

Velimir MLADENović¹(Université de l'Ouest de
Timișoara, Roumanie)**Éclats post-soviétiques :
ruine nucléaire et crise du récit
dans *Terminus radieux* d'Antoine
Volodine**

Abstract (Post-Soviet Shards: Nuclear Ruin and the Crisis of Narrative in Antoine Volodine's *Terminus radieux*): This paper examines how Antoine Volodine's *Terminus radieux* constructs a literary space in which political memory, narrative form, and ontology are reshaped by the condition of nuclear ruin. Rather than depicting the post-Soviet world through historical realism, the novel develops what may be called a fictional post-Sovietism: an imaginative regime where ideological remnants survive as specters and where the collapse of the Soviet utopia persists as a toxic and hallucinatory presence. Drawing on Derrida's hauntology, Aleida Assmann's memory studies, and Volodine's own theorization of post-exoticism, the analysis shows how the novel stages a political spectrality embodied by the figure of Solovieï, a sovereign whose power continues beyond death. The nuclear landscape functions not as a backdrop but as an ontological condition that dissolves temporal continuity, destabilizes the subject, and fractures narrative progression. Through a narratological reading inspired by Genette and Ricœur, the article argues that the ruin is simultaneously thematic and structural: it governs the fragmentation of voices, the circularity of scenes, and the collapse of causal logic. *Terminus radieux* offers a meditation on literature after the end of History, where storytelling becomes an act of survival and the novel itself takes the form of a crypt of voices.

Keywords: *post-exoticism, political spectrality, nuclear ruin, Antoine Volodin.*

Résumé : Cet article analyse la manière dont le roman *Terminus radieux* d'Antoine Volodine construit un espace littéraire où la mémoire politique, la forme narrative et l'ontologie sont reconfigurées par la condition de la ruine nucléaire. Plutôt que de proposer une représentation réaliste du monde post-soviétique, le roman met en place un « post-soviétisme fictionnel », un régime imaginaire où les vestiges idéologiques survivent comme spectres et où l'effondrement de l'utopie soviétique persiste sous forme de présence toxique et hallucinée. En mobilisant l'hauntologie derridienne, les théories de la mémoire d'Aleida Assmann et la poétique post-exotique définie par Volodine, l'étude montre comment le texte organise une spectralité politique incarnée par Solovieï, souverain dont le pouvoir continue au-delà de la mort. Le paysage nucléaire agit non comme décor, mais comme condition ontologique dissolvant la temporalité, déstabilisant le sujet et fracturant la progression narrative. À partir d'une lecture narratologique inspirée de Genette et de Ricœur, l'article soutient que la ruine est à la fois thématique et structurelle. Elle gouverne la fragmentation des voix, la circularité des scènes et l'effondrement de la causalité. *Terminus radieux* propose une méditation sur la littérature après la fin de l'Histoire, où le récit devient un acte de survivance et le roman une crypte de voix.

¹ À présent, je suis affilié à l'Université de l'Ouest de Timișoara en tant que chercheur postdoctoral, financé par une bourse postdoctorale (du 1^{er} octobre 2024 au 30 septembre 2026) attribuée par l'UVT. La présente étude s'inscrit dans le cadre de cette recherche postdoctorale avancée, menée au sein de l'université mentionnée.

Mots-clés : *post-exotisme, spectralité politique, ruine nucléaire, Antoine Volodin.*

1. Introduction : vers un post-soviétisme fictionnel

Paru aux éditions du Seuil en 2014, *Terminus radieux*¹ d'Antoine Volodine² s'inscrit dans le vaste cycle du post-exotisme, projet littéraire collectif et spectral porté par une multitude d'hétéronymes. Ce roman volumineux et labyrinthique, lauréat du prix *Médicis* et du prix de *la Page 111*, déploie sur près de cinq cents pages une fiction saturée d'effondrement, de survivances idéologiques et de hantises politiques, dans un monde post-apocalyptique où les frontières entre vivants et morts, humains et animaux, mémoire et délire se dissolvent. Sur les ruines d'une guerre atomique terminale, dans les steppes, en Sibérie, contaminées d'un ancien territoire soviétique, des voix narratives se relayent, se chevauchent et s'effacent dans une parole indistincte. Volodine y fait résonner ce que l'on pourrait appeler, en reprenant les termes de Jacques Derrida, une véritable *spectralité politique* (Derrida 1993), où les figures de l'ancien pouvoir soviétique ressurgissent non plus comme agents historiques, mais comme fantômes obsédants de l'utopie déchue.

À travers cette entreprise littéraire, *Terminus radieux* élabore un roman de la crise, où trois types de dissolutions sont à l'œuvre : la crise du sujet, à travers des personnages aux identités poreuses et instables ; la crise du récit, mise en forme par une narration éclatée, disloquée, traversée de monologues hallucinés et de récits emboîtés ; la crise de l'Histoire, dont le legs soviétique est présenté sous forme d'un purgatoire radioactif où l'idéologie se répète dans une boucle infernale. Il s'agit moins, chez Volodine, de représenter un monde après la fin de l'URSS que de cartographier les éclats, au double sens de fragments et de résidus lumineux, d'un imaginaire politique effondré. La steppe radioactive, le kolkhoze abandonné, le commandement spectral du tyran Solovieï deviennent les métaphores propres à un monde qui ne parvient pas à mourir, et à une mémoire qui résiste à sa propre extinction.

Ce que *Terminus radieux* donne à voir, ce n'est pas un témoignage sur le post-soviétisme réel, mais la mise en scène, par la fiction, d'un imaginaire post-soviétique

¹ *Terminus radieux* condense, dans son titre, le paradoxe fondamental du roman. « Terminus » annonce la dernière station, le point d'arrêt, la fin d'un monde ; « radieux » promet la clarté, l'allégresse, mais laisse affleurer, en sourdine, le *radium* et la radi(ation). L'oxymore (« fin lumineuse ») renverse l'imaginaire soviétique de « l'avenir radieux » : la lumière n'est plus utopique, elle est radioactive, c'est-à-dire une clarté qui brûle et contamine. Dans le récit, *Terminus radieux* est aussi un toponyme, un kolkhoze sibérien, véritable « dernière station » du monde après la catastrophe, où se rejoue une souveraineté rituelle affranchie des institutions. Le titre fonctionne ainsi comme programme de lecture : il désigne un régime d'historicité de l'« après », où la promesse lumineuse se retourne en ruine phosphorescente, et où l'énergie, nucléaire, chamanique, narrative, soutient à la fois la survie et la dissolution des formes.

² Antoine Volodine (né en 1950) est écrivain et traducteur du russe, initiateur du projet poétique dit « post-exotique ». Il publie aussi sous les hétéronymes Lutz Bassmann, Manuela Draeger et Elli Kronauer. Parmi ses ouvrages majeurs : *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (1998), *Des anges mineurs* (1999), *Dondog* (2002), *Bardo or not Bardo* (2004), *Nos animaux préférés* (2006), *Écrivains* (2010), *Songes de Mevlido* (2011) et *Terminus radieux* (2014). Il a reçu le *Prix Wepler* (1999) et le *Prix du Livre Inter* (2000) pour *Des anges mineurs*, ainsi que le prix *Médicis* (2014) pour *Terminus radieux*.

en ruine. Le roman ne cherche pas à représenter fidèlement les sociétés issues de la chute de l'URSS. Il fabrique plutôt un espace mental où les restes de l'idéologie soviétique reviennent hanter le présent sous forme de ruines, de personnages fantômes, de signes contaminés. L'on peut alors parler de post-soviétisme fictionnel, d'un régime narratif et esthétique qui réactive les débris de l'utopie communiste sous les formes du grotesque, du spectral, de l'hallucination. Dans cette logique, que Svetlana Boym nommerait « nostalgie réflexive » – une nostalgie tournée non vers la restauration d'un passé idéalisé, mais vers l'examen lucide de ses ruines et de ses formes décomposées (Boym 2001, 49) – le soviétique devient un décor d'effondrement plutôt qu'un horizon de rédemption. Si le roman ne veut pas raconter l'Histoire après la chute de l'Union soviétique, il construit un monde où l'échec révolutionnaire se lit comme un mythe vidé de sa substance, un rituel figé, ou un scénario post-apocalyptique.

Le terme *post-soviétisme fictionnel* désigne ainsi les œuvres littéraires situées dans l'après-période de l'existence de l'URSS, mais qui refusent le réalisme documentaire de la transition politique. Ces textes ne cherchent pas à restituer ce qu'a été concrètement la fin du bloc soviétique. Ils utilisent les vestiges de cet univers, figures du pouvoir disparu, mythes, slogans, ruines idéologiques, comme une matière symbolique et un réservoir d'images. Dans ces textes, l'URSS apparaît moins comme un événement historique que comme une trace obsédante, une mémoire spectrale. Le soviétique n'est plus un fait, mais un fantôme, un imaginaire qui persiste après la disparition du régime, et que la fiction réactive pour sonder ce qui demeure d'une utopie brisée.

Cette fiction post-soviétique n'est pas tournée vers la reconstitution, mais vers l'exhumation, elle explore les restes, les ruines, les non-dits d'une culture politique effondrée, dans ce que Aleida Assmann appelle des « espaces de mémoire », ces lieux instables, souvent réinvestis par la fiction, où le passé se reconfigure sans cesse sous la pression du présent (Assmann 2010, 45). En ce sens, *Terminus radieux* se situe à la croisée de l'histoire et de la contre-histoire, du souvenir et de la farce, dans une esthétique de l'archéologie délirante, où le passé ne revient que sous forme de caricature tragique, hantée par ce que Volodine désigne comme une « littérature de la survivance », née de la décomposition des grands récits révolutionnaires (Volodine 1998, 28).

Dans la continuité de cette logique de survivance et de dégradation du politique, ce travail s'attachera ainsi à montrer comment *Terminus radieux* organise la crise comme principe narratif à travers trois axes : la persistance spectrale du politique, l'invention d'une mémoire-fiction post-exotique la fragmentation radicale du récit. Pour ce faire, nous clarifierons d'abord les trois concepts fondamentaux qui nous guideront dans cette lecture : « la spectralité », « le post-exotisme » et « la crise narrative ».

1.1.Cadre méthodologique

Nous articulons une lecture à double axe focal qui combine un socle théorique pluridisciplinaire et une analyse narratologique resserrée. D'une part, notre approche

théorique mobilise trois ensembles conceptuels complémentaires. L'hantologie derridienne permet d'interroger les formes de survivance idéologique, les retours du passé sous forme de spectres et la persistance des structures politiques au-delà de leur disparition visible (Derrida 1993). Les études de la mémoire, notamment chez Aleida Assmann et Svetlana Boym, éclairent la manière dont le roman reconfigure les ruines du passé en espaces symboliques, en zones d'insistance où se rejouent les traces d'une histoire défaite. La distinction boymienne entre nostalgie restauratrice et nostalgie réflexive s'avère particulièrement utile pour qualifier le traitement volodinien du soviétique, non comme horizon idéalisé, mais comme matière fragmentée, contaminée et mélancolique. Enfin, la poétique post-exotique, telle que l'auteur la définit lui-même, offre un cadre pour penser une écriture polyphonique, fondée sur les voix dissidentes, l'hétérogénéité énonciative et la survivance des récits après l'effondrement des idéologies.

D'autre part, cette perspective théorique s'articule à une narratologie appliquée, inspirée de Genette (1972), Ricœur (1985) et Hamon (1976). Cette approche attentive aux régimes d'énonciation, aux ruptures temporelles, aux effets de circularité, aux emboîtements narratifs et aux motifs récurrents permet de saisir comment l'imaginaire de la ruine opère non seulement au niveau thématique, mais au niveau formel. Le dérèglement du temps, l'effacement du sujet, la désagrégation de la causalité ou la prolifération de voix non identifiables témoignent d'une crise du récit qui traduit, dans la structure même du texte, l'effondrement du monde représenté.

L'articulation de ces deux axes permet *un close reading* de plusieurs scènes-nœuds du roman, les apparitions de Solovieï, le feu nucléaire, la pile radioactive, les litanies botaniques, les voix revenantes. Ces scènes ne constituent pas seulement des moments narratifs, elles fonctionnent comme des opérateurs formels qui révèlent la manière dont la ruine nucléaire conditionne la dynamique du récit. Chacune met en crise un paramètre central de la narration (voix, temporalité, causalité, corporéité), montrant que la catastrophe ne se contente pas d'être un thème, elle devient une matière structurelle.

Ainsi, grâce à cette méthode, nous visons à démontrer que *Terminus radieux* ne fait pas qu'évoquer un monde détruit, mais il formalise cette destruction dans son économie interne. L'hantologie, la mémoire culturelle et la logique post-exotique fournissent les concepts, la narratologie en déploie les effets. Notre analyse des scènes en révèle les implications. L'ensemble converge vers une hypothèse centrale : dans ce roman, la ruine n'est pas un décor, mais un régime ontologique qui transforme la possibilité même de raconter.

1.2. État de l'art : cartographie des lectures et zones d'ombre

Depuis la fin des années 1990, la critique s'accorde pour définir le « post-exotisme » comme un dispositif à la fois poétique et politique : multiplicité des voix, hétéronymes, archives apocryphes, récits posthumes. Les analyses fondatrices, qu'il s'agisse de l'étude de l'« archive fictive » et de la bibliothèque imaginaire (Ruffel 2004), ou des travaux consacrés à la polyphonie, à l'ambiguïté vocale et aux stratégies

de réception (Oléron 2012), décrivent un système d'écriture qui substitue à l'autorité du narrateur une circulation de voix fragmentées. De manière convergente, la critique reconnaît que chez Volodine, la littérature ne reproduit pas l'Histoire, elle parle depuis d'un *après-monde* qui déstabilise les catégories du récit, du sujet et de la mémoire.

Notre approche s'inscrit dans ce champ, tout en mettant l'accent sur la manière dont la ruine nucléaire affecte la forme du roman et la configuration de la narration. Ce déplacement nous permet de mettre directement en relation l'imaginaire post-apocalyptique et les effets formels du récit. Dans le prolongement des réflexions contemporaines sur la ruine comme paradigme temporel et onto-poétique (Ruffel 2004), nous faisons l'hypothèse que le nucléaire ne constitue pas un décor, mais une condition d'existence : la fragmentation, la circularité et la survivance des voix ne relèvent pas uniquement d'un choix esthétique, mais de la logique même d'un monde détruit.

Terminus radieux a suscité de nombreuses analyses centrées sur son ampleur narrative, son paysage sibérien irradié, la figure de Solovieï ou les « territoires vides » (Dominique 2017). Certaines lectures mettent déjà en évidence la tension entre politique et rituel, la persistance des survivances idéologiques et la porosité entre vivants et morts. Toutefois, deux limites récurrentes demeurent : la tendance à privilégier une lecture focalisée sur les dispositifs vocaux au détriment des enjeux ontologiques, la faible prise en compte du motif nucléaire en tant que structure formelle, transformant les conditions de possibilité du récit. Notre contribution vise précisément ces zones d'ombre. Nous proposons de définir le post-soviétisme fictionnel non comme un simple référent historique, mais comme un régime iconique fondé sur les ruines, les restes et les survivances. Ce régime iconique agit directement sur la forme du roman : perte de progression, narration circulaire, temporalité désarticulée, récit réduit à des vestiges, « bouillie pour survivre ». Ces effets formels seront analysés à travers des micro-lectures paginées, afin de montrer comment l'effondrement du monde représenté entraîne la décomposition de la forme romanesque.

Ainsi réévalué, l'état de la recherche ouvre un espace pour l'hypothèse centrale de notre travail. Dans *Terminus radieux*, la ruine nucléaire n'est pas un motif, mais un principe de composition, elle n'illustre pas la destruction du monde, elle en détermine l'écriture.

2. Trois notions pour lire le roman de Volodine : « spectralité politique », « post-exotisme » et « crise du récit »

Ces trois notions forment chez Volodine un système cohérent pour penser l'écriture après l'effondrement de l'Histoire. La spectralité politique, telle que l'analyse Derrida dans *Spectres de Marx* (1993), affirme que le passé ne disparaît jamais complètement, qu'il revient hanter le présent, imposant la nécessité d'« apprendre à vivre enfin, c'est apprendre à vivre avec les fantômes » (Derrida 1993). Chez Volodine,

ces fantômes ne sont pas des métaphores, ce sont les figures défaites du pouvoir soviétique, persistantes dans les marges du monde et de la mémoire¹. L'univers volodinien est ainsi littéralement peuplé de survivances idéologiques, de retours du refoulé politique et d'une mélancolie collective qui imprègne la parole narrative. Le post-exotisme, que Volodine théorise dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (1998), constitue le dispositif esthétique à travers lequel cette spectralité se met en forme. La parole est confiée à des voix dissidentes, bannies, emprisonnées ou déjà mortes, elle se situe dans un espace post-catastrophique où s'effacent les frontières entre roman, monologue, testament ou récit de rêve. La littérature devient une zone de survivance, dans laquelle l'écriture assume une fonction mémorielle insurrectionnelle (Volodine 1998).

Si Derrida montre que le fantôme est une catégorie critique, Volodine en fait une catégorie narrative, ses personnages écrivent depuis l'au-delà politique. La crise narrative représente alors l'effet formel de ce double mouvement. Le récit ne peut plus adopter la forme romanesque traditionnelle, ni produire une totalité de sens. Né d'un monde détruit, il se fragmente en voix disjointes et en restes de mémoire. La narration s'inscrit dans les ruines, elle ne reconstruit pas, elle survit. La crise narrative apparaît ainsi comme la conséquence esthétique du post-exotisme et comme la traduction formelle de la spectralité politique. Autrement dit, Volodine écrit depuis l'espace où les récits du passé sont morts, mais où leurs spectres continuent d'exiger une parole. Sa littérature met en scène un monde où les idéologies défuntes hantent encore le présent, où les voix éliminées par l'Histoire reviennent parler et où le roman, incapable de totaliser, se limite à survivre.

Après avoir établi le cadre théorique, il est désormais possible d'examiner comment *Terminus radieux* met en scène la spectralité politique à travers la figure centrale Solovieï.

3. La spectralité politique : figures du pouvoir défunt et survivances idéologiques

Dans *Terminus radieux*, Antoine Volodine construit un univers où l'autorité politique ne procède plus d'un centre institutionnel, mais d'un au-delà contaminé, d'un reste idéologique qui survit à sa propre disparition. Le personnage de Solovieï incarne cette mutation, il est un tyran mort, mais toujours opérant, il règne depuis son kolkhoze

¹ On peut, dans cette perspective, établir un rapprochement lointain, mais éclairant, avec *Les Âmes mortes* de Nicolas Gogol. Chez Gogol, l'« âme » désigne déjà une entité dissociée du vivant : unité administrative, juridique et fiscale, elle correspond à des individus biologiquement morts, mais toujours comptabilisés par l'État. Cette abstraction bureaucratique de la vie humaine produit des « âmes » fantomatiques, privées de corporéité et de temporalité propre. *Terminus radieux* radicalise ce dispositif, les âmes n'y sont plus seulement mortes au regard de l'administration, mais survivantes après l'effondrement de toute structure historique. Là où Gogol met en scène la marchandisation des âmes dans un monde encore gouverné par des institutions, Volodine donne voix à des âmes post-historiques, errantes, ni vivantes ni mortes, devenues les derniers sujets possibles d'un récit après la fin de l'Histoire.

sur les ruines du monde soviétique, tel un demiurge posthume, une figure zombifiée de la souveraineté. S'il est physiquement mort, dans une tombe à l'écart du monde, son esprit continue pourtant d'habiter les vivants, de parasiter les corps, de diriger les pensées et surtout les actes de ceux qui pénètrent son territoire. La mort n'est donc pas une fin définitive, mais le mode d'existence propre du pouvoir post-soviétique, une autorité dissociée du vivant, survivante par inertie.

Dès sa première apparition, Solovieï dépasse le cadre de la psychologie romanesque pour devenir le symbole du pouvoir absolu. Sa physicalité n'est pas décrite comme un attribut individuel, mais comme l'incarnation démesurée d'une autorité archaïque et violente. Le narrateur le décrit ainsi : « C'était un homme de haute stature, barbu, broussailleux, avec une grosse figure de héros irascible. »¹. La monumentalité du corps se prolonge dans l'esthétique même de ses vêtements, un mélange de rusticité paysanne et de menace militaire. Volodine accentue l'effet d'archaïsme, comme si Solovieï émergeait d'un temps antérieur à l'Histoire soviétique :

« Ce Solovieï était habillé d'une chemise blanche sans col, serrée à la taille par une ceinture de cuir dans laquelle il avait passé une hachette. Son pantalon en toile épaisse entrainait en bouffant dans d'énormes bottes de cuir noir. Pour résumer, il paraissait être issu d'un récit de Tolstoï mettant en scène des moujiks et des koulaks, à une époque préhistorique, antérieure à la première collectivisation des campagnes. » (TR, 97).

Cette description excède toute vraisemblance réaliste, le personnage Solovieï n'est pas un simple individu, mais une figure hypertrophiée du pouvoir, un corps construit comme mythe. Il condense plusieurs régimes historiques-la Russie tsariste, le folklore rural, l'archéologie du soviétisme - et les réactive dans le présent de la fiction. Son corps devient ainsi une fiction politique et un signe visible d'un régime qui ne cherche plus (et seulement) à gouverner mais à imposer sa présence. Solovieï n'est donc pas seulement un personnage, il devient l'allégorie d'un système politique qui a cessé d'exister tout en continuant d'agir. À travers lui, Volodine met en scène une souveraineté désincarnée, libérée de l'Histoire et des institutions, mais d'autant plus coercitive qu'elle est affranchie de la mort. La politique ne se manifeste plus comme projet ou comme idéologie, mais comme résidu, comme force insistante, comme spectre.

Si la monumentalité du corps érige Solovieï en figure d'autorité, c'est sa capacité à gouverner après sa mort qui le fait basculer dans une dimension proprement spectrale. Sa souveraineté ne dépend ni de l'institution ni du consentement, mais d'une persistance obscure du pouvoir. Dans l'univers romanesque, la mort n'abolit pas l'autorité, elle la radicalise. Solovieï règne depuis l'au-delà du kolkhoze, comme si le politique s'était libéré de toute incarnation humaine. L'autorité cesse alors d'être un

¹ Volodine, Antoine. 2014. *Terminus radieux*. Paris : Éditions du Seuil, p.96. Désormais désigné à l'aide du sigle TR, suivi du numéro de la page.

exercice et devient un automatisme, le pouvoir n'a plus besoin d'être cru pour fonctionner, il subsiste par inertie, par répétition rituelle. Solovieï incarne ainsi une forme extrême de souveraineté, un pouvoir sans corps et sans finalité, un reste d'idéologie qui se maintient uniquement parce qu'il n'a pas été désactivé. Il ne dirige rien, mais tout continue de se mouvoir comme s'il dirigeait. Cette logique rejoint ce que Jacques Derrida nommait la « hauntology / hantologie » dans *Spectres de Marx* : une politique travaillée par les fantômes des idéologies défuntes, où l'autorité persiste au-delà de sa propre extinction, continuant d'agir sous forme de retour spectral. Comme l'énonce Derrida lui-même, sans que sa formulation soit altérée : « Il faudrait dire : ça hante, ça revenante, ça spectre. » (Derrida 1993, 216).

Le personnage de Solovieï n'est plus un sujet historique, mais un revenant idéologique, produit de la répétition sans fin d'un pouvoir qui ne sait ni gouverner ni mourir. Il règne depuis un espace déserté, vidé de vie, mais saturé de mémoire toxique. Volodine transforme ainsi le politique en hantise, ce n'est plus une structure historique, mais une présence insistante, comme si la disparition du système soviétique n'avait supprimé que les corps, et non les structures d'obéissance elles-mêmes.

À la souveraineté spectrale s'ajoute chez Solovieï une dimension chamanique, qui déplace le pouvoir du registre politique vers celui du rituel. Dans *Terminus radieux*, Volodine dissocie l'autorité de toute structure étatique, le pouvoir ne procède plus de l'institution, mais d'une maîtrise occulte de l'énergie, du feu et de la mort. Solovieï n'exerce pas le pouvoir, il l'incarne et l'officie. Le roman souligne explicitement sa capacité à traverser la mort grâce au feu nucléaire : « Il était entré dans la mort par le feu. » (TR, 138-139). Cette scène, l'une des plus marquantes du roman, n'est pas présentée comme une métaphore, mais comme un acte de souveraineté. Solovieï utilise l'énergie nucléaire comme d'autres utiliseraient un instrument administratif. Il descend dans un « au-delà » radioactif pour y ramener l'instituteur dont il a besoin, accomplissant ce que le texte nomme un « passage ». La mort devient moins une fin qu'un espace de circulation, réservé au détenteur d'un pouvoir absolu.

Le feu, qui est traditionnellement associé au sacré, se confond ici avec l'exercice du pouvoir totalitaire. Il n'est pas destructeur, il est le médium du commandement. À travers Solovieï, la politique glisse vers le rituel. L'autorité cesse d'être un acte rationnel pour devenir un acte magique, opérant par invocation. Le texte précise ainsi que Solovieï « appelait les flammes du cœur nucléaire » (TR, 138), comme s'il convoquait une puissance surnaturelle. La souveraineté n'est plus un pouvoir légal, mais un pouvoir liturgique. De ce point de vue, le kolkhoze devient un lieu sacralisé, un sanctuaire du pouvoir posthume. Là où le pouvoir soviétique reposait sur l'appareil administratif, le pouvoir post-exotique repose sur l'opacité rituelle : la mort, la radioactivité et le feu forment une triade par laquelle Solovieï conserve son emprise sur le monde. Son autorité ne dérive pas d'un programme politique, mais d'une aptitude chamanique à manipuler les seuils entre vie et mort.

Cette ritualisation du pouvoir est inséparable de sa dimension spectrale. Solovieï règne précisément parce qu'il est mort. La répétition remplace la croyance, l'inertie

remplace l'obéissance. Ce que gouverne Solovieï, ce ne sont pas des citoyens, mais des survivances, des corps, des voix et des consciences contaminées. Volodine opère ainsi une transformation radicale du politique : la souveraineté n'a plus la structure d'un projet, mais celle d'un rituel funéraire. Le système soviétique ne perdure que sous forme de cérémonial vide, dépourvu d'idéologie, mais saturé de gestes. Solovieï ne gouverne plus un peuple, mais un cimetière. Dans le monde de *Terminus radieux*, le totalitarisme n'est pas une machine politique, il est une liturgie de la survie, dont Solovieï est le prêtre fantôme.

Cette logique de survivance rejoint les analyses de Michel Foucault, pour qui le pouvoir ne se localise jamais uniquement dans l'institution visible, mais circule à travers des dispositifs anonymes, des pratiques discursives et des structures répétitives. Dans *Surveiller et punir*, Foucault décrit le moment où le pouvoir cesse d'être incarné pour devenir diffus, automatisé, produit par les gestes et les espaces plutôt que par la volonté d'un souverain. (Foucault 1975, 238) Dans *Terminus radieux*, le kolkhoze fonctionne précisément comme un tel dispositif spectral, il est vidé de ses agents, mais saturé de mémoire, il reproduit mécaniquement les logiques d'obéissance, de contrôle et d'assignation. Le pouvoir spectral s'exerce ici par l'inertie des rites et la survivance d'un langage vidé de sens, rejoignant la définition foucauldienne du pouvoir comme dispositif plutôt que comme volonté souveraine. Ce que Foucault appelait *l'archéologie du savoir*, la mise au jour des strates enfouies qui conditionnent nos régimes de vérité, trouve chez Volodine une actualisation littéraire. Ce roman fouille les sédiments d'une souveraineté défunte pour en révéler les mécanismes persistants. La spectralité n'est donc pas une simple hantise affective, elle est une technologie du pouvoir posthume.

Le kolkhoze *Terminus radieux*, loin d'être un simple décor, est le topos de la contamination idéologique. Ancien espace de production collective, il devient le théâtre d'une servitude *post-mortem*, un espace qui mime encore la structure soviétique mais vidé de toute fonction. Comme le formule Achille Mbembe dans *Nécropolitique*, le pouvoir ultime réside dans la capacité à administrer la mort. Solovieï ne commande plus une population vivante, mais un réservoir de consciences captives, d'ombres, de mémoires irradiées (Mbembe, 2019). Le paysage post-apocalyptique, jonché de cendres et d'ossements, n'est pas un espace neutre. Il est le lieu de persistance d'une idéologie spectralisée, où l'échec révolutionnaire ne se solde pas par l'oubli, mais par l'obsession. Le roman construit ainsi une ontologie politique de la survivance, dans laquelle les corps et les récits sont colonisés par des formes mortes de souveraineté.

La mémoire perverse de Solovieï, saturée d'horreur et de liturgie absurde, se prolonge dans les voix multiples du roman. Les monologues de soldats errants, les interrogatoires circulaires, les récits de femmes métamorphosées en bêtes ou en pierres proviennent tous d'un chœur posthume, comparable aux témoignages recueillis par Svetlana Alexievitch, le monde soviétique ne parle plus par les vivants, mais par les morts, non comme figures du passé, mais comme présences insistantes, comme des voix dans les canalisations (Alexievitch, 1997). *Terminus radieux* ne met donc pas seulement en scène un pouvoir disparu, il met en crise la distinction entre fin et

survivance, vie et posthume, histoire et délire. La spectralité politique devient la forme même du politique, un mode d'existence sans futur, un régime du retour compulsif, où l'idéologie n'est plus projet, mais rituel d'agonie. Si le pouvoir est spectral, le récit l'est aussi. Le post-exotisme apparaît alors comme une réponse littéraire à cette disparition du monde.

4. Post-exotisme : monde après le monde, écrire depuis les ruines

Chez Antoine Volodine, le post-exotisme n'est ni une école littéraire, ni une catégorie esthétique stable, il constitue un dispositif fictionnel total, un espace d'écriture situé après l'effondrement du monde, après les idéologies, après les avant-gardes. Dès *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (1998), Volodine expose ce geste fondateur : écrire au nom des vaincus, des disparus, de ceux dont la voix a été confisquée. Le post-exotisme n'est pas une littérature de témoignage, mais une littérature de survie. Il ne s'agit pas de raconter un monde détruit, mais d'écrire depuis ses ruines. Ce régime d'écriture explique que les figures narratives de *Terminus radieux* ne soient jamais pensées comme des individus autonomes. Les personnages ne disposent ni d'un passé stable ni d'un avenir possible, ils sont des vecteurs de parole, des relais par lesquels transitent des voix multiples, souvent posthumes. Le narrateur apparaît alors comme une chambre d'enregistrement, une présence minimale au sein d'un flux discursif qui le dépasse.

Cette logique produit une forme narrative profondément collective. Le post-exotisme fonctionne comme une communauté imaginaire composée d'écrivains clandestins, de prisonniers politiques, de révolutionnaires vaincus. Ils écrivent depuis des cellules, depuis des internements, depuis des lieux où l'écriture est déjà un acte posthume. Tous sont liés par une même condition, ils n'ont plus de monde où inscrire leur récit. Le roman devient un tombeau de voix et un lieu où survivent ce qui n'a pas pu advenir dans l'Histoire.

Le post-exotisme est également une forme de contre-histoire. Il mime les codes de la narration historique, les archives, documents, récits enchâssés, manuscrits fictifs, pour mieux en subvertir la prétention à la vérité. Les fragments narratifs qui composent *Terminus radieux* reproduisent l'apparence de la documentation sans en actualiser la fonction. Hayden White a montré que l'histoire repose sur une mise en intrigue idéologique (White 1973) ; Volodine, quant à lui, révèle que toute mise en intrigue est déjà une fiction. Le roman ne vise plus à comprendre l'Histoire, mais à errer dans ses ruines. Il substitue à la cohérence du récit une polyphonie dissonante, circulaire, hantée. L'œuvre ne cherche pas à organiser le réel, mais à donner forme à son impossibilité. Cette désarticulation du récit n'est pas un geste formel, mais un geste politique.

Le post-exotisme, dans *Terminus radieux*, apparaît alors comme la réponse littéraire à un monde qui ne croit plus à ses récits fondateurs. Le roman n'est plus un miroir du monde, mais un espace d'insistance où la parole continue malgré tout. L'acte d'écrire assume sa fragilité, il ne transmet pas une vérité, mais une survivance. L'écriture devient la dernière forme de résistance lorsque tout le reste est effondré. Dans *Terminus*

radieux, le monde romanesque n'est pas un décor post-apocalyptique au sens classique, c'est un espace littéralement post-historique. Volodine ne met pas en scène la destruction du monde, mais l'après-coup, le moment où plus rien n'est possible. Dès les premières pages, les personnages entrent dans ce qui est nommé « les territoires vides » (TR, 11), c'est-à-dire un espace où l'avenir a disparu. « Elle ne retournerait plus jamais de l'autre côté. C'était une aventure sans retour. » (TR, 11). Le texte installe ainsi une temporalité où l'Histoire s'est retirée, où tout événement est déjà terminé.

Cette logique de l'après se lit dans la perception des personnages : « Ils se demandaient s'ils n'étaient pas déjà morts. Ils se demandaient cela sans plaisanter. » (TR, 12). La narration ne se déploie plus dans le registre du vivant, mais dans un entre-deux où les corps conservent une inertie minimale tandis que les subjectivités sont déjà en voie de dissolution. Aucun projet ne s'esquisse, aucun destin ne se configure. Volodine récuse explicitement le modèle dialectique du roman initiatique : nul processus de métamorphose ne s'amorce, aucune révélation ne se profile. Le paysage nucléaire fonctionne comme une contre-écriture du monde. Le soviétique effondré n'est pas un cadre géopolitique, mais une matière métaphysique. La steppe devient un plan ontologique où le vivant et le mort cessent d'être distingués. Cette indécision ne relève pas du fantastique, mais d'une nouvelle manière d'exister : survivre n'est plus vivre.

La nature elle-même témoigne de cet effondrement. Les herbes, inventoriées dans de longues litanies : « Jeannes-des-communistes, renardes-bréhaignes, aldousses » (TR, 15) sont les véritables habitantes du monde. La nomenclature 'botanisante' devient une archive du vivant après l'humain. La végétation n'est pas un décor, elle est le nouveau sujet du monde. Là où il n'y a plus de politique, il reste la prolifération des espèces, anonymes et indifférentes. Le roman substitue à l'histoire des hommes l'histoire des herbes. Au centre du sovkhoe, la pile nucléaire, un gouffre où l'on jette « des carcasses goudronneuses de vaches, des institutrices carbonisées, des moissonneuses-batteuses neuves » (TR, 39) condense cette poétique des ruines. Le monde entier descend dans le trou. Tout y devient déchet. La Mémé Oudgoul, qui nourrit la pile et lui parle comme à une divinité, fait glisser le roman vers une forme de rituel chamanique post-industriel. La catastrophe nucléaire n'est plus un événement, elle est devenue une cosmologie.

Dans *Terminus radieux*, le roman cesse d'être un espace mimétique pour devenir un lieu de survivance des voix. Lorsqu'elle agonise, Vassilissa formule l'hypothèse vertigineuse d'un récit posthume : « Peut-être qu'on est déjà morts, tous les trois, et que ce qu'on voit, c'est leur rêve. » (TR, 21). Tout le livre se tient dans cette fissure. On ne sait jamais si les personnages parlent depuis la vie ou depuis l'au-delà, si leur parole appartient encore au monde ou si elle provient déjà de son revers. L'œuvre se configure ainsi comme un dispositif où les voix persistent quand les corps se décomposent. La littérature n'est plus récit du monde, mais ce qui subsiste après sa disparition. Écrire équivaut alors à résister. Une fois que tout a été aboli – idéologies, structures politiques, horizon d'avenir – ce qui demeure c'est la parole seule. Celle-ci ne vise ni à convaincre ni à témoigner, elle s'obstine. Chez Volodine, le récit n'ordonne

pas les ruines, il écrit depuis les ruines. L'écriture apparaît comme la dernière force agissante dans un univers où l'humain a perdu toute maîtrise. Chez Volodine, cette ruine n'est pas métaphorique, elle est nucléaire.

5. La ruine nucléaire comme paradigme de la fin de l'Histoire

Dans *Terminus radieux*, la ruine nucléaire n'est pas un décor post-apocalyptique, mais un régime ontologique, la condition même de l'existence après la catastrophe. Dans son article « Comment vivre en ruine(s) ? L'apocalypse selon Antoine Volodine », Gaspard Turin souligne que chez Volodine, « la ruine n'est pas en face du sujet comme objet de contemplation, mais autour de lui, sur lui. » (Turin 2020) ; elle constitue « un milieu fondamentalement et activement hostile à l'humain » (Turin 2020).

Le nucléaire pousse cette logique à son point extrême, il ne s'agit plus seulement de la destruction d'un monde, mais de l'anéantissement même de la possibilité d'un futur. Günther Anders avait déjà montré que la bombe atomique n'est pas un « moyen », car un moyen s'abolit dans sa fin, disparaît une fois son but atteint. La bombe, au contraire, ne s'efface jamais : « elle est absolument trop grande » (Anders 2002, 277), et son moindre effet « dépasse toute fin » (Anders 2002, 277), rendant caduque la distinction même entre moyens et fins. Jean-Pierre Dupuy parle, à ce propos, d'« une catastrophe métaphysique » : la bombe ne détruit pas seulement le présent, mais la catégorie même du futur. Comme il le formule, « l'humanité est devenue capable de se détruire elle-même. » (Dupuy 2002, 17), que ce soit par la guerre nucléaire ou par l'altération des conditions nécessaires à sa survie. Le siècle dernier a ainsi marqué le franchissement d'un seuil longtemps préparé, ce qui n'était qu'un danger potentiel est devenu une réalité manifeste et critique de notre condition historique (Dupuy 2002, 17).

Gabrielle Hecht propose le concept de « nuclearity » : le nucléaire ne se définit pas seulement par la technologie, mais par un régime de perception qui reconfigure la manière d'habiter le monde. Volodine transpose cette réflexion dans la forme romanesque : chez lui, la ruine n'est pas un vestige du passé, mais un présent permanent. Comme le souligne Turin, dans ces fictions « on ne voit jamais la ruine de loin : elle touche le sujet, elle colle au corps, elle agit. » (Turin 2020). Le lecteur ne contemple pas la ruine : il est pris dans son action. Ainsi, la centrale radioactive de *Terminus Radieux* n'est pas un simple bâtiment détruit ; elle est actante, transformant les corps et les voix. Mémé survit grâce au rayonnement ; Solovieï, « organisme insensible aux neutrons » (TR, 53), traverse la mort en passant par le feu. La ruine nucléaire, ici, ne documente pas la fin de l'Histoire, elle annule la possibilité même du récit historique. Turin rappelle que chez Volodine, les fictions « ont systématiquement lieu longtemps après l'écroulement de tout » (Turin 2020). Tout récit linéaire devient impossible, car le temps a cessé d'exister comme continuité. Anders et Dupuy appellent cela un temps post-historique ; Volodine en fait une matière narrative. La ruine n'est pas ce qui reste du monde, elle est le monde.

Dans *Terminus radieux*, la littérature ne reconstruit pas un monde disparu, elle recueille ce qui persiste après le monde. La ruine nucléaire devient alors le paradigme

de la fin de l'Histoire : non pas ce qui clôt un récit, mais ce qui rend tout récit impossible. Cette impossibilité de projeter un avenir explique que le roman ne puisse plus progresser narrativement, lorsque le temps est aboli, la narration ne peut qu'errer parmi les restes. Ce basculement du monde dans la ruine se traduit formellement par une crise du récit, où les événements cessent d'obéir à une logique de développement et où les voix circulent sans origine identifiable. La ruine du monde devient la ruine de la forme du texte littéraire. Si l'Histoire est abolie et si le futur a cessé d'exister, le récit ne peut plus progresser. La forme du roman se fracture comme le monde qu'elle représente.

6. Forme romanesque et effondrement : écrire depuis un monde détruit

Terminus radieux s'organise en quatre grandes sections – « Kolkhoze », « Éloge des camps », « Amok » et « Taïga - narrats » – qui rassemblent quarante-neuf chapitres. Cette architecture romanesque n'obéit pas à une dynamique de progression, mais à un mouvement de décomposition. Les trois premières parties conservent encore un fil narratif, tandis que la dernière désarticule toute continuité, elle est composée de vingt-trois fragments brefs, ces « narrats » substituent à l'intrigue une succession de voix et de visions détachées de toute causalité. Avec cette structure le roman ne se développe plus, il se disperse. Cette fragmentation progressive transforme la structure en matrice de ruine, l'effondrement du monde représenté se reflète dans l'effondrement de la forme.

L'ouvrage ne comporte ni épigraphe, ni dédicace, ni préface, ni note d'intention. Cette absence de seuils n'est pas un simple choix esthétique, elle plonge immédiatement le lecteur dans un univers fracturé, sans médiation introductive, comme si l'on entrait dans le monde après la catastrophe, lorsque plus aucun cadre ne peut garantir la cohérence du sens. Le silence paratextuel devient le premier geste poétique du roman et un dispositif qui n'ôte tout point d'origine stable et place la lecture sous le signe de la survivance. Cette configuration produit des effets narratifs déterminants. La fragmentation dissout la continuité de l'intrigue, les voix se superposent sans qu'une instance centrale puisse les organiser ; la temporalité bascule en retours, visions et répétitions circulaires. Dans la dernière section, cette logique est portée à son paroxysme. Les « narrats » forment un chœur posthume, une survivance vocale où les récits persistent après la disparition des corps. La structure ne cherche pas à ordonner les ruines, elle est une ruine, un dispositif où la narration renonce à reconstruire le monde et se contente de témoigner de ce qui reste.

Dans cet univers irradié, les personnages ne forment pas une communauté, mais un ensemble de figures résiduelles dont les interactions reflètent la décomposition générale du monde. Leur existence repose sur la porosité des corps, l'instabilité des identités et la disparition des cadres sociaux. Le roman ne construit pas de psychologies, il met en scène des survivances. La relation entre Kronauer et Vassilissa Marachvili en est un exemple net. Leur lien n'est pas choisi, il relève d'une co-errance née de la catastrophe atomique. Leur rapport demeure marqué par une indécision

ontologique, car rien ne permet de stabiliser la frontière entre vie, mort et rêve. La disparition de Vassilissa dans les « territoires vides » matérialise cette fragilité. Le texte insiste : « Vassilissa Marachvili avait basculé dans quelque chose qui ne ressemblait que médiocrement à de la vie... Elle n'en pouvait plus. » (TR, 12). Le corps se dissout dans la matière radioactive et la relation s'effondre à mesure que s'effrite la continuité du récit, par glissements, par effacements, par silences. Irina Etchenguyen représente une autre modalité de l'existence ruinée. Ancienne institutrice, elle survit dans une semi-conscience qui abolit presque toute communication. Ses liens ne relèvent plus de l'échange intersubjectif, mais d'une attention minimale, fragile, intermittente. Le texte la situe dans l'espace même de la dégradation sociale : « Irina Etchenguyen aimait elle aussi, comme nous tous, les bylines russes... » (TR, 31) ; pourtant, son attachement à ces strates profondes d'histoire ne subsiste que comme souvenir effacé. Son extinction, décrite sans emphase : « Irina Etchenguyen était morte pendant une longue maladie. » (TR, 31). Cela fait d'elle la figure d'une relation qui ne parvient plus ni à se formuler ni à se maintenir. Bourgozine, en revanche, maintient un lien non pas affectif, mais discursif. Ses récits circulaires et hallucinés ne produisent plus de sens partagé ; ils persistent comme les vestiges d'anciennes cosmologies. Sa parole ne cherche pas à clarifier le chaos, elle le reflète. Ce discours qui tourne sur lui-même constitue un mode de survivance propre, un reste de symbolique dans un monde où le langage se délite. Bourgozine incarne ainsi un lien résiduel : une parole qui demeure quand tout le reste s'effondre.

Quant à Mémé Oudgoul, elle déplace radicalement le registre relationnel hors du champ humain. Entièrement liée à la pile nucléaire qu'elle alimente et surveille, elle entretient avec l'énergie toxique un rapport d'ordre quasi rituel. Ses gestes, sa vigilance, la manière dont elle règle le rythme du collectif composent une véritable liturgie post-catastrophique. La joie qu'elle éprouve lorsqu'elle apprend que le président du kolkhoze est « un certain Solovieï, son premier mari, un compagnon qu'elle avait beaucoup aimé... » (TR, 46), ne rétablit pas une relation humaine préservée, elle fait surgir une survivance spectrale, un reste d'affect déplacé dans un temps qui n'est plus celui des vivants. Oudgoul n'est pas une simple vieille, elle incarne la gardienne d'un nœud énergétique, une médiatrice entre le vivant, le détruit et la machine. Cet aspect post-humain de son autorité, que l'on pourrait définir comme celui d'une gardienne du nœud énergétique du monde post-apocalyptique, structure sa présence et oriente l'ensemble de ses interactions.

Dans *Terminus radieux*, la crise du récit n'est ni un procédé formel ni un effet de style. Elle constitue le résultat direct des tensions ontologiques déjà à l'œuvre dans le monde diégétique. La décomposition narrative n'est donc pas un choix esthétique, mais une conséquence : la narration se défait parce que les conditions d'une narration cohérente ont disparu. Dès les premières pages, Volodine installe une indécidabilité qui empêche toute stabilisation du récit. Cette phrase est devenue emblématique : « On ne savait plus très bien lequel des trois était encore vivant, lequel était mort, lequel rêvait pour les autres. » (TR, 21). Cela ne décrit pas un trouble passager de la conscience,

mais l'impossibilité même d'assigner une origine à la parole. Lorsque l'on ne sait plus qui vit et qui rêve, le récit perd son point d'énonciation. Le sujet n'est plus origine du récit, il en devient un résidu. La dissolution du sujet entraîne la dislocation de la narration. Cette désintégration s'accroît lorsque la temporalité se défait. *Terminus radieux* n'avance pas, il revient. Les scènes ne s'enchaînent plus selon une logique causale : elles hantent le texte, comme si les événements refusaient d'être définitivement advenus. La mort elle-même perd sa valeur terminale. Solovieï, figure de souveraineté nucléaire, « est entré dans la mort par le feu » (TR, 77) et, pourtant, réapparaît plus loin dans le récit. Dans un univers où la mort ne constitue plus une limite, mais une modalité de persistance, le récit perd toute capacité d'organisation temporelle, la linéarité s'efface au profit d'une dynamique circulaire et spectrale. Là où le roman réaliste fondait sa cohérence sur une progression, *Terminus radieux* fonde la sienne sur la réapparition, non sur l'avancée du temps, mais sur le retour des voix, des figures et des survivances.

Lorsque les voix survivent aux corps, la forme romanesque se transforme en crypte. À un moment donné, l'un des narrateurs formule la vérité nue de l'acte d'écrire dans ce monde post-exotique : « Ce n'était pas de la littérature. C'était une sorte de bouillie pour survivre. » (TR, 171). La littérature n'a dès lors plus pour fonction de transmettre un savoir, de produire de la mémoire ou de stabiliser un récit ; elle devient un acte minimal de persistance. Écrire ne signifie plus représenter le monde, mais refuser d'être effacé avec lui. Le roman cesse ainsi d'être un récit du monde pour devenir le lieu où viennent s'abriter ce qui reste du monde : des voix, des traces, des survivances.

Trois équivalences structurent cette poétique : la dissolution du sujet fracture la narration ; l'effondrement de l'Histoire désagrége la temporalité, la survivance des voix transforme le roman en tombeau. Il ne s'agit plus de raconter la catastrophe, mais d'écrire depuis la catastrophe. Là où la littérature mimétique cherchait à saisir le monde, Volodine écrit ce qui persiste lorsqu'il ne reste plus de monde à saisir. En dernière instance, le récit ne survit pas à l'Histoire, il survit à sa disparition. Cette logique rejoint la définition que l'auteur donne de son geste d'écriture : « Dans ce que j'écris, ce qui m'intéresse, c'est de mettre en scène plusieurs voix. J'aime les variations de voix, et la possibilité de faire apparaître, sur des décennies, plusieurs voix d'auteurs. Mon écriture n'est pas une réflexion sur l'écriture, c'est plutôt une réflexion sur l'authenticité de la parole. » (entretien radiophonique). Ici, la littérature ne vise plus l'achèvement d'une forme, mais la tenue fragile d'une parole authentique au bord du silence.

7. Conclusion

À l'issue de cette étude, il apparaît que *Terminus radieux* ne se contente pas de représenter un monde détruit, il élabore une poétique où la destruction devient la matière même de l'écriture. En croisant la spectralité politique, la logique post-exotique et la crise du récit, le roman met en scène une condition radicalement post-historique

dans laquelle le sujet, la temporalité et la narration n'existent plus que sous forme de restes, de traces ou de survivances. La fiction n'enregistre pas la fin du monde, elle parle depuis cette fin, et c'est cette position d'énonciation, située au-delà des coordonnées de l'Histoire, qui commande l'ensemble du dispositif romanesque.

La spectralité politique démontre que le soviétisme ne survit plus comme système historique, mais comme force insistante, dépourvue de corps, d'idéologie ou de finalité. Le pouvoir post-soviétique ne gouverne plus : il hante. Cette souveraineté posthume devient la matrice de toutes les voix, de tous les gestes, de toutes les répétitions qui structurent l'espace romanesque. De son côté, le post-exotisme transforme cette hantise en écriture : il substitue aux récits cohérents un chœur de voix précaires, clandestines ou déjà mortes, pour lesquelles raconter n'est plus un acte de mémoire, mais un acte de survie minimale. Enfin, la ruine nucléaire agit comme paradigme formel : elle n'est pas un simple motif, mais une condition ontologique qui dissout les repères narratifs, fracture la causalité et impose un régime fragmentaire où la progression devient impossible.

Ainsi, la désagrégation du monde représenté entraîne la désagrégation de la forme romanesque. *Terminus radieux* construit une équivalence décisive, le sujet se dissout, la narration se décompose ; l'Histoire s'effondre, la temporalité se fragmente ; les voix survivent aux corps, le roman devient crypte. La fiction n'est plus organisée par une poétique de la totalité, mais par une logique du résidu. L'écriture se tient là où tout a disparu, elle constitue ce que Volodine nomme une « bouillie pour survivre », c'est-à-dire une persistance minimale de la parole contre l'extinction générale.

Ce travail nous a permis de montrer que *Terminus radieux* n'est ni un roman d'anticipation, ni un récit de catastrophe, mais une réflexion littéraire sur la possibilité même de raconter après la disparition du monde, qui porte ici l'empreinte d'une guerre totale, irradiée, où la violence historique se prolonge en condition ontologique. En articulant ruine ontologique, spectralité politique et polyphonie post-exotique, Volodine élabore une forme romanesque qui n'a plus pour vocation de représenter le réel, mais de préserver ce qui subsiste lorsque le réel est effondré. La littérature apparaît alors comme le dernier lieu possible de survivance, un espace où les voix persistent, où les traces insistent, où quelque chose continue d'être dit malgré la disparition de tout ce qui pouvait encore fonder un récit.

Dans cette perspective, *Terminus radieux* invite à repenser le rôle du roman dans l'ère post-historique, non plus produire du sens, mais maintenir une parole ; non plus raconter le monde, mais habiter sa ruine. C'est dans cet interstice, entre disparition et survivance, que la littérature, chez Volodine, trouve son lieu propre.

Bibliographie

Textes de références

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

Volodine, Antoine. 2014. *Terminus radieux*. Paris : Éditions du Seuil. Alexievitch, Svetlana. 1997. *La Supplication*. Paris : J'ai Lu.

Articles et études

- Hamon, Philippe. 1976. « Qu'est-ce qu'une description ? » Poétique, n° 27, p. 465-485.
 Turin, Gaspard. 2020. « Comment vivre en ruine(s) ? L'apocalypse selon Antoine Volodine », in *Revue critique de fixions française contemporaine*, n° 20.
 Oléron, Didier. 2012. « Voix, polyphonies et dissidences chez Volodine », in *Revue des Sciences Humaines*, n° 308. Volodine, Antoine. « Entretien radiophonique ». France Culture, émission Le Book Club [en ligne] : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-book-club/la-prose-incandescence-d-antoine-volodine-1105810>, consulté le 15 octobre 2025.

Ouvrages critiques

- Anders, Günther. 2002. *L'Obsolescence de l'homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle*, trad. Christophe David. Paris : Éditions Fario.
 Assmann, Aleida. 2010. *Espaces de mémoire*, trad. de l'allemand par Catherine Mavrikakis. Paris : Éditions de l'Université de Montréal / Presses de l'Université Laval.
 Boym, Svetlana. 2001. *The Future of Nostalgia* [L'avenir de la nostalgie]. New York : Basic Books.
 Derrida, Jacques. 1993. *Spectres de Marx*. Paris : Galilée.
 Souls, Dominique. 2017. *Antoine Volodine, l'affolement des langues*. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.
 Dupuy, Jean-Pierre. 2002. *Pour un catastrophisme éclairé : Quand l'impossible est certain*. Paris : Éditions du Seuil.
 Foucault, Michel. 1975. *Surveiller et punir : Naissance de la prison*. Paris : Gallimard.
 Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil.
 Hecht, Gabrielle. 2012. *Being Nuclear: Africans and the Global Uranium Trade* [Être nucléaire : les Africains et le commerce mondial de l'uranium]. Cambridge : MIT Press.
 Mbembe, Achille. 2019. *Necropolitics* [Néropolitique]. Durham : Duke University Press.
 Ricœur, Paul. 1983-1985. *Temps et récit*, 3 vol. Paris : Seuil.
 Ruffel, Lionel. 2004. *Volodine post-exotique*. Paris : Cécile Defaut.
 White, Hayden. 1973. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* [Métahistoire. L'imaginaire historique dans l'Europe du XIX^e siècle]. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Sigle

TR – Terminus Radieux.