

« Et s'il était un Indien ?
Géographies *américaines* d'Enrique Vila-Matas »

(conférence au colloque de Perpignan, mars 2012)

Je me rappelle son visage taciturne d'Indien.
Borges, *Funes ou la mémoire*

Wenn man doch ein Indianer wäre, gleich bereit, und auf dem rennenden Pferde, schief in der Luft, immer wieder kurz erzitterte über dem zitternden Boden, bis man die Sporen ließ, denn es gab keine Sporen, bis man die Zügel wegwarf, denn es gab keine Zügel, und kaum das Land vorsich als glatt gemähte Heide sah, schon ohne Pferdehals und Pferdekopf.

Et si l'on était un Indien, prêt sur le champ et fendant les airs sur son cheval lancé, on ne cesserait de frémir sur la terre frémissante, jusqu'à larguer les éperons (il n'y avait pas d'éperons), jusqu'à lâcher les rênes (il n'y avait pas de rênes) et on verrait à peine devant soi la terre pareille à la lande fauchée à ras, désormais sur un cheval sans tête et sans encolure.

(trad. Jacques Darras¹)

Ce fragment du jeune Kafka publié dans *Contemplation (Betrachtung)* il y a cent ans aujourd'hui, Enrique Vila-Matas l'a glosé dans l'une de ses chroniques de *Babelia (El País)* de novembre 2008 consacrée au livre de Reiner Stach sur les *Années de décisions* de Kafka – sous le titre de *Kafka en tranvía* – pour évoquer l'enfance de l'écriture, le moment où Kafka n'était pas encore Kafka, mais où tout était possible :

En esa juvenil y breve prosa indecisa, Kafka muestra su deseo de ser de verdad un indio, siempre alerta, sobre el caballo galopante, en viaje sin bridas por el ancho mundo.

Ce fragment du premier Kafka – et la dynamique particulière qu'il suscite en faisant de son énonciateur un Indien fantasmatique, chevauchant librement jusqu'au bord des « décisions », jusqu'au bord en somme de cette *ligne de traverse*, cette *tranvía* qui sépare (comme le tramway que prenait Kafka) l'enfance de l'âge adulte, et la réalité de la littérature – cette dynamique indienne, donc, va me permettre d'évoquer le mouvement par lequel un écrivain « fend les airs » de la réalité pour rejoindre ceux de la littérature. Par cette dynamique se dit, me semble-t-il, quelque chose du rêve, sans cesse recommencé, d'Enrique Vila-Matas d'opérer dans la littérature ce mouvement idéal que « Kafka avant Kafka », comme il l'appelle, avait d'abord rêvé : le rêve d'une chevauchée (sans éperons ni rênes) dans la géographie de la littérature – une géographie imaginaire, virtuelle, *américaine* (pour faire référence non seulement à la figure de l'Indien mais aussi, plus directement, au roman de Kafka appelé *Amerika* ou originellement *Der Verschollene*, soit *Le Disparu* ou *Celui dont on a perdu la trace*, un roman-clé dans la bibliothèque vila-matasienne).

Déjà chez Horace, le motif du cheval servait à figurer ce qu'un narrateur peut ou ne peut pas faire²: décrire un centaure, oui, mais une tête d'homme au cou de cheval, non. Ainsi peut-on voir dans la métamorphose équine chez Kafka (l'Indien chevauchant un cheval sans tête ni encolure) le premier exercice d'un pouvoir d'écriture inédit, d'un pouvoir inédit d'affranchissement de l'écriture à l'égard des contraintes établies de la représentation. De même que l'on pourrait y voir une lecture littéraliste (à la manière deleuzienne³) ou peut-être une lecture

¹ Traduction disponible sur le site de *Regard au pluriel* : « *Wenn man doch ein Indianer wäre : variations sur un texte de Franz Kafka* », *L'alimentation générale*, p. 11.

² Horace, *Épître aux Pisons*, 1.1-5 : « Si un peintre voulait attacher un cou de cheval à une tête humaine... n'éclateriez-vous pas de rire mes amis ? »

³ Deleuze a fait de Kafka une figure de la littéralité : « Kafka tue délibérément toute métaphore, tout symbolisme, toute signification, non moins que toute désignation » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, p. 40).

kabbalistique (à la manière blanchotienne⁴) d'une phrase des *Provinciales* de Pascal : « La personnalité humaine a été comme entée ou *mise à cheval* sur la personnalité du Verbe ». Je penche pour la lecture littéraliste, non seulement parce que je suis incapable d'une lecture kabbalistique, mais aussi parce que je me souviens de cette phrase de *Chet Baker piensa en su arte* qui dit, à propos de ceux qui ont le sens musilien de la possibilité :

Je ne parle pas des idéalistes, mais de ceux qui sont capables de mener à leur terme des desseins sans décret divin, de ceux qui ont quelque chose de divin en eux-mêmes : un incendie, un vol, un esprit constructeur, une utopie [...].

C'est exactement de cela qu'il s'agit, avec le fragment de Kafka : cette métamorphose indienne en appelle, dans l'œuvre de Vila-Matas, au sens du possible et à la personnalité du verbe, en les mettant à l'épreuve (et à cheval) dans chacun des déplacements qu'elle orchestre ; et elle signale aussi – on le verra tout à l'heure – quelque chose de son air d'enfance et de l'utopie qui s'y rattache.

1. *Le cheval et l'oiseau : solutions allégoriques*

L'écriture, en effet, opère chez Vila-Matas comme un déplacement idéalement libre dans l'espace et le temps, et plus concrètement comme un « vol » (*un vuelo*, et aussi, peut-être, une forme d'imposture, comme le « vol » français permet de l'entendre). L'écrivain a les signes d'identité d'un « être extra-territorial » – comme l'évoque l'essai *Bolaño en la distancia* : à force de « perdre des pays », au fil de ses pérégrinations littéraires, il forge une géographie non seulement *américaine* mais même « *hinter-nationale* » (pour reprendre le qualificatif que Vila-Matas emprunte, dans le *Discours de Caracas* de 2001, à Urzidil, « cet ami de Kafka qui vit et existe derrière les nations⁵ »).

Cette géographie *hinter-nationale*, on l'atteint et on la parcourt d'une façon très simple : par la « solution de l'oiseau migrateur », une solution technique inspirée de Jean Échenoz, dont parle Vila-Matas dans *El viajero más lento* comme dans *El mal de Montano*, en la rattachant à une autre solution technique employée pour les déplacements dans le temps, le « phénomène de mémoire » que Proust, expert en la matière, attribuait à Chateaubriand :

À Montboissier, Chateaubriand entend tout à coup une grive chanter. Et ce chant qu'il écoutait si souvent dans sa jeunesse le ramène aussitôt à Combourg, l'incite à changer – et le lecteur avec lui – de temps et de province. Le lieu de la narration se déplace immédiatement.

Il m'a semblé, ce matin, que ce conseil technique, ce *phénomène de mémoire*, ce procédé de brusque transition ressemblait à l'accablante simplicité d'un procédé dont j'ai eu vent par Jean Échenoz, le romancier français qui, un soir, à l'Aviador – un bar de Barcelone décoré d'hélices et d'écussons, de décombres d'aéroports et de catastrophes aériennes – m'a parlé des transitions brusques mais efficaces qu'il opérait dans ses récits. « Un oiseau passe, m'a-t-il dit. Je le suis. Ce qui me permet d'aller où je veux dans la narration. » Très intéressante leçon à prendre en compte, m'a-t-il semblé, et je me souviens que je me suis dit qu'en considérant les choses ainsi, toute ligne d'un récit pouvait se transformer, par exemple, en oiseau migrant⁶.

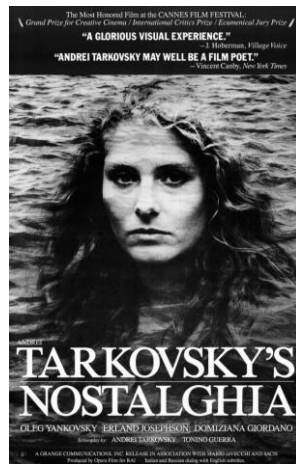
On remarquera que l'exemple choisi pour le phénomène de mémoire consistait déjà à déplacer le temps et le lieu (le chronotope) de la narration au chant d'un oiseau (une grive) et au souvenir de l'enfance. Dans la réalité, quand on veut aller de Combourg – ville tout près de laquelle j'habite – à un lieu comme, disons, Perpignan, le temps s'étire et l'enfance paraît bien loin... Tout au plus peut-on espérer faire, pendant ce trajet interminable,

⁴ « Comment, littérateur sans mandat, peut-il entrer dans le monde clos – sacré – de l'écrit, comment, auteur sans autorité, prétendrait-il ajouter une parole, strictement individuelle, à l'Autre Parole, l'ancienne, l'effroyablement ancienne, celle qui couve, comprend, englobe toutes choses, tout en demeurant dérobée au fond du tabernacle où il se peut qu'elle ait disparu, parole pourtant infinie, qui a toujours tout dit à l'avance et sur laquelle, depuis qu'elle a été prononcée, il ne reste aux Messieurs de la parole, dépositaires muets, qu'à la garder en la répétant et aux autres à l'écouter en l'interprétant ? (Maurice Blanchot, *De Kafka à Kafka*, Gallimard, Idées, 1981, p. 193)

⁵ Un peu comme un colloque « *hinter-national* » qui se tiendrait à Perpignan, dansant sur la frontière, dans le dos des nations.

⁶ *Le mal de Montano*, trad. par A. Gabastou, Paris, 10/18, 2005, p. 209-210.

l'expérience hyper-vila-matasienne de s'endormir puis de se réveiller sur l'image arrêtée de quelque film de Tarkovski – celle du visage de la belle actrice italienne de *Nostalghia*, Domiziana Giordano, plutôt qu'un extrait de l'interminable passage au noir dans le tunnel, au début de ce film (extraordinaire au demeurant) qu'est *Solaris*.



De fait (je reviens à mon propos), écrivain et oiseau ont en commun cette solution très indienne du *trait de plume* en forme de ligne de vol narratif, cette solution indienne et *enfantine* de l'oiseau migrant (ou migrateur) – solution conçue comme exercice le plus simple, le plus innocent d'une puissance d'autorité qui aurait survécu à toutes les récusations théoriques : un exercice enfantin, démiurgique et magique, en quelque sorte analogue au surgissement des fantômes prôné par Bernardo Atxaga (lequel conseille, pour faire apparaître, disons, le fantôme de Kafka, de dire tout simplement que Kafka apparaît – comme le ferait, en somme, un chaman indien).

Et à propos de cette solution géo-poétique de l'oiseau migrateur, le narrateur du *Mal de Montano* précise que la ligne du récit est ainsi, comme dans *Cosmos* de Gombrowicz, « ordonnée en pointe de flèche ». Relisant cette phrase dans le train qui me conduisait à Perpignan (sans Domiziana Giordano à mes côtés), j'ai pensé que c'était bien là l'utopie indienne qui continuait de galoper parmi les métaphores d'une écriture errante et métalittéraire, métaphores principalement aviaires au demeurant, à l'exemple des « oiseaux de Caracas » (dont Kafka est le paradigme, avec Pessoa et Beckett).

D'ailleurs, le vol des oiseaux de Caracas rappellerait assez une autre phrase de Kafka :

Que la vie certes conserve la lourdeur naturelle de ses hauts et de ses bas mais que l'on y décèle tout aussi nettement un rien, un rêve, l'effleurement d'une aile⁷.

Cela rappellerait Kafka, comme cela rappellerait Calvino, faisant l'éloge de la « légèreté » dans ses *Leçons américaines*, et désirant « s'envoler » sur le cheval ailé de l'imagination (comme le « cavalier au seau à charbon » de Kafka, qu'il cite en dernier exemple de ce « mémorandum ») ; ou comme cela rappellerait Canetti évoquant, dans le *Flambeau dans l'oreille*, le « cri des hirondelles » et les « masques acoustiques » que ces cris conduisent à révéler, partout, dans la réalité ventriloque⁸. Tous, des noms en *Ca*, on le remarquera peut-être : des Cacanien de Caracas, des Catalans de Capri...

⁷ Kafka, *Aphorismes*, Editions Joseph K., 2011, p. 53

⁸ Elias Canetti, *Histoire d'une vie : Le Flambeau dans l'oreille*, traduit de l'allemand par Michel-François Demet, Paris, Albin Michel, Les Grandes Traductions / Document, 1982. C'est depuis cette expérience de l'été 1926 que Canetti, contemplant Vienne en « tohu-bohu d'éléments séparés » et Berlin en « bousculade des noms », parvient à inventer Kien (encore un K.), « l'homme des livres » de *Die Blendung* (*Autodafé*). C'est dans ce contexte également qu'apparaît la figure salutaire d'Isaak Babel en maître d'apprentissage et en commutateur d'une nouvelle subjectivité créatrice. Cf Emmanuel Bouju, « En écoutant le cri des hirondelles : trois lectures "littérales" du *Flambeau dans l'oreille* d'Elias Canetti », dans P. Bazantay et J. Cléder dir., *De Kafka à Toussaint. Ecritures du XX^e siècle. Mélanges en l'honneur de Francine Dugast-Portes et Jacques Dugast*, Rennes, Interférences, PUR, 2010 ; p. 27-37.

Ainsi l'écrivain Enrique *Cala-Matas* écrit-il, au risque de la répétition, du psittacisme, comme s'il chevauchait une hirondelle de Canetti ou un perroquet de Flaubert – ou si l'on préfère l'un des oiseaux de Fra Angelico repris au vol par le regretté Tabucchi : c'est-à-dire comme un de ces « éclats naviguant dans des espaces familiers mais qui, cependant, sont d'une géométrie inconnue⁹ ») ; comme un « être errant » dans une géométrie non-euclidienne, à la façon dont Benjamin dit précisément des « notes de Kafka » (comme il aurait pu le dire des œuvres de Bolaño) qu'« elles sont à l'expérience historique ce que la géométrie non-euclidienne est à la géométrie empirique¹⁰ » : une géométrie mystérieuse qui inscrit le « trapèze » du récit dans le cercle secret des lieux sans parallèle – hôtel de Suède et hôtel Brighton communiquant sans effort, abîme des Açores bordant le champ de neige de Herisau, page blanche et ligne d'ombre se bordant, indéfectiblement, l'une l'autre.

Car dans cette géométrie-là des mondes possibles, dans cette géo-chronographie marquée au sceau du sens musilien du possible, il y a démultiplication à l'envi des lieux imaginaires – à la façon dont, comme le dit encore Kafka lui-même, en révisant son utopie indienne pour s'arracher à l'immobilité du réel et à la pesanteur de la géographie et de l'histoire :

Plus tu attelles de chevaux, plus cela va vite : le bloc ne s'arrache pas à ses fondations, c'est impossible, mais les brides cèdent, et c'est alors la course libre et joyeuse¹¹. (*Aphorismes*, § 45 p. 25)

Autant de lieux parcourus, autant d'« allégories » qui multiplient les chevaux-moteurs de l'autorité – et ce même s'il s'agit toujours d'une autorité *seconde*, ou subsidiaire ; car ce sont autant de lieux littéraires d'une *géographie d'emprunt*, où les villes, même nommées, où ces villes connues (Nantes et Paris, Milan et Turin, Barcelone et Séville...), tout comme des îles cervantines ne sont jamais que des *paratopies* de l'écrivain, des lieux paradoxaux de jonction et de transformation : lieux sans lieu, espèces d'espaces formés, conformés par l'écriture.

2. *Paratopies de l'aviateur (Indien d'Oklahoma)*

De cette géométrie mystérieuse, je donnerai un seul exemple, un *exemplum* miniature emprunté à *De l'imposture en littérature*¹², ce dialogue entre Échenoz et Vila-Matas commencé au bar *El Aviador* de Barcelone, et dont la « ligne de vol » est proprement *américaine*, à n'en pas douter.

En effet, ici, « l'imposture / clin d'œil », *el imposturaquiño* de Vila-Matas, en détournant et maquillant, dans *París no se acaba nunca*, la phrase de « la garagiste d'Échenoz » sur les « petits chiens qui adorent les genoux¹³ » ; cette *impos(r)ature*, donc, fait office de point de départ pour un entretien à vol d'oiseau qui accorde une forme particulière, parodique et légère, « superficielle » au sens de Sciascia et Calvino (i.e. où apparaît en surface ce qui est profond), aux questions mêmes de l'autorité d'auteur – et ce en parcourant paradoxalement une série de *lieux communs* disparus ou absents : à commencer par le bar de Barcelone, *El Aviador* – ce bar « tiré » des

⁹ E. Vila-Matas, « Bolaño si près si loin », *Mastroianni-sur-Mer*, trad. P-O. Sanchez, Albi, Passage du Nord-Ouest, 2005, p.127. Une version plus détaillée de ce second temps a été présentée au colloque de Louvain-la-Neuve sur les entretiens d'écrivains, en décembre 2011, sous le titre : « L'Aviateur, la garagiste et la loge sur le vide : imposture et autorité de l'entretien d'écrivains, entre Echenoz et Vila-Matas. »

¹⁰ W. Benjamin, « à propos de la lettre sur Kafka adressée à G. Scholem » (lu lors de l'exposition *Walter Benjamin, Archives* au MAHJ).

¹¹ Kafka, *Aphorismes*, op. cit. p. 25.

¹² Enrique Vila-Matas / Jean Échenoz, *De l'imposture en littérature / De la impostura en literatura*, trad. de l'espagnol par Sophie Gewinner et du français par Guadalupe Nettel, Editions meet et revista *Numero cero*, 2008

¹³ Phrase qui illustre l'art de « recycler » les fragments insignifiants de la réalité, en collectionneur benjaminien, en *Lumpensammler* de la réalité, et qui est reprise par Échenoz lui-même dans *Nous trois*, dans un contexte où le garagiste est devenu, précisément, mécanicien aviateur

romans d'Echenoz (« Un établissement décoré d'hélices et de blasons, de casquettes de la RAF, de débris d'aéroport et de catastrophes aériennes ») – et par le garage du petit chien, qui a disparu sans laisser de trace.

Vila-Matas note ainsi que la réalité où il rencontre Echenoz est semblable à *Brigadoon*,



cette localité du film de Vincente Minelli qui n'a d'existence, anachronique, que par la rencontre entre Gene Kelly et Cyd Charisse. Mais comme *Jean* [prononcer *Gene*] Échenoz et *Cid* Vila-Matas ne forment pas un couple très hollywoodien, ils se « rencontrent » plutôt dans le Milan de *La Notte* d'Antonioni,



un Milan où les écrivains venus présenter leur dernier livre ressembleraient au personnage de Pontano dans ce film, ou plutôt à Marcello Antonioni lui-même dont Vila-Matas expliquait déjà, dans *Mastroianni-sur-mer*, qu'il est à l'origine de sa vocation d'écrivain :

Écrire, dans la majorité des cas, signifie entrer et faire partie d'une famille de taupes qui vivent dans des galeries souterraines [Shakespeare, Kafka, l'île de Pico], travaillant jour et nuit. Et moi, cela, quand je disais que je voulais être comme Mastroianni dans *La Notte*, je l'ignorais complètement, je voyais uniquement le parcours impeccable de Mastroianni, je ne voyais que le col de sa chemise parfaitement repassé,



je voyais seulement la beauté de sa femme, le regard intelligent de sa femme, je voyais que Mastroianni avait une voiture,



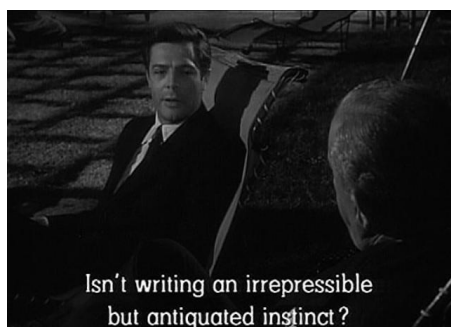
et j'ignorais complètement que, pour être écrivain, il fallait écrire¹⁴.

¹⁴ E. Vila-Matas, « Mastroianni-sur-Mer », dans *Mastroianni-sur-Mer*, op. cit. p. 41.

Or, de même que Mastroianni/Pontano doit passer, un jour ou l'autre, comme tout le monde, chez le garagiste, Échenoz confirme qu'il a vécu, lui aussi ce même saisissement devant *La Notte*, puis le même désaisissement de ce rêve, en précisant :

Écrire, c'était déjà mon but [...]. Or, écrivain-Mastroianni devenait un idéal de ce but jusque dans les détails que tu notes – son col de chemise idéalement repassé, sa voiture –, et surtout avec Jeanne Moreau à son bras – qui n'était certes pas un détail. Or je me méfie maintenant du mot « écrivain », je tâche de l'employer le moins souvent possible à mon sujet¹⁵.

Ce que dit le double « rêve de Mastroianni » dans cet entretien (ou ailleurs celui de « Mastroianni-sur-mer » comme un nouveau *Brigadoon* de l'écriture), c'est qu'écrire « n'est pas un métier » (contrairement à celui de garagiste)



et que lorsque l'écrivain est sommé, quelque part, dans une présentation ou un entretien, de dire qui il est ou ce qu'il est, il rêve de reconnaître (comme Walser, comme Pessoa, comme Borges, comme Enrique Nada-Matas), qu'il n'est Personne¹⁶, ou qu'il n'est nulle part, comme le précise Échenoz, qu'« [il n'y est] pour rien ni pour personne ».

L'entretien réciproque de ces deux écrivains qui (comme tout le monde) *ne sont pas quelqu'un* porte ainsi sur l'exercice d'un « métier » qui n'en est pas un (plutôt un truc d'indien), et qui du même coup, librement, sans attaches, peut s'exercer dans les « paratopies » de l'écriture, où l'on n'est *pour rien ni personne*.

Or là où l'on n'est pour rien ni personne, on est, aussi bien, avec Kafka (au col blanc bien repassé).



¹⁵ Enrique Vila-Matas / Jean Échenoz, *De l'imposture en littérature / De la impostura en literatura*, op. cit. p. 20

¹⁶ « Dans le film Mastroianni s'appelle Pontano, et j'avais quant à moi écrit un livre intitulé *Le Mal de Montano*, qui était justement celui que je devais présenter ce jour-là [à Milan] [...]. Bref, ce n'est qu'au moment de me retrouver face au public milanais, à répéter l'histoire de Mastroianni, que j'avais compris que je vivais la situation que j'avais désiré vivre à l'âge de seize ans. Tout collait parfaitement, jusqu'à l'ennui ressenti avant la présentation. Seulement, Jeanne Moreau était absente, et je n'étais pas, loin s'en faut, Mastroianni. Je n'étais qu'un pauvre écrivain se prenant pour quelqu'un. Et pour couronner le tout, je n'arrêtais pas de penser à une phrase de Robert Walser : « Le fait qu'un écrivain devienne quelqu'un ne fait que le rabaisser à l'état de lèche-botte ». Je voyais déjà l'article dans les journaux du lendemain : « Hier, à l'Institut Cervantes de Milan, un lèche-botte a présenté *Le Mal de Pontano*, son dernier livre. » (*Docteur Pasavento*, trad. par A. Gabastou, Paris, Bourgois, 2006, p. 22-23)

Car déjà, dans l'image du col blanc de Mastroianni dans *La Notte*, s'enclenchait discrètement, dans le dialogue entre écrivains, une autre vitesse que celle des chevaux de la voiture milanaise d'Antonioni : c'est celle qui démarre l'entreprise du *Journal* de Kafka, l'une des toutes premières notations (réinterprétant en clair-obscur l'incipit de *L'Enfer* de Dante) :

Dans la forêt sombre, dans le sol détrempe, je ne retrouvai mon chemin que grâce au blanc de son faux-col.

Puis, un peu plus loin, poursuivant son chemin sur cette même ligne blanche à l'ombre de Kafka, Vila-Matas entreprend de transformer le souvenir-emprunt-palimpseste de *La Notte* d'Antonioni en un rêve plus personnel, qui déplace la paratopie milanaise de l'écrivain au col blanc vers le fantasme d'une enfance new-yorkaise : préparant le glissement final vers l'*Amerika* de Kafka, Vila-Matas évoque un « rêve récurrent » et « immensément heureux » où il se voit jouer au football dans la cour de son enfance à Barcelone, à ceci près que cette cour est entourée de buildings new-yorkais ; enfin invité à New York, il pense vivre son rêve au pied des buildings, et est très déçu de constater que « rien » ne se passe, qu'il n'est pas même « quelqu'un » – du moins jusqu'à ce qu'il s'endorme :

J'ai alors rêvé que j'étais un enfant de Barcelone jouant au football dans une cour de New York. Ça été le plus beau rêve de ma vie, d'une plénitude absolue, éblouissante. C'est ainsi que j'ai appris que la clé du rêve n'était pas la ville, ce n'était pas New York. Depuis toujours, la clé du rêve s'était trouvée dans l'enfant en train de jouer. Et il avait fallu que j'aille à New York pour m'en apercevoir¹⁷...

Un peu comme dans *La Notte*, quand Mastroianni dit à Jeanne Moreau « Avant j'avais des idées. Aujourd'hui je n'ai que des souvenirs », il semble que Vila-Matas joue à fabriquer ses idées à l'aide de souvenirs d'enfance secrets, et à déplacer ses récits par des phénomènes de mémoire kafkaïens (pour cervelle d'oiseau de Caracas ou tête de cheval patagonien).

Car dans ce rêve new-yorkais, on retrouve, il me semble, le souvenir d'un autre rêve sur New York, un rêve merveilleux et terrible à la fois qu'avait confié Kafka à son *Journal* de 1912 à la date (étrange) du 11 septembre :

Rêve : Je me trouvais sur un isthme en pierres de taille profondément enfoncé dans la mer. [...] Je ne me rappelle que les genoux soulevés d'une personne assise à côté de moi. Au début, je ne savais pas où j'étais, mais en me levant par hasard, je vis, à ma gauche et à droite derrière moi, un immense océan aux contours distincts qui portait un grand nombre de vaisseaux de guerre alignés et solidement mis à l'ancre. A droite, on voyait New York, nous étions dans le port de New York. [...] A ce moment, je remarquai aussi que près de nous, l'eau formait de grosses vagues sur lesquelles se déroulait un énorme trafic cosmopolite. Tout ce que je me rappelle, c'est que nos radeaux étaient remplacés par un immense fagot rond fait avec de longs troncs d'arbres ficelés, dont la coupe à mesure que le fagot avançait [...] sortait sans cesse de l'eau, plus ou moins selon la hauteur des vagues. Je m'assis, tirai mes pieds à moi, tressaillis de plaisir, m'enfonçai littéralement dans le sol tant je me sentais bien et je dis : « Mais c'est encore plus intéressant que la circulation sur les boulevards parisiens¹⁸ ».

Et ainsi, glissant de la voiture parisienne d'Échenoz au radeau new-yorkais de Kafka, Vila-Matas retrouve, dans cette place occupée au bord de la disparition, dans ce siège fantasmatique attiré vers le vide, l'« aviateur » d'un autre texte du premier Kafka, *Les avions à Brescia* – un reportage (au meeting aérien de Brescia) en date du 11 septembre (encore) 1909 :

Que se passe-t-il ? Là, au-dessus de nous, à vingt mètres du sol, *un homme est prisonnier dans une cage de bois* et lutte contre un danger invisible [...]. Mais nous, en bas, nous sommes là, inexistants, et nous regardons cet homme-là. [...] [L'aviateur] est assis à ses leviers, comme un monsieur à sa table de travail, à laquelle on peut accéder derrière son dos par une petite échelle¹⁹.

¹⁷ Enrique Vila-Matas / Jean Échenoz, *De l'imposture en littérature / De la impostura en literatura*, op. cit. p. 23-24

¹⁸ Franz Kafka, *Récits, romans, journaux*, Paris, Le Livre de poche, La Pochothèque, p. 257-258.

¹⁹ Ibidem, p. 93.

On se souviendra peut-être que dans *Le mal de Montano*, le narrateur faisait de l'aéroplane de Margot (un Piper Dakota, un avionéchenozien et quasi-indien, familier des chevaux de Patagonie²⁰) une « métaphore de la création littéraire ». De même ici, comme un écrivain à sa table de travail, l'aviateur affronte le danger encore invisible (comme Kafka celui du 11 septembre²¹), et nous rêvons de le rejoindre par la petite échelle, de sauter sur ses genoux comme un petit chien mécanicien, et d'incarner avec lui (comme aurait dit Baudelaire²²) son « rêve de pierre » : un rêve *hinter-national*, caché derrière le rêve de l'enfance à Barcelone (ou caché, comme Walser, dans le coin de la cour d'enfance).

Or cette place singulière d'un « explorateur au bord de l'abîme » comme dit Vila-Matas, cette « plate-forme d'observation » d'un imposteur, comme dit Échenoz, c'est bien celle que Vila-Matas occupe à chacun de ses déplacements dans l'espace, et qu'il désigne autrement, à la fin de cet entretien, en évoquant— en réplique à la peur du *show* de son interlocuteur — « la loge sur le vide », la vue du Grand théâtre de l'Oklahoma :

Nous sommes tombés dans le Grand théâtre de l'Oklahoma. Tu te souviens, dans *L'Amérique* de Kafka, le jeune Karl face à l'affiche du Grand Théâtre ? Si elle l'attire autant, c'est qu'on peut y lire : « Chacun est le bienvenu. » Tous, c'est-à-dire même moi, se dit le jeune Karl. Pour lui, le Grand théâtre n'est pas une solution personnelle, mais un gigantesque show — « *L'Amérique* est avant tout une vaste plaisanterie » écrit Walter Benjamin —, une perspective et un aboutissement pour tous. Ce dernier chapitre de *L'Amérique* est un véritable port d'arrivée, un havre saisissant pour tous les naufragés du monde. Je me souviens de ce passage où quelqu'un montre à Karl une unique vue du Grand théâtre d'Oklahoma : il ne voit qu'une loge, qui lui rappelle cependant la scène : une scène à balustrade, dont la courbe évasée se prolonge vers l'avant en surplombant le vide. Et, de fait, à cet endroit-là, il n'y a pas d'issue, il n'y a aucune issue²³.

De cette « loge sur le vide », Vila-Matas fait une figure exemplaire du lieu paratopique de la littérature — *mi-Aviador*, *mi-Brigadoon*; et ainsi, en glissant vers la fin d'*Amerika*, il désigne de quoi parle, en secret, à travers K. le disparu, cet entretien : il parle du rêve *américain* de l'écrivain, de cette façon de rêver, de *cette façon rêvée* de transformer « l'imposture » de l'écriture en puissance intacte de l'autorité, et de retrouver, secrètement, une sensation d'enfance.

Car ainsi va la ligne de vol de cet entretien secret et impossible avec Kafka : en suivant la lueur de son col blanc jusqu'à cette scène-*circo* dont on redoute ne sortir jamais (comme dans le cauchemar dantesque de *Señas de identidad*), Enrique Vila-Rossmann rêve de se voir confier le rôle de l'Indien sur la scène du Grand Théâtre d'Oklahoma et de galoper sans éperons ni rênes vers le fond de ce théâtre abyssal pour déchirer, comme Kafka²⁴, la toile de fond et ses lambeaux de ciel peint et pour rejoindre à nouveau, encore une fois, une toute petite dernière fois, « la rue réelle [...] qui possède la profondeur de la vérité », c'est-à-dire, tout aussi bien, la ligne d'ombre (et de lumière) du *Paseo de San Juan*.

3. *El juego del Paseo*

²⁰ « Il y a un lien entre ces chevaux et les pionnières de l'aviation » (*Le mal de Montano*, op. cit. p. 72)

²¹ Vila-Matas remarque également qu'à la date du 11 septembre 1911, Kafka parle d'un accident par collision automobile : « Tu te demandes ce qu'aurait pensé Kafka — lui, qui ne pouvait pas supporter le cinéma — du spectacle visuel de l'attaque de Manhattan. Et tu te le demandes à Séville, dans la nuit même du 11. Et tu te demandes aussi en ouvrant le journal de Kafka à la date du 11 septembre 1911, c'est-à-dire exactement quatre-vingt-dix ans avant l'attaque des Twin Towers. [...] Tu ouvres le journal de Kafka à cette date, et tu découvres que, ce jour-là, il a décrit, avec un grand luxe de détails, la collision entre une voiture et un tricycle. Il s'agit d'un léger choc auquel Kafka avait, ce jour-là, assisté dans les rues de Paris. » (*Docteur Pasavento*, op. cit. p. 338)

²² Ce « rêve de pierre » définit l'écriture selon J-Ph. Toussaint, également, in *L'urgence et la patience*, Paris, Editions de Minuit, 2012, p. 24.

²³ Enrique Vila-Matas / Jean Échenoz, *De l'imposture en littérature / De la impostura en literatura*, op. cit. p. 29.

²⁴ « Alors, pour essayer de s'approcher davantage de cette vérité, on se dirige vers le fond du théâtre et, comme si on était Kafka en personne, « on déchire la toile, on passe entre les lambeaux de ciel peint et au-dessus de quelques décombres et on s'enfuit dans la rue réelle, humide, sombre et étroite qui, parce qu'elle est proche du théâtre, continue à s'appeler rue du Théâtre, mais qui est vraie et possède toute la profondeur de la vérité ». (*Docteur Pasavento*, op. cit. p. 407)

Car ce sont des espaces communicants, que ceux de la littérature et de la réalité : des espaces qui communiquent par la magie enfantine des mots de passe, des Shibboleth de l'écriture.

Fortis imaginatio generat casum : l'événement (*casum, caso*) et le rêve sont liés secrètement comme le 11 septembre au Journal de Kafka, comme la géométrie non-euclidienne de l'histoire et du temps au *cas* (au *K*) de l'écriture.

Et de fait, dans cette géopoétique américaine, une même ligne relie proximité de l'abîme, événement du monde et nostalgie d'enfance ; en rappelant la « conception cartographique » de la mémoire selon Deleuze :

Une conception cartographique de la mémoire est très différente de la conception archéologique de la psychanalyse. [...] Les cartes se superposent de telle manière que chacune trouve un remaniement dans la suivante, au lieu d'une origine dans les précédentes : d'une carte à l'autre, il ne s'agit pas de la recherche d'une origine, mais d'une évaluation des déplacements. [...] Ce n'est plus un inconscient de commémoration, mais de mobilisation, dont les objets *s'envolent* plus qu'ils ne restent enfouis dans la terre. [...] *Le modèle indien remplace l'égyptien* : le passage des Indiens dans l'épaisseur des rochers mêmes [...]²⁵.

Explorer en écrivain les géographies de la littérature, c'est parcourir *en indien* la carte du temps, c'est se glisser par effraction dans son épaisseur – qu'elle soit l'isthme de pierre de New York, la ruelle humide de Prague, la rue Rimbaud ou le trottoir du Paseo de Barcelone²⁶ – et retrouver la mémoire de l'enfance, de la littérature et du monde tout à la fois.

Explorer en écrivain les géographies de la littérature, c'est en effet, plus singulièrement, pour Vila-Matas, parcourir *el mapa del Paseo de San Juan*, « un trajet aussi court que l'enfance elle-même, qui ne survit que dans [sa] mémoire, et qui est encore, aujourd'hui, pour [lui] le monde, la carte de la planète » (p.141). La carte du Paseo, c'est la vraie carte secrète du monde, et l'écriture ne fait jamais que parcourir toutes ses correspondances en forme de lignes d'ombre (comme dans *Iuminado*, cette très belle nouvelle des *Explorateurs de l'abîme* où le narrateur descend la *Shadow linedu Paseo*²⁷).

« La littérature échappe à toute détermination essentielle parce que personne ne peut la fixer en un point précis²⁸ » : aucun point précis, en effet, dans la géométrie américaine des lignes d'ombre ; aucun point précis, mais des séries de correspondances, comme dans le parallèle entre la rue Vaneau et le Paseo de San Juan, « l'épuisement de toutes les combinaisons possibles » qui permet au narrateur de découvrir que le Paseo est bien « la rue unique et solitaire de [sa] vie » – avec ses 6 stations de l'enfance :

Étendu sur le lit, [...] j'ai imaginé que je décrivais les six endroits clés du Paseo de San Juan de mon enfance : le porche à la lumière sous-marine, le cinéma Chile, la boutique du libraire juif, le jeu de quilles abandonné, le château enchanté et l'école. J'ai comparé. Il y avait un lien évident entre chaque lieu de la rue Vaneau et ceux du Paseo de San Juan. L'énigmatique château enchanté, par exemple, semblait lié à la mystérieuse demeure aux trois ombres immobiles. Le hall du cinéma Chile avait les mêmes dimensions que le hall de l'hôtel de Suède, et ainsi de suite²⁹.

« Et ainsi de suite » ? Cela m'a donné envie de me livrer, pour terminer, à un petit exercice d'application paratopique. À jouer au *Juego del Paseo*, un jeu vila-matasien de mon invention qui consiste à trouver toutes sortes de correspondances avec « les six endroits clés » du Paseo de San Juan.

²⁵ Gilles Deleuze, « Ce que les enfants disent », dans *Critique et clinique*, Les Éditions de Minuit, 1993, p. 84

²⁶ « Leur monde est un asphalte trempé par la pluie d'où regarder les trains et sentir le souffle de leurs voix insoumises. » (« Le discours de Caracas », dans *Mastroianni-sur-Mer*, op. cit. p. 196)

²⁷ *Explorateurs de l'abîme*, trad. par A. Gabastou, Paris, Bourgois, 2008 ; p. 195-212 / *Exploradores del abismo*, Barcelona, Anagrama, 2007, p. 187-203. Cf Emmanuel Bouju, « Enrique Vila-Matas sur la ligne d'ombre : masque de la citation et racine de la réalité », dans la revue *Temps zéro*. Revue d'étude des écritures contemporaines, n° 3 [en ligne] sur « Les masques de la fiction : Enrique Vila-Matas », Université Laval à Québec, sous la direction de René Audet, novembre 2010.

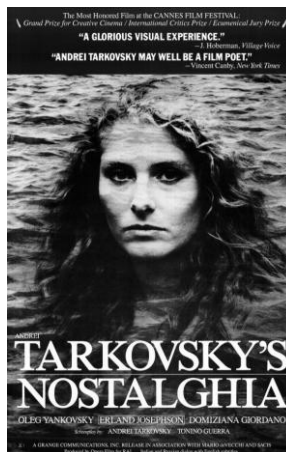
²⁸ *Docteur Pasavento*, op.cit. p. 20.

²⁹ Ibidem, p. 185.

Ainsi par exemple peut-on chercher des correspondances entre ces endroits et quelques auteurs possibles de la littérature portative :

- pour l'école, c'est facile : Walser, évidemment (on l'appellerait *La escuela de San Benjamena*)
- pour le château enchanté, autre institut *des destins croisés*, qui d'autre que Calvino ?
- Pour le « jeu de quilles » (*la bolera*), c'est plus difficile ; et traduire, plus logiquement, par *bowling* ne simplifie pas particulièrement, je préfère donc garder le petit côté désuet et mystérieux du jeu de quilles et trouver la solution chez : Marguerite Duras, avec cette phrase d'*Un barrage contre le pacifique* :

C'est une femme jeune et belle. [...] *Les hommes se perdent pour elle, ils tombent sur son sillage comme des quilles* et elle avance au milieu de ses victimes, lesquelles lui matérialisent son sillage, au premier plan, tandis qu'elle est déjà loin, libre comme un navire, et de plus en plus indifférente, et toujours plus accablée par l'appareil immaculé de sa beauté.



- Cette phrase (forcément sublime bien qu'excessivement métaphorique) de Duras conduit naturellement du bowling abandonné par l'appareil maritime d'une beauté fatale à la tonalité sous-marine du porche de Proust – celui de St-André des Champs à Combray, avec son soleil-ostensoir baignant dans une lumière bleutée inspirée, selon certains critiques, de Gustave Moreau (dont Proust appréciait particulièrement... *Le chanteur indien*, sur son cheval, suivi de son oiseau³⁰).



- Pour le cinéma Chile, Roberto Bolaño, évidemment, et son disque magique de l'imaginaire d'exil.
- Et enfin, caché avec Perec au fond de la boutique obscure du libraire juif, et rêvant 124 rêves de cavalcades patagoniennes... Kafka.

³⁰ Plus connu sous le nom de « Chanteur arabe », ce tableau était décrit par Proust sous le titre de « Chanteur indien » : « Et c'est pourquoi, quand je levai les yeux dans ce salon et que j'aperçus le grave et doux chanteur sur son cheval au museau féroce et aux yeux tendres, harnaché de roses et de pierres précieuses, soulevant sur sa poitrine par l'élan d'un rythme inentendu les roses qui l'entouraient, suivi de l'oiseau qui le connaissait, devant un soleil couchant habituel, j'ai pu dire : c'est un Gustave Moreau. Il est plus beau encore peut-être que les autres... » (*Lettre à Mme Straus*)

Un Kafka avant Kafka, enfant sans enfant, qui n'y est pour rien ni personne et qui rêve, dans les coins, d'échapper à l'histoire en avalant sa soupe de lettres, mais qui écoute quand même, comme dans la rue Vaneau, le bruit de fond du contemporain. Un Kafka qui aurait pu, lui aussi, écrire dans son Journal :

Je suis l'ami de la ténébreuse ligne d'ombre de nos années actuelles où tout a fini par devenir incompréhensible et où, lorsqu'on nous parle du monde, nous ne savons plus de quoi il s'agit [...] – sans une seule idée recevable pour comprendre le monde, sans parler de comprendre la Syrie³¹.

Un Kafka catalan qui découvre que le Paseo de San Juan, en débouchant sur une rue de Paris, fait communiquer la boutique du libraire juif de son enfance avec l'ambassade de Syrie – c'est l'une des correspondances possibles entre la rue Vaneau et le Paseo –, et fait se rejoindre le bruit de cavalcade de la littérature rêvée avec « l'horreur infernale et sourde de mondes au bord du cri, mondes très réprimés et muets, prêts à exploser³². »

Et ainsi *Pancho* Vila-Matas – volant avec Kafka, Emmanuel Bove et Saint-Exupéry dans l'aéroplane de Brescia, au-dessus de Milan, de Paris, de New York ou de Barcelone, sur le chemin de Santa Siriana (comme d'une nouvelle Damas) – fait-il correspondre les vieux projets de révolution et la rumeur des contemporains, le souvenir d'enfance et l'imbroglia de la vie, sa propre pléiade littéraire et tout un monde au bord du cri – sans parler de renverser la Syrie.

Conclusion :

N'avoir « pas une seule idée recevable pour comprendre le monde », cela n'empêche donc pas de passer dans l'épaisseur des rochers et de lire dans une phrase de Kafka, retrouvée au milieu du désordre de la librairie d'enfance, ce parcours secret qui fait du rêve de la littérature une voie (aérienne) de déchiffrement du monde.

Car « ce que ne rien comprendre a de bon, c'est qu'on peut comprendre ce rien à sa guise » : comme s'il était Kafka en personne, cet « écrivain incompréhensible et en même temps étonnamment diaphane » (dixit *Kafka en tranvía*, j'y reviens pour boucler ma boucle), Enrique Vila-Matas transforme la maladie de la littérature en parcours de santé, et fait de la crise de l'autorité le moyen d'une échappée belle, sans tête ni encolure, sur « la lande fauchée à ras » du contemporain – là où l'ironie mélancolique de l'hyper-littérature résonne toujours, finalement, sur la terre sèche, la *waste land* du réel.

Dans cette géographie rêvée des lignes d'ombre parallèles, dans cette nostalgie de l'innocence d'enfance échappant aux menaces de l'âge, de l'histoire et du temps, Enrique *Indiano* Vila-Matas trouve non seulement le chemin de l'Amérique et du Paseo de San Juan, mais encore celui de la terre frémissante d'aujourd'hui – il trouve même, ainsi, le chemin de la Syrie.

Emmanuel Bouju
Professeur de littérature comparée
Université Rennes 2, Groupe phi (CELLAM)

³¹ *Docteur Pasavento*, op.cit. p. 35

³² *Ibidem*, p. 25.