



# Les Rendez-vous de la recherche émergente du CRILCQ

---

Édition 2016

Informations sur l'événement :

<http://www.crilcq.org/actualites/item/rendez-vous-de-la-recherche-emergente-du-crilcq-2016/>

L'ensemble des textes diffusés  
peut être consulté à l'adresse :

<http://www.crilcq.org/publications/les-rendez-vous-de-la-recherche-emergente-2016/>

---

Ce texte est celui d'une communication présentée lors des Rendez-vous de la recherche émergente du CRILCQ, tenus à la Salle des Boiseries de l'Université du Québec à Montréal le 22 mars 2016.

*Pour citer ce document :*

Virginie Savard, « Cette affirmation est vraie et/ou fausse. La vérité fictionnelle dans *Dondog* d'Antoine Volodine », texte de la communication présentée dans le cadre des Rendez-vous de la recherche émergente du CRILCQ, UQAM, 22 mars 2016, [www.crilcq.org/fileadmin/CRILCQ/Colloques/Rendez-vous\\_recherche\\_emergente\\_2016/Savard\\_Virginie.pdf](http://www.crilcq.org/fileadmin/CRILCQ/Colloques/Rendez-vous_recherche_emergente_2016/Savard_Virginie.pdf)

---

Virginie Savard est étudiante à la maîtrise en études littéraires à l'Université Laval. Elle travaille sur la construction du monde fictionnel par le biais de narrateurs problématiques sous la direction de René Audet.



CENTRE DE RECHERCHE INTERUNIVERSITAIRE  
SUR LA LITTÉRATURE ET LA CULTURE QUÉBÉCOISES

Cette affirmation est vraie et/ou fausse.  
La vérité fictionnelle  
dans *Dondog* d'Antoine Volodine

Virginie Savard  
*Université Laval*

Dorrit Cohn, dans *Le propre de la fiction*, souligne que, dans le cas de textes au genre incertain,

les récits à la première personne ne sont en général ni écrits ni lus, comme des demi-autobiographies ou des demi-romans; ils sont proposés et reçus soit comme l'un, soit comme l'autre, même lorsqu'on ne les prend pas pour ce qu'ils étaient censés être. [...] [O]n ne peut pas considérer un texte donné comme plus ou moins fictionnel, ou plus ou moins factuel, [...] on le lit dans l'un ou l'autre registre (2001 : 60-61).

Les lecteurs choisiraient donc nécessairement un état des choses à partir duquel aborder l'œuvre. Virginia Woolf déclarait d'ailleurs dans « The new biography » : « *Let it be fact, one feels, or let it be fiction; the imagination will not serve under two masters simultaneously*<sup>1</sup> » (Woolf, 1967 : 234). Les deux femmes soulignent en quelque sorte un refus de l'ambivalence

---

1. « On aimerait qu'il s'agisse soit de faits, soit de fiction; l'imagination ne servira pas deux maîtres à la fois ». (Notre traduction).

lorsque s'opposent fait et fiction. Mais qu'en est-il devant l'incertitude entre ce qui peut être accepté comme vrai et faux dans le cadre même de la diégèse? Le monde post-exotique mis en place par Antoine Volodine nous invite à nous poser la question. Cet univers est marqué par une frontière poreuse entre le rêve et la réalité. Qui plus est, certains des récits qui y prennent place sont transmis par un narrateur problématique. Si la voix qui transmet l'histoire, seule porte d'entrée sur un univers nébuleux, peut être jugée ambiguë, le monde mis en scène par cette perception, où coexistent des contraires, sera à son image. Des états des faits entre lesquels les lecteurs ne peuvent pas trancher cohabitent alors dans le tissu du texte; le narrateur problématique est simultanément la source du récit et la source de notre soupçon sur lui. Les mensonges, les incertitudes et les lacunes du récit affectent la fiction et créent un dispositif où la réception du monde fictionnel exige une nouvelle attitude de la part du lecteur. Peut-on lire dans une posture ambivalente, en acceptant que tout soit vrai et/ou faux à la fois? En nous attardant plus en détail sur le roman *Dondog* (2002a<sup>2</sup>) d'Antoine Volodine, cas particulièrement intéressant pour ce phénomène, il sera ici question de démontrer que le dispositif constitué par une narration problématique liée à une fiction comme celle du post-exotisme construit une vérité fictionnelle multiple; cette dernière, de ce fait, met en place un nouveau pacte de lecture que nous nommerons plus

---

2. Les renvois à *Dondog* seront désormais indiqués par la mention *D*, suivie du numéro de la page.

loin le «pacte quantique», et qui sous-tend une reconfiguration du rapport au réel.

## LES NARRATIONS PROBLÉMATIQUES DANS *DONDOG*

La narration de *Dondog* peut être considérée comme problématique à plusieurs titres. Elle correspond principalement à deux des trois grands types proposés par Frances Fortier et Andrée Mercier (2017 : en ligne)<sup>3</sup>, soit la narration ambiguë (relevant de la crédibilité du narrateur et de la fiabilité du récit) et la narration indécidable (liée à l'identité du narrateur).

La structure du roman met en place deux niveaux de narration. Une première narration, que nous appellerons la narration cadre et qui pourrait s'apparenter à une narration omnisciente, relate l'arrivée de Dondog dans Black corridor. Le personnage sort tout juste des camps, et il ne lui reste plus beaucoup de temps à vivre. Il a pour projet de tuer trois personnes qui lui ont nuit jadis ; il se rend donc à Black corridor pour attendre l'assistance d'une chamane de sa connaissance. Le second niveau de narration est celui de Dondog qui, lors de cette attente, entreprend de raconter sa vie : son enfance, le nettoyage ethnique dont son peuple a été victime, la vie de sa grand-mère après la révolution, et sa propre expérience dans les camps.

---

3. Se référer à la description du projet de recherche disponible sur le site du CRILCQ (Fortier et Mercier, 2017)

## AMBIGUÏTÉ

Dondog Balbaïan, narrateur second, narrateur-personnage, peut être considéré comme un narrateur ambigu, selon la classification de Fortier et Mercier, puisque sa crédibilité et la fiabilité de son récit sont contestables. Pour le lecteur, il est en effet difficile, voire impossible, d'y départager le vrai du faux. Dès les premières pages, le narrateur second avoue avoir des problèmes de mémoire et même, plus tard, être amnésique depuis l'enfance. À son aveu déjà suffisant pour mettre en doute la fiabilité de son récit s'ajoute son incapacité à se souvenir qui est elle-même incertaine. Par exemple, il affirme inventer à défaut de savoir lorsqu'il raconte l'aveuglement de Gulmuz Korsakov; ce dernier confirmera pourtant ultérieurement la version des faits qui a été donnée par Dondog Balbaïan. Korsakov, ayant écouté l'entièreté du récit de Dondog, l'accuse d'ailleurs directement: « Il simulait [...]. Son amnésie était feinte [...]. D'un bout à l'autre il simulait. » (*D*: 318). On apprend aussi de Korsakov que Dondog n'a pas dit ce qu'on espérait de lui: « Il savait qu'on l'écoutait. Alors il a parlé d'autre chose » (*D*: 318). Si Dondog n'est pas amnésique, le lecteur peut alors développer des doutes sur la bonne foi du narrateur, et ce, justement à cause du contexte dans lequel est construit le récit. On peut aisément comprendre que le blâme soit porté sur la mauvaise foi ou sur l'amnésie, que le discours de Dondog s'avère contradictoire, voire hors sujet, et qu'il déstabilise de fait la reconstitution du monde fictionnel par le lecteur. Le narrateur-personnage livre plusieurs informations opposées, fondamentales comme banales :

par exemple, il dit ne jamais parler de champignons dans ses récits, en dépit des nombreuses pages où il entretient le lecteur à ce sujet (*D*: 34). De même, il transgresse souvent son rôle de narrateur. Racontant des scènes auxquelles il n'a pas assisté, il emprunte par moments le point de vue et les outils d'un narrateur omniscient pour narrer l'événement. Il s'adresse aux personnages qui y évoluent à grand renfort de « tu », leur prête ses propres connaissances et les influence dans leurs décisions. Dondog a notamment une conversation avec sa grand-mère alors qu'elle subit le viol qu'il raconte: « Et maintenant? demanda Gabriella Bruna. Maintenant, prends-le de vitesse, dit Dondog. Tue-le, toi. » (*D*: 163). Plus tard, il lui attribuera des techniques de combat qu'il a lui-même apprises au camp, de nombreuses années après l'épisode :

J'avais placé Gabriella Bruna dans une position martiale idéale, redoutable, et, elle qui n'avait jamais manipulé d'arme blanche, elle se tenait devant Gulmuz Korsakov comme une escrimeuse ayant assimilé des secrets séculaires [...]. C'est une garde que m'avaient enseignée des prisonniers japonais (*D*: 164).

On pourrait ainsi croire que Dondog possède la faculté d'influencer le passé – après tout, le roman se déroule dans un monde où le chamanisme et les voyages d'esprits sont omniprésents –, mais le personnage avait souligné plus tôt qu'il accompagnait sa grand-mère dans un récit de rêve où il « était triste qu'elle ne puisse pas l'entendre » (*D*: 155). De plus, le violeur tué dans la version de Dondog est Gulmuz Korsakov, pourtant toujours vivant pour assister au récit que Balbaïan lui fait de sa vie des années plus tard. On peut déduire, avec ces

quelques exemples flagrants, que de larges pans du récit sont inventés par ce narrateur ambigu, bien qu'on ne puisse savoir, avec certitude, quels éléments relèvent de son invention.

Les soupçons indiqués ici affectent donc le récit du narrateur second et permettent, selon ce qui serait accepté pour vrai et à quel personnage est accordée la confiance, de construire une fiction où coexistent plusieurs états des faits, plusieurs possibilités non vérifiables. Effectivement, comme le souligne Anne-Marie David :

Jusqu'à son évocation cinquante ans plus tard, aucun ancrage dans la parole ne garantit l'existence de l'épisode [ici, une confrontation avec son enseignante], et « à peu près tout le monde [étant] mort depuis cette époque » (54), nul ne peut plus en témoigner à l'exception de Dondog. Or la crédibilité de celui-ci est constamment remise en question lorsqu'il relate l'incident (2009).

On ne peut que se fier à la version de Dondog, alors même qu'on le juge indigne de confiance. Si la déclaration d'amnésie est acceptée, la quasi-totalité du roman peut être contestée, mais alors comment ce que raconte Dondog peut-il avoir un impact dans le niveau de récit où il raconte sa vie à Gulmuz Korsakov ? Tout ce que dit Dondog ne saurait être faux, sinon la diégèse s'effriterait.

## INDÉCIDABILITÉ

Certaines pointes dans la narration qui encadre le récit de Balbaïan mentionnent explicitement qu'il y a lieu de douter de ce qu'il dit. Des « s'il faut en croire Dondog » (*D*: 48),

par exemple, se glissent à quelques reprises dans la narration première. Même si la narration cadre nous laisse croire qu'elle influence le lecteur à soupçonner le récit de Dondog, elle endosse en réalité un rôle bien plus désorientant en brouillant les pistes et en attirant aussi les soupçons vers elle. La posture du narrateur-personnage de Dondog redouble en complexité, car en plus d'être ambiguë, elle est encadrée par une narration indécidable, c'est-à-dire dont le lecteur n'arrive pas à identifier l'origine avec certitude. Ansgar Nünning explique que la narration non fiable, parente de la narration ambiguë,

*[I]t involves a contrast between a narrator's view of the fictional world and the contrary state of affairs which the reader can grasp. The reader interprets what the narrator says in two quite different contexts. On the one hand, the reader is exposed to what the narrator wants and means to say. On the other hand, the statements of the narrator take an additional meaning to the reader, a meaning the narrator is not conscious of and does not intend to convey.<sup>4</sup> (2008 : 38).*

Cette double perception du même monde aurait pu solidifier notre prise sur l'univers fictionnel. La structure de l'œuvre elle-même aurait même pu s'y prêter en plaçant Dondog comme narrateur second sous un narrateur que l'on pourrait

---

4. « implique un contraste entre la perception qu'a le narrateur du monde fictionnel et un état des faits différent que peut saisir le lecteur. Le lecteur interprète ce que le narrateur dit dans deux contextes assez différents. D'un côté, il est exposé à ce que le narrateur veut dire. De l'autre, les déclarations du narrateur prennent un sens supplémentaire pour le lecteur, un sens que le narrateur lui-même n'est pas conscient de transmettre et qu'il ne souhaite pas transmettre ». (Notre traduction).



rapprocher d'une figure omnisciente, racontant tout ce qui entoure le récit que fera Dondog de sa vie. Toutefois, cette figure elle-même est vacillante. L'état des faits autre que peut pressentir le lecteur, dont parle Nünning, est placé derrière d'autres voiles encore. Dès l'incipit, cette voix extérieure qui pourrait servir de point de vue neutre transgresse son rôle omniscient en signalant sa présence avec son « je » et ses hésitations : « Dondog l'avait à peine effleurée, du pied gauche, *je crois*, et pourtant [la boîte de conserve] roulait » (*D*: 9; je souligne); ou encore, un peu plus tard : « Un cafard partiellement écrasé se débattait alors sous un talon de Dondog, le droit, *il me semble*. Il se débattait pour la forme. Nul ne l'avait remarqué et, au fond, il était *comme nous*, il commençait à se désintéresser de son avenir » (*D*: 12; je souligne). Cette voix « omnisciente » n'est donc pas neutre et détachée. Elle peut même parfois laisser penser qu'il s'agit en fait de Dondog qui parle de lui-même à la troisième personne, sans toutefois ne jamais le confirmer. Anne-Marie David applique d'ailleurs cette interprétation dans son article sur le héros amnésique, où elle expose clairement cette double prise de parole en tant que personnage et narrateur premier; elle souligne que la « narration par le personnage de sa propre histoire à la troisième personne établ[it] une fissure dans le souvenir et soulign[e] son instabilité ». (2009). On pourrait être tenté de reléguer cette énonciation doublée sur le compte de ce que Volodine nomme les « surnarrateurs », concept forgé par l'auteur pour décrire la voix collective qui produit tous les textes du post-exotisme. Les surnarrateurs se trouvent toujours « *derrière le texte* », où

«ils jouent en permanence le rôle d'un subconscient collectif», ce qui expliquerait la subjectivité de l'omniscience et la convergence en une seule conscience (Volodine, 2002b : 194). Pourtant, l'emboîtement de narrations semble ici plus problématique. Formellement, la parole passe d'une narration générale à une narration du personnage sans rupture marquée, par glissements, ce qui confond les deux voix – problématiques pour des raisons distinctes. Par exemple : «*Il* restait inattentif. La maîtresse le rappela à l'ordre sur un ton cinglant, si odieux qu'il incita ses camarades au silence, cette fois plutôt qu'à des démonstrations d'hilarité. À quatre heures, *je* retrouvai Yoïsha près des grilles» (D : 65 ; je souligne.) Ici, le «il» *et* le «je» correspondent tous deux au personnage de Balbaïan. Ces voix se confondent d'autant plus que, parfois, lors des moments racontés par le personnage de Dondog, il parle effectivement de lui-même à la troisième personne, par exemple, «[c]'est malheureux, dit Dondog, mais qu'on prenne l'histoire par le début ou par la fin, Dondog avait droit à un destin de blatte et à rien d'autre» (D : 223) ; ou encore, dans la narration que l'on croyait être celle de l'instance première, surgissent par exemple des «raconte Dondog» (D : 43).

Nous avons donc affaire à un narrateur ambigu en narration seconde, sous un narrateur indécidable en narration cadre, et les deux voix s'entremêlent, entrent en collision. Ces ébranlements narratifs influent inévitablement sur la réception qui en sera faite. Comme le rappellent Fortier et Mercier : «l'adhésion au raconté est délibérément mise en procès par des modalités inédites d'instauration et de contestation de

pacte romanesque, [...] toutes mutations qui engagent une problématisation de la transmission narrative» (2011 : 8). Le rapport au raconté devra être renégocié, tout comme le rapport à la fiction représentée. Si, comme le rappelle Jean-Marie Schaeffer, «l'univers fictionnel n'existe que comme représentation» (1999 : 229) – représentation passant nécessairement par la narration – que devient alors la fiction mise en scène? Si ces voix problématiques racontaient un monde tel qu'on le connaît, il serait possible d'exclure un vaste éventail de possibles. Toutefois, le monde auquel se confronte ici le lecteur n'est pas si simple.

## LE MONDE POST-EXOTIQUE ET LE RAPPORT AU RÉEL

Anaïs Oléron avait déjà relevé dans son mémoire (2012) une simultanéité des problématiques narratives dans d'autres œuvres de Volodine. Elle y suggère notamment que la visibilité des procédés de brouillage appelle à neutraliser le soupçon, et qu'en collant exactitude et fabulation, on chercherait à dépasser une certaine crédibilité du narrateur, le monde post-exotique étant lisible *au-delà* de cette composante. Dans le cas qui nous intéresse, l'entrelacement des deux voix qui structurent le roman crée une contamination et, ultimement, une indétermination qui ne permet pas de départager une version des faits plus fiable que celle de notre principal narrateur problématique – une version ou une voix à laquelle le lecteur pourrait s'accrocher comme à une certaine autorité. Le procédé rendrait même caduque l'idée d'une seule version

fiable. Les voix sont toutes deux trompeuses à certains égards et mènent à la constitution d'un monde fictionnel pluriel. Les éléments possibles sont multiples et, même lorsqu'ils sont contradictoires, ils ne s'invalident pas nécessairement vu le rapport au réel instauré dans les œuvres volodiniennes. Le monde post-exotique – ce monde parallèle construit par l'auteur au fil de ses œuvres – se construirait non seulement *malgré* cela, mais aussi, *grâce* à cela. La structure de cet univers est décrite par Marie-Pascale Huglo telle « une carte précise mais indéchiffrable » (2007 : 149), et à juste titre. Il est affirmé, dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, que la base de sa poétique est le Bardo Thödol, le livre des morts tibétain, et la simultanéité entre vie et mort qu'il propose. Le principe de « non-opposition des contraires » (Volodine, 1998 : 39) est aussi posé comme base de la conception du române, sous-genre post-exotique.

Il est également possible d'appliquer ces concepts à divers romans de Volodine, dont celui qui nous intéresse ici, *Don-dog*. Le monde fictionnel qui s'y construit semble en fait entièrement reposer sur cette logique de non-opposition des contraires, et c'est par le dispositif tributaire de l'entrelacement des voix problématiques évoqué plus haut qu'elle peut se mettre en œuvre. Le tout demeure toutefois lisible : de grands pans du récit coulent sans problèmes. Cependant, certains éléments échappent à leur narrateur et problématissent l'ensemble. Les contradictions déjà évoquées y contribuent bien sûr, mais aussi le fait que, tout au long du roman, la question de la vérité ne cesse d'être réitérée. Le roman invite presque

explicitement à accepter la cohabitation des contraires dans le récit sans chercher de vérité autre ou unique. Si, comme le dit Dondog à propos d'une rêverie enfantine, il n'y a pas lieu de « s'interroger longuement sur le réel et le non-réel. Tout est vrai, tout avait été vécu ainsi » (*D*: 59), c'est dire que la fiction ici déployée ne comporte pas une seule *vérité*, une vérité construite selon des perceptions pragmatiques du réel, celles en action dans le monde du lecteur. Dans ce monde, « [l]e mensonge accède donc réellement à l'existence, *puisque* Dondog s'en souvient » (David, 2009 ; je souligne). La perception subjective peut créer une certaine vérité, tout aussi valide que celle dite objective. Le narrateur invite en fait à une acceptation de la fiction comme telle, du rêve et de l'invention comme réalités à prendre en considération dans la construction du récit. Une réflexion sur ce qu'est la vérité et sur ce qui peut compter pour réel est omniprésente dans l'œuvre, car, comme le dit Anne-Marie David, si Dondog « a appris que le vrai est ultimement malléable, il a [surtout] appris à oublier ce qu'il tenait pour tel » (2009). Lorsque Dondog se fait confronter par sa mère, le texte établit une définition assez évocatrice du concept :

Dondog se cramponna donc de nouveau à la notion de vérité telle qu'elle avait été imprimée en lui. La vérité était quelque chose qui se cristallisait dans le souvenir et la parole, qui avait pour fondement une conviction personnelle et la parole, c'était quelque chose qu'on pouvait choisir de taire ou de mal dire, ou de déformer sciemment au moment de l'émission vocale, mais, en soi, c'était quelque chose à quoi on se raccrochait pour savoir si on avait tort ou raison [...] (*D*: 51).

Dans cette définition de la vérité transparaît évidemment une grande relativité face à ce qui est compris comme vrai, de même qu'à l'importance accordée à énoncer une certaine vérité à laquelle peuvent s'opposer d'autres versions. Les contours du monde post-exotique sont flexibles, malléables. Les différences entre réel et fiction n'ont que peu d'importance ou sont même difficiles à discerner dans l'esprit du personnage de Dondog. Par exemple, il évoque une femme qu'il avait aimée « autrefois, dans un livre ou dans la réalité » (*D*: 302). Cette ambivalence constante quant à la vérité fictionnelle vient également affecter le lecteur. Le projet littéraire de Volodine appelle une posture particulière, se posant « ouvertement en situation de conflit avec le lecteur, cherch[ant] à lui lancer un défi » (Lachance-Paquet, 2008 : i), le poussant à « constamment [...] émettre des hypothèses puis [...] les corriger » (Oléron, 2012 : 14). Le monde post-exotique confronte son lecteur, se joue de lui en déstabilisant perpétuellement le sol sur lequel il croit se tenir. Cette posture de lecture face au flottement du vrai dans la diégèse, combinée à l'adhésion reconfigurée par les narrations problématiques, construit un dispositif d'échos et de voiles où la vérité fictionnelle perçue devient inévitablement multiple, et vacillante.

## LECTURE QUANTIQUE

La crédibilité de Dondog, narrateur-second, est douteuse. Il pourrait être possible de trouver prise sur l'univers fictionnel dans la narration cadre, mais celle-ci s'avère également problématique, indécidable. La conception habituelle

de la vérité ne saurait toutefois accepter que toutes ces affirmations soient acceptables, et on cherchera à éliminer des possibles, on renégociera notre relation au texte. Cependant, le monde fictionnel mis en scène réitère perpétuellement un questionnement sur la réalité, sur ce qu'elle *est* réellement, et ce qui la sépare de la simple perception, du souvenir, du rêve. On peut aborder le monde fictionnel qui découle d'une telle structure sans hiérarchie de versions des faits comme un « univers de Heisenberg », en référence à l'un des physiciens allemands fondateurs de la mécanique quantique et défenseur de l'interprétation probabiliste. Plusieurs connaissent principalement cette science par le biais de la célèbre expérience de pensée du chat de Schrödinger, où l'animal, placé dans une boîte avec un flacon de gaz mortel et une source radioactive, est à la fois mort et vivant, tant que le couvercle demeure fermé. La mécanique quantique, telle que présentée par Heisenberg, sous-tend un renouvellement du rapport au réel qui semble éclairant pour le phénomène ici étudié. Cette branche de la physique définit le monde en termes de probabilités et propose que les choses existent en « états coexistants [*sic*] » (Heisenberg, 1971 : 247), puisqu'elles sont déterminées par une multiplicité de vecteurs complémentaires, et simultanés. Selon cette conception, l'atome peut, par exemple, être concurremment intact et désintégré. La mesure qu'en prennent les scientifiques, toutefois, ne reflète qu'un moment précis de cette superposition, et ne saurait la refléter de façon adéquate. Cette représentation du monde demande une appréhension du réel différente de celle selon laquelle nous

vivons au quotidien. Cette perspective est « lié[e] intimement à l'imprécision de toute perception » et « fait ainsi éclater la notion de "réel absolu" » (Nikseresht, 2005 : 103 ; 2).

Dans le cas qui nous intéresse, un tel déplacement du rapport au réel s'opérerait également. Grâce au dispositif créé, plusieurs vérités fictionnelles contradictoires existeraient dans des états superposés, coexisteraient dans le récit, sans élément qui permettrait de rejeter l'un ou l'autre. Le monde fictionnel élaboré se définirait identiquement, étant donné la non-hiérarchie des versions des faits, en termes de possibles. Pour prendre un exemple d'ordre biographique, il serait tout aussi vrai que Dondog Balbaïan soit condamné aux camps pour « assassinats politiques » (*D*: 249) qu'il le soit pour « prostitution avec récidive » (*D*: 254), comme il l'affirmera à quelques pages d'écart. Ces deux faits coexistent dans le tissu du texte, dans le réel de la diégèse. Seule la « mesure », soit, ici, la lecture, pourra faire prédominer un élément particulier sur l'autre, selon la subjectivité du lecteur. Cela créera une certaine réalité du monde fictionnel, sans toutefois invalider les autres états contradictoires intrinsèques au texte.

Si, comme l'avancent Fortier et Mercier, « [l]es fictions de voix, désignées telles par les textes [...] exigent du lecteur la reconfiguration de ses modalités d'adhésion » (2011 : 16), le rapport au réel particulier que développe *Dondog*, autant dans sa structure que dans son propos, modifiera en profondeur la relation de lecture. Dans ce discours sur le vrai, entrelacé de voix problématiques, et rappelant à plusieurs reprises que,



néanmoins, tout cela est véridique, l'invitation est faite à un lecteur qui serait complice; celui-ci, conscient des incohérences, des incertitudes et des contradictions, les accepterait comme un tout. Cet univers de Heisenberg, évoqué plus tôt, force à une reconfiguration du pacte de lecture, proposant en quelque sorte un pacte de lecture quantique. Le roman demande à son lecteur, non seulement une adhésion repensée, mais également une réinvention de son rapport au réel, du moins à celui de la diégèse. C'est un pacte de lecture singulier qui s'installe donc progressivement par ces jeux de fiction, mouvant, s'ajustant au fil de la transformation de l'état des choses, se voulant aussi flexible que le monde avec lequel il entre en contact, travaillant selon des états *coexistants* de lecture, en suspens entre ces multiples perceptions incapables d'objectivité qui y sont superposées. Par toutes ces stratégies évoquées en cours de route, la lecture est orientée vers une posture à la fois sceptique et complice. La réception joue un rôle crucial dans le dispositif ici exposé, inopérant sans une reconfiguration des conceptions du réel.

Si les deux problématiques complémentaires que soulèvent les deux niveaux de narration créent une telle indécision, une incertitude entre plusieurs états des faits, le discours du roman et la poétique du post-exotisme abordés ici brièvement invitent malgré tout à accepter une fiction où les contraires ne s'annulent pas, ne s'opposent pas. Cette coexistence des contraires crée des affirmations qui sont à la fois vraies et/ou fausses, et appellent le lecteur à une grande complicité et à une nouvelle façon d'appréhender la vérité fictionnelle, du

moins dans le cas du post-exotisme. Cet univers de Heisenberg se construit nécessairement sur une structure narrative qui permet une précision des faits dans l'infinitude, mais aussi une compréhension non linéaire des événements par un lecteur qui peut ainsi choisir ce qu'il prend pour vrai, faux, ou les deux.

\* \* \*

La narration problématique conteste les modalités d'adhésion au récit alors que la fiction post-exotique est systématiquement brouillée; toutes deux travaillent à une constante étrangeté et à une mise en procès de la vérité fictionnelle. Si ces deux éléments provoquent séparément des effets directs sur la réception, lors de leur rencontre se construit une relation réciproque et interdépendante où l'incertitude de l'une vient répondre à celle de l'autre, créant un écho qui évacue la possibilité de départager le vrai du faux. Récit et fiction jouissent dans toute fiction narrative d'une relation étroite, et la problématisation simultanée des deux composantes entraîne nécessairement une indécidabilité interne du texte. Une seule vérité fictionnelle ne pourrait être déduite de l'analyse du texte, étant donné l'accumulation de brouillages divers qui opèrent dans le roman. Le lecteur, face à un tel dispositif, ne saurait appréhender l'univers fictionnel selon les conventions habituelles. L'œuvre ainsi structurée propose un pacte de lecture quantique, impliquant une reconfiguration du rapport au réel – ou, du moins, à la vérité fictionnelle qui cesse alors d'être unique – et une posture simultanément sceptique

et ludique. Certes, si l'on reconsidère le déni de l'ambivalence, mentionné en introduction, qu'affirmaient Dorrit Cohn et Virginia Woolf, il se peut qu'un lecteur se trouve incapable d'accepter la coexistence de ces possibles et adopte une version plutôt qu'une autre. Cette subjectivité n'enlèvera toutefois rien aux invitations faites dans le roman à ne pas isoler le réel du non-réel, ni à la présence simultanée de vérités concurrentes dans cet univers de Heisenberg. Préférer un possible n'écarte pas les autres ; la vérité n'est en fait qu'une question de perception.

## BIBLIOGRAPHIE

- COHN, Dorrit (2001), *Le propre de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil (Coll. « Poétique »).
- DAVID, Anne-Marie (2009), « “Pour que tout récit, toute vengeance, et toute haine prennent fin” : le héros amnésique d’Antoine Volodine », dans *Post-scriptum.org*, n° 10 (automne), [En ligne], <http://www.post-scriptum.org/10-03-pour-que-tout-recit-toute-vengeance-et-toute-haine-prennent-fin/>.
- FORTIER, Frances, et Andrée MERCIER (2011), « Modalités du pacte romanesque contemporain. Introduction », dans Frances FORTIER et Andrée MERCIER (dir.), *La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, Québec, Éditions Nota bene, p. 7-21. (Coll. « Contemporanéités ».)
- FORTIER, Frances, et Andrée MERCIER (2017), « Narration impossible, indécidable et ambiguë », *Site Web du CRILCQ: projet de recherche*, [En ligne], <http://www.crilcq.org/accueil/programmation/poetique-et-esthetique/projets-termines/projetnarration-impossible-indecidable-et-ambigue/> (27 mars 2017).
- HEISENBERG, Werner (1971), *Physique et philosophie*, Paris, Albin Michel.
- HUGLO, Marie-Pascale (2007), « La connection post-exotique : Volodine et al. », dans *Le sens du récit*, Villeneuve d’Ascq, Presses universitaires du Septentrion, p. 147-162. (Coll. « Perspectives ».)
- LACHANCE-PAQUET, Simon (2008), « Une littérature du défi. Lecture du récit post-exotique », mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval.
- NIKSERESHT, Iraj (2005), *Physique quantique. Origines, interprétations et critiques*, Paris, Ellipses.
- NÜNNING, Ansgar (2008), « Reconceptualizing the theory, history and generic scope of unreliable narration: towards a synthesis

of cognitive and rhetorical approaches», dans Elke D'HOKER et Gunther MARTENS (dir.), *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, p. 29-76.

OLÉRON, Anaïs (2012), «L'ambiguïté des voix narratives dans le "post-exotisme" d'Antoine Volodine: choix d'écriture, monde fictionnel et stratégies de réception. *Écrivains, Les aigles puent, Onze rêves de suie, Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*», mémoire de maîtrise, Rennes, Université Rennes II.

SCHAEFFER, Jean-Marie (1999), *Pourquoi la fiction?*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. «Poétique».)

VOLODINE, Antoine (1998), *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Paris, Gallimard. (Coll. «Blanche».)

VOLODINE, Antoine (2002a), *Dondog*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. «Points».)

VOLODINE, Antoine (2002b), «Pluralité des voix et unité de la mémoire dans le post-exotisme», dans Pierre OUELLET *et al.* (dir.), *Identités narratives. Mémoire et perception*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 191-197.

WOOLF, Virginia (1967), «The new biography», dans *Collected Essays*, vol. 4, Londres, The Hogarth Press, p. 229-235.