

Radio Bardo,  
Une lecture de *Bardo or not Bardo* d'Antoine Volodine<sup>1</sup>  
par Lionel Ruffel

En 2000 et 2001, entre *Des anges mineurs* (1999) et *Dondog* (2002), trois séquences radiophoniques d'Antoine Volodine sont diffusées par France Culture. La première est baptisée *Un Bardo sinon rien* et contient quatre pièces : *Bardo or not Bardo*, *Baroud d'honneur avant le Bardo*, *Bardo ma non troppo*, *Objectif nul*. La deuxième, *Sœurs de sang* est un ensemble de deux pièces : *Le silence de Myriane Marane* et *Outrage à mygales*. La troisième enfin, *Verbiage dangereux*, comporte *Déraison et sentiments* et *Putschisme et préjugés*. Nul besoin de remarquer que l'humour marque ces ensembles, qui joue sur le détournement de slogans publicitaires (« Un Bardo sinon rien »), de titres de livres (« Déraison et sentiments », « Objectif nul »), de tirades célèbrissimes (« Bardo or not Bardo ») ou d'effets paronomastiques (« Myriane Marane »). On retrouve dans ces titres tout à la fois l'humour du désastre<sup>2</sup> propre aux romans d'Antoine Volodine et la jubilation onomastique qui a conduit l'auteur à titrer trois cent quarante trois ouvrages dans la bibliographie de son ouvrage théorico-fictionnel, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*. Certaines de ces séquences radiophoniques sont du reste mentionnées dans cette même bibliographie dont on sait qu'elle participe à la constitution d'un univers fictionnel nommé post-exotisme. De cet univers, les romans publiés ne sont que la partie visible. Antoine Volodine crée moins en ce sens une œuvre littéraire, constituée de textes isolés, qu'un ensemble littéraire autonomisé, un contre-monde autarcique, autotélique, utopique, en rupture totale avec ce qu'il nomme le « monde officiel ». La diffusion de séquences radiophoniques doit en partie se comprendre comme l'extension de cet univers *au-delà* de l'œuvre publiée. Au-delà, mais pas contre puisque ces mêmes séquences sont à l'origine du nouveau roman.

---

<sup>1</sup> Antoine Volodine, *Bardo or not Bardo*, Seuil, « Fiction & Cie », 2004. Les numéros de pages entre parenthèses renvoient à cette édition.

<sup>2</sup> Qui combine l'humour noir surréaliste et la bouffonnerie des plus désespérés.

La généalogie de *Bardo or not Bardo* se comprend aussi si l'on tient compte du goût pour la théâtralité et pour la radio que son auteur a toujours manifesté. La radio tout d'abord. Elle est présente dans l'œuvre de Volodine au moins sous deux formes. Ses romans, marqués par la guerre et la dévastation, renvoient fréquemment à la possibilité ou à l'impossibilité de communiquer par radio, lorsque la dévastation a eu lieu et que les personnages sont réduits à une extrême solitude. *Nuit blanche en Balkhyrie*, paru en 1998, fait de cette possibilité son principal enjeu, clairement énoncé dans l'incipit.

La suie avait durci autour de ma tête. Il faisait froid, il faisait noir. Quelqu'un chuchotait et à force d'écouter, je reconnus ma propre voix. Breughel appelle Molly, disais-je. Répondez.

Je me mis à attendre. Plus un bruit ne parcourait les ténèbres. Breughel ou Molly, répondez, suppliai-je encore.<sup>3</sup>

A bien des égards, on pourrait dire que l'œuvre d'Antoine Volodine repose sur la formule « X appelle Y », déclinée sous plusieurs formes. La folie et l'enfermement poussent les personnages post-exotiques à lancer ces appels désespérés. Cette formule, propre à la communication radiophonique en temps de guerre, devient ainsi le mode opératoire de tentatives inévitablement vouées à l'échec. Mais cette communication a sûrement une autre valeur, peut-être plus discrète, mais tout aussi essentielle : elle recèle l'éventualité du brouillage. Les ondes radiophoniques sont labiles, flottantes, et permettent des captations inattendues, parfois surréelles. On connaît ce ressort de la littérature ou du cinéma fantastiques que *Bardo or not Bardo* exploite à sa manière. Une personne reçoit des ondes venues d'un ailleurs qu'elle ignore et avec lequel elle entre en communication. Les ondes radios permettent la mise en relation de deux réalités et, pourquoi pas, de deux mondes ou de deux univers différents. Cette dimension, toujours présente dans l'œuvre de Volodine, constitue pour une part le dynamisme narratif de son nouveau roman, *Bardo or not Bardo*.

Avant d'entrer plus avant dans ce texte, un mot sur l'importance de la communication radiophonique. Antoine Volodine, on le sait peut-être, met en œuvre et théorise les ressorts magiques de la narration romanesque. Ses romans lui

---

<sup>3</sup> Antoine Volodine, *Nuit blanche en Balkhyrie*, roman, Gallimard, 1997, p. 11.

permettent de constituer des espaces impossibles issus de la fusion de deux (ou plus) réalités données. Le précédent, *Dondog*, exploitait ces perpétuels changements chronotopiques. Les principes narratifs, dans cette œuvre, sont guidés par la constitution d'univers parallèles et la possible transmigration de l'un à l'autre. On comprend alors que les ondes radiophoniques, et leurs éventuels brouillages, deviennent une métaphore efficace de la narration. La forte présence de la radio peut ainsi s'expliquer de plusieurs manières : comme origine du texte, on vient de le voir, comme présence diégétique (ainsi de l'envoyé spécial de la radio Off-Shore-Info dans le deuxième chapitre du livre, « Glouchenko »), et enfin comme métaphore de la narration. Les ondes radios renvoient enfin à un autre élément, lui-même métaphorique de la narration post-exotique, le Bardo, qui donne son titre au quinzième roman de Volodine.

Qu'est-ce donc que ce « Bardo » qui, revenant obsessionnellement, confère à cette œuvre sa singularité ? D'après *Le Livre des morts tibétains, Le Bardo Thödol*, la mort n'est pas une fin, mais le début d'une autre existence selon des modalités altérées, qui peut elle-même connaître un terme, puis se prolonger sur un autre plan, jusqu'au décès définitif de l'individu. Les fictions de Volodine se déroulent pour la plupart dans cet espace noir, le Bardo, entre une première et une seconde mort. Cette période, selon la tradition bouddhiste, dure quarante neuf jours. La quatrième de couverture de *Bardo or not Bardo* en rappelle les principales données :

Présumant que le défunt est obligé par son *karma* de traverser les quarante-neuf jours du *Bardo*, et qu'il doit rencontrer, sur le chemin de la renaissance, de terribles visions et obstacles, un lama dit le *Bardo Thödol*, le *Livre des morts* tibétain, pour guider le mort et l'aider à triompher des dangers qui le menacent. Voilà le principe.

Voilà donc le principe : du *Bardo*, tout comme du roman qu'il nous est donné de lire. Mais à suivre les seuils du texte, rappelons son titre, *Bardo or not Bardo*, qui en désamorce le caractère trop sérieux ou trop explicitement religieux. L'enjeu est autre. La poétique post-exotique est profondément influencée par cette référence à la magie, au chamanisme et au *Bardo*. *Dondog* se consacrait plutôt au chamanisme tandis que ce nouveau roman s'arrête sur le *Bardo*, sans que ces deux pratiques et ces deux espaces ne soient du reste rigoureusement différenciés. « Le chamanisme

est fondamental dans ma manière de fabriquer du roman »<sup>4</sup>, dit l'auteur et on peut le comprendre à la lecture de *Dondog*. La narration y est en effet envisagée comme une démultiplication de plans et relève d'une représentation topologique proche de l'univers chamanique (transmigration et réincarnation). Envisagées pragmatiquement, les techniques chamaniques révèlent le souhait d'une entrée en communication hors des logiques rationnelles. Mais dans le même temps qu'elle en affirme le rôle, l'œuvre développe tout un humour noir qui dénigre la force du chamanisme ou plutôt qui ne conserve du chamanisme que la force littéraire et fictionnelle, dégagée de toute religiosité. Il en va de même pour le *Bardo* qui semble systématiser des principes que les premiers romans de l'auteur mettaient en œuvre. C'est ce qu'affirme la leçon qui lui est consacrée dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, et dont on peut citer un extrait :

Le livre [*le Bardo Thödol, ou Livre des morts tibétains*] eut aussitôt un grand succès parmi nous, car il coïncidait formidablement avec nos valeurs poétiques : 1) La description de l'enfer était bien ce que nous avons entrepris, à notre façon, dès la rédaction de nos premiers ouvrages. 2) L'idée d'un voyage conscient à travers la mort nous convenait, cette marche semée d'embûches et de discours, qui conduisait le cadavre, ou ce qu'il en restait, vers l'échec, c'est-à-dire vers la renaissance. 3) Nos intrigues et nos personnages s'étaient depuis toujours épanouis dans des systèmes narratifs où régnait la non-dualité, la non-opposition des contraires. 4) L'éternité était notre lot quotidien, nul plus que nous n'en avait jamais éprouvé les ravages. 5) Le discours aux morts correspondait à ce que nous avons mis en pratique depuis les origines du post-exotisme, depuis que le cadenas collectif de nos individus avait eu lieu. 6) Le livre lui-même avec ses commentaires, fonctionnait comme les nôtres, à la fois sur un plan d'écriture et sur un plan d'oralité. 7) Il avait circulé pendant des siècles de la main à la main, parmi des déguenillés et des misérables que nous n'éprouvions aucune difficulté à prendre pour modèles, ou faire fraterniser avec nos personnages<sup>5</sup>.

Cet extrait prend soin, comme ce fut le cas pour le chamanisme, de situer la référence au *Bardo Thödol* sur un plan poétique et littéraire, et non religieux. En aucun cas, l'œuvre volodinienne n'est une œuvre bouddhiste, la leçon consacrée au *Bardo* ne cesse de le rappeler. Pour désamorcer cette probable confusion, l'humour noir, arme décidément récurrente, intervient. Généralement pour se moquer ou dénigrer, sans les rejeter, les parcours bardiques qui s'y écrivent.

---

<sup>4</sup> Nicolino Sylvain, Omont Sébastien, Roux Laurent, « L'humour du désastre », entretien avec Antoine Volodine, *La Femelle du requin*, n°19, automne 2002, p. 46

<sup>5</sup> Antoine Volodine, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Gallimard, 1998, p 79.

*Bardo or not Bardo* le fait avec une immense tendresse. L'ensemble de ces sept séquences (rappelons que le chiffre 7 qui gouverne la plupart des fictions de Volodine est la racine carrée de 49) oscille entre une forte identification poétique au Bardo, et un humour portant précisément sur cette même identification. Ainsi, le premier lama qui nous apparaît est-il « cloué au lit par des ennuis intestinaux », ratant de ce fait une cérémonie religieuse. Et le premier parcours bardique, celui de Kominform, un égalitariste radical (qui forme avec le lama indisposé un couple de « héros », un « révolutionnaire blessé et [un] bouddhiste aujourd'hui plus touché par la maladie d'Alzheimer que par la grâce » (p. 16)) se déroule dans un poulailler. Une envoyée spéciale commente ce parcours comme un événement sportif. Et parce que le tueur, Strobusch, chargé par le lama d'aller chercher *Le Livre des morts tibétains* pour qu'il puisse en lire quelques passages au mourant, ne sait pas lire le tibétain, il ramène un manuel de cuisine et un recueil de cadavres exquis. Kominform traversera le Bardo en entendant des incantations de recettes de poulets ou de phrases surréalistes. Car ce qui intéresse profondément Volodine, c'est l'échec. Tout comme Dondog était un piètre chamane, les personnages de *Bardo or not Bardo* ne comprennent pas bien l'intérêt d'un parcours bardique. C'est ce que nous annonce la suite de la quatrième de couverture :

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

Et effectivement, l'enjeu du livre se déroule en grande partie dans ce « Que se passe-t-il ? ». Si bien qu'on peut se poser la question suivante : pourquoi le Bardo ? Ou plutôt pourquoi choisir le Bardo pour en écrire l'échec ?

En dehors du goût avéré que suscite chez l'auteur *Le Livre des morts tibétains*, d'autres raisons l'ont sûrement conduit à consacrer un roman à cet espace, habituellement en arrière-plan de ses précédentes fictions : derrière les guerres, les révolutions et les dévastations. D'autres raisons l'ont sûrement poussé à inverser les plans. On peut en imaginer trois, mais il y en a sûrement d'autres. La première c'est que le Bardo est un espace noir. La seconde, c'est qu'il est un dispositif théâtral. On se risquera à une dernière. Le Bardo peut être l'absolu de l'échec, et rien n'a plus de

prix aux yeux de Volodine que « les fous, les révolutionnaires ratés, les imbéciles et les sous-hommes ».

Le Bardo est un espace noir. Ou plutôt il est *l'espace* noir. Les lecteurs de Volodine savent bien que son œuvre est marquée par des tonalités crépusculaires et qu'elle affectionne deux types de scènes : les scènes dans le noir et les huis clos. La nuit et le huis clos s'appellent du reste l'un l'autre car ils entraînent une vision barrée, empêchée, qui elle-même appelle peut-être autre chose, comme une voyance. Les deux se supposent et se suppléent. S'il existe des différences entre toutes ces scènes, elles reposent néanmoins sur deux éléments communs : la nécessité de faire le noir, l'émergence de la parole. Voilà donc l'essentiel développé par ces scènes, que le Bardo exemplifie. La parole a besoin du noir, engendrée par le huis clos ou la nuit, pour émerger. Tous les textes de Volodine développent cette mise en scène de l'immersion fictionnelle. C'est une fois encore ce qu'on retrouve dans *Bardo or not Bardo* et plus particulièrement dans deux chapitres en miroir (le deuxième et le sixième) « Glouchenko » et « Dadokian ». Sauf que dans le cas de l'immersion bardique, ce ne sont pas les narrateurs eux-mêmes qui entreprennent un récit, comme lorsque Dondog, enfermé dans le noir, entreprend le récit de sa vie mais ce sont des lamas, c'est-à-dire des voix extérieures, qui guident les morts. On retrouve ainsi un dispositif théâtral, dans lequel un metteur en scène agit sur un acteur. Et au fond, les deux sens qu'on pouvait repérer, l'espace noir et le dispositif théâtral, sont parfaitement imbriqués.

On touche alors une spécificité tout à fait remarquable de la narration dans les romans d'Antoine Volodine : elle est théâtralisée. Et *Bardo or not Bardo*, loin d'échapper à la règle, est sûrement le roman qui explore le plus cette dimension. Il peut y avoir une incongruité à déclarer que la théâtralité est un des régimes dominants d'une œuvre romanesque. Mais certains signes nous y encouragent. Parmi ceux-ci, rappelons une fois de plus l'origine de ce roman : les pièces radiophoniques ; et si l'on a insisté sur le second terme, il faut maintenant s'arrêter sur le premier. D'une certaine manière, ce nouvel ouvrage est une « romanisation » de pièces de théâtre. Il suffit de lire le quatrième chapitre pour le comprendre. Le quatrième, car Volodine affectionnant les structures en miroir (on se rappelle de celle de *Des anges mineurs*), il a fait de ce chapitre le centre du roman. « Le Bardo de la Méduse » (ainsi nommé pour « insister sur le caractère gélatineux des voix et des personnages qui s'y établissent » (p. 111)), est le chapitre autour duquel les autres

s'organisent, le cinquième répondant au troisième, le sixième au deuxième, le septième au premier. Il s'achève par ces mots, qui en confirment la fonction : « Voilà. Si on a envie, on peut maintenant aller plus loin. » (p. 133) Grâce à ce chapitre, se met en scène la fiction dans la fiction, sans laquelle on ne se trouverait plus tout à fait dans l'univers de Volodine. Particulièrement instructive, elle nous présente un personnage attachant, Bogdan Schlumm, « écrivain et acteur », très seul, entouré d'arbres et d'oiseaux, qui malheureusement lui fientent dessus. Il tente de monter les *Sept piècettes bardiques* dont il est l'auteur et qu'il a intitulé *Le Bardo de la méduse*. Evidemment, les conditions de représentation ne sont pas idéales. Malgré une publicité considérable, un tirage de dix-huit ou dix-neuf tracts, son seul public est constitué de coléoptères et d'arbres. Il faut dire que Schlumm « haïssait le star system et ne souhaitait pas se faire happer par son engrenage, par exemple, en se produisant dans une salle plus traditionnelle, comme le préau dans la cour du pavillon Zenfl, ou la cantine, ou les cabinets réservés au personnel soignant. » (p. 109) Lorsqu'un auteur exhibe le processus de fiction en le mettant en abîme, il serait idiot de l'ignorer. Celui présenté par *Bardo or not Bardo* est théâtral, ce qui ne surprendra en rien le lecteur de Volodine coutumier de cette représentation. Cette théâtralité affichée est renforcée par des éléments textuels tout à fait significatifs. Ainsi ce roman contient un certain nombre d'indications qui rappellent tout à fait les didascalies théâtrales. Le deuxième chapitre, par exemple, abonde en « (*Pause*) » ou « (*Silence*) ». Par ailleurs, comme tous les autres romans de Volodine, celui-ci est marqué par une confusion entre récit et discours qui ancre la narration sinon dans la théâtralité du moins dans l'oralité. Ainsi les récits semblent parfois interrompus par celui qui en semble l'auteur :

Puisque nous en sommes là, je signale que Babloïev et Glouchenko sont assis à quatre ou cinq mètres. (59)

Ce « là », c'est moins celui de l'ici et maintenant de l'écrivain, sa table de travail, comme chez les nouveaux romanciers, que celui du conteur qui s'adresse à des auditeurs. De telles indications, récurrentes chez Volodine, viennent troubler la réception de ses livres, en confiant à la narration des qualités propres sinon au spectacle du moins à l'oralité. On éprouve alors cette curieuse impression que les espaces de narration se transforment en pièces de théâtre, que l'action y est moins vécue que jouée. Il y a donc une théâtralisation de la narration romanesque qui ne

doit pas nous faire oublier son envers, présent dans *Bardo or not Bardo*, la romanisation des pièces de théâtre. Cette romanisation est présente sur deux plans. Au risque de nous répéter, en premier lieu parce que le roman réécrit des pièces radiophoniques<sup>6</sup>. Mais aussi parce que cette réécriture est mise en relief et fictionnalisée dans le chapitre central, « Le Bardo de la Méduse » :

Quoiqu'on ne me l'ait pas demandé avec une grande insistance, je vais donner ici, en annexe, le résumé des trois piécettes jouées par Bogdan Schlumm. On pourra très bien éviter de les lire et aller plus loin. Personne ne les a écoutées, on pourra donc ici très bien ne pas se donner la peine de les lire, sauter ces pages, et aller plus loin. (115)

Suit alors la romanisation de trois piécettes intitulées « Objectif Nul », « La compagnie du charbon » et « Micmac à la morgue ». Comment décrire ces passages hybrides ? Disons que de micro-narrations de trois ou quatre pages sont précédées

---

<sup>6</sup> On pourra observer le travail de romanisation dans ces deux extraits, le premier emprunté à la pièce radiophonique intitulée « Bardo or not Bardo », la seconde au deuxième chapitre du roman « Glouchenko » :

« Trompes, murmures collectifs indéchiffrables, silence.

Trompes, silence. Murmures collectifs, silence.

D'abord proches, les trompes s'éloignent.

VOIX DE GLOUCHENKO :

Il y a quelqu'un ? Quelqu'un a dit quelque chose ? (Silence) Qu'est-ce que c'est que ce... (Il tâtonne, une assiette en métal racle sur une étagère, puis tombe) Ils ont coupé l'électricité, les salauds. (Silence) Hé !... Il y a quelqu'un ? »

« Des trompes de cuivre. Elles sont capables de lancer une note très grave sur une distance énorme, à travers la vallée quand il y a des montagnes et une vallée, quand il y a un paysage de roches, de cassures abruptes et d'herbes maigres. Voilà ce qu'on entend d'abord. Des trompes lamaïstes, tibétaines. Voilà sur quoi ici le livre commence. C'est un son inhabituel, mais on l'accepte aussitôt et sans réserve. Tout de suite on sait que cette vibration fait partie de la vie et de la mort ordinaires. Tout de suite on l'aime. Elle envahit les choses du monde et les os du corps, les chairs et les images et même les mots qui traînent dans les replis du corps, et elle apaise. Voilà à quoi ressemble le bruitage du début, le tout premier bruitage. Ensuite naît un murmure collectif. Il se répand à proximité, comme si on avait pris place au sein d'une assemblée plus intéressée par les longues prières que par les anecdotes ou les narrations oiseuses. Les voix sont indéchiffrables. C'est une cérémonie qui se déroule, dans une langue qui n'a pas l'air d'être la nôtre. En tout cas, on la comprend encore un peu moins que la nôtre.

Puis un silence vient.

Plusieurs fois cela se produit : les trompes grondent, des voix se mêlent en un discours dont on ne saisit rien, puis un silence vient.

C'est beau.

J'entends alors la voix du soldat Glouchenko, et cette musique, ces bruits s'atténuent. Bientôt ils s'éteignent.

- Il y a quelqu'un ? demande Glouchenko. Quelqu'un a dit quelque chose ? (Silence) Qu'est-ce que c'est que ces...

Il tâtonne, une tasse de fer racle sur une étagère et bascule dans le vide. Elle heurte le sol avec violence.

- Ils ont coupé l'électricité, les salauds. (Silence) Hé !... Il y a quelqu'un ?... » (41-42)



d'un générique nous présentant les personnages : du théâtre narrativisé. S'il va de soi qu'Antoine Volodine est essentiellement romancier, et finalement un des rares dans une littérature française contemporaine plutôt marquée par le récit, on peut s'interroger sur cette théâtralisation du roman qui s'accompagne d'une romanisation du théâtre.

Relevons simplement deux aspects propres à *Bardo or not Bardo*. Le premier relève de la fascination que la mise en scène et plus généralement la manipulation exercent sur l'auteur. Rappelons que lors d'un parcours bardique, un officiant (lama ou autre) guide un nouveau mort (si l'on peut se permettre) vers une éventuelle réincarnation. L'officiant met en scène le destin du mort. Certains se rappelleront peut-être que cet enjeu de la mise en scène était particulièrement fort dans *Des anges mineurs*, notamment dans ce passage :

Au bout d'une minute, mon rêve revint, et, de nouveau, on me confia le rôle de Will Scheidemann. Quand je dis on, c'est, bien entendu, en regrettant de ne pouvoir attribuer un nom au metteur en scène<sup>7</sup>.

Ces deux phrases expriment à merveille la structure narrative propre à l'œuvre d'Antoine Volodine qui, à l'intérieur du schéma classique auteur-narrateur-personnage, glisse une quatrième instance, généralement désignée comme le surnarrateur. Ici cette instance prend le nom de metteur en scène ce qui accentue la théâtralité du schéma narratif. Le surnarrateur fait jouer un rôle au narrateur qui, lui-même, met en scène les personnages. Volodine décrit parfaitement ce processus dans un entretien :

Tout livre est une œuvre théâtrale qu'on pourrait situer ainsi : la scène est un décor romanesque qui change facilement, les acteurs sont personnages ou narrateurs, ils organisent de façon indépendante leur mémoire individuelle et collective, ils font sonner leurs propres voix ou les voix d'autres entités ; et le théâtre qui les accueille est une cellule où le surnarrateur est en isolement à perpétuité, en contact avec la réalité carcérale, avec sa mémoire, avec sa ruminant sur la solitude et l'échec, avec ses rêves.<sup>8</sup>

Cette présence est discrète, quoique toujours sensible, dans ces romans qui quittent parfois le cours narratif pour s'installer dans la structure théâtrale qui semble les produire. La relation habituellement verticale du schéma narratif n'est en conséquence pas neutre dans cette œuvre. Elle suppose un enjeu, la mise en scène,

---

<sup>7</sup> Antoine Volodine, *Des anges mineurs, narrats*, Seuil, « Fiction et compagnie », 1999, p. 201.

<sup>8</sup> Entretien personnel avec l'auteur, été 2000.

qui peut ouvrir des relations fondées sur la violence ou sur la tendresse, comme c'est plutôt le cas dans *Bardo or not Bardo*. On comprend alors mieux la porosité de plus en plus affichée entre théâtre et roman ou, pour être plus précis, entre romanisation et théâtralisation.

Un dernier élément, issu de *Bardo or not Bardo*, peut nous permettre de saisir la cohérence de cette œuvre : si le Bardo est un espace scénique, il est aussi un dispositif, c'est-à-dire que s'y superposent son plan dans l'espace et sa dimension symbolique. Au fond, son plan dans l'espace n'est rien d'autre que son sens. Le livre nous l'indique à plusieurs reprises :

Bref, je résume. Ce Glouchenko ne pense pas une seconde qu'il n'est nulle part, et qu'il vient d'entamer son errance dans le Bardo. Il est persuadé qu'il y a une panne de secteur. Il ne comprend pas qu'il est mort. (50)

Tout est dans ce « nulle part ». Depuis ses premiers romans, Antoine Volodine travaille sur des variations utopiques et dystopiques. Et sans entrer dans des considérations étymologiques, « nulle part » peut aussi être envisagé comme une traduction d'« utopie ». Ce parallèle est renforcé par un dernier élément : la non-dualité ou la non-opposition des contraires, principe de l'utopie, du Bardo et des fictions de Volodine. L'état dans le Bardo est une « mort non-mort » ou une « vie non-vie ». Antoine Volodine a toujours insisté sur cette non-opposition des contraires, essentielle à la construction de son univers. Mais on sait aussi que l'utopie se laisse aussi définir de la sorte. L'espace post-exotique est donc profondément un espace bardique, qui applique avec rigueur le principe de non-opposition des contraires. Le Bardo pourrait alors apparaître comme la représentation la plus aboutie de ce dispositif utopique et matriciel que l'œuvre tend à construire livre après livre.

A l'issue de cette étude de *Bardo or not Bardo*, on s'en voudrait de ne pas rappeler que ce roman s'adresse plus encore au cœur et à l'inconscient qu'à l'« intelligence ». On prendra un simple exemple qui vaudra pour bien d'autres. Dans le dernier chapitre, « Au bar du Bardo », le personnage principal s'appelle Freek et il nous est décrit ainsi :

Freek est assis sur un tabouret du comptoir. Il est l'unique client. Au premier regard on se rend compte qu'il lui manque quelque chose pour être totalement humain. Pour un Untermensch, il est très beau, mais de son corps émane une impression de bizarrerie. Une

touche indéfinissable d'anormalité le repousse vers des marges où l'inconscient humain déteste s'aventurer. Il le sait, il s'efforce de ne pas en tirer de conséquence, mais il en souffre. Cela ne simplifie pas sa relation avec les autres. Quand il parle, sa voix est émue, comme souvent chez les personnes hypersensibles. Elle est émue et très légèrement bizarre, elle aussi. (p. 205)

Freek s'est chargé lui-même d'accompagner les animaux morts du zoo dans le Bardo. Parfois, on le confond avec eux, peut-être parce que, comme il le dit lui-même, il n'est pas « une vraie personne ». Yasar, le serveur du café, tente de le rassurer, et lui dit que « si, [il est] une vraie personne. » Peu importe, Freek, moins que rien, moins que tout, est capable d'aimer ceux qui souffrent pourtant moins que lui. Par exemple, ces deux clowns, Blumschi et Grünscher qui ne font plus rire personne, sauf lui. Le gros Grünscher se suicide et Freek et Yasar vont permettre au petit Blumschi de l'accompagner dans le Bardo, sans que la réussite de l'entreprise ne soit assurée. Mais Blumschi parle, et Blumschi comprend. On le comprend aussi. Dans ce livre, comme dans tous ceux de Volodine, l'échec est beau et on a envie d'aimer ces personnages si peu doués pour la vie et, doit-on le rappeler, si peu doués pour la mort. Des personnages qui ne sont pas tout à fait des « vraies personnes », qui ne sont pas tout à fait des humains et dont Freek est une des plus émouvantes figurations. « Au bar du Bardo », on se sent étonnamment bien, en compagnie de *Freaks*.

Lionel Ruffel (University of Cyprus)