

Des genres mineurs

autour des *Haïkus de prison* de Lutz Bassmann¹⁾

Thierry MARÉ

RÉSUMÉ

Un des modes de la littérature qu'Antoine Volodine appelle « post-exotique » consiste à définir des genres, généralement inventés, dont des auteurs au statut lui-même incertain livrent des réalisations emblématiques. Dans cet ensemble, les *Haïkus de prison* de Lutz Bassmann tiennent une place singulière : seuls avec le « roman » à représenter un genre préexistant, de surcroît lyrique, qu'ils détournent vers la narration sérielle, donnant au livre une structure tripartite évocatrice de la *Comédie* de Dante.

Le récit opère à la manière du *renga*. Certains motifs y tiennent le rôle des « mots de saison » japonais (*higo*), marquant le passage de l'été étouffant à l'hiver glacial. D'autre part, les tercets sont soumis à un régime d'écho et d'enchaînement qui transforme l'instantanéité lyrique en dialogue et produit la fiction d'une œuvre collective.

C'est d'autant plus le cas que, contrairement au reste de la littérature post-exotique, la plupart des personnages n'ont pas de nom propre et sont désignés par leur âge, leur fonction, leur caractère. Comme au théâtre, le retour du même « type » n'implique pas nécessairement qu'il s'agisse du même individu. L'univers carcéral signe la perte de l'identité personnelle.

Mots-clés: Antoine Volodine — littérature post-exotique — genre — poésie narrative — théâtralité

L'œuvre et la renommée d'Antoine Volodine ne doivent pas faire oublier d'autres « voix du post-exotisme », dont les noms figurent généralement, en fin de volume, mêlés à la liste des « ouvrages du même auteur ». Avant d'être le protagoniste de *Terminus radieux*, Elli Kronauer signa plusieurs livres aux éditions de l'Ecole des loisirs, au même titre que Manuela Draeger, chroniqueuse des enquêtes de Bobby Potemkine. A Lutz Bassmann enfin, le catalogue post-exotique doit certains de ses textes les plus âpres²⁾.

1) Une partie de ce texte a été prononcée à l'occasion de la table ronde « Le Post-exotisme en quatre questions » organisée à l'université de Tôkyô-Komaba le 16 janvier 2015, à l'initiative de François Bizet et Suzuki Keiji.

2) *Haïkus de prison* et *Avec les moines-soldats* sont parus chez Verdier en 2008, où *Les Aigles puent* est également paru en 2010 et *Danses avec Nathan Golshem* en 2012. C'est à l'édition Verdier que je me référerai dans cet article, sous l'abréviation HDP.

D'emblée conçue collective, cette littérature s'attache moins aux œuvres produites qu'à la détermination des genres. *Lisbonne, dernière marge*³⁾ en est décidément le texte fondateur, proposant une première définition formelle des *shâggas* et des *românces*, auxquels le lecteur n'a généralement accès qu'à travers des extraits et dont le nom même, avec sa suscription vaguement scandinave, interdit l'assimilation paresseuse à des catégories mieux identifiées. Au groupe original se joindront plus tard les « entrevoûtes » et les « narrats ». La cause paraît entendue : dans cet univers imaginaire, imaginaires également sont la littérature et son réseau de référence. Aussi le récit revient-il régulièrement sur les contraintes constitutives des divers types de texte, quitte à parfois les enrichir. Certains genres, évidemment, ont plus de succès que d'autres. En milieu post-exotique comme ailleurs, le roman reste la forme la plus représentée. Les singularités du théâtre, dans *Bardo or not Bardo*⁴⁾ par exemple, mériteraient une étude à part — mais il est permis de douter que le théâtre soit un « genre » au même titre ou sur le même rang que *românce* ou roman. Quant à la *byline*, modernisée par les soins d'Ellie Kronauer⁵⁾, son caractère post-exotique tient d'abord à son exotisme, exportant dans la langue française un modèle russe d'épopée populaire, en partie formulaire, qui rappelle à la fois Homère et les aèdes yougoslaves (la *Guzla*, chère à Mérimée).

Les *Haïkus de prison* de Lutz Bassmann présentent un cas singulier. Leur genre pré-existe à l'univers post-exotique, où il s'inscrit pour un livre unique, et provient d'un horizon culturel et géographique peu exploré dans le reste de l'œuvre. La forme poétique à laquelle ils se rattachent est évidemment japonaise, en même temps qu'elle reconduit un malentendu aussi ancien que l'entrée du Japon dans la modernité. A la fin du XIX^{ème} siècle, la découverte du Japon et de sa culture avait en effet coïncidé avec un mouvement de transformation affectant l'art occidental, en particulier la littérature, où s'établissait notamment une conception nouvelle de la poésie, dissociée de la métrique. Vraisemblablement initiée par les traductions de poètes étrangers en prose, dont la pratique était en train de s'imposer depuis la fin du siècle précédent, cette évolution devait aboutir aux aberrations logiques du « vers libre » et du « poème en prose »⁶⁾. La vogue du japonisme

3) Antoine Volodine, *Lisbonne dernière marge*, éditions de Minuit, Paris, 1990.

4) Antoine Volodine, *Bardo or not Bardo*, Seuil, Paris, 2004.

5) Cinq livres relevant de ce genre ont paru à l'Ecole des loisirs entre 1999 et 2001, d'*Ilya Mouromietz et le Rossignol Brigand* à *Mikhaïlo Potyk et Mariya la très-blanche mouette*.

6) Dans l'abondante littérature consacrée à cette question, on lira avec profit Jacques Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre*, Ivrea, Paris, 2000 (réédition).

accompagna donc celle du *haiku*, conçu comme un poème à forme fixe de trois vers « libres », quoique comptant respectivement cinq, sept et cinq syllabes. Il n'importe pas ici d'expliquer en quoi cette description est erronée : c'est sur elle que s'appuie Lutz Bassmann, prenant le *haiku* non pour ce qu'il est au Japon mais tel que l'a compris l'Occident, lui assurant par là toute une postérité dans les langues locales.

En terrain post-exotique, cette image présente deux avantages : elle permet d'appliquer au texte une contrainte assez légère pour n'opposer aucun obstacle à la lecture — et sans doute à l'écriture — dans le même temps qu'elle joue des valeurs de brièveté et d'immédiateté traditionnellement prêtées au genre. Les limites fixées à l'expression découpent le temps en unités minuscules, auxquelles semble être conféré un caractère d'urgence qui s'accorde avec l'univers élaboré par la fiction : représentation, sous forme d'acte de langage, du peu d'espace où de durée dans lesquels s'inscrit la vie de chacun, dans ces conditions extrêmes où l'intelligence et la mémoire se recroquevillent sur elles-mêmes. Ces « haïkus » de prison ne sont pas sans rappeler les circonstances imaginées par l'Oulipo pour justifier la contrainte dite « du Prisonnier », lipogramme destiné à économiser le plus de papier possible en n'employant que les minuscules d'alphabet contenues sur une seule ligne : toutes les voyelles donc, à l'exception du y, et parmi les consonnes le c, le m, le n, mais ni b, ni d ni g, etc. La pauvreté des moyens d'expression reproduit l'état de déperdition total où sont plongés les prisonniers.

La méprise classique qui veut que le *haiku* japonais soit composé de trois vers prend ici valeur structurante, vouant d'emblée l'ensemble des *Haïkus de prison* au nombre 3. Non seulement chaque « poème » est disposé sur trois lignes (la première un octosyllabe souvent, comme pour afficher une intention métrique aussitôt oubliée) mais le livre lui-même est divisé en trois parties aux titres révélateurs : « Prison », « Transfert », « Enfer ». Si les deux premiers s'appliquent objectivement à la situation décrite, le troisième appartient à l'ordre des métaphores, fût-ce sous la forme figée d'une qualification superlative de l'horreur : poétisation renforcée par l'assonance entre les titres des deux dernières parties. L'opération semble ironique mais le jeu est plus complexe qu'il n'y paraît. Cette domination du nombre trois sur un texte au statut ambigu, détournant une forme associée à la poésie lyrique pour la mettre au service d'un récit, le sujet même de ce récit, voyage vers l'enfer, peuvent difficilement ne pas rappeler un autre récit lyrique opérant sous les auspices du nombre trois, de la tierce rime à la sainte Trinité : voyage également éprouvant, quoique l'enfer n'en soit pas le terme ultime ! Comme s'il s'agissait de récrire la monumentale épopée de Dante, sans Virgile et sans Béatrice, mais dans une forme fixe importée du

bout du monde et couramment vantée pour l'instantanéité de ses fulgurances ! On pense — mais le rapprochement paraîtra cocasse — à l'histoire de l'humanité racontée en sonnets dans les *Trophées* de José-Maria de Heredia. Pour être peu divins, les *Haikus de prison* sont bel et bien une comédie.

Or si, comme le déclare le « prière d'insérer » des éditions Verdier, « en choisissant le haïku comme forme d'expression, Lutz Bassmann raconte une histoire », il lui faut dépasser l'intransitivité du constat, la clôture du fragment, l'immobilité indéfinie du présent. Tout récit suppose un développement séquentiel et la transformation du monde à l'intérieur du langage. Pour instaurer ce temps narratif, la tradition poétique japonaise fournit paradoxalement deux procédés dont, plus paradoxalement encore, nous pourrions retrouver la trace dans les *Haikus de prison*. Le premier porte sur la récurrence des motifs, le second sur les enchaînements, citations et variations.

Les poèmes classiques japonais s'appuient en effet sur une stratégie d'allusion qui convoque l'ensemble de la littérature à partir du *Man.yô-shû*. Carrefour de langage, le *haiku* produit une durée concentrée par la codification des marques temporelles. C'est le rôle des *kigo*, « mots de saison », sans lesquels un *haiku* serait à peine identifiable en tant que tel. A la fois indice et thème, le « mot de saison » désigne une réalité étroitement associée aux circonstances dont il est devenu l'emblème. Quelle que soit la connaissance que Lutz Bassmann puisse avoir de ces règles, il est troublant d'assister au traitement parodique qui affecte certains de ces motifs fameux, en particulier celui de la lune, massivement présente dans la première partie du recueil. Unique éclairage nocturne, la lune établit l'existence d'un univers extérieur à la prison tout en marquant l'écoulement du temps : des oiseaux traversent le ciel, signalant l'époque des migrations⁷⁾ ; les insectes pululent pendant les grandes chaleurs⁸⁾. On pourrait défendre l'idée que l'ensemble du livre embrasse une durée d'un an, du printemps à son retour retardé. La lune accompagne le passage de la saison chaude au rafraîchissement inéluctable des nuits⁹⁾. Dans la deuxième partie, « Transfert » tout se passe dans un wagon sans autres ouvertures qu'une « lucarne », des interstices « entre les planches » ou l'omniprésent « trou à pisse ». La

7) « Les hirondelles reviennent / c'est maintenant / qu'il faudrait partir. » *HDP* p.24.

8) « Le moine a perdu sa bonne humeur / il tue des moustiques / pendant son sommeil » *HDP* p.26. Dans les dernières pages du livre « Les mouches bourdonnent au-dessus du seau / enfin les beaux jours / se rapprochent » *HDP* p.86.

9) De « Torse nu je regarde la lune / on m'a volé / mon tricot de corps » *HDP* p.10 à « Cliquetis odeurs fétides / un maigre rayon de lune / cisaille la nuit » *HDP* p.57.

lune se fait plus rare, souvent invisible aux arrêts du voyage. Sa réapparition timide, à nouveau sa disparition, tiennent lieu de calendrier. De l'« Enfer » de la troisième partie, elle sera complètement absente : c'est que la nuit ne s'y distingue plus du jour¹⁰⁾. Désormais l'éclairage (à part cette « lumière naturelle » que représente ironiquement l'obscurité totale¹¹⁾) viendra des projecteurs disposés sur les miradors en quête d'improbables fugitifs.

La littérature japonaise connaît un autre moyen d'outrepasser la clôture de l'instant, par enchaînement des *haiku* entrelacés en manière de « guirlande », aurait-on dit dans l'âge baroque de l'Occident. Le *renga* n'est plus une forme inconnue depuis qu'Octavio Paz, Jacques Roubaud et d'autres en ont tenté l'acclimatation à la fin des années soixante¹²⁾. Plusieurs voix se répondent : chaque nouveau poème reprend un élément du précédent, en poursuit l'exploration ou la suspend, dans une collaboration critique échappant par là-même aux illusions bienheureuses du lyrisme. Dans le texte de Lutz Bassmann, cet effet est obtenu par répétition d'une structure syntaxique reconnaissable, déterminant des regroupements. La répétition porte souvent sur la première ligne de chaque tercet : à partir de quoi toute variation se métamorphose en narration. Ainsi, dans la partie intitulée « Prison », la proclamation « L'organisation s'est constituée » sert d'incipit à plusieurs poèmes¹³⁾ dont chacun met en scène une lâcheté nouvelle, une désertion supplémentaire, dénonçant la vanité d'un langage sans prise sur le réel. La magie performative succombe au ridicule : dans un fragment qui n'est même pas le dernier de la chaîne, l'organisation sera « reconstituée » avant qu'on ait eu le temps de s'apercevoir qu'elle avait été dissoute¹⁴⁾ ! Certes, ces « haïkus » montés en série présentent avec la pratique japonaise du *renga* une différence notable : l'auteur de chaque intervention demeure inconnu. Il pourrait, après tout, s'agir d'une voix unique. N'en reste pas moins esquissée la possibilité d'une composition multiple, dont le sujet d'énonciation (parfois directement exprimé par le pronom « je ») soit susceptible d'être investi tour à tour par chaque membre de la communauté.

10) « Ciel noir / ciel très noir / hiver très noir » *HDP* p.77. Ou encore, p.74, « Quand on ferme les yeux / on imagine ce que sera bientôt / le jour ».

11) « Le projecteur tombe en panne / soudain la lumière naturelle / est celle de la nuit » *HDP* p.82.

12) Octavio Paz, Jacques Roubaud, Edoardo Sanguineti, Charles Tomlinson, *Renga*, Gallimard, Paris, 1971.

13) *HDP* p.9, p.12, p.13 (deux fois), p.15, p.16, p.17, p.18, p.19 (deux fois), p.20, p.23, p.24, p.26-27 (trois fois consécutives, plus une quatrième un peu plus loin), p.29, p.30.

14) *HDP* p.30, « L'organisation s'est autodissoute / on avait peur d'évoluer / vers l'autoviolence », puis p.31 « L'organisation s'est reconstituée / personne n'assume le commandement / tout le monde reste en réserve ».

Cette structure collective est soulignée par une singularité qui distingue les *Haikus de prison* du reste de la bibliographie post-exotique. Les livres d'Antoine Volodine et de ses camarades sont généralement caractérisés par un foisonnement de noms propres. Chaque personnage, jusqu'au plus épisodique, est pourvu d'une désignation en deux mots, comparable au couple prénom-nom des langues occidentales (ou nom-prénom dans les langues asiatiques). Certains romans en dressent même de longues listes funèbres¹⁵⁾. Chez Lutz Bassmann, en revanche, les personnages sont multipliés au détriment de leurs noms. La plupart sont désignés par une fonction, leur rang, quelque ancien métier, un caractère, noms communs précédés d'un article défini dont le « prière d'insérer » du livre entonne la litanie : « l'idiot, le révolutionnaire dogmatique, le bonze désenchanté, le cannibale et tant d'autres ». Les derniers noms propres sont des adjectifs substantivés : l'Ouzbek, le Kirghize, le Mandchou, le Polonais, tant d'autres qu'on retrouve par intervalles, sans être complètement sûr qu'il s'agit bien du même. Le « moine »¹⁶⁾ de « Transfert » et le « bonze »¹⁷⁾ sont-ils des personnages distincts ? Ne forment-ils qu'un seul avec ce « Tibétain » marmonnant « qu'il ne regrette rien »¹⁸⁾ ? L'identification suppose une certaine proximité des récurrences et des recoupements : le chef de chantier condamné pour empoisonnement¹⁹⁾ est vraisemblablement le même que l'éleveur Turkmène qui « peine à trouver des interlocuteurs » après l'assassinat nocturne de son antagoniste Russe, peut-être le même qu'abattent les soldats à l'avant-dernier tercet de la dernière partie et dont les mains coupées, fourrées dans une sacoche, conduisent à « clore l'affaire »²⁰⁾. Ceux qui entrent dans cet enfer y perdent d'abord leur nom : « La feuille d'appel s'est envolée / le soldat rougit il bredouille / des noms imaginaires »²¹⁾.

Deux exceptions pourtant : Michka l'éventreur²²⁾, forgé sur le modèle de Jack l'Éventreur — ainsi nommé précisément parce que son identité demeure inconnue — et surtout Khrili Untz. Celui-ci est le protagoniste d'une série de sept « haikus », successifs ou très proches²³⁾, racontant sa mort volontaire, écrasé par un mélèze. Cette manifestation d'un

15) Lutz Bassmann, *Danses avec Nathan Golshem*, Verdier, Lagrasse, 2012.

16) Par exemple *HDP* p.49.

17) *HDP* p.55.

18) *HDP* p.57.

19) *HDP* p.69, puis 70 (quatre tercets consécutifs).

20) *HDP* p.87. A moins que le personnage ne soit mort beaucoup plus tôt : « Le fermier turkmène est mort d'un clou dans l'oreille / ses mignons / n'ont pas l'air choqué » et « Le chef de baraque est mort sans témoins / même son voisin de châlit / n'a rien entendu », p 75.

21) *HDP* p.39.

22) Le personnage apparaît p.40 et revient p.53, p.54, p.55 (deux fois). On le « débarque » p.60, définitivement, semble-t-il.

nom personnel, unique et massive au sein du texte, s'accompagne d'une mise en question du langage, réduit à n'être qu'un bruit parmi ceux de la nature et finalement moins durable : « Khrili Untz est sans vie / le bois soupire encore / le chef d'équipe nous ordonne d'ébrancher l'arbre ». La structure ternaire du « haïku » met en place un système d'équivalence. Les bûcherons apprêtent l'arbre pour une toilette funéraire qu'ils n'accorderont pas au cadavre. La neige se chargera de l'ensevelissement. Si l'histoire de Khrili Untz se clôt sur la colère de l'anthropophage, déçu de n'avoir pu procéder lui-même à des funérailles accordées à ses goûts, c'est dans l'avant-dernier tercet de la série qu'est exprimé le paradoxe narratif : « L'enquêteur nous interroge sur Khrili Untz / nous ne connaissions même pas / son nom ». Le déséquilibre syllabique entre les trois segments renforce l'incongruité de cette nomination, inscrite dans la mémoire du texte et que personne ne connaissait. L'un des deux seuls personnages à posséder un nom propre l'acquiert seulement après sa disparition, dont ce nom n'aura servi qu'à scander le récit. Or ce récit lui-même n'a rien de singulier, aucune dimension personnelle : simple exemplification d'une généralité mentionnée dès le début de la section « Enfer » mais avec un sujet collectif : « Souvent quand l'arbre tombe / les étudiants / ne s'écartent pas »²⁴⁾.

Pour le reste, s'il le souhaite, c'est au lecteur de fabriquer un personnage entier à partir de fragments disparates. Souvent, la continuité est assurée par un adjectif de nature, tels ceux dont Elli Kronauer use en contexte épique dans le cycle de Vladimir le Brillant Soleil. « Le Coréen expert en sabre »²⁵⁾, le « boxeur fou »²⁶⁾, le « tueur de vieilles »²⁷⁾ jouissent ainsi d'une identité momentanée, de même qu'un étrange individu, présent dans trois « haïkus » dispersés de la section « Prison », qui répond au surnom d'« Oie Sauvage » et présente la caractéristique contradictoire d'être un homme des bois attentif aux indices de la nature en même temps qu'un froid commerçant cherchant un suicidaire pour lui revendre une corde²⁸⁾. De fait, les seuls personnages véritablement récurrents semblent être le moine et l'idiot²⁹⁾ : non qu'ils soient les seuls dont le destin s'accomplisse avec un

23) *HDP* p.77 et p.78.

24) *HDP* p.69.

25) *HDP* p.11.

26) *HDP* p.9.

27) *HDP* p.67.

28) *HDP* p.14, p.22 (deux fois).

29) L'idiot (ou un autre) est mentionné trente-sept fois dans le livre. Le moine, seulement treize fois mais, dans la mesure où « Après l'interrogatoire le moine secoue la tête / il ne se rappelle plus / quelle est sa religion » et où « Le moine se languit d'air frais / il a demandé à Bouddha / de faire partie du prochain convoi » (*HDP* p.30), il est tentant de le rapprocher des sept occurrences du « bonze » (et, peut-être, des quelques apparitions du Tibétain).

certain développement mais parce qu'ils ont le privilège de traverser les trois sections, accumulant autour de leur personne une masse considérable de tercets. Ne soyons pas leurrés, pourtant, par cet effet de théâtre ! L'idiot pourrait n'être qu'un « type », équivalent aux rôles de la Commedia dell'Arte ou de la pantomime blanche. Ce n'est pas le même idiot qui, à la page 18 de l'édition Verdier, « repose désormais à la morgue » et qui meurt à la page 86, entraînant dans sa disparition les dernières traces du mouvement bordighiste³⁰⁾. Du reste, un autre idiot, peut-être, s'était entretemps inséré dans la chaîne : « L'anthropophage couve l'idiot d'un œil attendri / demain ils partent / dans le même convoi »³¹⁾. Pas d'illusion plus complète que l'identité, fût-ce celle d'autrui !

Le même rôle est investi par des corps successifs, dans un mouvement qui rappelle, quoique en sens inverse, celui de la transmigration karmatique si souvent évoquée dans l'œuvre d'Antoine Volodine, Ce monde, et particulièrement son « enfer », antichambre de la mort, rejoint sa propre trace aux limites du langage. Telle est l'angoisse fulgurante du « je » toujours anonyme : « Soudain pendant l'appel / je pense au jour où plus personne / ne criera mon nom »³²⁾. Ainsi le récit parvient-il, au bout d'un parcours cahoteux, à renouer avec une conception très ancienne du lyrisme, anté-post-exotique sans doute, en tout cas profondément occidentale.

論文要旨

無力なジャンルたち リュッツ・バスマンの『獄中俳句』を巡って ティエリ・マレ

アントワーヌ・ヴォロディーヌが「ポスト・エキゾチック」と名称する文学の特有形態は、かつて存在したことの無い架空のジャンルを創り出すものであり、存在するかどうか怪しい作家たちはその実例を発表する。このながれの中で、リュッツ・バスマンの『獄中俳句』は独特な位置を占めている。ロマン（短編小説）と共に、俳句は珍しく既存のジャンルであり、しかも叙情詩であるからだ。連続構造により作品全体は3つに分かれて、ダンテの『神曲』を想わせる叙述詩の形式となっている。

物語は連歌のように進んで発展する。いくつかのモチーフは日本式の「季語」の役割を果たし、酷暑の夏から冷えた冬への移行の指標となる。3行の断片は連続し、反響しあう体系によって、抒情的瞬間性は対話に換わり、集団としての共同作品の虚構が生産される。

この作品には、まさに、「ポスト・エキゾチック」文学の主流に反して、登場人物たちが本格的な名前を持たず、年齢、役割、性格などだけで名づけられている。演劇の場合と同様に、同じ「役」

30) Courant politique italien d'extrême-gauche rassemblé autour d'Amadeo Bordiga (1889-1970), membre fondateur du Parti communiste italien, dont il fut exclu pour dissidence dans les années 1930.

31) *HDP* p.25.

32) *HDP* p.79.

が再登場していても、必ずしも同じ人間であることを意味しない。牢獄世界は個人アイデンティティの喪失を生じさせている。

キーワード【アントワーン・ヴォロディーン、ポスト・エキゾチック文学、ジャンル、叙述詩、演劇性】