

²⁵⁶ Danièle Chauvin, « Apocalypse », dans Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op.cit.*, p.113

²⁵⁷ Extrait d'une lettre à K. Oakley 21 avril 1990 in *Théâtre Vidy-Lausanne*, n° 01 septembre/ octobre 2003, dans David Tuaille, *op.cit.*

²⁵⁸ « L'enfer et la raison », *Combat*, le 8 août 1945, p.32, archive présentée dans Marc Ferro, *op.cit.*

L'écriture post-apocalyptique est donc le plus souvent l'occasion de la dénonciation des dysfonctionnements de notre époque.

Mais c'est également la peinture d'une humanité seule face à elle-même et face à ses erreurs. Aussi Volodine, en peignant un monde irrationnel, s'attache-t-il à métaphoriser un siècle où l'humanité a sombré dans la folie. Sylvie Ducas justifie ainsi son « dynamitage du roman traditionnel²⁵⁹ », rappelant que Volodine est « fidèle à sa conception d'une littérature qui survit sur les ruines des idéologies et des utopies révolutionnaires, et à un imaginaire personnel qui donne à lire, en les transposant par la fiction, les grandes catastrophes du XXème siècle (révolutions, guerres, expériences totalitaires, camps de la mort, terrorisme). ». Le projet de Volodine est donc clair. Bond, qui n'hésite pas à commenter ses œuvres, est tout aussi explicite. Il dit vouloir représenter une ère où les hommes ne sont plus en compagnie que d'eux-mêmes : « Au commencement, il y avait le théâtre des hommes et des animaux, puis celui des hommes et des dieux, puis celui des hommes et du diable. A présent, nous avons besoin du théâtre des hommes et des hommes. Cela devient possible par le recours au questionnement dans la postmodernité²⁶⁰. » C'est donc cette solitude humaine qui est illustrée par l'errance de la petite tribu nombriliste des nantis. « Ce dont je suis certain [...], nous dit Bond, c'est que personne ne renonce délibérément au nom d'humain²⁶¹. ». C'est pourquoi il met en scène des *untermenschen* : pour montrer leur lutte contre ce statut dégradant, leur infatigable combat pour retrouver l'humanité disparue. Au-delà d'une révolte, Bond veut donc proposer une réparation, le chemin à suivre pour sortir l'humanité de son scepticisme : « La Bible dit “pardonnez leur parce qu'ils ne savent pas ce qu'ils font”. Je suis plus ambitieux. Je veux leur montrer ce qu'ils font. Le temps va nous manquer. Nous sommes technologiquement si puissants que notre ignorance est en train de nous détruire²⁶² », explique le dramaturge anglophone.

D'une certaine façon, on peut donc affirmer qu'écrire, c'est résister. Ecrire l'histoire de quelques hommes après la fin du monde, c'est se poser la question de la pérennité de l'humanité, et c'est s'opposer au lent glissement vers le néant auquel l'homme se pense condamné depuis des décennies. C'est ainsi que Frédérik Detue conçoit le témoignage des « anges mineurs », qui sont autant de reflets de Volodine lui-même : « Pour eux, engagés écrivains plutôt que l'inverse, écrire est un prolongement de leur action militante, la dernière forme d'action qui leur reste²⁶³ ». L'écriture est donc le symbole d'une possible

²⁵⁹ Sylvie Ducas, *op.cit.*, p.161

²⁶⁰ Bond, *Commentaire sur les Pièces de guerre, op.cit.*, p.219

²⁶¹ *Ibid*, p.13

²⁶² Extrait de « Ce fragile humain qui s'invente sur scène », *Le Monde*, 30 mai 2000, dans David Tuailon, *op.cit.*

²⁶³ Frédérik Detue, *op.cit.*, p.77

survie, et d'une dernière contestation. De façon encore plus explicite, Lionel Ruffel dit de l'univers Volodinien que « c'est un monde où l'écriture devient un acte de résistance²⁶⁴. ».

L'écriture du sujet apocalyptique prend donc la forme d'une résistance. Une résistance contre le néant d'abord, puisqu'elle réussit à « enchanter » un monde complètement ravagé, mais également une résistance contre une Histoire humaine cruelle qui doit changer de voie pour ne pas voir sa fin retentir. Revenant sur la question de l'engagement littéraire, Dominique Viart explique l'intérêt d'une écriture qui ne se livre pas trop facilement et qui ne tombe pas dans un engagement facile : « De l'Histoire, on peut dire qu'à certains égards, ces textes se sont dégagés : renvoyant le lecteur dans un ailleurs, un autre temps, un indéfinissable *après-coup*. Mais l'*après-coup*, avec son parfum de bilans, de conséquences aérées [...] est bien [...] un “dire latent de l'Histoire”, ou encore : une “latence du politique” ». L'engagement n'est donc que « latent » et ne vient pas annihiler la qualité poétique du texte post-apocalyptique. Mais il vient simplement l'éclairer, l'enrichir d'une matière à réfléchir, d'une profondeur philosophique. Elisabeth Angel-Perez affirme d'ailleurs à propos du théâtre de Bond que sa fonction doit être de « transcender l'aporie esthétique qui résulte de l'aporie éthique à laquelle l'art fait face depuis la fin du XX^{ème} siècle²⁶⁵. ». Et il semble que l'écriture post-apocalyptique, de récits en rêves, d'amnésie en lutte, de lambeaux en espoir, réussit à insuffler à l'art du début du XXI^{ème} siècle une inspiration poétique des plus admirables.

²⁶⁴ Lionel Ruffel, *op.cit.*

²⁶⁵ Elisabeth Angel-Perez, *op.cit.*, p.2

Conclusion

L'écriture post-apocalyptique est donc avant tout une longue description de la dégénérescence du monde. Ce monde détruit nous interpelle parce que si nous ne savons pas ce qui arrivé, nous sentons à quel point ce monde qui a basculé dans la mort pourrait tout à fait être le nôtre. Le nucléaire hante les récits comme un coupable à moitié grimé, et tout ce qui constitue notre monde apparaît dans « le décor », encore visible, gisant sous une épaisse couche de gravats, rappelant notre mortalité et notre irrémédiable vocation à la mort.

Dans ce néant désolant, il reste quelques êtres, mais qui sont si sales et fragmentés qu'on n'ose plus leur donner le nom d'homme. Ils ne sont plus que des morceaux d'eux même, comme sur les peintures cubistes ou expressionnistes. Ils sont des *sous-hommes*, avec la violence que recouvre ce terme, une nouvelle fois lié à la terrible Histoire du XXème siècle. Ils n'ont plus de repères : ils perdent la mémoire et leurs mots, et ils perdent la foi. Si, comme le rappelle Myriam Watthee-Delmotte, le concept religieux a déjà tendance à se dissoudre chez les plus jeunes, il a fini de disparaître dans l'ère post-apocalyptique. Des canons religieux, il ne reste que l'ossature infondée, que l'on parodie mais dont on ne retrouve jamais l'essence. Mais la foi est abolie pour renaître de ses cendres, et devenir une sorte de foi profane, une croyance rapiécée, adaptée à la stérilité du monde.

Cette croyance, ce souffle un peu mystique et mystérieux, se transforme en une pulsion de vie, une résistance à l'adversité : On croit en un Autre que l'on imagine spécial, on croit en la nourriture, on croit que l'on fait partie d'un voyage, mais sans pouvoir dire où il mène. Mais surtout, on croit aux histoires qui sont racontées. Les personnages veulent y adhérer autant que le lecteur. Ils sont en demande permanente de rêves et de récits, comme le Petit Prince, ils veulent qu'on leur « dessine un mouton », qu'on leur rappelle ce qu'était la vie d'autrefois. « La vie avant la fin, la vie avant le grand rien, dessine là moi », semblent-ils dire. Le lecteur reconnaît en cette soif d'histoires une part de lui-même. Il est dans la même position que ces *untermenschen*, car comme eux, il est en attente d'un *mieux*, même s'il est faux, même si c'est un rêve. *The Road*, par exemple, serait sans doute pénible à lire s'il n'y avait pas, coupant les descriptions mortifères, quelques récits de rêves, de souvenirs ou d'espoir. Les nantis ne seraient pas intéressants s'ils ne paraissaient pas si heureux de posséder des tonnes de boîtes de conserve et s'ils n'avaient pas tout ce temps pour alimenter des théories sur leur présence dans ce néant post-apocalyptique. Les personnages de Volodine, enfin, n'existeraient même pas sans les narrats de Will (ou de Maria, ou de Volodine ?) qui les réveille et les invente au cours du

récit. Sans les histoires qui jaillissent autour d'eux, tous ces personnages ne sont rien, si ce n'est le témoignage uniquement amer et dépressif d'une fin qu'ils ont ratée, comme un train manqué, qui était le dernier, qui ne reviendra pas les chercher et qui les condamne à mourir pitoyablement sur le quai de la gare.

L'écriture post-apocalyptique est un train qui achemine les personnages et le lecteur du néant à la lutte, de la mort à l'espoir, de la neige au feu. Mais cela ne se fait pas sans mal. Pour atteindre cette destination apaisante, il faut voir les cadavres qui jonchent la route, il faut sentir l'odeur pestilentielle de la mort, il faut connaître le désarroi de celui qui n'a plus rien. Cette souffrance seulement déclenche la résistance, la pulsion de vie. C'est le néant qui donne naissance à l'imaginaire, et c'est l'imaginaire qui donne naissance à l'*energeia*, à ce mouvement vers l'avant que l'on pensait d'abord impossible. Alors peut débiter la lutte. Lutte vitale et lutte poétique éclairent l'obscurité de l'écriture post-apocalyptique.

On comprend mieux l'intérêt d'un sujet parfois méprisé, confondu avec des récits futuristes tombant dans le fantasme et manquant de qualité littéraire. Notre étude nous apprend que l'écriture post-apocalyptique offre à la littérature de nouvelles pistes de réflexion. Elle assouvit, certes, un désir primaire du lecteur de lire l'histoire de sa propre fin. En cela, elle est conjuratoire et libératrice, elle réalise (au sens de « rendre réel ») par la fiction le fantasme d'après-mort qui nourrit particulièrement l'époque contemporaine. Mais elle est aussi le moyen de formuler ce qui n'est pas dicible autrement. Le sujet post-apocalyptique crée un univers où il est possible d'interroger l'homme contemporain, celui qui a vu l'horreur sortir de la fiction pour s'éparpiller dans le réel (on pense à la Shoah, ou plus récemment aux attentats du 11 septembre 2001), celui qui sait à quel point l'humanité peut potentiellement être à l'aube de sa propre fin. Il élargit l'écriture au champ de l'imaginaire, et laisse celui-ci prendre une place sans limite au sein du récit. Le sujet post-apocalyptique serait comme une page blanche que l'on peut remplir à souhait, un espace de liberté à combler de littérature, de fiction, d'un trait au pinceau qui suit sa propre logique, qui ne rend de compte à personne. D'ailleurs Volodine est frileux quant aux critiques faites sur son écriture. Tandis que Bond assume parfaitement ses textes en les commentant largement, McCarthy reste dans un silence qui laisse sans retour les nombreuses critiques faites sur son œuvre. L'écriture post-apocalyptique révèle donc une certaine conviction, traduite par une écriture qui s'assume, et dont émane une certaine « puissance » littéraire.

Cette conviction se marque notamment par la portée idéologique des textes post-apocalyptiques. Lier un message idéologique à l'écriture n'a certes rien d'innovant. Mais le faire en racontant une histoire

insolite et paradoxale – celle de l’homme après sa propre fin – a quelque chose d’original et d’intéressant. Peut-être que le sujet post-apocalyptique est adéquat à un monde obnubilé par l’idée de sa fin. Il éveille d’abord le souvenir du siècle passé, qui semble ne pas avoir été accepté, qui reste à l’état de traumatisme. Charif Majdalani, à propos des personnages de Volodine, confirme ce retour obsessionnel vers une Histoire non digérée : « ce qui se donne à lire à travers les voix sursaturées d’horreur des récitants ”post-exotiques”, ce sont bien les aléas et les misères interminables du XXème siècle. Mais le délire des ”internés” n’est que le fruit du délire d’un siècle impardonnable dont Volodine aura réussi, de manière hallucinante, à consigner la terrible mémoire¹ ». Volodine consigne donc dans ses œuvres un passé difficile à dominer et à comprendre. Bond et McCarthy, par le même jeu palimpsestique de mise en évidence du passé, participent à la même démarche. Mais plus encore que le lieu du souvenir, le sujet post-apocalyptique est un miroir du siècle à venir. S’il préserve le passé pour le panser, il présente également un avenir à réfléchir. C’est là la fonction de l’« apocalyptic temper » tel que le décrit Joseph Dewey. Pour le critique américain, la littérature de son pays cherche par exemple à comprendre les réalités de la menace nucléaire : « Clearly, contemporary american literature is finding a way to encompass the meaning, if not the fact, of the nuclear threat² ». Selon lui, la fascination pour le thème apocalyptique est donc un moyen de répondre à une société en crise, de la refléter au mieux. Parce qu’il accepte l’aspect alarmant de l’Histoire, « the agony of history³ », le sujet apocalyptique est devenu un schéma idéal pour la société contemporaine, « the best model for viewing our contemporary human condition⁴ ». Le sujet post-apocalyptique permettrait donc d’offrir au monde contemporain un reflet sans fioriture. Dominique Viart corrobore cette hypothèse en évoquant l’auteur de *Des anges mineurs* : « l’œuvre de Volodine apparaît [ainsi] comme un puissant sismographe de notre temps⁵ ». Nos œuvres sont donc le moyen de refléter une société en pleine interrogation, face à la menace réelle de son autodestruction, elles sont autant de « sismographes » littéraires. Viart résume d’ailleurs parfaitement cet aspect des œuvres post-apocalyptiques : elles projettent en ombres chinoises le siècle passé et imaginent sa suite logique :

¹ Charif Majdalani, « Illusions et désillusions karmiques : lecture du récit ”post exotique” », dans Anne Roche et Dominique Viart, *op.cit.*, p.111

² « De toute évidence, la littérature américaine contemporaine cherche un moyen de découvrir le sens, si ce n’est le fait, de la menace nucléaire », Joseph Dewey, *op.cit.*, p.43

³ « L’agonie de l’Histoire », *Ibid.*, p.11

⁴ « Le meilleur modèle pour saisir notre condition humaine contemporaine ». *Ibid.*, p.41

⁵ Dominique Viart, « Situer Volodine ?... », *op.cit.*, p.62

Il s'agit pour elles de décrire non un lendemain à venir, mais un lendemain advenu, et de la pire espèce : saccage des civilisations, faillite de leurs projets, destruction du monde, massacre des humains comme des animaux, règne des blattes, des camps et des excréments. Les morts et les survivants – ce sont les mêmes – y parlent depuis un avenir actualisé, qui rejette le présent dans l'Histoire, une histoire troublée dont la mémoire même est troublée, ne sachant qu'à grand peine sauvegarder les images de ce qui a été ou de ce qui aurait pu avoir été. Ce faisant, ces œuvres dressent le procès d'un siècle qui fut le notre, mais en profilant son aboutissement extrême ; celui même de ses extrémismes et de leur pire extrémité⁶.

Les fictions post-apocalyptiques illustrent donc ce que le monde peut attendre de son avenir compte tenu de son passé. Cette illustration passe par une description « de la pire espèce », par une violence du texte et des images. Elle permet donc, d'une certaine façon, de mettre le lecteur face à la nécessité de tirer des leçons du passé pour anticiper un avenir que l'on promet obscur et pénible. Bond, par cette violence de l'écriture, compte d'ailleurs pousser les lecteurs/spectateurs à une prise de conscience devenue essentielle : « Croyons nous vraiment que nous ne sommes que des primates sans dieu qui jouent avec des boutons nucléaires ? Ou bien n'est-ce qu'une excuse pour éviter de comprendre, parce qu'il faudrait se donner trop de mal (ce qui revient au même) pour soigner les blessés à Hiroshima ou refermer les grilles à Auschwitz ? Tels sont nos choix⁷. ». Bond espère donc, par l'écriture de la fin, contribuer à une prise de position raisonnable et sage, au moins aussi sage que la conversion positive des nantis à la fin de *The Tin Can People*.

Le sujet post-apocalyptique serait donc un moyen efficace d'inviter à une lecture conscientisée du monde dans lequel nous vivons. Il permettrait d'éclairer une situation sur laquelle un recul historique n'est pour l'instant pas possible. Comme l'explique Bond, en pensant évidemment à la littérature, « l'art n'est pas passivement au service de la philosophie : il l'illumine⁸. ».

Mais il serait réducteur de ne voir dans l'écriture post-apocalyptique que la volonté d'illustrer un message idéologique déjà bien présent dans la doxa et dans le discours intellectuel du début du XXI^{ème} siècle. Il faut en effet également accorder au sujet post-apocalyptique un intérêt littéraire tout à fait particulier. Car ce qui est intéressant, c'est aussi de lire la fin du monde « portée par le regard d'un écrivain, sa vision du monde, son souffle⁹ », comme le formule Raphaëlle Rérolle à propos de *La Route* dans un article du *Monde*. La journaliste appuie en effet sur la richesse d'une imagerie sortie de l'esprit d'un écrivain, « la puissance de cette fiction qui permet aux cauchemars d'un seul homme, McCarthy, de devenir celui de milliers d'autres – ses lecteurs. ». Cette transmission est en effet essentielle. Elle a mené, selon la journaliste, à la création d'un imaginaire

⁶ *Ibid.*, p.40

⁷ Bond, *Commentaire sur les Pièces de guerre*, *op.cit.*, p.166

⁸ *Ibid.*, p.97

⁹ Raphaëlle Rérolle, *op.cit.*

collectif de la fin du monde. Dans cet article, la journaliste constate avec étonnement qu'à la suite de la récente catastrophe japonaise, l'imaginaire collectif réveillé a été celui du roman de McCarthy :

Ils auraient pu se souvenir, ces lecteurs, des rues couvertes de gravats autour de World Trade Center. Ou des effondrements poussiéreux de Port-au-Prince. Mais non : ce que la catastrophe japonaise leur a rappelé, ce sont les paysages entièrement fictifs d'une histoire toute aussi fictive. Pourquoi ? Il faut retourner à ce roman terrifiant pour comprendre comment des décors purement imaginaires ont pu façonner une mémoire collective. Et comment ils ont, dans une certaine mesure, pris le pas sur la réalité¹⁰.

Cet exemple illustre la puissance de ces œuvres fictives : elles sont si efficaces par leurs descriptions glaçantes, si réalistes dans leur facticité, qu'elles infiltrent l'imaginaire collectif pour devenir le référent principal en matière d'imagerie de l'anéantissement du monde. Si bien qu'un lecteur de McCarthy, devant les images des dégâts causés par le tsunami au Japon, plutôt que de penser aux récentes images de destruction qu'il aura vu à la télévision, imaginera plutôt la route brumeuse et terrifiante décrite par McCarthy. Le fictif prend alors le pas sur le réel.

Chad Harbach, dans un article sur la littérature post-apocalyptique, établit un lien entre le roman de la fin et la fin du roman, supposant que la littérature, dans un monde tel que l'univers post-apocalyptique, n'a plus lieu d'être : « La métaphore du monde de McCarthy est aussi une métaphore de la fin du roman », dit-il. Il justifie ainsi ses propos : « McCarthy nous montre un futur où la fin de la nature signifie la fin de l'art, du personnage, du dialogue, de la politique et de la complexité des rapports sociaux – bref, de tout ce qui fait que le roman est possible et nécessaire¹¹ ». Suite à l'étude réalisée, il semble aisé de contester cette supposition. La description de la fin du monde ne correspond pas à la fin de la littérature elle-même. S'il est évident que les récits post-apocalyptiques s'arrêtent sur l'agonie du verbe, du souvenir et même de l'humanité, il ne faut cependant pas oublier à quel point l'acte d'écriture en lui-même, par son jeu avec l'imaginaire, mais aussi par son style déroutant, est un défi lancé à la littérature, un défi qui ne fait que réveiller celle-ci. Plus que jamais, la littérature est en ébullition dans les œuvres post-apocalyptiques : elle cherche, elle expérimente, elle peint le néant avec une esthétique déroutante, elle interroge. Elle fait tout cela, mais en aucun cas elle n'agonise.

Cette vigueur poétique est-elle propre au sujet apocalyptique ? Danièle Chauvin, en tout cas, constate à quel point ce sujet peut libérer l'imaginaire et sortir la littérature des carcans génériques ou stylistiques, au point de s'amuser des origines d'un tel sujet : « Jean avait-il conscience, en achevant

¹⁰ *Idem*

¹¹ Chad Harbach, *op.cit.*, p.68

l'Apocalypse, d'avoir ouvert la Bible au souffle – et au risque – de l'imagination¹² ? ». L'apocalypse, et ce qui suit, est donc un épisode qui ne cesse d'être utilisé par la littérature. Ce sujet paraît intarissable, exploitable à l'infini, et déclinable de toutes les façons. Joseph Dewey insiste sur le pouvoir de l' « apocalyptic temper », et met en exergue son lien inextricable avec l'imaginaire et la fiction : « In all its sacred and secular forms, the apocalyptic temper is a vital effort of the imagination – a contrivance – wheter voiced with the authority of religious vision or published as a confection of speculative fiction¹³ ». Ce « caractère apocalyptique » est donc défini par son lien inaliénable avec l'imagination : il n'est d'ailleurs qu'une pulsion de l'imaginaire. De plus, celui-ci est un défi en lui-même : « It is supremely an act of the moral imagination, a gesture of confidence and even defiance that challenges its own assumptions that history is itself tracked toward endings¹⁴ ». Le sujet apocalyptique – et par extension le sujet post-apocalyptique – se met donc lui-même au défi dans la mesure où il invoque l'imaginaire : il peut donc en permanence se mettre en doute et se réinventer. Joseph Dewey, évoquant les récits puisant dans cet « apocalyptic temper », salue leur puissance poétique.

Cette littérature peut donc se réinventer en permanence tout en évoquant un sujet difficile et terriblement cruel. Mais c'est justement le sujet post-apocalyptique qui permet cette cruauté. Dominique Viart rappelle en effet que la fiction est nécessaire à la mise à distance de l'horreur, qu'elle est primordiale « pour rendre crédible ce qui dépasse l'imagination, pour le rendre accessible et recevable, pour synthétiser une expérience trop longue¹⁵... ». Le témoignage des survivants est donc créé pour évoquer un ailleurs inimaginable et paradoxale, celui du monde après sa fin. Mais plus qu'une fiction, ces témoignages s'émancipent pour devenir une réalité à part : « Mais ce que ces récits de seconde génération introduisent, c'est l'idée que le témoignage peut être aussi une forme littéraire, indépendamment de la réalité attestée ou non des faits¹⁶ ». On peut donc imaginer que les témoignages de tous ces *untermenschen* deviennent indépendants de la fiction, du réalisme ou non de leurs propos, et constituent, en eux-mêmes, une sorte de réalité à part entière. On atteint ici l'idée d'une littérature indépendante et accomplie. « Voici une littérature totale, furieusement originale, qui

¹² Danièle Chauvin, *op.cit.*, p.117

¹³ « Dans toutes ses formes sacrées et profanes, le “caractère apocalyptique” est un effort vital de l'imagination – un artifice – qu'il soit dirigé par une autorité d'une vision religieuse ou publiée sous la forme d'une fiction spéculative », Joseph Dewey, *op.cit.*, p.11

¹⁴ « Il est par-dessus tout un acte de l'imaginaire moral, un geste de confiance autant que de défiance qui met au défi sa propre hypothèse selon laquelle l'Histoire chemine vers sa propre fin », *Ibid*, p.15

¹⁵ Dominique Viart, « L'apocalypse...et après ? », *op.cit.*, p.203

¹⁶ *Idem*

enfin n'existe que pour elle-même et non pas pour le lecteur¹⁷. », se réjouit Bernard Quiriny à propos des œuvres de Volodine.

Cette littérature totale, débarrassée de toute contrainte, y compris de celle – sacrée – du destinataire de l'œuvre (le lecteur), dépasse la question des genres qui traverse le choix de notre corpus. Anne Barrère et Daniello Martucelli abordent d'ailleurs cette question au cours de leur étude de la littérature contemporaine. Ils s'accordent pour effacer les modalités de narration, qui sont dépassées par l'intérêt final d'« illuminer » une situation par la fiction : « Peu importe alors les formes données à ces situations – la facticité, la faute ou le procès, l'absurde – ou les expériences qui permettent d'évoquer le cœur essentiel de l'existence – le dégoût, le malaise, l'angoisse ou la solitude. L'homme y est toujours confronté au même défi : illuminer par lui-même une situation qu'il sait pourtant définitivement opaque¹⁸. ». Il peut donc exister mille façons d'exprimer la difficile condition humaine, du moment qu'à la fin, on saisisse à quel point, dans le néant le plus profond, l'homme est capable de faire jaillir de lui la possibilité d'un ailleurs, d'un rêve, d'un avenir, ou d'un espoir. Nous rattachons cela à la question générique : bien que nos trois œuvres soient issues de genres différents, on comprend leur unité poétique qui, dès lors qu'elle émane, annihile toute catégorisation par genre. Ce qui importe le plus, c'est la littérarité de ces fictions. Nous devons ici nous souvenir de ce que dit Blanchot dans *Le livre à venir* :

Seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, roman, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme... Tout se passerait donc comme si, les genres s'étant dissipés, la littérature s'affirmait seule, brillait seule dans la clarté mystérieuse qu'elle propage et que chaque création littéraire lui renvoie en la multipliant, - comme s'il y avait donc une « essence » de la littérature¹⁹.

Nos œuvres nous permettent en effet de faire jaillir une « essence » de la littérature, une base unique et solide sur laquelle toute œuvre peut se construire. « Seul importe le livre », c'est vrai pour le sujet post-apocalyptique, qui fait naître des œuvres qu'on prend réellement plaisir à lire, bien qu'elles nous fassent entrer dans les méandres d'une humanité déchue qui ressemble dangereusement à la nôtre. Joseph Dewey cite dans son essai les dernières lignes de l'auteur américain John Cheever, écrites peu avant sa mort et qui témoignent de l'intérêt de la littérature :

¹⁷ Bernard Quiriny, *op.cit.*

¹⁸ Anne Barrère et Danilo Martucelli, *op.cit.*, p.101

¹⁹ Blanchot, *Le livre à venir*, 1959, cité dans Monique Gosselin-Noat et Marc Dambre, *L'Éclatement des genres au XXe siècle*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2001, p.306

What I am going to write is the last of what I have to say. I will say that literature is the only consciousness we possess and...its role as consciousness must inform us of our ability to comprehend the hideous nature of nuclear power. Literature has been the salvation of the damned, literature has inspired and guided lovers, routed despair and can perhaps in this case save the world²⁰

Nous ne savons pas si John Cheever a raison d'espérer que la littérature « sauvera » le monde, mais si catastrophe il y a, on peut penser que la littérature y survivra. Des mots alignés sur une page, des histoires murmurées sous l'orage, et toujours suffisamment d'énergie pour raconter, et pour ne pas faire tomber le monde dans un silence qui lui serait fatal. La littérature plutôt que le silence, voici ce que réclame l'écriture post-apocalyptique.

²⁰ « Ce que je vais écrire est la dernière chose que j'ai besoin de dire. La littérature est la seule conscience que nous possédons et...son rôle en tant que conscience est de nous informer de notre capacité à appréhender la nature hideuse de l'énergie nucléaire. La littérature a été le salut des maudits, elle a inspiré et guidé les amants, conduit le désespoir, et peut-être peut-elle, dans ce cas, sauver le monde », John Cheever dans Joseph Dewey, *op.cit.*, p.44

Bibliographie

Corpus primaire

Bond Edward, « The Tin Can People », in *The war plays I*, Methuen Publishing Ltd, 1985

Bond Edward, « La Furie des Nantis », in *Pièces de guerre I*, traduction de Michel Vittoz, L'Arche, Paris, 1985

Volodine Antoine, *Des anges mineurs*, Seuil, Paris, 1999

McCarthy Cormac, *The Road*, Knopf, 2006

McCarthy Cormac, *La Route*, traduction de François Hirsch, Editions de l'Olivier, Paris, 2008

Corpus secondaire

Sources académiques

Générales

Bachelard Gaston, *L'eau et les rêves ; essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, Paris, 1942

Bachelard Gaston, *La psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris, 1949

Barrère Anne et Martuccelli Danilo, *Le roman comme laboratoire. De la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*, Presses Universitaire du Septentrion, Villeneuve, 2009

Dekoninck Ralph et Watthee-Delmotte Myriam, *L'idole dans l'imaginaire occidental*, L'Harmattan, Paris, 2005, p.381

Burgos Jean (dir.), *L'imaginaire des apocalypses*, Lettres Modernes Minard, « Bibliothèque Circé 4 », Paris-Caen, 2003

Chauvin Danièle, « Apocalypse », dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, Pierre Brunel (dir.), Editions du Rocher, Paris, 1988

Dewey Joseph, *In a dark time; the Apocalyptic Temper in the American Novel of the Nuclear Age*, Purdue University Press, West Lafayette, Indiana, 1990

Dupuy Jean-Pierre, *Pour un catastrophisme éclairé ; Quand l'impossible est certain*, Editions du Seuil, Paris, 2002

Ferro Marc, *Hiroshima : la bombe*, Collection « Les médias et l'événement », La documentation française, Paris, 1986

Gervais Bertrand, *L'imaginaire de la fin : temps, mots et signes. Logiques de l'imaginaire. Tome III*, Montréal, Le Quartanier, coll. « erres essais » 2009

Gosselin-Noat Monique et Dambre Marc, *L'Éclatement des genres au XXe siècle*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2001

Houston Nancy, *L'espèce fabulatrice*, Actes Sud, Paris, 2008

Kermode Frank, *The sense of an ending, studies in the theory of fiction*, Oxford University Press, New York, 1967

Meurée Christophe (dir.), « Le sujet apocalyptique », *Interférences Littéraires*, Université Catholique de Louvain, n°5, novembre 2010

Viard Dominique et Vercier Bruno, *La littérature française au présent ; Héritage, modernité, mutations*, Editions Bordas, Paris, 2008

Wathee-Delmotte Myriam, « L'imaginaire du sacré dans le roman français contemporain : De la mort comme doxa à l'*energeia* », Communication au séminaire de recherche d'Angers en préparation au numéro de Recherches sur l'Imaginaire sur le sacré au XX^e s., donnée le 12 janvier 2011 à la Maison des Sciences Humaines de l'université d'Angers

Sur Edward Bond

Bond Edward, *Commentaire sur les Pièces de guerre et le paradoxe de la paix*, traduction de George Bas, L'Arche, Paris, 1994

Angel-Perez Elisabeth, « Spectropoétique de la scène », *Sillages critiques* [En ligne], 8 |2006, document 10, mis en ligne le 15 janvier 2009 ;

URL : <http://sillagescritiques.revues.org/558>

Sur Antoine Volodine

Ducas Sylvie, « Ecrire l'insolite pour Antoine Volodine ou l'art du bobard dans *Bardo or not Bardo* », dans Bouloumié Arlette (dir), *Ecritures insolites*, Recherche sur l'Imaginaire, Cahier XXXIII, Presses Universitaires d'Angers, 2008

Detue Frédéric, « Des langues chez Volodine : un drame de la survie », in *Littérature*, 3/2008, n°151, p.75-89

Roche Anne, Viart Dominique, *Ecritures contemporaines 8 ; Antoine Volodine : fictions du politique*, La Revue des lettres modernes, Minard Lettres Modernes, Caen, 2006

Volodine Antoine, « Ecrire en français une langue étrangère », dans Annie Curien (dir.), *Ecrire au présent, débats littéraires franco-chinois*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, février 2004, p.79

Volodine Antoine, « Leçon par Antoine Volodine ; A la frange du réel », dans Marguerite Gateau et Cécile Wajsbrot, *Neuf leçons de littérature*, Editions Thierry Magnier, Paris, 2007

Volodine Antoine, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Gallimard, Paris, 1998

Wagneur Jean-Didier, « Les anamorphoses de la barbarie moderne selon Antoine Volodine », dans « La Bibliothèque de midi ; une anthologie de la décennie », *La pensée de midi*, 2/2010, n°31, p.120-153

Sur Cormac McCarthy

Ego Renaud, « Cormac McCarthy, *La Route*, L'olivier, 2008 », dans « La Bibliothèque de midi ; une anthologie de la décennie », *La pensée de midi*, 2/2010, n°31, p.120-153

Hartog François, « Cormac McCarthy, *La Route*, trad. Par F.Hirsch, Editions de l'Olivier Paris, [2006] 2008, 244p. », dans « Comptes rendus. Fictions. », *Annales. Histoire, sciences sociales*, 2/2010 (65^e année), p.527-561

Sources journalistiques

Générales

« Prophéties, apocalypses et fins du monde », *Courrier international* n°998-999, du 17 au 31 décembre 2009

Sur Edward Bond

Tuaille David, « Edward Bond Revue électronique #5 », *Théâtre National de la Colline*, [En ligne], janvier 2005 ;

URL : <http://www.colline.fr/pdf/05-edward-bond.pdf>

Martine Millon, « Edward Bond, dramaturge britannique, “un langage pour le présent” », *Périphéries*, janvier 1998

Sur Antoine Volodine

S.n., « Antoine Volodine, l'écrivain chamane », , fnac.com [En ligne], 05 juillet 2000.

Merckx Ingrid, « Les derniers survivants », *L'express-Lire ; L'express.com* [En ligne], 01^{er} octobre 2001 ;

URL : http://www.lexpress.fr/culture/livre/des-anges-mineurs_804977.html

Quiriny Gérard, « Antoine Volodine, *Des anges mineurs* », *Chronicart.com* [En ligne] ;

URL : <http://www.chronicart.com/livres/chronique.php?id=3496>

Ruffel, Lionel, « L'impensable révolutionnaire », *Chaoid*, n° 1 [En ligne], été 2000 ;

URL : <http://www.chaoid.com/numero01/articles/impensable.html>

Sur Cormac McCarthy

Artus Hubert, « Cormac McCarthy en route vers l'apocalypse », *Rue 89* [En ligne], 03 janvier 2008 ;

URL : <http://www.rue89.com/cabinet-de-lecture/cormac-mccarthy-en-route-vers-lapocalypse>

Audrerie Sabine, « *La Route* », *La Croix* [En ligne], s.d.

Chabon Michael, « After the Apocalypse », *The New York Review Of Books* [En ligne], 15 février 2008 ;

URL : <http://www.nybooks.com/articles/archives/2007/feb/15/after-the-apocalypse/>

Charles Ron, « Apocalypse now –Amid fire and torment, a man and his son endure the end of the world as we know it », *The Washington Post* [En ligne], Dimanche 1er octobre 2006 ;

URL :

<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/09/28/AR2006092801460.html>

Cleave Chris, « A harrowing portrait of a futurist America », *The Telegraph* [En ligne], 12 novembre 2006 ;

URL : <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/3656379/A-harrowing-portrait-of-a-futurist-America.html>

Crom Nathalie, « *La Route* », *Télérama* [En ligne], n°3025, 05 janvier 2008 ;

URL : <http://www.telerama.fr/livres/la-route,23760.php>

Maslin Janet, « The Road Through Hell, Paved with Desperation », *The New York Times* [En ligne], 25 septembre 2006 ;

URL : <http://www.nytimes.com/2006/09/25/books/25masl.html>

Noël Olivier, « *La Route* de Cormac McCarthy, Evangile pour la fin des temps », [En ligne], s.d ;

URL : <http://www.actusf.com/spip/article-5611.html>

Rérolle Raphaëlle, « Paysages de fin du monde », *Le Monde* (« Le monde des livres »), n° 20581, Vendredi 25 mars 2011, p.1