



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE V

Laboratoire de recherche STIH– EA 4509

THÈSE

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Discipline : Sciences du texte moderne

Présentée et soutenue par :

Julie ZAMORANO

le : 06 juillet 2015

Les fictions pensantes de Georges Perec et Enrique Vila-Matas

Sous la direction de :

Mme Christelle REGGIANI – Professeur des universités, Université Paris-Sorbonne

Membres du jury :

M. Eric BEAUMATIN – Professeur des universités, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

M. Emmanuel BOUJU – Professeur des universités, Université Rennes 2

M. Alain SCHAFFNER – Professeur des universités, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Mme Christelle REGGIANI – Professeur des universités, Université Paris-Sorbonne

Remerciements

Je voudrais remercier profondément le soutien et la présence constants de ma directrice de recherche, Christelle Reggiani, dont les conseils et l'œil toujours attentif m'ont permis de préciser ma pensée et d'apprendre le fonctionnement de la recherche.

Je remercie aussi la courte mais fructueuse intervention de José María Pozuelo Yvancos dans le parcours de ma recherche.

Ma plus grande reconnaissance s'adresse également à mes parents, Carlos et Florence, et à mes frères, Sébastien et Nicolas, pour leurs encouragements, leur présence et leur confiance inébranlable.

Je remercie tout particulièrement Carine Capone pour ses précieux conseils, pour sa compréhension et surtout pour les rires partagés tout au long de cette aventure.

Merci à Karla González, Tania Argaez, Myriam García, Virginia Garin et Romain Gaudet pour leur écoute et leur amitié.

Je souhaite également adresser toute ma gratitude à Luis Ponce. Sans son aide, cette thèse n'aurait jamais vu le jour, et je n'aurais jamais découvert le plaisir de la recherche.

Finalement, je dédie ce travail à David, mon pilier et mon ancrage, merci pour ta patience infinie, pour ton soutien, ton écoute, merci d'être toujours là.

La rédaction de cette thèse a été rendue possible grâce à l'appui du Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología du Mexique (CONACYT)

SOMMAIRE

INTRODUCTION	7
PREMIÈRE PARTIE : ÉCRITURE DE SOI ET FICTION	17
Chapitre 1. L'autobiographie subvertie	25
I. L'autobiographie a besoin de fiction	30
1. Un mode de lecture	30
2. Le récit autobiographique est inséparable de la fiction	34
3. L'autofiction est-elle la solution ?	42
II. Fiction et autobiographie : Georges Perec et Enrique Vila-Matas	50
1. « Perec oblige l'autobiographie à une sorte de révolution copernicienne »...	50
2. « La meilleure partie de la biographie d'un écrivain n'est pas la chronique de ses aventures mais l'histoire de son style »	64
III. Effacer les frontières	75
Chapitre 2. Roman et écriture de soi : penser la figure de l'auteur	82
I. Le retour de l'auteur	84
II. Æncrages et motifs biographiques perecquiens	92
1. Présences du biographique dans les romans	96
2. Réflexions sur l'écrivain	121
III. Figurations du moi vilamatassiennes	135
1. Les motifs biographiques de Vila-Matas	138
2. Réflexions sur l'écrivain	154
Conclusion	166
DEUXIÈME PARTIE : ROMAN ET PENSÉE CRITIQUE	169
Chapitre 3. La valeur théorique de l'intertextualité.....	177
I. L'intertextualité comme théorie.....	179
1. Écrire, c'est d'abord lire	179
2. Intertextualité, hypertextualité, métatextuel.....	187
II. Réécritures perecquiennes : « Toute œuvre est le miroir d'une autre ».....	193
III. Vila-Matas : « un squatteur littéraire »	226
Conclusion.....	256

Chapitre 4. Réflexions théoriques sur la littérature : vers une écriture hybride	259
I. L’habit de l’essayiste fait le théoricien.....	270
1. L’infra-ordinaire comme théorie narrative	271
2. Les essais de Vila-Matas : pratiquer des théories	289
II. Fictions et théories.....	304
1. La dimension théorique des fictions perecquiennes	305
2. Réflexions sur la littérature : la voix essayistique de Vila-Matas.....	328
III. Vers l’hybridité générique	346
1. « Écrire tout ce qui est possible à un homme d’aujourd’hui d’écrire ».	349
2. Des nouvelles qui sont des romans qui sont des essais.....	357
Conclusion.....	383
Chapitre 5. La fiction littéraire : un lieu de pensée	387
I. Besoin de fiction : la fiction comme forme de connaissance	392
II. Pouvoirs et savoirs de la littérature.....	402
1. La littérature comme expérience de pensée.....	402
2. Littérature et connaissance morale.....	407
3. Georges Perec et Vila-Matas lecteurs.....	416
III. La pensée de l’auteur à l’œuvre.....	428
1. Le roman est une forme de philosophie.....	428
2. Le statut des textes.....	435
3. Georges Perec : une pensée de l’infra-ordinaire.....	448
4. Vila-Matas et la pensée du mouvement : une métaphysique littéraire	464
Conclusion.....	478
CONCLUSION : CONSTRUIRE UNE EXISTENCE LITTÉRAIRE...	481
INDEX	487
BIBLIOGRAPHIE	491
ANNEXES	515

Introduction

Il est désormais accepté par la critique et la théorie littéraires que la littérature est entrée dans une nouvelle ère dans les années 1980. Après une période dominée par l'idéologie structuraliste, la littérature est revenue à une « transivité » de l'écriture, manifestée par le retour du sujet, du réel, du récit, des personnages : « écrire est de nouveau devenu une activité transitive [...]. De fait depuis le début des années 1980, le champ littéraire s'est profondément transformé »¹. Mais ce retour n'a pas été une simple reprise des anciennes normes romanesques. Les différents mouvements de l'histoire littéraire, tendus entre une quête d'« avant-gardisme » et une volonté de conservation des méthodes du passé (on pense à la fameuse Querelle des Anciens et des Modernes²), montrent que les retours ne sont jamais faits que pour mieux avancer, comme on recule pour mieux sauter.

Après un passage par une *littérature sur la littérature*, les œuvres littéraires ont redirigé leur regard vers « la réalité extralittéraire », ainsi que le constatent Marc Dambre et Wolfgang Asholt : « le roman contemporain ne se refuse plus à aborder la réalité extralittéraire et [il] a dépassé la phase d'un "travail sur le signifiant" comme stade ultime de l'évolution littéraire »³. Le roman est devenu le terrain d'expérimentation de nouvelles manières de dire ce qui a, de différentes façons, toujours été l'objet de la littérature : l'homme, le monde, la condition humaine. Comme ce retour au romanesque n'est pas un retour innocent, les pratiques

¹ Asholt, Wolfgang et Dambre, Marc, « Avant-propos », *Un retour des normes romanesques*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 11.

² « Quel paradoxe ! Le siècle de la critique, des nouveautés, du progrès et des révolutions, le "siècle des Lumières", le siècle inaugural d'une Europe enfin moderne, bref, le XVIII^e siècle, a été le théâtre d'un universel "retour à l'Antique" », Fumaroli, Marc, *Le Sablier renversé. Des Modernes aux Anciens*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2013, p. 472.

³ W. Asholt et M. Dambre, « Avant-propos », *loc. cit.*, p. 17.

scripturales des romanciers à partir des années 1980 sont effectivement retournées aux objets de la littérature (le sujet, le réel, etc.), tout en se dotant d'une dimension critique concernant leur rapport à la fiction. Ainsi l'autobiographie s'est vue mêlée à la fiction pour donner naissance à l'autofiction ; la biographie a muté en « fiction biographique » ou « biofiction »⁴ ; l'Histoire est devenue un thème majeur du roman (sans cependant relever du roman historique)⁵ :

[La littérature contemporaine est] une littérature qui se pense, explicitement ou non, comme *activité critique*, et destine à son lecteur les interrogations qui la travaillent. [...] Elle est critique dans la mesure où elle manifeste à la fois une certaine conscience de son temps, des inquiétudes et des désirs qui le traversent, et une lucidité sur les moyens littéraires qu'elle met en œuvre⁶.

Du point de vue de l'histoire littéraire, Georges Perec (1936-1982) et Enrique Vila-Matas (né à Barcelone en 1948) ne semblent pas avoir leur place dans cette période de renouveau de la littérature. Cependant, on s'en doute, leurs œuvres font bel et bien partie de ce mouvement de retour au romanesque. En effet, Georges Perec – bien que son écriture possède une dimension formelle fondamentale, qui pourrait le rapprocher des auteurs appartenant au Nouveau Roman (de qui, d'ailleurs, il se distinguait⁷) – n'a jamais renoncé au « contenu », au récit, au « goût des histoires et des péripéties, [à] l'envie d'écrire des livres qui se dévorent à plat ventre sur son

⁴ Gefen, Alexandre, *Inventer une vie. La fabrique littéraire de l'individu*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, collection « Réflexions faites », 2015.

⁵ Je renvoie au texte de Viart, Dominique, « Nouveaux modèles de représentation de l'histoire en littérature contemporaine », *Écritures contemporaines 10. Revue des Lettres modernes*, Caen, Minard, 2009, p. 11-12.

⁶ Viart, Dominique et Vercier, Bruno, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008, p. 12-13.

⁷ Perec, Georges, « Le Nouveau Roman et le refus du réel », *L.G. Une aventure des années soixante*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1992, p. 25-45.

lit »⁸. Les œuvres de Perec, et en particulier *La Vie mode d'emploi*⁹, annoncent ce renouveau de la littérature :

L'œuvre de Perec, à la charnière des années 1980, donne ainsi le coup d'envoi d'une des tendances de la littérature contemporaine : le goût retrouvé de la fiction, le plaisir de l'intrigue et des péripéties, l'amour du personnage excentrique, le lien renoué avec le référent, le jeu avec une tradition littéraire de nouveau pleinement assumée (en particulier celle du XIX^e siècle)¹⁰.

Par ailleurs, la place accordée au monde comme objet de représentation est également l'une des caractéristiques de son écriture :

Perec a encrypté dans son œuvre une multitude de références – à l'Histoire, à la contemporanéité, à la littérature, à l'histoire de l'art. Cette ouverture sur le monde, sur la Bibliothèque et sur le Musée, constitue l'une des forces d'attraction de son œuvre¹¹.

Dérivée de cette ouverture au monde, la démarche perecquienne d'exploration de l'« infra-ordinaire » relève d'une forme d'écriture de la réalité qu'il aura contribué à développer, tant dans le domaine littéraire que dans celui de la philosophie ou de l'histoire. Tout en s'inscrivant dans la lignée des travaux d'Henri Lefebvre et de Roland Barthes, Perec a non seulement contribué au progrès théorique de la pensée du quotidien – comme le montre Derek Schilling dans son livre *Mémoires du quotidien : les*

⁸ Perec, Georges, « Notes sur ce que je cherche », *Penser/Classer*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2003, p. 10.

⁹ Perec, Georges, *La Vie mode d'emploi* [1978], Paris, Hachette, coll. « Le livre de Poche », 2007.

¹⁰ Schaffner, Alain, « Le romanesque mode d'emploi », dans W. Asholt et M. Dambre, *op. cit.*, p. 51.

¹¹ Van Montfrans, Manet, *Georges Perec : la contrainte du réel*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, coll. « Faux titre », 1999, p. 13.

*lieux de Perec*¹² – mais il a également influencé des écrivains majeurs de la scène littéraire d'aujourd'hui, comme François Bon et Jean Echenoz, chez qui « la filiation perecquienne [...] semble dicter cet intérêt pour l'infra-ordinaire »¹³. Au-delà du champ littéraire dans lequel l'influence de Perec n'est pas des moindres, en histoire et en philosophie, le détail, le minuscule sont aussi devenus des objets d'étude¹⁴. L'auteur de *La Vie mode d'emploi* est, de fait, une figure clé du panorama littéraire du XX^e siècle.

En ce qui concerne Vila-Matas, il est un grand lecteur de Perec, au point d'en avoir fait un « des auteurs qu'il a décidé de doubler, de dupliquer »¹⁵. Du reste, le fait d'être de nationalité espagnole n'influe en rien sur le fait que ses œuvres puissent être considérées comme appartenant au mouvement littéraire français dont il est ici question. L'écrivain est connu pour être « le plus argentin des écrivains espagnols », mais aussi « le plus français des écrivains espagnols »¹⁶. En ce sens, René Audet explique que les questionnements soulevés par Vila-Matas sont emblématiques du roman contemporain français, notamment en ce qui concerne les problématiques de

¹² « Tout en se tenant en dehors des institutions officielles du savoir et n'ayant d'autre discipline que celle de l'écriture, Perec apparaît comme un maillon manquant dans l'évolution d'un faisceau d'approches de la société contemporaine [...] », Schilling, Derek, *Mémoires du quotidien : les lieux de Perec*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006, p. 27.

¹³ Barraband, Mathilde, « La minutie de François Bon. Une tentative d'épuisement de l'espace urbain » dans Dambre, Marc et Blanckeman, Bruno, *Romanciers minimalistes 1979-2003. Colloque de Cerisy*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 199.

¹⁴ « [...] le plus étonnant consiste peut-être à voir la discipline reine, à savoir la philosophie, longtemps tournée vers un questionnement plus essentiel, se réconcilier avec le peu ou le pas grand-chose », Poirier, Jacques, « Le Pas grand-chose et le presque rien » dans Blanckeman, Bruno ; Mura-Brunel, Aline et Dambre, Marc (dirs.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 379.

¹⁵ « uno de los autores que ha decidido doblar, duplicar », Domínguez Michael, Christopher, « La generación de Vila-Matas » dans Ríos Baeza, Felipe, *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*, México, Ediciones Eón, 2012, p. 28. Dorénavant, lorsque je citerai des textes en espagnol ou en anglais n'ayant pas de traduction en français, je fournirai ma propre traduction et j'inclurai en note le texte dans la langue originale.

¹⁶ « el más argentino de los escritores españoles » ; « el más francés de los escritores españoles », Vila-Matas, Enrique, *Fuera de aquí, conversaciones con André Gabastou*, Barcelone, Galaxia Gutenberg, coll. « Círculo de lectores », 2013, p. 228-229.

l'élaboration discursive du sujet et de sa fragilité¹⁷. La thématique de la multiplicité du sujet est fondamentale dans l'œuvre de Vila-Matas, mais l'importance accordée au renouveau du discours littéraire est également une des pierres de touche de son œuvre entier. De fait, il a renouvelé les codes du roman en y mêlant autobiographie, essai, conférence et théorie, mettant ainsi en avant l'aspect critique de la littérature contemporaine. Bien que les interrogations abordées par Vila-Matas soient souvent d'ordre littéraire, elles sont pensées en relation avec l'importance de la littérature dans le monde, avec les pouvoirs de la littérature et sa capacité à agir sur le réel (on pense à l'exemple de son premier roman, *La Lecture assassine*¹⁸ dans lequel un livre serait capable de tuer son lecteur). En introduisant un discours théorique dans la fiction romanesque, Vila-Matas trouve sa place dans cette littérature contemporaine dont l'activité critique s'avère primordiale.

Car il ne faut pas oublier que la littérature, qui pouvait auparavant englober l'ensemble des connaissances, avait perdu au début du XX^e siècle – en plus d'avoir été évidée des intrigues, des personnages, des atmosphères que Robbe-Grillet avait qualifiés de « notions périmées »¹⁹ – sa légitimité en tant que discours critique sur le monde lors de la séparation des disciplines et la création des sciences humaines²⁰. En redevenant transitive, la littérature retrouve progressivement son statut de forme de savoir. De fait, la fiction, devenue objet théorique, tant en philosophie qu'en littérature ou en sociologie, est aussi considérée comme un lieu où s'exerce la pensée de l'auteur. C'est ce que Franck Salaün a baptisé « fiction pensante » dans le

¹⁷ Audet, René, « Si par un mal étrange est atteint un personnage. Se raconter en dépit de la fiction (*Le Mal de Montano* d'Enrique Vila-Matas) », dans De Bary, Cécile (éd.), *La fiction aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 27-28.

¹⁸ Vila-Matas, Enrique, *La lecture assassine* [1977], trad. Pierre-Olivier Sanchez, Paris, Éditions Passage du Nord/Ouest, 2003.

¹⁹ Robbe-Grillet, Alain, « Sur quelques notions périmées », *Pour un nouveau roman* [1963], Paris, Minuit, « Critique », 2006, p. 29-31.

²⁰ « De 1875 à 1900, temps de la redistribution des disciplines, l'histoire s'est définie comme une science contre la littérature, soit comme une spécialité dotée d'une méthode précise visant à l'établissement rigoureux des faits », Compagnon, Antoine, *La Troisième République des lettres. De Flaubert à Proust*, Paris, Seuil, 1983, p. 25-26.

sens où « [l]a littérature est un espace de pensée »²¹. La création, en 2010, de la collection « Fictions pensantes » par les éditions Hermann – collection créée et, dirigée par Franck Salaün – témoigne de cette approche grandissante de la littérature comme forme de savoir, comme lieu de pensée. Or, il convient de noter que, si cette manière d’envisager la littérature existait déjà auparavant (Pierre Macherey, en 1990, avait proposé un dialogue entre philosophie et littérature dans son livre *À quoi pense la littérature ? : exercices de philosophie littéraire*²²), son rayonnement dans l’univers intellectuel était beaucoup moins vigoureux. L’idée directrice d’une telle approche n’est pas de se servir de la littérature pour illustrer une thèse philosophique ni d’y appliquer des concepts philosophiques, mais de voir dans quelle mesure toute œuvre littéraire est travaillée en son intérieur par la philosophie sous la forme de la pensée de son auteur. Cette perspective soulève, par la même occasion, la question de l’utilité de la littérature, de ses pouvoirs et de ses savoirs, qui est depuis quelques années objet d’intérêt tant de théoriciens de la littérature que de philosophes²³. De fait, la plupart des notions définissant le « retour au réel » de la littérature signifient que « c’est une conception de la littérature comme laboratoire et archive de savoirs sur la vie »²⁴.

Georges Perec et Enrique Vila-Matas sont des écrivains qui pensent le réel à partir de la littérature, et qui intègrent cette pensée à leurs œuvres de fiction. En mettant en perspective le retour du réel dans la littérature avec sa dimension pensante, il apparaît que le roman redevient une forme de savoir sur l’homme, le monde et la condition humaine. C’est dans cette perspective que nous souhaitons étudier les œuvres de ces deux écrivains,

²¹ Je souligne. Salaün, Franck, *Besoin de fiction. Sur l’expérience littéraire de la pensée et le concept de fiction pensante*, Paris, Hermann, coll. « Fictions pensantes », 2013 (2^e éd.), p. 24.

²² Macherey, Pierre, *À quoi pense la littérature ? : exercices de philosophie littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

²³ Antoine Compagnon, Thomas Pavel, Martha Nussbaum, Jacques Bouveresse, Philippe Sabot, parmi d’autres, s’intéressent aux questions relatives au savoir apporté par la littérature.

²⁴ W. Asholt et M. Dambre, « Avant-propos », *loc. cit.*, p. 16.

en suivant ces trois grandes thématiques constitutives du retour au sujet effectué par la littérature contemporaine.

La question de la subjectivité, et en particulier celle de l'auteur, s'accompagne d'une interrogation sur les liens entre biographie et œuvre. En effet, la présence du moi de l'auteur dans la fiction – que ce soit en vue de fictionnaliser la vie, comme dans l'autofiction, ou comme volonté de montrer l'importance du biographique dans la création littéraire – est indéniable dans les œuvres de Georges Perec et d'Enrique Vila-Matas. Avec ces nouvelles formes d'expression du sujet, la notion d'« auteur implicite » (Wayne Booth) ou « impliqué » (Gérard Genette) est délaissée au profit de celle d'*auteur* tout court, aussi bien en tant qu'entité narrative qu'en tant que personne réelle ancrée dans un contexte historique particulier. Nous verrons dans un premier temps comment nos auteurs désignent l'intérêt pour le moi biographique à travers une subversion de l'autobiographie puis, dans un deuxième temps, comment la biographie de l'auteur est intégrée à la fiction comme matériau narratif. Ainsi, la conception de l'autobiographie s'étend, chez ces deux auteurs, à l'ensemble de leurs œuvres : « la somme de mes livres pourra aussi fonctionner comme autobiographie »²⁵, affirme Perec. Dans le même esprit, Vila-Matas, reprenant une phrase de Nabokov, considère que « la meilleure partie de la biographie d'un écrivain ce n'est pas la chronique de ses aventures, mais l'histoire de son style »²⁶.

En ce qui concerne l'histoire comme objet de la littérature, il apparaît que Georges Perec et Enrique Vila-Matas ne s'en saisissent pas de manière directe. Quand bien même leurs œuvres ont pour toile de fond l'histoire du XX^e siècle (la Seconde Guerre mondiale pour Perec, la dictature franquiste

²⁵ Perec, Georges, « En dialogue avec l'époque » *En dialogue avec l'époque 1965-1981*, édition de Dominique Bertelli et de Mireille Ribière, Nantes, Joseph K., coll. « Métamorphoses », 2011, p. 115.

²⁶ « la mejor parte de la biografía de un escritor no es la crónica de sus aventuras, sino la historia de su estilo », Vila-Matas, Enrique, « Autobiografía literaria », *Fuera de aquí, op. cit.*, p. 230. Étant donné que le contenu de cette rubrique est actualisé en ligne au fur et à mesure des publications de Vila-Matas, je me référerai à la version électronique de son site web pour les ouvrages plus récents qui ne figurent pas dans l'édition imprimée, notamment *Impressions de Kassel* (2014), URL : <http://enriquevilamatas.com/autobiografia.html> (consulté le 08/05/15).

pour Vila-Matas), celle-ci n'est pas abordée de front, mais plutôt sous la forme d'une articulation entre cette Histoire (« avec sa grande hache »²⁷...) et leur histoire personnelle. Cependant, leur intérêt pour l'importance du contexte historique sera plutôt envisagé à partir de l'histoire littéraire et de leur place dans cette histoire, qui se traduit par une forte intertextualité. De fait, la pratique intertextuelle est une dimension fondamentale de leurs romans, dont la fonction apparaît comme étant aussi bien narrative que métatextuelle. En étudiant les formes et les fonctions de l'intertextualité, nous verrons se dessiner le paysage littéraire dans lequel nos deux écrivains s'inscrivent. Le troisième chapitre sera donc consacré aux relations intertextuelles que leurs romans établissent, ainsi qu'à la manière dont ces relations fonctionnent comme cadre de réflexion théorique sur la littérature. Car l'intertextualité désigne l'idée de la littérature qu'ils défendent, et se révèle être aussi manière de s'intéresser à l'aspect formel des œuvres dans la mesure où les textes convoqués par les écrivains ne se limitent pas uniquement à des œuvres littéraires. Des ouvrages théoriques font également partie du tissu narratif, altérant de ce fait la forme du roman, et conduisant à une hybridité générique symptomatique du renouveau formel de la littérature contemporaine. Ainsi nous examinerons, dans le quatrième chapitre, le rapport de Perec et de Vila-Matas à la théorie littéraire, dans la mesure où ils sont eux-mêmes auteurs de textes théoriques ou essayistiques, ainsi que la forme que prend l'hybridité générique dans leurs œuvres.

On se penchera enfin sur l'idée que le retour au réel de la littérature s'accompagne d'une réflexion sur la condition humaine. Partant du principe que la fiction est un « espace pour penser », nous verrons comment les œuvres de Georges Perec et d'Enrique Vila-Matas rendent compte de leur réel et du rôle de la littérature dans ce réel. Les romans deviennent ainsi le lieu où apparaissent tant leur biographie que leurs pensées sur la

²⁷ Perec, Georges, *W ou le souvenir d'enfance* [1975], Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2007, p. 17. Les références aux œuvres de Georges Perec et d'Enrique Vila-Matas seront données la première fois en note, puis elles seront par la suite intégrées entre parenthèses dans le corps du texte.

littérature, sur les relations entre littérature et réalité ainsi que sur leur propre relation à l'écriture. Les textes fictionnels de ces deux écrivains, mis en perspective avec leurs réflexions théoriques, montrent une littérature ayant le pouvoir d'agir sur le réel. Les deux auteurs conçoivent, de fait, la littérature comme une source vitale, comme l'occasion d'élargir leur vision du monde, comme le moyen d'acquérir des connaissances et comme un stimulant de la pensée. L'écriture, qu'elle soit ou non de fiction, est ce qui donne une forme à cette pensée construite dans et par la littérature. Partant des trois catégories de ce retour de la littérature à la transitivité – la subjectivité, l'histoire, la condition humaine – les romans autant que les essais de ces deux écrivains permettront de mettre en lumière la dimension « pensante » de la littérature contemporaine.

PREMIÈRE PARTIE : ÉCRITURE DE SOI ET
FICTION



Le Caravage, *Narcisse*, 1594-1596

L'écriture de soi occupe une grande part de la production littéraire, se divisant en de nombreuses catégories : mémoires, journal intime, autobiographie, autoportrait et, plus tardivement, autofiction. Malgré un jugement parfois négatif de la part des critiques aussi bien que des écrivains eux-mêmes¹, l'intérêt pour l'intériorité de l'individu et sa mise en écriture existent depuis l'Antiquité. Comme l'a montré Michel Foucault, contrairement à l'opinion selon laquelle l'entreprise autobiographique serait une activité narcissique, écrire sur soi relève d'une activité philosophique indispensable à l'apprentissage de l'art de vivre :

Aucune technique, aucune habileté professionnelle ne peut s'acquérir sans exercice ; on ne peut non plus apprendre l'art de vivre, *la techné tou biou*, sans une *askêsis* qu'il faut comprendre comme un entraînement de soi par soi : c'était là l'un des principes traditionnels auxquels depuis longtemps les pythagoriciens, les socratiques, les cyniques avaient donné une grande importance. [...] En tout cas, les textes de l'époque impériale qui se rapportent aux pratiques de soi font une large part à l'écriture. Il faut lire, disait Sénèque, mais écrire aussi².

L'écriture de soi n'est pas uniquement ni nécessairement autobiographique (au sens où elle devrait se présenter sous la forme d'un récit unificateur et donneur de sens). De fait, cette activité scripturale peut prendre différentes formes, dont deux sont principalement étudiées dans le

¹ « Les autobiographies se multiplient à l'évidence, mais elles sont repoussées par la critique en tant qu'autobiographies et sauvées de justesse en tant que virtualités de romans. [...] Comme si un texte de grande valeur littéraire ne pouvait être qu'un roman, l'autobiographie se définissant comme le degré le plus bas de la teneur littéraire, celui du reportage ou du témoignage sans apprêts », Lecarme, Jacques et Lecarme-Tabone, Eliane, *L'Autobiographie*, Paris, Armand Colin, (2^e éd.), 1999, p. 7.

² Foucault, Michel, « L'écriture de soi », *Dits et écrits IV (1954-1988)*, Paris, Gallimard, 1994, p. 417.

texte de Foucault : les *hupomnêmata* – qui regroupent plusieurs types de supports matériels, dont des carnets individuels, des livres de comptes ou des registres publics dans lesquels étaient inscrits des fragments d'ouvrages, des réflexions personnelles, des citations ou des idées entendues ailleurs – et la correspondance, principalement celle de philosophes, dans la mesure où l'examen de soi y est généralement mis en avant.

Ces deux types de textes, sans être à proprement parler orientés vers l'analyse de la conscience personnelle, relèvent de l'écriture de soi en ce sens qu'ils permettent à l'individu qui écrit, s'agissant notamment des *hupomnêmata*, de se « constituer soi-même comme sujet d'action rationnelle par l'appropriation, l'unification et la subjectivation, d'un déjà-dit fragmentaire et choisi »³. Le choix de certaines phrases lues ou entendues, l'intérêt porté à telle ou telle idée sont réappropriés par celui qui les transcrit. C'est dire que le travail de recopiage et de conservation relève d'une appréciation de l'idée ou de la phrase qui va être intégrée par le sujet à sa propre pensée, se constituant ainsi lui-même dans cet acte d'assimilation. La pratique de la correspondance, quant à elle, permet « de faire venir à coïncidence le regard de l'autre et celui qu'on porte sur soi quand on mesure ses actions quotidiennes aux règles d'une technique de vie »⁴. Écrire des lettres destinées à être lues par un autre engendre une certaine distanciation vis-à-vis de soi, au sens où l'on se voit de « l'extérieur » dans l'acte d'écriture par la « coïncidence » – pour reprendre le terme de Foucault – du regard d'autrui avec le nôtre. Cette prise de recul déclenchée par l'écriture épistolaire conduit à une vision sur soi plus globale et, par conséquent, permet de mieux se connaître pour, en fin de compte, mieux être et mieux vivre.

Ces formes d'écriture de soi, dont la fonction première n'est pas nécessairement d'élaborer un récit du passé, acquièrent une dimension réflexive – dans le sens de « spéculaire » – car elles renvoient à celui qui

³ *Ibid.*, p. 430.

⁴ *Idem.*

écrit une certaine image de lui-même et, ce faisant, prennent aussi une dimension réflexive – au sens cette fois-ci de « pensée critique » – puisqu’elles deviennent des outils pour la réflexion sur soi. Le fait d’attribuer à ces types de textes une dimension philosophique liée à l’exploration de la conscience et à la réflexion sur l’existence provient du fait que le *souci de soi*, d’après la terminologie de Foucault, avait une place importante pour les penseurs de l’Antiquité.

L’exercice de réflexion personnelle n’avait pour but que de mener vers celui d’une pensée philosophique permettant d’atteindre une vie plus sage, aux sens stoïque et épicurien du terme (qui ne relèvent pas nécessairement de deux philosophies opposées), c’est-à-dire une vie visant l’élimination des tourments causés par le souci d’un futur incertain, évacué au profit d’un passé connaissable et accessible :

[l’écriture des *hupomnêmata*] est à relier à un thème très général à l’époque ; il est en tout cas commun à la morale des stoïciens et à celle des épicuriens : le refus d’une attitude d’esprit tournée vers l’avenir (qui, à cause de son incertitude, suscite l’inquiétude et l’agitation de l’âme) et la valeur positive accordée à la possession d’un passé dont on peut jouir souverainement et sans trouble⁵.

Le regard porté sur la compréhension et l’analyse des mouvements de l’esprit est un des centres d’intérêt de philosophes comme Sénèque, Marc-Aurèle ou Épictète, qui soulignent la nécessité des « moments qu’on doit consacrer à se tourner vers soi-même »⁶.

Le souci de soi qui occupe les stoïciens et les épicuriens reste une préoccupation humaine constante, présente sous différentes formes au cours de l’histoire de la pensée. Dans un premier temps, la pensée sur soi semble être révélée de manière oblique par l’écriture de la pratique quotidienne – dans le cas des échanges épistolaires – ou par les notes et fragments d’idées

⁵ *Ibid.*, p. 420-421.

⁶ Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité 3. Le Souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984, p. 66.

– dans le cas des *hupomnêmata*. Les textes étudiés par Foucault se révèlent être des moyens d'écriture menant par déviation à la réflexion sur soi, puisqu'il ne s'agit pas de textes qui développent à proprement parler une écriture de soi sur le mode du récit. Au fil du temps, l'exploration de l'intériorité deviendra un objet d'étude et d'écriture à part entière, en passant par *Les Confessions* de Saint-Augustin puis par les *Essais* de Montaigne jusqu'à arriver – avec toutes les problématiques qui leur sont liées – aux différentes variations contemporaines de l'autobiographie dont, en particulier, l'autofiction.

De sorte que les manières d'aborder le soi prennent des formes très variées : allant de l'examen de conscience à visée religieuse d'Augustin à la justification de soi de Rousseau, en passant par l'*essai* montaignien comme construction de soi, l'écriture de l'intime se manifeste en effet de diverses manières au long de l'histoire philosophique et littéraire. Parfois assumées en tant que récits de soi, parfois présentées en tant qu'autobiographies « traditionnelles », parfois niant leur appartenance à ce genre (mais y ressortissant tout de même), d'autres fois encore jouant avec les codes du genre pour échapper à trop de rigidité formelle, les œuvres littéraires qui placent au centre de leur préoccupation l'intériorité du sujet et l'écriture du soi sont extrêmement nombreuses.

En ce qui concerne la littérature des XX^e et XXI^e siècles, Proust, Leiris, Duras, Sarraute, Robbe-Grillet, Ernaux, Modiano, Perec, Cortázar, Borges, Mariás, Vila-Matas et bien d'autres font partie de ces écrivains ayant touché d'une manière ou d'une autre à l'exploration de l'intériorité du sujet et à sa mise en écriture. Aujourd'hui, l'essor des études critiques⁷ sur les différentes formes d'écriture de soi telles que l'autobiographie, le journal intime ou encore l'autofiction fait la preuve de la complexité de la question de l'intériorité du sujet et de la difficulté de sa mise en écriture.

⁷ Il suffit de constater le nombre des ouvrages publiés sur la question depuis le célèbre *Pacte autobiographique* de Philippe Lejeune (Paris, Seuil, 1975) (pour plus de détails, je renvoie à bibliographie du livre de J. Lecarme, *L'autobiographie, op. cit.* p 293-301).

Georges Perec et Enrique Vila-Matas sont des auteurs contemporains qui accordent l'un et l'autre une place importante à la réflexion sur soi non seulement en tant qu'individus mais aussi, et surtout, en tant qu'écrivains. Or, leur incursion dans le genre de l'autobiographie a été oblique, car ils n'ont pas suivi les codes du genre. *W ou le souvenir d'enfance*⁸ et *Paris ne finit jamais*⁹ sont des récits possédant un contenu autobiographique avéré, mais où le mélange avec la fiction désigne cette dernière comme un autre moyen d'écrire le soi. C'est dire que, à l'instar des *hupomnêmata* ou des correspondances, l'écriture de textes de fiction se fait une forme « déviée » d'écriture de soi au sens où l'univers romanesque est investi de l'être et de la pensée de son auteur. Dans cette perspective, les romans de Georges Perec et d'Enrique Vila-Matas sont envisageables comme des textes où l'autobiographie est dite par le biais de la fiction sans pour autant relever de l'autofiction.

Il sera à présent question de mettre en évidence la manière dont leurs textes ouvertement présentés comme des « autobiographies » sont en réalité des formes subverties du genre en raison de l'impossibilité d'une écriture de soi qui serait dépourvue d'une certaine part de fiction. En ce sens, non seulement la fiction devient un lieu d'écriture de soi, mais elle s'avère aussi indispensable à la mise en scène de la subjectivité. Quand bien même *W ou le souvenir d'enfance* et *Paris ne finit jamais* seraient présentés comme des autobiographies, ces deux livres mettent en avant le besoin de fiction dans la construction littéraire de la subjectivité.

Après avoir montré les enjeux de l'usage de la fiction dans l'écriture de type autobiographique, nous proposerons de lire les romans de Perec et Vila-Matas sous l'angle de l'écriture de soi dans la mesure où, par le biais de l'insertion de motifs biographiques, la fiction narrative fonctionne également comme un type alternatif d'écriture autobiographique.

⁸ Perec, Georges, *W ou le souvenir d'enfance* [1975], Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2007.

⁹ Vila-Matas, Enrique, *Paris ne finit jamais* [2003], trad. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, 2004.

CHAPITRE 1. L'AUTOBIOGRAPHIE SUBVERTIE



Jan Matejko, *Conversation de Copernic avec Dieu*, 1872

*Un récit autobiographique est une
fiction possible parmi d'autres.*
Enrique Vila-Matas

L'écriture de soi ne relève pas nécessairement de la mise en récit biographique, comme le montre la lecture, par Foucault, des correspondances et cahiers de notes de philosophes de l'Antiquité. En effet, la mise en scène de la subjectivité se rencontre dans les différents types de textes où se produit un travail d'introspection : Georges Gusdorf les a appelés « les écritures du moi ». Pour lui, il est possible de parler d'écriture du moi dès lors que le sujet se prend délibérément pour objet d'étude dans le texte qu'il écrit : « Les écritures du moi englobent tous les textes à la faveur desquels une individualité tente d'approfondir la connaissance qu'elle a d'elle-même, à la fois mémorial du passé et élucidation du présent »¹. En ce sens, les confessions, les mémoires, le journal intime, l'autobiographie, l'autoportrait, l'autofiction, font tous partie du grand ensemble des écritures du moi. La naissance de ces écritures se situe, selon Gusdorf, dans le travail d'introspection lié au christianisme et à l'examen de conscience d'ordre confessionnel – dont témoignent principalement *Les Confessions* de Saint Augustin. Les exemples des correspondances et des carnets de notes des philosophes antiques n'entreraient donc pas dans ce cadre – leur but premier n'étant pas expressément la connaissance de soi –, mais l'aspect intime de ce type d'écriture serait un effet visible *a posteriori*. C'est dire que le regard porté sur l'intériorité ne se trouvant pas en amont, comme un objectif de l'entreprise d'écriture, mais en aval, comme une conséquence de celle-ci, ce type de textes ne pourrait être considéré comme appartenant à la catégorie des écritures du moi telle qu'elle est établie par Gusdorf.

Or, ce dernier avance également l'idée que « [l]'écrivain a pour matière première le vécu de sa vie ; toute écriture littéraire, dans son premier

¹ Gusdorf, Georges, *Lignes de vie 1. Les Écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 242.

mouvement, est une écriture du moi »². Il rejoint alors le propos de Foucault au sens où l'écriture en tant que telle reflète quelque chose du moi de l'écrivain. Mais une telle conception exclut la définition de catégories génériques : n'importe quel texte peut alors être lu comme une forme d'écriture du moi et rend l'activité volontaire d'exploration de l'intériorité parfaitement indéterminée.

L'apport théorique des travaux de Philippe Lejeune sur l'autobiographie a été précisément de fournir une définition de l'autobiographie comme un genre à part entière. Il est donc impossible de parler d'autobiographie sans mentionner sa célèbre définition élaborée dans *Le Pacte autobiographique* : « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »³. Bien que cette définition ait été discutée, notamment quant à la délimitation historique du genre⁴, il n'en reste pas moins qu'elle constitue un point de départ pour poser les éléments constitutifs du genre autobiographique. Établir les caractéristiques permettant de construire une typologie des textes autobiographiques s'avère nécessaire pour délimiter l'autobiographie en tant que genre distinct des autres types d'écriture de soi, faute de quoi tout texte pourrait être considéré comme autobiographique, ainsi que le suggère Gusdorf : « L'autobiographie ne devrait pas être considérée comme un genre littéraire parmi les autres, mais comme un mode de lecture applicable aux œuvres littéraires les plus diverses »⁵. Les deux critiques s'opposent ainsi sur la manière de concevoir l'écriture de soi qui, pour Gusdorf, est un mode de

² *Ibid.*, p. 15.

³ P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 14.

⁴ P. Lejeune considère les *Confessions* de Rousseau comme la première autobiographie, assignant de ce fait les *Confessions* de Saint-Augustin et les *Essais* de Montaigne à une autre catégorie. Cette thèse a donné lieu à une querelle, notamment entre Georges Gusdorf et Philippe Lejeune lors d'un colloque sur l'autobiographie organisé à la Sorbonne le 25 janvier 1975. La publication des actes est accompagnée de la transcription des discussions entre les deux théoriciens dans la *Revue d'Histoire Littéraire de la France : L'Autobiographie*, n° 6, novembre-décembre 1975, Paris, Armand Collin, p. 931-936 et p. 995-1002.

⁵ G. Gusdorf, *op. cit.*, p. 245.

lecture, tandis que pour Lejeune elle constitue un genre littéraire à part entière, doté d'une forme et de caractéristiques spécifiques.

C'est précisément la conception de l'autobiographie comme un genre défini et identifiable qui conduit Lejeune à situer sa naissance dans un moment précis de l'histoire littéraire : la publication des *Confessions* de Rousseau, dans la mesure où cette œuvre se démarque des modes confessionnels (et, donc, étroitement liés au religieux) de l'écriture du moi. Si le titre fait sans doute référence à celui d'Augustin, l'évacuation de la valeur religieuse confère au mot et à l'œuvre un sens différent. De fait, le livre de Rousseau paraît libéré de la dimension religieuse pour adopter un point de vue plutôt psychologique, ou même philosophique, au sens où l'auteur se concentre sur la « genèse de sa personnalité » : « dans le travail d'exploration mené par Rousseau, l'essentiel est la *remontée* vers l'origine »⁶. Il ne s'agit pas, en effet, de confession religieuse, mais d'examen de soi, de volonté de comprendre son être à partir de la récupération de son histoire.

Dans la même lignée, le philosophe allemand Georg Misch accorde à ce moment de l'histoire littéraire une importance charnière en ce qui concerne le genre autobiographique, car avec le texte de Rousseau les diverses formes d'écriture de soi prennent une dimension littéraire et non plus seulement religieuse. C'est en effet au XVIII^e siècle que l'intérêt pour l'analyse du développement intérieur de l'individu se manifeste, en particulier dans le *Bildungsroman* où l'apprentissage et la construction de l'identité sont mis en récit, dans une interaction entre « autobiographie » et roman : « Les formes de vie deviennent formes d'écriture et c'est l'étape rousseauiste de l'histoire de l'individualité qui fonde le fait que le récit de la vie d'un homme devient texte autobiographique au sens plein du terme »⁷. Avec Rousseau, l'écriture de soi cesse d'appartenir au domaine de la confession religieuse pour devenir récit focalisé sur l'intériorité et la réflexion sur soi.

⁶ P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 76.

⁷ Moreau, Pierre-François, « Une théorie de l'autobiographie : Georg Misch », *Revue de synthèse*, 4e S. n° 3-4, juil-déc. 1996, p. 388.

De ce point de vue, l'autobiographie peut être envisagée comme un genre littéraire dans la mesure où elle utilise la forme du récit et n'est plus seulement un mode de lecture. Cette interaction avec le roman sera la source de toute la problématique de la fictionnalité du genre autobiographique, au sens où la mise en récit de l'histoire de la personnalité de l'écrivain par lui-même relève, pour certains, davantage de la fiction que du récit factuel. À ce sujet, Jacques Lecarme divise les théoriciens en deux catégories : les intégrationnistes, pour qui « toute autobiographie est une manière de roman », et les ségrégationnistes, « pour qui le genre autobiographique a sa légitimité et son autonomie »⁸. Sans être nécessairement au fait des polémiques théoriques autour de la question de la fictionnalité de l'autobiographie, Georges Perec et Enrique Vila-Matas mettent en avant l'impossibilité de trancher cette question en écrivant des autobiographies empreintes de fiction.

I. L'AUTOBIOGRAPHIE A BESOIN DE FICTION

1. Un mode de lecture

La question de l'autobiographie et de sa définition est lourde de débats et de perspectives : la mise en écriture de la vie s'avère aussi complexe que la vie elle-même. Une des principales problématiques soulevées par le genre autobiographique tient au fait que la reconstitution du passé par le récit lui confère un statut artificiel : c'est une construction subjective et non une présentation factuelle du vécu du sujet. Pour certains critiques, dès lors que la vie d'un individu est mise en récit, elle entre dans la catégorie du texte

⁸ J. Lecarme, *op. cit.*, p. 272. L'auteur est à ce sujet catégorique. Pour lui, dès lors qu'il y a invention ou substitution d'un élément réel par un élément fictif, il ne s'agit plus d'autobiographie mais de roman : « L'invention de noms de lieux fictifs exclut l'autobiographie et implique le roman » (note 1, p. 62).

fictionnel, et donc tendanciuellement littéraire. Jean-Philippe Miraux, par exemple, considère que « la question autobiographique [...] ne peut être traitée qu'au travers d'une écriture fictive »⁹, et situe ainsi l'autobiographie du côté de la fiction (littéraire) plus que du discours factuel. L'autobiographie ne constitue-t-elle dès lors qu'un élément du champ narratif – en tant que construction langagière, insuffisante pour représenter, dans sa totalité, l'individu qui la construit – ou bien s'agit-il d'un genre distinct du romanesque dans la mesure où la volonté de son auteur de dire la vérité sur lui donnerait au texte valeur d'authenticité ?

Gusdorf considère l'écriture du moi comme un genre à part entière, mais possédant une multiplicité de nuances dans la manière d'aborder et d'écrire le sujet. C'est en ce sens que la prise en compte de l'intention de l'auteur apparaît comme un critère indispensable à l'interprétation de textes autobiographiques :

L'autobiographie ne constitue pas une catégorie unitaire, répondant, chez tous ceux qui la pratiquent, à une même intention ; dans son projet et dans sa réalisation, de considérables différences peuvent intervenir. Le présupposé selon lequel toutes les écritures du moi seraient équivalentes fausse par avance l'interprétation¹⁰.

Parmi ces diverses intentions, l'auteur en distingue deux : personnelle et publique. L'intention d'écriture personnelle a pour finalité de mieux se connaître et se comprendre, comme c'est le cas dans les *Essais* de Montaigne (bien que dans cet exemple particulier le texte ait été écrit pour être lu par un public restreint aux personnes proches, Gusdorf prend en compte l'intention première de l'auteur, qui est d'explorer son intériorité). L'intention d'écrire pour un public a quant à elle pour but de construire l'image de soi que l'on veut exhiber à autrui – comme les *Confessions* de

⁹ Miraux, Jean-Philippe, *L'Autobiographie. Écriture de soi et sincérité*. Paris, Nathan, coll. « 128 », 1996, p. 111.

¹⁰ G. Gusdorf, *op. cit.*, p. 414.

Rousseau. De ce point de vue, l'intention de l'auteur engage la question de la vérité, car l'écriture de soi à intention personnelle suppose la sincérité totale de l'écrivain vis-à-vis de lui-même (puisqu'il veut se connaître réellement), tandis que l'écriture consciente de son statut public est susceptible de cacher certaines vérités en vue de construire une image plus valorisante de soi. Cependant, quelle que soit l'intention première de l'écrivain, le texte produit est considéré comme relevant d'une écriture distincte de la fiction (littéraire) car elle prend pour objet l'individu dans sa réalité.

Bien qu'en désaccord avec lui relativement aux délimitations historiques du genre de l'autobiographie, Lejeune se situe dans la même lignée que Gusdorf du point de vue de la désignation de l'autobiographie comme un genre distinct de la fiction narrative. De fait, l'identification entre le « je » narrateur et l'auteur réel instaure d'emblée une forme d'authenticité, évacuant du même coup la possibilité d'une lecture fictionnelle. C'est là tout l'intérêt de la définition que Lejeune propose du pacte autobiographique, car l'auteur aussi bien que le lecteur donnent au récit une valeur d'authenticité et de vérité : « C'est à [un] niveau global que se définit l'autobiographie : c'est un mode de lecture autant qu'un type d'écriture, c'est un *effet contractuel* historiquement variable »¹¹. Les deux parties sont ainsi essentielles pour qu'ait lieu l'acceptation du contrat : du côté l'écrivain il doit y avoir engagement, promesse de dire la vérité et le lecteur doit accepter cette proposition.

En effet, pour les deux théoriciens, l'autobiographie est surtout une question de lecture. De la même manière que toute fiction implique la « suspension volontaire de l'incrédulité »¹² d'un lecteur qui accepte de croire à ce qu'il lit, l'autobiographie établit un pacte de lecture entre l'auteur qui s'engage à dire la vérité et le lecteur qui accepte de le croire. Le récit autobiographique doit autoriser une lecture non fictionnelle par le biais de divers indices, que ce soit dans le paratexte qui précise qu'il s'agit d'une

¹¹ *Ibid.*, p.45

¹² « willing suspension of disbelief », Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia Literaria*, vol. 2, Londres, Oxford University Press, 1907, p. 6.

autobiographie (soit par indication explicite, soit par appartenance à une collection éditoriale particulière), ou bien par l'identité affichée du narrateur et de l'auteur et la déclaration explicite du fait qu'il s'agira du récit de la vie de celui-ci. Dès lors que l'auteur s'engage à parler de lui-même, le lecteur accepte le pacte autobiographique et considère que ce qui est rapporté dans le récit est vrai, qu'il s'agit d'événements réels et que celui qui les écrit est, lui aussi, bel et bien réel.

De même, selon le théoricien espagnol José María Pozuelo Yvancos, l'entreprise autobiographique ne cherche pas à tromper les lecteurs, mais bien à affirmer l'existence de l'auteur : « l'autobiographie est un regard porté sur sa propre vie en tant qu'histoire ayant un sens, un projet. Se constituer en tant qu'être historique, véritable, est essentiel à l'acte autobiographique »¹³. La désignation explicite de la nature autobiographique d'un texte est donc fondamentale pour qu'aboutisse le pacte de lecture. Ainsi, le fait qu'une autobiographie ne soit pas lue en tant que fiction l'empêche de faire partie de cette catégorie de textes : « C'est la lecture qui engendre l'espace dans lequel vit le pacte autobiographique. Qu'il s'agisse d'un espace de fiction ou non [...], l'autobiographie *n'est pas lue en tant que fiction* »¹⁴.

Cette dernière remarque est importante, car elle met en avant l'idée que la façon de lire détermine en dernière instance le statut du texte en tant que fiction ou non fiction. L'exemple de *Sir Andrew Marbot* (1981) de Wolfgang Hildesheimer est à ce titre très significatif. Le livre, présenté comme une biographie historique et reçu par la critique comme telle, est en réalité la biographie d'une personne imaginaire. Dorrit Cohn, dans *Le Propre de la fiction*, cite une lettre de Hildesheimer à l'éditeur du *London Review of*

¹³ « la autobiografía es una mirada a su propia vida como historia con un sentido, con un proyecto. Constituirse como ser histórico, verdadero, es esencial al acto autobiográfico ». Pozuelo Yvancos, José María, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelone, Ed. Crítica, coll. « Letras de humanidad », 2006, p. 89.

¹⁴ « Es la lectura la que genera el espacio donde vive el pacto autobiográfico. Sea o no un espacio de ficción [...], la autobiografía *no es leída como ficción* ». Souligné par l'auteur. *Ibid.*, p. 30.

Books au sujet de la mauvaise interprétation de son livre faite dans le compte-rendu de la revue : « Monsieur, j'ai été consterné de constater que l'auteur du compte-rendu de mon dernier livre, *Sir Andrew Marbot*, a raté le point essentiel de mon ouvrage, à savoir le fait que le héros de cette biographie n'a jamais existé. Il est purement fictif... »¹⁵. Dans ce cas particulier, le faux-semblant a été tellement bien élaboré qu'il en a effacé le caractère fictif du personnage, faussant de la sorte la réception de l'ouvrage. C'est dire que même si l'ouvrage est entièrement construit autour d'un personnage fictif, c'est sa lecture en tant que biographie authentique qui en a déterminé le statut du point de vue de la réception. Bien que l'exemple de ce livre concerne une biographie et non pas une autobiographie, sa réception erronée fait tout de même la démonstration que son mode de lecture détermine un texte. Telle est en tout cas la position des théoriciens qui défendent l'idée que l'autobiographie ne relève pas de la fiction dans la mesure où elle est lue en tant que récit véridique de la vie d'une personne réelle. Cependant, pour d'autres critiques, l'autobiographie engage un aspect fictionnel, lié à la configuration même du récit en tant que forme narrative.

2. Le récit autobiographique est inséparable de la fiction

Pour certains théoriciens, l'autobiographie est moins la restitution mimétique de la vie de son auteur que la création d'une identité qui se nourrit de l'écriture même. De ce point de vue, l'autobiographie est considérée plutôt comme une forme de création que comme une représentation référentielle de soi :

[...] l'autobiographie en tant que genre littéraire possède une virtualité créative plus que référentielle. Virtualité de *poiesis* avant que de

¹⁵ Cité par Cohn, Dorrit, *Le Propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001, p. 125.

mimesis. Pour cette raison, c'est un instrument fondamental non pas tant pour une reproduction que pour une vraie *construction* de l'identité du moi¹⁶.

Dans la même lignée, pour J.-P. Miraux comme pour le théoricien américain Paul Eakin, l'écriture autobiographique apparaît comme le moyen de création d'une *nouvelle vie* : « la vie personnelle peut rencontrer dans l'activité scripturaire la possibilité d'une nouvelle vie [...] ; l'autobiographie est renaissance, initiative qui pose les conditions d'une éventuelle reconquête de soi, d'une reconstruction, d'une reconstitution »¹⁷ ; il y a « récréation du soi dans le langage du discours autobiographique »¹⁸. De ce point de vue, l'identité du sujet écrivant se présente non pas comme déjà pleinement constituée avant le travail d'écriture, mais comme se nourrissant et se modifiant à partir de l'écriture. En ce sens, il s'agit plutôt d'un mouvement de va-et-vient dans lequel le sujet réel se re-construit à travers l'écriture de sa vie : « il existe une forme d'enrichissement de l'œuvre par la vie, laquelle, travaillée et retravaillée dans l'espace imaginaire, sert de fondement à l'œuvre romanesque ou poétique »¹⁹. Penser que l'écriture autobiographique serait uniquement création de l'identité de l'écrivain et non pas mise en récit de sa vie serait négliger la part de biographie précédant l'écriture. Le soi est inventé et découvert en même temps, il prend forme dans et par le langage qui l'exprime. Aussi, dès lors que le sujet se crée dans et par l'écriture, son identité se voit altérée par le texte.

Dans cette optique, Paul Ricœur a développé dans son livre *Soi-même comme un autre* l'idée qu'invention et découverte de l'identité ne s'excluent

¹⁶ « la autobiografía como género literario posee una virtualidad creativa, más que referencial. Virtualidad de *poiesis* antes que de *mimesis*. Es, por ello, un instrumento fundamental no tanto para la reproducción cuanto para una verdadera *construcción* de la identidad del yo ». Villanueva, Darío, « Para una pragmática de la autobiografía », *El polen de ideas*, Barcelona, PPU, 1991, p.103.

¹⁷ J.-P. Miraux, *op. cit.*, p.11.

¹⁸ « re-creation of the self in the language of autobiographical discourse », Eakin, Paul, *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton, Princeton University Press, 1985, p. 213.

¹⁹ J.-P. Miraux, *op. cit.*, p. 113.

pas nécessairement l'une l'autre²⁰. C'est dire que le sujet qui a une certaine idée de sa propre identité avant de s'écrire, s'invente et se crée en même temps dans et par l'écriture. Le discours de soi – ce que le philosophe appelle l'« identité narrative » – intervient donc dans « la constitution conceptuelle de l'identité personnelle »²¹. En ce sens, toute mise en intrigue de l'histoire de sa vie engage « une genèse mutuelle entre le développement d'un caractère et celui d'une histoire racontée »²². Si l'on dresse un parallèle entre les discours que l'on tient sur nous-mêmes et l'écriture autobiographique, l'histoire que le sujet écrit et l'identité qui se construit dans et par l'écriture se donnent naissance l'une à l'autre dans le geste scriptural.

À l'instar de P. Ricœur, Jean-Pierre Carron affirme que l'autobiographie n'est pas la restitution ou la reconstitution d'une vie, mais bien la création d'une identité autre, fabriquée par l'écrivain. En d'autres termes, il considère que l'écriture de soi est le « lieu d'émergence d'une identité narrative »²³ en ce sens que, affirme-t-il, « l'autobiographie génère une identité, l'identité à proprement parler narrative de l'intimiste »²⁴. C'est dire que le fait d'élaborer un discours sur soi (identité narrative) contribue à la constitution du soi réel de l'individu (identité personnelle). L'écriture de soi

²⁰ Pozuelo Yvancos est à ce sujet du même avis que Ricœur : « Les termes *découverte* et *invention* ne s'opposent pas, car l'invention est simultanée et avance parallèlement à l'idée qu'il existait un noyau formel, vécu, référentiel, que le processus de mémoire autobiographique fait émerger [...], d'autant plus parce que le genre autobiographique a progressivement été relié au désir d'affirmer la différence et la continuité de la subjectivité individuelle propre (qu'elle soit construite ou découverte, ou comme je le crois, les deux choses à la fois) » (*De la autobiografía. Teoría y estilos, op. cit.*, p. 83). « Los términos de *descubrimiento* e *invención* no se contraponen, porque la invención es simultánea y corre pareja con la idea de que existía un núcleo formal, vivido, referencial, que el proceso de memoria autobiográfica hace aflorar [...], mucho más cuando el género autobiográfico se ha ido vinculando progresivamente al deseo de afirmar la diferencia y continuidad de la propia subjetividad individual (sea ésta construida o descubierta, o como creo, ambas cosas a las vez) ».

²¹ Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 143.

²² *Ibid.*, p. 171.

²³ Carron, Jean-Pierre, *Écriture et identité. Pour une poétique de l'autobiographie*, Bruxelles, OUSIA, 2002, p. 131.

²⁴ *Ibid.*, p. 136.

apparaît, dans cette perspective, comme ayant un impact sur l'identité de l'individu qui s'écrit²⁵.

Si une forme de création de l'identité est engagée dans le processus d'écriture de soi, il apparaît également que la mise en récit implique, selon P. Ricoeur, une forme de fiction liée à la narrativité du discours de soi. Les histoires que les individus racontent à leur sujet, affirme le philosophe, deviennent plus intelligibles à la lumière des modèles narratifs qui introduisent de ce fait une dimension fictionnelle dans ces histoires :

[...] ne tenons-nous pas les vies humaines pour plus lisibles lorsqu'elles sont interprétées en fonction des histoires que les gens racontent à leur sujet ? Et ces histoires de vie ne sont-elles pas rendues à leur tour plus intelligibles lorsque leur sont appliqués des modèles narratifs – des intrigues – empruntés à l'histoire proprement dite ou la fiction (drame ou roman) ? Il sembl[e] donc plausible de tenir pour valable la chaîne suivante d'assertions : la compréhension de soi est une interprétation ; l'interprétation de soi, à son tour, trouve dans le récit, parmi d'autres signes et symboles, une médiation privilégiée ; cette dernière emprunte à l'histoire autant qu'à la fiction, faisant de l'histoire d'une vie une histoire fictive, ou, si l'on préfère, une fiction historique, entrecroisant le style historiographique des biographies au style romanesque des autobiographies imaginaires²⁶.

Dans cette perspective, l'identité du sujet semble inextricablement liée à une certaine forme de fiction impliquée par la mise en récit de la vie. Du reste, l'impossibilité de se remémorer avec exactitude la totalité de son histoire personnelle soulève le problème de la fiabilité de la mémoire. Il

²⁵ C'est là un phénomène semblable à celui de l'écriture de soi des philosophes de l'Antiquité, à la différence près que dans la pratique de ces derniers, l'objectif ultime était de changer et améliorer leur existence, tandis que pour les autobiographes, l'objectif apparaît plutôt comme celui d'une exploration métaphysique, d'un questionnement sur le fonctionnement de l'homme, sur son rapport à lui-même et aux autres.

²⁶ P. Ricoeur, *op. cit.*, note 1, p. 138.

devient dès lors difficile d'évacuer avec certitude toute part d'invention ou de fiction du récit autobiographique.

Dans son livre consacré à l'analyse de l'autobiographie et de ses évolutions, Jacques Lecarme s'appuie sur des propos de Gertrude Stein selon qui, lors de l'écriture d'une autobiographie, « [o]n sait si bien si parfaitement bien que ce n'est pas soi. Ce ne peut être soi parce que l'on ne peut se souvenir exactement »²⁷. La place de la mémoire dans l'écriture autobiographique pose donc la question de la véracité du discours autobiographique, puisque l'auteur d'une autobiographie sait pertinemment que ce qu'il écrit ne contiendra jamais la totalité de sa vie parce qu'elle lui échappe à lui-même. En effet, la mémoire est aussi bien défaillante que déformante. Dans *Paris ne finit jamais*, par exemple, Vila-Matas affirme que « [l]e passé est un ensemble de souvenirs, de souvenirs très précaires, parce qu'ils ne sont jamais vrais » (*Paris ne finit jamais*, p. 184). Les souvenirs ne sont jamais vrais parce qu'ils ne sont que souvenirs du souvenir et non de la réalité, ainsi que Vila-Matas le fait dire à Borges rapportant les mots de son propre père :

[...] chaque fois que je me souviens de quelque chose, je ne m'en souviens pas vraiment, car je me souviens de la dernière fois où je m'en suis souvenu, je me souviens d'un dernier souvenir. Ce qui veut dire que, en fait, je n'ai aucun souvenir, aucune image de mon enfance ou de ma jeunesse (*Paris ne finit jamais*, p. 185).

Partant de cette conception borgésienne de la mémoire, celle-ci apparaît comme une création imaginaire, comme un produit de l'imagination qui s'éloigne au fil du temps de la réalité et la rend, d'une certaine façon, fictionnelle. De fait, la fiction ne se trouve pas uniquement dans l'aspect narratif du discours sur soi, elle fait également partie de la mémoire en tant

²⁷ Stein, Gertrude, *Autobiographies*, 1946. Cité par J. Lecarme, *op. cit.*, p. 16.

qu'elle « appartient à la même partie de l'âme que l'imagination »²⁸. Comme le rappelle Frances Yates en reprenant la pensée d'Aristote, la faculté de l'imagination traite les perceptions sensorielles en en faisant des images

qui deviennent le matériau de la faculté intellectuelle. L'imagination est l'intermédiaire entre la perception et la pensée. Ainsi, alors que toute connaissance dérive, en dernière analyse, d'impressions sensorielles, ce n'est pas sur cette matière brute que la pensée travaille, mais seulement une fois que ces impressions ont été traitées, ou absorbées, par la faculté imaginative²⁹.

Dans la logique de Ricœur, qui voit le discours de soi comme une forme de fiction, les souvenirs mis en récit se trouvent également reliés à une narrativité qui les rattache à une part de fiction. Toutefois, il convient de préciser, à l'instar d'Henri Bergson, que l'acte d'imaginer n'est pas équivalent à celui de se souvenir :

Imaginer n'est pas se souvenir. Sans doute un souvenir, à mesure qu'il s'actualise, tend à vivre dans une image ; mais la réciproque n'est pas vraie, et l'image pure et simple ne me rapportera au passé que si c'est en effet dans le passé que je suis allé la chercher, suivant ainsi le progrès continu qui l'a amenée de l'obscurité à la lumière³⁰.

Malgré une différence visible entre les deux actes mentaux, il est tout de même intéressant de constater que, dans la perspective d'Aristote, non seulement mémoire et imagination entretiennent des rapports étroits, mais la capacité imaginative – dans le sens de la formation d'images mentales résultant de la perception sensorielle –, se présente comme étant le propre

²⁸ Yates, Frances, *L'Art de la mémoire*, trad. Daniel Arasse, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1975, p. 45.

²⁹ *Ibid.*, p. 44.

³⁰ Bergson, Henri, *Matière et Mémoire. Essai sur la représentation du corps à l'esprit*, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1968, 92^e éd., p. 150.

de la pensée : « il est même impossible de penser sans une image mentale »³¹. Bien que les images mentales tirées des perceptions sensorielles aient leur source dans la réalité sensible – ce qui empêcherait dès lors de les considérer comme des fictions –, il n'en reste pas moins qu'imagination et remémoration partagent l'usage d'images mentales et sont susceptibles d'être mises en relation avec une certaine forme de fiction si l'on considère, comme Claude Burgelin, que « la mémoire [...] n'est qu'une province de l'imaginaire »³². De fait, partant de l'idée que la mémoire est incomplète ou insuffisante pour permettre de faire un récit autobiographique fidèle à la réalité du vécu de son auteur, le recours à une certaine part de fictionnalité s'avère inévitable, et même intrinsèque au genre de l'autobiographie.

De la même manière que l'imaginaire est un élément constitutif de la pensée, les rêves, bien qu'ils relèvent du domaine de l'irrationnel, font également partie de l'univers mental de l'individu, au même titre que les faits composant son histoire personnelle. Pour Vila-Matas aussi bien que pour Perec, une attention particulière est portée au rêve en tant qu'élément faisant partie de leur vécu. *La Boutique obscure*³³ de Perec, qui consiste en la transcription de cent vingt-quatre rêves, est précisément considérée par l'auteur comme « une autobiographie nocturne » :

Je ne sais plus très bien ce que je croyais pouvoir attendre, au début, d'une telle expérience : d'une façon plutôt confuse, elle me semblait venir s'inscrire dans un projet autobiographique détourné, entrepris depuis quelque temps déjà et dans lequel je tentais de cerner ma propre histoire, [comme si] mes récits de rêves avaient pu constituer ce que j'appelais une autobiographie nocturne³⁴.

³¹ Aristote, *De memoria et reminiscencia*, 449b, 31. Cité par F. Yates, *op. cit.*, p. 45.

³² Claude Burgelin, « Pour l'autofiction » dans Burgelin, Claude ; Grell, Isabelle et Roche, Roger-Yves (dirs.), *Autofiction(s). Colloque de Cerisy 2008*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2010, p. 14.

³³ Perec, Georges, *La Boutique obscure* [1973], Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2010.

³⁴ Perec, Georges, « Le rêve et le texte », *Je suis né*, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », p. 75-77.

Il en est de même dans *Paris ne finit jamais*, où Vila-Matas affirme que les rêves font partie du vécu : « un rêve doit être considéré comme vécu, de la même façon que les rêves s'infiltrent dans notre réalité quotidiennement » (*Paris ne finit jamais*, p. 247). La fiction – que ce soit sous la forme narrative du discours autobiographique, par le rôle qu'elle joue dans la mémoire ou par son association aux rêves en tant qu'éléments à prendre en compte pour représenter la vie d'une personne – apparaît comme une caractéristique propre à la constitution mentale des individus que l'autobiographie (dans son acception traditionnelle) ne permet pas d'inclure, dans la mesure où elle se veut un récit que l'on pourrait dire factuel et vérifiable de l'histoire de la personnalité.

Dans cette perspective, la part de fiction présente dans toute subjectivité paraît mieux exprimée par une écriture elle aussi fictionnelle. C'est en ce sens que Claude Burgelin conçoit l'autofiction comme

une voie d'accès à la vie intérieure, là où se répercutent les émotions et où elles colorent ou métamorphosent ce qui eut lieu, là où se nouent l'affect et la pensée, la présence à l'instant et les arrière-fonds de la mémoire, l'appel des mots et des rêves d'aujourd'hui et leurs résonances passées³⁵.

L'acceptation de la présence indéniable d'une forme de fictionnalité dans le récit autobiographique permet d'expliquer l'effervescence de l'autofiction depuis la fin des années 1970, au sens où le genre de l'autobiographie pose des problèmes qui semblent réglés, ou du moins évacués, par le recours ouvert à la fiction. À ce sujet, le critique espagnol spécialiste de l'autofiction Manuel Alberca énonce la proposition suivante :

la fiction vient en aide au romancier autobiographe et lui accorde une liberté que l'autobiographie ne lui accorderait jamais. Les dilemmes

³⁵ C. Burgelin, « Pour l'autofiction », *art. cit.*, p. 18.

(raconter ou passer sous silence ; montrer ou cacher ; avouer ou mentir, etc.), qui obligent et compromettent l'autobiographe, semblent perdre leur vigueur dans le champ des romans du moi [...]»³⁶.

Si l'autofiction permet à l'auteur de se libérer de certaines contraintes de l'écriture autobiographique, le concept n'est cependant pas tout à fait pertinent lorsqu'il s'agit de rendre compte des démarches d'écriture du moi de Georges Perec et d'Enrique Vila-Matas, comme on tentera à présent de le montrer.

3. L'autofiction est-elle la solution ?

Parler d'autofiction appelle nécessairement la mention de l'inventeur du terme, Serge Doubrovsky, qui, en 1977, définit son livre *Fils* comme suit : « Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau »³⁷. L'autofiction se distingue donc du roman car elle se fonde sur des événements et des faits réels, bien qu'ils soient fictionnalisés. Mais elle est également différente de l'autobiographie du fait de l'usage explicite de la fiction.

Toutefois, si l'on replace ce phénomène dans l'histoire littéraire, il apparaît que l'écriture autofictionnelle existait déjà avant la création du mot pour la décrire. Telle est la proposition de Pozuelo Yvancos, qui voit dans les œuvres de Georges Perec (*W ou le souvenir d'enfance*) et de Roland Barthes (*Roland Barthes par Roland Barthes*), toutes deux publiés en 1975, une

³⁶ « la ficción viene en ayuda al novelista autobiográfico y le concede una libertad que no le concedería nunca la autobiografía. Los dilemas (contar o silenciar; mostrar o esconder; confesar o mentir, etc.), que obligan y comprometen al autobiógrafo, parecen perder vigencia en el campo de las novelas del yo [...] », Alberca, Manuel, « Las novelas del yo » dans Casas, Ana (éd.) *La autoficción. Reflexiones críticas*, Madrid, Arco/Libros, 2012, p. 126.

³⁷ Doubrovsky, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977, quatrième de couverture.

forme d'écriture autobiographique mêlée à la fiction antérieure à celle de Doubrovsky. Selon Pozuelo Yvancos, la naissance d'un tel type d'écriture est la conséquence de la crise du personnage comme entité narrative véhiculée par le structuralisme et de la fragmentation du sujet autobiographique formulée par le postmodernisme³⁸. Les œuvres de Georges Perec et de Roland Barthes attestent du mouvement de l'écriture autobiographique se tournant vers la fiction avant la création du néologisme par Doubrovsky. Cependant, il convient de préciser que la manière dont Perec entremêle autobiographie et fiction ne relève pas de l'autofiction telle que Doubrovsky la définit car *W ou le souvenir d'enfance* n'est pas une fiction d'événements réels, mais un entrecroisement de deux récits, l'un fictionnel, l'autre autobiographique, clairement distingués l'un de l'autre par la typographie, comme on le rappellera ultérieurement.

Le basculement de l'autobiographie vers le roman s'explique aussi, selon Henri Godard, par les conséquences de la Seconde guerre mondiale sur la pratique des écrivains, qui ont dans un premier temps refusé la fiction pour y revenir ensuite. La réalité ayant dépassé la fiction en termes de violence et d'inhumanité, les romanciers se sont détournés de la création fictive au profit d'une écriture essayistique ou journalistique (Malraux, Camus) – réaction à une sorte de « gêne devant la fiction » : « Il y a de quoi, en 1945, trouver à l'invention de personnages fictifs et de leur destinée personnelle quelque chose d'à la fois dérisoire et indécent »³⁹. À la suite de ce refus de fiction de l'après-guerre, c'est l'autobiographie qui prend le pas pour satisfaire au besoin d'approfondir notre connaissance de l'expérience et de l'intériorité humaines : « Quand la fiction s'éloigne, il reste l'autobiographie pour tenter de ressaisir par ses moyens propres l'enchaînement d'une vie dans le temps, et, au-delà, son énigme »⁴⁰. Nombreux sont les écrivains à

³⁸ Pozuelo Yvancos, José María, « “Figuración del yo” frente a autoficción », *La autoficción, reflexiones teóricas*, Madrid, Arco/Libros, 2012, p. 153-155.

³⁹ Godard, Henri, « La crise de la fiction. Chroniques, roman-autobiographie, autofiction » dans Dambre, Marc et Gosselin-Noat, Monique (dirs.), *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 83.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 86.

s'être tournés vers ce genre littéraire, mais aussi à l'avoir détourné. L'imaginaire étant non seulement un besoin mais aussi une ressource propre de la pensée, l'écriture autobiographique s'est progressivement penchée vers le roman. En ce sens, l'avènement de l'autofiction apparaît comme la conséquence logique du parcours de la littérature de la deuxième moitié du XX^e siècle, ainsi que l'affirme Claude Burgelin :

L'autofiction est née de l'Histoire. [...] Notamment dans le dernier tiers du vingtième siècle, où « je » a eu si souvent à comprendre comment l'Histoire avait gravé au plus intime son histoire et à régler ses comptes avec l'héritage de deux guerres aux conséquences effroyables. Et, fonction même de la littérature, à mettre des mots sur des silences, en désigner l'opacité. Ou à détricoter des mensonges, laisser surgir une colère. Ou simplement témoigner, tant bien que mal, de ce qui fut dans les faits comme dans l'imaginaire architecturé par tout ce passé⁴¹.

Dans la même lignée, Philippe Gasparini explique le succès de l'autonarration (ainsi qu'il nomme le phénomène qui englobe autofiction et récit autobiographique⁴²) par son contexte culturel, c'est-à-dire historique, politique et social : « L'autonarration n'est pas seulement une catégorie littéraire, mais aussi un symptôme, un produit et un résonateur de l'époque »⁴³. Il distingue cinq facteurs culturels principaux formant la configuration idéologique propice à l'avènement de l'autofiction : « la psychanalyse, les crimes contre l'humanité, la révolution des mœurs, le tournant postmoderne et la mondialisation »⁴⁴.

L'écriture autofictionnelle apparaît comme un moyen narratif permettant d'aborder une réalité dépourvue de sens, que le recours à la fiction permettrait de retrouver : « l'autofiction est solidaire de cette quête

⁴¹ C. Burgelin, « Pour l'autofiction », *art. cit.*, p. 17-18.

⁴² Sur ce sujet, voir le chapitre « Autonarration » dans Gasparini, Philippe, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008, p. 295-327.

⁴³ *Ibid.*, p. 322.

⁴⁴ *Idem.*

d'unité qui donne un sens au souvenir, à l'existence ou même à la littérature, car la seule chose que possède l'écrivain c'est le langage pour tenter de donner un sens unitaire à une réalité qui n'en a pas »⁴⁵.

De la même manière, une « longue tradition d'ambiguïtés »⁴⁶ et de longues années de dictature en Espagne ont joué un rôle déterminant dans le succès de l'autofiction espagnole – qui est, par ailleurs, beaucoup plus étudiée et décrite qu'en France, au point de « semble[r] être un “produit” culturel français fabriqué exprès pour le “marché” espagnol, tant elle semble s'adapter à la tradition espagnole qui a fait de la contradiction son *modus operandi* : souscrire à une idée et faire le contraire »⁴⁷. Manuel Alberca voit dans le besoin de cacher ses convictions profondes et de prétendre être le contraire de ce que l'on est la conséquence d'une histoire particulière qui remonte à l'occupation musulmane et se poursuit jusqu'à nos jours. Tirillée à plusieurs reprises entre deux cultures, deux religions, deux régimes ; victime de guerres civiles, de dictature et de répression, l'Espagne est le pays des lois et des normes ambiguës où la feinte s'est constituée en nécessité :

Plus qu'un jeu, la feinte est en Espagne un besoin social, un apprentissage nécessaire pour échapper au totalitarisme qui se tapit dans nos esprits. Feindre le contraire de ce que l'on pense, simuler être celui qu'on sait ne pas être, donner à penser le contraire de ce qu'on aimerait faire, cacher nos manques, font partie des équilibres sociaux nécessaires au salut, à l'autodéfense, au camouflage. Face à une société hostile, l'individu se protège en assumant des rôles sociaux d'une façon

⁴⁵ « la autoficción es solidaria de esa búsqueda de unidad que dé sentido al recuerdo, la existencia o incluso la literatura, pues lo único que posee el escritor es el lenguaje para tratar de dar un significado unitario a una realidad que carece de él », Casas, Ana, « La construcción del discurso autoficcional : procedimientos y estrategias » dans V. Toro, *op. cit.*, p.209.

⁴⁶ Alberca, Manuel, « Le pacte ambigu ou l'autofiction espagnole » dans Burgelin, C., Grell, I. et Roche, R.-Y. (dirs.), *op. cit.*, p. 150.

⁴⁷ Idem.

théâtrale : manière de devenir quelqu'un d'autre face à autrui sans cesser d'être soi-même en son for intérieur⁴⁸.

Sans que les circonstances historiques soient la seule raison de cette manière d'être, il n'en reste pas moins qu'elles ont des effets sur la société et sur le fait littéraire, en l'occurrence l'autofiction. Outre le discrédit de l'autobiographie en Espagne – volontiers présentée comme un genre méprisable car narcissique et exhibitionniste⁴⁹ – l'autofiction apparaît comme le moyen le plus efficace pour retranscrire cette duplicité de la société espagnole, car elle permet précisément de dire, sous le couvert de la fiction, une vérité autobiographique :

[...] présenter comme des romans des récits à forte teneur autobiographique, permet d'éviter deux écueils sur lesquels bute généralement l'autobiographie espagnole : la disqualification littéraire et les risques sociaux que doit assumer celui qui affronte la vérité⁵⁰.

Le genre de l'autofiction serait dès lors, dans le contexte espagnol, une forme de liberté sans risques en réponse à une histoire traversée d'ambiguïtés et de répression. En France, en revanche, l'autofiction apparaît plutôt comme un moyen de donner un sens à l'Histoire et à la réalité. Les deux auteurs ici étudiés, Georges Perec et Enrique Vila-Matas, sont les héritiers de ces contextes historiques. Il n'est donc pas étonnant d'observer que la fiction joue un rôle fondamental dans leur écriture autobiographique aussi bien que dans leur façon de penser le moi, comme on le montrera plus loin.

Les contextes historiques et culturels étant différents en France et en Espagne, les enjeux (plus que la forme) de la représentation du moi dans l'autofiction sont eux aussi différents. Mais ils ont aussi des points

⁴⁸ *Ibid.*, p. 154.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 154-156.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 157.

communs, en particulier le fait qu'ils posent la question de l'identité, de la subjectivité et de sa représentation littéraire contemporaine.

Le thème de l'identité du sujet se trouve en effet au centre de l'approche théorique du genre de l'autofiction, principalement en raison de l'importance accordée à la question de l'identité nominale entre auteur, narrateur et protagoniste. L'ambiguïté du genre autofictionnel et du pacte de lecture qu'il sollicite rend les tentatives de définition aussi ambiguës, comme le montrent les nombreux ouvrages consacrés à cette question⁵¹. Toutefois, la plupart des théoriciens (M. Alberca⁵², P. Gasparini⁵³, J. Lecarme⁵⁴, P. Vilain⁵⁵) s'accordent sur l'idée qu'un des éléments nécessaires à l'existence d'une autofiction est l'identité nominale entre auteur, narrateur et personnage. Cette perspective se situe dans le courant selon lequel le genre autofictionnel viendrait occuper la place de la célèbre « case vide » que P. Lejeune avait ménagée dans son *Pacte autobiographique*⁵⁶ : « L'autofiction requiert l'homonymat entre auteur, narrateur et personnage, l'identité nominale avérant la véridicité de la matière autobiographique »⁵⁷.

Or, d'autres critiques, certes plus minoritaires, défendent l'idée que des références textuelles à la biographie ou à l'œuvre de l'auteur sont

⁵¹ Voir notamment les travaux de Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004 ; Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris, Seuil, 2008 ; Burgelin, C., Grell, I. et Roche, R.-Y. (dirs.), *op. cit.* ; Manuel Alberca, *El pacto ambiguo : De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007 ; Toro, Vera ; Sabine Schlickers et Ana Casas (éds.), *op. cit.*, parmi bien d'autres.

⁵² « une autofiction est un roman ou un récit qui se présente comme étant fictif, dont le narrateur et le protagoniste ont le même nom que l'auteur », Manuel, Alberca, *El pacto ambiguo : De la novela autobiográfica a la autoficción*, *op. cit.*, p. 158. « una autoficción es una novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre que el autor ».

⁵³ Voir notamment le tableau de Philippe Gasparini, *op. cit.* p. 300.

⁵⁴ « Comme critères d'appartenance à l'ensemble dit autofiction, on retiendra d'un côté l'allégation de fiction, marquée en général par le sous-titre *roman*, de l'autre, l'unicité du nom propre pour auteur (A), narrateur (N) et protagoniste (P) ». J. Lecarme, *op. cit.*, p. 275.

⁵⁵ « L'hypothèse, sinon d'une définition, d'un pacte définitoire minimal de l'autofiction pourrait [...] se formuler de la sorte : "Fiction homonymique qu'un individu fait de sa vie ou d'une partie de celle-ci" », Vilain, Philippe, « Démon de la définition » dans Burgelin, C., Grell, I. et Roche, R.-Y. (dirs.), *op. cit.*, p. 473.

⁵⁶ P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁷ P. Vilain, *art. cit.*, p. 472.

suffisantes pour poser l'identification de l'auteur, du narrateur et du protagoniste :

Parfois le nom de la ville, des rues et/ou quartiers ou du pays peut remplacer le nom de l'auteur dans sa fonction d'enracinement de l'autofiction. [...] je considère que la présence explicite du nom n'est pas essentielle à l'établissement de l'autofiction, ni au vacillement entre factuel/fictionnel⁵⁸.

Sans entrer nécessairement dans ce débat, qui relève surtout de questions narratologiques, ce qui nous intéresse est la manière dont le sujet est exposé et exprimé dans l'autofiction et ce que cette manière révèle de la façon de penser la subjectivité dans une perspective plutôt ontologique. De fait, le sujet ne peut plus être appréhendé comme une unité, il doit être envisagé du point de vue du fragment, du morcellement et de l'instabilité ontologiques car, comme le constate Antoine Compagnon, il « n'y a plus de "je" unifié, cohérent, global dans les autofictions de la fin du siècle »⁵⁹. La difficulté de saisir un moi toujours fuyant se traduit dans l'écriture par une forme fragmentaire, métadiscursive et sans chronologie ordonnée, comme le propose Ana Casas⁶⁰, dans la mesure où cette forme serait davantage capable d'exprimer la complexité de l'existence et d'une réalité intime qui ne se réduirait pas à la représentation du factuel : « l'autofiction [...] permettrait à ses auteurs de poursuivre une vérité existentielle au-delà de l'autobiographique et du référentiel »⁶¹. Dès lors, la subjectivité est perçue

⁵⁸ « en ocasiones el nombre de la ciudad, de las calles y/o barrios o del país puede reemplazar el nombre del autor en función de arraigo de la autoficción. [...] considero que la presencia explícita del nombre no es esencial al establecimiento de la autoficción, ni a la vacilación entre factual/ficcional », Louis, Annick, « Sin pacto previo explícito : el caso de la autoficción » dans V. Toro, *op. cit.*, p.88.

⁵⁹ Compagnon, Antoine, « XX^e siècle » dans Delon, Michel *et al.*, *La Littérature française. Histoire et dynamiques. XX^e siècle*, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2007, p. 795.

⁶⁰ Voir les analyses formelles proposées par Ana Casas dans son texte « La construcción del discurso autoficcional : procedimientos y estrategias », *art. cit.*, p. 193-211.

⁶¹ « la autoficción [...] permitiría a sus autores perseguir una verdad existencial más allá de lo autobiográfico y de lo referencial », A. Casas, « La construcción del discurso autoficcional : procedimientos y estrategias », *art. cit.*, p.209.

comme constituée de faits autant que de fictions. Pour exprimer cette subjectivité constituée d'une part de fiction, la forme narrative choisie contiendra elle aussi une part de fiction : « l'autofiction remet en question la pratique "ingénue" de l'autobiographie en remarquant que l'écriture prétendument référentielle finit toujours par entrer dans le domaine de la fiction »⁶².

Les multiples problèmes liés à l'écriture autobiographique et l'émergence croissante d'œuvres autofictionnelles font la démonstration que l'écriture de soi nécessite une part de fiction au sens où cette dernière est intrinsèque à la réalité de la vie intérieure :

[l'autofiction] remplace le principe de sincérité par l'expression d'une subjectivité qui, à travers la fiction, est capable d'accéder à une réalité intime, faite d'équivoques et de contradictions, et qui, grâce à la subversion des formes et des pactes de lecture habituels, parvient à instaurer une nouvelle relation de l'écrivain avec la vérité⁶³.

Ainsi, en accédant à la réalité intime de ce « je » désagrégé, le recours à la fiction devient un moyen de lui redonner une certaine cohérence ou, du moins, de le représenter d'une manière plus proche de sa réalité. Si l'autobiographie peut être considérée comme un genre littéraire fictionnel et si l'autofiction suscite autant de débats, c'est en raison de l'idée que la fiction fait partie de la vie des individus, de leur manière de penser et de s'appréhender eux-mêmes. La mémoire parfois trompeuse, les rêves, l'imagination sont autant de manifestations de la fiction qui constituent, aux côtés des faits et de la raison, l'être et donc sa pensée. Le besoin de

⁶² « la autoficción cuestiona la práctica "ingenua" de la autobiografía, al advertir que la escritura pretendidamente referencial siempre acaba ingresando en ámbito de la ficción », *ibid.*, p. 193.

⁶³ « [la autoficción] sustituye el principio de sinceridad por la expresión de una subjetividad que, a través de la ficción, es capaz de acceder a una realidad íntima, hecha de equívocos y contradicciones, y que, gracias a subvertir las formas y los pactos de lectura habituales, logra instaurar una relación nueva del escritor con la verdad », *ibid.*, p. 210.

recourir à la fiction pour dire autrement la réalité de l'individu est clairement mis en œuvre dans les textes « autobiographiques » – sans être cependant des autofictions comme nous le verrons – de Georges Perec et d'Enrique Vila-Matas qui écrivent, chacun à sa manière, des récits de vie imprégnés de fiction pour dire plus et mieux la réalité de leur intériorité.

II. FICTION ET AUTOBIOGRAPHIE : GEORGES PEREC ET ENRIQUE VILA-MATAS

1. « Perec oblige l'autobiographie à une sorte de révolution copernicienne »⁶⁴

W ou le souvenir d'enfance est le seul livre de Georges Perec à se présenter comme une autobiographie. Pourtant, bien qu'il contienne une part de récit autobiographique, ce texte brise les codes du genre en faisant appel à la fiction comme un élément nécessaire de l'écriture de soi. Mais la présence de fiction dans cette autobiographie n'en fait pas pour autant une autofiction, pour diverses raisons. D'abord, comme on l'a déjà rappelé, le livre se compose de deux récits clairement distincts du point de vue typographique : le récit de fiction est en italiques tandis que le récit autobiographique est en romains. Ensuite, chaque fragment de récit est isolé par la mise en page, puisque les deux récits alternent sans jamais se confondre. Ainsi, à un chapitre appartenant à la fiction succède un chapitre autobiographique ; la séparation est, du reste, explicitée dès la quatrième de couverture :

Il y a dans ce livre deux textes simplement alternés. [...] L'un de ces textes appartient tout entier à l'imaginaire : c'est un roman d'aventures,

⁶⁴ Burgelin, Claude, *Georges Perec*, Paris, Seuil, 1988, p. 31.

la reconstitution, arbitraire mais minutieuse, d'un fantasme enfantin évoquant une cité régie par l'idéal olympique. L'autre texte est une autobiographie : le récit fragmentaire d'une vie d'enfant pendant la guerre, un récit pauvre d'exploits et de souvenirs, fait de bribes éparses, d'absences, d'oublis, de doutes, d'hypothèses, d'anecdotes maigres (*W ou le souvenir d'enfance*, Quatrième de couverture).

Finalement, pour nous en tenir aux éléments les plus identifiables de l'autofiction, le texte fictif ne présente pas d'homonymie entre auteur, narrateur et personnage puisque ce dernier se nomme Gaspard Winckler. Le récit fictif n'est donc pas la mise en fiction de la vie réelle de son auteur, mais un « roman d'aventures », un univers imaginé quoiqu'imprégné de l'histoire personnelle de Perec, et dont la fonction est d'éclairer le récit autobiographique. Bien que *W ou le souvenir d'enfance* ne soit pas une autofiction au sens où l'entendent les théoriciens du genre, il n'en reste pas moins que l'usage de la fiction pour dire autrement l'autobiographie est clairement mis en avant. De fait, le recours à la fiction est une façon, selon Claude Burgelin, de dédoubler l'autobiographie : « une autobiographie en deux textes. [...] une narration dans le dédoublement, un double récit enchevêtré qui n'en constitue qu'un »⁶⁵. En ce sens, la fiction est effectivement une forme d'autobiographie, mais seulement dans la mesure où elle accompagne le récit des souvenirs et, réciproquement, ce dernier donne un sens autobiographique au récit imaginaire. Les deux récits doivent être lus ensemble, car c'est dans leur « intersection » que se trouve véritablement l'histoire de l'auteur :

[...] il pourrait presque sembler qu'ils n'ont rien en commun, mais ils sont pourtant inextricablement enchevêtrés, comme si aucun des deux ne pouvait exister seul, comme si de leur rencontre seule, de cette lumière lointaine qu'ils jettent l'un sur l'autre, pouvait se révéler ce qui n'est jamais tout à fait dit dans l'un, jamais tout à fait dit dans l'autre,

⁶⁵ *Ibid.*, p. 138.

mais seulement dans leur fragile intersection (*W ou le souvenir d'enfance*, Quatrième de couverture).

Ainsi, si l'univers de l'île W « appartient tout entier à l'imaginaire », il appartient tout autant à l'autobiographie dans la mesure où cette île inventée à l'âge de 13 ans « était, d'une certaine façon, sinon l'histoire, du moins une histoire de [s]on enfance » (*W ou le souvenir d'enfance*, p.18). Il est assez évident que l'univers concentrationnaire de l'île W est à rapporter à la disparition des parents de Perec durant la Seconde Guerre mondiale – une lecture d'ailleurs confirmée par Perec lui-même dans un entretien avec Bernard Pous : « ce qui est très important, c'est qu'au milieu de W il y ait ceci : « ... », le signe de l'absence, qui est la séparation de mes parents, la perte... »⁶⁶. Ce signe d'absence ne se trouve pas uniquement dans les récits et leur croisement mais aussi, typographiquement, dans les trois points de suspension entre parenthèses qui séparent les deux parties du livre (p. 89) : « la rupture parenthétique est exploitée pour marquer formellement un manque, une absence en même temps explicités par l'énoncé »⁶⁷. C'est ce que Bernard Magné a appelé la « textualisation du biographique » :

La textualisation s'obtient ici par homologie entre une série de fonctionnements narratifs – l'interruption de chaque chapitre – et une série d'événements biographiques – les ruptures marquant l'enfance de Georges Perec, celles-là mêmes qui lui ont été imposées par « l'Histoire avec sa grande hache »⁶⁸.

⁶⁶ Perec, Georges, « Entretien Georges Perec / Bernard Pous », *En dialogue avec l'époque*, *op. cit.*, p. 161.

⁶⁷ Reggiani, Christelle, *L'Éternel et l'Éphémère. Temporalités dans l'œuvre de Georges Perec*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2010, p. 55. Voir plus précisément l'analyse des parenthèses dans le chapitre « Parenthèses perecquiennes », p. 43-61.

⁶⁸ Magné, Bernard, « La textualisation du biographique dans *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec » dans Calle-Gruber, Mireille et Rothe, Arnold, *Autobiographie et biographie*, Paris, A.-G. Nizet, 1989, p. 166.

Par ailleurs, les parenthèses sont aussi là pour désigner l'événement du voyage commun aux deux récits : celui de Gaspard Winckler vers l'île W et celui de Perec quittant Paris pour se rendre à Villard-de-Lans. La vie de Perec, lorsqu'elle est mise en texte, structure et nourrit la fiction qui à son tour « accentue » l'autobiographie :

La fiction accentue l'ellipse par un changement dans le régime de la narration : au narrateur autodiégétique et massivement présent dans la première partie succède dans la seconde, après le non-récit du voyage remplacé par les points de suspension, le même narrateur homodiégétique et paradoxalement absent : Gaspard Winkler est littéralement « évacué », comme l'a été le jeune Georges Perec un certain jour de 1942 en direction de Villard⁶⁹.

De même, Mireille Ribière constate qu'après le blanc du récit laissé par les points de suspension entre parenthèses, le changement dans la structuration de l'ordre des chapitres – les chapitres pairs concernant la fiction deviennent impairs après cette rupture – fait que « la fiction vient occuper la place que le principe d'alternance attribuait à l'autobiographie »⁷⁰. Les deux récits se complètent l'un l'autre et s'ajoutent l'un à l'autre, créant de la sorte une indistinction du point de vue de l'écriture :

Que l'on envisage la façon dont le récit autobiographique investit la fiction ou celle dont il en déduit les opérations d'écriture, l'autobiographie passe, on le voit, par la fiction. Au-delà des différences génériques, l'écriture autobiographique ne se distingue pas fondamentalement de l'écriture fictionnelle⁷¹.

⁶⁹ *Ibid.* p. 166-167.

⁷⁰ Ribière, Mireille, « L'autobiographie comme fiction » dans Bénabou, Marcel, et Pouilloux, Jean-Yves (dirs.), *W ou le souvenir d'enfance : une fiction, Cahiers Georges Perec*, n° 2, *Textuel* 34/44, n° 21, 1998, p. 15.

⁷¹ *Ibid.*, p. 26

Faire coexister récits fictif et autobiographique, et situer la vérité jamais dite dans leur intersection met en évidence l'impossibilité de l'écriture autobiographique, tenant tout simplement à l'absence de souvenirs : « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance » ouvre le premier chapitre autobiographique de *W* (p. 17). Perec se sert d'une fiction qui mettra en évidence ce dont il ne peut parler parce qu'il n'en a pas fait l'expérience personnelle : il n'a pas connu les camps, mais en a souffert les conséquences. Ainsi que l'avance Lejeune dans *La Mémoire et l'Oblique*, Perec se voit ainsi contraint d'envisager l'autobiographie sous un nouvel angle : « Parce que le langage ordinaire de l'autobiographie lui était en quelque sorte interdit, dos au mur, il a inventé de nouvelles stratégies »⁷². Au-delà des problématiques soulevées par le genre de l'autobiographie en tant que tel (la question du sujet, de l'identité, de la défaillance de la mémoire), ce que les liens entre fiction et autobiographie manifestent dans l'œuvre de Perec, c'est bien que la fiction est nécessaire pour dire une histoire marquée par l'absence – pour dire par d'autres moyens cette histoire autrement indicible : « [...] le “roman d'aventures” (designé comme fiction autobiographique) donne un théâtre à la part de sa vie qu'il ne pourrait mettre en scène autrement »⁷³. Pour cette raison, la véritable autobiographie ne se trouve que dans le croisement des deux récits :

W ne ressemble pas plus à mon fantasme olympique que ce fantasme olympique ne ressemblait à mon enfance. Mais dans le réseau qu'ils tissent comme dans la lecture que j'en fais, je sais que ce trouve inscrit et décrit le chemin que j'ai parcouru, le cheminement de mon histoire et l'histoire de mon cheminement (*W ou le souvenir d'enfance*, p. 18).

⁷² Lejeune, Philippe, *La Mémoire et l'Oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L, 1991, p. 16.

⁷³ C. Burgelin, *Georges Perec, op. cit.*, p. 19. Il est important de constater que le récit fictif est qualifié de « fiction autobiographique » et non pas d'autofiction – qui sont en effet deux modalités différentes de l'écriture fictionnelle de soi. On se reportera à ce propos aux travaux déjà mentionnés sur l'autofiction, où roman autobiographique, autobiographie fictionnelle et autofiction sont considérés comme distincts les uns des autres.

Ni l'autobiographie ni la fiction ne peuvent, à elles seules, donner une unité à une histoire qui en est dépourvue : « Désormais, les souvenirs existent, fugaces ou tenaces, futiles ou pesants, mais rien ne les rassemble. Ils sont comme cette écriture non liée, faite de lettres isolées incapables de se souder entre elles pour former un mot » (*W ou le souvenir d'enfance*, p. 97). Ce qui va créer l'image d'ensemble sera justement l'union de la fiction et de l'autobiographie ; c'est dans leur croisement que va se lire, entre les lignes, la véritable histoire, sa véritable histoire : « Seuls les détours du mythe et de la fable pouvaient dire cette part de son histoire qui échappait au dossier autobiographique »⁷⁴. Il n'est donc pas étonnant que fiction et autobiographie se renvoient l'une l'autre comme dans un effet de miroir : « dans la proximité et l'alternance entre le pas grand-chose du souvenir et le trop-plein de la fiction se crée toute la dynamique de *W* »⁷⁵. Recourir à la fiction pour dire son autobiographie n'a rien d'anodin pour un auteur pour qui « Le projet d'écrire [s]on histoire s'est formé presque en même temps que [s]on projet d'écriture » (*W ou le souvenir d'enfance*, p. 45). Comme le rappelle à juste titre Philippe Lejeune, Perec pense d'abord sa vie à partir de sa pratique d'écrivain, au sens où le projet d'écrire son histoire n'est qu'une manifestation de son projet d'écriture :

Son projet est un projet d'écriture, tout court. Mais s'il écrit son histoire, ce sera l'histoire de quelqu'un qui écrit, et l'autobiographie reprendra une place centrale puisque, entre autres origines, elle devra d'abord explorer l'origine existentielle du projet d'écrire lui-même⁷⁶.

L'écriture est ce qui lui permettra d'unir ces deux univers au croisement desquels il pourra dire un passé flou, perdu. Ainsi, cette autobiographie apparaît davantage comme le récit de son « devenir écrivain » que comme

⁷⁴ *Ibid.*, p. 152.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 141.

⁷⁶ P. Lejeune, *La Mémoire et l'Oblique*, op. cit., p. 15.

l'histoire de sa vie, car c'est précisément son histoire personnelle qui déclenchera le désir d'écrire et non l'inverse : « l'indicible n'est pas tapi dans l'écriture, il est ce qui l'a bien avant déclenchée » (*W ou le souvenir d'enfance*, p. 63). Le livre pose donc une question d'écriture plus que d'histoire : celle, plus précisément, de l'histoire de son écriture.

À ce propos, la manière dont les deux récits s'éclairent l'un l'autre met en évidence un mode que l'on pourrait dire « scientifique » de l'écriture autobiographique dans la mesure où le récit fictif aussi bien que l'autobiographie sont présentés comme des témoignages, rapportant des faits avérés. De la même manière que Gaspard Winckler entreprend d'écrire son témoignage sur l'île W en adoptant « le ton froid et serein de l'ethnologue » (*W ou le souvenir d'enfance*, p. 14), Perec se fait l'ethnologue de son passé en analysant photographies et documents davantage qu'en se livrant à un récit nostalgique, empreint d'émotivité. Cette posture « scientifique » adoptée à l'égard de sa propre histoire a été décrite par Burgelin non comme une volonté de retrouver des souvenirs, mais plutôt d'analyser sa relation à son passé : « Il traque moins les traces subjectives de son enfance (les tout premiers souvenirs) ou objectives (comme les deux photos qui le représentent avec sa mère) que sa relation (actuelle ou passée) à ces traces »⁷⁷. Les photographies sont bien la preuve qu'il a passé du temps avec sa mère, mais l'absence de souvenirs personnels le fait rester détaché, étranger à sa propre histoire : « Mon enfance fait partie de ces choses dont je sais que je ne sais pas grand-chose. Elle est derrière moi, pourtant, elle est le sol sur lequel j'ai grandi, elle m'a appartenu, quelle que soit ma ténacité à affirmer qu'elle ne m'appartient plus » (*W ou le souvenir d'enfance*, p. 25). Pour pallier ce défaut de mémoire, Perec recourt à l'assemblage d'objets et de documents susceptibles de le renseigner sur son passé et, quand bien même les photographies n'éveillent en lui aucun souvenir, il s'approprie les faits dont elles témoignent pour se construire une sorte de faux-semblant autobiographique qui serait « plus histoire d'une mémoire, histoire d'une

⁷⁷ C. Burgelin, *Georges Perec, op. cit.*, p. 142.

histoire que genèse d'un individu »⁷⁸. En ce sens, Perec se fait l'historien de son passé plus que le narrateur de son histoire personnelle, et subvertit à nouveau l'écriture autobiographique en se plaçant dans une perspective plus rationnelle et scientifique (historienne) qu'émotive.

Dans *W ou le souvenir d'enfance*, fiction et autobiographie sont formellement et typographiquement séparées, mais elles sont inextricablement liées du point de vue des contenus. Le besoin de recourir à d'autres moyens d'écrire son autobiographie est le plus évident dans ce livre, mais il apparaît aussi dans d'autres textes relevant également de cette catégorie, notamment *La Boutique obscure* et *Je me souviens*⁷⁹ : parmi les quatre modes qui définissent son écriture, « l[e] secon[d] est d'ordre autobiographique : *W ou le souvenir d'enfance*, *La Boutique obscure*, *Je me souviens*, *Lieux où j'ai dormi*, etc. »⁸⁰

Ces deux livres envisagent une forme d'écriture de soi indirecte, oblique : le premier est la transcription de 124 rêves faits entre 1968 et 1972 et le second prend pour objet la mémoire de la génération de l'auteur. L'un explore l'aspect irrationnel de son être par le biais de l'écriture des rêves, l'autre se fait le dépositaire de souvenirs collectifs, rassemblant toute une génération.

Dans le cas de *La Boutique obscure*, l'écriture prend le dessus sur cette autobiographie nocturne, rappelant de ce fait l'idée de Lejeune (déjà mentionnée) selon laquelle l'autobiographie de Perec est avant tout celle de son écriture. En effet, la transcription des rêves les transforme en pure écriture, en « rhétorique du rêve, sans la moindre interprétation »⁸¹ ; « Je me suis rendu compte que, très vite, je ne rêvais déjà plus que pour écrire mes

⁷⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁷⁹ Perec, Georges, *Je me souviens* [1978], Paris, Hachette, coll. « Textes du XX^e siècle », 1986.

⁸⁰ G. Perec, « Notes sur ce que je cherche », *loc. cit.*, p. 10. Il faut ajouter que bien d'autres projets d'écriture ressortissaient à une approche autobiographique mais n'ont jamais été achevés, par exemple *Lieux* ou *L'Arbre*, mais il n'est ici question que des ouvrages achevés et publiés. Je renvoie à ce sujet à l'étude de P. Lejeune, *La Mémoire et l'Oblique*, *op. cit.*

⁸¹ Perec, Georges, « “Busco al mismo tiempo lo eterno y lo efímero” Diálogo con Georges Perec », *Entretiens et conférences 1965-1978*, édition de Dominique Bertelli et de Mireille Ribière, vol. I, Nantes, Joseph K., 2003, p. 186.

rêves » (*La Boutique obscure, incipit*). La force de l'« être écrivain » ne vide pas seulement les rêves de leur contenu personnel, mais leur contenu apparent est, lui aussi, relié à la pratique littéraire. Le rêve le plus significatif de ce point de vue porte le numéro 95 et il y est question de *La Disparition*⁸² : « il y a plein de “E” dans “La Disparition”. On en voit d’abord un, puis deux, puis vingt, puis mille ! » (*La Boutique obscure, rêve n° 95*)⁸³. Bien que ces rêves ne puissent être considérés comme du matériel factuel autobiographique, leur valeur personnelle n’est pourtant pas à négliger, d’autant qu’ils mettent en évidence les relations entre la pratique scripturale et la vie :

Je suis écrivain ; je fais donc des rêves d’écrivain dans lesquels des choses écrites (par moi, mais pas seulement par moi) interviennent comme des éléments de ma vie réelle. [...] les rêves incorporent des éléments venus de ma vie réelle et de mon travail d’écriture⁸⁴.

La Boutique obscure ne relève pas de l’autobiographie à proprement parler, ni de l’autofiction, mais elle représente tout de même une autre façon d’écriture de soi. En fin de compte, ce que *La Boutique obscure* semble dire, c’est que l’imaginaire est dans la vie de la même manière que la littérature, et que penser l’une sans l’autre ne permet pas de construire une image complète de la subjectivité. *W ou le souvenir d’enfance* et *La Boutique obscure*, de façons différentes, disent en fait la même chose : pour pouvoir écrire sa vie, Perec doit intégrer la fiction, l’imaginaire, à l’autobiographie.

⁸² Perec, Georges, *La Disparition* [1969] Paris, Gallimard, coll. « L’imaginaire », 2006.

⁸³ Eric Lavallade a recensé les différentes thématiques et leur récurrence dans les rêves de *La Boutique obscure* pour montrer leur lien avec la vie de Perec. Pour plus de détails, voir son article « Lieux Obscurs. Parcours biographiques et autobiographiques dans *La Boutique obscure* entre 1968 et 1972 », *Le Cabinet d’amateur. Revue d’études perecquiennes* [en ligne] URL : http://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/Eric_Lavallade_Lieux_Obscurs.pdf (consulté le 30/10/14)

⁸⁴ G. Perec, « Entretien Perec / Jean-Marie Le Sidaner », *Entretiens et conférences 1979-1981*, édition de Dominique Bertelli et de Mireille Ribière, vol. II, Nantes, Joseph K., 2003, p. 94.

Je me souviens présente une autre modalité oblique d'écriture de soi : « Tout se passe [...] comme si la mémoire individuelle forclosse du sujet Perec rendait nécessaire le détour par une mémoire collective, culturelle »⁸⁵. Bien que le livre se présente comme le recensement d'une mémoire collective, les liens avec la vie de l'auteur se trouvent d'abord dans les soubassements de l'entreprise scripturale, au sens où les souvenirs collectifs peuvent être mis en rapport avec sa propre relation à ces souvenirs. De fait, *Je me souviens* est né presque en même temps que *W ou le souvenir d'enfance* et se situe dans un même type de rapport à la mémoire personnelle :

[...] tout ce travail autobiographique s'est organisé autour d'un souvenir unique qui, pour moi, était profondément occulté, profondément enfoui et d'une certaine manière nié. Le problème était de contourner cette approche, disons, de ma propre histoire, et en fait *Je me souviens* est né à peu près en même temps. Ce sont des chemins qui ne sont pas tout à fait parallèles, mais qui se rejoignent quelque part et qui partent d'un même besoin de faire le tour de quelque chose pour le situer⁸⁶.

Cependant, cette entreprise de remémoration équivaut paradoxalement à une perte de la mémoire. De fait, les souvenirs consignés dans le livre font référence à une époque et à une société particulières, à tel point qu'ils sont voués à une forme de verrouillage temporel⁸⁷. Paradoxalement, le livre qui se propose de recueillir et sauvegarder une forme de mémoire paraît voué à s'opacifier au fil du temps :

La réticence du texte autant que du paratexte à délivrer des indices référentiels met en péril sa lisibilité, qui repose essentiellement sur les

⁸⁵ C. Reggiani, *L'Éternel et l'Éphémère*, op. cit., p. 28.

⁸⁶ G. Perec, « Le travail de la mémoire », *En dialogue avec l'époque*, op. cit., p. 97-98.

⁸⁷ Afin de sortir le livre de cet enfermement, l'ouvrage de Roland Brasseur remplace les souvenirs dans leur contexte pour les lecteurs qui n'appartiennent pas à cette génération : *Je me souviens encore mieux de Je me souviens : Notes pour Je me souviens de Georges Perec à l'usage des générations oubliées et de celles qui n'ont jamais su*, Bordeaux, Le Castor astral, 2003.

connaissances partagées par le scripteur et ses lecteurs. Cette communauté de savoir s'amenuisant évidemment au fil du temps, le texte est voué à perdre peu à peu tout ancrage référentiel, à se trouver refermé sur sa propre intelligibilité⁸⁸.

Comme l'a montré Christelle Reggiani, *Je me souviens* n'est pas tant porté par une démarche qui se tourne vers la mémoire des autres pour tenter de saisir quelque chose de la sienne qu'une œuvre qui « affronte, d'abord, et résolument, le blanc de la mémoire. [...] *Je me souviens* met en liste une mémoire fascinée par l'amnésie, le blanc du souvenir : son travail hypermnésique est tout entier tendu vers un retour au néant »⁸⁹. En ce sens, le livre se fait le reflet du rapport de Perec à sa mémoire, il est la mise en texte de sa manière de penser la mémoire comme étant inévitablement vouée à l'oubli ; l'accumulation de la mémoire n'a d'autre fin que l'effacement. Si, avec ce texte, Perec ne semble pas véritablement chercher à retrouver quelque chose de sa propre mémoire en passant par celle des autres, il n'en demeure pas moins qu'il est alors bel et bien question de sa propre relation à la mémoire, dans un livre qui relève ainsi d'une forme d'écriture du moi.

Il y a ainsi une image de Perec qui se dessine, qu'il dessine lui-même dans ses livres, mais qui demeure insaisissable, qui ne se révèle que par transparence de l'écriture. Ce qui se dégage des différentes tentatives autobiographiques de Perec, c'est qu'elles n'aboutissent jamais à une véritable autobiographie au sens défini par P. Lejeune. À travers ces trois textes appartenant à l'espace autobiographique, pour le dire dans les termes de Lejeune, il apparaît que, pour l'auteur, le récit d'une vie ne peut se faire uniquement par la reconstruction et la mise en récit du passé – d'autant que, son histoire personnelle étant pratiquement privée de souvenirs d'enfance, sa reconstruction objective serait vouée à l'échec.

⁸⁸ C. Reggiani, *L'éternel et l'éphémère*, op. cit., p. 32.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 31 et 36. Le parallèle avec l'entreprise de Bartlebooth, que note par ailleurs C. Reggiani, est ici évident.

L'exemple de la scène de la séparation d'avec la mère à la gare de Lyon, analysé par P. Lejeune, met en évidence le besoin de s'accrocher à une reconstruction de la mémoire, aussi erronée soit-elle. Parmi les éléments constitutifs de ce souvenir, un bras en écharpe confondu avec un bandage herniaire, l'achat d'un illustré, *Charlot parachutiste*, une opération de la hernie par le professeur Mondor (*W ou le souvenir d'enfance*, p. 80-81) ; seule la vérification de l'existence du *Charlot* – dont la couverture correspond en réalité à *Charlot détective*, qui ne sera publié qu'après la Libération⁹⁰ – est laissée en suspens :

[...] je m'étonne que Perec n'ait pas fait lui-même cette petite enquête, si facile, alors qu'il se donne le mal de vérifier tant d'autres choses. On le voit même mobiliser toute son attention critique sur une partie du souvenir (le bras cassé, le bandage herniaire, Mondor) comme pour préserver l'autre de tout soupçon. Il démystifie sur un point en affabulant sur un autre. Pourquoi ? Parce qu'il serait intolérable d'accéder concrètement à l'évidence : de ce départ, il ne reste pratiquement aucun souvenir. [...] Le bras cassé est une invention. *Charlot parachutiste* probablement aussi. Les seuls détails qui résistent seraient que sa mère lui a acheté un illustré, et qu'il avait un bandage herniaire. C'est peu. On devine ce qui s'est passé. Tragique certainement pour la mère, le départ à la gare de Lyon n'est devenu tragique pour l'enfant que rétrospectivement, deux ou trois ans plus tard, quand il a accédé à l'idée que jamais plus il ne reverrait sa mère. C'est alors que le travail de reconstruction a commencé, pour élever un monument sur cet emplacement quasi vide⁹¹.

Pour pouvoir dire son histoire, il doit recourir à la fiction (*W ou le souvenir d'enfance*), prendre en compte la partie irrationnelle, inconsciente de son être (*La Boutique obscure*) et la replacer dans son contexte historique

⁹⁰ P. Lejeune, *La Mémoire et l'Oblique*, op. cit., p. 82-83.

⁹¹ *Ibid.*, p. 83.

(*Je me souviens*). L'assemblage de tous ces éléments permettra de fabriquer une image, plus complète puisque plus globale, de son être. Un être n'est pas uniquement une collection de souvenirs, il n'est pas seulement une mémoire d'événements qui reflèteraient l'histoire de sa personnalité, il est aussi ce qui lui échappe à lui-même, ses rêves, son inconscient et son ancrage dans une histoire dépassant son individualité. Dans le cas de Perec, le fait que le récit de sa propre vie soit aussi complexe pourrait expliquer le « marquage autobiographique » qu'il dit être présent dans presque tous ses livres. Lorsque Perec affirme qu'« aucun de [s]es livres n'échappe vraiment à un certain marquage autobiographique »⁹², il ne pratique pas ce que Lejeune a défini comme autobiographie. Cette négation d'un travail purement autobiographique est très nettement posée par l'écrivain lui-même qui, dans un entretien, répond à une question sur la nature autobiographique de *W ou le souvenir d'enfance* :

Non. Dans *W*, j'ai seulement écrit une biographie d'enfance. Je pense que la somme de mes livres pourra fonctionner aussi comme autobiographie. Seulement, l'autobiographie, ce n'est pas seulement raconter les événements qui sont arrivés dans la vie de quelqu'un⁹³.

La manière dont Perec aborde l'écriture autobiographique est donc oblique et mêlée de fiction, et ce sera l'ensemble de son œuvre qui permettra de compléter le portrait de l'auteur.

Si l'autobiographie réside avant tout dans un pacte de lecture, les livres de Perec assument rarement ce contrat, faisant plutôt des contenus autobiographiques un soubassement du texte. Mis à part *W ou le souvenir d'enfance*, la lecture autobiographique n'est pas le premier mode de lecture des œuvres de Perec ; elles sont lues avant tout comme des fictions dans lesquelles se dessine de manière voilée, discrète, oblique, son

⁹² G. Perec, « Notes sur ce que je cherche », *loc. cit.*, p.10.

⁹³ G. Perec, « En dialogue avec l'époque », *loc. cit.*, p. 115-116.

autobiographie. De fait, Jacques Lecarme affirme à ce sujet que « Pécerc a dévié l'autobiographie vers de nouvelles perspectives »⁹⁴. Ces perspectives, si elles font appel à la fiction, ne relèvent cependant pas de l'autofiction au sens où l'auteur construirait une fiction à partir de sa vie réelle. Le recours à une forme de fictionnalité se présente plutôt comme un élément constitutif de l'individu, qui doit être pris en compte dans l'écriture du moi en tant que complément des faits et des événements vécus. L'imaginaire, celui de l'univers concentrationnaire dans le cas de *W ou le souvenir d'enfance*, en dit plus long sur la douleur et la difficulté de Pécerc à faire le deuil de sa mère que ne le ferait le récit de son enfance. Les conséquences de l'Histoire sur le sujet Pécerc sont clairement perceptibles et expliquent, d'une certaine manière, le recours à la fiction pour dire un moi dépourvu de souvenirs et d'une partie de son histoire. Pécerc subvertit ainsi les codes de l'autobiographie pour la conduire vers d'autres formes, vers d'autres possibilités.

Si l'Histoire du XX^e siècle en France a eu impact sur la façon d'écrire sur soi, un phénomène semblable dans ses effets sur la perception du genre de l'autobiographie se retrouve dans l'Histoire espagnole, qui a été profondément marquée par la longue répression franquiste. En ce sens, Enrique Vila-Matas, fils de la dictature espagnole, est aussi l'héritier des transformations littéraires de l'autobiographie, et fait également preuve d'une volonté de renouvellement du genre à travers l'emploi de la fiction, comme nous le verrons à présent.

⁹⁴ J. Lecarme, *op. cit.*, p. 237.

2. « La meilleure partie de la biographie d'un écrivain n'est pas la chronique de ses aventures mais l'histoire de son style »⁹⁵

De la même manière que chez Perec, il existe très peu de livres de Vila-Matas qui soient explicitement présentés comme des autobiographies. Ne fait exception que *Paris ne finit jamais*, mais d'autres textes, comme *Journal volubile*⁹⁶ (qui est plus un journal littéraire qu'une autobiographie car il y est surtout question de lectures), ainsi qu'une grande partie de ses écrits fictionnels, notamment ce que Pozuelo Yvancos appelle sa tétralogie⁹⁷ (*Bartleby et Compagnie*⁹⁸, *Le Mal de Montano*⁹⁹, *Paris ne finit jamais* et *Docteur Pasavento*¹⁰⁰) mettent en scène une figuration du moi de leur auteur sans pour autant relever d'une écriture entièrement autobiographique, ni autofictionnelle. Encore une fois, si le critère permettant de reconnaître une autofiction est l'identité nominale entre auteur, personnage et narrateur, alors *Paris ne finit jamais* n'entre pas dans cette catégorie car le narrateur n'est jamais nommé, l'identité entre les trois instances narratives n'étant que suggérée.

Le cas de *Paris ne finit jamais* est particulièrement intéressant du fait qu'est d'abord annoncée une autobiographie qui s'avère être en réalité un hybride de fiction, d'essai et d'autobiographie. D'une part, le paratexte de *Paris ne finit jamais* ne désigne jamais explicitement le livre comme un

⁹⁵ Cette citation de Nabokov est placée par Vila-Matas en épigraphe de la rubrique « Autobiographie littéraire » de son site internet et reproduite dans *Fuera de aquí*, *op. cit.*, p. 230-246.

⁹⁶ Vila-Matas, Enrique, *Journal volubile* [2008], trad. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, 2009.

⁹⁷ Pozuelo Yvancos, José María, « La "tetralogía del escritor", de Enrique Vila-Matas » dans F. Ríos Baeza, *op. cit.*, p. 219-273.

⁹⁸ Vila-Matas, Enrique, *Bartleby et Compagnie* [2000], trad. Eric Beaumatin, Paris, Christian Bourgois, 2002.

⁹⁹ Vila-Matas, Enrique, *Le Mal de Montano* [2002], trad. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, 2003.

¹⁰⁰ Vila-Matas, Enrique, *Docteur Pasavento* [2005], trad. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, 2006.

roman. Seule la collection dans laquelle il a été publié (« Colección Compactos » des éditions Anagrama) permet de le placer dans la catégorie de la fiction, tout en laissant ouverte la possibilité de le considérer comme un essai, car cette collection, elle-même un peu hybride, accueille également des essais : « Une des collections de poche espagnoles pionnières en narration contemporaine, même si l'essai y est aussi présent »¹⁰¹. D'autre part, la quatrième de couverture de l'édition espagnole donne une indication rattachant l'ouvrage à l'autobiographie : « Fusionnant magistralement autobiographie, fiction et essai, il nous raconte l'aventure qu'il vécut lorsque, dans une chambre de bonne à Paris, il écrivit son premier livre »¹⁰². Dans l'édition française, la quatrième de couverture met également en avant l'aspect autobiographique du texte en présentant le narrateur comme un « double de Vila-Matas » revisitant « ironiquement ses malheureuses années d'apprentissage à Paris »¹⁰³. Bien que la part autobiographique soit indiquée, l'annonce d'un mélange des genres sur la couverture espagnole et la mention française d'un « double » « ironique » mettent déjà le lecteur sur la piste de la ruse. En effet, si l'ironie est le fait de signifier le contraire de ce qui est dit¹⁰⁴, le récit autobiographique s'annonce dès lors comme étant son contraire, c'est-à-dire comme un récit fictionnel.

Dès les premières lignes, le récit donne à entendre le ton global du livre avec une anecdote pour le moins improbable : « Je suis allé à Key West, Floride, et je me suis inscrit à l'édition de cette année du traditionnel

¹⁰¹ « Una de las colecciones españolas de bolsillo pioneras en narrativa contemporánea, aunque también está presente el ensayo », « Colecciones » [en ligne] site web de la maison d'édition Anagrama URL : <http://www.anagrama-ed.es/colecciones> (consulté le 21/03/15).

¹⁰² « Fundiendo magistralmente autobiografía, ficción y ensayo, nos va contando la aventura en que se adentró cuando, en una buhardilla de París, redactó su primer libro », Vila-Matas, Enrique, *Paris no se acaba nunca*, Barcelona, Anagrama, coll. « Compactos », 2003, 4e de couverture.

¹⁰³ Vila-Matas, Enrique, *Paris ne finit jamais*[2003], trad. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, 2004.

¹⁰⁴ « Toutes les définitions rhétoriques et classiques de l'ironie [...] mettent en avant l'idée de contraire, ou de contradiction, entre un sens explicite et un sens implicite, et font souvent de l'antiphrase la structure de base de l'ironie », Hamon, Philippe, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, p. 19.

concours de doubles de l'écrivain Ernest Hemingway » (*Paris ne finit jamais*, p. 9). Commencer son autobiographie par l'aveu de vouloir ressembler à quelqu'un d'autre fausse d'emblée le pacte de vérité, puisque « je » ne s'assume pas tel qu'il est et cherche à être perçu comme un autre – ce que démontre l'obstination du narrateur à penser qu'il ressemble à Hemingway :

Cela fait je ne sais combien d'années que je bois, grossis et crois – contrairement à ma femme et à mes amis – que je ressemble physiquement de plus en plus à l'idole de ma jeunesse, à Hemingway. Comme personne ne m'a jamais approuvé sur ce point et que j'ai un caractère bien trempé, j'ai voulu donner une leçon à tout le monde et, grâce à une barbe postiche – dont j'ai pensé qu'elle améliorerait ma ressemblance avec Hemingway –, je me suis présenté cet été, au concours. [...] j'ai été disqualifié, pis, écarté de la compétition non pas à cause de ma barbe postiche – ils ne l'ont pas découverte –, mais de mon « absence totale de ressemblance physique avec Hemingway » (*Paris ne finit jamais*, p. 9-10).

La phrase initiale du roman s'avère programmatique au sens où l'ensemble du livre n'est pas tant l'histoire d'un apprentissage d'écrivain que celle d'un rapport imitatif à des auteurs modèles : « l'imitation du modèle [...] apparaît dans le roman comme la préoccupation dominante – si ce n'est la seule – du jeune espagnol exilé à Paris »¹⁰⁵. En effet, un grand nombre de figures d'écrivains traversent le livre en tant que modèles à imiter. L'objet de l'imitation, curieusement, semble moins littéraire que physique (même si, comme nous le verrons par la suite, ce n'est qu'apparence, car l'intertextualité est une des caractéristiques majeures de l'écriture de Vila-Matas) : la manière dont le narrateur cherche à ressembler à ses auteurs préférés se manifeste non pas dans son écriture mais dans son apparence

¹⁰⁵ González Arce, Teresa, « Ironía y (des)enmascaramiento: Los rostros del escritor en Paris no se acaba nunca » dans F. Ríos Baeza, *op. cit.*, p.313.

physique, le plus souvent en s'affublant de lunettes et d'une pipe, symboles de l'intellectuel.

Je m'étais acheté deux paires de lunettes, deux paires identiques, dont je n'avais nul besoin, uniquement pour avoir l'air plus intellectuel. Et je m'étais mis à fumer la pipe, parce que je trouvais (peut-être influencé par les photos de Jean-Paul Sartre au Flore) que c'était plus intéressant que de tirer des bouffées de simples cigarettes. [...] je n'avais pas la prétention de lire en public les poètes français maudits, mais seulement de *simuler* que j'étais l'un de ces profonds intellectuels qui fréquentaient les terrasses des cafés de Paris (*Paris ne finit jamais*, p. 37).

Toutefois, il convient de préciser que cette démarche imitative ne s'applique pas au cas de Hemingway, qui est un modèle physique mais aussi un modèle de vie dans la mesure où vivre comme il a vécu est, pour le narrateur, le moyen de devenir écrivain : « Et que faisais-je dans la mansarde de Duras ? Eh bien, tout simplement tenter de mener une vie d'écrivain comme celle que Hemingway raconte dans *Paris est une fête* » (*Paris ne finit jamais*, p. 13). Selon cette attitude, c'est la vie, et non pas la littérature, qui permettrait au narrateur de devenir lui-même écrivain, désignant par là l'entrelacs qui existe entre la vie et la littérature dans la perception de Vila-Matas. C'est dire qu'il est moins question, dans *Paris ne finit jamais*, de faire un livre à la manière du *Paris est une fête* de Hemingway, que de vivre l'expérience parisienne décrite dans ce livre. L'objectif du narrateur est donc de construire sa vie à partir d'un récit littéraire, de calquer sa vie sur un livre et sur un imaginaire lié aux figures d'écrivains qui fument des pipes et portent des lunettes. L'ironie fonctionne dès lors comme un moyen de briser la séparation entre fiction et réalité ; en se transformant en personnage de sa propre fiction, en vivant son expérience de Paris à partir d'un livre, Vila-Matas montre que sa vie est avant tout littéraire et que, si autobiographie il y a, c'est une autobiographie où cohabitent fiction et réalité.

Comme dans la plupart des œuvres de Vila-Matas, ce n'est pas lui qui est au centre de l'écriture, mais bien la littérature ou, plus précisément, son rapport personnel à la littérature :

Si son autobiographie parisienne n'est rien d'autre qu'un enchaînement de genres hybrides qui se succèdent, alors ce qu'on y lit n'a pas non plus de rapport avec sa vie, mais avec ses lectures et ses écrivains préférés. *Paris ne finit jamais* inverse la réalité et crée un Paris dans lequel la seule référence est la littérature¹⁰⁶.

La littérature se place au centre du récit, donnant une autre dimension au texte, qui n'est plus uniquement autobiographique au sens de Lejeune. Ce que Vila-Matas semble faire, c'est prendre le mot *autobiographie* dans un sens un peu différent, pour l'ancrer entièrement dans une pensée toute littéraire, comme s'il s'agissait de faire que son écriture même soit le récit de son écriture, de sa vie d'écrivain : autrement dit l'écriture (*graphein*) de sa vie (*bios*) graphique (*auto*). La dimension personnelle, subjective, réside alors dans le rapport même du narrateur à son écriture, à la littérature et à l'idée qu'il se fait de la littérature.

C'est donc de ce point de vue que le moi est envisagé : à partir de la littérature. Lorsque Vila-Matas décrit ce qu'il appelle son « Autobiographie littéraire », où il donne un aperçu de chacun de ses livres, il expose clairement les relations qu'entretiennent pour lui vie et littérature et, parallèlement, autobiographie et fiction :

En apparence, [*Paris ne finit jamais* est] la révision ironique des deux années de jeunesse que j'ai passées à Paris à vouloir répéter l'expérience de vie bohème et littéraire d'Hemingway dans *Paris est une fête*. En

¹⁰⁶ « Si su autobiografía parisina no es sino una cadena de géneros híbridos que se suceden, tampoco lo que leemos tiene que ver con su vida sino con sus lecturas y autores favoritos. *París no se acaba nunca* invierte la realidad y crea un París en el que la única referencia es la literatura », Carrasco, Cristina, « Disidencias literarias en *París no se acaba nunca*, de Enrique Vila-Matas » dans F. Ríos Baeza, *op. cit.*, p. 300.

réalité, une tentative de donner à mes lecteurs une véritable information sur moi. Mais le tout déguisé derrière l'idée que le livre est un fragment du roman de ma vie dans lequel tout est vrai parce que tout est inventé, puisque, en fin de compte, un récit autobiographique est une fiction parmi plusieurs autres possibles¹⁰⁷.

La vie étant considérée comme un roman, la part d'autobiographie qui relève de la fiction est vraie parce qu'elle est sa propre création. La présence d'éléments vérifiables de sa vie personnelle (le séjour à Paris a réellement eu lieu¹⁰⁸) appartiennent en effet à l'autobiographie de l'auteur, mais sont principalement utilisés en tant que matériel narratif : « La personne et le personnage s'identifient en une présence autobiographique qui [...] n'est pas là en tant que confession, mais en tant que matériel narratif : l'aventure de créer en tant qu'efficace substitut de l'aventure de vivre »¹⁰⁹. Le lecteur est dès lors confronté à un texte qui joue avec la forme discursive de l'autobiographie présentée dans le paratexte et suggérée par l'emploi de la première personne du singulier. Or, tant du point de vue narratif (par le recours à l'ironie et le discours propre à la conférence) que du point de vue diégétique (par le motif de l'imitation), *Paris ne finit jamais* apparaît comme une critique de l'autobiographie dans la mesure où elle n'est possible que dans son interaction avec la littérature, et donc avec la fiction.

Si autobiographie il y a, c'est dans ce que la fiction en dit. On a en effet chez Vila-Matas une quête d'identité qui justifierait une écriture de soi déguisée dans la fiction. En fin de compte, chercher à ressembler à ses

¹⁰⁷ « Aparentemente, la revisión irónica de los dos años de mi juventud que pasé en París tratando de repetir la experiencia de vida bohemia y literaria del Hemingway de *París era una fiesta*. En realidad, un intento de darles a mis lectores alguna noticia verdadera sobre mí. Pero todo esto disfrazado bajo la idea de que el libro es un fragmento de la novela de mi vida en el que todo es verdad porque todo está inventado, pues a fin de cuentas un relato autobiográfico es una ficción entre muchas posibles », E. Vila-Matas, *Fuera de aquí*, op. cit., p. 236.

¹⁰⁸ « je suis allé étant jeune à Paris », *ibid.*, p. 155.

¹⁰⁹ « La persona y el personaje se identifican en una presencia autobiográfica que [...] no sirve como confesión, sino como material narrativo: la aventura de crear como eficaz sustituto de la aventura de vivir », Masóliiver Ródenas, Juan Antonio, « Estrategias de seducción », *art. cit.*, p. 422.

écrivains préférés désigne une forme de quête de soi, une volonté de se faire une place parmi ces modèles. Il est tout à fait significatif que cette quête d'identité soit moins personnelle que scripturale, au sens où ce que cherche Vila-Matas c'est sa propre voix en tant qu'écrivain – autrement dit son style. L'imitation de l'apparence physique de tels écrivains apparaît comme le symptôme d'une quête d'identité qui finira, paradoxalement, par devenir celle du masque même :

[...] le thème de mes livres c'est la prise de conscience de ma propre personne ; c'est une quête de moi-même qui se développe lentement à travers les œuvres. Mais [...] je mène à bout cette recherche [...] en mettant des masques et en utilisant le livre comme un masque, comme un déguisement qui me permet d'être, à partir d'un incognito apparent, authentiquement moi, authentiquement littéraire, [...] authentiquement fiction¹¹⁰.

En regard de cette idée, la phrase de Nabokov placée en exergue de son « Autobiographie littéraire » (« La meilleure partie de la biographie d'un écrivain n'est pas la chronique de ses aventures, mais l'histoire de son style »¹¹¹) désigne le fait que l'ensemble de son œuvre sera son autobiographie, car elle est la meilleure preuve de son histoire, ou de son parcours, d'écrivain. C'est dire qu'il est question d'autobiographie *littéraire*, et non d'autobiographie tout court.

Tout l'enjeu de l'écriture de soi chez Vila-Matas est donc de produire une œuvre focalisée sur son être d'écrivain, sur son activité littéraire, du point de vue de l'écriture aussi bien que de la lecture. C'est précisément son œuvre entier qui fera office d'autobiographie. De sorte que la fiction, au sens usuel d'écriture littéraire fictionnelle, devient un moyen de dire le soi. La catégorie d'autofiction ne s'applique donc pas à la pratique de Vila-Matas qui, d'une part, n'établit jamais d'identité nominale avec ses personnages et

¹¹⁰ E. Vila-Matas, *Fuera de aquí*, op. cit., p. 149.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 230.

narrateurs et, d'autre part, ne fictionnalise pas des épisodes de sa vie, mais utilise celle-ci pour créer des histoires dont le centre est la littérature elle-même. Il existe cependant une forme d'identification entre personnages, narrateurs et auteur suggérée par les figurations du moi telles que les présente José Maria Pozuelo Yvancos :

[...] *représentation d'un moi figuré à caractère personnel*, qui ne doit pas forcément coïncider avec l'autofiction – même lorsque celle-ci est établie comme étant personnelle –, étant donné que la figuration d'un *moi personnel* peut prendre des formes de représentation différentes de celle de la référence biographique ou existentielle¹¹².

La figuration du moi consiste donc en la représentation narrative du moi de l'écrivain qui, parce qu'elle est narrative, est figurée ; elle relève de l'imagination dans le sens où le discours construit une image de l'auteur sans que celle-ci soit pour autant une altération fictive de sa vie ou de sa personne. Le moi figuré possède ainsi certains traits propres à l'auteur tout en mettant, par le biais de l'ironie, une « distance vis-à-vis de celui qui écrit, au point de transformer la voix personnelle en voix imaginée, figurée, intrinsèquement fictionnalisée, en somme, littéraire »¹¹³.

Si les romans de Vila-Matas ne sont pas à proprement parler des autofictions, il n'en reste pas moins qu'ils s'inscrivent dans le moment idéologique qui a vu la naissance de cette catégorie, où l'on retrouve notamment l'influence des avancées en matière de psychanalyse¹¹⁴. De fait, avec la découverte de l'inconscient, l'idée d'un sujet cohérent et unique disparaît au profit de celle de la multiplicité de l'individu – immédiatement traduite par la multiplicité de la voix de l'écrivain représentée par la figure

¹¹² Souligné par l'auteur. Pozuelo Yvancos, José María, *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 2010, p. 22.

¹¹³ « distancia respecto de quien escribe, hasta convertir la voz personal en una voz fantaseada, figurada, intrínsecamente ficcionalizada, literaria en suma », *ibid.* p. 29.

¹¹⁴ P. Gasparini, *op. cit.*, p. 322.

du ventriloque, à laquelle font écho certains personnages fictifs de Vila-Matas. Par exemple, prenant le thème de la voix individuelle à l'envers, le recueil de nouvelles *Une maison pour toujours* met en scène un ventriloque troublé d'avoir une seule voix, et qui parvient à les multiplier dans les différentes nouvelles qui constituent le « [r]oman et recueil de nouvelles en même temps »¹¹⁵ pour finalement revenir à nouveau à cette voix propre. Ainsi que l'a dit Vila-Matas dans un entretien au sujet de ce roman-recueil, le ventriloque n'est autre qu'une métaphore de l'écrivain :

[...] le personnage principal a le problème, très grave pour son métier de ventriloque, d'avoir une seule voix. À un moment donné, ce personnage surmonte le problème et se désagrège en une multiplicité de voix. Paradoxalement, il finira ses jours en Arabie en tant que narrateur oral, et retrouvera sa propre voix. Moi aussi je me désagrège constamment dans chaque livre, tout ceci n'est qu'une quête d'unité. Je me désagrège pour pouvoir me trouver moi-même¹¹⁶.

Le parallèle entre la figure du ventriloque et celle de l'auteur est rendu d'autant plus évident par la désagrégation de la voix du ventriloque, représentée par la réécriture de nouvelles ou de biographies d'écrivains. La nouvelle « Dos viejos conyugues » est ainsi une réécriture de « Les morts » de Joyce ; « Carmen » celle d'« Une beauté russe » de Nabokov ; « La visita al maestro » fait allusion au départ et à la désertion de la poésie de Rimbaud¹¹⁷.

¹¹⁵ E. Vila-Matas, *Fuera de aquí*, op. cit., p. 231.

¹¹⁶ « el personaje principal tiene el problema, muy grave para su oficio de ventrílocuo, de tener una sola voz. En un momento dado, ese personaje supera el problema y se disgrega en muchas voces. Paradójicamente, terminará sus días en Arabia, como narrador oral, reencontrando su propia voz. Yo también me disgrego continuamente en cada libro, y esto no es más que una búsqueda de unidad. Me disgrego para poder encontrarme a mí mismo », Entretien avec Jordi Costa, *ABC*, 7 juillet 1988, p. XI. Cité par Casas Baró, Carlota, « Las voces del ventrílocuo » dans Andres-Suárez, Irene et Casas, Ana (éds.), *Enrique Vila-Matas. Grand Séminaire de Neuchâtel*, Neuchâtel, Universidad de Neuchâtel ; Madrid, Arco/Libros, coll. « Cuadernos de narrativa », 2002, note 14, p. 101-102.

¹¹⁷ Ces parallélismes sont mis au jour par Xavier Lloveras dans son compte-rendu du livre : « La isla de voces », *Diario 16*, 12 nov 1988. Cité par C. Casas Baró, art. cit., note 13, p. 101-102.

Une fois de plus, c'est en s'emparant de la voix d'autres écrivains que Vila-Matas fait entendre la sienne. C'est donc davantage de sa voix scripturale que de sa voix personnelle dont il s'agit.

La métaphore du ventriloque apparaît également dans *Dublinesca*¹¹⁸, où le personnage principal, Samuel Riba, se sait constitué par un « moi pluriel » fait d'un ensemble de voix autres que la sienne : « Ce je pluriel a toujours parfaitement convenu à la profession qu'il exerçait. Un éditeur littéraire ne devient-il pas une sorte de ventriloque cultivant pour son catalogue les voix les plus variées ? » (*Dublinesca*, p. 135). Il est intéressant de remarquer que l'allusion au ventriloque convient aussi bien à l'éditeur qu'à l'écrivain dans la mesure où, finalement, ils sont tous deux entourés des voix d'autres auteurs. Du reste, le désir de l'éditeur de faire le « saut anglais », c'est-à-dire de se tourner vers la littérature anglophone, relève de la quête d'autres voix, de la nécessité de renouveler son entourage littéraire.

De la même manière, parmi les nombreux personnages apparaissant comme des figurations du moi de Vila-Matas, on rencontre dans *Air de Dylan*¹¹⁹ l'écrivain mort Juan Lancastre, précisément défini par la volonté de ne pas être enfermé dans une voix unique : « Ne pas être enfermé dans une case, résumé par une formule fut toujours l'objectif de mon père, objectif qu'à vrai dire il ne réussit pas à atteindre complètement. Toutefois, une certaine légende disant qu'il avait été beaucoup de personnages court toujours » (*Air de Dylan*, p. 44).

La fiction littéraire devient ainsi le *moyen* de représentation de la multiplicité du sujet et en même temps le *lieu* de représentation de ces multiples facettes. C'est en ce sens que la fiction révèle l'autobiographie de l'auteur qui, d'une part, se sert de sa propre vie comme d'un matériau d'écriture et, d'autre part, construit toutes ces figurations du moi dans ses œuvres narratives. Ce qui peut d'emblée paraître problématique,

¹¹⁸ Vila-Matas, Enrique, *Dublinesca*, trad. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, 2010.

¹¹⁹ Vila-Matas, Enrique, *Air de Dylan*, trad. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, 2012.

l'impossibilité de se constituer en un individu unitaire et cohérent, est pris par Vila-Matas comme une réalité avec laquelle il faut tout simplement composer, au point d'en faire le fondement même de l'identité. En d'autres termes, *via* la métaphore de la photographie (avant d'être digitale, s'entend), Vila-Matas s'intéresse et utilise à son profit le « négatif » de l'image. S'il n'a pas de voix unique, propre, identifiable, la multiplicité devient sa marque personnelle ; son absence d'identité devient désormais son identité : « Et j'avance masqué. J'aspire à ce que quelqu'un découvre que j'ai toujours cherché mon originalité dans l'assimilation d'autres masques, d'autres voix » (*Journal volubile*, p. 235). En traduisant la devise latine de Descartes, *larvatus prodeo*, Vila-Matas désigne « l'assimilation d'autres masques » en se servant de références aux autres¹²⁰.

Ainsi, l'ensemble des masques va finir par constituer l'identité de l'écrivain de la même manière que ses œuvres, romanesques et essayistiques, en tant qu'elles sont le reflet de son style, constituent son autobiographie littéraire, c'est-à-dire son identité d'écrivain. L'écriture autobiographique proposée par Vila-Matas doit donc intégrer la fiction dans la mesure où, en tant que création imaginaire très personnelle, elle se fait miroir de l'écrivain. Les personnages inventés, qu'ils soient des *alter ego* ou qu'ils soient inspirés par des auteurs ou des personnages de romans, absorbent la voix de leur auteur et, en même temps et de manière paradoxale, deviennent, dans leur assemblage, sa voix singulière :

De cette dissolution totale de sa voix parmi celles des autres surgit cependant une nouvelle conscience d'être qui lui permet d'affirmer avec certitude que toutes les voix sont autres et sont la sienne, même s'il ne sait plus lui-même qui il est¹²¹.

¹²⁰ Cette devise a également été reprise par Perec (en français) pour intituler l'un de ses romans de jeunesse non publié. On peut donc parler d'un phénomène de double intertextualité (qui sera plus précisément étudié au chapitre 3), si tant est que Vila-Matas connaisse l'usage de la devise par Perec.

¹²¹ C. Casas Baró, *art. cit.*, p. 103.

Les éléments autobiographiques des œuvres de Vila-Matas sont donc liés à sa vie littéraire, à sa pratique scripturale et lectrice. L'univers littéraire que Vila-Matas met en scène dans ses livres est le reflet de son histoire personnelle avec la littérature. En se faisant lui-même personnage de fiction au moyen de l'ironie, Vila-Matas transforme l'écriture narrative de fiction en la seule véritable autobiographie, car elle intègre la réalité et les faits réels constitutifs d'une vie aussi bien que l'imaginaire de soi.

III. EFFACER LES FRONTIÈRES

L'autobiographie n'est donc pratiquée dans son sens le plus « traditionnel » ni par Perec ni par Vila-Matas. Aucun des deux ne fait véritablement de *récit* rétrospectif de sa vie, mais ils accordent tout de même une place importante à la question du soi par la présence d'éléments ou de références à leur vie personnelle (qu'il s'agisse d'histoire personnelle – l'enfance de Perec – ou de vie scripturale – l'histoire de l'écriture de son premier roman pour Vila-Matas).

De ce fait, les livres « autobiographiques » des deux écrivains partagent l'emploi de la fiction pour dire un moi autrement incomplet. Toutefois, le fait d'utiliser des éléments appartenant à leur expérience réelle pour créer des œuvres de fiction ne leur est bien évidemment pas propre, puisque tout écrivain ne peut qu'écrire sur ce qu'il connaît de la réalité, comme le constatait Gusdorf. Tout en annonçant des récits autobiographiques, Perec et Vila-Matas subvertissent les codes du genre, font appel à la fiction pour dire ce que l'autobiographie ne peut pas dire. Perec n'hésite pas à déclarer, du moins jusqu'en 1974, que tout ce qu'il écrit est autobiographique : « Oui, toutes mes œuvres sont autobiographiques. Les unes constituent mon

autobiographie d'écrivain, d'autres sont autobiographiques »¹²². De la même manière, Vila-Matas voit dans l'écriture narrative le lieu où se trouve la « véritable personnalité » de celui qui écrit :

Nous croyons pouvoir être autobiographiques alors qu'en réalité raconter ce qui nous est arrivé est seulement possible si nous inventons. Nous croyons que nous pouvons être créateurs d'une fiction radicale alors qu'en réalité, derrière l'invention de l'histoire, se trouve toujours (aussi cachée soit-elle pour nous) notre véritable personnalité¹²³.

Par le biais du *topos* du brouillage de la distinction entre fait et fiction, les deux écrivains se situent dans une même ligne de pensée. Savoir si une information est vraie ou fausse n'a pas d'importance, ce qui importe est ce qui est dit entre les lignes, au croisement entre fiction et faits, entre invention et autobiographie. On pourrait même dire, de façon radicale, que l'autobiographie est davantage présente dans ce qui n'en relève pas en principe (la fiction narrative, par exemple) : « est autobiographie ce qui ne le paraît pas. La différence entre fiction et non fiction, entre auteur et narrateur, a tendance à s'effacer lorsque, dans les mondes imaginaires, pointe une expérience intérieure qui est à la racine de l'œuvre »¹²⁴. Ce qui importe c'est l'authenticité de la voix créatrice, c'est l'ancrage personnel de l'histoire racontée ; et ce d'autant plus lorsque les écrivains rendent explicite

¹²² G. Perec, « 'Busco al mismo tiempo lo eterno y lo efímero.' Diálogo con Georges Perec », *loc. cit.*, p. 186.

¹²³ « Como preveo que, cuando aparezca *Kassel no invita a la lógica*, no faltará quien me pregunte si es completamente verdad lo que ahí se cuenta, he preparado ya una respuesta:

“Creemos que podemos ser autobiográficos cuando en realidad contar lo que nos ha ocurrido es sólo posible si inventamos. Creemos que podemos ser creadores de una ficción radical cuando en realidad, tras la invención de la historia, está ahí siempre (por muy escondida que la imaginemos) nuestra verdadera personalidad” ». Vila-Matas, Enrique, « Kassel no invita a la lógica » [en ligne] URL : <http://www.blogenriquevilamatas.com/?p=4124> (actuellement inaccessible).

¹²⁴ « es autobiografía lo que no lo parece. La diferencia entre ficción y no-ficción, entre autor y narrador, tiende a borrarse cuando en los mundos imaginarios asoma una experiencia interior que está en la raíz de la obra », Chiahia, Matei, « Bolaño y yo. Las dos caras de la autoficción en la obra de Roberto Bolaño » dans V. Toro, *op. cit.*, p. 142.

la dimension autobiographie de leur écriture narrative, comme c'est le cas de Georges Perec et d'Enrique Vila-Matas dans *W ou le souvenir d'enfance* et *Paris ne finit jamais*.

Selon Dorrit Cohn, la fiction se distingue de la non-fiction principalement en raison du niveau référentiel du texte, au sens où le récit de fiction ne se trouve pas dans un rapport d'exactitude ni de référence obligatoire au réel, contrairement au récit historique :

[...] le caractère non référentiel de la fiction n'implique pas qu'elle ne puisse pas se rapporter au monde réel, extérieur au texte, mais uniquement qu'elle ne se rapporte pas *obligatoirement* à lui. [...] la fiction se caractérise par deux propriétés spécifiques étroitement liées : (1) ses références au monde extérieur au texte ne sont pas soumises aux critères d'exactitude ; et (2) elle ne se réfère pas exclusivement au monde réel, extérieur au texte¹²⁵.

Il existe en outre plusieurs différences entre récits fictionnel et factuel (compris en tant que récit historique), telles que la liberté d'invention ou le « dédoublement de l'instance narrative en auteur et narrateur »¹²⁶. En ce sens, l'autobiographie est considérée comme appartenant à la catégorie des récits non fictionnels¹²⁷, ainsi que le propose également Käte Hamburger : « Il appartient à l'essence de tout récit à la première personne, en vertu même de ce caractère, de se poser comme non-fiction, comme document historique »¹²⁸. Cependant, cette distinction cesse de fonctionner lorsque l'auteur de l'autobiographie choisit délibérément et explicitement de transformer le discours autobiographique en fiction et *vice-versa*. La distinction entre les deux genres n'a plus lieu d'être ; seule compte l'écriture. L'autobiographie investit la fiction, se transforme en matériau d'écriture et,

¹²⁵ Cohn, Dorrit, *Le Propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001, p. 31.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 200. Voir plus précisément le chapitre intitulé « Marqueurs de fictionnalité. Une perspective narratologique », p. 167-200.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 32.

¹²⁸ Hamburger, Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986, p. 275.

à l'inverse, la fiction se fait prolongement de l'autobiographie. Si les genres restent clairement identifiables dans *W ou le souvenir d'enfance*, ce n'est pas le cas dans *Paris ne finit jamais* d'autant que fiction et autobiographie se fondent elles-mêmes dans ce qu'on pourrait appeler le genre de la « conférence », dont il sera plus précisément question au chapitre 4.

Le fait de mêler volontairement fiction et autobiographie, de rendre floue la frontière entre les deux univers semble faire écho à une question soulevée par l'analyse du discours autobiographique : faut-il le considérer comme un discours vrai du fait de l'intentionnalité de l'écrivain, ou bien plutôt comme un récit fictif parce que fait de langage et donc incapable de représenter la vérité d'un individu ? Ce que Vila-Matas et Georges Perec semblent vouloir signifier, c'est qu'il n'est pas nécessaire de séparer réel et fiction au sens où, comme ils le montrent dans leurs œuvres, un élément réel peut devenir une fiction (le désir de ressembler à Hemingway), une fiction pouvant à l'inverse être conçue comme une réalité (le bras cassé de Perec). Comme le disait déjà Aristote, « le travail du poète ne consiste pas à dire ce qui s'est passé, mais bien ce qui pourrait se passer, les possibles, selon la vraisemblance ou la nécessité »¹²⁹. Il n'est donc pas indispensable que l'objet traité le soit d'un point de vue factuel, dans un discours historique. Ce qui importe c'est la vraisemblance de ce qui est écrit, car les univers de fiction, surtout lorsqu'ils sont étroitement mis en relation avec l'autobiographie, sont une autre façon d'exprimer la vie du sujet qui écrit et s'écrit. Ainsi que le constate Franck Salaün, la fiction doit être comprise comme faisant partie de la manière dont nous percevons la réalité, car l'imagination contribue à la construction du réel autant qu'elle nous renseigne sur lui :

[...] l'homme est un animal fabulateur. Si notre besoin de fiction est impossible à rassasier, ce n'est pas uniquement parce que nous nous

¹²⁹ Aristote, « Poétique », *Œuvres*, trad. Pierre Somville, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, 51a, p. 887.

détournons incessamment de qui nous fait peur. La dimension ludique de l'art est liée à une exploration continuée du monde au-delà de l'enfance. Nous avons besoin de fiction, tout à la fois pour fuir et pour construire le réel. [...] il n'est pas possible de choisir entre le réel et l'imaginaire. Le réel est aussi construit. L'imagination contribue à sa construction et nous en parle. [...] En nous détournant de notre condition, en nous livrant dans certaines limites à la fiction, nous nous retrouvons devant un miroir. [...] Nous pensons notre existence *dans* et *par* la fiction¹³⁰.

Si, en lisant *Paris ne finit jamais* ou *W ou le souvenir d'enfance*, nous ne pouvons arriver à aucune certitude quant à la véracité des anecdotes, en revanche ce qui est certain c'est que les deux écrivains utilisent leurs expériences réelles pour créer leurs œuvres et qu'ils mettent tous deux en avant l'importance d'intégrer la dimension de l'imaginaire comme élément essentiel de l'autobiographie. Finalement, il est moins important de savoir si Vila-Matas est vraiment allé à Key West pour participer au concours de doubles d'Hemingway que de savoir qu'il a été marqué par la lecture de cet écrivain. De la même manière, il est moins important de savoir si Perec s'est vraiment cassé le bras que de savoir qu'il a cru pendant longtemps que cet accident avait été le sien, et de comprendre que ce faux accident donnait un sens aux « cajoleries dont les raisons réelles n'étaient données qu'à voix basse » (*W ou le souvenir d'enfance*, p. 114)¹³¹.

Bien qu'il y ait dans *W ou le souvenir d'enfance* et *Paris ne finit jamais* un mélange délibéré et avoué de fiction et d'autobiographie, annoncé dès le paratexte, le pacte de lecture est d'emblée brouillé, et pourrait en ce sens conduire à considérer ces textes comme des autofictions. Cependant, il n'y a ni identité nominale entre narrateur, auteur et personnage, ni fictionnalisation de leur vie, mais plutôt un emploi de la fiction pour dire

¹³⁰ F. Salaün, *op. cit.*, p. 107-108.

¹³¹ Les « raisons réelles » étant, on l'aura compris, la mort de sa mère dont l'enfant n'avait pas encore pleinement conscience.

leur être, leur individualité tout en la dépassant par le biais de la fiction. Qu'il s'agisse de souvenirs modifiés par la mémoire et le temps, comme c'est le cas dans la partie autobiographique de *W*, ou de souvenirs volontairement transformés, comme dans *Paris ne finit jamais*, ce qui ressort de ces textes est le fait que les deux écrivains parlent d'eux-mêmes sans faire un récit chronologique de leur passé ni viser à reproduire la vérité factuelle de leur vécu. Leurs textes montrent leur manière de voir et d'appréhender leur passé, ainsi que leur rapport à l'écriture de ce passé. Ainsi, le mélange entre faits réels et faits inventés permet de dire plus que ce que permettrait le seul récit factuel. Le sens se trouve dans les silences, dans les interstices, dans le croisement des textes et de la réalité, construisant de la sorte une littérature qui représente la réalité dans ce qu'elle contient de fictif. Imagination et réalité font partie du même ensemble, c'est-à-dire de la façon dont les hommes pensent et perçoivent le monde.

Et cette manière de percevoir le monde est intrinsèquement liée à la littérature, qui s'avère dans l'un et l'autre cas indispensable pour comprendre et donner un sens à l'existence. Du reste, il paraît évident que, pour les deux écrivains, la littérature fasse partie de la vie au même titre que la réalité puisqu'elle est le matériau sur lequel est construite non seulement l'œuvre, mais aussi la vision du monde de son auteur. Car la littérature est un lieu de pensée, pour penser les questions humaines, et principalement le rapport à soi, aux autres et au monde. Et l'écriture de soi, sans échapper à une certaine forme de fiction, peut apparaître comme le meilleur moyen tenter de cerner ce qu'il peut y avoir d'universel dans le particulier. Telle est la thèse de Raphaël Baroni, qui défend l'idée que l'emploi de la fiction dans l'autobiographie est ce qui permet dépasser l'expérience singulière de l'individu pour l'élever au rang de l'universel :

Si l'autobiographie emprunte à la forme romanesque, ce n'est donc pas uniquement pour combler les lacunes du passé ou pour s'éloigner de la convention d'une narration chronologique. Au-delà des aspects

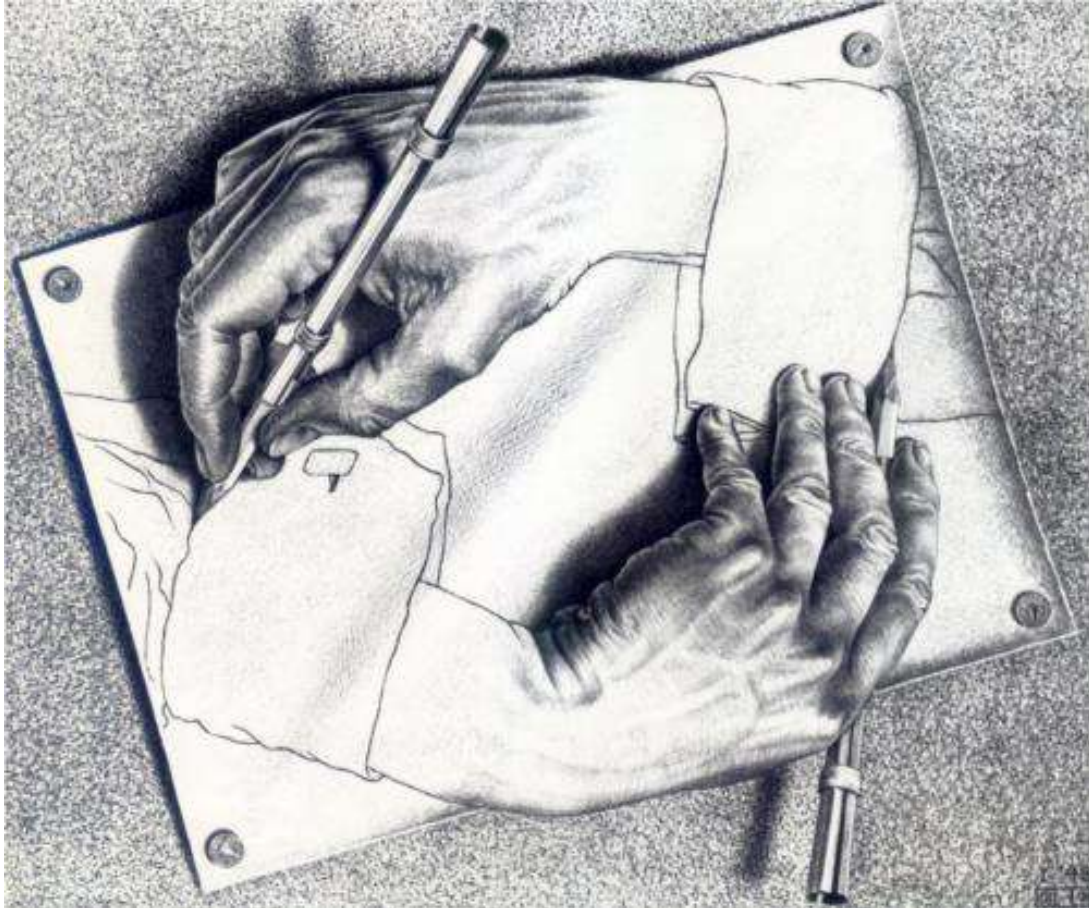
« romanesques » finalement solubles dans le genre autobiographique, le récit vise surtout à fonder un propos plus général, qui se dessine au-delà de l'histoire singulière de l'auteur¹³².

Si l'autobiographie se tourne vers le roman, si elle emprunte des formes à la fiction, c'est parce que cela permet de toucher au monde des possibilités, à l'imaginaire des multiples destins offerts à l'humanité en sortant du cadre de l'histoire d'un individu particulier pour aboutir à quelque chose de plus général, voire d'universel. C'est dire que le recours à la fiction permet de faire du récit d'une vie singulière le reflet d'une vie possible pour le lecteur. Car si les textes « autobiographiques » de Perec et de Vila-Matas mettent en scène leur individualité, c'est pour la dire dans leur rapport aux autres, au monde et à la littérature. C'est que la littérature ne fait jamais autre chose que parler de « l'homme individuel dans sa difficulté d'habiter le monde »¹³³. Et les individus Perec et Vila-Matas étant des écrivains, leur manière d'habiter le monde est avant tout littéraire. C'est donc dans leur écriture même qu'ils pensent leur subjectivité et, surtout, leur statut en tant qu'auteurs. De manière tout à fait singulière, Georges Perec et Vila-Matas intègrent une représentation de leur moi dans leurs fictions narratives par le biais de motifs biographiques ce qui, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, mène les deux écrivains à réfléchir à la notion d'auteur et à en donner leur propre conception.

¹³² Baroni, Raphaël, « Authentifier la fiction ou généraliser l'autobiographie » dans Zufferey, Joël (dir.) *L'autofiction : variations génériques et discursives*, Louvain, L'Harmattan-Academia, 2013, p. 98.

¹³³ Pavel, Thomas, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, coll. « nrf essais », 2003, p. 49.

CHAPITRE 2. ROMAN ET ÉCRITURE DE SOI : PENSER LA
FIGURE DE L'AUTEUR



M. C. Escher, *Mains dessinant*, 1948

I. LE RETOUR DE L'AUTEUR

Nada sale de la nada
Enrique Vila-Matas

Avec le succès du Nouveau Roman et du courant structuraliste pendant les années 1960, les éléments constitutifs du roman tels que l'intrigue, les personnages, la psychologie et même l'auteur avaient été considérés comme des « notions périmées »¹, la littérature étant essentiellement pensée uniquement comme une affaire de texte et de langage. Roland Barthes et Michel Foucault, notamment, avaient annoncé la « mort de l'auteur »². S'inspirant des théories du formalisme russe et de la linguistique, le structuralisme consistait en une conception de la littérature comme un système (à l'image du langage en tant que système indépendant des sujets qui s'en servent), fait de structures indépendantes de l'individu créateur :

[...] la linguistique vient de fournir à la destruction de l'Auteur un instrument analytique précieux, en montrant que l'énonciation dans son entier est un processus vide, qui fonctionne parfaitement sans qu'il soit nécessaire de remplir par la personne des interlocuteurs : linguistiquement, l'auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme *je* n'est autre que celui qui dit *je*³.

Pour Barthes, dès lors qu'il y a écriture, et donc langage, disparaît le sujet parlant : « l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir et blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là

¹ A. Robbe-Grillet, « Sur quelques notions périmées », *loc. cit.*

² Barthes, Roland, « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, « Essais », 1984. Foucault, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur », *Dits et écrits I (1954-1969)*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences Humaines », 1994.

³ R. Barthes, « La mort de l'auteur », *loc. cit.*, p. 63.

même du corps qui écrit »⁴. Pour sa part, Foucault se place dans une lignée similaire en considérant que « l'auteur doit s'effacer ou être effacé au profit des formes propres aux discours »⁵. Pour le premier, l'écriture fait disparaître l'individu, pour le deuxième, il faut effacer l'individu pour procéder à l'analyse d'un texte. S'opposant à la prise en compte de la biographie de l'auteur comme d'un outil permettant d'éclairer une œuvre, la pensée critique des années 1960-1970 consistait donc en une analyse des œuvres dans leurs structures, dans leurs formes, dans leur textualité la plus « pure » :

[...] le propre de la critique n'est pas de dégager les rapports de l'œuvre à l'auteur ni de vouloir reconstituer à travers des textes une pensée ou une expérience ; elle doit plutôt analyser l'œuvre dans sa structure, dans son architecture, dans sa forme intrinsèque et dans le jeu de ses relations internes⁶.

Dans cette perspective fortement influencée par la linguistique, la littérature était perçue comme une construction uniquement langagière : « la littérature n'est que du langage, son être est dans le langage »⁷. Cependant, avec le « retour du sujet », au-delà des thèmes et des histoires à raconter, on assiste surtout à celui de la subjectivité créatrice, et avec elle à la « résurrection » de la figure de l'auteur. Toutefois, comme l'a montré Antoine Compagnon, même les « anti-intentionnalistes » les plus extrêmes n'ont pu réellement se défaire de l'intention de l'auteur dans l'interprétation des œuvres :

Toute interprétation est une assertion sur une intention, et si l'intention de l'auteur est niée, une autre intention prend sa place, comme dans le

⁴ *Ibid.*, p. 66.

⁵ M. Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur » *loc. cit.*, p. 817.

⁶ *Ibid.*, p. 794

⁷ Barthes, Roland, « *La littérature, aujourd'hui* » (1964), *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1991, p. 164.

Don Quichotte de Pierre Ménéard. Extraire une œuvre de son contexte littéraire et historique, c'est lui donner une autre intention (un autre auteur : le lecteur), c'est en faire une autre œuvre, et ce n'est donc plus la même œuvre que nous interprétons. En revanche, quand on fait appel aux règles linguistiques, au contexte historique ainsi qu'à la cohérence et à la complexité pour comparer des interprétations, on fait appel à l'intention, dont ce sont de meilleurs indices que les déclarations d'intention⁸.

De fait, Barthes lui-même, dix ans après avoir publié « La mort de l'auteur », avoue avoir *besoin* de la figure de l'auteur : « mais dans le texte, d'une certaine façon, *je désire* l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme il a besoin de la mienne [...] »⁹. Ce retour à l'auteur ne signifie pas, toutefois, un retour à la conception positiviste selon laquelle l'intention de l'auteur expliquerait seule le sens d'un texte. La palinodie de Barthes se présente de la sorte comme un retournement dialectique où il s'agit moins d'expliquer l'œuvre par la biographie que d'interroger la vie « du point de vue de l'écriture »¹⁰. C'est dire que, comme le souligne Nicolas Bonnet :

[...] le sémiologue qui ne s'intéressait qu'au scripteur ou *scribens* (« le je qui est dans la pratique d'écriture ») [porte] un nouvel intérêt à la *persona*, à « la personne civile, quotidienne, privée » de l'auteur, parce que le *scribens* se nourrit de l'expérience de la *persona* qu'il transforme en écriture¹¹.

⁸ Compagnon, Antoine, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1998, p.110.

⁹ Barthes, Roland, *Le plaisir du texte. Précédé de Variations sur l'écriture*, Paris, Seuil, 2000, p. 101.

¹⁰ Barthes, Roland, *La préparation du roman I et II. Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1978-1979 et 1979-1980*, Paris, Seuil-Imec, 2003, p. 47.

¹¹ Bonnet, Nicolas, « La fonction auctoriale dans la sémiotique textuelle d'Umberto Eco » dans Loehr, Joël et Poirier, Jacques (dirs.), *Retour à l'auteur*, Reims, Presses Universitaires de Reims, 2015, p. 269.

Ainsi que le propose Compagnon (et un peu avant lui, Maurice Couturier, qui concevait le roman comme une « communication intersubjective »¹²), on se gardera de tomber dans l'excès pour adopter plutôt une position conciliante :

Ni les mots sur la page ni les intentions de l'auteur ne tiennent la clé de la signification d'une œuvre, et aucune interprétation satisfaisante ne s'est jamais limitée à la recherche du sens des uns ou des autres. Encore une fois, il s'agit de sortir de cette alternative : le texte ou l'auteur. Et aucune méthode exclusive n'est suffisante¹³.

Du point de vue de la théorie, la figure de l'auteur est ainsi venue occuper une place essentielle¹⁴, surtout à partir de la fin des années 1970, en réponse, bien évidemment, à cette mort théoricienne de l'auteur. Or, du point de vue des œuvres littéraires, la figure de l'auteur, à travers le personnage de l'écrivain, s'est également intégrée aux récits : « si l'auteur revient, c'est avant tout comme personnage de fictions ou de biographies rêvées »¹⁵. La présence d'une subjectivité dont la vie, dans l'univers de fiction, est liée à la littérature (ré)ouvre la voie à la réflexion sur le rôle de l'auteur dans la création littéraire, telle qu'elle est figurée à l'intérieur même de l'œuvre. Le texte littéraire devient un lieu où le « je » de l'écrivain se pense, où advient une réflexion sur l'auteur en tant que lecteur et producteur de littérature. Loin de tomber dans un autotélisme paralysant

¹² « N'avons-nous d'autre choix que de succomber à la tentation biographique ou à la tentation sémiotique ? Je ne le pense pas. Certes, le texte prend des sens totalement différents si on le considère du point de vue de l'auteur, du point de vue de tel ou tel lecteur appartenant à telle ou telle période de l'histoire, dans le cadre de telle ou telle théorie de la langue, etc. Ces perspectives d'analyse ne sont cependant pas contradictoires si l'on pose le problème de la critique en termes de communication intersubjective », Couturier, Maurice, *La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1995, p. 240-241.

¹³ A. Compagnon, *Le Démon de la théorie*, op. cit., p. 110.

¹⁴ Je renvoie à ce sujet à l'ouvrage dirigé par Emmanuel Bouju dans lequel les enjeux théoriques sur la figure de l'auteur et de la question de l'autorité en littérature sont analysés de manière précise : *L'autorité en littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010.

¹⁵ Loehr, Joël et Poirier, Jacques (dirs.), « Avant-propos », *Retour à l'auteur*, loc. cit., p. 10.

qui résulterait de l'enfermement de la littérature dans le texte, la figure de l'auteur apporte la subjectivité et donc la représentation du monde, l'éthique, l'exploration de soi et des autres ; en somme, l'intérêt pour le monde ne cesse d'être l'objet et le sujet de la littérature.

Le « retour du sujet » en littérature va donc de pair avec un retour de l'auteur, dont la principale manifestation tient à la prolifération de diverses formes d'écriture de soi, la plus connue étant l'autofiction. Il suffit de prêter attention à la terminologie inventée pour se référer à une écriture mettant en scène le soi sans être autobiographique à proprement parler – par exemple *égolittérature* (Philippe Forest) ou *otobiographie* (Jacques Derrida) – pour se rendre compte de l'importance accordée à un tel phénomène. L'autofiction, en particulier, « réassume l'ancrage du récit dans la parole de l'auteur, parce qu'elle y trouve le moyen de valider la portée référentielle du récit en la liant à une expérience authentiquement vécue »¹⁶. Comme le propose Raphaël Baroni, cet ancrage dans une parole subjective permet de légitimer l'authenticité du point de vue de l'auteur sur le monde et lui permet d'élaborer, par le biais de la fiction, un discours sur l'homme et le monde, tout en se ménageant une liberté d'invention et donc d'ouverture vers des mondes possibles¹⁷.

Il est par ailleurs intéressant de remarquer que, dans une perspective philosophique, l'inclusion de l'auteur dans l'interprétation littéraire reconduit à la question de l'union du corps et de l'esprit. En effet, à partir de l'idée qu'ils sont une seule et même chose, comme le pensent Montaigne¹⁸ ou Nietzsche, l'œuvre ne peut être pensée indépendamment de l'esprit et du corps qui l'ont créée. Dans l'avant-propos du *Gai savoir*, Nietzsche défend l'idée qu'une pensée ne naît ni ne se manifeste ailleurs que dans un corps, à

¹⁶ Baroni, Raphaël, « Authentifier la fiction ou généraliser l'autobiographie », *art. cit.*, p. 90.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ « L'ame qui loge la philosophie, doit par sa santé rendre sain encores le corps : elle doit faire luyre jusques au dehors son repos, et son aise : doit former à son moule le port extérieur, et l'armer par consequent d'une gratuite fierté, d'un maintien actif, et allaire, et d'une contenance contante et debonnaire », Montaigne, Michel de, *Essais*, Livre I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 167.

partir d'une biographie et d'une physiologie singulières. Le corps et l'esprit ne peuvent être pensés comme distincts l'un de l'autre dans la mesure où un corps particulier conduira à une philosophie particulière :

Un philosophe qui a parcouru le chemin à travers plusieurs santés, et qui le parcourt encore, a aussi traversé tout autant de philosophies : car il ne *peut* faire autrement que de transposer chaque fois son état dans la forme lointaine plus spirituelle – cet art de la transfiguration c'est précisément la philosophie. Nous ne sommes pas libres, nous autres philosophes de séparer le corps de l'âme, comme fait le peuple, et nous sommes moins libres encore de séparer l'âme et l'esprit¹⁹.

L'idée que le corps et l'esprit ne font qu'un permet de penser que l'œuvre et son auteur sont également inséparables, d'autant plus lorsque l'auteur crée une figure de soi dans ses fictions, comme c'est le cas de Georges Perec et d'Enrique Vila-Matas. On a vu que les deux écrivains ont fait incursion dans l'écriture de soi dans des textes explicitant leur aspect autobiographique, bien que la présence de fiction empêche de les comprendre comme des autobiographies au sens propre. En tout cas, la place accordée à une forme de représentation du moi, à l'ancrage des textes dans leur subjectivité concrète est très fortement présente dans leurs œuvres de fiction. Souvent de manière détournée ou voilée, leurs textes narratifs sont autant d'occasions de tracer entre les lignes des références à leur personne ou à leur vie. Mais cette représentation de soi dans la fiction ne peut être séparée de leur métier d'écrivain, puisque le moi dont ils représentent la figure est un moi écrivain : le moi figuré est avant tout un moi scriptural. Ainsi, le texte devient miroir de l'auteur en même temps que lieu d'élaboration d'une pensée sur la relation qu'il entretient avec l'écriture, et le processus de la représentation devient dès lors objet de l'écriture.

¹⁹ Nietzsche, Friedrich, *Le Gai Savoir* (1882) [édition numérisée], trad. Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1901, p. 10-11, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111885t.r=Le+gai+Savoir+%3A+La+gaya+Scienza++Fr%C3%A9d%C3%A9ric.langFR> (consulté le 06/05/15)

Autrement dit, l'écriture du soi se transforme elle-même en sujet de réflexion, de pensée, puisqu'en s'objectivant, l'écrivain se pense lui-même dans son rapport à cette écriture. La forme que prend la pensée de l'écrivain sur l'écriture est la mise en abyme en tant qu'elle constitue, précisément, une représentation de la représentation permettant l'élaboration d'une pensée critique. Il convient, avant de poursuivre, de s'arrêter sur ce concept de mise en abyme, que l'on mobilisera ensuite pour analyser certains romans de Georges Perec et d'Enrique Vila-Matas.

Comme le rappelle Lucien Dällenbach, le premier usage du concept de « mise en abyme » est la fiction forgée par André Gide à partir de la comparaison avec le procédé du blason :

J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. [...] c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second « en abyme »²⁰.

Élargissant la conception gidienne de la mise en abyme, Lucien Dällenbach en fait un synonyme de « récit spéculaire » : « L'usage de la plupart des critiques témoigne suffisamment du caractère interchangeable de la mise en abyme et du miroir pour qu'il soit permis de les confondre et de baptiser *récit spéculaire* tout texte recourant à [la mise en abyme] »²¹. Cette conception plus ample du phénomène aboutit à la définition suivante : « est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spécieuse »²².

²⁰ André Gide, *Journal 1889-1939*. Cité par Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 15.

²¹ *Ibid.*, p. 51.

²² *Ibid.*, p. 52. « la *réduplication simple* (fragment qui entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude), la *réduplication à l'infini* (fragment qui entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude et qui enchâsse lui-même un fragment qui..., et ainsi de suite) et la *réduplication aporistique* (fragment censé inclure l'œuvre qui l'inclut) » (*Ibid.*, p. 51).

Les réflexions de Dällenbach restent très ancrées dans une conception structuraliste de la littérature qui considère qu'un texte renvoie avant tout à lui-même²³, il est important de nuancer ces propos en posant que lorsque l'auteur « réel » fait de sa biographie un élément de son récit de fiction, il renvoie à un en-dehors du texte, et devient ainsi une image de l'écrivain écrivant. Le récit enchâssé et le récit cadre s'éclairent de la sorte l'un l'autre pour créer un sens plus large, qui dépasse celui du premier récit. Dans la perspective de la mise en abyme, l'écriture de soi, en allant au-delà de la simple représentation du sujet, permet de produire un discours critique sur le processus même de la mise en scène de soi à l'œuvre dans l'écriture. Autrement dit, élaborer leur autoreprésentation dans leurs œuvres conduit les écrivains à sortir du cadre de la fiction narrative pour amorcer une réflexion plus large sur eux-mêmes en tant qu'écrivains, sur leur rapport à l'écriture puis, comme nous le verrons dans les prochains chapitres, sur le rôle de la littérature dans la construction de la subjectivité et de sa philosophie. Il ne sera donc pas question ici de se placer dans une perspective de définition générique, qui tenterait de savoir si les romans de Perec et Vila-Matas sont des romans autobiographiques, des autobiographies fictives ou des autofictions. L'objectif de cette étude est de voir comment les auteurs intègrent des éléments de leur vie à la fiction romanesque et comment ceux-ci deviennent des moteurs d'écriture plus que des façons déviées d'explorer l'intériorité de l'individu.

Ainsi, on tentera d'abord de montrer en quoi les textes romanesques de Georges Perec et d'Enrique Vila-Matas constituent le lieu d'une réflexion de soi – au sens d'une spécularité, comme on le dit d'un miroir, qui reflète, mais construit aussi l'image de celui qui s'y projette. C'est dire que les auteurs deviennent matière de leurs livres, et que la relation entre écriture et construction du moi de l'écrivain devient objet de l'écriture. La manière dont Georges Perec et Enrique Vila-Matas intègrent l'autoreprésentation dans

²³ *Ibid.*, p. 67. « il serait absurde de nier qu'intransitif par constitution tout texte n'a d'abord affaire qu'à lui-même ».

leurs romans relève de deux méthodes différentes, mais qui renvoient toutes deux à une volonté de rendre présente la figure de l'auteur comme élément constitutif du texte de fiction. Dans le cas de Georges Perec, la représentation de soi relève de ce que Bernard Magné a appelé des « æncrages », qui consistent à transformer des éléments de la biographie de l'auteur en écriture, du point de vue de la forme aussi bien que de celui du contenu. Pour Vila-Matas, il s'agit plutôt de « figurations du moi » telles que les a théorisées José Maria Pozuelo Yvancos, au sens où la subjectivité de l'auteur réel est représentée de manière figurée, dans une voix personnelle sans être nécessairement autobiographique. Dans un deuxième temps, il s'agira de montrer qu'à partir de ce reflet de l'auteur dans son œuvre surgit également toute une réflexion – au sens de « pensée critique » – sur la figure de l'auteur en tant que telle et sur les relations entre écriture et biographie.

II. ÆNCRAGES ET MOTIFS BIOGRAPHIQUES PERECQUIENS

L'intérêt de Perec pour l'autobiographie occupe une place fondamentale dans son écriture. Lorsqu'il parle du « marquage autobiographique » présent dans la majorité de ses œuvres, il s'agit moins de faire des récits de sa vie à proprement parler que d'insérer de manière dissimulée des références à sa vie personnelle. Ce que ce marquage et cette conscience du marquage semblent signifier, c'est que son écriture est imprégnée de son être et de son histoire plus qu'elle ne serait le récit son histoire personnelle. L'aspect autoréférentiel de ses œuvres est indéniable puisqu'entièrement assumé par l'écrivain lui-même qui affirme que « toutes [s]es œuvres sont autobiographiques »²⁴, ou encore qu'« aucun de [s]es livres n'échappe vraiment à un certain marquage autobiographique »²⁵, mais aussi que les

²⁴ G. Perec, « “Busco al mismo tiempo lo eterno y lo efímero”. Diálogo con Georges Perec », *loc. cit.*, p. 186.

²⁵ G. Perec, « Notes sur ce que je cherche », *loc. cit.*, p.10.

références à sa vie peuvent être insérées dans la fiction de manière « cryptée » : « j'encrypte dans mes textes (et, je le crois bien, dans tous) des éléments autobiographiques »²⁶. Ainsi, au lieu de produire des textes de type autobiographique, Perec préfère une écriture romanesque de l'« encryptage », qui consiste en

l'inscription complètement cryptée, [...] qui serait la notation d'éléments de souvenirs dans une fiction comme dans *La Vie mode d'emploi*, mais à usage pratiquement interne. Je veux dire qu'il n'y a que moi et quelques personnes qui peuvent y être sensibles. C'est une sorte de résonance, un thème qui court en dessous de la fiction, qui la nourrit, mais qui n'apparaît pas comme tel...²⁷.

Quand bien même ces encryptages ne seraient significatifs que pour l'auteur et quelques-uns de ses proches, il n'en demeure pas moins que l'emploi de sa vie pour nourrir la fiction est explicitement admis et avéré (notamment dans les nombreux entretiens et conférences que Perec a donnés).

Bernard Magné a nommé « autobiographèmes » « certains réseaux de traits récurrents, formels ou sémantiques [qui] constituent des références encryptées et indirectes à des données autobiographiques essentielles pour Perec comme sa judéité, sa date de naissance ou les circonstances tragiques de la mort de sa mère »²⁸. La présence de ces autobiographèmes dans les textes de Perec ne les constitue pas pour autant en autobiographies puisqu'il n'est pas question d'un « récit de vie », de son enfance orpheline ou de son histoire personnelle, mais bien de la présence d'éléments appartenant à sa vie et transformés en forme textuelle.

²⁶ G. Perec, « Entretien Perec / Jean-Marie Le Sidaner », *loc. cit.*, p. 94.

²⁷ G. Perec, « Le travail de la mémoire », *loc. cit.*, p. 99-100.

²⁸ Magné, Bernard, « Perlaine et Verrec : à propos des *Micro-Traductions* de Georges Perec », *Semen* [En ligne], n°12, 2000, URL : <http://semen.revues.org/1909> (consulté le 14/04/15).

Partant de ce principe, Bernard Magné a réalisé un important travail sur la présence des éléments se référant à la vie de l'auteur, ainsi que sur les formes textuelles auxquelles ils ont donné lieu. Le critique les nommera ensuite des « æncrages », créant un mot-valise pour réunir les termes « ancrage » et « encrage », définis comme de véritables « formes-sens » :

[...] renvoyant d'un côté à des procédés concrets d'écriture, à des réglages textuels précis, et de l'autre à un épisode-clé de la biographie, la mort tragique des parents, en particulier celle de la mère déportée et disparue à Auschwitz. Ces formes-sens relèvent à la fois de *l'encrage* – ce sont des mécanismes qui sont inscrits dans le texte perecquien et qui lui donnent sa ou ses formes – et de *l'ancrage* – ce sont des repères qui permettent de donner sens et unité à une histoire individuelle mise en pièces par les effets dévastateurs de l'Histoire²⁹.

Ces « æncrages » ont la particularité, d'une part, d'être récurrents « soit dans un même texte, soit d'un texte à l'autre »³⁰ – ce qui facilite donc leur reconnaissance – et, d'autre part, de posséder deux types de contenu, l'un dénoté, l'autre dérivé. Le « contenu dénoté et explicite renvo[ie] à son cotexte et à son contexte immédiat » ; le *contenu dérivé* doit renvoyer à « au moins un énoncé autobiographique attesté dans *W ou le souvenir d'enfance* »³¹. Par exemple, le protagoniste d'*Un homme qui dort*³² possède une cicatrice au-dessus de la lèvre qui le pousse à une admiration particulière pour le portrait du *Condottière* d'Antonello de Messine. La cicatrice a ici un sens dénoté renvoyant à une fonction dans l'univers diégétique puisqu'elle rend compréhensible l'admiration pour le tableau. Le contenu dérivé reconduit

²⁹ B. Magné, *Georges Perec, op. cit.*, p. 28.

³⁰ *Ibid.*, p.29.

³¹ *Idem.* Même le grand palindrome, avec l'æncrage de la « symétrie bilatérale » (c'est-à-dire la lecture à double sens) possède un contenu dénoté car il s'agit d'un texte qui s'autodésigne de maintes façons, notamment avec le début : « Trace l'inégal palindrome », ou encore par le biais d'« équivalents métaphoriques : écho, ressac (mot ayant lui-même son reflet dans casser), ruer, replié, ipséité, Narcisse, anamnèse, axé » (B. Magné, *Georges Perec, op. cit.*, p. 85).

³² Perec, Georges, *Un homme qui dort* [1967], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008.

quant à lui à la cicatrice que Perec avait lui-même au-dessus de la lèvre, dont l'origine et l'association au portrait du *Condottière* sont explicitées dans *W ou le souvenir d'enfance* (p. 145).

Il est important de préciser que, à partir du moment où l'auteur livre lui-même aux lecteurs les informations autobiographiques qui nourrissent son écriture, il n'est plus nécessaire de se tourner vers une connaissance extratextuelle pour en apprendre davantage sur sa vie personnelle : « la connotation autobiographique de l'æncrage est immédiatement accessible à tout lecteur de *W* »³³. En effet, dans ce livre se trouvent les principaux thèmes autobiographiques récurrents dans l'œuvre de Perec, tels que la perte de ses parents, la cicatrice au-dessus de sa lèvre ou ses origines juives.

L'« æncrage » est aussi une forme textuelle dans la mesure où il constitue « la base d'un réglage textuel ou, si l'on préfère le vocabulaire oulipien, d'une contrainte formelle »³⁴. En d'autres termes, le biographique va structurer le texte : « [...] c'est cette capacité structurante de l'æncrage qui permet la transformation d'un événement biographique en principe d'écriture »³⁵. Par exemple, le souvenir lié à la forme de la lettre hébraïque :



mentionnée dans *W ou le souvenir d'enfance* (p. 27) va engendrer, entre autres, la forme de l'immeuble de *La Vie mode d'emploi* dans lequel le coin inférieur gauche est absent, renvoyant à l'ouverture de la lettre : « la lettre hébraïque “carré ouvert à son angle inférieur gauche”, dont la forme se déclinera massivement avec *La Vie mode d'emploi* : chapitre manquant situé dans le coin inférieur gauche du damier de la polygraphie »³⁶.

³³ *Ibid.*, p. 30.

³⁴ *Idem.*

³⁵ *Ibid.*, p. 31

³⁶ *Ibid.*, p. 80. Voir annexe 1 (« Polygraphie du cavalier »).

Ainsi, lorsque Perec parle de marquage autobiographique, plus que d'un récit rétrospectif de sa vie, il s'agit d'utiliser ces éléments autobiographiques pour faire naître l'écriture et lui donner une structure : « Je pars donc ou bien d'un souvenir ou bien d'une expérience, ou bien simplement d'une sensation personnelle qui est ensuite prise en charge par le système du formel, par le système de l'invention »³⁷. C'est en ce sens que la biographie de l'écrivain va donner un sens, aussi bien qu'une forme, à l'écriture qui devient l'objectif de l'entreprise scripturale plus que son point de départ : l'écriture biographique n'est pas tant une entreprise de quête ou d'exploration de soi, mais plutôt le fondement même de l'écriture. Il ne sera donc pas tant question de voir quelle forme textuelle prennent les ancrages, puisque ce travail a été remarquablement fait par B. Magné, que de retrouver, d'abord, les différents motifs autobiographiques dispersés dans les romans afin de montrer, dans un second temps, comment la biographie, en nourrissant et structurant l'œuvre – c'est-à-dire en devenant principe d'écriture – devient l'occasion pour l'auteur de penser son rapport à l'écriture.

1. Présences du biographique dans les romans

La cicatrice

Dans la grande majorité des œuvres romanesques de Perec, les descriptions physiques des personnages sont généralement absentes, ou très rares :

[...] parmi les objets essentiels du regard chez Perec figure assurément le visage – un visage justement dont la reconnaissance dans son univers

³⁷ G. Perec, « Entretien Perec/Ewa Pawlikowska », *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, p. 202

ne semble pas aller de soi. De toutes les parties du corps, il est sans doute celle qui brille le plus par son absence : nombre des personnages de Perec semblent sans visage [...] ³⁸.

Or, chaque fois que l'apparence d'un personnage est évoquée, elle est souvent l'occasion d'un rapprochement avec celle de Perec lui-même, à travers le motif de la cicatrice au-dessus de la lèvre. Comme on vient brièvement de le mentionner, cette trace sur le visage donne lieu à une véritable identification au tableau d'Antonello de Messine *Le Condottière* :

cette cicatrice semble avoir eu pour moi une importance capitale : elle est devenue une marque personnelle, un signe distinctif [...] c'est cette cicatrice aussi qui me fit préférer à tous les tableaux rassemblés au Louvre, et plus précisément dans la salle dite « des sept mètres », le *Portrait d'un homme, dit Le Condottiere* d'Antonello de Messine (*W ou le souvenir d'enfance*, p. 145-146).

Que ce soit à travers la présence de cette cicatrice sur le visage d'un personnage ou par la référence explicite au portrait, le motif apparaît à plusieurs reprises, dès le premier roman vraiment abouti (bien que non publié du vivant de l'auteur ; il ne paraîtra qu'en 2012³⁹), *Le Condottière*, où ce tableau « devint la figure centrale du premier roman à peu près abouti que je parvins à écrire : il s'appela d'abord "Gaspard pas mort", puis "Le Condottiere" » (*W ou le souvenir d'enfance*, p. 146)⁴⁰.

Un homme qui dort, comme nous l'avons vu, met en scène un personnage qui s'identifie au « portrait incroyablement énergique d'un homme de la Renaissance, avec une toute petite cicatrice au-dessus de la lèvre supérieure, à gauche, c'est-à-dire à gauche pour lui, à droite pour toi »

³⁸ Heck, Maryline, *Le Corps à la lettre*, José Corti, coll. « Les essais », 2012, p. 77.

³⁹ Perec, Georges, *Le Condottière*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2012.

⁴⁰ Le faussaire et protagoniste du roman se trouve dans l'incapacité de reproduire fidèlement le tableau – ce qui, dans une perspective littéraire, peut être mis en parallèle avec les débats autour du réalisme littéraire et la capacité ou l'incapacité de la littérature à représenter le réel.

(*Un homme qui dort*, p. 105). Sachant que pour l'auteur du livre, cette marque était un « signe distinctif », on remarquera que la cicatrice est mentionnée chaque fois qu'il est question du visage du protagoniste. Ainsi de la scène où il regarde les fissures du plafond dans lesquelles il voit se dessiner son visage :

visage en suspens où tu cherches sans les voir les oreilles, les yeux, le cou, un front, ne retenant, ne retrouvant, pour les perdre aussitôt, que l'empreinte d'un sourire ambigu, l'ombre d'une narine que peut-être prolonge la trace – infamante ou glorieuse, qui sait ? – d'une cicatrice (*Un homme qui dort*, p. 70).

L'image du plafond fonctionne comme un reflet de l'homme qui dort, où les fissures sont associées à la cicatrice, de la même façon que le miroir fêlé se fait image de son visage marqué :

cette glace fêlée qui n'a jamais réfléchi que ton visage morcelé en trois portions de surfaces inégales, légèrement superposables, que l'habitude te permet presque d'ignorer, oubliant l'ébauche d'un œil frontal, le nez fendu, la bouche perpétuellement tordue, pour ne plus retenir qu'une zébrure en forme de Y comme la marque presque oubliée, presque effacée, d'une blessure ancienne (*Un homme qui dort*, p. 50).

Il est intéressant de constater que la cicatrice qu'arbore la lèvre du personnage se trouve concrétisée dans les fissures du plafond et la fêlure du miroir ; c'est dire qu'elle n'est pas seulement un élément narratif permettant d'expliquer l'attrait de l'homme qui dort pour le portrait du *Condottière*, mais aussi une forme matérielle à l'intérieur de l'univers diégétique. La fissure et la fêlure renvoient donc à une cicatrice moins palpable, qui est celle de la rupture que représente la perte des parents⁴¹. De même, pour le

⁴¹ Voir par exemple l'analyse de ce motif dans *W ou le souvenir d'enfance* par Bernard Magné, notamment sur « l'isotopie de la rupture » dans son article « La

film tiré du livre, le choix de l'acteur a été déterminé par le fait qu'il avait une cicatrice au-dessus de la lèvre : « l'unique acteur, Jacques Spiesser, porte à la lèvre supérieure une cicatrice presque exactement identique à la mienne : c'était un simple hasard, mais il fut, pour moi, secrètement déterminant » (*W ou le souvenir d'enfance*, p. 146).

Un autre personnage de l'univers perecquien portant une cicatrice est le Barbu de *La Disparition*. Cependant, ce personnage se distingue des deux autres parce qu'il est décrit de manière plus précise. Il possède en effet un physique qui correspond dans le détail à celui de Perec tel qu'il apparaît dans la photographie reproduite dans l'annexe 5 : « Il s'agissait d'un individu aux traits plutôt lourdauds, pourvu d'un poil châtain trop abondant, touffu, ondulant, plutôt cotonnant, portant favoris, barbu, mais point moustachu. Un fin sillon blafard balafrait son pli labial » (*La Disparition*, p. 237). La ressemblance entre le personnage et l'auteur est ici plus évidente et fonctionne, au niveau métatextuel, comme une représentation de la figure de l'auteur puisque le Barbu, s'il ressemble physiquement à Perec, est aussi, à l'image de l'écrivain, celui qui tient le destin de tous les autres personnages entre ses mains. Dans ce cas particulier, la façon dont l'élément biographique s'intègre à la fiction renvoie non seulement à la personne de Perec, mais aussi à son métier, se faisant de la sorte une image de l'écrivain autant que de l'individu.

Le motif de la cicatrice se présente donc comme une manière d'intégrer à la fiction une caractéristique personnelle et d'en faire un thème parcourant les livres et permettant d'identifier, du moins pour le lecteur de *W ou le souvenir d'enfance*, l'auteur à un personnage. Il est d'autant plus intéressant de constater que cette cicatrice signifiait pour Perec une véritable marque d'identité, comme le remarque Jean Duvignaud : « Perec s'attache à cette cicatrice : n'est-ce pas, sur sa lèvre à lui, une marque qui lui

textualisation du biographique dans *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec », *art. cit.*, p. 165.

appartient en propre ? Cette marque est sa part d'individualité »⁴². Mais cette marque n'est pas seulement ce qui le distingue des autres visages, elle est aussi la trace, à même son visage, de la rupture ayant eu lieu dans son histoire, comme si le biographique avait laissé une trace sur sa propre peau⁴³.

Le fait que cette marque personnelle ne soit attribuée qu'à trois des personnages de l'univers perecquien ne semble pas un détail sans intérêt. À y regarder de plus près, ces trois personnages sont les protagonistes de trois des romans écrits avant la publication de *W ou le souvenir d'enfance* (1975), qui représente un moment charnière autant dans la vie personnelle de l'écrivain que dans son écriture. En effet, c'est en 1975 que Perec met fin à quatre années de psychanalyse avec J.-B. Pontalis – moment qu'il rapporte à un éclaircissement dont il sera question dans « Les lieux d'une ruse » : « Ce jour-là, l'analyste entendit ce que j'avais à lui dire, ce que, pendant quatre ans, il avait écouté sans l'entendre, pour la simple raison que je ne lui disais pas, que je ne me le disais pas »⁴⁴. Quand bien même Perec ne livre pas la nature de ce qu'il a dit au cours de cette séance, il n'en demeure pas moins qu'elle est un véritable moment charnière. En effet, avant d'écrire son autobiographie, l'auteur parle d'une « écriture carapace derrière laquelle [il] masquai[t] [s]on désir d'écriture »⁴⁵. Le désir d'écrire son histoire brisée était déjà en germe dans ses textes, mais il n'y était présent que de manière souterraine, particulièrement significative et visible à travers le motif de la cicatrice qui est une façon *biaisée* de dire quelque chose de lui. L'évitement d'une écriture à proprement autobiographique est, au reste, mentionné dans *W ou le souvenir d'enfance* :

⁴² Duvignaud, Jean, *Perec ou la cicatrice*, Arles, Actes Sud, 1993, p.15.

⁴³ J'ai appris tardivement l'existence d'un texte de Nelly Wolf que je n'ai pas pu consulter mais dont je fournis la référence : « Perec : la cicatrice ou le visage de l'exil », *Proses du monde : les enjeux sociaux des styles littéraires*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2014.

⁴⁴ Perec, Georges, « Les lieux d'une ruse », *Penser/Classer*, op. cit., p. 71.

⁴⁵ *Idem*.

J'ai longtemps cherché à détourner ou à masquer ces évidences, m'enfermant dans le statut inoffensif de l'orphelin, de l'inengendré, du fils de personne. Mais l'enfance n'est ni nostalgie, ni terreur, ni paradis perdu, ni Toison d'Or, mais peut-être horizon, point de départ, coordonnées à partir desquelles les axes de ma vie pourront trouver leur sens (p. 25-26).

Ce sens à trouver, c'est précisément l'écriture qui va le donner, et le point de départ de l'écriture, ce sont les conséquences de l'Histoire sur son existence :

Mais peut-être cette triple différence entre, ce que nous avons été, ce que nous sommes, ce que nous aurions pu être sans la guerre, est-elle la pierre de touche de notre ardeur à vivre, ce qui nous pousse à tout prix à nous affirmer vis-à-vis des autres, à créer, à écrire⁴⁶.

Gaspard Winckler dans *Le Condottière*, l'unique personnage d'*Un homme qui dort*, le Barbu de *La Disparition* sont autant de personnages qui apparaissent comme des représentations de Perec. À travers eux transparait une volonté de se dire, mais aussi la difficulté de le faire de façon ouverte et explicite⁴⁷. La fiction sert de masque à un Perec qui se met en scène timidement, de manière allusive et dissimulée. Dès les premières incursions de Perec dans l'écriture narrative, l'importance de la cicatrice se manifeste en tant que référence évidente à lui-même, mais elle deviendra ensuite forme textuelle (la diagonale) aussi bien que « stratégie d'écriture : la ruse ou, si l'on préfère, le biais »⁴⁸.

⁴⁶ G. Perec et J. Lederer, *op. cit.*, p. 147.

⁴⁷ Je renvoie à l'analyse de Manet Van Montfrans, *op. cit.*, p. 66-67. Voir également le chapitre de Philippe Lejeune « Les projets autobiographiques de Georges Perec », *La Mémoire et l'Oblique. op. cit.*, p. 15-57.

⁴⁸ B. Magné, Georges Perec, *op. cit.*, p. 92.

Les objets

Plus qu'un « ancrage » qui engendrerait une forme textuelle, l'allusion à des objets personnels dans l'univers diégétique fonctionne comme un motif biographique. La référence à certains de ses objets, tels que ceux qui se trouvaient sur son bureau, ou encore aux images ou aux affiches qu'il appréciait particulièrement, se trouve dans plusieurs textes de Perec et relève d'une forme de « conservation » des objets par le biais de l'écriture : « quelque chose [qu'il fait] très régulièrement, qui est d'essayer de décrire les objets qui [l]'entourent pour ne pas les perdre »⁴⁹. Ainsi en est-il du roman *Les Choses*⁵⁰, dont le titre évoque d'emblée le fait que les objets auront une place centrale dans le récit – et ces objets s'avèrent être ceux qui l'entourent : « [*Les Choses*] décrivait tout ce qu'il y avait autour de moi »⁵¹. Dans ce roman, Perec a utilisé sa propre vie pendant les années 1960 pour l'extrapoler à toute sa génération et réaliser en quelque sorte une « étude de milieu » :

C'était décrire un certain nombre de gens de mon âge, de ma génération, moi-même et ma femme, montrer leur manière de vivre. [...] Comme si, avant de commencer à écrire, ou comme premier livre, j'avais fait la description du monde qui m'entourait et de... un peu ma situation... Mais pas ma situation personnelle en tant qu'individu, en tant disons qu'autobiographie. [...] Mais ma situation en tant que figure abstraite de jeune homme marié... faisant partie d'un jeune couple, ayant une vingtaine d'années, ou ayant vingt-cinq ans, dans la France de 1962⁵².

⁴⁹ G. Perec, « A propos de la description », *Entretiens et Conférences*, vol. II, *op. cit.*, p. 236.

⁵⁰ Perec, Georges, *Les Choses* [1965], Paris, Julliard, coll. « Pocket », 2005.

⁵¹ G. Perec, « A propos de la description », *loc. cit.*, p. 236.

⁵² Perec, Georges, « A propos des *Choses* », *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, p. 268-269.

Les références à son appartement et à ses objets sont utilisées pour faire fonctionner la fiction, pour l'alimenter de leur réalité. Il ne s'agit donc pas de fictionnaliser la vie, mais de s'en servir comme modèle de l'univers de fiction. Quand bien même l'objectif de ce livre serait de peindre une certaine image de la société, cette image est aussi la sienne, aussi abstraite soit-elle :

Si le livre sonne juste, c'est parce que, comme toujours, Perec s'est mis dans le tableau. Présent partout, il n'est pourtant nulle part visible. Rien d'indique la part personnelle du propos. Mais on sait quel compagnon des choses Perec a été. L'ironie est d'autant plus forte que les objets désirés par Jérôme et Sylvie sont souvent ceux avec lesquels il aimait vivre. Il s'agit plus d'une image dans un miroir du reflet de doubles que d'une esquisse autobiographique⁵³.

De la même manière que les objets représentent, pour Jérôme et Sylvie, une façon de vivre, un mode de vie, les objets réels appartenant à Perec et insérés dans la fiction représentent son mode de vie à lui, et signifient aussi ses intérêts, son statut social.

Par ailleurs, en ce qui concerne *La Vie mode d'emploi*, Sylvie Thorel propose l'hypothèse que « pour écrire son roman, il a commencé par regarder autour de lui et y a fait entrer sous forme de mentions, généralement à l'intérieur de listes, ses propres choses »⁵⁴. La référence à certains de ses objets deviendra d'ailleurs une des contraintes d'écriture de *La Vie mode d'emploi*, qui mêle référence aux objets et référence – dérivée de l'observation de l'infra-ordinaire – au quotidien. Parmi les contraintes de *La Vie mode d'emploi* se trouve celle de l'« allusion au quotidien » consistant à insérer dans chaque chapitre « une allusion à un événement survenu pendant la rédaction du chapitre »⁵⁵. Dans le cas de cette contrainte

⁵³ C. Burgelin, *Georges Perec, op. cit.*, p. 50.

⁵⁴ Thorel, Sylvie, « *Les Choses* ou le comble du réalisme », *Roman 20-50*, n°51, 2011, p. 65.

⁵⁵ Magné, Bernard, « Le Cahier des charges de *La Vie mode d'emploi* : pragmatique d'une archive puzzle », *Protée* [en ligne] vol. 35, n° 3, 2007, p. 76, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/017481ar> (consulté le 29/03/15)

d'écriture, l'insertion de références à son propre quotidien relève en effet pour l'auteur de l'encryptage, au sens où l'allusion n'est lisible que pour l'auteur ou ses proches. Le fait d'encrypter dans ses textes des références à certains de ses objets personnels fonctionne ainsi comme un outil créateur de fiction, mais aussi comme une manière de parler de son propre quotidien et de sa propre vie (fût-ce à usage restreint, intime) :

Certains [objets] font partie de mon environnement. Ce sont des objets que j'aime, ou bien que des gens que j'aime possèdent. Ou alors ce sont des allusions gentilles, une manière de dire que je pense à eux... Dans tout le livre [*La Vie mode d'emploi*], il y a une part de journal⁵⁶.

Cette part de journal dont Perec parle à propos de *La Vie mode d'emploi* est en réalité présente dans ses autres récits romanesques, précisément par le biais de l'« ancrage » (lorsqu'il engendre une forme, une structure textuelle) ainsi que des motifs biographiques (lorsqu'il ne s'agit que d'une allusion à sa propre vie insérée dans la fiction). L'écriture de soi qu'est le journal se trouve représentée non seulement par les allusions à des objets, mais aussi par une manière d'habiter l'espace, ainsi que l'énonce *Espèces d'espaces*⁵⁷, présenté comme le « journal d'un usager de l'espace »⁵⁸. Ce texte n'étant pas un récit de fiction, il ne s'agira pas ici de voir en quoi il fonctionne comme un type d'écriture de soi au sens où les considérations qui y sont développées sont étroitement liées à la pensée et à l'œuvre de Perec. Ce qui attire l'attention, c'est le lien fait entre le journal (comme écriture de soi) et la façon d'habiter l'espace, par le biais d'un jeu de mots étymologique sur le sens premier agricole de « journal », c'est-à-dire la mesure de terre correspondant à la surface labourable en un jour. Les lieux opèrent, dans cette perspective, comme des renvois à la biographie de l'auteur dans la

⁵⁶ Perec, Georges, « Entretien avec Gabriel Simony », *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, p. 211.

⁵⁷ Perec, Georges, *Espèces d'espaces* [1974], Paris, Galilée, 2000.

⁵⁸ *Ibid.* « Prière d'insérer ».

mesure où ils ont souvent une signification personnelle, ce qui permet de les considérer comme des motifs biographiques.

Les lieux

En plus d'insérer dans ses romans des références à des objets appartenant à son propre quotidien ou à celui de ses proches, Perec pratique également une forme d'écriture de soi à travers la référence à des lieux ayant une signification personnelle pour lui, telles que certaines rues dans lesquelles il a vécu, des lieux qu'il fréquentait régulièrement ou, de façon plus générale, des lieux ayant eu un rôle marquant dans sa vie.

Dans *Les Choses*, l'appartement où habitent les protagonistes se situe dans la même rue où Perec vécut de 1960 à 1966⁵⁹ ; de même que le séjour à Sfax des personnages est une référence à celui de Perec, en 1960-1961⁶⁰ :

Sfax est en même temps une ville où j'ai vécu huit mois et celle où Jérôme et Sylvie s'exilèrent un an ; la rue de Quatrefages est à la fois une rue où j'ai vécu six ans (au n° 5) et celle où vivent Jérôme et Sylvie (au n° 7, qui n'existe pas)⁶¹.

Le roman se déroule également dans des lieux fréquentés par Perec à cette époque. Des restaurants « des Gobelins, des Ternes, de Saint-Sulpice » (*Les Choses*, p. 40) ; des bars « le *Balzar*, *Lipp* et quelques autres » (*Les Choses*, p. 54), ou encore « les petits cinémas de quartier » (*Les Choses*, p. 60), sont autant de lieux ayant fait partie du paysage biographique de Perec, comme en témoigne l'index des lieux fréquentés de la biographie

⁵⁹ Bellos, David, *Georges Perec. Une vie dans les mots*, Paris, Seuil, 1994, p. 251 et 358.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 260-269.

⁶¹ G. Perec, « Entretien Perec / Jean-Marie Le Sidaner », *loc. cit.*, p. 94.

de David Bellos⁶², et qui fonctionnent comme motifs biographiques. Ainsi en est-il également de la rue Saint-Honoré dans *Un homme qui dort*, où se trouve la chambre de bonne où habite le personnage principal (*Un homme qui dort*, p. 18), qui est une référence à celle où Perec a emménagé en 1956, au 203 de la rue Saint-Honoré⁶³.

La rue Simon-Crubellier dans laquelle se trouve l'immeuble où se déroule *La Vie mode d'emploi*, quand bien même elle n'existe pas, est cependant chargée d'une signification liée à la vie personnelle de Perec. Le nom « Crubellier » provient du vrai nom de famille d'un de ses amis, Jean Crubellier, dont Perec s'inspire dès 1959 pour créer le nom de la célèbre rue :

Dans une large mesure, les noms des personnages et des lieux de [*La Vie mode d'emploi*] lui furent fournis par les amis qu'il se fit au cours des premiers mois de l'année 1959 ([*Jeannette*] Simon, [*Jean*] Crubellier), par les livres qu'il lut ou dont il entendit parler à la même époque (*Bartle-* et *-booth*)⁶⁴.

Les lieux fonctionnent non seulement comme des allusions à la biographie de l'auteur, mais aussi comme les éléments constitutifs de son paysage mémoriel au sens où ils se font l'occasion d'une récupération de la mémoire perdue.

La mémoire et l'oubli

Le thème de l'absence de mémoire – qui sera déterminant dans *W ou le souvenir d'enfance* – est une constante de l'œuvre de Perec. De fait, à travers le motif de l'oubli qui hante plusieurs personnages perecquiens, ces derniers deviennent des représentations, dans l'univers de la fiction, de la condition

⁶² D. Bellos, *op. cit.*, p. 804-806.

⁶³ *Ibid.*, p. 181.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 230

de leur auteur. Faire de ses personnages des sujets sans mémoire, sans souvenirs d'enfance est une façon d'user de sa biographie dans la fiction. À l'évidence, ce n'est qu'à partir de la publication de *W ou le souvenir d'enfance* que cette lecture peut se faire, mais cela n'exclut pas que le motif se trouve déjà présent dans les romans publiés auparavant.

À ce titre, le protagoniste d'*Un homme qui dort*, plus qu'un individu qui souffrirait d'une mémoire défaillante, décide de se forcer à oublier. Il veut non seulement abolir sa mémoire, mais aussi tout ce qui, dans le monde extérieur, a pu avoir de déterminant sur son être. Ainsi le personnage cherche-t-il à laisser l'oubli le pénétrer : « L'oubli s'infiltrer dans ta mémoire. Rien ne s'est passé. Rien ne se passera plus » (*Un homme qui dort*, p. 30). En se débarrassant de sa mémoire, il pourrait, du même coup, se débarrasser de son histoire personnelle (avec son petit « h ») aussi bien que de l'Histoire « avec sa grande hache » (*W ou le souvenir d'enfance*, p. 17).

Dans *La Disparition*, plusieurs personnages sont victimes de l'absence de mémoire. D'un côté, Anton Voyl est damné par un oubli initial, symbolisé par le signe ayant la forme d'« un rond pas tout à fait clos » (*La Disparition*, p. 19) qu'il ne parvient pas à déchiffrer et qui signifie pour lui : « un savoir, [un] pouvoir aboli qui n'apparaîtrait plus jamais, mais qu'à jamais, s'abrutissant, il voudrait voir surgir » (*La Disparition*, p. 20). Ce symbole qui apparaît sans cesse, mais que personne ne parvient à déchiffrer, est présenté dès les premières pages du roman comme le « miroir du Grand Tout offrant à foison l'Infini du Cosmos, point primordial d'où surgirait soudain un panorama total » (*La Disparition*, p. 20). C'est dire que ce symbole, s'il était connu, permettrait de compléter l'image globale du puzzle auquel il manque une pièce. Dès lors, à l'instar de la vie de Perec, tout le roman se trouve placé sous le signe d'une absence initiale, d'un oubli primitif qui fait obstacle à une connaissance de soi : « Voyl souffre

également de ce que sa mémoire n'ait plus accès à ce qui viendrait signifier son origine »⁶⁵.

Un autre personnage faisant référence à l'auteur réel est le Barbu, qui non seulement ressemble physiquement à l'auteur, mais se trouve aussi dans une situation comparable à la sienne puisqu'il « ignore à peu près tout de ses parents, c'est-à-dire, est-il besoin de le rappeler, le cas personnel de Perec »⁶⁶. C'est aussi le cas de Douglas Haig, abandonné par son père et laissé aux soins d'Augustus B. Clifford, qui l'adopte et l'élève. La situation de l'orphelin rappelle à l'évidence celle de Perec qui fut envoyé en zone libre et pris en charge par sa tante paternelle en 1942⁶⁷.

Dans le récit fictif de *W ou le souvenir d'enfance*, Gaspard Winckler est lui aussi dépourvu de mémoire : « Longtemps j'ai cherché les traces de mon histoire, consulté des cartes et des annuaires, des monceaux d'archives. Je n'ai rien trouvé et il me semblait parfois que j'avais rêvé, qu'il n'y avait eu qu'un inoubliable cauchemar » (*W ou le souvenir d'enfance*, p. 14). L'oubli étant étroitement lié à la condition d'orphelin de Perec, ces deux motifs vont de pair⁶⁸ et fonctionnent comme références à la biographie de l'auteur, mais aussi comme structures textuelles. L'oubli peut se traduire par l'absence d'un chapitre, comme celui qui est remplacé par les points de suspension entre parenthèses dans *W ou le souvenir d'enfance*, ou la nécessité d'intégrer toujours un manque, comme l'absence de la case inférieure gauche de l'immeuble de *La Vie mode d'emploi*. Le manque de mémoire va donc de pair avec l'impossibilité de se construire une identité, impossibilité qui se trouve également être une conséquence de l'instabilité du nom propre.

⁶⁵ C. Burgelin, *Georges Perec, op. cit.*, p. 96.

⁶⁶ Parayre, Marc, *Lire La Disparition de Georges Perec*, thèse de doctorat, sous la direction de Bernard Magné, Université Toulouse-Le Mirail, 1992, p. 198.

⁶⁷ Sur ce sujet, je renvoie à l'article de Bernard Magné, « La figure de l'orphelin dans l'œuvre de Georges Perec », *Modernités*, n° 21, 2005, p. 297-316.

⁶⁸ « Cette perte de mémoire n'est elle-même qu'une manière de conjurer une autre perte, celle des parents [...] », B. Magné, *Georges Perec, op. cit.*, p. 32.

L'instabilité du nom

Le nom propre est habituellement la marque d'une identité, le condensé de significations permettant d'identifier une personne et de la distinguer des autres. Il fonctionne également comme un signe de reconnaissance et d'appartenance à un groupe social : le nom peut désigner une nationalité, une culture – en somme, une origine. Il en va de même pour les personnages littéraires, qui acquièrent une certaine consistance par leur nomination : « Le nom propre désigne, identifie le personnage en opérant l'unification de ses traits. [...] Avec le nom propre vient un corps (descriptible, agissant), un caractère, une vie »⁶⁹. Mais que se passe-t-il lorsque ce nom propre est marqué par l'instabilité ? Ou bien lorsqu'il est absent ? Qu'en est-il du personnage dont la signification du nom semble diriger son destin ? Le nom peut aussi être source de doute lorsqu'il est précisément dépourvu de la stabilité qu'il suppose, ce qui s'avère être le cas de Perec :

Le nom de ma famille est Peretz. [...] Un employé d'état civil qui entend en russe et écrit en polonais entendra, m'a-t-on expliqué, Peretz et écrira Perec. Il n'est pas impossible que ce soit le contraire. selon [sic] ma tante, ce sont les Russes qui auraient écrit « tz » et les Polonais qui auraient écrit « c ». Cette explication signale, plus qu'elle n'épuise, toute l'élaboration fantasmatique, liée à la dissimulation patronymique de mon origine juive, que j'ai faite autour du nom que je porte. (*W ou le souvenir d'enfance*, p. 56)

C'est donc en raison d'une confusion de langues que la graphie de son patronyme se verra modifiée et qu'elle deviendra un symbole de l'effacement des origines. En effet, cette modification graphique a entraîné avec elle l'élimination des traces de la judéité, provoquant de la sorte un flou de l'identité. Le nom propre, et l'instabilité qui lui est corrélative, définit, selon

⁶⁹ Reuter, Yves, *Le Personnage dans les récits*, Clermont-Ferrand, C.R.D.P. de l'Université Blaise Pascal, 1988, p. 55-56.

Bernard Magné, une des quatre grandes catégories d'« æncrages »⁷⁰, notamment par sa « particulière propension à l'instabilité »⁷¹. La thématique du nom dont la prononciation demeure mystérieuse ou confuse, le motif de la signification du nom comme déterminisme, l'absence de nom de famille ou bien encore l'anonymat, sont quelques-unes des manières dont apparaît cet æncrage perecquien, comme on le verra à présent.

Dans la partie autobiographique de *W ou le souvenir d'enfance*, le thème de l'évolution graphique du nom de famille se retrouve également dans le récit fictif. Les habitants de l'île W cessent d'être nommés par leur patronyme pour être identifiés d'abord au sport qu'ils pratiquent, puis à leur performance : « bientôt l'identité des athlètes se confondit avec l'énoncé de leurs performances » (*W ou le souvenir d'enfance*, p. 134). Tout le chapitre XX est consacré au système des noms et à l'évolution de leur usage, au remplacement par des sobriquets qui perdent au cours des générations « leur pouvoir évocateur », jusqu'à ce que « seuls compt[ent] les noms donnés par les victoires » (*W ou le souvenir d'enfance*, p. 135). Les personnalités des athlètes sont effacées au fur et à mesure que l'univers de l'île vire au camp de concentration. Les individus sont progressivement dépouillés de leur identité, de leur histoire, à travers l'effacement ou le changement du nom. En perdant leur identité nominale, ils perdent donc aussi toute trace de leur histoire.

Un exemple significatif de l'instabilité du nom est celui du personnage principal de *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?*⁷², dont le

⁷⁰ Les quatre grandes catégories d'æncrages définies par B. Magné sont la thématique du manque et de la cassure ; l'arithmétique (principalement les couples de nombres 11 et 43, 73 et 37) ; la « géométrie fantasmagique » organisée autour des figures du carré et des symétries bilatérales ; le bilinguisme, et plus spécifiquement la question du nom propre et de son instabilité. (B. Magné, *Georges Perec, op. cit.*, p. 31)

⁷¹ *Ibid.*, p. 99.

⁷² « Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ? » [1966], *Romans et récits*, édition de Bernard Magné, Paris, Le Livre de poche, coll. « La Pochothèque », 2002. Ce titre sera désormais abrégé sous la forme *Quel petit vélo... ?*.

nom compte soixante-douze variations tout au long du roman⁷³. Malgré l'absence d'une identité fixe, l'instabilité même du nom le rend difficile à oublier : « C'était un mec, il s'appelait Karamanlis, ou quelque chose comme ça : Karawo ? Karawash ? Karacouvé ? Enfin bref, Karatruc. En tout cas, un nom peu banal, un nom qui vous disait quelque chose, qu'on n'oubliait pas facilement »⁷⁴. Le véritable nom du personnage ne sera jamais donné, seules les deux premières syllabes demeurent inchangées, conférant au personnage une identité paradoxalement fondée sur la confusion permanente quant à l'énonciation de son nom.

Dans *La Disparition*, le Barbu possède à nouveau des caractéristiques permettant de l'identifier à une image de Perec : « nous ignorons son nom, ou plutôt sa prononciation » (*La Disparition*, p. 246). On se réfère d'ailleurs à lui comme le « Barbu », son véritable nom n'apparaît jamais.

Le motif de la confusion dans la prononciation du nom se rencontre aussi dans *La Vie mode d'emploi* à travers le personnage de Cinoc :

D'emblée il posa aux gens de la maison, et surtout à Madame Claveau, un problème difficile : comment devait-on prononcer son nom ? Évidemment, la concierge n'osait pas l'appeler « Sinoque ». Elle interrogea Valène, qui proposa « Cinoche », Winckler, qui tenait pour « Tchinchotch », Morellet, qui penchait vers « Cinots », Mademoiselle Crespi qui suggéra « Chinosse » [...] (*La Vie mode d'emploi*, p. 346)

Suit une liste des différentes prononciations possibles en fonction de l'orthographe et de la langue utilisées, donnée par un des habitants de l'immeuble, connaisseur en la matière, qui ne propose pas moins de vingt options de prononciation. Or, le doute ne s'estompe à aucun moment puisque

⁷³ « le héros de *Quel petit vélo...* n'en [des patronymes] aligne pas moins de... 72 différents », *Ibid.*, p. 101. Ce procédé est emprunté au roman *Le Dimanche de la vie* de Raymond Queneau. Pour ne donner qu'un exemple, Mme Botugat est aussi appelée Mme Botegat, Mme Botrula, Mme Bodrugat, Mme Botucla, Mme Broduga... (Queneau, Raymond, « Le Dimanche de la vie », *Romans II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 404-406).

⁷⁴ G. Perec, *Quel petit vélo...?*, op. cit., p. 147.

Cinoc lui-même n'en sait pas davantage : « [...] une délégation alla poser la question au principal intéressé qui répondit qu'il ne savait pas lui-même quelle était la manière la plus correcte de prononcer son nom » (*La Vie mode d'emploi*, p. 346).

Dans ce roman, il est également fait mention d'une variante de l'instabilité nominale, celle de la pseudonymie que le personnage de Rorschach met délibérément en l'œuvre. Son désir de faire carrière au music-hall le conduit à s'affubler de différents noms : « Rémi Rorschach tente, sous divers noms, de faire carrière au music-hall » (*La Vie mode d'emploi*, p. 626). Il est à noter que l'un de ces noms d'artiste est « Harry Cover », dont la signification en anglais (« couvrir, dissimuler ») désigne le camouflage auquel se livre le personnage⁷⁵. Il en est de même pour le personnage narrateur du récit fictif de *W ou le souvenir d'enfance*, qui découvre que le nom qu'il a reçu après avoir déserté de l'armée, Gaspard Winckler, est en réalité celui du fils d'une cantatrice nommée Caecilia Winkler : « pour parer au plus pressé, l'on vous remet le passeport, à peine maquillé, que Caecilia avait fait établir quelques semaines auparavant pour son propre fils » (*W ou le souvenir d'enfance*, p. 41). De même que dans le cas de Rorschach, il est question de changer de nom pour changer de vie, pour devenir quelqu'un d'autre.

Mais il se peut aussi qu'un même nom désigne différents individus. Tel est le cas de *Gaspard Winckler*, qui est le nom du protagoniste du *Condottière*, celui du protagoniste du récit de fiction dans *W ou le souvenir d'enfance* et celui du faiseur de puzzles dans *La Vie mode d'emploi*. De fait, ce nom revêtait d'une grande importance pour l'auteur, d'une signification qui apparaîtrait, au reste, comme appartenant à l'ordre de l'intime :

Curieux personnage, vital pour moi je ne sais pas trop comment, qui était faussaire dans mon troisième livre [*Le Condottière*] et qui est allé

⁷⁵ C'est aussi un nom présent dans *Je me souviens* (n° 311) et un jeu de mots enfantin (« haricot vert »).

ensuite chercher mon propre souvenir d'enfance dans W. Ce personnage est démiurge dans le sens où il est entièrement du côté de la vie : de la souffrance et de la nécessité⁷⁶.

Ce personnage, qui traverse plusieurs romans, est dans les trois cas fortement identifiable à l'auteur : il est souvent un « démiurge », ce créateur de copies, de témoignages, de puzzles ; il apparaît comme un avatar de la figure de l'écrivain. S'il est du côté de la vie, c'est parce qu'il est celui qui doit s'opposer à la mort et à la disparition, à l'oubli, à travers la création.

Si le nom en tant que marqueur d'identité se voit altéré à de nombreuses reprises dans les romans de Perec, son absence constitue un autre moyen de signifier l'impossibilité ou la difficulté à s'identifier à un nom stable et porteur d'une histoire. Dans *Les Choses*, bien que les personnages possèdent des prénoms, ils sont en revanche dépourvus de patronyme. Si l'attribution d'un prénom permet de leur donner une certaine consistance, au sens où « la désignation du personnage par son nom [...] marque le commencement de sa véritable existence à l'intérieur de la fiction »⁷⁷, cette existence reste tout de même peu précise du fait de l'absence d'un nom de famille. Faire de Jérôme et Sylvie des personnages sans véritable identité, presque anonymes, ou plutôt génériques, renforce l'ambiance d'aliénation consumériste dont il est question dans le roman. Ils sont comme tout le monde, désirent les mêmes objets que tout le monde et ne sont finalement qu'une représentation sans personnalité d'une partie de la société des années 1960. Le semi-anonymat des personnages est totalement volontaire puisque l'objectif de Perec était en effet de décrire, de saisir la manière de vivre et de percevoir le monde des gens de sa génération.

Dans *Un homme qui dort*, le protagoniste est complètement anonyme. Son identité n'est jamais donnée, il est toujours désigné par un « tu »

⁷⁶ Perec, Georges, « La vie est un livre », *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, p. 79.

⁷⁷ Glaudes, Pierre et Reuter, Yves, *Personnage et didactique du récit*, Metz, Université de Metz, coll. « Didactique des textes », 1996, p. 182.

inconnu qui ne fait que refléter sa condition d'homme désirant s'absenter de la société. Sa quête d'indifférence touche non seulement à la société, au monde extérieur qui ne doit plus rien signifier ni évoquer pour lui, mais aussi à lui-même, qui ne doit plus rien signifier pour les autres ; il doit être sans identité, sans mémoire et sans langage. Pour s'absenter du monde, il doit aussi s'absenter à lui-même pour devenir « le maître anonyme du monde » (*Un homme qui dort*, p.95). L'anonymat du personnage de l'homme qui dort est un reflet de son indifférence vis-à-vis du monde, mais aussi de sa difficulté à trouver sa place dans ce monde ; il semblerait vouloir s'en extraire par réaction à son absence d'identification à la société. Dans le cas des *Choses* et d'*Un homme qui dort*, l'anonymat et le semi-anonymat sont motivés par la nature même de l'univers fictif, c'est dire qu'ils signifient l'être même des personnages : l'absence d'individualité pour Jérôme et Sylvie, le désir d'effacement de l'homme qui dort.

Un autre personnage condamné à l'anonymat, bien que de manière temporaire, est l'Amaury Conson de *La Disparition*. À la suite d'un accident, il perd complètement la mémoire ainsi que le lui fait savoir son frère Arthur W. Savorgnan :

un camion t'ayant fait choir alors qu'au loin du sanatorium tu fuyais, tu t'alanguis dans un oubli total, si profond qu'on n'arriva jamais à savoir ni ton nom ni d'où tu arrivais. [...] Parfois un gamin t'assaillait, ricanant « Anônumos ! Anônumos ! », mot piquant qui, dans l'imaginaire patois du coin, signifiait « Qui n'a aucun nom » (*La Disparition*, p. 263-264).

Ce personnage récupère son passé et son identité lorsque son frère le retrouve et lui raconte leur histoire. Le cas d'Amaury Conson a ceci de particulier qu'il incarne à lui seul deux motifs biographiques perecquiens, à savoir l'oubli du passé et l'absence d'identité nominale.

Lorsque les patronymes ne sont pas voués à changer constamment, ils n'en sont pas pour autant réduits à la seule attribution de consistance et d'identité. Le nom de famille, lorsqu'il est stable, va jouer un rôle déterminant dans la destinée du personnage par sa signification. De fait, dans *W ou le souvenir d'enfance*, Perec fait preuve de l'attention qu'il porte à la signification de son nom : « [le nom Peretz] se trouve dans la Bible. En hébreu, cela veut dire "trou", en russe "poivre", en hongrois (à Budapest, plus précisément), c'est ainsi que l'on désigne ce que nous appelons "Bretzel". » (*W ou le souvenir d'enfance*, p. 56). Dans le cas concret de Perec, le sens de son nom lié au « trou » semble pouvoir être mis en relation avec sa condition d'orphelin, comme s'il avait été condamné par son nom à porter en lui un manque, un vide lié à ce « trou » signifié par son nom. La signification du patronyme comme un élément déterminant de la vie d'un personnage peut dès lors fonctionner comme motif autobiographique lorsqu'il est introduit dans la fiction.

De ce point de vue, la signification du nom peut faire office d'oracle ou de signe d'une fatalité. Dans *La Disparition*, le motif de la damnation liée à la signification du nom apparaît à plusieurs reprises, notamment en ce qui concerne les destins d'Anton Voyl, de Douglas Haig et d'Olga Mavrokhordatos. Dans les deux premiers cas, la malédiction doit être mise en perspective avec la dimension métatextuelle du texte. En effet, la suppression de la voyelle *e* n'est pas seulement une contrainte formelle d'écriture, mais donne aussi sa structure au livre, dont elle détermine également le contenu : « L'alphabet et la position occupée par la lettre E génère non seulement ce que nous pourrions appeler la macro-structure externe du roman mais aussi produit et organise tous les éléments de la fiction »⁷⁸. En ce qui concerne les liens avec la biographie de Perec, ce roman

⁷⁸ « El alfabeto y la posición que en él ocupa la letra E no sólo genera lo que podríamos llamar la macro-estructura externa de la novela sino que también produce y organiza todos los elementos de la ficción », Salceda, Hermes, « La reconstrucción de la memoria en *La Disparition* de Georges Perec » dans Real, Elena; Jiménez, Dolores ; Pujante, Domingo; Cortijo, Adela (éds.), *Écrire, traduire et représenter la fête* [en ligne] Universitat de València, 2001, p. 496, URL :

est à plus d'un titre une véritable construction fondée sur certains motifs de la vie de l'auteur, à commencer par : « L'homophonie possible en français entre *e* disparu et *eux* disparus [qui] possède une résonance autobiographique certaine en ne manquant pas d'évoquer la situation personnelle de l'auteur et la perte de ses parents »⁷⁹. De même, ainsi que l'avance Claude Burgelin,

[d]ans *La Disparition* n'apparaissent ni le *e* ni Perec. Mais d'être si absents leur confère une présence en creux d'organiseurs. L'auteur – ou son autoportrait – est à chercher autant dans cette figure (diabolique ?) du régisseur absent que dans celle des victimes de la lettre fatale, du signifiant maudit⁸⁰.

Les noms des personnages sont donc à l'évidence en relation avec la contrainte du point de vue de leur forme, puisqu'ils ne peuvent contenir de *e*, mais aussi du point de vue de leur signification dans le sens où ils sont (en particulier Anton Voyl et Douglas Haig) condamnés par le « mauvais sort qui va s'acharnant sur [leurs] noms » (*La Disparition*, p. 209). Le nom d'Anton Voyl est la version sans *e* de « voyelle atone », et incarne dans sa forme et dans son sens la désignation de la voyelle supprimée, ce qui condamne dès lors le personnage à disparaître de l'histoire de la même manière que la lettre *a* disparu des phrases qui constituent le roman. Le nom de Douglas Haig réfère, quant à lui, à la lettre disparue par sa prononciation, à rapprocher du mot *egg* en anglais – qui signifie « œuf », le pluriel « œufs » représentant l'une des prononciations possibles de la lettre *e*.

http://www.uv.es/~dpujante/PDF/CAP2/B/Hermes_Salceda.pdf, (consulté le 20/03/15).

⁷⁹ Parayre, Marc, « Traduire *La Disparition* en espagnol », *Formules. Traduire la contrainte* [en ligne], n° 2, 1998, URL : <http://www.formules.net/revue/02/parayre.html>, (consulté le 20/04/15).

⁸⁰ C. Burgelin, *Georges Perec, op. cit.*, p. 102.

En ce qui concerne Olga Mavrokhordatos, c'est la signification même de son nom – ce « qui a un poitrail noir, qui a un mauvais pouvoir » (*La Disparition*, p. 174) – qui la condamne⁸¹. Cependant, ce personnage est également condamné par ses origines, qui sont une claire référence à la judéité de Perec. En effet, après le massacre de la presque totalité de son clan d'origine, celui qui deviendra son père est le seul survivant. Pour accomplir sa vengeance, il recrute des criminels sur lesquels, en guise de signe distinctif, il tatoue sur l'avant-bras droit « un rond portant au mitan un trait droit, soit, si l'on voulait, [un] signal assimilant à l'indication formulant la prohibition d'un parcours » (*La Disparition*, p. 178). Le sort auquel a été voué le clan de la famille du personnage d'Olga semble avoir été causé par la signification du nom et par son identification à un groupe particulier, comme c'était le cas du nom de Perec signifiant « trou » et ayant une origine juive.

Si la thématique du nom est à mettre en lien avec la question de la mémoire – soit parce que l'absence de celle-ci empêche la connaissance de la prononciation de celui-là ou entraîne l'anonymat, soit parce qu'il est fait référence à la question de l'origine et donc de l'héritage supposé d'une mémoire –, c'est bien parce que dans la propre vie de Perec ces deux motifs sont étroitement unis. De fait, le nom « Perec » n'est pas le seul à avoir subi des modifications graphiques, les prénoms de ses parents sont source de doutes graphiques et de prononciation pour l'écrivain, comme en témoignent la confusion quant au prénom de son père⁸² ou la mauvaise orthographe du patronyme de sa mère⁸³.

Toutes ces incertitudes liées au prénom et au nom font écho à cette partie de son histoire oubliée qui n'a pas seulement disparu de sa mémoire,

⁸¹ Il est intéressant de remarquer que le nom de ce personnage est aussi sujet à des orthographes variables : « la tribu Mavrokhordatos (on orthographiait parfois Mavrocordato ou Maurocordata) » (*La Disparition*, p. 174).

⁸² « Il avait un nom sympathique : André. Mais ma déception fut vive le jour où j'appris qu'il s'appelait en réalité – disons, sur les actes officiels – Icek Judko, ce qui ne voulait pas dire grand-chose » (*W ou le souvenir d'enfance*, p. 47).

⁸³ « J'ai fait trois fautes d'orthographe dans la transcription de ce nom : Szulewics au lieu de Schulevitz » (*W ou le souvenir d'enfance*, p. 59).

mais aussi de son identité nominale puisque la graphie en a été changée et que, de surcroît, les traces de ses origines juives ont été effacées. La Seconde Guerre mondiale ne lui a pas seulement enlevé ses parents, elle lui a enlevé une partie de son histoire, le laissant sans repères auxquels s'accrocher : « Ce qui caractérise surtout cette époque [entre 11 et 15 ans] c'est avant tout son absence de repères : les souvenirs sont des morceaux de vie arrachés au vide. Nulle amarre. Rien ne les ancre, rien ne les fixe » (*W ou le souvenir d'enfance*, p. 98). Les multiples variantes auxquelles sont soumis les noms des personnages perecquiens renvoient donc à son histoire personnelle et sont en même temps des moteurs d'écriture à part entière, en tant qu'ils déterminent les personnages dans l'univers diégétique ainsi que du point de vue du « signifiant graphique et phonique » :

l'écriture va faire de cette instabilité onomastique, trait dysphorique, un principe fécond : c'est précisément parce qu'il offre, avec son signifiant graphique et phonique, un matériau malléable que le nom propre possède des potentialités textuelles insoupçonnées⁸⁴.

L'instabilité du nom et les modalités d'altération du patronyme (l'anonymat, le sobriquet, la signification, la graphie, etc.) sont en effet des « æncrages » parce qu'ils fonctionnent comme autant de manières d'utiliser le matériau biographique pour en faire des œuvres narratives, et donner un sens à la forme du nom.

*

Les références autobiographiques dans les romans de Perec fonctionnent souvent comme des « æncrages », mais sont parfois aussi seulement des motifs biographiques qui alimentent la fiction sans nécessairement donner une forme particulière au texte. Ainsi, lorsque Perec

⁸⁴ B. Magné, *Georges Perec, op. cit.*, p. 104.

parle de marquage autobiographique, il semble se référer moins à l'élaboration d'un récit rétrospectif de sa vie qu'à l'usage de sa vie comme matériau narratif, désignant le lien étroit qui existe entre sa vie et son écriture :

[...] les æncrages ne ramènent pas le texte perecquien à sa seule dimension événementielle et biographique. Ils proposent au contraire au contraire une circulation du sens inédite entre le projet autobiographique dont Perec n'a cessé de se réclamer et une œuvre multiforme qui ne semble s'en éloigner que pour mieux y revenir par des chemins détournés⁸⁵.

Si l'écriture autobiographique est présente dans toute l'œuvre perecquienne, elle semble ne plus constituer un projet à part entière après la publication de *W ou le souvenir d'enfance* : « le travail analytique s'est achevé dans *W*, je pense que c'est suffisamment sensible »⁸⁶. De fait, les chantiers autobiographiques comme *L'Arbre* ou *Lieux* seront délaissés⁸⁷ au profit d'une écriture davantage tournée vers le ludique et le romanesque. Le rapport de Perec à son passé, à cette histoire personnelle déterminée par la guerre, par la judéité, par la mort de ses parents, cesse d'être source de tourment pour devenir source d'une jubilation de l'écriture, horizon vers lequel aller : « l'indicible n'est pas tapi dans l'écriture, il est ce qui l'a bien avant déclenchée » (*W ou le souvenir d'enfance*, p. 63). L'écriture n'est donc pas la quête d'un moyen de dire ce qui est absent à la mémoire et à la vie, mais bien le résultat de cette absence. Autrement dit, ce qu'il y a d'indicible dans la vie n'est pas caché dans une écriture qu'il faudrait apprendre à déchiffrer, mais c'est ce qui motive l'écriture.

Il apparaît dès lors que la pratique perecquienne de l'æncrage relève de deux dimensions différentes de son écriture, celle du travail sur la mémoire

⁸⁵ *Ibid.*, p. 115.

⁸⁶ P. Georges, « En dialogue avec l'époque », *loc.cit.*, p. 119.

⁸⁷ P. Lejeune, *La Mémoire et l'Oblique*, *op. cit.*, p. 18.

et celle de la dissimulation/exposition⁸⁸, pratiques qui prennent un sens lorsqu'elles sont mises en perspective avec la biographie. Comme le propose Claude Burgelin, il y a dans l'allusion permanente à la vie une volonté d'être reconnu :

[...] si Perec parsème le texte de ses emblèmes secrets, de ses tranches de vie (Sfax, la rue de Quatrefages, le portrait du Condottiere et mille autres détails), c'est bien qu'il entend, tel le joueur de cache-cache, être reconnu sous ce qui ne se donne même pas la peine d'être un masque⁸⁹.

Considérer que l'autobiographique se transforme en matériau de fiction renforce l'idée que, de quelque manière que ce soit, tous les textes de Perec font signe vers son être, vers son histoire et sa vie personnelle autant que vers son être écrivain. Dans la mesure où il se pense et s'écrit à partir de sa condition d'écrivain, ses fictions ressortissent, de manière évidente, à l'écriture de soi. Bien que les fragments autobiographiques deviennent des éléments de la fiction narrative, le soi de l'auteur continue à être présent dans le texte, d'autant plus lorsque sa présence est rendue explicite dans l'œuvre, comme c'est le cas de Perec fournissant ces éléments d'identification dans *W ou le souvenir d'enfance*. Non contents d'être une représentation détournée de soi ou un moteur d'écriture, les motifs biographiques perecquiens se font l'occasion pour l'auteur de penser son rapport à l'écriture en tant qu'ils sont une façon de se mettre en abyme dans ses textes : « par son auteur "abymé", l'écrivain est avidement penché sur les coulisses de son œuvre, désireux de capter l'en-deçà de l'écriture, l'enchaînement de ses processus, l'énergie déployée, et les métamorphoses qui s'y opèrent »⁹⁰. Les personnages romanesques des œuvres de Perec

⁸⁸ « rester caché, être découvert » (*W ou le souvenir d'enfance*, p.18).

⁸⁹ Burgelin, *Georges Perec, op. cit.*, p. 50.

⁹⁰ Goulet, Alain, « L'auteur "abymé" », dans Chamarat, Gabrielle et Goulet, Alain, *L'auteur. Colloque de Cerisy*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1996, p. 134.

« reflètent » la biographie de l'auteur et représentent en même temps la manière dont il conçoit son être écrivain.

2. Réflexions sur l'écrivain

*La mise en abyme*⁹¹

Partant de l'affirmation de Perec concernant le lien pratiquement indissociable entre écriture et autobiographie (« Le projet d'écrire mon histoire s'est formé presque en même temps que mon projet d'écriture » [*W ou le souvenir d'enfance*, p. 45]), Philippe Lejeune insiste sur le fait que le projet de Perec, avant d'être autobiographique, est d'abord un projet d'écrivain, ainsi qu'on l'a rappelé au chapitre 1. L'autobiographie est ainsi transformée en matériau narratif de la même façon que l'écriture, son processus et son rôle dans la biographie de l'auteur deviennent éléments narratifs. L'œuvre de Perec remet au centre le goût du récit et de la fiction, mais elle fonctionne également comme un lieu pour réfléchir à son rapport à l'écriture.

Par le biais de la mise en abyme, Perec met en scène sa pratique d'écrivain à l'intérieur même de la fiction. Ainsi en est-il, par exemple, de *La Disparition*, où Anton Voyl fonctionne comme représentation de la figure de Perec-écrivain, et ce de plusieurs façons. La première est d'ordre intratextuel parce que le chapitre consacré à ce personnage est la réécriture sans *e* du début de son roman précédent, *Un homme qui dort* : « *La Disparition* [...] commence comme une traduction sans E de *Un homme qui*

⁹¹ La mise en abyme dans l'œuvre de Perec a fait l'objet de la thèse de Tonia Raus, intitulée *La Mise en abyme chez Georges Perec (avec application des résultats théoriques à un corpus d'écrivains francophones luxembourgeois : Jean Sorrente et Jean Portante)*, sous la direction de Daniel Delbreil, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2010.

dort »⁹². Le titre du chapitre est d'ailleurs en lui-même une référence au roman réécrit : « Qui, d'abord, a l'air d'un roman jadis fait où il s'agissait d'un individu qui dormait tout son saoul » (*La Disparition*, p. 17). Le travail de réécriture est ainsi exhibé.

Mais on rencontre également à l'intérieur de l'univers de la fiction différentes allusions au travail de l'écrivain. Le même personnage, Anton Voyl, décrit par un effet de mise en abyme la démarche de Perec écrivant *La Disparition* : le personnage intitule en effet « La Disparition » un texte de son journal intime dans lequel « il imaginait, son bic à la main, il racontait, il s'autobiographait, il s'analysait » (*La Disparition*, p. 42). Si un des intérêts de la mise en abyme est de permettre des effets d'éclairage entre texte-cadre et texte enchâssé, dans le cas de *La Disparition* la fiction désigne un Perec s'autobiographant dans son propre livre. L'aspect autobiographique du roman est confirmé par la symbolique créée autour de la lettre disparue qui représente, dans le texte, l'absence initiale dont la vie de Perec porte la marque :

Si le E est absent du livre, [c'est] qu'autour de cette lettre peut s'instaurer un jeu homophonique qui prendra tout son sens lorsque, six ans plus tard, Perec placera en tête de *W ou le souvenir d'enfance*, cette dédicace : « Pour E », où l'absence insolite du point invite à une lecture plurielle : pour E(sther), pour E(la), bien sûr, mais en même temps pour E(ux), c'est-à-dire les parents, ces parents disparus et donc à jamais présents au cœur de l'écriture [...] »⁹³.

Par ailleurs, les recherches que mène Voyl autour du symbole énigmatique (ce *e* jamais prononcé, mais présent de multiples manières) ressemblent délibérément au travail réalisé par Perec pour l'écriture de son roman lipogrammatique : Anton Voyl « avait dans son sac un gros manuscrit

⁹² G. Perec, « Entretien Perec / Jean-Marie Le Sidaner », *loc. cit.*, p. 94.

⁹³ B. Magné, *Georges Perec, op. cit.*, p. 41. Esther et Ela sont respectivement sa tante et sa cousine.

dont on disait qu'il constituait un important travail sur un point grammatical » (*La Disparition*, p. 210). Claude Burgelin a d'ailleurs relevé la ressemblance entre le personnage et l'auteur : « Pour apaiser ses tourments, Anton Voyl se transforme en écrivain. Après s'être imaginé personnage d'un roman sans pour autant sortir du mal-être, il entreprend de faire comme Perec, d'écrire *La Disparition* »⁹⁴. Le travail d'écriture de Voyl naît de son incompréhension du symbole mystérieux, tout comme le roman de Perec est produit par l'absence de la lettre *e*.

Le personnage du Barbu joue, comme on l'a vu, un rôle déterminant dans la fiction puisqu'il est le coupable de la malédiction qui pèse sur le reste des personnages et fonctionne également comme une mise en abyme de Perec : « Le géniteur qui massacre sa progéniture, l'ôteur de vies est, bien sûr, l'auteur de ses vies. La cicatrice aux contours rousseliens, avec l'inscription du blanc sur le bord de la lèvre, vient signer l'autoportrait »⁹⁵. Si Perec est le créateur de l'univers dans lequel vivent les personnages de *La Disparition*, il est aussi celui qui les condamne à mourir à cause de la lettre absente du texte et de l'histoire.

Partant de l'idée que *La Disparition* est la représentation de l'acte d'écriture, il est possible d'établir un lien avec *Les Choses*, comme le propose Sylvie Thorel, dans le sens où ce dernier texte opère de la même manière :

[*Les Choses* peut être compris] comme l'expression de la volonté de Perec non seulement de décrire ce qui se trouve autour de lui mais d'intégrer cette description à celle de ce qu'il fait en écrivant. [Ce procédé se retrouve dans *La Disparition* où il est question de] procéder à la transposition thématique et narrative des procédés de l'écriture et de la composition [...] ⁹⁶.

⁹⁴ C. Burgelin, *Georges Perec, op. cit.*, p. 101.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 107.

⁹⁶ S. Thorel, *loc. cit.*, p. 71-72.

Dans le même ordre d'idées, lorsque vers la fin d'*Un homme qui dort* le protagoniste écoute attentivement les bruits de son voisin pour tenter de deviner quelque chose de sa vie, l'activité à laquelle il se livre peut être mise en parallèle avec celle de l'écrivain dans la mesure où tous deux se servent de la réalité pour déclencher l'imagination. De même que Perec fait usage de son entourage, de sa réalité pour la transformer en écriture, le personnage invente la vie de son voisin à partir des bruits qui lui parviennent de l'autre côté de la cloison :

[...] sa vie t'appartient, ses bruits sont à toi, puisque tu les écoutes. [...] Il t'importe peu que tu te trompes, ou interprètes ou inventes. Il suffit que tu l'aies fait mercier pour qu'il le soit, avec sa valise pliante, ses peignes, ses briquets, ses lunettes solaires. Il vit la mince vie que tu lui laisses vivre, s'évanouissant à peine sorti du champ de ta perception, mort dès que le sommeil te gagne (*Un homme qui dort*, p. 128).

L'attention que porte l'homme qui dort aux bruits de son voisin est l'occasion de mettre en œuvre son imagination ; se poser des questions sur son voisin le conduit à se mettre à la place de l'autre puis à questionner sa propre existence :

Mais peut-être, sans le savoir, symbiose muette, lui appartiens-tu aussi ? [...] Peut-être tente-t-il désespérément de te connaître, peut-être interprète-t-il sans fin chaque signe perçu : qui es-tu, que fais-tu, toi qui froisses des journaux, toi qui restes plusieurs jours sans sortir, ou plusieurs jours sans rentrer ? (*Un homme qui dort*, p. 128-129)

Le voisin se transforme en double renvoyant le protagoniste à lui-même, comme s'ils se trouvaient chacun d'un côté du miroir incarné symboliquement par le mur qui les sépare. Cette image du personnage voyant son reflet dans son voisin se dédouble en l'image de Perec, l'écriture devenant le lieu où se reflète l'auteur lui-même. Si le personnage d'*Un*

homme qui dort représente l'auteur du roman, l'image qui se crée est celle de Perec se voyant lui-même dans son texte, dans son personnage, d'autant plus que ce texte est, dans une certaine mesure, autobiographique : « *l'Homme qui dort* est autobiographique »⁹⁷ ; « je suis revenu en arrière dans ma vie personnelle. J'écris un livre sur une période de ma vie où [...] j'étais absolument indifférent. Ce n'est pas la fascination, mais le refus des choses, le refus du monde »⁹⁸. Miroir de l'auteur, *Un homme qui dort* est aussi l'image inversée des *Choses*. Les deux œuvres, en se répondant l'une à l'autre, montrent un processus d'écriture qui est allé du thème de la fascination à celui de l'indifférence.

La Vie mode d'emploi présente toute une panoplie de personnages qui apparaissent comme des représentations de Perec. Selon Claude Burgelin, il n'est pas de personnages « qui ne soient, à leur façon, une mise en abyme de l'auteur de *La Vie mode d'emploi* »⁹⁹. Pour la plupart d'entre eux, c'est à travers les métiers qu'ils exercent (collectionneurs, policiers, détectives, chercheurs, bricoleurs, fabricants de canulars, érudits, poseurs de puzzles, etc.) qu'ils désignent la pratique scripturale de Perec. Parmi les plus représentatifs se trouve le personnage de Bartlebooth, dont le projet de vie est une image de ce qu'est l'écriture pour Perec :

Le projet de Bartlebooth : apprendre à peindre des aquarelles, peindre des aquarelles, les faire découper en puzzles par un artisan et enfin les reconstituer [puis les détruire]. C'est parfaitement fou et inutile. Et c'est pour moi l'image même de l'activité d'écrire. Un effort gigantesque pour quelque chose qui, une fois le livre terminé, vous échappe complètement¹⁰⁰.

⁹⁷ Perec, Georges, « J'utilise mon malaise pour inquiéter mes lecteurs », *Entretiens et conférences*, vol. I, *op. cit.*, p. 110.

⁹⁸ « Entretien avec Jean Duvignaud », *Le Nouvel Observateur*, n°57, p. 15-21, déc. 1965, p.32. Cité par Van Montfrans, *op. cit.*, p. 75.

⁹⁹ C. Burgelin, *Georges Perec*, *op. cit.*, p. 184.

¹⁰⁰ Perec, Georges, « Pour Georges Perec, le banal est explosif », *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, p. 82.

Toutefois, il y a dans le projet de Bartlebooth une certaine volonté d'échapper à cette absence de maîtrise par le biais de la destruction finale des puzzles. En les effaçant, Bartlebooth se met dans la position de celui qui contrôle son œuvre jusqu'à sa destruction même, pour éviter justement qu'elle ne lui échappe. Mais si l'on établit un parallèle entre les activités du personnage et celles de Perec, il est clair que la destruction des œuvres irait, s'agissant de Perec, à l'encontre de son désir premier de laisser une trace de son existence au moyen de l'écriture : « Écrire : essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose : arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes » (*Espèces d'espaces*, p. 123).

De plus, la dimension ludique, si importante pour l'écrivain, empêche ce passage à la destruction des œuvres. Perec conçoit en effet la fiction comme « un jeu qui se fait entre deux personnes, entre un écrivain – homme de lettres – et un lecteur. C'est un jeu de séduction. Le seul propos de celui qui écrit, finalement, c'est que quelqu'un va le lire et va aller au bout. Sinon c'est raté »¹⁰¹. Si l'auteur de *La Vie mode d'emploi* imitait son personnage, alors ce principe pragmatique disparaîtrait, en même temps que l'œuvre entier. La conception de l'écriture de Perec s'avère être contraire à l'entreprise de Bartlebooth en partant du principe que le but ultime de son projet de vie était d'effacer les traces de tout le processus, tandis que pour son auteur il s'agit de laisser une trace à travers l'écriture.

Gaspard Winckler est également considéré par l'auteur comme un personnage significatif en ce qui concerne son rapport à la pratique d'écriture : « Il a un rôle important. C'est l'artisan, c'est-à-dire qu'il est un peu comme moi. C'est lui qui fabrique les puzzles, comme moi je fabriquais le livre »¹⁰². Considérés ensemble, Bartlebooth et Winckler représentent les deux éléments nécessaires à l'aboutissement d'une œuvre, d'un côté le créateur de puzzles, Winckler, qui désignerait l'écrivain, de l'autre le poseur

¹⁰¹ Perec, Georges, « La vie est un livre », *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, p. 76.

¹⁰² G. Perec, « Entretien avec Gabriel Simony », *loc. cit.*, p. 214.

de puzzles, Bartlebooth, qui figurerait le lecteur. De plus, il convient de noter que dans l'index des noms de personnages se trouve le nom exact de Perec sous la forme : « Perec (Georges), 637 » (*La Vie mode d'emploi*, p. 613). La page à laquelle il renvoie est la première page de la table des matières où, sans surprise, le nom de Perec n'apparaît pas. Cependant, si Winckler est une figuration de Perec, il est possible d'envisager l'hypothèse qu'il faille lire « Perec » derrière le nom « Winckler » qui, lui, apparaît effectivement à la page citée de la table des matières.

Le personnage du peintre Valène est lui aussi une forme de mise en abyme de Perec en raison du lien entre le projet du peintre – peindre un tableau représentant l'intérieur de l'immeuble du 11 Simon-Crubellier comme si la façade en avait été retirée – et celui de Perec écrivant *La Vie mode d'emploi*¹⁰³. Non seulement le projet du peintre équivaut à celui de Perec, mais aussi le désir de Valène de se représenter lui-même dans son tableau renvoie à Perec se représentant dans son livre : « Il serait lui-même dans son tableau, dans sa chambre, presque tout en haut à droite [...] debout, à côté de son tableau, sa palette à la main, avec sa longue blouse grise toute tachée de peinture et son écharpe violette » (*La Vie mode d'emploi*, p. 280). Cette image fait l'objet de ce que Lucien Dällenbach appelle une « *réduplication à l'infini* (fragment qui entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude et qui enchâsse lui-même un fragment qui..., et ainsi de suite) »¹⁰⁴, effet du reste explicité à l'intérieur du roman, accentuant de la sorte la réduplication à la fois de la pratique de l'écrivain et de l'œuvre elle-même :

Il serait debout à côté de son tableau presque achevé, et il serait précisément en train de se peindre lui-même, esquissant du bout de son pinceau la silhouette minuscule d'un peintre en longue blouse grise avec

¹⁰³ Pour une étude génétique du roman, je renvoie aux travaux de Danielle Constantin, « La rédaction de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec : la pièce de la mémoire », *Item* [en ligne], URL : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=223049> (consulté le 05/05/15).

¹⁰⁴ L. Dällenbach, *op. cit.*, p. 51.

une écharpe violette, sa palette à la main, en train de peindre la figurine infime d'un peintre en train de peindre, encore une fois une de ces images en abyme qu'il aurait voulu continuer à l'infini comme si le pouvoir de ses yeux et de sa main ne connaissait plus de limites (*La Vie mode d'emploi*, p. 280).

De la même manière que le peintre se peint en train de peindre, Perec s'écrit en train d'écrire. Par ailleurs, un autre signe discret permettant de reconnaître Perec dans Valène est sa légère inclinaison de la tête : l'autoportrait de Valène serait en effet reconnaissable par « ce qu'il y avait toujours eu d'un peu particulier dans ce petit personnage, [...] une certaine manière de pencher imperceptiblement la tête » (*La Vie mode d'emploi*, p. 279). Cette façon de pencher la tête est celle-là même que Perec affiche dans quelques-unes des photographies décrites dans *W ou le souvenir d'enfance* : « la tête légèrement penchée vers la gauche » (p. 75) ; « je penche légèrement la tête en avant » (p. 140) ; « une légère inclinaison de la tête vers la gauche » (p. 185)¹⁰⁵. Il convient de remarquer qu'à travers le personnage de Valène, Perec reprend la pratique des peintres de la Renaissance « qui se réservaient toujours une place minuscule au milieu de la foule [...] ; non pas une place centrale [...] mais une place apparemment inoffensive, comme si cela avait été fait comme ça, en passant, un peu par hasard [...], comme si cela ne devait être qu'une signature pour initiés [...] » (*La Vie mode d'emploi*, p. 279). La présence de l'univers pictural dans les œuvres perecquiennes n'est pas innocente, car elle relève d'un attrait aussi

¹⁰⁵ Pour B. Magné, l'inclinaison de la tête relève de l'ancrage de la « géométrie fantasmatique » relative à la « symétrie bilatérale » de la lecture hébraïque (qui renvoie aux origines juives de Perec) par rapport à la lecture en français : « Si écrire c'est donner un sens (une direction) à l'espace jusqu'à l'indifférencié de la page, ce sens diffère pour les deux écritures : la judaïque, commençant en haut à droite et finissant en bas à gauche, s'organise selon l'axe d'une diagonale sénestro-descendante (comme ceci : /), tandis que la française, commençant en haut à gauche et finissant en bas à droite, s'organise selon l'axe inverse d'une diagonale dextro-descendante (comme ceci : \) », B. Magné, *Georges Perec, op. cit.*, p. 83.

fort que celui de l'écriture : « J'ai longtemps voulu être peintre »¹⁰⁶. Il n'est donc pas anodin que, du *Condottière*¹⁰⁷ jusqu'à *Un cabinet d'amateur*¹⁰⁸, la peinture soit un art très présent. À ce titre, le personnage du peintre Hutting peut également être considéré comme un avatar de Perec dans la mesure où il met en place un système de création fondé sur une liste de vingt-quatre « équations personnelles » structurées en fonction du commanditaire qui sera « l'initiateur de son portrait : son identité, plus que ses traits, viendra nourrir la verve créatrice et la soif imaginaire de l'artiste » (*La Vie mode d'emploi*, p. 340). De la même manière que l'écriture sous contrainte, chaque tableau sera soumis

à divers traitements linguistiques et numériques, l'identité et la profession de l'acheteur déterminaient successivement le format du tableau, le nombre de personnages, les couleurs dominantes, le « champ sémantique », le thème central de l'anecdote, les détails secondaires (allusions historiques et géographiques, éléments vestimentaires, accessoires, etc.) et enfin le prix (*La Vie mode d'emploi*, p. 341).

Le parallèle entre le système des contraintes créé par Perec pour écrire *La Vie mode d'emploi* et celui du peintre Hutting parle de lui-même – ce d'autant plus que, comme l'a rappelé Bernard Magné, les vingt-quatre tableaux de Hutting sont fabriqués à partir de noms d'oulipiens : chaque tableau imaginaire contenant « le nom d'un oulipien assorti d'une allusion à l'une de ses œuvres »¹⁰⁹.

Ainsi, c'est dans le croisement de ses œuvres, ou plutôt dans leur assemblage, qu'apparaît une image de l'écrivain, chaque livre s'éclairant l'un l'autre, chaque livre prenant un nouveau sens à la lumière des autres.

¹⁰⁶ Perec, Georges, « Les gnocchis de l'automne ou réponse à quelques questions me concernant », *Je suis né, op. cit.*, p. 72.

¹⁰⁷ Perec, Georges, *Le Condottière*, Paris, Seuil, coll. « Librairie du XXI^e siècle », 2012.

¹⁰⁸ Perec, Georges, *Un cabinet d'amateur* [1979], Paris, Seuil, « Points », 1994.

¹⁰⁹ Magné, Bernard, « *La Vie mode d'emploi*, texte oulipien ? », *Perecollages 1981-1988*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, p. 154.

De très nombreux personnages romanesques deviennent des reflets morcelés de Perec, possédant chacun des caractéristiques, des particularités lui étant propres :

Toutes les histoires que Perec raconte, qu'elles soient histoires de réclusion ou récits d'errances et de voyages, sont référées à lui, à son histoire, à cette mythologie personnelle qui a pris la place de son histoire. [...] On pourrait rêver à un puzzle représentant pour finir Georges Perec composé des mille traits de chacun des personnages de ses livres¹¹⁰.

Parmi ces « mille traits » qui constitueraient une image de Perec semblent se dégager deux figures, deux métaphores de ce qu'est pour lui le métier d'écrivain : celles de l'écrivain-artisan et de l'écrivain-agriculteur.

Métaphores de l'écrivain

Par le biais de la mise en abyme, au-delà des effets autobiographiques, Perec réfléchit également sur sa conception de l'écrivain, qui se présente sous les deux formes qui viennent d'être mentionnées : l'écrivain-agriculteur et l'écrivain-artisan. Si certains personnages possèdent des caractéristiques permettant de les identifier à l'auteur, ils peuvent, pour la plupart, entrer dans l'une ou l'autre de ces deux images de la pratique de l'écrivain.

La première est celle de l'agriculteur qui laboure plusieurs champs comme l'écrivain travaille dans plusieurs domaines. L'écriture est ainsi conçue comme le lieu d'une interrogation sociologique, autobiographique, romanesque et ludique :

je me comparerais [...] à un paysan qui cultiverait plusieurs champs ; dans l'un il ferait des betteraves, dans un autre de la luzerne, dans un

¹¹⁰ C. Burgelin, *Georges Perec, op. cit.*, p.21.

troisième du maïs, etc. De la même manière, les livres que j'ai écrits se rattachent à quatre champs différents, quatre modes d'interrogations [...] – le monde qui m'entoure, ma propre histoire, le langage, la fiction –

.¹¹¹

Chacune de ces approches permet à Perec d'aborder le travail littéraire selon différentes perspectives qui souvent s'entrecroisent (comme on le sait, le marquage autobiographique et le recours à la contrainte sont présents dans presque tous ses textes¹¹²), pour explorer les enjeux de l'écriture en tant que telle, en tant que matériau, mais aussi en tant que moyen de représentation. La métaphore de l'agriculteur est constante chez Perec¹¹³ mais, un an après avoir publié « Notes sur ce que je cherche », où il est question de ces « quatre champs », cette allusion aux champs cultivés est quelque peu modifiée dans un entretien donné à *La Presse* (Montréal) :

Il me vient à l'esprit une image, celle du cultivateur qui pratique l'assolement triennal : un truc en jachère, l'autre en blé, l'autre en foin. J'ai moi aussi plusieurs champs. Celui qui est autobiographique, celui qui est sociologique et l'autre, que j'appellerai romanesque, où se manifeste mon goût du jeu, du jeu avec les mots, comme dans *La Vie mode d'emploi* ou *La Disparition*¹¹⁴.

Cette fois, l'image inclut celle du champ en jachère, qui pourrait se référer aux multiples travaux en cours toujours présents dans son programme d'écriture : « j'ai toujours une quinzaine de livres en train, des projets qui sont quelquefois complètement formés, parfois en train de se

¹¹¹ G. Perec, « Notes sur ce que je cherche », *loc. cit.*, p. 9-11.

¹¹² *Idem.*

¹¹³ En plus de la métaphore littéraire, Perec fait régulièrement des liens avec le domaine de l'agriculture – comme nous l'avons vu pour l'emploi du mot « journal ». Dans le même ordre d'idées, il rappelle dans *Je me souviens* (n° 150) que son prénom, Georges, signifie étymologiquement « travailleur de la terre » : « Je me souviens que j'ai été très surpris d'apprendre que mon prénom voulait dire "travailleur de la terre" ».

¹¹⁴ G. Perec, « Pour Georges Perec, le banal est explosif », *loc. cit.*, p. 80.

faire »¹¹⁵. En outre, les champs de son écriture sont passés de quatre à trois, le romanesque ayant fusionné avec le ludique, qui ne font donc plus qu'une seule unité. Le romanesque et le jeu avec le langage sont indissociables et s'alimentent l'un l'autre, comme le montrent les romans qu'il cite lui-même. Le fait de considérer, d'une part, qu'autobiographie et contrainte sont généralement présentes dans ses textes et que, d'autre part, romanesque et jeu sont inséparables, signifie que le champ de l'autobiographie et celui du romanesque sont finalement liés par le jeu, par les mots, par le langage et donc par l'écriture.

L'autre image de l'écrivain qui revient régulièrement est celle de l'écrivain-artisan, en particulier dans *La Vie mode d'emploi* où les différents métiers attribués aux personnages fonctionnent comme des métaphores du travail de l'écrivain. Un des personnages les plus représentatifs de cette idée de l'écriture conçue comme artisanat est, comme on l'a déjà signalé, Gaspard Winckler, mais Valène et Batlebooth incarnent eux aussi ce versant artisanal de la littérature :

L'écrivain est aussi un artisan. Comme cet ouvrier découpeur de puzzles dans *La Vie mode d'emploi* : Gaspard Winckler. [...] Ce personnage est demiurge dans le sens où il est entièrement du côté de la vie : de la souffrance et de la nécessité. Par opposition au personnage de Bartlebooth qui, en principe, n'a de comptes à rendre à personne, qui est complètement libre d'organiser sa vie et sa fortune autour de la lubie qu'il lui plaira de choisir. [...] L'écrivain est un artisan comme ce troisième personnage, Valène, le vieux peintre qui donne l'histoire de la maison : le livre est l'histoire du tableau qu'il aurait fait, le cas échéant. Il y a enfin ce quatrième personnage qui n'apparaît jamais : le narrateur. Ces quatre fonctions représentent une sorte de métaphore de l'écrivain¹¹⁶.

¹¹⁵ G. Perec, « En dialogue avec époque », *loc. cit.*, p. 107.

¹¹⁶ G. Perec, « La vie est un livre », *loc. cit.*, p. 78-79.

Tout comme le paysan laboure différents champs, l'image de l'artisan-écrivain est associée à différentes pratiques artisanales, allant de la fabrication de puzzles à la peinture, en passant par la fabrication de miniatures (comme Marguerite Winckler, *La Vie mode d'emploi* p. 297) ou encore l'ébénisterie représentée par Emilio Grifalconi. Ce personnage incarne une des métaphores les plus remarquables liées à l'aspect artisanal de l'écriture : l'ébéniste parvient à récupérer les traces de la vie d'un ver à l'intérieur d'un pied de table en bois en remplissant les canaux creusés par le ver avec du plomb liquide et en dissolvant le bois qui le contenait, rendant apparent ce qui autrement était invisible et vide :

[...] c'est alors qu'il eut l'idée de dissoudre le bois qui restait, faisant ainsi apparaître cette fantastique arborescence, trace exacte de ce qu'avait été la vie du ver dans ce morceau de bois, superposition immobile, minérale, de tous les mouvements qui avaient constitué son existence aveugle (*La Vie mode d'emploi*, p. 159).

L'ébéniste illustre le travail de l'écrivain au sens où il est celui qui rend visible ce qui ne l'était pas, celui qui trouve les moyens de donner une forme à ce qui n'en avait pas, celui qui, comme Perec, travaille avec le vide. En somme, toutes les interrogations scripturales de Perec (autobiographique, romanesque, ludique et sociologique) partent « d'une interrogation centrale, d'abord sur le roman, ensuite en se précisant davantage sur l'écriture et [s]a relation à l'écriture »¹¹⁷. Parce qu'elle est ce qui lui aura permis de donner un sens à son existence, de se faire tombeau pour les disparus, elle est indissociable de sa biographie.

Ainsi, l'autoportrait de Perec dans ses textes de fiction n'est pas seulement une façon de laisser sa trace dans ses écrits, mais aussi de se faire matériau de création. La vie de l'auteur est la matière même de son écriture. En se représentant dans son texte, Perec montre que l'œuvre doit

¹¹⁷ *Ibid.*, p.105.

être éclairée à partir de sa mise en perspective avec la vie de son auteur. Au lieu de faire le récit de sa vie, il fait des récits *avec* sa vie, comme si la fiction prenait en charge la part de narrativité, de cohérence absente de son histoire. La fiction romanesque devient ainsi le récit dans lequel la biographie prend du sens :

c'est cette capacité structurante de l'ancrage qui permet la transformation d'un événement biographique en principe d'écriture et donc aboutit [...] à un double résultat : d'une part une *motivation de la contrainte* – ce qui pose d'une manière un peu neuve les rapports de Georges Perec à l'Oulipo –, d'autre part une *revalorisation de l'histoire personnelle*, dont les épisodes les plus douloureux acquièrent par leur reprise dans l'écriture une surprenante et très inattendue dimension euphorique¹¹⁸.

En effet, c'est grâce à l'écriture que l'histoire pourra être dépassée parce qu'elle est ce qui donne un sens à son existence. La manière dont Perec insère et use de sa vie pour créer des fictions fait d'elles des autobiographies obliques. La fiction littéraire n'est pas seulement le reflet d'un écrivain dans le sens où tout écrivain s'écrit lui-même de la même manière que « tout peintre se peint lui-même »¹¹⁹, elle est un véritable lieu d'écriture de soi qui, dans le cas particulier de Perec, aura permis à l'écrivain de penser également son métier et son rapport à l'écriture. Ce lien indissoluble entre écriture et existence se retrouve également dans les œuvres d'Enrique Vila-Matas, dont l'approche de l'écriture autobiographique, bien que différente de celle de Perec, apparaît elle aussi entrelacée à la fiction.

¹¹⁸ B. Magné, *Georges Perec, op. cit.*, p. 31.

¹¹⁹ Pour une analyse de l'origine et les différentes interprétations de l'expression, se référer à l'article de Frank Zöllner, « "Ogni pittore dipinge sè". Leonardo da Vinci and "automimesis" » dans Winner, Matthias, *Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana* [en ligne] Weinheim, VCH, 1992, p. 137-160, URL : <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2006/161> (consulté le 30/03/15).

III. FIGURATIONS DU MOI VILAMATASSIENNES

La manière dont l'autobiographie intervient dans les fictions de Vila-Matas est plus souvent en relation avec sa vie scripturale qu'avec sa vie personnelle. De fait, fatigué qu'on lui demande toujours si ses romans sont autobiographiques, l'auteur répond ironiquement : « Tous mes romans ont vingt-sept pour cent d'autobiographie »¹²⁰. Pour lui, il est évident que, d'une manière ou d'une autre, « tous les livres sont autobiographiques, c'est impossible qu'ils ne le soient pas »¹²¹ ; là n'est donc pas la question. Il convient de préciser que le sens qu'il donne au mot *autobiographie* n'est pas celui de Lejeune, mais plutôt un sens se rapprochant précisément de l'idée que tout écrivain écrit sur lui, que toute œuvre littéraire exprime son auteur. De fait, il s'agit très rarement pour Vila-Matas de faire le récit d'un passé révolu ou de comprendre son histoire personnelle. L'image de l'auteur qui se dessine dans ses romans est celle d'un Vila-Matas exclusivement écrivain en quête de sa propre voix, de son propre style. Si des motifs biographiques sont exploités et utilisés dans l'écriture narrative, il n'est jamais réellement question de raconter sa vie pour mieux se comprendre ; lorsqu'autobiographie il y a, c'est dans le sens presque littéral du mot : il s'agit d'écrire la vie de son écriture, d'écrire sa vie d'écrivain.

Les romans vilamatassiens mettent en scène une image de l'écrivain réfléchissant sur sa propre pratique, pensant et analysant son écriture dans et par la fiction. La figure du moi qui apparaît dans l'écriture n'est donc pas tant celle d'un Vila-Matas s'interrogeant sur son être ou sa place dans le monde que celle d'un Vila-Matas interrogeant sans cesse son rapport à

¹²⁰ E. Vila-Matas, *Fuera de aquí*, op. cit., p. 111.

¹²¹ « todos los libros son autobiográficos, es imposible que no lo sean », Vila-Matas, Enrique, *Ciclo de Palabra: Enrique Vila-Matas*, Entretien avec Ricardo Menéndez Salmón au Centro Niemeyer le 10 octobre 2014 [en ligne] URL : <https://www.youtube.com/watch?v=MiT0HKIvIH0&feature=youtu.be&a> (consulté le 02/02/15).

l'écriture. L'absence d'un véritable récit autobiographique au sens donné par Lejeune n'empêche pas cependant la présence d'éléments de la vie personnelle qui fonctionnent comme motifs poétiques ou créateurs de fiction.

En effet, le moi de Vila-Matas est toujours présent dans ses œuvres romanesques à travers des « figurations » qui ne sont pas nécessairement autobiographiques, sans pour autant ne pas être personnelles. La première raison pour considérer ses œuvres de fictions comme relevant d'une écriture de soi est la confusion entre auteur et narrateur causée par l'usage de la première personne grammaticale. Comme le constate Käte Hamburger, le récit à la première personne « a en effet son origine dans la structure énonciative autobiographique »¹²². Bien que le récit à la première personne se distingue de l'autobiographie « par son caractère littéraire »¹²³, ce type de récit ne ressortit pas, dans la conception de Hamburger, au genre fictionnel mais au système énonciatif en général, car il ne relève pas d'un énoncé fictif, mais d'un énoncé de réalité feint qui suscite un sentiment de réalité et non d'illusion¹²⁴. De sorte que la confusion avec l'autobiographie est tout à fait possible, d'autant plus lorsque le texte se présente (même faussement) comme une autobiographie. L'usage de la première personne est donc une première stratégie pour confondre le lecteur vilamatassien. Mais lorsque l'artifice est dénoncé dans le récit même, l'auteur emploie d'autres moyens pour jouer avec cette frontière générique, à savoir la référence à des faits autobiographiques.

Or, pour que le lecteur puisse identifier les personnages et narrateurs à leur auteur, une certaine connaissance de la vie de ce dernier lui est nécessaire – ou bien une connaissance de ses autres livres dans la mesure où ils sont, eux aussi, transformés en matériau narratif. C'est le cas, par exemple, de *Bartleby et Compagnie* qui devient, dans *Le Mal de Montano*, *Plus jamais rien*, reconnaissable par sa thématique portant sur les écrivains

¹²² K. Hamburger, *op. cit.*, p. 274.

¹²³ *Ibid.* p. 275.

¹²⁴ Je renvoie au chapitre de *Logique des genres littéraires* portant sur les récits à la première personne. *Ibid.*, p. 274-298.

agraphes : « mon livre sur les auteurs qui renoncent à écrire » (*Le Mal de Montano*, p. 132). Les éditions de poche espagnoles des livres de Vila-Matas fournissent une très brève biobibliographie dans laquelle sont précisés la date et le lieu de naissance de l'écrivain, ainsi que les titres de certains de ces romans, souvent les plus primés. Le lecteur de Vila-Matas possède donc d'entrée de jeu quelques informations concernant l'auteur qui, quand bien même elles resteraient très sommaires, permettent de contextualiser, ne serait-ce que de manière générale, la situation géographique et générationnelle de l'écrivain, né à Barcelone en 1948.

L'accès à certaines informations autobiographiques a principalement été donné aux lecteurs par la publication des deux livres ayant un contenu clairement autobiographique : *Paris ne finit jamais* (2003) et *Journal volubile* (2008). Tous deux procurent aux lecteurs des données personnelles, bien que souvent altérées, sur l'écrivain. Finalement, la parution de *Vila-Matas, pile et face*¹²⁵ en 2010 fournit également des données relatives au parcours de l'écrivain puisque l'ouvrage suit de manière chronologique ses livres en les mettant en perspective avec sa vie. Par ailleurs, certains recueils d'essais publiés avant 2003 contiennent des textes dans lesquels des informations liées à sa vie personnelle sont livrées au lecteur¹²⁶ ; il est donc possible de les mettre en perspective avec les romans pour discerner les éléments autobiographiques présents dans les fictions narratives.

Avant d'entrer dans le détail des motifs biographiques qui apparaissent dans les romans, il convient de préciser que la définition d'un corpus romanesque s'avère quelque peu problématique du fait qu'une des caractéristiques de l'écriture de Vila-Matas est le mélange des genres. Il existe cependant une catégorisation éditoriale de ses écrits, divisés en

¹²⁵ Enrique Vila-Matas, *Vila-Matas, pile et face. Rencontre avec André Gabastou*, Paris, Argol, 2010. Ce livre a été l'occasion d'une réédition espagnole augmentée de quelques textes inédits de l'écrivain et publiée en 2013 sous le titre *Fuera de aquí, op. cit.*

¹²⁶ *Desde la ciudad nerviosa*, par exemple, publié en 2000, contient un des textes les plus importants de Vila-Matas en ce qui concerne son parcours d'écrivain, « Mastroianni-sur-Mer » dans lequel il explique les raisons qui l'ont conduit à vouloir devenir écrivain.

romans, recueils de nouvelles et recueils d'essais, sur laquelle nous nous fonderons en ce qui concerne les romans. Les informations relatives à la vie personnelle de l'écrivain données avant la publication de *Paris ne finit jamais* puis de *Journal volubile* sont dans un premier temps limitées à sa nationalité et à son appartenance générationnelle. Ces deux motifs apparaissent de différentes manières dans les œuvres de fiction, la ville de Barcelone étant souvent liée à des souvenirs d'enfance et les références à son époque étant, à l'évidence, placées dans une Espagne subjuguée par la dictature franquiste. Il s'agira donc à présent d'examiner les références relevant de la biographie de Vila-Matas qui sont insérées dans ses textes de fiction ainsi que d'analyser les réflexions sur la figure de l'écrivain qui se dégagent de ces reflets du moi personnel de Vila-Matas.

1. Les motifs biographiques de Vila-Matas

La « rue Rimbaud »

Même sans avoir connaissance des textes dans lesquels sont livrées certaines données biographiques, les quatrièmes de couvertures donnent une information suffisante pour que les références à la ville de Barcelone puissent être mises en relation avec le moi personnel de Vila-Matas. Outre la situation fréquente de l'action dans cette ville, les personnages-narrateurs sont souvent originaires de Barcelone, ce qui annonce déjà sinon une totale identification entre auteur et narrateur, du moins un rapport de ressemblance.

Bien que la présence de la ville dans les romans de Vila-Matas soit récurrente, nous ne nous intéresserons ici qu'à la rue de son enfance (le Paseo de Sant Joan qu'il surnommera la « rue Rimbaud » parce qu'en elle

« était concentré le monde entier du poète »¹²⁷), dans la mesure où elle fonctionne non seulement comme un motif biographique dans la fiction, mais surtout parce qu'elle est le lieu de la cristallisation de sa poétique. Cette rue est en effet un lieu géographique qui, en alliant écriture et autobiographie, se transforme en lieu métaphorique de l'enfance disparue et, par extension, de la poétique de Vila-Matas. Avant d'examiner comment la rue est intégrée à la fiction romanesque, il convient d'observer la symbolique que l'auteur y attache.

Dans « La rue Rimbaud », publié pour la première fois dans le recueil *El traje de los domingos* en 1995¹²⁸, Vila-Matas explique l'importance de ce chemin « qui [l']aida tellement à construire un monde littéraire »¹²⁹. Ce trajet répété des centaines de fois pour aller à l'école disparaît au fil du temps, de la même manière que les lieux de l'enfance de Perec. Les six repères du chemin ont été détruits pour être remplacés par de nouveaux magasins, reléguant ainsi le territoire de l'enfance à sa seule existence mémorielle : « un trajet de faible durée, magique et absolument génial, mais aussi bref que l'enfance elle-même. Il ne survit que dans ma mémoire et demeure aujourd'hui pour moi la carte de la planète »¹³⁰. Le monde entier de l'écrivain serait ainsi contenu dans cette rue – la seule à avoir été véritablement vécue au quotidien –, dans l'imaginaire qui entoure les lieux où il a grandi et dans lesquels est né son désir de devenir écrivain. C'est en effet dans cette rue que se trouvait le cinéma Chile où il vit *La Notte* d'Antonioni, qui aura un rôle déterminant dans sa vie : « Je suis écrivain parce que j'ai vu Mastroianni dans *La Notte* d'Antonioni »¹³¹. En effet, le cinéma occupe une place importante dans la définition du rapport de

¹²⁷ Vila-Matas, Enrique, « La rue Rimbaud », *Mastroianni-sur-Mer*, trad. Pierre-Oliver Sánchez, Albi, Editions Passage du Nord/Ouest, 2005, p. 140.

¹²⁸ Ce texte a par la suite été repris dans un autre recueil d'essais plus récent, intitulé *Una vida absolutamente maravillosa*, Barcelona, Debolsillo, 2011, p. 66-70. Seuls certains des textes du recueil ont été traduits en français dans *Mastroianni-sur-Mer*, *op. cit.*

¹²⁹ E. Vila-Matas, « La rue Rimbaud », *loc. cit.*, p. 142.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 139.

¹³¹ Vila-Matas, Enrique, « Mastroianni-sur-Mer », *Mastroianni-sur-Mer*, *op. cit.*, p. 29.

l'écrivain à la littérature. Dans *Journal volubile*, l'opposition entre l'intérieur et l'extérieur deviendra opposition entre littérature et cinéma, entre intimité et extériorité et, surtout, suprématie de la littérature sur le cinéma :

Je sors du film *Vingt mille lieues sous les mers*, je traverse la rue Rosselló et je rentre chez moi. Novembre 1956. Il est près de dix-neuf heures et tante Eulalia, en visite chez mes parents, me demande quel film je viens de voir. En guise de réponse, je lui montre mon exemplaire de *Vingt mille lieues sous les mers*. Et je me rends compte, à ce moment-là, qu'aller au cinéma, c'est chercher dehors ce que j'ai à la maison. Cette découverte restera à jamais gravée en moi. Depuis, j'associe l'intérieur à la chaleur et à la littérature, et le cinéma à l'extérieur. Ce qui établira à la longue en mon for intérieur la suprématie totale de la littérature sur le cinéma (*Journal volubile*, p. 174).

La rue Rimbaud devient métaphore de la vie de l'écrivain au sens où elle contient les racines de son amour de la littérature, parce qu'elle est le lieu déterminant de son devenir écrivain : « [le Paseo de Sant Joan] fut le grand chemin, le chemin inaugural, avec ses limites et ses mythes. Je l'appelle la rue Rimbaud. Le chemin de la vie, définitivement. Dès lors, le Paseo de Sant Joan est devenu un territoire mythique dans ma littérature »¹³². Mais la relation entre la littérature et la rue n'est pas seulement contenue dans la signification symbolique des lieux et de la rue comme métaphore du « chemin de la vie ». Le nom même, « rue Rimbaud », est une référence littéraire, établissant d'emblée un lien entre la vie – l'enfance de l'auteur – et son univers littéraire. Mais il est d'autant plus curieux de s'apercevoir que la rue est aussi placée sous le signe de Kafka,

¹³² E. Vila-Matas, *Fuera de aquí*, op. cit., p. 13.

cité en épigraphe au texte « La rue Rimbaud »¹³³, qui explique la symbolique de la rue et met en évidence son lien avec la littérature :

Un témoin ayant connu Kafka raconte la scène suivante : « Un jour où nous étions en train de regarder la place du Ring depuis la fenêtre, il dit en montrant les immeubles : « Mon lycée était là ; là-bas, dans cet immeuble qui dépasse, l'Université, et un peu plus vers la gauche, mon bureau. Dans ce petit cercle – et il traça avec le doigt des petits cercles – est contenue ma vie entière »¹³⁴.

Lieu symbolique de son œuvre, lieu habité par la littérature mais aussi lieu mythifié de l'enfance, la rue apparaît sous la même forme dans *Docteur Pasavento*. Le Paseo de Sant Joan est présenté comme la rue où le protagoniste a passé son enfance, surnommée « rue Rimbaud », et considérée comme « le centre de l'univers » (*Docteur Pasavento*, p. 138) ; « Ce trajet contenait et contient tout pour moi » (*Docteur Pasavento*, p. 141) ; « ce qui était en dehors du chemin, était – et est toujours pour moi – un espace blanc, sans grande signification » (*Docteur Pasavento*, p. 140). En y regardant de plus près, on s'aperçoit que non seulement la rue est empreinte de la même charge symbolique que pour Vila-Matas, mais aussi que le texte « La rue Rimbaud » s'avère être la matrice du passage consacré à cette rue dans le roman (*Docteur Pasavento*, p. 140-143), où il est pratiquement reproduit à l'identique. Les différences entre les deux versions sont minimales, le texte étant simplement adapté dans *Docteur Pasavento* pour faire sens dans la fiction. À travers le symbolisme de la rue, et la relation qui s'établit entre les deux textes, Andrés Pasavento apparaît dès lors

¹³³ La citation, tirée de la biographie de Kafka par Klaus Wagenbach, disparaît dans l'édition française.

¹³⁴ « Cuenta un testigo que conoció a Kafka: “Cuando una vez estábamos mirando desde la ventana a la plaza del ring, dijo señalando a los edificios: “Aquí estaba mi instituto; allí, en ese edificio que sobresale, la Universidad, y un poquito más a la izquierda, mi oficina. En este círculo – y trazo con el dedo un par de pequeños círculos – está encerrada toda mi vida” », E. Vila-Matas, « La calle Rimbaud », *Una vida absolutamente maravillosa*, op. cit., p. 66.

comme une figuration de Vila-Matas, d'autant plus lorsque d'autres éléments permettant d'établir une connexion entre narrateur et auteur sont pris en compte, tels que la narration à la première personne (en tant qu'elle rappelle la structure énonciative de l'autobiographie), le métier d'écrivain du personnage et le fait qu'il vit à Barcelone.

Le Paseo de Sant Joan représente la poétique littéraire de Vila-Matas, mais elle contient aussi la maison de son enfance, symbole des origines. La cour de cette maison est particulièrement significative, par la rêverie à laquelle elle est attachée et comme motif parcourant plusieurs romans. La cour est en effet liée à un rêve dans lequel l'auteur se voit enfant, jouant dans la cour de la maison de ses parents entourée de gratte-ciels new-yorkais au lieu des maisons barcelonaises. Ce rêve se retrouve dans plusieurs romans pour signifier non pas un attrait idéalisé pour la ville de New York, comme il se plaît à le croire dans un premier temps, mais bien ce qui se trouve au centre de cette cour entourée d'immeubles : l'enfant même :

Ce rêve de grandeur se répétait si souvent que j'en ai déduit que je désirais connaître cette grande ville. [...] [Un soir à New York] je me suis couché, me suis endormi et ai alors rêvé que j'étais en train de jouer dans une cour de New York, entourée de maison de Barcelone. Et j'ai soudain découvert que le *sortilège* du rêve n'avait jamais été la ville de New York, mais l'enfant qui jouait à l'intérieur de ce rêve. C'était l'enfant que j'avais été et qui avait toujours œuvré pour en faire le rêve des rêves. (*Paris ne finit jamais*, p. 74-75)

Compte tenu du statut autobiographique, aussi subverti soit-il, de *Paris ne finit jamais*, le fait de retrouver ce même rêve, suivi de la même réflexion finale sur l'enfant, dans *Dublinesca* permet de considérer l'éditeur protagoniste du roman comme une autre figuration de Vila-Matas. Samuel Riba se retrouve exactement dans la même situation que le narrateur de *Paris ne finit jamais* : invité à participer à un congrès dans la ville idéalisée, il fait le même rêve et arrive à la même conclusion : « le génie du rêve,

contrairement à ce qu'il croyait, ce n'était pas la ville, ce n'était pas New York, mais l'enfant qui jouait » (*Dublinesca*, p. 65). L'identification entre Samuel Riba, et Vila-Matas est d'autant plus probable que ce même rêve apparaît dans le dialogue entre Vila-Matas et Jean Echenoz intitulé *De l'imposture en littérature*, publié deux ans avant *Dublinesca*. Dans ce texte, l'écrivain catalan se remémore ce rêve et l'importance d'avoir découvert que la sensation de « plénitude absolue »¹³⁵ procurée par le rêve provenait en réalité de l'enfant qui représente l'innocence et l'imagination, c'est-à-dire le noyau créatif et poétique de Vila-Matas. En effet, l'enfance est, pour l'écrivain, synonyme du génie de l'innocence condamné à s'estomper avec le temps :

À cet âge, nous possédons tous quelque chose du génie, mais le chemin de l'enfance est court et hivernal et, soudain, apparaît la vérité, ce que nous appelons réalité et qui bientôt nous obligera à tenter de nous nourrir, comme nous le pouvons, des restes de ce génie initial dont un jour nous avons joui mais qui, impassible, nous quittera, lentement et pour toujours, sous la cruauté de nos sarcasmes¹³⁶.

Cette cour apparaît sous un aspect un peu différent dans *Le Mal de Montano*. Il s'agit cette fois d'un jour de Noël de 1962, où la neige tombe jusque dans la cour :

le 25 décembre 1962 eut lieu la Grande Chute de neige à Barcelone. C'est l'un des souvenirs les plus importants des premières années de ma vie. Le matin de ce jour-là, la cour de la maison de mes parents était couverte de neige et je n'arrivais pas à le croire (*Le Mal de Montano*, p. 358).

¹³⁵ Vila-Matas, Enrique et Echenoz, Jean, *De l'imposture en littérature : dialogue entre Enrique Vila-Matas et Jean Echenoz / De la impostura en literatura*, trads. Sophie Gewinner et Guadalupe Nettel, Saint-Nazaire, Meet, 2008, p. 27.

¹³⁶ E. Vila-Matas, « La rue Rimbaud », *loc. cit.*, p. 140.

Cette improbable, et pourtant bien réelle¹³⁷, chute de neige accentue la dimension symbolique de ce lieu de l'enfance par l'aspect presque magique d'un tel événement, contribuant de la sorte à la mythification du lieu et, en même temps, de l'enfance. L'ambiance de rêverie et de magie de l'enfance qui accompagnent la « rue Rimbaud » exprime la poétique de l'écriture de Vila-Matas où le réel vient se mêler à l'imaginaire, où la mythification est le fin mot de la démarche. Car au-delà de l'enfance ou de la rue, la littérature entière est, elle aussi, mythifiée au point d'être considérée comme la seule façon d'être au monde ; mais cela sera l'objet des chapitres suivants. Nous nous bornerons pour le moment aux motifs biographiques présents dans les romans.

Le franquisme

Si l'enfance est un lieu poétique mythifié, elle est aussi le temps de la répression franquiste dont il est peu fait mention dans les œuvres de Vila-Matas, souvent au détour d'un commentaire sans véritable développement, mais qui est à l'évidence un moment de l'Histoire qui n'est pas sans répercussions dans sa vie personnelle. Car l'absence de références à la dictature est aussi significative que le serait leur présence. Outre le fait que le désintérêt pour la politique soit avancé comme une raison du silence observé à ce sujet¹³⁸, le refus de faire de sa littérature une héritière du franquisme, qui devrait se faire témoin de l'histoire, signifie un refus de la politique et une volonté de montrer que la vie, et surtout la littérature, ont pris le dessus sur la mort et la négativité.

¹³⁷ L'année 1962 a connu en effet un des hivers les plus froids du XX^e siècle, provoquant la chute de neige dont Vila-Matas parle dans son roman. Il a d'ailleurs été question, en 2012, de fêter les cinquante ans de l'événement. Voir à ce sujet l'article du journal « El recuerdo de la gran nevada cumple 50 años », *El periódico* [en ligne] URL : <http://www.elperiodico.com/es/sociedad/gran-nevada-barcelona.shtml> (consulté le 05/03/2014).

¹³⁸ « [je] me suis peu à peu coupé du monde terrible de l'exil de mes compatriotes, un monde qui, tournant exclusivement autour de l'antifranquisme, ne m'attirait guère, pas plus que ne m'attirait la politique en soi » (*Paris ne finit jamais*, p. 62).

La victoire de la positivité, « l'ouverture vers de nouveaux horizons »¹³⁹, est précisément le thème du *Voyage vertical*. Dans ce roman, le personnage principal, Federico Mayol, se rend compte qu'il a vécu la plus grande partie de sa vie frustré de ne pas avoir pu poursuivre ses études et ne pas avoir eu accès à la culture et aux connaissances : « La guerre civile, comme pour tant d'autres de sa funeste génération, avait délimité un avant et un après sur le chemin de sa vie tragiquement brisée »¹⁴⁰. Or, à soixante-dix-sept ans, lorsque sa femme le quitte après cinquante ans de mariage, Mayol entreprend un voyage *vertical* à tous les sens du terme, qui le conduira du nord vers le sud du Portugal et, en même temps, vers la culture et vers son propre intérieur. Le trajet brisé de cet homme aboutit à une véritable joie apportée par la culture :

Il s'amusa à se voir comme une île inventée [...]. Il imagina le vieux visage de cette île couvert de rides qui étaient des fleuves profonds et, en même temps, les cicatrices de sa vie catalane. La plus grosse ride était une marque très ancienne qui datait de la guerre ; l'atmosphère universitaire en faisait une cicatrice ludique et très décorative qui montrait combien il trouvait amusant d'accéder tout à coup, dans la joie et sans contraintes, à la culture, à une culture libre et conçue exclusivement par lui et pour lui (*Le Voyage vertical*, p. 252-253).

L'imagination, qu'il avait longtemps empêchée de s'exprimer, refait surface grâce à la culture qu'il manipule à sa guise. La manière dont Mayol se sert des connaissances trouvées dans les livres pour laisser libre cours à son imagination s'apparente à celle dont Vila-Matas transforme en matériau narratif les livres qui l'entourent. En effet, l'auteur est connu pour son usage massif de l'intertextualité dans ses œuvres, en particulier à travers la

¹³⁹ E. Vila-Matas, *Fuera de aquí*, op. cit., p. 113.

¹⁴⁰ Vila-Matas, Enrique, *Le Voyage vertical* [1999], trad. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, 2002, p. 190.

pratique de la « citation inventée » : « [il y a une] invasion dans mes textes de citations littéraires complètement inventées »¹⁴¹.

Quand bien même la situation vécue par Mayol n'est pas la même que celle de Vila-Matas – il est né après la Guerre Civile, mais pendant la dictature –, l'œuvre possède un caractère autobiographique biaisé au sens où la figure du personnage est inspirée par son père : « Dans *Le Voyage vertical* j'ai créé la figure d'un homme de plus de soixante-dix ans qui est quelque chose comme une contre-figure de mon propre père : quelqu'un qui, étant très intelligent, n'eut pas accès à la culture à cause de la guerre »¹⁴². Il y a bien évidemment des différences entre l'homme réel et le personnage de roman¹⁴³, mais le lien possible avec la vie de l'auteur ainsi que la manière d'aborder le sujet de la guerre montrent que la vie personnelle est transformée en matériau narratif.

Le refus de l'enfermement et de la soumission à l'histoire se rencontre également dans *Paris ne finit jamais*, où le jeune protagoniste, *alter ego* de Vila-Matas, part vivre à Paris au début des années soixante-dix – alors que Franco est toujours au pouvoir – pour « oublier l'asphyxie de Barcelone et pouvoir jouir, en tant qu'exilé volontaire, de l'air libre français » (*Paris ne finit jamais*, p. 61). Ces années-là sont considérées dans son journal littéraire comme des « Années de désespoir. [Années de] matraquages idéologiques éphémères qui ont empoisonné nos vies [...] » (*Journal volubile*, p. 89-90). De cette fuite du franquisme il est également question dans *Dublinesca*, où Samuel Riba parle d'un voyage à Paris qui lui « avait permis de fuir l'éternel été inculte du franquisme » (*Dublinesca*, p. 122).

Il est intéressant de noter que la ville de Barcelone peut être considérée comme un motif biographique non seulement parce qu'elle est sa ville natale, mais aussi parce qu'elle est mise en perspective avec la jeunesse de

¹⁴¹ Vila-Matas, Enrique, « Intertextualidad y metaliteratura », *Fuera de aquí, op. cit.*, p.124.

¹⁴² E. Vila-Matas, *Fuera de aquí, op. cit.*, p. 115.

¹⁴³ Le personnage de Mayol est un nationaliste bourgeois, ce que n'est pas le père de Vila-Matas : « mon père – différent sur un grand nombre de points de mon personnage Mayol – n'a jamais aimé être considéré comme un bourgeois, du fait qu'il a bien connu la lutte pour la vie, pour la survie économique ». *Ibid.*, p. 115.

Vila-Matas dans une ville décadente à cause de la dictature : « Il m'a été donné de passer mon enfance et ma prime jeunesse dans une Barcelone infâme [...], le désespoir était tel que l'on confiait aux pouvoirs surnaturels la lutte contre la dictature »¹⁴⁴. Cette conception négative de la ville, liée à un moment historique singulier, n'est pas sans conséquence sur l'univers scriptural de Vila-Matas, qui longtemps refusa d'écrire sur son passé. La poétisation de l'enfance dont il vient d'être question n'est, en effet, survenue qu'en 1995, c'est-à-dire plus de vingt ans après la publication de son premier livre.

Ce long refus de faire le récit de son enfance vient de la croyance qu'il avait eu une enfance ennuyeuse, sans grands événements marquants (contrairement à celle de Perec, par exemple), et donc sans véritable intérêt en matière d'écriture :

J'ai passé la moitié de ma vie à me glorifier de ne trouver quasiment rien dans mon enfance ennuyeuse, si ce n'est une écharpe, une cour enneigée et pas grand-chose de plus. J'ai passé la moitié de ma vie à me féliciter de n'avoir jamais eu besoin de recourir à mon enfance pour pouvoir écrire, heureux de ne pas être ému quand j'inspectais quelque situation de mes années d'enfance (*Le Mal de Montano*, p. 362).

Pourtant, cette période laissée volontairement de côté dans son écriture surgit du passé comme un lieu finalement incontournable :

sans la mémoire, la vie serait encore plus angoissante [...] et je me dis que si je suis quelqu'un, c'est uniquement parce que je me souviens, c'est-à-dire que je suis parce que je me souviens, je suis celui que la mémoire a aidé en l'empêchant toujours de sombrer dans l'angoisse absolue [...]. (*Le Mal de Montano*, p. 360-361)

¹⁴⁴ Vila-Matas, Enrique, « Le paseo de Sant Joan en Rojo », *Mastroianni-sur-Mer*, *op. cit.*, p. 89.

Bien que ces informations se trouvent dans le roman *Le Mal de Montano*, la référence à la cour enneigée, qui renvoie à un épisode avéré de l'enfance, permet de leur accorder un statut de discours de type autobiographique. Du reste, l'idée est confirmée dans les entretiens avec André Gabastou ; à la suite de la commande, par Mercedes Monmany, d'un recueil de nouvelles autour de l'enfance des écrivains¹⁴⁵, l'auteur décide d'affronter le sujet :

Je n'avais jamais affronté le thème de l'enfance et au début je ne savais même pas quoi faire, mais cela fut la source d'un texte fondamental, *El fin del mundo si avanzamos*, sur le chemin qui allait de chez moi, dans la rue Rosselló, au collège des maristes dans le Paseo de Sant Joan et vice versa¹⁴⁶.

La mise en perspective de l'histoire de l'Espagne avec son histoire personnelle autoriserait une lecture où le refus de l'enfance serait aussi, d'une certaine façon, une manière de refuser le franquisme, de refuser tout simplement la politique pour concentrer son attention sur la littérature. L'épisode situationniste de *Paris ne finit jamais* est à ce titre significatif, dans la mesure où, fatigué des antifranquistes, le narrateur s'intéresse au situationnisme de Debord : « mes idées d'étudiant espagnol antifranquiste

¹⁴⁵ Monmany, Mercedes, *Una infancia de escritor*, Zaragoza, Xordica, coll. « Los libros de la falsa », 1997.

¹⁴⁶ « Yo jamás había afrontado el tema de la infancia y al principio no sabía ni qué hacer, pero de ahí salió un texto fundamental, *El fin del mundo si avanzamos*, en torno al camino que iba de mi casa de la calle Rosselló al colegio de los Maristas en el Paseo de Sant Joan, y viceversa », E. Vila-Matas, *Fuera de aquí, op. cit.*, p. 13. Ce texte écrit pour le recueil de Mercedes Monmany renvoie bien évidemment à « La rue Rimbaud ». Cependant, la chronologie des textes apparaît erronée car « La rue Rimbaud », inclus dans le recueil *El traje de los domingos* est paru en 1995, et le recueil *Una infancia de escritor* a été publié en 1997, ce qui signifierait que cette incursion dans le monde de l'enfance avait eu lieu avant la commande de Mercedes Monmany. N'ayant pas trouvé, pour ma part, d'explication, je propose l'hypothèse que, de la même manière que Vila-Matas a altéré la chronologie de ses romans dans *Paris ne finit jamais* (il fait de *La Lecture assassine* son premier roman, alors que c'est le deuxième puisqu'il avait publié quatre ans auparavant *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*), il a changé les circonstances de la genèse du texte sur son enfance pour lui donner une origine différente.

avaient déjà changé et j'étais devenu un adepte de la gauche radicale dure, de la ligne *situationniste*, avec Guy Debord comme chef de file » (*Paris ne finit jamais*, p. 60). Mais ses positions politiques aussi bien que les littéraires sont en réalité dépourvues de véritable conviction idéologique :

Qu'était-ce être pataphysicien ? Moi, j'étais *situationniste*, mais je n'avais jamais entendu parler des pataphysiciens. Étaient-ils parents des *situationnistes* ? Quand, quelques jours plus tard, j'en ai su un peu plus sur les pataphysiciens, j'ai décidé à continuer à n'être que *situationniste* et éviter ainsi que trop de confusions ne troublent ma personnalité littéraire et politique¹⁴⁷. (*Paris ne finit jamais*, p. 89)

Cependant, malgré l'incapacité à trouver le mouvement littéraire ou politique dans lequel il se reconnaîtrait vraiment, la volonté de s'éloigner de l'Espagne et de la mentalité espagnole reste constante : « je ne devais pas me laisser influencer par le regard compatissant de ces pédants de mon pays si arriéré, écrivains hautains et ancrés dans une littérature de carton-pâte » (*Paris ne finit jamais*, p. 163). Le refus de l'Espagne n'est donc pas uniquement celui d'un pays et de sa politique, mais aussi celui d'une littérature trop enfermée dans les codes du réalisme. Ainsi, la politique renvoie à une question littéraire, à un refus de la norme qui se retrouve dans la pratique de Vila-Matas aussi bien que dans ses univers narratifs.

Les références à la vie personnelle de Vila-Matas sont apparues jusqu'ici comme étant rarement liées à des faits ou des caractéristiques d'ordre véritablement intime. Toutefois, un événement important de sa vie apparaît dans *Dublinesca* : il s'agit de son hospitalisation due à une insuffisance rénale causée par l'abus d'alcool.

L'hôpital

¹⁴⁷ Les mots en italiques sont en français dans l'original.

En 2006, Vila-Matas est hospitalisé d'urgence à cause d'une insuffisance rénale. L'événement aura un profond effet sur l'écrivain, tant dans sa vie que dans son écriture, mais n'apparaîtra, en ce qui concerne les romans, que dans *Dublinesca*. C'est dans « Porque ella no lo pidió »¹⁴⁸, en 2007, que figure pour la première fois la mention de son hospitalisation. Ce moment de la vie personnelle de l'écrivain est relaté à nouveau un an après, en reprenant presque à l'identique le fragment de « Porque ella no lo pidió », dans *Journal volubile* : « je souffrais d'une insuffisance rénale grave et je m'acheminais vers un coma irréversible. [...] (un flux urique empoisonné montait déjà jusqu'à mon cerveau et j'étais incapable de le remarquer) » (*Journal volubile*, p. 38). Cette hospitalisation marque la fin d'un mode de vie, mais n'est pas décrite de manière larmoyante ou cherchant l'apitoiement ; il s'agit plus d'un fait, d'un événement survenu dans la vie comme la conséquence logique d'une existence ayant longtemps baigné dans l'alcool.

L'événement apparaît dans *Dublinesca*, où le personnage principal vit la même expérience. La fiction raconte de manière plus détaillée la relation du personnage à l'alcool et permet d'étayer quelque peu les implications vitales et philosophiques d'un tel événement :

Il lui faut voir l'alcool comme quelque chose de monstrueux à quoi il ne pourra jamais retourner sous peine de mettre sa santé grièvement en danger. Il a toutefois besoin de se rappeler qu'il a dû beaucoup boire pour que sa maison d'édition aille de l'avant et qu'il a payé très cher, précisément de sa santé, la péripétie alcoolique. Toutefois il ne regrette rien. Mais il ne peut ni ne veut répéter l'expérience. Après le grand collapsus est arrivé le calme et il veut maintenant penser qu'il a renoué avec la vie qu'une si dure agitation éthylique lui avait fait oublier (*Dublinesca*, p. 201-202).

¹⁴⁸ Ce texte est publié pour la première fois dans le recueil *Exploradores del abismo*, puis est repris dans le recueil de nouvelles *Chet Baker Baker piensa en su arte* (Barcelone, Debolsillo, 2011, p. 183-243), édition que je citerai désormais.

La référence à cette hospitalisation permet dès lors d'établir un lien entre le personnage et Vila-Matas, qui se sert de la fiction pour parler d'un événement personnel. Bien que l'écrivain refuse une lecture uniquement autobiographique de ses œuvres (ce qui n'est pas pour le moins paradoxal, puisqu'il affirme, comme nous l'avons vu, que toutes les fictions sont autobiographiques¹⁴⁹), ce type d'interprétation semble inévitable lorsque les textes de type autobiographique (comme *Paris ne finit jamais* ou *Journal volubile*) et les textes de fiction sont mis en perspective.

Le fait d'avoir été confronté à l'idée de sa propre mort a conduit l'écrivain à considérer sa vie autrement, à changer ses habitudes et, de fait, à intégrer dans sa propre vie ce renouveau auquel il soumet constamment son écriture : « Ma catharsis d'il y a quelques semaines a un avant et un après. "Quand quelque chose se termine, il faut se dire que quelque chose de nouveau commence", me suis-je, je m'en souviens, alors dit » (*Journal volubile*, p. 45-46). Mais le changement se trouve autant dans sa manière de vivre que dans son écriture. Il n'est donc pas anodin que, à la suite de cette *catharsis* physique, l'écrivain change de genre : après les quatre romans sur la littérature, il revient au format court de la nouvelle en publiant le recueil *Explorateurs de l'abîme*¹⁵⁰. Les liens entre biographie, écriture et pensée sont explicités par l'auteur lui-même :

Je suis sûr que je n'aurais pas pu écrire tous ces récits si en un premier temps, il y a un an, je n'étais pas devenu quelqu'un de légèrement différent, si je ne m'étais pas transformé en un *autre*. Il faut dire que le changement s'est fait de façon étonnamment simple. Un collapsus s'accompagnant d'une rapide perte de poids y a contribué. J'ai eu tout à

¹⁴⁹ Le refus de ce type de lecture a notamment motivé certains détails de *Bartleby et Compagnie*, où Vila-Matas fait de son narrateur un bossu pour éviter la question de savoir si le texte est ou non autobiographique : « je cherchais par ce début à éviter la question journalistique qu'on me posait toujours quand je publiais quelque chose : votre livre est-il autobiographique ? J'ai pensé que c'était une façon de montrer que je n'étais pas bossu et que mes plus proches parents n'étaient pas morts, manière de chasser la maudite question. En, vain, parce qu'on continua à me demander la même chose » (*Journal volubile*, p. 214).

¹⁵⁰ Vila-Matas, Enrique, *Explorateurs de l'abîme* [2007], trad. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, 2008.

coup l'impression d'avoir hérité de l'œuvre littéraire d'un *autre* et n'avoir désormais qu'à la gérer¹⁵¹.

Du reste, le retour à l'écriture de nouvelles « était une façon de [s]e démarquer de [s]on ancien locataire »¹⁵². Cette hospitalisation ne sera rapportée que dans le roman *Dublinesca*, mais l'événement a des conséquences beaucoup plus larges dans le domaine de l'écriture. Le passage de l'écriture de roman à celle de nouvelles en est une preuve. Mais si l'on considère ce roman en regard de la tétralogie métalittéraire, qui se termine avec *Docteur Pasavento*, les funérailles pour l'ère de la littérature imprimée dont traite *Dublinesca* prennent un sens différent. Il se pourrait bien que, de manière symbolique, ce roman signe la fin d'une ère dans l'écriture de Vila-Matas : celle des romans métalittéraires. Quand bien même on pourrait inclure *Dublinesca* dans cette catégorie, puisqu'il y est question de littérature, il se distingue cependant de la tétralogie d'une part parce que le personnage principal n'est pas un écrivain mais un éditeur et, d'autre part, parce que la narration y est à la troisième et non à la première personne, comme dans les romans antérieurs. On pourrait avancer l'hypothèse que, Vila-Matas étant devenu « un autre » à la suite de son hospitalisation, la référence à cet épisode personnel devait se faire aussi à travers un personnage mis à distance et donc incarnant cet « autre » qu'il était avant son *collapsus*, et dont il n'a fait qu'« hériter » l'œuvre littéraire.

Du reste, dans une conférence intitulée « Levedad ida y vuelta »¹⁵³, l'auteur revient sur son parcours d'écrivain et déclare que son œuvre se divise en trois étapes, dont *Explorateurs de l'abîme* constitue le moment charnière. La première, qu'il qualifie de relevant d'« une intense

¹⁵¹ Vila-Matas, « Café Kubista », *Explorateurs de l'abîme*, trad. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, 2008, p. 13. Je renvoie à l'article de Rodrigo Fresán sur ce sujet « *Exploradores del abismo*, de Enrique Vila-Matas » [en ligne] URL : <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrfresan1.html> (consulté le 03/04/15).

¹⁵² *Ibid.*, p. 14.

¹⁵³ E. Vila-Matas, *Fuera de aquí*, *op. cit.*, p. 209-223.

investigation sur le non-sens »¹⁵⁴, irait jusqu'au *Voyage vertical*, qui constitue l'adieu au roman « traditionnel » :

Lorsque j'ai présenté *Le Voyage vertical* je me suis détaché du roman [...] : je suis fatigué des éditeurs qui veulent des romans et qui nous empêchent de faire un livre qui mélange les genres, une boîte ouverte dans laquelle tout puisse entrer. [...] J'ai fait mes adieux au roman, mais pas à la nouvelle ou à d'autres romans¹⁵⁵.

Les « autres romans » sont ceux qui constituent la deuxième étape de son écriture, de *Bartleby et Compagnie* (2000) jusqu'à *Explorateurs de l'abîme* (2007), et font partie de ce qu'il appelle ses « années métalittéraires »¹⁵⁶. La troisième est celle de la quête de sa vérité, de son authenticité à travers la fiction : « je cherche littéralement l'éclat de l'authentique, à m'approcher de la vérité à travers la fiction, m'approcher de cette vérité qui se trouve dans tout chemin propre à chacun »¹⁵⁷. Les ouvrages publiés après le *collapsus* physique relèvent en effet d'une écriture plus personnelle, comme *Journal volubile*, *Dublinesca*, *Air de Dylan* et, plus récemment, *Impressions de Kassel*¹⁵⁸ (mais cet ouvrage n'était pas encore écrit lors de la conférence citée). Du reste, *Air de Dylan* est qualifié de « plus personnel de tous [s]es romans »¹⁵⁹, car il « avait osé être le plus fidèle à [lui]-même »¹⁶⁰. Bien que les conséquences de son *collapsus* physique dans sa vie littéraire soient peu abordées, il n'en demeure pas moins que cet événement signe un moment charnière bien sûr dans la vie, mais aussi dans l'écriture de Vila-Matas.

¹⁵⁴ E. Vila-Matas, « La levedad ida y vuelta », *Fuera de aquí, op. cit.*, p. 209.

¹⁵⁵ Cité dans Pozuelo Yvancos, José María, *Figuraciones del yo en la narrativa, op. cit.*, p.149. Les italiques figurent dans le texte original.

¹⁵⁶ E. Vila-Matas, « La levedad ida y vuelta », *loc. cit.*, p. 209.

¹⁵⁷ Idem.

¹⁵⁸ Vila-Matas, Enrique, *Impressions de Kassel*, trad. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, 2014.

¹⁵⁹ E. Vila-Matas, « La levedad ida y vuelta », *loc. cit.*, p. 217.

¹⁶⁰ Idem.

Donner à ses narrateurs ou à ses personnages des caractéristiques de sa propre vie, leur attribuer ses rêves ou ses souvenirs d'enfance, c'est faire de ces personnages des représentations figurées de lui dans la fiction. L'écriture romanesque de Vila-Matas fonctionne comme autobiographie détournée, la fiction étant ce qui lui permettrait de se rapprocher le plus de sa vérité d'écrivain. Plus qu'une écriture de soi qui viserait l'examen de conscience ou la compréhension de soi par un travail sur la mémoire et l'histoire personnelle, les représentations du moi de Vila-Matas fonctionnent comme des mécanismes pour montrer la façon dont il conçoit les liens inextricables entre sa vie et son écriture.

Cependant, comme pour Perec, la manière dont la biographie s'insère dans les fictions de Vila-Matas ne relève pas de l'autofiction, car l'identification avec les personnages de ses romans, bien que parfaitement volontaire, n'a pas pour objectif de constituer un discours autobiographique fictionnalisé. Les figurations du moi de Vila-Matas sont celles d'un moi écrivain interrogeant dans l'écriture même son rapport à l'écriture, à son style, à son univers littéraire. Ainsi se dessinent dans la fiction différentes figures de l'écrivain, qui fonctionnent comme autant de masques de fiction derrière lesquels l'auteur semble disparaître, mais ne fait en réalité que se rendre présent de manière disséminée, comme nous le verrons à présent

2. Réflexions sur l'écrivain

Toute la subtilité de la représentation du moi de Vila-Matas dans ses fictions réside dans le fait que les références à sa vie personnelle sont en lien avec son activité d'écrivain plus qu'avec une véritable entreprise d'écriture autobiographique. Les événements reliés à sa vie personnelle fonctionnent comme symboles de son écriture, comme reflets de sa poétique. La présence du biographique dans les romans n'apparaît donc pas comme une forme d'autobiographie détournée qui voudrait signifier que l'individu ne peut se

dire qu'au moyen de la fiction. À l'inverse, ce sont les œuvres de fiction qui sont constitutives de l'autobiographie ; l'ensemble des œuvres, dans le réseau qu'elles tissent avec la vie de l'écrivain, est l'autobiographie qui n'a de sens que parce qu'elle met en lumière l'évolution de l'écriture, le cheminement de sa vie d'écrivain. En ce sens, l'histoire du style, de l'écriture, dont la trace est dans les livres, fait autant partie de la biographie que l'histoire personnelle.

Les figurations de l'auteur dans la fiction sont en réalité multiples et pointent vers différents aspects de ce que représente pour Vila-Matas être écrivain, car créer des personnages écrivains s'accompagne de réflexions sur ce métier :

La profession la plus fréquente de ses personnages est celle d'écrivain. Abondent, par conséquent, des réflexions sur le métier et, dans plus d'une œuvre, nous accompagnons le protagoniste dans le processus de rédaction d'un texte, ou du propre texte que nous sommes en train de lire¹⁶¹.

Il faut dans un premier temps voir comment les personnages peuvent être considérés comme des figurations du moi de Vila-Matas à partir de l'analyse de la mise abyme opérée dans les œuvres. Ces représentations figurées de l'auteur donnent lieu à des métaphores de la pratique scripturale de Vila-Matas lui-même, qui s'avèrent correspondre aux interrogations de la littérature contemporaine sur la figure de l'auteur et de la représentation du sujet en littérature.

La tension entre le silence et la passion de l'écriture

¹⁶¹ Sánchez, Yvette, « De miradas indiscretas y textos invisibles » dans Andres-Suárez, Irene et Casas, Ana (éds.), *op. cit.*, p. 67.

De la même manière que Perec, Vila-Matas donne à ses personnages des caractéristiques permettant de les associer à leur auteur. Au-delà des quelques allusions à sa vie personnelle, l'identification de Vila-Matas à ses personnages est souvent possible du fait que la majorité sont des écrivains, qu'ils exercent des métiers en lien avec la littérature, ou bien encore parce qu'ils sont auteurs d'œuvres rappelant celles de Vila-Matas par le biais d'une mise en abyme : « Le roman qui met en scène un écrivain accomplit une réitération et même un dédoublement de l'auteur, de l'écriture et d'une idée de la littérature »¹⁶². Les figurations d'un Vila-Matas écrivain apparaissent de manière évidente dans la « tétralogie de l'écrivain », composée de *Bartleby et Compagnie*, *Le Mal de Montano*, *Paris ne finit jamais* et *Docteur Pasavento*. Dans chacune de ces œuvres, il est question d'écrivains, incarnant chacun des manières différentes d'approcher et de pratiquer l'activité de l'écriture. Dans *Bartleby et Compagnie*, il est question de se tourner vers les écrivains ayant cessé d'écrire ; *Le Mal de Montano*, à l'opposé, met en scène un écrivain ne pouvant s'empêcher d'écrire ; *Paris ne finit jamais* aborde la question des débuts de la formation d'un écrivain et de ses rapports à ses modèles ; enfin, *Docteur Pasavento* met en scène le thème de la disparition de l'auteur.

Outre cette mise en scène de personnages écrivains, les romans de Vila-Matas sont souvent des occasions de mises en abyme présentées de façon assez particulière du fait qu'elles ne se contentent pas de renvoyer au texte lui-même, c'est-à-dire de le « refléter » en son sein même, mais elles relèvent également d'un « *work in progress* » au sens où le lecteur assiste à l'écriture en train de se faire :

[...] ces quatre romans ont dans leur dispositif structurel l'écriture, ils se présentent comme des *actes d'écrivain*, comme les résultats d'une

¹⁶² André Belleau, *Le Romancier fictif : essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Presses de l'Université de Québec, 1980, p. 22-23, cité par Rosiensi-Pellerin, Sylvie, *PERECgrinations ludiques*, Toronto, Editions du Gref, 1995, note 1, p. 102.

quête qui est en train de se faire au même moment, de sorte que le roman n'est pas un résultat, mais un chemin en train d'être parcouru ; chacun des romans coïncide donc avec l'exécution du roman.

Il pourrait être dit que la figuration principale du moi chez Vila-Matas soit celle de l'écrivain dans le mécanisme de sa quête¹⁶³.

En ce sens, les romans de Vila-Matas mettent en scène ses propres préoccupations littéraires et scripturales. Si la littérature est le thème des œuvres de cet auteur, par le biais de la mise en abyme et du *work in progress*, il fait aussi de sa propre écriture le thème de ses romans. À travers les figures d'écrivains ayant abandonné l'écriture, *Bartleby et Compagnie* pose en creux la question de la possibilité de l'écriture : « s'interroger sur le problème des raisons pour lesquelles on n'écrit plus, suppose, à la fois, de s'interroger sur les raisons qui font que l'on continue à écrire »¹⁶⁴. Le texte pose ainsi deux questions. D'une part, celle de l'inutilité de continuer à écrire parce que tout a déjà été dit : « Mon livre fut pensé au fur et à mesure du temps [à la lumière de l'idée] que tout était écrit et que [...] la littérature ne faisait que se répéter et, par conséquent, le mieux était de se taire »¹⁶⁵. D'autre part, le livre renvoie aux soupçons sur la capacité du langage à exprimer le réel : « Cette insécurité si moderne, cette méfiance à l'égard du langage, favorise sans doute le *bartlebysme*. Je doute, donc j'écris. Et son intéressant revers : Je doute, donc je n'écris pas »¹⁶⁶. Cependant, de manière paradoxale, en écrivant sur ceux qui ont cessé de le faire, le livre est la démonstration que « c'est encore écrire que d'écrire que l'on n'arrive pas à écrire » (*Bartleby et Compagnie*, p. 14).

Par ailleurs, les réflexions sur le travail de l'écrivain qui émergent de *Bartleby et Compagnie* sont aussi des interrogations propres à Vila-Matas, notamment en ce qui concerne la tension entre le silence et la passion de

¹⁶³ J.M. Pozuelo Yvancos, *Figuraciones del yo*, op. cit., p. 180.

¹⁶⁴ Roas, David, « El silencio de la escritura » dans Andres-Suárez, op. cit., p. 145.

¹⁶⁵ E. Vila-Matas, *Fuera de aquí*, op. cit., p. 131-133.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 135

l'écriture : « Je crois que dans ma vie il y a toujours eu un conflit entre deux tensions : [...] le besoin d'être et de ne pas être en même temps, ainsi que le besoin d'écrire mais en même temps d'arrêter, et même d'oublier mon œuvre »¹⁶⁷. Écrire sur les écrivains ayant mené à bien le refus de l'écriture apparaît comme la meilleure façon de résoudre le problème, dans la mesure où le refus de l'écriture est l'objet même de l'écriture.

De l'autre côté du silence scriptural se trouve le trop-plein de littérature représenté dans *Le Mal de Montano*. S'étant retrouvé pris à son propre piège (« Je fus paralysé en tant qu'écrivain après avoir publié *Bartleby et Compagnie* »¹⁶⁸), Vila-Matas repart du côté de la passion de l'écriture représentée par la maladie de Montano, l'obsession de tout penser à partir de la littérature. Dans ses entretiens avec André Gabastou, Vila-Matas affirme avoir trouvé dans l'inverse de l'« agraphe tragique » la seule solution possible pour ne pas tomber lui-même dans cet aspect-là de la maladie littéraire : « je n'avais pas d'autre choix que d'aller à l'autre extrême, à l'opposé du bartlebysme, et de parler de quelqu'un qui veut écrire tout le temps »¹⁶⁹. Dans ce roman, l'effet de mise en abyme se fait sur plusieurs plans de la fiction : le personnage de Montano se révèle être l'*alter ego* du narrateur, Rosario Gironde – qui s'était trouvé « tragiquement bloqué comme écrivain après avoir publié *Plus jamais rien* » (*Le Mal de Montano*, p.132) – lui-même *alter ego* de Vila-Matas : « Gironde, par conséquent, utilise sa propre vie, ses difficultés et ses angoisses en tant qu'écrivain dans la création de Montano, de la même manière que Vila-Matas fait avec Gironde »¹⁷⁰.

¹⁶⁷ E. Vila-Matas, « La levedad ida y vuelta », *loc. cit.*, p. 210. De fait, Vila-Matas avait lui-même, dans sa jeunesse, annoncé qu'il arrêterait d'écrire : « "J'écrirai au plus un autre livre, puis je me retirerai", disais-je alors que je venais de commencer mon œuvre et que je n'avais que trente ans », E. Vila-Matas, *Fuera de aquí, op. cit.*, p. 131.

¹⁶⁸ Cité par Ródenas de Moya, Domingo, « La novela póstuma de Vila-Matas » dans Andres-Suárez, *op. cit.*, p. 159.

¹⁶⁹ « no me quedaba otro remedio que irme al otro extremo, al lado opuesto del bartlebysmo, y hablar de alguien que quiere escribir todo el rato », E. Vila-Matas, *Fuera de aquí, op. cit.*, p. 147.

¹⁷⁰ D. Ródenas de Moya, *art. cit.*, p. 160.

La biographie de l'écrivain se voit ainsi transformée en matériau narratif, et attribuée de la sorte aux différents personnages le statut de masques derrière lequel se trouve toujours une même figure, celle de Vila-Matas : « Vila-Matas déploie plusieurs identités avec les mêmes attributs, les siens »¹⁷¹. Malgré l'apparente volonté de disparaître derrière ces masques, à l'instar de Montano disparaissant ou se dissolvant dans Gironde et malgré la volonté d'utiliser la fiction « non comme un miroir mais comme un écran de fumée »¹⁷² derrière lequel s'effacerait la figure de l'auteur réel, il apparaît que la référence, aussi fictionnelle soit-elle, à sa personne d'écrivain, est en réalité une manière de mettre en scène son processus d'écriture et, par conséquent, d'affirmer son existence d'auteur : « une forme résiduelle de l'auteur qui serait contenue tout entière dans l'espace fictionnel »¹⁷³.

Dans les deux romans, l'existence du narrateur, comme celle de l'écrivain réel, advient en creux, à travers les figures des auteurs convoqués, des œuvres citées, des pratiques d'écriture mentionnées. Le catalogue d'écrivains Négatifs (*escritores del No*) dans *Bartleby et Compagnie* dessine l'image du narrateur qui s'identifie à ces écrivains, puisqu'il est lui-même passé par une période « agraphe » :

Il y a vingt-cinq ans, alors que j'étais très jeune, j'ai publié un roman sur l'impossibilité de l'amour. Depuis, en raison d'un traumatisme sur lequel je m'expliquerai plus loin, je n'avais plus rien écrit. J'avais renoncé radicalement à le faire, j'étais devenu un bartleby, d'où mon intérêt déjà ancien au sujet de ces êtres (*Bartleby et Compagnie*, p. 11).

¹⁷¹ *Ibid.* p. 161.

¹⁷² R. Audet, « Si par un mal étrange est atteint un personnage. Se raconter en dépit de la fiction (*Le Mal de Montano* d'Enrique Vila-Matas) », *art. cit.*, p. 19.

¹⁷³ Pluvinet, Charline, *L'Auteur déplacé dans la fiction : configurations, dynamiques et enjeux des représentations fictionnelles de l'auteur dans la littérature contemporaine* [Disponible en ligne] thèse de doctorat, dirigée par Emmanuel Bouju, Université Rennes 2, 2009, p. 390. URL : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00451032> (consulté le 04/04/15).

De la même manière, le journal de Rosario Gironde est un dictionnaire d'auteurs de journaux intimes qui permettront de construire son autobiographie :

quelques noms d'auteurs qui, en renforçant à l'aide de leurs vies mon autobiographie, pourraient m'aider à composer un portrait plus large et curieusement plus fidèle de ma véritable personnalité, faite en un certain sens à partir des journaux intimes des autres [...] (*Le Mal de Montano*, p.129).

Ce rapport à la littérature comme moyen de se dire de manière détournée renvoie à un auteur qui n'existe que dans ce que ce rapport dit de lui. En ce sens, la démarche mise en place est celle de la fiction biographique dans la mesure où se dessine l'image de l'auteur réel à travers les biographies des « écrivains Négatifs » et des écrivains de journaux intimes¹⁷⁴.

Ainsi, la maladie littéraire de Montano n'est pas seulement l'impossibilité de penser autrement qu'à travers la littérature, c'est aussi l'impossibilité de renoncer à l'écriture, de la même manière que Marcelo dans *Bartleby et Compagnie* finit par revenir à l'écriture. Mais ces deux œuvres – qui constituent les deux volets d'une même question – ne sont pas les seules où apparaisse la tension entre le désir d'écrire et celui de ne plus le faire. Dans *Air de Dylan* le narrateur se retrouve dans une situation similaire où, s'étant promis de ne plus jamais écrire, il en est empêché par la curiosité suscitée par la rencontre avec un jeune couple :

J'ai été un peu surpris de remarquer qu'en dépit de mon intention de me taire j'étais ravi de rencontrer Debora et Vilnius. On ne change pas du soir au matin et je suis indiscret, trait de caractère qu'on retrouve chez ceux dont le métier est de raconter et qui – je m'en suis clairement aperçu ce jour-là – persiste chez quelqu'un même après qu'il a décidé en secret de ne plus jamais écrire de nouveau livre (*Air de Dylan*, p. 251).

¹⁷⁴ Sur ce point, je renvoie à la thèse de doctorat de C. Pluvinet, *op. cit.*

Il s'avère que le désir de renoncer à l'écriture, plus que l'acceptation résignée de l'idée que tout a déjà été dit, est en réalité la peur de l'échec, ce qui explique que Vila-Matas considère ce roman comme le plus personnel. L'auteur explique en effet que ce roman est un retour vers ses idées de jeunesse, et l'angoisse provient du fait que ce retour est en quelque sorte une répétition, et donc un échec de sa quête constante de nouveauté :

La peur venait de très loin, de m'être senti – tout au long des mois et des mois pendant lesquels j'écrivais le roman – comme Marcel Duchamp à l'âge de la maturité qui, n'ayant plus d'idées qui pourraient surpasser celles qu'il avait déjà eues dans sa vie, avait décidé d'approfondir celles de la jeunesse, convaincu qu'elles pourraient finir par se révéler être, dans une hypothétique nouvelle étape de son œuvre, plus profondes et complexes¹⁷⁵.

L'angoisse de l'échec que représenterait la répétition de soi, l'enfermement dans son propre style, est illustrée par le fantôme de Juan Lancaster :

Il [avait] tant lutté pour acquérir son propre style qu'il commençait à craindre terriblement d'en demeurer prisonnier. [Il était dans l'angoisse et l'insécurité] devant le livre qu'il écrivait, parce qu'il ne savait pas s'il réussirait, s'il ne se répèterait pas, s'il serait à la hauteur de ce qu'il avait déjà fait (*Air de Dylan*, p. 55).

Lancaster, par la remise en question de ses livres antérieurs, figure un Vila-Matas repensant sa propre pratique d'écrivain et craignant de tomber dans cette répétition de soi-même. Le fantôme de Lancaster, qui vient hanter l'esprit de son fils Vilnius, pourrait être une métaphore du fantôme de Vila-Matas adulte allant chercher dans l'esprit du jeune Vila-Matas les

¹⁷⁵ E. Vila-Matas, *Fuera de aquí*, op. cit., p. 216.

idées de la jeunesse. De fait, le livre est tendu entre deux esprits (continuer ou arrêter d'écrire) et entre deux âges, ceux du narrateur et du fantôme de Lancastre qui sont incapables de cesser d'écrire (tous deux *alter ego* de Vila-Matas) et ceux du jeune couple formé par Vilnius et Déborah revendiquant le droit de rester à l'écart de la société : « L'un et l'autre droits [le droit d'écrire et le droit de le refuser] se trouvent aux deux extrêmes du roman et fonctionnent comme deux pôles opposés qui s'attirent et se repoussent »¹⁷⁶. C'est à nouveau une question littéraire, en même temps qu'une interrogation personnelle sur son écriture, qui est le sujet même du roman, d'autant plus que Vila-Matas dit s'être mis dans la position du critique de ses propres œuvres : « [Dans ce roman] je fais office de critique littéraire, portant cette fois-ci le regard sur mes propres œuvres, non seulement pour les saluer cordialement, mais aussi pour les interroger et les remettre en question sur mille et un aspects »¹⁷⁷. La fiction devient ainsi le lieu même de ces interrogations littéraires et scripturales, où l'auteur se démultiplie dans ses personnages. L'éclatement de la figure de l'auteur se relie à son effacement dans la fiction, au sens où derrière tous les masques, l'image de l'auteur en quête d'identité se manifeste à travers celle du fantôme.

L'auteur fantôme

La figure du fantôme est relativement récurrente dans les livres de Vila-Matas, se présentant généralement sous la forme de l'esprit de l'écrivain qui vient s'immiscer dans celui d'un autre. Autrement dit, les personnages deviennent réceptacles de la mémoire ou de la pensée d'un écrivain. Cette image peut être interprétée comme une métaphore de la littérature qui hanterait la totalité des pensées de l'auteur. Dans *Le Mal de Montano*, le fils atteint d'agraphie est hanté par la mémoire de Justo Navarro et de son double imaginaire, Julio Arward :

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 218.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 207.

deux fois sur trois, je reçois la visite d'idées d'autres gens, d'idées qui surviennent à l'improviste, qui viennent de l'extérieur et qui s'emparent de mon cerveau. [...] La mémoire de Julio Arward s'est infiltrée dans la mienne. [...] j'ai reçu la visite de la mémoire de Justo Navarro. La mémoire de celui-ci doit être en train de s'infiltrer dans celle de Julio Arward (*Le Mal de Montano*, p. 18-20).

De même, dans *Air de Dylan*, Juan Lancastre, écrivain de grande renommée, décédé au moment de la narration, apparaît sous forme de fantôme, à l'image du père de Hamlet, pour communiquer avec son fils. Lancastre se manifeste à son fils sous la forme des souvenirs qui envahissent la pensée du jeune Vilnius : « les souvenirs de mon père – ou du moins certains d'entre eux – s'infiltraient dans mon esprit » (*Air de Dylan*, p. 22). L'écrivain-fantôme qui hante la mémoire des vivants peut être considéré comme une métaphore, semblable à celle du malade de littérature, de l'écrivain qui pense à partir des œuvres qu'il a lues. Les mots des autres s'infiltrent dans sa propre pensée pour s'y intégrer, se transforment en fantômes toujours présents, comme il arrive à Samuel Riba : « Impossible de ne pas voir Riba marcher maintenant infesté de fantômes, étouffé par son catalogue et chargé de signes du passé » (*Dublinesca*, p. 340). Les livres vivent comme des fantômes dans la pensée de l'écrivain. En effet, les souvenirs d'un mort s'infiltrant dans le cerveau d'un vivant proviennent d'une nouvelle de Borges, « La Mémoire de Shakespeare »¹⁷⁸, dans laquelle le narrateur protagoniste, Herman Soergel, reçoit la mémoire de Shakespeare grâce à une bague. Ce motif littéraire de l'œuvre de Vila-Matas lui vient donc d'un autre écrivain, du fantôme de Borges s'infiltrant dans sa pensée et son écriture.

La figure de l'écrivain-fantôme ne se manifeste pas seulement comme spectre, mais aussi comme écrivain qui disparaît aux yeux des autres,

¹⁷⁸ Borges, Jorge Luis, « La mémoire de Shakespeare », *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 982-990.

continuant d'exister dans un lieu où il n'est connu de personne. Autrement dit, celui qui devient un fantôme de sa propre vie en ce sens qu'il quitte tout ce qui le rattache à une certaine image de lui. Ainsi en est-il d'Andrés Pasavento qui décide de disparaître pour voir combien de temps ses proches mettront pour s'en rendre compte et partir à sa recherche. Mais, la volonté de disparaître ne cache en réalité que le désir d'être retrouvé, comme le montre le désespoir du narrateur dans *Docteur Pasavento* :

Personne, par exemple, ne se demande pourquoi je ne me suis pas présenté à La Chartreuse de Séville. Je crois que j'ai disparu sans que personne ne le remarque. Personne ne s'en soucie. [...] la vérité la plus essentielle et la plus pathétique a été dévoilée : je ne peux réclamer de l'affection (affection profonde, la seule qui compte à mes yeux) de personne, je suis l'être le plus dédaigné, le plus superflu de la terre (*Docteur Pasavento*, p. 78)

De façon analogue, l'entreprise de Vila-Matas se cachant derrière les masques de la fiction n'est finalement qu'une manière de rendre présente à l'œuvre la figure de l'auteur. La volonté de disparaître peut être comprise comme une façon de nier la figure de l'auteur réel au sens où il ne serait qu'un produit littéraire, une création fictionnelle. Se plaçant sous l'égide de M. Blanchot, l'écriture est considérée dans *Docteur Pasavento* comme synonyme de disparition : « Écrire pour disparaître, pour s'absenter. [...] Disparaître et s'absenter en écrivant et écrire pour s'absenter. Avec la disparition radicale arrivera peut-être la véritable heure de mon écriture » (p. 306). Dans *Bartleby et Compagnie*, l'activité de l'écriture est également associée au fait de devenir un fantôme : « [ce] journal qui m'isole d'ailleurs de plus en plus du monde extérieur et fait de moi un fantôme » (*Bartleby et Compagnie*, p. 134). Le spectre fonctionne comme métaphore de l'écrivain réel en tant que fantôme de la société, mais aussi de ses propres textes au

sens où il n'y apparaît que de manière fantomatique¹⁷⁹. Il est celui qui crée le texte, qui s'y infiltre, mais sans jamais y apparaître de manière concrète ; Vila-Matas se fait fantôme dans ses propres livres : « En effet, l'auteur de mes écrits ce n'est pas moi, mais un autre personnage, le personnage fantomatique de l'écrivain »¹⁸⁰.

Cependant, ainsi que le constate Charline Pluvinet, « cette négativité est en réalité un outil de mise à l'épreuve de l'auteur et finalement de refondation, sans illusion, sous une forme seconde »¹⁸¹. Telle est, du reste, la conclusion à laquelle arrive le narrateur : « tout en étant déjà un *autre*, je suis toujours écrivain » (*Docteur Pasavento*, p. 79). Le personnage de ce roman fonctionne comme métaphore de l'auteur qui, de la même manière que le narrateur, disparaît dans l'écriture pour devenir autre, tout en restant soi-même : « L'auteur, l'écrivain est celui qui crée une figure de soi qui ne cesse jamais d'être lui, mais dans sa fonction fantomatique, et qui transforme l'image projetée en déclarations ou en écrits [...] en une partie de l'œuvre elle-même »¹⁸². Ainsi, la figure de l'auteur n'est jamais complètement absente, et le fantôme de l'auteur résiste et parcourt les pages des romans. Du reste, cette idée est clairement mise en œuvre dans *Dublinesca*, qui se termine effectivement par une scène où, à la suite de la célébration des funérailles de « l'ère Gutenberg », la figure fantomatique de l'auteur résiste à la mort : « il a perçu dans la réapparition de l'auteur un signe incroyablement optimiste » (*Dublinesca*, p. 341).

L'écrivain transformé en fantôme ou habité par les fantômes d'autres écrivains apparaît ainsi comme une façon de convoquer la figure de l'auteur et d'évacuer, ou plutôt de résoudre, la question posée par la notion d'auteur

¹⁷⁹ Le traitement de la figure de l'auteur, à travers les personnages-écrivains, fait écho aux problématiques théoriques sur la notion d'auteur, notamment à la notion de paratopie développée par Dominique Maingueneau dans *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004. Je renvoie également à la thèse de C. Pluvinet, *op. cit.*

¹⁸⁰ Cité par Echevarría, Ignacio, « Un escritor solemne es lo menos solemne que hay » dans Heredia Zubietta, Margarita (éd.), *Vila-Matas portátil, un escritor ante la crítica*, Barcelone, Candaya Ensayo, 2007, p. 210.

¹⁸¹ C. Pluvinet, *op. cit.*, p. 388.

¹⁸² J.M. Pozuelo Yvancos, *Figuraciones del yo, op. cit.*, p. 209.

à travers sa mise en fiction : « Grâce à ce travail littéraire, [l'écrivain peut] entrevoir et faire entrevoir au lecteur le lieu de l'hétéronymie où réside désormais l'auteur, à la fois réel et fictif, présent et absent »¹⁸³. L'auteur, aussi dispersé et fantomatique soit-il, résiste à sa disparition complète.

CONCLUSION

La dimension critique et réflexive de l'écriture romanesque de Georges Perec et d'Enrique Vila-Matas s'inscrit ainsi dans une tendance importante de la littérature contemporaine, dans la mesure où la fiction devient le lieu d'une réflexion sur soi, sur l'écriture qui l'énonce et, par extension, sur la figure de l'auteur en tant que produit de cette écriture. Nous avons vu comment le biographique devient fiction au sens où il est utilisé comme matériau narratif. L'« autobiographie » qui se dessine ainsi est moins celle du sujet que celle de son écriture, car il n'y a dans aucun des deux cas de véritable mise en récit de la vie personnelle ou d'une quelconque intimité. On ne peut parler de mise en récit chez Georges Perec, même dans *W ou le souvenir d'enfance*, où il est davantage question de décrire et d'atteindre la vérité des faits que d'introspection émotive. Il en est de même chez Vila-Matas, qui rattache tout ce qui relève de sa vie personnelle à la littérature. Les références à leur biographie se limitent à certains thèmes ou motifs liés à leur vie personnelle, sans jamais tomber dans le pathétique émotionnel.

À travers l'insertion et l'usage de la biographie comme matériau narratif, les romans deviennent le lieu d'une réflexion sur les liens entre biographie et œuvre ainsi que sur la figure de l'auteur comme entité créatrice. Le fait que Perec autant que Vila-Matas associent de manière évidente leurs textes et leur moi d'écrivains ne fait que mettre en évidence l'impossibilité de considérer un texte sans prendre en compte la dimension

¹⁸³ C. Pluvinet, *op. cit.*, p. 500.

auctoriale. Les deux écrivains s'inscrivent dans la lignée d'une littérature qui met en avant le lien indissociable entre l'œuvre et l'écrivain, une littérature qui redonne une place à l'auteur, qui n'apparaît plus comme une figure unique, mais multiple. La dispersion d'éléments biographiques attribués à des personnages, comme le fait Perec, ou la multiplication des personnages d'auteurs dans les romans de Vila-Matas, conduisent à une nouvelle forme d'interprétation des liens entre biographie et œuvre et, par conséquent, de la notion d'auteur. C'est donc à travers la fictionnalisation de la figure de l'auteur que ce dernier retrouve sa place dans la littérature :

Les écrivains contemporains s'inventent en personnage de fiction non seulement pour prolonger l'interrogation critique mais surtout pour négocier une place possible, une forme d'autorité qui tiendrait compte à la fois des apories de la notion d'auteur et des illusions qu'elle engendre¹⁸⁴.

L'écriture romanesque apparaît dès lors comme un lieu où s'inscrit une pensée sur la fonction du biographique dans l'écriture narrative. Si, par la présence de fragments autobiographiques, le roman fonctionne comme une forme d'autobiographie oblique, il est surtout un lieu pour penser l'écriture de l'auteur. La fiction littéraire telle que la pratiquent Georges Perec et Vila-Matas se constitue en un véritable lieu de réflexion sur leur propre activité d'écrivains, mais aussi sur leur rapport à la littérature. La référence incessante à d'autres textes pour construire leurs œuvres, l'intertextualité, en tant qu'elle met en relation le sujet et le monde littéraire dans lequel il s'inscrit, est une autre modalité de la réflexion sur la littérature à l'œuvre dans leurs romans.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 498-499.

DEUXIÈME PARTIE : ROMAN ET PENSÉE CRITIQUE



Isabelle Vernay-Levêque, *Un cabinet d'amateur*, 1981

Non contente de se redonner des sujets, des personnages et des histoires à raconter, la littérature contemporaine est également devenue le lieu d'une pensée critique. La notion de *sujet* a donné, nous l'avons vu, des formes d'écriture de soi distinctes de l'autobiographie, où la fiction a pu fonctionner comme un espace pour penser le soi dans son rapport à l'écriture narrative. Cette interrogation en aura entraîné une autre, portant sur les relations entre biographie et œuvre, notamment à travers une réflexion sur la figure de l'auteur.

Parmi les autres objets dont s'occupe la littérature contemporaine se trouve la question de la référence au monde et non seulement au texte ou au littéraire ; l'interrogation sur les rapports entre le sujet et les autres en fait partie. Et qui sont ces autres, pour un écrivain, si ce n'est les *livres* des autres ? Qu'est-ce que l'intertextualité, si ce n'est une façon de montrer le rapport d'un écrivain aux œuvres qui l'entourent ? En ce sens, il est possible d'affirmer que si le sujet se pense dans son rapport au monde, alors, de façon analogue, le sujet écrivain se pense dans son rapport à la littérature, et cela se manifeste dans les œuvres par l'intertextualité.

Bien que la notion d'intertextualité, du point de vue du structuralisme, maintienne l'univers de la littérature refermé sur lui-même, il est cependant possible de concevoir cette pratique comme une ouverture sur le monde, d'autant plus lorsque l'on prend en compte le fait que, à l'origine, cette ouverture avait bel et bien été envisagée. En effet, la notion d'intertextualité telle qu'elle a été pensée par Julia Kristeva provient directement du concept de *dialogisme* (dû à Bakhtine), qui introduisait la réalité dans l'espace du texte :

L'œuvre de Bakhtine, en contrepoint des formalistes russes, puis français, qui enferment l'œuvre dans ses structures immanentes, réintroduit la réalité, l'histoire et la société dans le texte, vu comme une structure complexe de voix, un conflit dynamique de langues et de styles hétérogènes. L'intertextualité, calquée sur le dialogisme de Bakhtine, s'est toutefois refermée sur le texte, l'a emprisonné à nouveau dans sa littéralité essentielle¹.

Bien que la notion ait été conduite à enfermer de nouveau le texte dans son immanence, l'ouverture sur la bibliothèque reste une ouverture sur le monde. Si l'on considère, à l'instar d'Antoine Compagnon, que la littérature étant un art mimétique qui représente le réel, alors « le fait que la littérature parle de la littérature ne l'empêche pas de parler aussi du monde »². L'intertextualité peut, en ce sens, être pensée comme l'expression de l'intérêt de l'auteur pour une façon particulière de représenter le monde.

Dès lors, montrer dans une œuvre les différents textes qui la nourrissent apparaît comme la manifestation du rapport de l'écrivain à une certaine littérature ; c'est dire que c'est une manière de mettre en évidence sa « famille littéraire » et, par là même, de revendiquer une conception particulière de la littérature. En effet, prendre pour modèle l'écriture de Flaubert ne signifie pas la même chose que de se situer dans la lignée d'un André Breton ou d'un Robbe-Grillet. L'intertextualité peut être considérée, dans cette perspective, comme une forme de pensée critique de la littérature qui se mêle à la fiction. À travers différentes méthodes citationnelles – telles que la transformation, l'allusion, la variation, l'impli-citation ou la fausse citation, parmi d'autres –, le travail de réappropriation présent dans les romans de Georges Perec et d'Enrique Vila-Matas s'avère relever d'un positionnement critique par rapport à l'ensemble de la littérature, mais aussi comme une façon de se démarquer des modèles en affirmant sa singularité. Car parler des autres est aussi une façon de parler de soi, dans

¹ A. Compagnon, *Le Démon de la théorie*, op. cit., p. 129.

² *Ibid.*, p. 147.

le sens où les modèles choisis par un écrivain sont des modèles dans lesquels il se reconnaît. Commentant les *Essais* de Montaigne, Antoine Compagnon rappelle que le rapport de ce dernier aux livres fonctionne comme un détour par les autres pour mieux se comprendre et se connaître :

Si Montaigne se regarde dans les livres, s'il les commente, ce n'est pas pour se faire valoir mais parce qu'il se reconnaît en eux. Il l'observe dans le chapitre « De l'institution des enfants » : « Je ne dis les autres, sinon pour d'autant plus me dire » (I, 25, 227). Montaigne rappelle par là que les autres lui procurent un détour vers soi. Et s'il les lit et les cite, c'est qu'ils lui permettent de mieux se connaître³.

L'intertextualité, dans la pratique de Perec et de Vila-Matas, fonctionne comme une façon d'intégrer à la fiction les modèles dont ils s'inspirent en même temps qu'une façon de montrer la ligne esthétique dans laquelle ils se situent. L'importance accordée aux œuvres des autres est, du reste, affirmée et même revendiquée par les deux écrivains, qui font de la pratique citationnelle un élément fondamental aussi bien qu'un moteur de leur écriture. À ce sujet, Perec conçoit la littérature comme un puzzle dans lequel ses propres œuvres viendraient s'intégrer :

J'aime beaucoup cette image du puzzle : par exemple, les écrivains qui m'entourent, qui m'ont nourri, que ce soit Butor ou Joyce, Kafka ou Melville, dessinent pour moi une sorte de constellation avec au centre (ou sur les bords) une pièce vide qui est celle que je vais venir remplir. C'est-à-dire que mon univers littéraire est fait de tout ce que j'ai lu et ingurgité, de tout ce qui m'a ému et donné envie d'écrire⁴.

³ Compagnon, Antoine, *Un été avec Montaigne*, Paris, Éditions des Équateurs/France Inter, 2013, p. 81-82. L'édition des *Essais* citée par Compagnon est celle de 1595 (Paris, Le Livre de poche, coll. « La Pochothèque », 2001).

⁴ G. Perec, « La vie est un livre » *loc. cit.*, p. 76.

La littérature est donc considérée comme un tout dont l'image entière contiendrait l'univers littéraire de l'écrivain ainsi que ses propres œuvres.

Vila-Matas, quant à lui, pense la littérature à l'instar de la bibliothèque infinie borgésienne, dans laquelle toutes les œuvres communiquent entre elles. Il y a en particulier une image de l'histoire littéraire que Vila-Matas propose dans *Le Mal de Montano* – empruntant dans un acte lui-même intertextuel l'immeuble de *La Vie mode d'emploi* ainsi que le transfert des mémoires de « La mémoire de Shakespeare » de Borges – qui serait un immeuble contenant toute la littérature à travers la survivance de la mémoire des écrivains du passé dans celle des écrivains du présent. Cette métaphore se trouve dans une nouvelle attribuée au fils imaginaire de Montano, intitulée « 11, rue Simon-Crubbellier » : « récit dans lequel est supposée se concentrer en sept petits feuillets l'histoire de la littérature vue comme une succession d'écrivains habités de façon imprévue par les souvenirs d'autres écrivains qui les ont précédés dans le temps » (*Le Mal de Montano*, p. 164).

Le besoin constant de se nourrir des œuvres des autres et de le rendre apparent renvoie au fait que la filiation littéraire que se choisit un écrivain joue un rôle fondamental dans son écriture. Cependant, nous verrons que cette intertextualité est souvent dissimulée, voire faussée chez ces deux auteurs. Si la référence intertextuelle est cachée ou erronée, ce n'est plus l'allusion à un autre texte qui est mise en scène, mais le processus scriptural de dissimulation ou de falsification. Cet écart citationnel relève d'un démarquage par rapport au modèle et constitue une relation de commentaire ayant une valeur théorique « dans la mesure où tout texte littéraire exemplifie à quelque degré (évidemment et éminemment variable) la conception ou plutôt, n'ayons pas peur des mots, la *théorie* de la littérature qui l'informe, les opérations intertextuelles en constituent un mode d'expression privilégié »⁵. Partant de ce principe, les œuvres

⁵ Wagner, Frank, « Intertextualité et théorie », *Cahiers de narratologie* [En ligne] n°13, 2006, URL : <http://narratologie.revues.org/364> (consulté le 12/04/2015).

convoquées aussi bien que la manière dont elles sont transformées désignent un positionnement théorique. L'intertextualité dans les romans de ces deux auteurs sera donc envisagée du point de vue de la pensée critique qu'elle exprime.

La dimension critique de l'écriture de Perec et de Vila-Matas est, par ailleurs, visible dans leurs publications de textes critiques et d'essais, qui sont une autre façon de penser la littérature. Tous deux ont écrit des textes critiques dans lesquels ils analysent la littérature contemporaine de leur temps d'une façon souvent théorique. Bien que leurs positions théoriques par rapport à la littérature de leurs époques respectives se trouvent en grande partie dans leurs textes théoriques ou critiques, il s'avère que leurs œuvres de fiction se font également le lieu d'une réflexion à ce propos, et surtout d'une mise en pratique. La fiction peut en ce sens être considérée comme une activité critique à la lumière de la notion de mise en abyme, et plus précisément de celle de métatextualité lorsque celle-ci désigne le processus même de l'écriture, ainsi que le propose Bernard Magné : « ensemble des dispositifs par lesquels un texte désigne, soit par dénotation, soit par connotation, les mécanismes qui le produisent »⁶.

Outre la dimension autoreprésentative de l'écriture comme forme de discours théorique, la présence effective de réflexions théoriques insérées dans la fiction est une autre façon de faire du roman un terrain de réflexion. Il est toutefois important de constater que Georges Perec écrit des romans dans lesquels l'aspect théorique est moins clairement affiché, mais non moins important, que chez Enrique Vila-Matas, qui donne ouvertement la parole à un « je essayiste »⁷. La transformation de la littérature de fiction en un lieu de pensée critique va principalement se traduire par le recours à différents genres littéraires dont l'essai, pour ne mentionner ici que le plus

⁶ Magné, Bernard, « Le puzzle mode d'emploi. Petite propédeutique à une lecture métatextuelle de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec », *Perecollages*, op. cit., p. 33.

⁷ Pozuelo Yvancos, José María, « El ensayo y la nueva poética narrativa » dans Gracia, Jordi et Ródenas de Moya, Domingo (éds.) *Ondulaciones : el ensayo literario en la España del siglo XX*, Madrid, Iberoamericana ; Frankfurt am Main, Vervuert, 2015, p. 22.

évident, créant de la sorte un brouillage des genres. La réflexion, tout en prenant une forme hybride par la présence d'un discours de type essayiste, va également tendre, de manière presque naturelle, vers un dialogue avec d'autres disciplines, principalement avec les sciences humaines. L'histoire, la philosophie, la sociologie, l'anthropologie viennent se frayer une place dans les romans pour permettre à l'écrivain de saisir, penser et représenter le monde sous différents aspects.

Ainsi, les œuvres de fiction parlent du réel dont elles interrogent les relations avec la littérature, faisant alors du roman le lieu d'une pensée critique sur les rapports entre l'écrivain et la littérature, et la littérature et le monde. À partir de l'analyse des usages et des enjeux de l'intertextualité dans les romans de Perec et de Vila-Matas, puis des liens entre leurs textes théoriques et leurs œuvres de fiction, nous verrons, dans les prochains chapitres, que le roman sert de terrain d'élaboration, en même temps que de mise en pratique, d'une théorie littéraire. Finalement, les réflexions littéraires nous conduiront à envisager les œuvres de ces deux écrivains comme le lieu où advient une pensée existentielle.

CHAPITRE 3. LA VALEUR THÉORIQUE DE L'INTERTEXTUALITÉ



Jean-Siméon Chardin, *Le Singe peintre*, vers 1739-1740

Régulièrement employée aux XIIe et XIIIe siècles, l'expression « singe de la nature » désignait ou la stupidité de l'imitateur, ou la mauvaise qualité de son imitation, ou le mensonge sur lequel était fondée sa réussite.
Daniel Arasse

I. L'INTERTEXTUALITÉ COMME THÉORIE

1. Écrire, c'est d'abord lire

Les carnets de notes des philosophes de l'Antiquité, les *hupomnêmata* analysés par Foucault, relèvent d'une pratique de prélèvement puis de réappropriation de phrases et d'idées entendues ailleurs. Leur rassemblement dans ces carnets représentait un outil de réflexion, conduisant à la construction d'une pensée propre : « le scripteur constitue sa propre identité à travers cette recollection de choses dites »¹. C'est dire que le fait de se réapproprier des bribes de la pensée d'un autre est un élément essentiel dans la constitution de sa propre pensée, et l'acte d'écrire à partir des autres constitue un acte de réflexion : « Le travail de la citation permet le commentaire qui se développe en réflexion et en méditation »². En effet, le dialogue avec autrui permet d'élargir notre vision des choses, de la questionner, de la confirmer et, dans tous les cas, de l'affiner. À ce titre, Mikhaïl Bakhtine explique que le fait de s'approprier le discours des autres est un acte quotidien qui imprègne constamment notre parole :

Notre langue quotidienne est pleine de mots d'autrui ; avec certains, notre voix se fond totalement, oubliant leur appartenance première ; par d'autres, que nous considérons comme bien fondés, nous renforçons nos

¹ M. Foucault, « L'écriture de soi », *loc. cit.*, p. 422.

² Dornier, Carole, « Introduction », *Écriture et exercice de la pensée*, Caen, Université de Caen Basse-Normandie, 2001, p. 8.

propres mots ; dans d'autres encore, nous introduisons nos orientations personnelles, différentes ou hostiles³.

Ces mots d'autrui introduits dans notre discours vont venir s'intégrer à notre pensée, à notre vision des choses, à nos valeurs. Ils deviennent de la sorte bivocaux, voire plurivocaux, en ce sens qu'ils sont porteurs de deux voix (celle d'autrui et la nôtre), tout comme ils sont porteurs des voix de ceux à qui autrui les a empruntés. L'acte d'appropriation qui « fond totalement » en nous les paroles venues d'ailleurs implique d'une certaine manière l'effacement de la voix d'autrui. Il est en effet peu commun que, lors de l'acte communicationnel, il soit explicité à l'interlocuteur que telle idée ou telle expression provient de l'influence ou de l'échange avec telle ou telle personne en particulier. Or, l'intégration des mots d'autrui au discours propre n'est pas quelque chose de spécifique au langage communicationnel, c'est aussi une caractéristique fondamentale de la littérature à l'intérieur de laquelle le mélange des voix peut se manifester selon différents degrés, qu'il soit explicité – comme c'est le cas par exemple de la citation « classique », encadrée par des guillemets, ou bien de la mention de l'auteur ou d'un texte source – ou non.

C'est précisément à partir des travaux de Bakhtine que Julia Kristeva développe le concept d'« intertextualité », définie comme suit : « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte »⁴. Au-delà des implications théoriques de la notion telle qu'elle fut appropriée par le courant structuraliste, qui l'a enfermée dans un cadre purement textuel, ce qui nous intéresse c'est que l'intertextualité est inhérente à tout travail d'écriture, ainsi que le montre Antoine Compagnon, dans *La Seconde Main ou le Travail de la citation* :

³ Bakhtine, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, 1970, p. 254.

⁴ Kristeva, Julia, *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse* [1969], Paris, Seuil, 2000, p. 85.

Le travail de l'écriture est une réécriture dès lors qu'il s'agit de convertir des éléments séparés et discontinus en un tout continu et cohérent, de les rassembler, de les comprendre (de les prendre ensemble), c'est-à-dire de les lire [...] toute l'écriture est collage et glose, citation et commentaire⁵.

L'idée que le travail de l'écriture aboutirait à un assemblage d'éléments originellement séparés rappelle le phénomène de réappropriation des mots des autres analysé par Bakhtine. L'écriture étant faite de langage, il paraît évident que la réutilisation, le collage et la réappropriation caractérisent également le discours littéraire ; l'appropriation dont relève l'intertextualité en littérature est semblable à celle qui a lieu dans le langage communicationnel. De ce point de vue, la lecture (littéraire) est à l'écriture ce que l'échange avec autrui est à la langue ordinaire : elle est le lieu d'où proviennent les idées, les façons de faire qu'un écrivain va s'approprier. Introduire des références intertextuelles est donc, avant tout, un indice du rapport premier de l'auteur à la littérature, celui de la lecture :

La citation tente de reproduire dans l'écriture une passion de lecture, de retrouver l'instantanée fulgurance de la sollicitation, car c'est bien la lecture, sollicitieuse et excitante, qui produit la citation. La citation répète, elle fait retentir la lecture dans l'écriture : c'est qu'en vérité lecture et écriture ne sont qu'une seule et même chose [...]⁶.

De fait, Perec aussi bien que Vila-Matas mettent en avant l'importance de leur pratique de lecteurs en tant que geste premier, que mouvement précédant celui de l'écriture. Pour Perec, la lecture sert de moteur en ce qu'elle va mettre en évidence la pièce manquante du puzzle ; le désir d'écrire

⁵ Compagnon, Antoine, *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p.32.

⁶ *Ibid.*, p. 27.

ce qui n'existe pas encore apparaît ainsi comme le résultat d'une réflexion critique sur ce qui manque à la littérature.

Vila-Matas, pour sa part, se considère lecteur avant de se considérer écrivain : « il est clair que je suis un lecteur qui écrit : il est tout à fait normal pour moi de m'asseoir pour lire avant de m'asseoir pour écrire »⁷. C'est dans la lecture qu'il trouve l'envie d'imiter ou de modifier ce qu'il a lu pour le (re)dire à sa manière :

[...] chez moi, dans une chambre noire, j'ai réuni tous mes auteurs favoris. Il n'y a pas un matin où, en guise de ce que nous pourrions appeler échauffement, je ne pêche au hasard, dans l'obscurité, un tome et je ne le relise dans mon lit jusqu'à ce que monte l'un de ces désirs irrépressibles de me mettre à écrire⁸.

Mais il ne se limite pas seulement à lire pour déclencher l'envie d'écrire, il y a dans cette démarche une approche critique : « J'ai toujours été un critique littéraire en lisant, c'est de cette manière que je lis, en corrigeant les auteurs que j'aime. Plus j'aime un texte, plus j'ai envie de donner ma vision de la même séquence »⁹.

Dans les deux cas, la lecture produit le désir d'écrire, que ce soit pour remplir le « trou manquant de la littérature » ou bien pour corriger les textes des autres et relève, de ce fait, d'un travail critique sur cette littérature environnante qu'il s'agit de compléter ou de corriger. L'acte d'écriture renvoie donc au travail de réflexion sur la lecture dont les auteurs s'inspirent. Lorsque les lectures sont mobilisées par le biais de l'intertextualité, celle-ci, à son tour, suppose un travail de sélection qui relève de la réflexion et du regard critique porté sur les œuvres choisies

⁷ « está claro que soy un lector que escribe: para mí es normal sentarme a leer antes de sentarme a escribir », Fresán, Rodrigo « La casa de la escritura: Conversación con Enrique Vila-Matas » dans M. Heredia Zubieta, *op. cit.*, p. 316.

⁸ Vila-Matas, Enrique, « La bibliothèque de la chambre obscure », *Mastroianni-sur-Mer*, *op. cit.*, p. 135.

⁹ Villoro, Juan, « Literatura y crítica. Una conversación con Enrique Vila-Matas » dans M. Heredia Zubieta, *op. cit.*, p.418.

pour être des modèles. De fait, l'attention ou l'intérêt accordés à une ou à des œuvres en particulier est le résultat d'une reconnaissance de soi en l'autre ; et dire l'autre revient, comme le constate Milan Kundera, à se dire soi-même : « quand un artiste parle d'un autre, il parle toujours (par ricochet, par détour) de lui-même et là est tout l'intérêt de son jugement »¹⁰. L'écrivain remarque ici le fait qu'une œuvre est le résultat de l'assimilation des lectures de l'écrivain, assimilation entièrement unique et personnelle qui sera à son tour révélatrice de la vision, du « jugement » de cet écrivain. La présence d'une pratique intertextuelle, en montrant ce qui nous plaît chez un autre, ne fait que révéler par ricochet ce qui nous plaît à nous. Autrement dit, faire référence aux œuvres qui ont nourri une écriture est une manière de montrer la filiation littéraire dans laquelle un auteur se reconnaît.

En effet, le choix des modèles littéraires d'un écrivain signifie une certaine identification à l'auteur ou l'œuvre mobilisés. Chacun des écrivains et des livres auxquels Perec et Vila-Matas font référence constituent un fragment du portrait littéraire qu'ils construisent, portrait qui contiendra les traits de chacune des œuvres qui auront laissé une trace dans l'esprit et dans l'écriture. À ce titre, la métaphore du « corps d'écrivain » employée par Claude Burgelin au sujet de Perec est très révélatrice :

[Georges Perec] se sert des auteurs qui lui ont comme donné vie – cette « parenté enfin retrouvée » – pour leur emprunter les traits (citations, situations en miroir, etc.) avec lesquels se dessiner, trouver un visage. Flaubert, Melville, Kafka, Verne, Roussel, Queneau, Leiris et pas mal d'autres lui ont donné son corps d'écriture, son corps d'écrivain. Il ne vient pas de nulle part. Se dire, en les disant, c'est montrer comment il les a intégrés à lui¹¹.

¹⁰ Kundera, Milan, « Le geste brutal du peintre : sur Francis Bacon », *Une rencontre*, Paris, Gallimard, 2011, p. 22.

¹¹ C. Burgelin, *Georges Perec, op. cit.*, p. 31.

Quand bien même l'intertextualité se présente comme inhérente à l'écriture, le rapport qu'un écrivain peut entretenir à cette pratique s'avère parfois problématique. Dans la modernité en particulier, le recours à l'imitation ou à l'appropriation de textes antérieurs est le cas échéant perçu comme quelque chose de négatif parce qu'il paraît alors mettre en doute l'originalité et la capacité créatrice de l'artiste, comme le montre l'image du singe capable d'imiter mais incapable de créer. On pense à la vision romantique du génie créateur, où l'imitation signifiait un manque d'originalité :

Que vous soyez l'écho de Racine ou le reflet de Shakespeare, vous n'êtes toujours qu'un écho et qu'un reflet. Quand vous viendrez à bout de calquer exactement un homme de génie, il vous manquera toujours son originalité, c'est-à-dire son génie. Admirons les grands maîtres, ne les imitons pas. Faisons autrement¹².

Le mythe du génie romantique est une idée du XIX^e siècle, mais on rappellera aussi l'étude de Harold Bloom, parue en 1973, qui porte sur la relation que le poète (et, par extension, l'écrivain qui est, lui aussi, créateur¹³) est susceptible d'entretenir avec ses prédécesseurs – une relation placée sous le signe de l'angoisse (*anxiety*), de la culpabilité, du sentiment d'infériorité : « l'appropriation implique une immense angoisse d'endettement, car quel créateur fort désire la réalisation de ce qu'il a échoué à créer lui-même ? »¹⁴.

¹² Hugo, Victor, *Poésie I*, Paris, Seuil, coll. « L'intégrale », 1972, p. 86.

¹³ Rappelons que, par son étymologie grecque, le mot « poésie » renvoie à l'idée de fabrication : le verbe « poiein », qui a donné le nom « poiésis », désigne à la fois une action quelconque (« faire ») et le fait de fabriquer quelque chose, notamment un objet artisanal.

¹⁴ « self-appropriation involves the immense anxiety of indebtedness, for what strong maker desires the realization that he has failed to create himself? », Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry* [1973], New York, Oxford University Press, 1975, p.5. Dans ce contexte, Bloom désigne par « créateur fort » les producteurs des grandes œuvres qui ont marqué l'histoire littéraire, par exemple Shakespeare.

L'étude de Bloom est contemporaine des travaux de Barthes sur l'intertextualité (1973)¹⁵, et son intérêt réside dans le fait qu'elle déplace la perspective d'un plan purement textuel à la relation qui s'établit entre l'auteur et le texte. Ce changement d'optique réintègre le sujet écrivain, et plus précisément sa psychologie, dans l'interprétation littéraire, pour considérer le phénomène d'intertextualité non plus uniquement comme un réseau de textes reliés entre eux, mais également comme une relation créée entre un individu (écrivain et lecteur) et la littérature qui l'entoure. À ce sujet, Laurent Milesi remarque qu'il existe des similitudes entre la conception bloomienne de l'influence et celle de Michael Riffaterre, qui adopte aussi un point de vue psychanalytique, notamment à partir des « concepts de refoulement et de déplacement, opérations par lesquelles la fiction se constitue au détriment de l'intertextuel qu'elle enfouit et qui s'y inscrit "en creux" par une perte de la narrativité »¹⁶. De fait, une des problématiques liées à l'intertextualité est qu'elle peut être perçue comme l'« indice d'un renoncement de l'auteur à son identité individuelle comme à son accomplissement personnel »¹⁷. Analysant les implications de l'esthétique hypertextuelle au sens genettien du terme, selon lequel l'hypertextualité est « tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais *transformation* tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons *imitation* »¹⁸, Frank Wagner constate qu'une des conséquences de la conception de l'intertextualité comme circuit fermé est la remise en cause de l'individualité de l'auteur :

¹⁵ Barthes, Roland, « Texte (Théorie du) », *Encyclopaedia Universalis*, tome 22, 2002, p. 461-465.

¹⁶ Milesi, Laurent, « Inter-textualités : enjeux et perspectives » dans Le Calvez, Eric et Canova-Green, Marie-Claude (éds.), *Texte(s) et Intertexte(s)*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1997, note 56, p. 18. Il est cependant curieux que ce texte de Bloom (qui n'a été traduit en français qu'en 2013 [*L'Angoisse de l'influence*, Paris, Editions Aux Forges de Vulcain]) soit pratiquement absent des théories de l'intertextualité, raison pour laquelle Laurent Milesi le considère comme le « chaînon manquant ». *Idem.*

¹⁷ Wagner, Frank, « Les hypertextes en questions : (note sur les implications théoriques de l'hypertextualité) » *Études littéraires* [en ligne], vol. 34, n° 1-2, 2002, p. 305, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/007568ar> (consulté le 08/05/15).

¹⁸ Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 16.

Le choix d'une esthétique hypertextuelle renverrait donc à une incapacité de l'individu-auteur à assumer sa « personnalité » (notion essentialiste par excellence), correspondant ainsi à une forme de démission psychologique autant qu'existentielle qui tomberait sous le coup de la question « quand donc oserez-vous être vous-même ? »¹⁹.

Or, le concept d'hypertextualité tel qu'il a été défini par Genette ne se limite pas uniquement aux relations entre les textes, mais prend aussi en compte la référence au monde (hors du texte), et donc la subjectivité de l'auteur. En ce sens, affirme Wagner, « la prise de la parole de l'autre peut contribuer à la production d'une parole autre, authentiquement personnelle »²⁰, et il rejoint ainsi les propos de Bakhtine et de Foucault, qui considèrent les emprunts, imitations, appropriations des autres comme un moyen de se construire soi-même : « *créer, c'est (aussi) devenir soi en dialoguant avec l'autre. Devenir soi, c'est-à-dire découvrir, ou mieux, inventer sa subjectivité durant l'activité d'écriture-lecture hypertextuelle, et faire ainsi œuvre d'écrivain* »²¹.

Au travail d'individualisation favorisé par la pratique intertextuelle s'ajoute le fait que lorsqu'un texte est repris dans un nouveau texte, son sens en est modifié : « La relance de la signification intervient en même temps que toute nouvelle mise en contexte »²². La célèbre nouvelle « Pierre Ménard auteur du Quichotte » de Borges l'illustre clairement : même en réécrivant mot pour mot le texte de Cervantès, lorsqu'il change d'auteur et d'époque le sens du texte change aussi. Cela confirme l'idée que l'intertextualité peut être l'expression d'un renouvellement tant du point de vue de l'identité de l'auteur que de celui de la littérature : « En travaillant à

¹⁹ F. Wagner, « Les hypertextes en questions... », *art. cit.*, p. 306. La citation est de Jean Lahougue, « Le renversement du style », 2001, p. 172. *Formules*, n° 5 (« Pastiches, collages et autres réécritures »), Paris, Noésis, 2001, p. 170-176.

²⁰ *Ibid.*, p. 307.

²¹ Souligné par l'auteur. *Ibid.*, p. 309.

²² Jenny, Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 279.

partir d'œuvres anciennes, les auteurs d'hypertextes contribuent à élaborer des sens nouveaux dans un geste essentiellement dynamique »²³. Ainsi, la modification du sens de l'hypotexte résultant du changement de contexte, lorsque l'acte d'appropriation du ou des textes sources est révélé, elle opère « une réécriture critique et donne en spectacle la réfection d'un texte »²⁴, dotant de la sorte l'hypertexte d'une valeur métatextuelle. Dans la même perspective, Laurent Jenny considère que le travail intertextuel

exerce une fonction critique sur la forme. Que l'intentionnalité soit explicitement critique [...] ou non. Si l'avant-gardisme intertextuel est volontiers savant, c'est qu'il est à la fois conscient de l'objet sur lequel il travaille et des souvenirs culturels qui le hantent. [...] Redire pour cerner, clore dans un autre discours, plus puissant donc. Parler pour oblitérer. Ou bien patiemment, dénier pour dépasser [...]»²⁵.

La pratique de l'hypertextualité ne se limite donc pas à une simple imitation de codes d'écriture, mais relève d'un travail critique à l'égard des œuvres déjà existantes, dans le sens où les modifications auxquelles elles sont soumises sont la manifestation d'interrogations théoriques et esthétiques. Les différentes relations existant entre des textes sont, en tant que telles, révélatrices du travail critique et des conceptions théoriques (en matière de littérature, s'entend) de l'auteur en raison de la dimension de commentaire de certaines pratiques intertextuelles, comme nous le verrons à présent.

2. Intertextualité, hypertextualité, métatextuel

Lors de son intervention au colloque de Duisburg sur l'intertextualité, en 1985, Michel Arrivé constatait que cette notion est prise dans un

²³ F. Wagner, « Les hypertextes en questions... », *art. cit.*, p. 312.

²⁴ L. Jenny, « La stratégie de la forme », *loc. cit.*, p. 278.

²⁵ *Ibid.*, p. 279.

véritable foisonnement théorique et terminologique : « Outre leur nombre, les recherches sur l'intertextualité présentent un aspect propre à décourager les efforts de synthèse : c'est leur extrême diversité et, fréquemment, les oppositions qui s'observent entre elles »²⁶. De cette diversité théorique découle le problème des définitions terminologiques, en raison « des sens différents selon les contextes théoriques dans lesquels ils interviennent »²⁷. Dans le cadre de cette étude, nous nous en tiendrons aux travaux de Gérard Genette parce qu'ils se situent directement dans le prolongement de la définition de la créatrice du terme, Julia Kristeva, ainsi qu'à ceux de Bernard Magné, qui adapte l'appareil théorique de Genette pour le modifier en fonction de la pratique intertextuelle de Georges Perec, notamment en ce qui concerne la métatextualité.

Partant de la célèbre définition de l'intertextualité de Julia Kristeva, Gérard Genette redéfinit la notion comme « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes »²⁸ – relation qui peut prendre plusieurs formes, de la plus explicite (la citation traditionnelle avec guillemets) à la moins explicite (l'allusion²⁹), en passant par l'emprunt littéral mais non déclaré (plagiat). L'intertextualité, pour Genette, n'est qu'un type de relation relevant de ce qu'il appelle *transtextualité*, qui comprend la paratextualité, définie comme la relation qu'entretient une œuvre avec son paratexte (sous-titres, préfaces, postfaces, notes, épigraphes, etc.) ; l'architextualité, qui se réfère principalement à la relation d'un texte avec les catégories plus générales de la littérature telles que les genres ; la métatextualité, comprise comme la relation critique de commentaire, c'est-à-dire le rapport qui « unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le

²⁶ Arrivé, Michel, « Intertexte et intertextualité chez Ferdinand de Saussure ? », dans Theis, Raimund et Siepe, Hans T., *Le plaisir de l'intertexte. Formes et fonctions de l'intertextualité (Roman populaire, Surréalisme, André Gide, Nouveau Roman)*. Actes du colloque de Duisburg, 1985, Franckfurt am Main ; Bern ; New York ; Paris, Peter Lang, 1986, p. 14

²⁷ *Ibid.*, p., 15.

²⁸ G. Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 8.

²⁹ Il faut noter que, bien entendu, l'allusion dépend entièrement de la culture du lecteur, qui peut éventuellement ne pas saisir telle référence à un autre texte.

convoquer), voire à la limite, sans le nommer »³⁰ ; et, finalement, l'hypertextualité, définie comme « toute relation unissant un texte B ([...] *hypertexte*) à un texte antérieur A ([...] *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire »³¹. Les relations qui retiendront notre attention sont l'intertextualité, l'hypertextualité et la métatextualité, en raison des points communs qui les unissent, notamment en ce qui concerne leur dimension critique.

En premier lieu, comme le propose Frank Wagner, intertextualité et hypertextualité partagent plus de choses qu'il n'y paraît d'abord. La principale différence entre elles résiderait dans le fait que la relation d'intertextualité serait moins ambiguë que l'hypertextualité dans la mesure où la première fait appel de manière ponctuelle à d'autres textes, tandis que la deuxième est entièrement constituée par son essence relationnelle. Or, ces deux pratiques ne sont pas exclusives l'une de l'autre puisqu'« il est fréquent que les opérations intertextuelles soient mises à contribution pour la production d'un hypertexte »³². Désormais, lorsque nous parlerons d'intertextualité, ce sera dans un sens large, qui inclut l'hypertextualité.

Ensuite, dans la conception genettienne de la métatextualité, la relation qui s'établit entre les textes est de l'ordre de l'hétérogène ; c'est dire qu'elle se fait d'un texte à un autre et ne relève pas de la fiction : « la métatextualité n'est jamais en principe de l'ordre de la fiction narrative ou dramatique, alors que l'hypertexte est presque toujours fictionnel, fiction dérivée d'une autre fiction, ou d'un récit d'un événement réel »³³. Mais quelques lignes plus loin, le théoricien affirme que « l'hypertexte a toujours peu ou prou valeur de métatexte [dans le sens de] “critique en acte” » et qu'il est même « plus puissant que le métatexte »³⁴. C'est dire qu'un texte qui en transforme ou en imite un autre relève également du commentaire et

³⁰ *Ibid.*, p.10.

³¹ *Ibid.*, p. 11-12.

³² F. Wagner, « Les hypertextes en questions... », *art. cit.*, p. 298.

³³ G. Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 450.

³⁴ *Idem.*

désigne donc un travail critique en amont de l'écriture de cet hypertexte. On voit déjà commencer à se dessiner la valeur théorique que peuvent avoir les pratiques intertextuelles et hypertextuelles.

Enfin, la métatextualité a été pleinement dotée de cette valeur de commentaire dans l'acception de Bernard Magné, qui l'associe à la notion d'autoreprésentation ricardolienne³⁵ pour lui donner un sens plus ample. Pour se démarquer de l'emploi de la notion par Genette, Magné préfère le terme de « métatextuel », qu'il définit comme « ensemble des dispositifs par lesquels un texte désigne, soit par connotation, soit par dénotation, les mécanismes qui le produisent »³⁶. Ainsi, la dimension critique cesse d'être en dehors du texte commenté pour venir s'y intégrer : « Le métatextuel [...] est une fonction *intratextuelle*, relevant de l'homogène, opérant dans le seul espace du texte (et/ou, à la rigueur, du péri-texte) »³⁷. Ce que nous appellerons désormais le métatextuel est une façon d'intégrer le commentaire sur l'œuvre et ses mécanismes – qui peuvent inclure ceux de l'intertextualité – à l'intérieur même de l'univers fictionnel. Ce sont précisément les liens existant entre les différentes notions et relations intertextuelles qui permettent à Frank Wagner de soutenir que l'intertextualité relève toujours du commentaire et, partant, désigne un travail de réflexion :

la relation d'interlocution de texte à texte(s) implique toujours, plus ou moins, une relation de commentaire. Ainsi, les pratiques du plagiat (évidemment), mais aussi de la citation explicite ou implicite et de l'allusion manifestent un écart variable qui prend valeur de glose³⁸.

³⁵ « pour tel fragment de la fiction, il s'agit de représenter [...] l'un des mécanismes par lesquels s'organise cette fiction », Ricardou, Jean, *Nouveaux Problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1967, p. 104. Cité par B. Magné, « Le puzzle mode d'emploi... », *art.cit.*, p. 33.

³⁶ *Idem.*

³⁷ *Ibid.*, note 2, p. 33.

³⁸ F. Wagner, « Intertextualité et théorie », *art. cit.*

Par ailleurs, lorsque l'on considère l'intertextualité dans sa dimension la plus large, ainsi que l'entendait Julia Kristeva à partir de la notion d'*idéologème*, le contexte social et historique, compris comme des textes, font également partie des relations intertextuelles : « L'acception d'un texte comme idéologème détermine la démarche même d'une sémiotique qui, en étudiant le texte comme une intertextualité, le pense aussi dans (le texte de) la société et l'histoire »³⁹. Julia Kristeva s'appuie sur le sens du terme *idéologème* chez Medvedev en renvoyant à la citation suivante : « La théorie de la littérature est une des branches de la vaste science des idéologies qui englobe [...] tous les domaines de l'activité idéologique de l'homme »⁴⁰.

En ce sens, la pratique intertextuelle fonctionne aussi comme un commentaire du contexte littéraire dans lequel s'inscrit une œuvre :

l'intertextualité est une notion qui sera l'indice de la façon dont un texte lit l'histoire et s'insère en elle. Le mode concret de réalisation de l'intertextualité dans un texte précis donne la caractéristique majeure (« sociale », « esthétique ») d'une structure textuelle⁴¹.

L'intertextualité (et l'hypertextualité) peut dès lors être comprise comme un commentaire non seulement des textes qu'elle cite et transforme, mais aussi de la conception même de la littérature liée à une époque particulière : « les hypertextes ne sauraient donc se réduire à "l'équation personnelle" de tel ou tel auteur particulier, mais sont indissociables d'un *Zeitgeist* – "esprit du temps" »⁴². C'est précisément la prise en compte de la dimension contextuelle qui permet à Alain Trouvé d'envisager l'intertextualité à la lumière de la notion d'« arrière-texte », compris comme

³⁹ J. Kristeva, *Séméiotiké. op. cit.*, p. 53.

⁴⁰ Medvedev, Pavel Nikolaevich, *Formalniy metod v literaturovedenii. Kriticheskoiye vvedeniye v sotsiologicheskuyu poetiku*. (La méthode formelle dans la théorie littéraire. Introduction critique à la sociologie de la poétique), Leningrad, 1928. Cité par J. Kristeva, *Séméiotiké, op. cit.*, p. 53.

⁴¹ Kristeva, Julia, « Problèmes de la structuration du texte » dans *Tel Quel, Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968 p. 312.

⁴² F. Wagner, « Les hypertextes en questions... », *art. cit.*, p. 310.

le réseau des données textuelles et extratextuelles qui nourrissent tout texte littéraire, regroupées dans quatre dimensions : « intertextualité cachée ou inaccessible à la lecture courante, creuset culturel et linguistique, contexte historique et circonstanciel, trace d'un corps lui-même confronté à l'expérience des lieux, des êtres et des langages »⁴³. La notion d'arrière-texte autorise donc une conception plus ample du phénomène intertextuel dans la mesure où il ne s'agit plus seulement de prendre en compte les relations entre les textes, mais aussi les dimensions historique et subjective. En ce sens, l'intertextualité se caractérise par les « liens indissociables de l'esthétique, du socio-psychologique et du socio-culturel »⁴⁴.

Le travail de l'intertextualité sous ses différents aspects est donc une manière de désigner les lectures faites par un auteur et, par extension, l'univers littéraire dans lequel il s'inscrit et auquel il choisit d'appartenir : « Citer X ou Y, explicitement ou implicitement, équivaut à adopter volontairement ou non à son égard une position spécifique sur les plans historique, idéologique, esthétique et théorique »⁴⁵. L'intertextualité révèle ainsi la pensée critique, la conception esthétique et théorique de la littérature de l'écrivain qui la pratique par le choix des hypotextes ainsi que par l'hypertexte qui en résulte. Les auteurs et les œuvres choisis par Georges Perec et Enrique Vila-Matas désignent leur conception de la littérature en même temps qu'ils la mettent en pratique. Cela est d'autant plus vrai que Perec et Vila-Matas sont parfaitement conscients de la signification du recours à l'intertextualité. De fait, Perec considère que cette pratique représente « la volonté de se situer dans une ligne qui prend en compte toute la littérature du passé. On anime ainsi son musée personnel, on réactive ses réserves littéraires »⁴⁶. L'idée que ses œuvres s'insèrent dans l'ensemble qu'est la Littérature est étroitement liée à la métaphore du

⁴³ Trouvé, Alain, « L'arrière-texte : de l'auteur au lecteur », *Poétique*, n° 164, 2010, p. 507.

⁴⁴ F. Wagner, « Les hypertextes en questions... », *art. cit.*, p. 312.

⁴⁵ F. Wagner, « Intertextualité et théorie », *art. cit.*

⁴⁶ Perec, Georges, « Georges Perec s'explique : "Le bonheur est un processus... on ne peut pas s'arrêter d'être heureux" », *En dialogue avec l'époque*, *op. cit.*, p. 15-16.

puzzle. En ce qui concerne Vila-Matas, la présence d'autres œuvres dans ses livres constitue également un élément indispensable de son écriture. L'acte de lecture précède nécessairement celui d'écriture, et la construction de ce dialogue avec ses écrivains favoris permet d'élaborer et de donner forme à sa propre écriture ainsi que de situer ses œuvres dans une certaine continuité par rapport à cette bibliothèque personnelle dont il se sert : « Son œuvre – un tissu épais dans lequel se révélerait non seulement une poétique très personnelle, mais aussi une stratégie de placement dans un canon spécifique »⁴⁷.

Intertextualité et métatextuel sont donc corollaires de l'acte de réflexion élaboré par l'auteur, désignée dans le texte même de différentes façons. Si l'on associe la valeur de commentaire de l'intertextualité avec sa dimension créatrice, au sens où c'est la volonté de corriger ou de compléter qui conduit, pour partie, Georges Perec et Enrique Vila-Matas à écrire, les opérations intertextuelles qu'ils réalisent apparaissent comme la mise en pratique de leur conception théorique de la littérature. Un parcours à travers leur pratique intertextuelle (comprise dans un sens large, qui inclut donc l'hypertextualité et le métatextuel) permettra de mettre en lumière la dimension théorique de leurs œuvres de fiction.

II. RÉÉCRITURES PERECQUIENNES : « TOUTE ŒUVRE EST LE MIROIR D'UNE AUTRE »⁴⁸

Pour Perec, l'importance de la lecture et de la réécriture d'autres œuvres relève d'une évidence : « tout écrivain se forme en répétant les

⁴⁷ « un tejido espeso en el que no solamente se revelaría una poética muy personal, sino una estrategia de ubicación en un cànnon específico », Ríos Baeza, Felipe, « Prólogo. Vila-Matas y el efecto Droste » dans F. Ríos Baeza, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁸ Perec, Georges, *Un cabinet d'amateur* [1979], Paris, Seuil, coll. « Points », 1994, p. 24.

autres écrivains »⁴⁹. À tel point que l'intertextualité est une constante de son œuvre, des *Choses* jusqu'à *53 jours*⁵⁰. De fait, lors d'un entretien, il explique que chacun de ses livres est placé sous le signe d'un ou de plusieurs autres écrivains :

Mes livres sont tous différents parce qu'ils sont situés dans la mouvance d'un écrivain différent. *Les Choses*, c'était Flaubert. *Un homme qui dort*, le journal intime de Kafka et *Bartleby*, une nouvelle de Melville. *La Disparition*, c'étaient Raymond Roussel et l'Oulipo⁵¹.

S'il n'est ici question que de donner les « sources » de trois de ses romans, tous ses livres contiennent la réécriture, plus ou moins complexe, d'autres textes. *Quel petit vélo...?* s'annonce dans son sous-titre comme un « Récit épique en prose agrémenté d'ornements versifiés tirés des meilleurs auteurs »⁵² ; plusieurs contraintes de *La Vie mode d'emploi* sont liées à l'intertextualité⁵³ ; *Un cabinet d'amateur* « met en fiction le principe même de l'enchâssement citationnel »⁵⁴ ; « *53 jours* », le dernier roman inachevé, a pour principal modèle *La Chartreuse de Parme*. La présence massive de l'intertextualité joue un rôle fondamental dans son écriture, tant du point de vue de la créativité que du biographique. Les œuvres des écrivains préférés ont pris la place des parents disparus, ils se sont constitués en parenté : « [...] je lis peu mais je relis sans cesse [...] et chaque fois avec la même jouissance [...] : celle d'une complicité, d'une connivence, ou plus encore, au-

⁴⁹ Perec, Georges, « Pouvoirs et limites du romancier français contemporain », *Entretiens et conférences*, vol. I, *op. cit.*, p. 81.

⁵⁰ Perec, Georges, « *53 jours* » [1989], texte établi par Harry Mathews et Jacques Roubaud, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007. Je renvoie à l'étude de Bernard Magné : « Pour une pragmatique de l'intertextualité perecquienne » dans E. Le Calvez et M.-C. Canova-Green, *op. cit.*, p. 73-74.

⁵¹ Perec, Georges, « Vous aimez lire ? La réponse de Georges Perec », *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, p. 24.

⁵² Souligné par l'auteur. Perec, « Quel petit vélo...? », *Romans et récits*, édition établie par Bernard Magné, Paris, La Pochothèque, coll. « Classiques modernes », 2002, p. 143.

⁵³ Ce sont en particulier les éléments de la liste de contraintes « Citations 1 », « Citation 2 », « Livres » et les « couples » (voir l'annexe 2 « Tableau des contraintes de *La Vie mode d'emploi* »).

⁵⁴ B. Magné, « Pour une pragmatique de l'intertextualité perecquienne », *art. cit.*, p. 74.

delà, celle d'une parenté enfin retrouvée » (*W ou le souvenir d'enfance*, p. 195) ; ainsi qu'en un lieu de stabilité : « source d'une mémoire inépuisable, d'un ressassement, d'une certitude : les mots étaient à leur place, les livres racontaient des histoires ; on pouvait suivre : on pouvait relire » (*W ou le souvenir d'enfance*, p. 195). De fait, les livres devenus famille « créent un espace où les fils se nouent et se dénouent sans risque d'être rompus, où nulle disparition n'est à craindre, où l'on peut se construire une parenté qui, elle, tiendra »⁵⁵.

L'importance de la littérature dans la vie de Perec est également liée au plaisir de la lecture, au « goût des histoires et des péripéties »⁵⁶ qui a alimenté son propre plaisir de l'écriture qu'il cherche à partager avec son lecteur :

Georges Perec a une conception hédoniste du roman. Il ne cesse de le répéter : écrire lui a procuré une intense jubilation. Mais il a l'hédonisme généreux : ce plaisir d'écrire doit avoir pour but le plaisir de lire. À la jubilation du romancier doit correspondre celle de son lecteur⁵⁷.

Le plaisir de l'écriture se manifeste notamment dans les multiples opérations de transformation auxquelles il soumet les nombreux hypotextes choisis. Cependant, les références intertextuelles sont souvent peu explicitées, voire complètement dissimulées, ce qui pose bien évidemment le problème de la reconnaissance de l'intertexte par le lecteur. Bernard Magné étant reconnu comme l'un des plus grands exégètes de l'œuvre de Perec, nous suivrons ses analyses en ce qui concerne les multiples façons dont Perec transforme les textes des autres, ainsi que les enjeux de lecture qu'elles supposent. Partant, il convient avant tout de préciser que l'intertextualité perecquienne « relève *toujours* d'une pratique

⁵⁵ C. Burgelin, *Georges Perec, op. cit.*, p. 167.

⁵⁶ G. Perec, « Notes sur ce que je cherche », *loc. cit.*, p. 10.

⁵⁷ Magné, Bernard, « Préface », *Romans et récits, op. cit.*, p. 34.

transformationnelle »⁵⁸ ; c'est dire qu'elle est toujours hypertextuelle dans le sens genettien du terme : « l'intertextualité perecquienne est toujours hypertextuelle, puisqu'elle s'accompagne toujours d'une transformation, même si celle-ci ne laisse pas nécessairement de traces au plan de la forme de l'expression »⁵⁹. Même lorsqu'une référence à un hypotexte est exacte, comme le nom d'un personnage – dans *La Vie mode d'emploi*, le nom *Montalescot*, par exemple, est emprunté à Roussel – le sens en est complètement modifié dans le texte perecquien. Magné propose de nommer cette particularité le « théorème de Ménard » au sens où « chez Perec, la citation la plus scrupuleusement exacte entraîne toujours, au plan de sa réception par le lecteur, une modification du texte cité »⁶⁰. Il est d'autant plus intéressant de remarquer que, même lorsque l'auteur utilise ses propres œuvres en guise d'hypotextes, la transformation n'en est pas moins présente. C'est notamment le cas du nom de Gaspard Winckler qui apparaît dans trois romans (*Le Condottière*, *W ou le souvenir d'enfance* et *La Vie mode d'emploi*) pour désigner trois personnages différents⁶¹.

Les degrés de transformation de l'hypotexte sont variables, allant de l'allusion générale ou ponctuelle à des variations sur un seul texte⁶², en passant par le résumé allusif et l'adaptation à une contrainte formelle. La transformation du ou des hypotextes, même lorsqu'elle semble être un emprunt littéral, relève toujours d'une modification du sens à l'intérieur de la diégèse perecquienne.

Les degrés de littéralité et donc de lisibilité étant variables, la réception de l'intertextualité perecquienne peut être problématique ; le risque de trop cacher la citation étant qu'elle passe inaperçue du lecteur. Mais Perec fait en sorte de trouver des moyens de procurer ce que Genette appelle un « épitexte auctorial public », c'est-à-dire des éléments paratextuels

⁵⁸ B. Magné, « Pour une pragmatique de l'intertextualité perecquienne », *art. cit.*, p. 76.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 79.

⁶⁰ *Idem.*

⁶¹ *Idem.*

⁶² *Ibid.*, p. 77-78.

extérieurs au texte lui-même, tels que des interviews, entretiens, colloques, autocomentaires, débats ou réponses publiques⁶³. Tel est par exemple le cas des articles « Emprunts à Queneau »⁶⁴ et « Emprunts à Flaubert »⁶⁵, même si l'ampleur du réseau intertextuel n'y est pas entièrement exposée⁶⁶. En plus des informations données dans l'épitéxte auctorial, l'auteur ne manque pas d'ingéniosité pour désigner les emprunts qu'il réalise. Le jeu de dissimulation se déploie en une ample gamme d'opérations textuelles, dont le point commun semble être de rester à l'état d'indices incomplets et même ambigus, comme le montre la liste suivante, récapitulant les manières dont se présente l'intertextualité chez Perec :

- intertexte « cité, mais non identifié » ;
- intertexte « identifié par le nom de l'auteur mais non localisé » ;
- « une partie seulement de l'intertexte est localisée et explicitée par référence à l'auteur. Le reste de l'intertexte demeure anonyme » ;
- « l'intertexte est, en apparence, explicite, mais, en réalité, cette explicitation est fausse. C'est l'intertexte pseudo-explicite »⁶⁷.

Si ces différentes pratiques fournissent peu d'indices permettant de repérer la présence d'un intertexte, la dernière modalité de la liste (qui décrit la façon dont fonctionnent la plupart des *impli-citations*) constitue le cas le plus complexe et le plus intéressant de transformation intertextuelle, car elle relève d'un véritable travail sur la langue, et c'est celle qui met le mieux en valeur la singularité de l'écriture perecquienne. À l'évidence, ces diverses manœuvres de dissimulation/explicitation sont applicables tant à l'intertextualité *élargie* – c'est-à-dire en relation avec les œuvres d'autres

⁶³ Je renvoie au livre de Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 322-340.

⁶⁴ Perec, Georges, « Emprunts à Queneau », *Les Amis de Valentin Brû*, 13-14, 1980, p. 42-45.

⁶⁵ Perec, Georges, « Emprunts à Flaubert », *L'Arc*, n° 79, 1980, p. 50.

⁶⁶ B. Magné, « Pour une pragmatique de l'intertextualité perecquienne », *art. cit.*, p. 85-86.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 82-83. Pour précision, le terme *intertexte* tel qu'utilisé par B. Magné se réfère au texte source.

auteurs – qu'à l'intertextualité *restreinte*⁶⁸ (ou autotextualité) – qui ne fait jouer que les propres œuvres de Perec.

Nous verrons à présent le cas particulier de l'impli-citation, pour nous attarder ensuite sur quelques exemples du fonctionnement et du mode de présence de l'intertextualité à l'intérieur des œuvres de Perec, afin de tenter de cerner la conception théorique de la littérature qui se dégage des modèles choisis et des façons de transformer et de dissimuler les hypotextes.

Impli-citations et métatextuel

Le principe de l'*impli-citation* a été analysé par Bernard Magné ; la notion permet d'unir le travail de dissimulation de la citation et celui du métatextuel, extrêmement présent dans les œuvres de Perec⁶⁹. Ce jeu citationnel d'occultation de l'hypertexte ne relève pas du plagiat, au sens où Perec ne cherche pas à s'approprier le discours d'un autre en le faisant passer pour sien, mais bien à l'utiliser comme matériau de création et à jouer avec les techniques mêmes de camouflage. Ce procédé de dissimulation des citations a été appelé par Bernard Magné « impli-citation » dont la caractéristique principale « c'est... son implicitation, c'est-à-dire son aptitude à s'intégrer au discours du narrateur sans que soit perceptible la rupture d'isotopie énonciative : une suture invisible, voilà l'opération que doit réussir le scripteur »⁷⁰. Ces impli-citations se divisent en deux catégories : les simples et les complexes. L'impli-citation simple consiste en la suppression des signes typographiques (guillemets, notes) qui marquent généralement le changement d'énonciation, effaçant de la sorte l'intégration d'un discours dans un autre. Un exemple d'impli-citation simple, dans son

⁶⁸ Ce sont les catégories que Magné emprunte à Jean Ricardou, développées dans « "Claude Simon", textuellement », *Lire Claude Simon. Colloque de Cerisy-la-Salle*, Paris, UGC, coll. 10/18, 1975, p. 11.

⁶⁹ Métatextuel et mise en abyme relèvent d'un procédé semblable d'écriture, ainsi que le démontre Tonia Raus dans sa thèse de doctorat, *op. cit.*, p. 10.

⁷⁰ Magné, Bernard, « Quelques problèmes de l'énonciation en régime fictionnel : l'exemple de *La Vie mode d'emploi* », *Perecollages, op. cit.*, p. 74.

aspect peut-être le plus réduit, est l'emploi de noms de personnages empruntés à d'autres œuvres. Ainsi du nom de « Bartlebooth », qui est un mélange de celui de Bartleby, personnage de Melville, et de Barnabooth, personnage de Larbaud. De même, « Smautf est emprunté à Mathews, Altamont à Jules Verne, Danglars à Dumas, Paul Hébert à Jarry, Crespi à Gabriel García Márquez [...] »⁷¹. Les références à certaines œuvres ou à certains auteurs sont montrées sans être forcément explicitées, mais elles paraissent en tout cas plus facilement repérables.

Dans le cas de l'impli-citation complexe, il y a désignation de l'acte de citer mais à travers un changement d'énonciateur : la citation est attribuée à un énonciateur fictif, cachant de la sorte l'auteur réellement cité. Le changement d'énonciateur devient, lorsque l'impli-citation est mise au jour, une façon d'« exhiber la présence du scripteur soit par dévoilement (dans l'impli-citation simple) soit par remplacement (dans l'impli-citation complexe) »⁷². C'est en ce sens que l'impli-citation a aussi valeur de métatexte connotatif puisqu'elle renvoie au processus transformationnel réalisé par le scripteur, c'est-à-dire l'auteur : « le métatextuel connotatif constitue une irruption non explicite de la scription dans la narration »⁷³. L'impli-citation relève donc du paradoxe, puisqu'elle cherche à rendre la citation implicite mais doit tout de même être perceptible pour pouvoir en faire émerger des effets de sens. Dans cette perspective, le métatextuel pourrait sembler susceptible de révéler l'impli-citation comme telle, mais il s'avère que le fonctionnement est en réalité inverse : c'est la mise au jour de l'impli-citation par des « moyens extérieurs au texte (révélation épitextuelle, reconnaissance culturelle) qui permet de découvrir, autour de l'emprunt, un réseau métatextuel jusque-là insoupçonné. [...] [C'est] la mise au jour des impli-citations qui permet l'interprétation des indices métatextuels »⁷⁴.

⁷¹ B. Magné, *Georges Perec, op. cit.*, p. 103.

⁷² B. Magné, « Quelques problèmes de l'énonciation... », *loc. cit.*, p. 75.

⁷³ *Idem.*

⁷⁴ B. Magné, « Pour une pragmatique de l'intertextualité perezquienne », *art. cit.*, p. 87-88.
C'est aussi ce que B. Magné a aussi appelé les « indices paradoxaux » dans « Ironies

Les mécanismes de l'impli-citation perecquienne étant extrêmement complexes et amplement étudiés par Bernard Magné, nous nous limiterons, dans le cadre de cette étude, à l'aspect métatextuel qui est celui qui nous intéresse ici dans la mesure où, d'une part, il renvoie au processus même de l'écriture et où, d'autre part, il fonctionne comme « véritable machine à produire du sens par transformation du texte, non point parce qu'elle peut faire subir certaines modifications au fragment cité mais parce qu'elle en actualise des virtualités jusque-là improbables »⁷⁵. C'est précisément l'actualisation des possibilités signifiantes du texte cité qui manifeste la singularité de l'écriture de Perec, ainsi que sa conception de la littérature, où le lecteur joue un rôle primordial. De fait, le déchiffrement de l'impli-citation nécessite de donner suffisamment d'indices pour que l'intertextualité soit, sinon repérée, du moins devinée, et conduit à sortir du seul cadre du texte, à aller chercher ailleurs les informations. Perec semble vouloir donner à son lecteur le plaisir de la lecture par le jeu intertextuel, mais aussi le désir d'aller découvrir d'autres auteurs.

Intertextualité élargie

Le rapport entre *L'Éducation sentimentale* de Flaubert et *Les Choses* avait été explicité, nous l'avons vu, dans l'article « Emprunts à Flaubert », publié dans la revue *L'Arc* en 1979. Mais déjà, l'année de la parution de son roman, Perec avait révélé l'origine de son texte dans un entretien :

J'ai construit mon livre sur le modèle de *L'Éducation sentimentale*. Il y a toutes les choses nécessaires : le voyage en bateau, l'hôtel des ventes, le séjour en Tunisie. [...] Un art de la citation. [...] J'ai mis trente ou

péréquiennes », *Fabula / Les colloques, Hégémonie de l'ironie ?* [en ligne] URL : <http://www.fabula.org/colloques/document988.php> (consulté le 13/05/15).

⁷⁵ B. Magné, « Quelques problèmes d'énonciation... », *art. cit.*, p. 80.

quarante phrases de *L'Éducation* et tout le livre est construit sur le rythme ternaire cher à Flaubert⁷⁶.

La démarche de Perec ne consiste pas seulement à emprunter massivement au texte de Flaubert, mais à s'approprier entièrement son écriture : « il s'agissait sans doute d'un accaparement, d'un vouloir-être Flaubert »⁷⁷. En effet, comme l'a montré Florence Pellegrini, les emprunts à Flaubert proviennent aussi de *Madame Bovary* et de *Bouvard et Pécuchet* ; les rêveries d'Emma Bovary et l'écriture de l'énumération étant respectivement transposées dans *Les Choses*⁷⁸.

Cependant, il convient de rappeler que les explications de Perec sont extérieures au roman. Dans le corps même du texte des *Choses*, aucune indication explicite de cette relation d'intertextualité n'est donnée, les « trente ou quarante phrases » empruntées au roman de Flaubert sont parsemées dans le texte de Perec, qui affirmait, non sans ironie, qu'il y avait « seulement trois citations à *peu près strictes* »⁷⁹. En l'absence d'indice explicite (comme pourraient l'être les guillemets ou une référence à l'auteur ou à l'œuvre cités) de la présence de cette intertextualité, c'est la seule culture du lecteur qui pourra identifier le style ternaire ou reconnaître les scènes empruntées. Le fait de fournir des informations par d'autres voies, comme dans l'entretien ou l'article cités, est un moyen d'éviter que l'intertextualité ne passe inaperçue, ce qui peut tout à fait arriver bien que l'auteur « impli-cité » soit pour le moins connu. La méconnaissance de l'intertextualité n'enlève rien à l'autonomie du texte de Perec, mais sa reconnaissance lui ajoute quelque chose. En identifiant l'hypotexte, le lecteur voit apparaître les différentes transformations auxquelles est

⁷⁶ Perec, Georges, « Prix Renaudot : Georges Perec, l'homme sans qui "les choses" ne seraient pas ce qu'elles sont », *Entretiens et Conférences*, vol. I, *op. cit.*, p. 31.

⁷⁷ G. Perec, « Emprunts à Flaubert », *art. cit.*, p.50.

⁷⁸ Pellegrini, Florence, « Espace mode d'emploi : l'esthétique tabulaire chez Flaubert et Perec », *Item* [En ligne], URL : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=194216> (consulté le 18/04/15).

⁷⁹ Je souligne. Perec, « Emprunts à Flaubert », *loc. cit.*, p. 49.

soumise l'œuvre de Flaubert : le travail de l'écriture devient ainsi lisible, de même que la façon dont un hypotexte peut donner lieu à de nouveaux sens, en montrant « que ce livre pourtant neuf a déjà été écrit »⁸⁰.

Un autre auteur important pour Perec est Herman Melville, présent dans *Un homme qui dort* par le biais d'un résumé de la nouvelle *Bartleby, the Scrivener* :

Jadis, à New York, à quelques centaines de mètres des brisants où viennent battre les dernières vagues de l'Atlantique, un homme s'est lassé mourir. Il était scribe chez un homme de loi. [...] Il était inutile de lui demander quoi que ce soit, relire un texte ou aller à la poste. Les menaces ni les prières n'avaient de prise sur lui. À la fin, il devint presque aveugle. On dut le chasser. Il s'installa dans les escaliers de l'immeuble. On le fit enfermer, mais il s'assit dans la cour de la prison et refusa de se nourrir » (*Un homme qui dort*, p. 136).

Du point de vue de la narration, la distance du narrateur vis-à-vis du personnage principal dans *Un homme qui dort* est la même que celle des narrateurs désœuvrés de Melville, qui n'ont aucun accès à la conscience des protagonistes. Bien que l'emploi de la deuxième personne du singulier dans le roman de Perec laisse une certaine ambiguïté quant à l'origine du discours, au sens où il pourrait relever du dialogue intérieur, il n'en demeure pas moins que la première impression de lecture est celle d'un récit extérieur au personnage principal, dont les profondeurs ne sont jamais véritablement accessibles : le narrateur « n'a qu'un accès limité à la conscience du *tu* et ne peut jamais franchir le seuil de la mémoire de celui-ci »⁸¹.

En plus d'adopter le même type de narration que celui de Melville, Perec a expliqué la motivation que l'on pourrait dire « borgésienne » de la réécriture de *Bartleby* :

⁸⁰ S. Thorel, *loc. cit.*, p. 68.

⁸¹ M. Van Montfrans, *op. cit.*, p. 120.

Mon ambition n'est pas de réécrire le *Quichotte*, comme le Pierre Ménard de Borges, mais je voulais par exemple refaire la nouvelle de Melville que je préfère *Bartleby The Scrivener*. C'est un texte que j'avais envie d'écrire : mais comme il est impossible d'écrire un texte qui existe déjà, j'avais envie de le réécrire, pas de le pasticher, mais de faire un autre, enfin le même *Bartleby*, mais un peu plus... comme si c'était moi qui l'avais fait⁸².

Préciser qu'il voulait que le texte apparaisse « comme si c'était [lui] qui l'avai[t] fait » désigne une volonté de s'approprier l'œuvre de l'autre, de le faire à sa manière, pour ainsi montrer sa propre façon d'écrire.

Du reste, la référence à Borges renvoie également à un autre hypotexte d'*Un homme qui dort* : la nouvelle « Funes ou la mémoire »⁸³, qui est transformée pour faire sens dans l'univers diégétique de Perec et devient ainsi le signe d'une appropriation. La contemplation de fissures par le personnage borgésien est transformée par un contexte et un usage différents : « Tu regardes le plafond et tu en découvres les fissures, les écailles, les taches, les reliefs » (*Un homme qui dort*, p. 21) ; « Funes, allongé dans son lit, dans l'ombre, se représentait chaque fissure et chaque moulure des maisons précises qui l'entouraient » (« Funes ou la mémoire », p. 117-118). L'observation du plafond de l'homme qui dort est un des moyens d'atteindre l'indifférence à laquelle il aspire, attitude qui s'assimile à celle de Funes, concentré sur les détails des maisons pour empêcher sa mémoire prodigieuse de se déclencher. Les deux personnages cherchent, bien que dans des visées différentes, à éviter de se souvenir et donc de penser : « L'oubli s'infiltré dans ta mémoire. Rien ne s'est passé. Rien ne se passera plus » (*Un homme qui dort*, p. 30).

⁸² G. Perec, « Georges Perec s'explique : "Le bonheur est un processus... on ne peut pas s'arrêter d'être heureux" », *loc. cit.*, p. 15.

⁸³ Borges, Jorge Luis, « Funes ou la mémoire », *Fictions*, Paris, Gallimard, « Folio », 1983, p.109-118.

L'attitude du protagoniste d'*Un homme qui dort* le conduit, comme le titre l'indique, à dormir comme une façon de s'extraire du monde. La référence à Proust est donc évidente, bien qu'elle ne soit jamais explicitée dans le texte. La célèbre « Lettre à Maurice Nadeau », qui paraît de manière posthume dans le recueil *Je suis né*, confirme que le titre du roman, de même que la thématique du sommeil, proviennent directement des « premiers paragraphes de *À la recherche du temps perdu* »⁸⁴, qui commence comme suit : « Un homme qui dort tient en cerce autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes »⁸⁵. Les deux textes (celui de Perec et celui de Proust) commencent par mettre en scène un personnage « aux prises avec des états intermédiaires de réveil et d'endormissement »⁸⁶.

Ce ne sont que quelques exemples de l'intertextualité présente dans ce livre, qui est en réalité une intertextualité généralisée, selon des degrés de visibilité variables, mais sans jamais donner de références explicites, comme c'était déjà le cas dans *Les Choses*. À la différence de ce dernier, les emprunts d'*Un homme qui dort* sont beaucoup plus divers, plus abondants et peuvent donc être plus « facilement » repérables : « [Perec] augmente pour le lecteur les entrées possibles dans l'intertexte : une impli-citation isolée a toutes les chances de passer inaperçue ; plusieurs dizaines finiront bien par atteindre leur destinataire »⁸⁷.

L'importance quantitative des emprunts dans ce roman a, du reste, une valeur métatextuelle qui contredit le désir du personnage de se déprendre du langage et du monde, signifiant de ce fait l'échec de son entreprise :

L'intertextualité inscrit par avance cet échec dans le discours même du narrateur, puisque, contradictoirement, le récit de cette marche vers

⁸⁴ G. Perec, « Lettre à Maurice Nadeau », *Je suis né*, *op. cit.*, p. 60.

⁸⁵ Proust, Marcel, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1988, p.5.

⁸⁶ Constantin, Danielle, « Perec et Proust : le travail de la mémoire », dans Filteau, Claude et Beniamino, Michel (dirs.) *Mémoire et culture. Actes du colloque international de Limoges, 10-12 décembre 2003*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Francophonie », 2006, p. 134.

⁸⁷ B. Magné, « Pour une pragmatique de l'intertextualité perecquienne », *art. cit.* p. 81.

l'asocialité absolue passe par le recours incessant à l'intertexte, forme hyperbolique de la dimension culturelle et sociale de la langue⁸⁸.

L'intertextualité est donc mobilisée pour faire sens, pour ajouter une dimension au roman et, d'une certaine manière, attirer l'attention sur la forme et, de nouveau, sur l'écriture propre de Perec.

La référence à Melville est également présente dans *La Disparition*, à travers un résumé de *Moby Dick* soumis à la règle de la contrainte et, dans ce cas précis, clairement explicité par la mention du nom de la baleine et d'Achab : « Un marin nantuckais immortalisait un combat colossal qui, par trois fois, opposait Achab au grand Cachalot blanc, à Moby Dick. Moby Dick ! » (*La Disparition*, p. 85-89). Dans ce roman, les exemples d'intertextualité les plus visibles sont les poèmes lipogrammatisés de Baudelaire, Hugo, Mallarmé et Rimbaud, dont les références sont cette fois données de manière partiellement explicite – puisqu'elles doivent obéir à la contrainte – à travers la mention des titres des poèmes et, pour certains, des noms des auteurs lorsqu'ils respectent la contrainte (c'est le cas d'Arthur Rimbaud et de Victor Hugo, alors que Mallarmé devient « Mallarmus » [p. 118]). Le nom de Baudelaire n'est pas mentionné explicitement mais allusivement, *via* la référence à son beau-père, le commandant Aupick : « Trois chansons par un fils adoptif du Commandant Aupick » (*La Disparition*, p.122). Du reste, La transformation des poèmes est autant formelle, par l'application de la contrainte, que sémantique, car ils ont une fonction dans le récit : il s'agit d'indices donnés par Anton Voyl pour aider les personnages à résoudre l'enquête. Mais d'un point de vue métatextuel, ils sont également une façon de désigner la contrainte du livre.

Ces poèmes sont parmi les exemples les plus visibles d'intertextualité, mais on trouve dans *La Disparition* de nombreux autres textes cités et transformés, comme *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym* d'E. A. Poe, *L'invention de Morel* de Bioy Casares ou encore *Le Zahir* de Borges,

⁸⁸ Idem.

parsemés tout au long du texte⁸⁹. Pour ne donner qu'un exemple précis, la phrase tirée du roman de Poe : « J'ai gravé cela dans la montagne et ma vengeance est inscrite dans la poussière du rocher »⁹⁰, devient dans *La Disparition* : « J'ai poli ma loi sur l'à-pic car mon talion s'inscrit dans la trituration du roc » (*La Disparition*, p. 88). Dans le cas de cette citation transformée, le sens change bien évidemment dans le contexte du texte perecquien, et se charge du contenu du roman : la vengeance et la loi dont il est question dans *La Disparition* sont celles du Barbu, et se réfèrent en même temps à la loi qui régit le texte, celle de l'abolition du *e*.

Ces quelques exemples permettent de montrer la façon dont l'intertextualité est complètement absorbée par le texte perecquien, qui en transforme la forme autant que le sens. De façon générale, les réécritures sont extrêmement nombreuses et diversement explicitées dans chacun des livres de Perec, et ne se limitent pas uniquement à l'intégration des œuvres des autres dans ses propres textes ; ses propres œuvres sont également l'objet de transformations intertextuelles.

Intertextualité restreinte, ou autotextualité

Qu'on le nomme *intertextualité restreinte* à la suite de Bernard Magné, ou *autotextualité* comme le propose Manet Van Montfrans, le phénomène est le même : « forme d'intertextualité restreinte, constituée par les rapports intertextuels entre les textes d'un même auteur »⁹¹.

L'autotextualité est une pratique très courante chez Perec. Pour rester dans *La Disparition*, le premier chapitre du roman est une réécriture lipogrammatique d'*Un homme qui dort*, reconnaissable dès le titre de ce chapitre : « Qui, d'abord, a l'air d'un roman jadis fait où il s'agissait d'un

⁸⁹ Je renvoie à la thèse de M. Parayre, *op. cit.*

⁹⁰ Poe, Edgar Allan, *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym*, trad. Charles Baudelaire, Paris, Lévy, 1868, p. 277 [édition numérisée] URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2028284/f280.image> (consulté le 18/04/15)

⁹¹ M. Van Montfrans, *op. cit.*, p. 80.

individu qui dormait tout son saoul » (*La Disparition*, p. 17). Bien que la référence soit ici reconnaissable par un lecteur des deux romans, elle est à nouveau explicitée par l'építex-te auctorial, Perec expliquant dans un entretien que cela relève d'une volonté de créer un réseau entre ses différents livres :

[...] d'une façon peut-être plus élaborée, je crois qu'il s'agit de relier entre eux mes différents livres, de fabriquer un réseau où chaque livre incorpore un ou plusieurs éléments venus d'un livre antérieur (ou même postérieur : d'un livre encore en projet ou en chantier) ; ces autoréférences commencent à apparaître dans *La Disparition* (qui commence comme une traduction sans « e » de *Un homme qui dort*) ; elles se développent plus ou moins sciemment dans *La Boutique obscure*, *Espèces d'espaces*, *W*, et sont beaucoup plus manifestes dans *La Vie mode d'emploi* qui utilise des éléments venus de presque tous mes autres textes⁹².

La Vie mode d'emploi est en effet le livre le plus complexe du point de vue de l'intertextualité, du fait que les citations et les références à des livres spécifiques font partie des contraintes sur lesquelles se fonde le roman. En plus des références à la trentaine d'auteurs indiqués dans le « Post-scriptum », plusieurs éléments du système des contraintes sont relatifs à l'intertextualité : il s'agit des listes intitulées « Citation 1 » et « Citation 2 » et de la liste intitulée « Livres », qui contient des titres d'œuvres spécifiques parmi lesquelles figure *La Disparition*⁹³. Bien que cette dernière liste ne contienne qu'un seul titre de Perec, il s'avère que des références à d'autres de ses livres apparaissent dans *La Vie mode d'emploi* :

Ces allusions sont de formes et d'ampleur très variables : cela va de la citation courte mais exacte (ainsi l'építex-te du dernier chapitre « Je

⁹² G. Perec, « Entretien Perec / Jean-Marie Le Sidaner », *loc. cit.*, p. 94.

⁹³ Voir annexe 2 (« Tableau des contraintes de *La Vie mode d'emploi* »).

cherche en même temps l'éternel et l'éphémère » vient évidemment des *Revenentes*) à la réécriture approximative : le bon lecteur perecquien reconnaîtra sans trop de mal des échos d'*Un homme qui dort* dans l'histoire de Grégoire Simpson (Chapitre LII) et de l'*Augmentation* dans celle des Réol (chapitre XCVIII)⁹⁴.

Le personnage de Grégoire Simpson est, par ailleurs, une référence double, renvoyant à la fois à celui d'*Un homme qui dort* et au Gregor Samsa de *La Métamorphose* de Kafka : « Dans une des mansardes [de *La Vie mode d'emploi*], Perec a placé, face à une bassine de matière plastique rose, la réplique, trait pour trait, de l'homme qui dort, le kafkéen Grégoire Simpson, tout aussi reclus et absent »⁹⁵. Les citations d'*Un homme qui dort* dans *La Vie mode d'emploi* sont nombreuses⁹⁶, donnant au texte le même statut que celui des œuvres d'autres auteurs cités dans le « romans » de Perec. Cela dit, la présence des autres livres de Perec est désignée par le fait que son propre nom apparaît dans la liste des auteurs du « Post-scriptum ». Il se mêle ainsi à l'ensemble des auteurs cités, d'autant plus que le même type de traitement citationnel est réservé à ses œuvres et à celles des autres :

les emprunts n'étant ni démarqués ni référés, rien ne distingue plus les greffes allographes de celle tirées des propres écrits de Perec. Quelle que soit leur origine graphotextuelle, elles ne sont pas moins fondues et confondues au sein du texte-récepteur⁹⁷.

⁹⁴ Perec, Georges, *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, éd. Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs, Paris-Cadeilhan, Éditions du CNRS-Zulma, 1993, p.26.

⁹⁵ C. Burgelin, *Georges Perec, op. cit.*, p. 74.

⁹⁶ Dans son article « Variations perecquiennes » (dans Limat-Letellier, Nathalie et Marie Miguet-Ollagnier [éds.], *L'Intertextualité*, Paris, Les Belles Lettres, 1998, p. 461-489), Andrée Chauvin recense toutes les phrases tirées d'*Un homme qui dort* qui apparaissent dans *La Vie mode d'emploi*, principalement dans le chapitre LII. Voir en particulier l'annexe 1 de son article, p. 490-492. Par ailleurs, l'homme qui dort apparaît comme l'ancien locataire de l'appartement des Plassaert (voir dans l'annexe 3 « Plan de l'immeuble de *La Vie mode d'emploi* »).

⁹⁷ Sirvent, Michel, *Georges Perec ou le dialogue des genres*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2007, p. 17.

Le fait de considérer la littérature comme un puzzle dans lequel ses œuvres viendraient s'inscrire caractérise tout autant le rapport de Perec à ses propres textes qu'à ceux des autres. Partant de l'idée que l'autotextualité cherche à relier ses livres entre eux, on posera, de manière analogue, que l'intertextualité est une façon de les relier au grand puzzle de la littérature ; l'image finalement obtenue serait alors celle d'un ensemble ayant une cohérence et une signification bien au-delà de chaque texte pris individuellement : « tout ce que je vais écrire s'organisera [...] comme un puzzle dont chaque livre serait l'une des pièces »⁹⁸. Et chacun des livres va donner forme à un ensemble à travers le sens produit par l'interaction entre les différentes pièces : « Ce que j'aime dans l'idée du puzzle [...], c'est qu'une pièce isolée n'a pas de sens en soi. Elle est inerte. C'est la capacité de la relier aux autres qui lui donne son sens, sa cohérence »⁹⁹. L'autotextualité n'est pas seulement un moyen de faire référence à ses livres, elle est une façon de leur donner, par leur assemblage, une cohérence et une unité.

Par ailleurs, à cette métaphore de la littérature comme puzzle s'ajoute celle du tableau d'*Un cabinet d'amateur* en tant que lieu où sont rassemblées les œuvres des autres aussi bien que celles de l'auteur lui-même, se faisant ainsi la représentation de l'acte citationnel et métatextuel. Cette œuvre comporte du reste une autre modalité de l'intertextualité dont il n'a pas encore été question, et qui s'avère être aussi une façon d'attirer l'attention du lecteur : la pratique de la variation.

Variations perecquiennes¹⁰⁰

Le motif des variations réalisées sur un hypotexte apparaît dans plusieurs textes de Perec, mais parmi les plus emblématiques se trouve

⁹⁸ G. Perec, « La vie : règle du jeu », *Entretiens et Conférences*, vol II, *op. cit.*, p. 267.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 267-268. Pour une étude sur la possibilité de considérer la totalité des œuvres de Perec comme formant un tout unifié, voir les travaux de Jean-Luc Joly, « Des choses qui dorment », *Roman 20-50*, n° 51, 2011, p. 11-26 ; et sa thèse de doctorat : *Connaissance du monde : multiplicité, exhaustivité, totalité dans l'œuvre de Georges Perec*, Université Toulouse II-Le Mirail, 2006.

¹⁰⁰ J'emprunte la formule à A. Chauvin, « Variations perecquiennes », *art. cit.*

« Still life/Style leaf »¹⁰¹, qui est le texte de la mise en abyme par excellence, car c'est l'acte même de l'écriture qui est mis en scène. Partant d'une description des objets se trouvant sur le bureau de l'écrivain (qui concerne les outils aussi bien que le lieu de l'écriture), le texte en vient à se « décrire » lui-même. Mais l'inscription de l'acte d'écriture est mentionnée dès le début : « Le bureau sur lequel *j'écris* est une ancienne table de joailler, en bois massif [...] est tendu d'un drap noir d'une texture extrêmement serrée » (p. 107)¹⁰². Une fois la description de tous les objets faite, reste la feuille sur laquelle l'auteur a écrit, mais le texte alors recopié ne l'est pas à l'identique, comme le montre ce passage :

Au premier plan, se détachant nettement sur le drap noir de la table, se trouve une feuille de papier quadrillé, de format 21 x 29,7, presque entièrement couverte d'une écriture exagérément serrée, et sur laquelle on peut lire : le bureau sur lequel *j'écris* est une ancienne table de joailler, en bois *verni* [...] est tendu d'un drap noir d'une texture *très fine* [...] ¹⁰³ (p. 113).

Le bois « massif » est devenu « verni », la texture « extrêmement serrée » du drap est devenue « très fine », comme si le processus de l'écriture avait poli et affiné le texte premier. Non seulement le texte se représente lui-même, mais il représente aussi, métatextuellement, le travail de l'écrivain améliorant en quelque sorte son propre texte. Il est par ailleurs significatif que le titre, traduit littéralement, aboutirait à quelque chose comme « Vie figée/Feuille de style ». Le premier texte est la description des objets fixes, de la « vie figée » de la table (la « nature morte » devenant ici « vie figée »), le deuxième, parce qu'il contient l'écriture, est feuille de style, n'est plus quelque chose d'immobile, signifiant par là que l'écriture transforme les

¹⁰¹ Perec, Georges, « Still life/Style leaf », *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, coll. « Librairie du XXI^e siècle », 1989, p. 107.

¹⁰² Je souligne.

¹⁰³ Je souligne les variations.

objets en littérature. Du reste, le fait que la table ait été une table de joaillier¹⁰⁴ avant de devenir un bureau est également signe de la transformation qui parcourt l'écriture de Perec : « le support de l'écrit résulte d'une préalable mutation, où il n'est peut-être pas trop malaisé de lire, par métonymie de la contiguïté, une certaine manière de considérer la *transformation* comme geste fondateur de toute écriture »¹⁰⁵. Cette transformation est représentée par les cinquante variations¹⁰⁶ qui caractérisent le texte de la copie. Au-delà de la valeur métatextuelle qui désigne l'acte d'écriture de Perec, ce texte est aussi une mise en pratique d'une théorie de la description. En effet, ce texte était une commande pour la revue américaine *Yale French Studies*, qui avait sollicité à l'écrivain un texte théorique sur sa manière de décrire. Lors d'un colloque à Albi en 1981, Perec explique que « devant l'incapacité où [il] étai[t] de produire un texte théorique sur la description, [il a] fait un texte qui est à la fois une description et une description de la description »¹⁰⁷.

La mise en abyme du texte désigne ainsi le travail de transformation réalisé par Perec et, en même temps, se dote d'une valeur théorique. Le travail de transformation citationnelle, accompagné de sa valeur métatextuelle et associé à celui de la variation, met en évidence le travail même de l'écriture tant du point de vue de la forme que de celui de la théorie. Si dans le cas de ce texte les variations sont assez facilement repérables, car le texte original et la « copie » sont donnés ensemble, les variations que Perec introduit lorsqu'il pratique l'autotextualité sont nombreuses et supposent une forme de reconnaissance, ce qui les distingue

¹⁰⁴ Il n'est pas anodin qu'il s'agisse d'une table de joaillier, car son oncle David Bienenfeld était marchand de perles (D. Bellos, *op. cit.*, p. 43-44).

¹⁰⁵ Magné, Bernard, « De l'écart à la trace : avatars de la contrainte », *Études littéraires* [en ligne] vol. 23, n° 1-2, 1990, p. 10. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/500924ar> (consulté le 18/04/15).

¹⁰⁶ Ces variations ont été recensées par Bernard Magné dans l'article « Bout à bout tabou : about *Still life/style leaf* » dans Ribière, Mireille, *Parcours Perec*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 107-108.

¹⁰⁷ G. Perec, « A propos de la description », *loc. cit.*, p. 235.

de l'impli-citation dont le principe est justement de ne pas être évidente au premier abord :

La variation désigne aussi bien un procès qu'un résultat. Le changement de valeur, de quantité, de grandeur, de forme de la variation, suppose que le lien demeure perceptible entre l'élément sur lequel va s'exercer la variation et l'élément (le même ?) une fois affecté par la variation. La variation allie transformation et reconnaissance¹⁰⁸.

À partir de ce principe, la variation est plus facilement repérable, même lorsque texte original et variante se trouvent dans deux lieux différents¹⁰⁹. Le cas de variation le plus élaboré et le plus intéressant à nos yeux est la façon dont une grande partie des tableaux mentionnés dans *La Vie mode d'emploi* ont servi de matrices¹¹⁰, avec des variations, à *Un cabinet d' amateur* où presque tous les tableaux figurent dans la toile du peintre Kürz¹¹¹. Pour ne donner qu'un exemple, le tableau *La Chasse au tigre* d'*Un cabinet d' amateur* renvoie à « une scène classique de chasse au tigre sur un mur peint dans la reproduction de l'appartement des Altamont »¹¹² (*La Vie mode d'emploi*, p. 96), également mentionné dans l'histoire n° 54 du *Compendium* (*La Vie mode d'emploi*, p. 283), avec quelques précisions en guise de variations : « Maharadja offrant une chasse au tigre à un Européen roux ». L'exemple de cette toile montre que la variation s'effectue d'un texte

¹⁰⁸ A. Chauvin, Andrée, « Variations perecquiennes », *art. cit.*, p. 462.

¹⁰⁹ Bien évidemment, la reconnaissance suppose la connaissance préalable du texte altéré, elle peut donc potentiellement passer inaperçue pour un lecteur non informé.

¹¹⁰ « Le *Cabinet d' amateur*, c'est un livre, disons, pratiquement à programme. En huit jours, j'ai énuméré les cent tableaux qui seraient décrits, auxquels il serait fait allusion dans le livre, chacun correspondant à un chapitre de *La Vie mode d'emploi* », G. Perec, « Entretien Georges Perec / Bernard Pous », *loc. cit.*, p. 151.

¹¹¹ Pour une étude détaillée des transformations des tableaux de *La Vie mode d'emploi* dans *Un cabinet d' amateur* voir l'article de Chauvin, Andrée ; Hartje, Hans ; Larrivé, Véronique et Monk, Ian, « Le "cahier des charges" d'*Un cabinet d' amateur* », *Cahiers Georges Perec 6. L'œil d'abord... Georges Perec et la peinture*, Paris, Seuil, 1996, p. 128-156.

¹¹² S. Rosiński-Pellerin, *op. cit.*, p. 113.

à l'autre, mais aussi, de la même façon que pour « Sitll life/Style leaf », à l'intérieur d'un même texte.

La mention de tableaux n'est pas ici anodine. En effet, dans le programme des contraintes de *La Vie mode d'emploi*, les références aux dix livres figurant dans la liste « Livres » sont associées à dix tableaux¹¹³ :

Les tableaux servent donc également comme des indices de l'intertexte : tout tableau évoqué [...] est une séquence à haute probabilité citationnelle. Ainsi, le tableau préféré de Winckler représente la scène finale du *Procès* de Kafka déjà évoquée dans *Un homme qui dort*¹¹⁴.

Dans ce cas précis, il y a un double effet citationnel qui permet, à travers un unique élément, de relier non seulement les œuvres de Perec entre elles, mais aussi avec celles d'autres auteurs. Ce qui semble se trouver au centre de la démarche de variation autotextuelle s'avère être là aussi, comme dans l'impli-citation, la volonté de modifier le sens du texte source, d'en faire émerger différents sens possibles : « ce que la variation intratextuelle promet ici, c'est plutôt une recomposition de tout le paysage de l'écriture y compris des textes antérieurs »¹¹⁵. En ce sens, la moindre variation, qu'elle soit changement de forme ou de contexte, entraîne la modification du sens, ce qui renvoie à la métaphore du puzzle présentée dans *La Vie mode d'emploi* : le fragment seul ne signifie rien, c'est dans l'ensemble qu'il prend son sens : « l'élément ne préexiste pas à l'ensemble, il n'est ni plus immédiat, ni plus ancien, ce ne sont pas les éléments qui déterminent l'ensemble, mais l'ensemble qui détermine les éléments » (*La Vie mode d'emploi*, p. 17). En ce sens, on peut dire que si l'ensemble change, le sens du fragment aussi. Les manœuvres transformationnelles de l'intertextualité élargie comme de l'intertextualité restreinte aboutissent toujours à la modification du sens du fragment emprunté. La multiplicité et

¹¹³ Voir annexe 2 (« Tableau des contraintes de *La Vie mode d'emploi* »).

¹¹⁴ M. Van Montfrans, *op. cit.*, p. 272.

¹¹⁵ A. Chauvin, « Variations perecquiennes », *art. cit.*, p. 471.

la quantité de pratiques citationnelles mettent en scène cette image du puzzle qui contiendrait à la fois les œuvres admirées et les siennes propres. De fait, ainsi que l'affirme Claude Burgelin, avec *La Vie mode d'emploi* Perec fait « de la copie un moyen d'accès au roman, aux romans »¹¹⁶.

On remarquera que le thème de la copie est présent dans l'univers littéraire de Perec dès son premier roman, *Le Condottière*, dans lequel Gaspard Winckler, faussaire professionnel, se consacre à l'activité de copie de tableaux célèbres. Cependant, confronté à l'échec, on pourrait poser l'hypothèse qu'une possible solution à l'impossibilité de la copie parfaite résiderait dans le jeu avec la variation minuscule comme manière de se déprendre du modèle et de manifester sa singularité. Ceci pourrait expliquer le « vouloir-être Flaubert » qui s'accomplit par la réalisation de modifications volontaires et assumées du texte source.

Si le motif de la copie est cher à Perec, sa mise en pratique l'est d'autant plus qu'elle constitue un principe créateur. Il ne s'agit donc pas uniquement de copier pour faire référence à l'œuvre d'un autre, mais aussi de l'altérer, d'y insérer une variation qui permettra de déclencher l'imagination, la créativité, pour donner à l'hypotexte un sens nouveau. Cette pratique de la variation n'est autre que la représentation scripturale du principe du *clinamen* : « Nous avons un mot pour la liberté, qui s'appelle le clinamen, qui est la variation que l'on fait subir à une contrainte »¹¹⁷. Cette infime variation entraînera la création d'un nouveau tableau, d'un nouveau texte, d'un nouveau sens : « Selon cette théorie [du clinamen], que Perec a développée maintes fois¹¹⁸, le sens est produit moins par le système que par les écarts qu'on lui impose »¹¹⁹. Ainsi, dans *Un cabinet d'amateur*, Lester

¹¹⁶ C. Burgelin, *Georges Perec, op. cit.*, p. 210.

¹¹⁷ Perec, Georges, « Création et contraintes dans la production littéraire », *Entretiens et Conférences*, vol. II, *op. cit.*, p. 316.

¹¹⁸ On peut se référer à la transcription d'un manuscrit de Perec intitulé « Défense de Klee » (*Cahiers Georges Perec 6, op. cit.*, p. 16-26) dans lequel la phrase de Klee : « le génie c'est l'erreur dans le système » (p. 25) est à rapprocher du *clinamen*. Ce rapprochement est d'ailleurs fait par Perec lui-même lors d'un entretien avec Ewa Pawlikowska (G. Perec, « Entretien Perec/Ewa Pawlikowska », *loc. cit.*, p. 202).

¹¹⁹ B. Magné, « Bout à bout tabou : about *Still life/Style leaf* », *art. cit.*, p. 101.

Novak considère la variation comme « un processus d'incorporation, [un] accaparement : en même temps projection vers l'Autre, et Vol, au sens prométhéen du terme », entre lesquels « se tracent les frontières fragiles qui constituent le champ étroit de toute création » (*Un cabinet d'amateur*, p. 60-61). Cet *accaparement* rappelle singulièrement l'entreprise citationnelle des *Choses* où il « s'agissait sans doute d'un *accaparement*, d'un vouloir-être Flaubert »¹²⁰.

Les propos du personnage de Lester Novak – qui est, au demeurant, un critique d'art, et tient donc un discours critique – sont en réalité des réflexions applicables au propre travail intertextuel de Perec. De la même manière que « Still life/ Style leaf » fonctionne comme théorie de la description, *Un cabinet d'amateur* s'avère être la mise en pratique de la théorie de l'intertextualité perecquienne. Autant le tableau qui met en scène les variations réalisées sur les toiles reproduites que les réflexions du critique sont des mises en abyme de l'écriture de Perec :

L'on aurait pu penser que le peintre avait eu à cœur d'exécuter chaque fois des copies aussi fidèles que possible et que les seules modifications perceptibles lui avaient été imposées par les limites mêmes de sa technique picturale. Mais l'on ne tarda pas à s'apercevoir qu'il s'était au contraire astreint à ne jamais recopier strictement ses modèles, et qu'il semblait avoir pris un malin plaisir à y introduire à chaque fois une variation minuscule : d'une copie à l'autre, des personnages, des détails disparaissaient ou changeaient de place, ou étaient remplacés par d'autres [...] (*Un cabinet d'amateur*, p. 21-22)

La pratique perecquienne de l'intertextualité, qu'elle soit impli-citation ou variation, relève du plaisir de l'écriture et de la jubilation produite par l'écart. Mais au plaisir de cacher les variations effectuées s'ajoute celui de donner les pistes pour qu'elles puissent être trouvées, particulièrement en ce

¹²⁰ Je souligne. G. Perec, « Emprunts à Flaubert », *art. cit.*, p.50.

qui concerne l'impli-citation, puisqu'elle consiste en une dissimulation des emprunts et en même temps en leur désignation. Nous avons vu que l'impli-citation s'accompagne la plupart du temps d'une valeur métatextuelle qui permet de montrer les opérations d'écriture réalisées par Perec : « [...] le système des collages et des citations met au jour la présence d'un énonciateur extérieur à la fiction qui réfléchit sur son activité et élabore des liens entre les mots et les choses »¹²¹. L'intertextualité perecquienne, à mesure qu'elle se complexifie et se systématisé, devient miroir du texte lui-même et, partant, des mécanismes de l'écriture, qui reposent principalement sur la logique du piège :

L'intertextualité rejoint ainsi d'autres productions toujours à leurres : trompe-l'œil, pastiche, fausse érudition, qui ne sont que les formes les plus spectaculaires et les plus exacerbées d'une écriture prise dans une double postulation : « rester caché, être découvert » (*W ou le souvenir d'enfance*, p. 18)¹²².

En mettant en perspective l'œuvre et la biographie, cette pratique citationnelle s'éclaire d'une lumière nouvelle. En effet, l'oscillation entre occultation et désignation caractérise la conception perecquienne de l'écriture mais aussi de la vie : « Je crois qu'il a une chose qui définit assez bien, la vie d'abord, l'enfance et l'écriture ensuite : c'est un enfant qui joue à cache-cache »¹²³. Mais le métatextuel rend l'effacement total impossible, puisqu'il est lui-même le signe de l'écriture : « le métatextuel, en tant que trace de la scription, se trouve lui-même pris dans les contradictions de l'écriture : marquer, masquer »¹²⁴. De cette oscillation entre cacher ou montrer le recours à l'intertextualité, émergent trois enjeux théoriques de l'écriture, dont les deux premiers sont corollaires l'un de l'autre : manifester

¹²¹ Samoyault, Tiphaine, *L'Intertextualité*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2011, p. 81.

¹²² B. Magné, « Pour une pragmatique de l'intertextualité perecquienne », *art. cit.*, p. 95.

¹²³ G. Perec, « En dialogue avec époque », *loc. cit.*, p. 119.

¹²⁴ B. Magné, « Le puzzle mode d'emploi... », *art. cit.*, p. 56.

la lignée littéraire dans laquelle l'écrivain se situe, faire apparaître la singularité de son écriture en montrant les mécanismes de transformation citationnelle et tenter d'engager une participation active de la part du lecteur.

Enjeux théoriques de l'intertextualité perecquienne

Toutes les transformations intertextuelles des œuvres des autres et des siennes à l'intérieur des univers fictionnels de Perec désignent non seulement le plaisir du jeu textuel et de la manipulation des mots, mais aussi l'admiration et la reconnaissance envers ces auteurs qui l'ont mené vers sa propre écriture : « D'un même geste unificateur, son écriture se rend solidaire à la fois de *la* littérature et de *sa* littérature, dans un double geste citationnel »¹²⁵. Ce « geste citationnel » est en effet une façon pour Perec de montrer l'univers littéraire dont il se nourrit et de partager son plaisir à écrire :

[...] mon univers littéraire est fait de tout ce que j'ai lu et ingurgité, de tout ce qui m'a ému et donné envie d'écrire. Aussi, l'ensemble de mes livres finira par dessiner une figure unique qui sera mon envie d'écrire, qui sera cette espèce de voracité envers les mots que j'aurai déployée pendant le temps de mon existence¹²⁶.

En plus d'être une façon de rendre hommage à ses écrivains préférés, l'intertextualité est aussi une manière de manifester sa conception de la littérature et, partant, de se situer face à l'histoire littéraire de son temps. Il n'est pas sans signification de convoquer un écrivain réaliste comme Flaubert à l'ère du Nouveau Roman. Mais cela fait sens lorsque l'on sait que Perec était opposé à une conception de la littérature qui ne ferait que parler

¹²⁵ B. Magné, « Pour une pragmatique de l'intertextualité perecquienne », *art. cit.*, p. 94.

¹²⁶ G. Perec, « La vie est un livre », *loc. cit.*, p. 76.

d'elle-même. Perec défendait un réalisme littéraire, certes différent de celui du XIX^e siècle, mais un réalisme tout de même, dans le sens où, pour lui, la littérature est le lieu de « l'expression la plus totale des réalités concrètes »¹²⁷. L'œuvre littéraire est conçue comme un discours sur le monde et non seulement comme un discours sur la littérature :

[...] si la littérature crée une œuvre d'art, c'est parce qu'elle ordonne le monde, c'est parce qu'elle le fait apparaître dans sa cohérence, c'est parce qu'elle le dévoile [...] Ce dévoilement, cette mise en ordre du monde, c'est ce que nous appelons le réalisme [...] le réalisme est description de la réalité, mais décrire la réalité c'est plonger en elle et lui donner forme, c'est mettre à jour l'essence du monde : son mouvement, son histoire¹²⁸.

Cependant, ce réalisme littéraire est pour l'essentiel défendu par Perec pendant la période du groupe de *La Ligne générale*, dont la vision est profondément marquée par les écrits de Lukács. Bien que ces propos fassent partie de ses écrits de jeunesse et que sa vision ait bien sûr évolué¹²⁹, il n'en demeure pas moins qu'ils répondent directement aux mouvements littéraires de l'époque, qu'ils sont la marque d'un positionnement théorique littéraire et constituent tout de même de « véritables prémisses de l'œuvre,

¹²⁷ Perec, Georges, « Pour une littérature réaliste », *L.G. Une aventure des années soixante*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1992, p. 51.

¹²⁸ *Idem.*

¹²⁹ Quelques années après, lors de la conférence de Warwick en 1967, Perec parle d'un « réalisme citationnel » (« Pouvoirs et limites du romancier français contemporain », *loc. cit.*, p. 38) où la matière de l'écriture serait moins le réel que la culture et le langage : « L'écriture réaliste, telle que la conçoit alors Perec [en 1967], n'est pas sous la juridiction du réel mais sous celle de la culture et du langage ; elle exige la maîtrise de différents types de discours, littéraires et autres, et passe ainsi par l'emprunt et le pastiche. Cela pour aboutir, en fin de compte, non pas à une vérité mais à une fiction, un produit qui ouvre sur l'imaginaire »¹²⁹ (D. Bertelli et M. Ribière, « Avant-propos », *Entretiens et conférences*, *op. cit.*, vol. II, p. 10).

Par ailleurs, au début des années 1980, l'idée d'une littérature qui devrait se servir du langage et de l'écriture pour exprimer et faire émerger le réel cédera la place à la notion de fiction comme moyen de dire la réalité : « Ce qui entoure la réalité à travers le langage est de l'ordre de la fiction, et c'est à travers la fiction et le langage que les gens communiquent » (G. Perec, « La fiction et son faire », *Entretiens et Conférences*, vol. II, p. 259). Voir à ce propos la thèse de T. Raus, *op. cit.*, p. 12-18.

une éthique de l'écriture perecquienne dont les fondements se puisent dans une pensée de l'acte littéraire ancré dans un nouveau réalisme, annonciateur certainement du regard infra-ordinaire sur le monde que Perec invitera par la suite ses lecteurs à adopter »¹³⁰. De fait, comme nous le verrons dans les prochains chapitres, l'infra-ordinaire se trouve en germe, sous une forme différente dans cette approche du réel et prendra une valeur théorique importante. Mais ce qui nous intéresse ici est l'idée que la littérature doit être « accrochée au réel » et qu'une telle conception défend une littérature référentielle, contrairement à l'idéologie littéraire dominante des années 1960-1970, période durant laquelle il écrit la majorité de ses romans. Ainsi Perec écrit-il en particulier un article intitulé « Le nouveau roman et le refus du réel »¹³¹, dans lequel il critique l'approche des nouveaux romanciers de la littérature pour défendre le goût du romanesque, qui sera en effet exacerbé par son adhésion à l'Oulipo : « la contrainte lève tout un système de censure d'approche, de censure de récit. C'est un accès au romanesque. [...] Ce qui en sort, c'est une narrativité, un goût pour la narration, pour l'aventure »¹³².

Ce goût pour la narration est visible dans les modèles choisis par Perec, qui s'inspire majoritairement de grands romanciers du XIX^e et du début du XX^e siècles, mais aussi de certains de ses contemporains : Verne, Flaubert, Balzac, Proust, Melville, Roussel, Butor, Queneau, parmi bien d'autres, sont des écrivains qui racontent des histoires tout en portant une attention au langage et à la forme. Mais faire référence à d'autres œuvres, à d'autres écrivains, c'est aussi apprendre à s'en libérer pour trouver une voix propre, pour trouver « le jaillissement au-delà de la citation » (*Un cabinet d'amateur*, p. 28). Imiter pour s'approprier, se libérer et ne pas rester

¹³⁰ T. Raus, *op. cit.*, p. 15.

¹³¹ G. Perec, « Le Nouveau Roman et le refus du réel », *art. cit.*

¹³² G. Perec, « La maison des romans », *En dialogue avec l'époque*, *op. cit.*, p. 84. De fait, Christelle Reggiani fait la démonstration que, répondant à l'éviction du romanesque par les Nouveaux Romanciers, « l'écriture sous contrainte [se fait] le moyen d'une reconquête des prestiges de l'imagination » (*L'Éternel et l'Éphémère*, *op. cit.*, p. 82 sq.).

enfermé dans un rapport angoissant à l'autre (comme le proposait Bloom), mais bien dans une logique de dépassement de l'autre :

L'amour de certains Maîtres est aussi l'exécration de ces mêmes Maîtres. Dire l'amour qu'on en a est aussi les mettre à distance, se libérer de leur envoûtement, dégager, au-delà d'eux, un espace vide qui rejoue l'angoisse et le désir de penser et de produire sa propre langue. Parce qu'il ouvre à l'étreinte de cette angoisse et à la volupté de ce désir (le désir qui fait écrire), le fait de dire l'amour des Maîtres les périmé en même temps qu'il prétend, d'une certaine manière, en fonder la pérennité¹³³.

S'inspirer de leur grandeur mais aussi montrer leurs limites ; c'est précisément cette mise à distance de l'autre qui permet l'émergence d'un regard critique et de l'avènement de soi. En cherchant à dépasser ses prédécesseurs, l'écrivain enclenche une réflexion sur sa situation vis-à-vis d'eux ainsi que sur sa propre activité scripturale :

Écrire, c'est s'inscrire dans (c'est-à-dire éventuellement contre) un ensemble culturel, social, linguistique : les Lettres, la langue, une œuvre constituée. Le pari de tout écrivain, tout en se sachant captif de la Bibliothèque de Babel, consiste à exister singulièrement comme écriture¹³⁴.

Nous avons vu que le métatextuel qui accompagne les pratiques intertextuelles perecquiennes était une façon de mettre en évidence le travail de la transformation et, partant, de montrer la singularité de sa propre écriture, de manifester les sens nouveaux apportés par la passion de la littérature et par les joies de l'écriture. Car montrer le travail réalisé sur

¹³³ Prigent, Christian, *Ceux qui merdRent*, Paris, P.O.L., 1991, p. 29.

¹³⁴ Chauvin, Andrée, « Le jeu des erreurs ou métamorphoses en minuscules », *Études littéraires* [en ligne] vol. 23, n° 1-2, 1990, p. 87. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/500929ar> (consulté le 19/04/15)

la citation par la citation elle-même, c'est montrer l'écriture de Perec, c'est désigner par ricochet la singularité née du dialogue avec les autres. Du reste, le concept de *clinamen* tel qu'il est employé par l'Oulipo, et notamment par Perec, peut apparaître « comme le moyen et la trace d'une certaine expression de l'auteur »¹³⁵.

Mais ce que les mécanismes de l'intertextualité perecquienne mettent plus particulièrement en œuvre, c'est une théorie de la lecture. Bien que l'effacement des traces de l'intertextualité soit paradoxal, car sans autres indications les références risquent fort de passer inaperçues, nous avons vu que Perec a recours à maintes stratégies pour désigner l'intertextualité, comme l'épitéxte auctorial ou l'abondance de références pour multiplier les occasions pour le lecteur de découvrir les intertextes.

En 1967, lors d'un colloque sur les *mass-media*, Perec manifestait déjà son intérêt pour la prise en compte de la participation du lecteur, qu'il considérait comme n'étant pas suffisamment sollicitée : « On a encore peu d'éléments sur ce que serait l'implication du lecteur dans l'œuvre. Sa participation active semble exclue (le lecteur consomme ce que l'écrivain produit ; ses chances d'intervention sont minces [...]) »¹³⁶. Plus loin, il associait la dimension lectorale à la pratique de la citation : « La connivence peut apparaître dans l'usage des citations [...] »¹³⁷. Parce que l'intertextualité requiert une reconnaissance de la part du lecteur, elle apparaît comme un moyen de susciter la participation de ce dernier, d'autant plus lorsque l'auteur donne des indices à peine visibles de cette intertextualité qui, par leurs apparitions presque mystérieuses, sont à même de solliciter la curiosité du lecteur. Outre l'exemple du « Post-scriptum » de *La Vie mode d'emploi*, qui est une façon d'inciter le lecteur suffisamment curieux à retourner au texte en quête de ces citations non explicitées, la présence abondante d'allusions, de références, de reprises

¹³⁵ Reggiani, Christelle, Poétiques oulipiennes. La contrainte, le style, l'histoire, Paris, Droz, 2014, p. 24.

¹³⁶ G. Perec, « Écriture et mass-média », *En dialogue avec l'époque, op. cit.*, p. 39.

¹³⁷ Idem.

proustiennes dans ce même roman, qui « ne sont jamais attribuées explicitement à leur auteur réel, [...] invitent le lecteur à se faire enquêteur pour tenter de reconnaître, derrière les mots de Perec, ceux de Proust »¹³⁸. Le principe de l'impli-citation d'effacer la trace de la citation, de parvenir à une fusion de la citation dans la narration perecquienne, fait écho au projet Bartlebooth dont l'objectif final était de restituer la blancheur du papier¹³⁹.

Du reste, par l'introduction régulière d'infimes variations sur le texte source, Perec entraîne le lecteur presque malgré lui à porter une attention méticuleuse à la lecture, à lui donner l'impression de tomber « sur des phrases que l'on a déjà lues ailleurs » (*La Vie mode d'emploi*, p. 279). De la même manière que les amateurs de peinture dans *Un cabinet d'amateur* s'efforcent de trouver les plus petites variations au moyen de « toutes sortes de loupes et de compte-fils » (*Un cabinet d'amateur*, p 21), le lecteur est incité à avoir la même attitude envers les textes perecquiens, à se faire quêteur de variations¹⁴⁰ :

il s'agit moins d'égarer le lecteur que de l'inciter à poursuivre ses propres pistes. Le clinamen, avec son pouvoir de déconstruction, intervient alors comme ultime mise en garde : la lecture n'est pas reconstruction, mais construction¹⁴¹.

Les romans deviennent ainsi des terrains de jeu dans lesquels le lecteur est invité, par diverses stratégies, à voir les auteurs *impli*-cités. En effet, la conception de la littérature comme jeu qui se joue à deux est représentée par *La Vie mode d'emploi* :

¹³⁸ Bonnot, Marie, « Reprendre, citer et ne pas dire : Enquête sur l'intertextualité proustienne dans le chapitre XCIX de *La Vie mode d'emploi* », *Le Cabinet d'amateur, revue d'études perecquiennes*, p. 2 [Disponible en ligne] URL : <http://associationgeorgesperec.fr/spip.php?rubrique12> (consulté le 19/04/15)

¹³⁹ B. Magné, « Le puzzle mode d'emploi... », *art. cit.*, p. 55.

¹⁴⁰ Cette volonté de porter l'attention sur le détail fait sensiblement écho à la « théorie » de l'infra-ordinaire de Perec, qui sera développée dans le prochain chapitre.

¹⁴¹ B. Magné, « Écriture et déconstruction dans les textes de Georges Perec », *Perecollages, op. cit.*, p. 238.

Le sens final [de *La Vie mode d'emploi*], je ne sais pas ce que c'est... Mais je sais que ce qui est produit par l'accumulation des lettres, des mots, des phrases, c'est une fiction. C'est-à-dire un jeu qui se fait entre deux personnes, entre un écrivain – homme de lettres – et un lecteur¹⁴².

Qu'il soit pris sous l'angle de la variation ou celui de l'implication, le fait de considérer la littérature comme un jeu désigne tant la créativité de l'auteur que sa découverte par le lecteur, toutes deux étant des activités qui conduisent à la production de sens nouveau, même lorsque l'intertexte reste identique à lui-même :

Perec est fasciné par l'étrange alchimie qui produit du neuf à partir de l'identique, par les possibilités d'invention qu'offre le fait de se lover dans les phrases des autres pour mieux les déloger. [...] La part d'invention revient à la ruse, au trompe-l'œil, autrement dit, au montage¹⁴³.

Les possibilités d'invention ne concernent pas seulement l'écrivain, mais aussi le lecteur, à qui il revient de multiplier les sens possibles, comme le propose Pablo Martín Sánchez : « Perec n'aspire pas à l'exhaustivité, mais à la virtualité, et laisse le lecteur faire ses propres choix de lecture »¹⁴⁴.

Toutefois, la phrase de Paul Klee placée en épigraphe du préambule de *La Vie mode d'emploi* – « L'œil suit les chemins qui lui ont été ménagés par l'œuvre » – appliquée à la métaphore du puzzle et donc au roman lui-même, s'avère être illusoire, car le lecteur peut très bien ne pas suivre ces chemins, ou bien en trouver d'autres. Mais ce qui se dégage de la volonté de faire participer activement le lecteur c'est une conception de l'œuvre comme devant être ouverte : « cette idée d'un livre ouvert est très importante pour

¹⁴² G. Perec, « La vie est un livre », *loc. cit.*, p. 76.

¹⁴³ C. Burgelin, *Georges Perec, op. cit.*, p. 211.

¹⁴⁴ Martín Sánchez, Pablo, « Hypertextualité et pseudo-hypertextualité dans l'œuvre de Georges Perec », *Le cabinet d'amateur* [en ligne], p. 11. URL : <http://associationgeorgesperec.fr/le-cabinet-d-amateur/> (consulté le 19/04/15)

moi : qu'il soit en quelque sorte inachevé [...] »¹⁴⁵. En ce sens, la volonté de guider le chemin du lecteur est dépassée par celle de laisser l'œuvre inachevée :

chaque découverte patiente, chaque mise au jour méticuleuse contribuent à construire des sens multiples, souvent insoupçonnés et à confirmer [...] toute la complexité d'un travail où l'intertextualité omniprésente dépasse, et de très loin, la seule maîtrise, fût-elle virtuose, d'un étonnant savoir littéraire¹⁴⁶.

Écrire des romans c'est raconter des histoires, faire découvrir des personnages et des univers au lecteur, mais aussi laisser la possibilité de multiplier les sens à travers divers mécanismes, en l'occurrence les implications et les variations, mais aussi à travers tout l'appareil paratextuel et péritextuel (les index, épigraphes, annexes, entretiens, etc.), comme le montre *La Vie mode d'emploi*. Ce roman met précisément en scène des centaines d'histoires comme autant de « romans » potentiels¹⁴⁷ :

Ce qui est important pour moi dans un livre, c'est qu'il puisse être lu à plusieurs niveaux. *La Vie mode d'emploi*, de ce point de vue, est complètement réussi : on peut le lire comme l'histoire qui est racontée, comme un puzzle, on peut le recombinaison, on peut...¹⁴⁸

¹⁴⁵ G. Perec, « La vie est un livre », *loc. cit.*, p. 76.

¹⁴⁶ B. Magné, « Pour une pragmatique de l'intertextualité perecquienne », *art. cit.*, p. 95.

¹⁴⁷ Je renvoie à ce sujet à la thèse de doctorat de Pablo Martín Sánchez, dans laquelle il propose l'idée d'une hypertextualité pensée comme une volonté de permettre au lecteur différents choix de lectures : *L'Art de combiner des fragments : pratiques hypertextuelles dans la littérature oulipienne (Raymond Queneau, Georges Perec, Italo Calvino, Jacques Roubaud)*, thèse de doctorat sous la direction de Christelle Reggiani et de Domingo Sánchez-Mesa Martínez, universités de Lille 3 et de Granada (Espagne), 2012. Voir également son article consacré uniquement à l'hypertextualité chez Perec : « Hypertextualité et pseudo-hypertextualité dans l'œuvre de Georges Perec », *art. cit.*

¹⁴⁸ G. Perec, « En dialogue avec l'époque », *loc. cit.*, p. 115.

En ce sens, il apparaît que la conception perecquienne de l'intertextualité recoupe celle de Julia Kristeva (provenant des travaux de Saussure que Perec connaissait¹⁴⁹), notamment en ce qui concerne le signe comme idéologème :

Le signe comme idéologème fondamental de la pensée moderne et comme élément de base de notre discours (romanesque) [...] est *combinatoire* et en cela *relatif* : son sens résulte de la combinatoire dans laquelle il participe avec les autres signes¹⁵⁰.

Ainsi, outre leur orientation vers une littérature de l'imagination par le biais de la désignation d'une certaine « famille » littéraire, et leur opposition à la conception autoréférentielle de la littérature des années 1960, les enjeux théoriques de la pratique intertextuelle de Perec dépassent les questions proprement narratives. En donnant au lecteur un rôle primordial, en considérant le texte comme le lieu de multiples significations à découvrir, Perec se fait l'annonceur non seulement du retour au romanesque qui aura lieu à la fin du XX^e siècle, mais aussi de l'importance accordée à la réception littéraire, particulièrement importante en ce début de XXI^e siècle : « la sensibilité du XXI^e siècle est tournée vers l'activité du lecteur et son rôle dans la production du sens »¹⁵¹. Comme nous le verrons à présent, la volonté de rendre la lecture active s'avère également être un des centres des

¹⁴⁹ Perec possédait un exemplaire des *Anagrammes de Ferdinand de Saussure* de Jean Starobinski. Je renvoie au catalogue de la bibliothèque de Perec établi par Eric Beaumatin et Catherine Binet, que l'on peut consulter en ligne sur le site de l'Association Georges Perec. URL : <http://associationgeorgesperec.fr/la-bibliotheque-de-georges-perec/>.

¹⁵⁰ J. Kristeva, « Problèmes de la structuration du texte », *art. cit.*, p. 316-317.

¹⁵¹ Jeanneret, Michel, « Hermès est terminé, mais l'interprétation est infinie », *Fabula-LhT*, n° 14, « Pourquoi l'interprétation ? », 2015, URL : <http://www.fabula.org/lht/14/jeanneret.html>, (consulté le 19/04/15). Bien entendu, l'intérêt pour la lecture est aussi ancien que la littérature elle-même, mais de nos jours elle fait l'objet de réflexions concernant le type de rapport au monde qu'elle construit. Je renvoie aux travaux de Michèle Petit sur la lecture : *Lire le monde : expériences de transmission culturelle aujourd'hui*, Paris, Belin, 2014 ; *Éloge de la lecture : la construction de soi*, Paris, Belin, 2002. Voir également Macé, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011.

préoccupations littéraires de Vila-Matas, qui use lui aussi de l'intertextualité comme d'un moyen d'inciter le lecteur à aller vers d'autres auteurs, ainsi que de tenter de le saisir dans le réseau de la littérature.

III. VILA-MATAS : « UN SQUATTEUR LITTÉRAIRE »¹⁵²

Les œuvres de Vila-Matas sont massivement habitées par la littérature et mettent en œuvre une pratique intertextuelle extrêmement foisonnante. Des noms d'auteurs, des titres d'ouvrages, des citations fausses et des citations inventées peuplent ses univers romanesques et se font aussi l'occasion de réflexions théoriques sur la littérature. Convoquer le nom d'un auteur ou le titre d'un roman est souvent un prétexte pour en faire l'objet de commentaires critiques. À la différence de Perec, Vila-Matas ne cherche aucunement à masquer ou à fondre dans la narration les références intertextuelles. Bien au contraire, l'intertextualité est clairement affichée comme nous l'avons vu, par exemple, pour *Paris ne finit jamais* qui se présente dès les premières pages comme placé sous le signe de *Paris est une fête* d'Hemingway. *Abrégé d'histoire de la littérature portative*¹⁵³ convoque également plusieurs auteurs, mais aussi des artistes et théoriciens : Valéry Larbaud, Scott Fitzgerald, Garcia Lorca aux côtés de Duchamp et de Walter Benjamin parmi d'autres forment la conspiration *shandy*.

Une anecdote racontée dans *Le Mal de Montano* illustre bien le rapport de l'écrivain à l'intertextualité : le narrateur (*alter ego*, ne l'oublions pas, de l'auteur) raconte un souvenir de jeunesse dans lequel, pour séduire une de ses camarades de classe, il avait recopié un poème de Luis Cernuda en y insérant discrètement un ou deux vers de son cru. De manière tout à fait

¹⁵² Ríos Baeza, Felipe, « Vila-Matas: ese *okupa* literario » dans F. Ríos Baeza, *op. cit.*, p. 15-23.

¹⁵³ Vila-Matas, Enrique, *Abrégé d'histoire de la littérature portative* [1985], trad. Eric Beaumatin, Paris, Christian Bourgois, 1990.

significative, cette pratique lui aura permis, sous le couvert des mots des autres, de trouver son propre style : « La partie de mes poèmes copiée a peu à peu diminué et c'est ainsi que, lentement, mais sûrement, est apparu mon style propre et personnel, toujours – peu ou prou – construit en collaboration avec les écrivains dont je soutirais le sang à mon profit » (*Le Mal de Montano*, p. 148).

Cette pratique s'associe à la métaphore de ce qu'il appelle le « parasitage littéraire » qui consiste, au sens littéral du terme, à écrire aux dépens des autres. Cette image est à rapprocher de la maladie de Montano (pour rester dans la métaphore médicale), qui consiste à être incapable de penser et de vivre sans faire appel à la littérature. Un exemple significatif de cette pratique se trouve précisément dans le deuxième chapitre du *Mal de Montano*, où le narrateur crée un dictionnaire d'écrivains de journaux intimes pour dire quelque chose de son autobiographie, comme on l'a vu précédemment. Il se sert des autres pour ne pas avoir à faire lui-même le travail. Si l'on met ce roman en perspective avec son corollaire, *Bartleby et Compagnie*, qui représente l'aspect opposé du trop-plein de littérature, c'est précisément par le biais du parasitage, ou encore du « vampirisme livresque » (*Le Mal de Montano*, p. 145), que l'auteur parvient à se guérir de l'agraphie provoquée par le travail sur les écrivains Négatifs. Du reste, c'est aussi en s'appropriant l'abandon de l'écriture d'autres écrivains que le narrateur de *Bartleby et Compagnie* revient à l'écriture. Il apparaît ainsi que l'intertextualité opère tant sur les œuvres d'autres écrivains que sur les siennes : « Tout à coup, au lieu d'agir comme un voleur de phrases étrangères, je suis devenu un parasite littéraire de moi-même en décidant [...] que je ferais de mes afflictions les thèmes centraux d'une narration qui marquerait mon retour à l'écriture » (*Le Mal de Montano*, p. 140).

La démarche vilamatassienne d'appropriation des autres est en réalité un moyen de construire ses propres œuvres, ce qui renvoie à une conception théorique de l'intertextualité comme moyen créatif : « sans me hâter, je me suis fait mon propre style, guère éblouissant, mais suffisant, n'appartenant

qu'à moi, grâce au vampirisme et à la collaboration involontaire d'autrui, de ces écrivains dont je me prévalais pour trouver ma littérature personnelle » (*Le Mal de Montano*, p. 148-149). Ainsi, il ne s'agit pas tant de copier pour copier que de le faire pour apprendre de ceux qui ont plus d'expérience pour ensuite trouver sa propre voix. Reformulant le *topos* médiéval des « nains sur des épaules de géants », Vila-Matas s'inscrit dans ce type de relation aux prédécesseurs : « j'ai trouvé ce qui m'est *propre* chez les autres, en arrivant *après* eux, et les accompagnant d'abord et en m'émancipant ensuite » (*Le Mal de Montano*, p. 149). De ce point de vue, la copie fonctionne comme un masque derrière lequel il pourra, lentement et timidement, inclure quelque chose qui lui soit propre. L'approche vilamatassienne de l'intertextualité, davantage qu'une relation d'angoisse ou de dette comme l'entendait Harold Bloom, est une relation de timidité face à la grandeur des autres. C'est ainsi que la dissimulation dans les phrases des autres – ce qui, au demeurant, est l'inverse de la pratique de Perec – devient le moyen pour parvenir à se libérer progressivement et réussir à faire émerger son propre style. Plus il y aura de références à d'autres œuvres et d'autres auteurs, plus l'écrivain sera à l'abri pour travailler, derrière tous ces grands noms, à la fabrication de sa singularité. Le personnage du Docteur Pasavento illustre bien cet attrait pour l'occultation de soi par le biais de la création d'identités autres, d'autant plus si l'on considère que le personnage devient lui-même un des masques de Vila-Matas, ainsi que le montre Charline Pluvinet : « la quête de Pasavento est en réalité le double d'une autre quête à un niveau supérieur : celle de l'écrivain lui-même, Enrique Vila-Matas, disparaissant dans la fiction en se transformant en personnage littéraire »¹⁵⁴.

La dissimulation de soi dans les mots des autres passe aussi par une pratique propre à Vila-Matas, celle de la citation inventée, dont le principe consiste à changer les noms des auteurs des citations empruntées, à s'attribuer la citation d'un autre tout en utilisant les codes graphiques de la

¹⁵⁴ Pluvinet, Charline, « Disparaître dans la fiction. La traversée du miroir du *Docteur Pasavento* », dans *Temps zéro*, n° 3 [en ligne], 2010, URL : <http://tempszero.contemporain.info/document506> [Site consulté le 13 février 2015].

citation (principalement les guillemets) ou encore à attribuer une de ses propres phrases à un écrivain connu. La « citation inventée » est un véritable étendard, une marque de fabrique de son écriture. En effet, ses textes se caractérisent par « l'invasion [...] de citations littéraires complètement inventées, qui se mélangent aux vraies »¹⁵⁵. Non seulement les citations vraies se mélangent aux fausses en tant qu'éléments séparés les uns des autres, mais ce mélange se trouve aussi à l'intérieur même de certaines citations : « la moitié de la phrase est de Paul Valéry et l'autre moitié est mienne. [...] En effet, c'est le système que j'utilise. C'est-à-dire, la phrase dérive vers une phrase à moi »¹⁵⁶. Cette pratique est cependant moins facile à repérer, car le lecteur doit non seulement pouvoir identifier la citation, mais aussi être capable de discerner les variations introduites par l'auteur, qui peuvent être simplement de l'ordre de l'élimination d'un fragment de citation. Tel est le cas d'une phrase de Marguerite Duras devenue célèbre grâce à son appropriation par Vila-Matas. La phrase originale – « Écrire c'est tenter de savoir ce qu'on écrirait si on écrivait – on ne le sait qu'après – avant »¹⁵⁷ – devient chez Vila-Matas : « Écrire c'est savoir ce que nous écrivions si nous écrivions ». S'il a supprimé la dernière partie de la citation, c'est parce que « l'idée de la recopier en entier m'a fatigué et, en plus, j'ai découvert qu'elle me menait de manière obstinée à une phrase nouvelle, mienne »¹⁵⁸. Cependant, rien dans le texte de Vila-Matas n'indique que la citation soit altérée, d'autant que le système des guillemets et l'indication du nom de l'auteur la désignent comme authentique.

La volonté de trouver son authenticité est une question centrale de la poétique de Vila-Matas, mais c'est une quête qui passe, paradoxalement, par l'assimilation d'autres voix, par le port de masques, par la démultiplication de la voix de l'auteur. L'acte même de réappropriation devient la marque de

¹⁵⁵ Idem.

¹⁵⁶ J. Villoro, *loc. cit.*, p. 420.

¹⁵⁷ Duras, Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 53.

¹⁵⁸ E. Vila-Matas, « Intertextualidad y metaliteratura », *loc. cit.*, p. 125.

sa singularité ; la façon de jouer avec les citations, de s'approprier des œuvres des autres est le signe même de son authenticité, au point qu'il est possible de faire du « parasitisme [...] l'un des beaux-arts » (*Abrégé d'histoire de la littérature portative*, p. 101). Il convient de constater que cette phrase est associée à la figure très significative de Marcel Duchamp, car il est un des artistes représentant un des trois « tempéraments artistiques » de Vila-Matas :

Je crois que trois tempéraments artistiques cohabitent dans ma personnalité. Le premier est celui de Picasso, la personnalité du travailleur infatigable [...]. Mais j'ai aussi un côté Dali : cette compulsion délirante et exhibitionniste d'attirer l'attention sur moi, sur mon personnage [...]. Et il y a une troisième facette, qui est la plus secrète, et qui est celle qu'au fond j'adore : l'aspect Duchamp, qui est celui de l'indifférence envers l'art¹⁵⁹.

On retrouve ici exemplifié à travers les figures de ces artistes le paradoxe du désir de cesser d'écrire qui cohabite avec la compulsion pour l'écriture dont il a été question dans le chapitre précédent. Il est par ailleurs intéressant de constater que ces trois facettes de son comportement artistique soient associées à des peintres et non à des écrivains. Le recours au domaine de l'art est en effet, comme chez Perec, un des éléments de l'intertextualité vilamatassienne. De fait, on observe un intérêt croissant pour les arts plastiques dans ses derniers textes, comme l'atteste *Impressions de Kassel*, qui a pour cadre la plus grande exposition internationale d'art contemporain, mais le phénomène est déjà présent dans

¹⁵⁹ « Yo creo que en mi personalidad conviven tres temperamentos artísticos. Uno es el de Picasso, la personalidad del trabajador infatigable [...]. Pero tengo también el lado Dalí; esa compulsión delirante y exhibicionista de llamar la atención sobre mí, sobre mi personaje [...]. Y está la tercera faceta, que es la más secreta y que es la que en el fondo adoro : la vertiente Duchamp, que es la de la indiferencia hacia el arte », R. Fresán, « La casa de la escritura: Conversación con Enrique Vila-Matas », *loc. cit.*, p. 321.

la nouvelle « Parce qu'elle ne l'a pas demandé »¹⁶⁰ où apparaît la figure de Sophie Calle.

Rendre la pratique citationnelle apparente dans les textes – que ce soit par le biais du commentaire, de références à des passages d'œuvres particulièrement significatifs ou par la mention, voire la fictionnalisation d'écrivains – constitue un appel direct au lecteur, qui se retrouve plongé à son insu non seulement dans l'univers de fiction de Vila-Matas mais aussi dans sa bibliothèque. Nous verrons à partir de quelques exemples que l'intertextualité dans l'œuvre de Vila-Matas fonctionne souvent comme commentaire critique des œuvres citées et prend également une valeur théorique quant aux enjeux même de l'intertextualité aussi bien que de la lecture.

Intertextualité élargie : un parasite littéraire

Le travail de l'imitation tel que le pratique Vila-Matas peut être rapproché de la définition qu'en donne Genette, au sens où cette pratique consiste principalement en l'imitation d'un style :

l'imitateur a essentiellement affaire à un style, et accessoirement à un texte : sa cible est un style, et les motifs thématiques qu'il comporte (le concept de style doit être pris ici dans son sens le plus large : c'est une *manière*, sur le plan thématique comme sur le plan formel). [...] il est impossible d'imiter directement un texte, on ne peut l'imiter qu'indirectement, en pratiquant son style dans un autre texte¹⁶¹.

La relation intertextuelle qui s'établit entre les textes se présente comme une relation d'écrivain à écrivain davantage que de texte à texte, puisqu'il s'agit d'imiter la manière de faire du modèle plus que le contenu du texte.

¹⁶⁰ E. Vila-Matas, « Parce qu'elle ne l'a pas demandé », *Explorateurs de l'abîme*, trad. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, 2008, p. 223-287.

¹⁶¹ G. Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 107-109.

Cependant, Vila-Matas entreprend un travail d'imitation qui va au-delà de la simple imitation stylistique, pour devenir une volonté de s'incarner en l'écrivain qu'il veut imiter, de « devenir » en quelque sorte son modèle (ce qui n'est pas sans rappeler le « vouloir-être Flaubert » de Perec), ainsi que l'illustre le rapport à Hemingway dans *Paris ne finit jamais* où il s'agit d'imiter la vie parisienne de l'écrivain autant que son apparence physique. Or, il ne faut pas négliger le fait que ce roman est avant tout ironique, et que cette indication explicite dans la diégèse (« J'espère [...] que tant d'ironie ne vous accablera pas trop. [...] J'aime un type d'ironie que j'appelle bénévole, compatissante » [*Paris ne finit jamais*, p. 12]) a valeur métatextuelle au sens où elle indique le mode de lecture à adopter. Le « je » du conférencier faisant le récit de ses années de jeunesse à Paris est souvent railleur envers le jeune homme qu'il était, et qui pensait qu'en s'achetant des lunettes et une pipe et en s'asseyant aux terrasses des cafés, il finirait par devenir écrivain. Comme si le regard des autres avait le pouvoir de le définir : « C'est presque si je préfère que les autres me définissent au fur et à mesure... »¹⁶². Le jugement du narrateur plus âgé sur le jeune homme qu'il était fonctionne comme commentaire critique extrapolable à ces écrivains qui font de l'imitation une répétition stérile. C'est précisément l'échec de l'imitation qui doit faire prendre conscience à l'imitateur que l'imitation ne doit être qu'un moment, devant aboutir à la déprise des modèles. De fait, confronté à l'impossibilité *physique* de ressembler à son auteur admiré, la fiction sera le moyen de contourner le problème, et surtout deviendra matériau narratif.

De la même manière que le problème de l'agraphie est transféré à un fils imaginaire, Vila-Matas crée un personnage qui, ressemblant physiquement à Hemingway, incarne dans la fiction ce qu'il a échoué à accomplir lui-même. Ainsi Alfonso, parce qu'il sait qu'il ressemble à Hemingway, se prend pour lui. D'un point de vue extradiégétique, cela

¹⁶² « Casi prefiero que me vayan definiendo los demás... », R. Fresán, « La casa de la escritura : Conversación con Enrique Vila-Matas », *loc. cit.*, p. 324.

permet à Vila-Matas de faire de l'intertextualité un déclencheur de fiction et, au niveau diégétique, cela permet au narrateur de jouer le rôle qu'il aurait voulu qu'on joue avec lui : « Si Alfonso disait qu'il était Hemingway, le mieux était de le croire et de l'interroger pour voir comment il se défendait en étant celui qu'il disait être » (*Paris ne finit jamais*, p. 202). Alfonso se transforme ainsi momentanément en Hemingway grâce à l'acceptation du « pacte » par le narrateur. La scène prend de la sorte une valeur métatextuelle par la représentation du fonctionnement du pacte de lecture. L'intertextualité opère ici comme matériau narratif ainsi que comme mise en scène d'une conception des effets de l'acceptation de la fiction.

L'usage de l'intertextualité pour déclencher l'écriture ne nécessite cependant pas la connaissance réelle des œuvres ou des auteurs, ainsi que le montre le rapport particulier de Vila-Matas à Gombrowicz. L'admiration envers Gombrowicz n'est pas tant celle d'un style ou d'une écriture comme tels, mais bien de l'image de l'écrivain que Vila-Matas s'est fabriquée car, comme il l'a révélé dans un petit essai, il a érigé Gombrowicz en modèle sans en avoir lu une seule ligne pendant très longtemps :

Il me suffisait de savoir qu'il était un écrivain excentrique et apatride, étrange et singulier, aristocrate déchu, joueur d'échecs et bel homme. J'aspirais à lui ressembler. Je voulais avoir un style qui se démarquerait beaucoup de celui des autres écrivains [...] et Gombrowicz me semblait idéal car, sans l'avoir lu, je lisais par contre des histoires sur sa vie, sa solitude et ses amis, et ces histoires me fascinaient¹⁶³.

C'est donc davantage la figure de l'écrivain que son écriture qui attire Vila-Matas. Et c'est aussi une façon d'inclure la figure de l'auteur dans la démarche intertextuelle, dans la mesure où c'est la vie de l'écrivain qui l'inspire plus que son écriture. De ce fait, Vila-Matas se situe de plain-pied

¹⁶³ E. Vila-Matas, « Gombrowiczienne », *Mastroianni-sur-Mer*, p. 119.

dans les problématiques contemporaines de la littérature, si l'on considère, à l'instar de Dominique Viart, que « [c]e n'est plus à la seule esthétique des écrivains antérieurs que se mesure désormais celui qui écrit, mais aussi à leur trajet »¹⁶⁴. L'attraction envers un écrivain excentrique, contestataire vis-à-vis de la scène littéraire dominante n'est en rien anodine, car Gombrowicz représente aussi la place que Vila-Matas occupe lui-même sur la scène littéraire espagnole : « en principe, il faudrait inclure Vila-Matas dans la périphérie du système narratif espagnol »¹⁶⁵.

De plus, ce *vrai-faux* modèle lui a permis de se forger un style propre : « grâce à tout ce temps passé à croire que j'écrivais des bizarreries comme les siennes, je m'étais forgé un style littéraire propre »¹⁶⁶. Ainsi, le parasitage littéraire des auteurs et des œuvres opère comme un moyen créatif : « dans sa littérature il ne serait pas seulement question de “répliquer” les référents [...] mais bien, à partir d'eux, d'absorber, ou de boire comme un vampire, le plus profitable pour formuler des stratégies narratives propres »¹⁶⁷.

Les personnages-narrateurs, souvent des écrivains et donc potentiellement des doubles de Vila-Matas, sont volontiers habités par un désir de ressembler à des écrivains, cherchent à les imiter non seulement du point de vue de l'écriture mais aussi de la vie. Un autre exemple est celui de *Docteur Pasavento*, où le personnage principal en vient à se confondre avec l'écrivain Thomas Pynchon, au point de ne plus donner d'importance à la question de l'identité : « j'ai commencé à me dire en mon for intérieur que, après avoir été tant de docteurs ces derniers temps, se poser la question si j'étais ou non, le docteur Pynchon était tout compte fait quelque chose [de] futile » (*Docteur Pasavento*, p. 354). La pratique du parasitage relève d'une

¹⁶⁴ D. Viart, *La littérature française au présent*, *op. cit.*, p. 126.

¹⁶⁵ « a Vila-Matas habría que incluirlo en principio en la periferia del sistema narrativo español », Avilés Viaplana, Javier, *De la periferia al borde del abismo* [en ligne] URL : <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escraviles1.html> (consulté le 21/04/15).

¹⁶⁶ E. Vila-Matas, « Gombrowiczienne », *loc. cit.*, p. 119.

¹⁶⁷ « en su literatura no solo se “replicaría” a los referentes [...], sino que a partir de ellos se absorbe, o se bebe como un vampiro, lo más provechoso para formular estrategias propias de narración », F. Ríos Baeza, « Vila-Matas: ese *okupa* literario », *art. cit.*, p. 74.

capacité à se métamorphoser, à prendre la place d'un ou de plusieurs autres pour les intégrer à sa propre personnalité en vue de multiplier les possibilités d'écriture :

[...] il y a en moi un désir déclaré de ne jamais être uniquement moi-même, mais d'être aussi effrontément les autres. Dans un de mes premiers livres, *Recuerdos inventados*, je m'étais déjà consacré à voler ou inventer les souvenirs des autres pour pouvoir avoir une personnalité propre¹⁶⁸.

Voler les vies des autres, s'appropriier leur vécu rappelle sensiblement les liens entre écriture et espionnage dont il est question dans *Étrange façon de vivre*¹⁶⁹, où le personnage principal, encore un écrivain, passe son temps à espionner les gens de son quartier pour utiliser leurs vies dans « [s]a trilogie romanesque consacrée à la vie des gens de [s]a rue » (*Étrange façon de vivre*, p. 13). Il parasite non seulement la vie de ses voisins, mais aussi son propre travail (lui-même issu du parasitage d'un autre) au sens où il réutilise le même texte chaque fois qu'il doit faire une conférence :

ma conférence sur « la structure mythique du héros » – cette causerie que je répétais depuis des années chaque fois qu'on m'invitait à en prononcer une – je l'avais intégralement empruntée au livre d'un intellectuel portugais, Manuel da Cunha (*Étrange façon de vivre*, p. 19).

De la même manière, Pedro Ribera, le narrateur du *Voyage vertical*, se sert de la vie de Mayol pour écrire un roman, n'étant pas convaincu d'avoir assez d'imagination pour le faire seul : « Ne cherchais-je pas un personnage pour écrire mon premier livre ? [...] j'avais envie dans savoir si j'étais capable d'essayer – au moins essayer – d'écrire un livre, un roman » (*Le*

¹⁶⁸ E. Vila-Matas, « Intertextualidad y metaliteratura », *loc. cit.*, p. 125.

¹⁶⁹ Vila-Matas, Enrique, *Étrange façon de vivre* [1997], trad André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, 2000.

Voyage vertical, p. 232). Le roman qu'écrira Pedro Ribera sera, bien évidemment, *Le Voyage vertical*. Par un effet de mise en abyme, c'est la figure de Vila-Matas qui vient se superposer à celle du narrateur, ce qui est confirmé par le fait que Vila-Matas voulait précisément écrire un roman traditionnel et qu'il s'était inspiré de son père (peut-être faudrait-il dire plutôt qu'il avait parasité la vie de son père...).

Dans *Air de Dylan*, le narrateur-écrivain trouve dans l'observation maniaque de la vie des autres la possibilité de s'appropriier des histoires et des événements qu'il aurait voulu vivre lui-même :

[J'étais] quelqu'un qui aurait préféré que sa vie lui donne l'occasion d'avoir quelque chose d'attrayant à raconter. Ce qui explique peut-être que je me sois, très tôt, désespérément lancé dans l'observation de la vie quotidienne d'autrui, cherchant comme un maniaque à m'appropriier des histoires (*Air de Dylan*, p. 251).

C'est avant tout l'amour des histoires qui, parce qu'elles lui font défaut dans sa propre vie¹⁷⁰, conduit le narrateur à les chercher dans les vies des autres. Ce que ces personnages d'écrivains angoissés face à l'abîme de l'imagination montrent, c'est le besoin de s'appropriier (de vampiriser) non seulement les œuvres des autres, mais aussi leurs vies. Mais existe également le versant opposé à ce parasitage volontaire, qui consiste en l'invasion de la mémoire d'un personnage par celle d'un écrivain (généralement décédé). Ce sont les cas, déjà évoqués, du fils de Montano, visité par la mémoire de Julio Arward, ou encore celui de Vilnius, dans *Air de Dylan*, qui reçoit par épisodes les souvenirs de son père décédé. Dans cette situation, c'est un écrivain qui va venir parasiter un individu au point de pénétrer dans l'esprit de ce dernier.

¹⁷⁰ On se souvient ici du rapport de Vila-Matas à son enfance, qu'il trouvait ennuyeuse et donc inintéressante. Partant du constat que Vila-Matas considère *Air de Dylan* comme son roman le plus personnel, l'explication fournie ici par le narrateur permet d'éclairer ce rapport désintéressé à l'enfance précisément parce qu'elle ne fournissait pas de matériel narratif.

Dans les deux cas – le parasitage et l’invasion mentale –, il est moins question d’imiter que de transformer les autres en matière narrative. L’imitation intertextuelle telle que la pratique Vila-Matas est donc menée à son point le plus extrême, jusqu’à une invasion et une absorption totale de l’autre pour nourrir sa propre écriture. Mais cette pratique relève aussi de la transformation de l’hypotexte pour faire advenir, à travers la réécriture, de nouveaux sens : « quand je lis, je veux de suite écrire ce que je suis en train de lire, mais en le *changeant* »¹⁷¹.

Sachant que Vila-Matas est fortement influencé par l’écriture perecquienne, il n’est pas étonnant de relever la même référence à la nouvelle *Bartleby, le scribe*¹⁷², mais utilisée d’une manière tout à fait différente. La figure du personnage de Melville empruntée par Vila-Matas dans *Bartleby et Compagnie* sert de point de départ pour mener une enquête sur les écrivains ayant cessé d’écrire. Au-delà de l’utilisation de l’attitude du scribe pour la transposer aux écrivains refusant l’écriture comme Bartleby refusait le monde, il faut remarquer que la référence à Melville est présente dès le titre du livre, établissant d’emblée la présence d’une intertextualité qui, au cas où elle serait inconnue du lecteur, est explicitée dès les premières lignes :

Nous connaissons tous les bartlebys et cette profonde négation du monde qui les habite. Ils doivent leur nom à Bartleby l’écrivain, cet employé de bureau que dans un récit de Herman Melville, on n’a jamais vu lire ne serait-ce qu’un journal (*Bartleby et Compagnie*, p. 11-12).

En réutilisant la figure de Bartleby pour l’extrapoler aux écrivains, Vila-Matas établit un rapport de transformation entre le texte original et le sien en gardant la caractéristique principale du personnage – le refus – pour la

¹⁷¹ Je souligne. J. Villoro, *loc. cit.*, p.418.

¹⁷² Il ne faut tout de même pas négliger l’importance générale de cette nouvelle dans la littérature. Voir à ce sujet l’essai de Gisèle Berkman, *L’Effet Bartleby. Philosophes lecteurs*, Paris, Hermann, coll. « Fictions pensantes », 2011.

placer dans un contexte différent et, de ce fait, lui donner un autre sens. Le *bartlebysme* est utilisé pour élaborer une réflexion sur ce rapport particulier à l'écriture et, partant, sur celui de Vila-Matas lui-même qui hésite, nous l'avons vu, à devenir lui aussi un écrivain Négatif. Du reste, l'auteur établit une relation d'intertextualité avec l'œuvre de Perec à travers celle de Melville, créant ainsi des vases communicants entre ses propres textes et ceux dont il s'inspire. Les références à Perec apparaissent à plusieurs reprises, notamment à *Un homme qui dort* dans *Paris ne finit jamais* :

Plusieurs heures plus tard, je me suis réveillé. Je suis resté dans mon lit, je n'ai presque pas bougé, j'ai regardé la fenêtre, puis mes genoux, me suis souvenu de mon bonheur d'avant de m'endormir, ai écouté les bruits – comme toujours incompréhensibles – du Noir de la mansarde d'à côté (*Paris ne finit jamais*, p. 272).

L'immobilité, l'observation de son entourage et l'écoute des bruits du voisin dans le roman de Vila-Matas sont une claire allusion au personnage de Perec :

Tu restes dans ta chambre, sans manger, sans lire, sans presque bouger. Tu regardes la bassine, l'étagère, tes genoux, ton regard dans le miroir fêlé, le bol, l'interrupteur. Tu écoutes les bruits de la rue, la goutte d'eau au robinet du palier, les bruits de ton voisin, ses raclements de gorge, les tiroirs qu'il ouvre et ferme, ses quintes de toux, le sifflement de sa bouilloire (*Un homme qui dort*, p. 24).

La manière de se comporter des deux personnages, observant immobiles leur entourage et écoutant les bruits de leurs voisins respectifs, est très semblable, à la différence que dans le texte de Vila-Matas la narration est faite à la première personne (en focalisation interne), tandis que chez Perec elle est faite à la deuxième personne (en focalisation externe), et que le voisin sans visage du roman de Perec devient un Noir avec lequel le

narrateur interagit dans *Paris ne finit jamais*. Dans cet extrait, l'attitude du personnage principal reste la même mais elle est placée dans un contexte différent et surtout dans une perspective différente, puisque dans *Paris ne finit jamais* il est possible d'accéder à la conscience de l'apprenti écrivain qui s'incarne d'une certaine manière en le personnage du roman de Perec. Toutefois, il convient de remarquer que cette référence à Perec n'est pas explicitée. Mais l'apparition du vrai Perec dans le roman de Vila-Matas peut être considérée comme une façon de désigner l'intertexte, même si le livre qui sera mentionné est *Espèces d'espaces* : « J'ai [...] vu en vrai Perec lui-même. Au milieu de l'année 1974, celle où il a publié *Espèces d'espaces* » (*Paris ne finit jamais*, p. 48). Ainsi, les écrivains n'apparaissent pas uniquement sous la forme de citations ou de références textuelles, mais également en tant que personnages des romans.

Les transformations ou les mutations intertextuelles entreprises par Vila-Matas ne sont donc pas seulement focalisées sur un « vouloir-être » certains écrivains, puisque quelques-uns des personnages d'autres romans apparaissent eux aussi comme des modèles de vie. Si dans *Paris ne finit jamais* le narrateur a commencé par un désir de se métamorphoser en Hemingway, il s'est ensuite mis, dans sa chambre de bonne, à incarner l'homme qui dort. Partant du principe que le livre de Vila-Matas est, d'une certaine manière, une autobiographie, le fait d'adopter l'attitude du personnage de Perec est une façon de faire entrer la littérature dans sa vie, signifiant par là sa maladie de Montano. Comme l'a montré Simon Brousseau, un des enjeux de l'intertextualité chez Vila-Matas est précisément de « [f]aire basculer la vie du côté des livres »¹⁷³. En ce sens, la démarche vilamatassienne se situe dans une conception de l'intertextualité qui sort du seul cadre de la littérature : « La littérature, dès lors, ne renvoie plus uniquement à elle-même, mais devient, au sens fort, l'interface qui

¹⁷³ Brousseau, Simon, *Le Monde, que d'autres appellent la bibliothèque... : Transtextualité et enjeux lecturaux chez Enrique Vila-Matas*, mémoire de maîtrise, sous la direction de René Audet, Université Laval, Québec, 2010, p. 62.

permet au sujet énonciateur de donner forme à un discours sur la réalité qu'il habite »¹⁷⁴.

Il est tout à fait significatif de rencontrer à nouveau l'homme qui dort dans le chapitre IV du *Mal de Montano*, dont le sous-titre, « Journal d'un homme trompé », renvoie lui aussi à cet entremêlement de la vie et de la littérature. Le narrateur (*alter ego* de Vila-Matas puisqu'il s'agit d'un journal), en changeant simplement la personne grammaticale, s'attribue les caractéristiques de l'homme qui dort, sans toutefois donner d'indications graphiques pouvant désigner la citation comme telle : « Je suis un oisif, un somnambule, une huître » (*Le mal de Montano*, p. 318) ; « Tu es un oisif, un somnambule, une huître » (*Un homme qui dort*, p. 25). Ainsi, qu'il le sache ou non, « lorsqu'un lecteur est en train de lire Vila-Matas, il est toujours face à deux livres : celui qu'il tient entre les mains et celui que Vila-Matas a lu pendant qu'il écrivait. [...] il y a un toujours livre présent et un livre antérieur »¹⁷⁵.

Autotextualité

La référence à ses propres textes fait également partie des relations intertextuelles mises en place dans les œuvres de Vila-Matas. À commencer par l'exemple de *Bartleby et Compagnie* qui fonctionne comme point de départ de l'écriture du *Mal de Montano*, qui se présente lui-même comme le versant opposé en même temps que la continuation de *Bartleby et Compagnie*¹⁷⁶. Dans ce cas particulier, l'autotextualité s'accompagne d'une

¹⁷⁴ *Ibid*, p. 99.

¹⁷⁵ « Cuando un lector está leyendo a Vila-Matas, siempre está frente a dos libros: el que tiene en las manos y el que Vila-Matas leyó mientras estaba escribiendo. [...] siempre hay un libro presente y uno anterior », Enrigue, Álvaro, « Cuatro postulados sobre una máquina soltera » dans F. Ríos Baeza, *op. cit.*, p. 34.

¹⁷⁶ Il est intéressant de noter que ces deux livres, dont l'un traite de textes invisibles et l'autre de textes saturés, peuvent être mis en parallèle avec *Les Choses* et *Un homme qui dort* de Perec, qui fonctionnent également comme un diptyque construit sur deux aspects opposés d'un même problème, celui de la fascination et celui de l'indifférence : « *Les Choses* sont les lieux rhétoriques de la fascination [...] *Un*

transformation qui se traduit par l'utilisation d'un thème, en l'occurrence le blocage de l'écrivain, transformé en son contraire, la profusion de l'écriture. Par ailleurs, dans *Paris ne finit jamais* c'est l'histoire de la genèse de *La Lecture assassine* qui constitue la trame narrative principale, l'écriture même de Vila-Matas devenant de la sorte matériau narratif.

Les réutilisations ou transformations de ses propres œuvres servent donc de motifs et de générateurs de fiction. De cette façon, plusieurs thèmes reviennent tout au long de son écriture¹⁷⁷, comme le suicide (présent dans *Suicidios ejemplares*, *Lejos de Veracruz*, *Abrégé d'histoire de la littérature portative*), le voyage – intérieur ou extérieur – (*Le Voyage vertical*, *Le Mal de Montano*, *Dublinesca*), les liens entre espionnage et écriture (*Étrange façon de vivre*, *Air de Dylan*), travaillés et retravaillés dans divers contextes. Parmi ces thèmes, figurent également des lieux récurrents, des pays, des villes qui s'emplissent de significations symboliques, comme c'est le cas par exemple du voyage que réalise Mayol dans *Le Voyage vertical*. Ce voyage est vertical d'un point de vue géographique, au sens où le personnage descend vers le sud (Porto, Lisbonne, Madère – qui sont d'ailleurs des villes qui reviennent fréquemment dans l'univers de Vila-Matas), mais aussi en un sens symbolique car il s'agit à la fois d'un voyage vers les profondeurs de son être, vers son identité. Le voyage vers l'intériorité apparaît également dans *Docteur Pasavento*, ainsi que le signale Juan Antonio Masoliver Ródenas qui considère que « l'axe actif de la narration est le thème de l'identité »¹⁷⁸.

Aux thématiques et aux lieux chers à l'écrivain revenant régulièrement dans ses romans, s'ajoute une vraie réécriture de ses propres textes, un véritable travail citationnel et surtout de transformation. Nous avons vu l'exemple de « La rue Rimbaud », dont les lieux de l'enfance apparaissent

homme qui dort, c'est les lieux rhétoriques de l'indifférence », G. Perec, « Pouvoirs et limites du romancier français contemporain », *loc. cit.*, p. 84.

¹⁷⁷ Voir notamment les études consacrées aux thématiques vilamatassiennes dans le recueil d'articles *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*, *op. cit.* Voir en particulier la deuxième partie de l'ouvrage : « Ejes temáticos e interdiscursivos », p. 115-219.

¹⁷⁸ Masoliver Ródenas, Juan Antonio, « Vila-Matas y el viaje al fin de la noche » dans M. Heredia Zubieta, *op. cit.*, p. 373.

dans les souvenirs de différents personnages dans différents romans (*Docteur Pasavento, Dublinesca*). De la même façon que chez Perec, même lorsque certains passages sont reproduits à l'identique, le simple fait de modifier le personnage qui se remémore la rue en change le sens, comme dans le parallèle entre les six lieux de la rue d'enfance associés à six autres lieux de la rue Vaneau dans *Docteur Pasavento* : « Il y avait un lien évident entre chaque lieu de la rue Vaneau et ceux du Paseo de San Juan » (*Docteur Pasavento*, p. 185). Les lieux permettent de relier les livres entre eux, mais aussi à la littérature : « Tout commence souvent par les lieux, en tout cas des noms de lieux, souvent associés à des écrivains et points de départ de dérives dans les livres et dans le temps, dans le monde et dans ses cartes »¹⁷⁹. Parmi les lieux emblématiques de l'auteur, il en est un qui, bien que relativement peu commenté, illustre parfaitement les correspondances entre littérature et géographie. Il s'agit du Café Sport, situé sur l'île portugaise de Faial, dans les Açores, qui, si l'on suit l'analyse proposée par Emmanuel Bouju du jeu de correspondances entre lieux et littérature¹⁸⁰, est associé à la figure d'Antonio Tabucchi. En effet, dans *Le Mal de Montano*, le narrateur confesse que la véritable raison de son voyage aux Açores était, on ne s'en étonnera pas, une raison littéraire : « j'étais impatient de connaître le café Sport, bar mythique qui apparaît dans *Femme de Porto Pim et autres histoires* d'Antonio Tabucchi » (*Le Mal de Montano*, p. 129).

Ce bar a également fait l'objet d'un récit intitulé *Monólogo del café sport*, publié la même année que *Le Mal de Montano* et dont la première phrase met en évidence le rapport entre les deux textes :

¹⁷⁹ Bouju, Emmanuel, « Histoires et géographies », *Le Magazine Littéraire. 10 grandes voix de la littérature étrangère*, 2013 [en ligne] <http://www.enriquevilamatas.com/escriitores/escrboujue4.html> (consulté le 22/04/15).

¹⁸⁰ *Idem*. Je renvoie également aux actes du colloque de Perpignan sur Vila-Matas : Badia, Alain ; Blanc Anne-Lise et Garcia, Mar (dirs), *Géographies du vertige dans l'œuvre d'Enrique Vila-Matas*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, Coll. « Etudes », 2013.

Voyez-vous, j'étais malade de littérature, c'était grave et alarmant, je lisais le monde comme s'il s'agissait du prolongement d'un interminable texte littéraire, j'étais imprégné de littérature, je parlais en livre. Je ne rejetais pratiquement rien de la chair littéraire [...]. C'était ennuyeux parce que ce n'était pas que je m'intéressais à la littérature, ou que j'étais attiré d'une certaine façon par elle, non, c'est que j'étais littérature¹⁸¹.

La maladie littéraire est à l'évidence la même que celle du personnage de Montano, qui ne peut s'empêcher d'écrire et est tellement imprégné de littérature qu'il en arrive au point de vouloir l'incarner métaphoriquement :

il conviendrait, il faudrait, tant pour donner de l'éclat à mon honneur que pour la bonne santé de la république des lettres, que ma propre personne, moi en chair et en os, se transforme dès à présent en la littérature elle-même, c'est-à-dire se transforme en la littérature qui vit sous la menace de la mort en ce début du XXI^e siècle : m'incarner donc en elle (*Le Mal de Montano*, p. 74-75).

De plus, dans chacun des deux textes, les narrateurs ont un fils « agraphe » à qui ils rendent visite à Nantes (une ville également littéraire, puisqu'elle est le lieu de naissance de Jules Verne, comme le précise par ailleurs le narrateur du *Mal de Montano* [p. 23]). La seule différence est le nom de ce fils. Dans le *Monólogo* il s'appelle Rodolfo : « J'étais très malade de littérature et, pour comble, dans une tentative de me soigner un peu, je n'ai pas eu meilleure idée que de rendre visite à mon fils Rodolfo, agraphe

¹⁸¹ « Verá usted, yo estaba enfermo de literatura, lo mío era grave y alarmante, leía el mundo como si fuera la prolongación de un interminable texto literario, estaba impregnado de literatura, hablaba en libro. No desdeñaba como carne literaria prácticamente nada [...]. Era un fastidio porque no es que me interesara la literatura, no es que sintiera cierta atracción por ella, no, es que yo *era* literatura », Vila-Matas, Enrique, *Monólogo del Café Sport*, Madrid, UNED, 2002, p. 27.

tragique à Nantes »¹⁸² ; tandis que dans *Le Mal de Montano* il est désigné comme Montano : « je lui ai rendu visite chez lui à Nantes ; [...] Montano est mon fils » (p. 13). Partant de l'idée que les textes se récrivent et réapparaissent à plusieurs endroits de l'œuvre de Vila-Matas, il est possible d'affirmer qu'une relation étroite se crée entre ses textes et ceux, plus généralement, de la littérature : « il s'agirait de ses propres textes qui *speculeraient*, se faisant des emprunts, des allusions les uns aux autres, dans un entrelacement textuel endogamique »¹⁸³. À travers le motif du bar, Vila-Matas crée des liens entre ses propres œuvres mais aussi avec les livres dont il s'inspire. Le bar fonctionne donc en tant que motif littéraire à l'intérieur des œuvres de Vila-Matas, mais aussi comme référence intertextuelle (en l'occurrence à Tabucchi, auteur profondément admiré par Vila-Matas¹⁸⁴).

Il convient tout de même de remarquer que les autocitations sont sujettes à davantage de dissimulation que les références à l'intertextualité élargie. À aucun moment Vila-Matas n'affiche aussi clairement les relations autotextuelles que ses références aux œuvres d'autres auteurs. Les titres sont modifiés (*Bartleby et Compagnie* devient *Plus jamais rien* dans *Le Mal de Montano*), les personnages changent de nom (Montano devient Rodolfo dans *Monólogo del Café Sport*), alors que les noms des autres auteurs et les titres de leurs livres sont la plupart du temps explicités. Cette caractéristique du mécanisme citationnel désigne à nouveau une façon de se cacher entre les noms des autres, de se faufiler entre les romans nommés.

¹⁸² « Estaba muy enfermo de literatura y para colmo, en un intento de curarme un poco, no tuve mejor idea que visitar a mi hijo Rodolfo, ágrafo trágico en Nantes ». *Monólogo del Café Sport*, p. 28.

¹⁸³ « serían sus propios textos los que *especularían*, haciéndose préstamos, citándose, aludiéndose a sí mismos, en un entramado textual endogámico », F. Ríos Baeza, « Prólogo. Vila-Matas y el efecto Droste », *art. cit.*, p. 20.

¹⁸⁴ Tabucchi fait partie des auteurs récurrents dans les textes de Vila-Matas. On peut consulter notamment, concernant le livre dans lequel apparaît le Café Sport, *Femme de Porto Pim*, un article de journal de Vila-Matas que l'on peut consulter en ligne (« Viajar, derrumbarse del sueño (Antonio Tabucchi) », *El País*, février 2011, URL : <http://www.enriquevilamatas.com/textos/reltabucchi1.html> [consulté le 25/04/15])

La dissimulation se manifeste aussi dans une des pratiques intertextuelles propres à Vila-Matas, celle de la « citation inventée ».

Citations inventées

Le principe de la citation inventée consiste, comme on l'a déjà évoqué, à jouer avec les noms des auteurs des citations – soit en s'attribuant des citations soit, inversement, en attribuant ses propres phrases à d'autres auteurs –, à modifier les citations ou bien à inventer directement des citations et des auteurs.

L'invention de citations apparaît dès *Abrégé d'histoire de la littérature portative*, où les emprunts et fausses attributions opèrent comme de véritables moteurs narratifs :

[Dans *Abrégé d'histoire de la littérature portative*] naît le jeu des attributions de mots et phrases entre auteurs, écrivains et artistes de différentes espèces et différents temps ; c'est là où apparaît pour la première fois en fonctionnement la machine à narrer des shandys : le système de déviations, citations, trouvailles, fragments, faussetés, folies avec lesquels Vila-Matas lit et traduit, intellectuellement et narrativement, les traditions littéraires propres et les étrangères¹⁸⁵.

L'intérêt pour l'invention de diverses pratiques intertextuelles y est aussi accompagné de mises en abyme, au sens où la conspiration shandy se définit par le système de déviations dont elle est elle-même le produit. La

¹⁸⁵ « [En *Historia abreviada de la literatura portátil*] se origina el juego de las atribuciones de palabras y frases entre autores, escritores y artistas de diferentes especies y tiempos; es decir, donde por primera vez aparece en funcionamiento la máquina de narrar de los *shandys*: el sistema de desvíos, citas, hallazgos, fragmentos, falsedades, dislates, con el que Vila-Matas lee y traduce, intelectual y narrativamente, las tradiciones literarias propias y extrañas », Cordero, Diómedes, « Enrique Vila-Matas, un excéntrico en el centro », *Escritores* [en ligne] URL : <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrcordero1.html> (consulté le 23/04/15).

société secrète étant, du reste, une société littéraire, son existence même peut se lire comme une mise en pratique de la conception théorique que Vila-Matas se fait de l'intertextualité.

En ce sens, Vila-Matas joue avec le processus même de l'intertextualité comme une façon de s'opposer au discours selon lequel la trop grande évidence des références mobilisées serait le signe d'un manque d'originalité :

[...] j'attribuais le nom d'une personne à la citation d'un autre. Ainsi j'ai commencé à mettre une phrase de Flaubert dans la bouche de Laura Esquivel, pour jouer. Ou alors des citations miennes attribuées à d'autres. Pour démystifier aussi la citation littéraire et pour comprendre que c'est un jeu, qu'en réalité écrire c'est amusant, même si on l'oublie souvent¹⁸⁶.

L'abondance de références intertextuelles est telle qu'elle lui a valu d'être sévèrement accusé par la critique espagnole de produire une œuvre trop citationnelle et par conséquent peu originale. Cet appel constant à d'autres œuvres a été considéré par une grande partie de la critique littéraire comme une « tache intertextuelle » qui, pour Vila-Matas, n'est que le résultat

d'une pure et simple incompréhension de quelques-uns de mes compatriotes qui ne voient que des « citations littéraires » là où il y a toujours eu une vision du texte narratif comme tissu intertextuel continuellement ouvert à de multiples références ; ils ne voient que des « citations » là où il a toujours eu le besoin de voir tout texte comme axe d'une expérience littéraire, culturelle ou artistique beaucoup plus vaste que le texte même ; ils ne voient que des « citations » là où il y a toujours eu en réalité le besoin de tout mettre en relation, peut-être pour que les récits ne se finissent jamais [...] ¹⁸⁷.

¹⁸⁶ J. Villoro, *loc. cit.*, p. 423-424.

¹⁸⁷ E. Vila-Matas, *Fuera de aquí, op. cit.*, p. 209-210.

L'affichage volontaire de l'intertextualité opère ainsi comme un acte poétique allant à l'encontre de la « norme » littéraire. L'aspect ludique de la citation n'est pas seulement un moyen de démystifier la pratique intertextuelle, mais aussi et surtout, une façon de créer de nouveaux sens, d'ouvrir les potentialités significatives d'un texte. Une telle conception de l'intertextualité recoupe sensiblement celle de Perec, dans la mesure où il s'agit moins de répéter ce qui a déjà été fait que de renouveler les textes cités et d'en créer de nouveaux par le biais de combinaisons différentes. Jouer avec les noms d'auteurs, avec les textes des autres et les entremêler dans sa propre écriture est une manière de mettre toute la littérature au même niveau, de la faire entrer dans cette bibliothèque infinie imaginée par Borges dans laquelle toutes les œuvres communiquent entre elles et font partie d'un même tout. L'intertextualité est, en ce sens, un jeu entre l'auteur et le lecteur pour faire de la référence à d'autres œuvres moins une activité érudite qu'un rapport ludique et passionné à la littérature.

De fait, ainsi qu'il l'explique dans un entretien de 2014, le recours à la citation inventée fonctionne pour Vila-Matas comme du « carburant » lorsqu'il est bloqué dans sa propre écriture : lorsqu'il ne sait plus comment continuer sa narration, il prend une citation au hasard et construit, à partir de la phrase récupérée, un texte reliant son dernier paragraphe avec la citation choisie, pour ainsi relancer l'écriture¹⁸⁸. Les citations inventées ne relèvent donc pas uniquement de réflexions théoriques sur la littérature ou sur les enjeux de l'intertextualité, mais aussi purement et simplement de la résolution d'un problème pratique rencontré par l'auteur. C'est en ce sens que l'on peut comprendre sa conception de l'intertextualité comme un jeu : il joue avec les outils de son métier, dont les mots des autres font partie.

¹⁸⁸ Vila-Matas, Enrique, *Entrevista en Primera persona. Enrique Vila Matas entrevistado por Rodrigo Pinto* [en ligne] Cátedra Bolaño, Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 29 septembre 2014 <http://www.bibliotecanicanorparra.cl/media/catedra-abierta-udp-entrevista-a-enrique-vila-matas/> (consulté le 23/04/15). Il convient de remarquer que cette pratique pourrait être considérée comme une forme d'écriture sous contrainte.

Toutefois, la fausse citation relève aussi d'une stratégie de dissimulation de soi qui va lui permettre de s'exprimer sans crainte en attribuant ses mots à un autre. Par exemple, attribuer une de ses phrases à Shakespeare garantit en quelque sorte une réception favorable, en même temps que cette démarche lui sert de protection dans le cas où la phrase serait de « mauvaise » qualité :

parce que je n'ose pas dire qu'une phrase est à moi et je me dis qu'en disant qu'elle est de Shakespeare ça marche mieux, et les gens pensent que c'est une très bonne phrase. Et si c'en est une très mauvaise, comme elle est de Shakespeare, il ne m'arrive rien à moi¹⁸⁹.

Se cacher derrière les mots ou le nom des autres donne une certaine liberté en même temps que cela relève du jeu et d'une volonté de rappeler, comme Vila-Matas le dit lui-même, que l'écriture et la lecture sont avant tout des activités qui procurent de la joie. Cependant, lorsqu'il s'agit de citations inventées, il n'existe pas d'indications explicites de la supercherie, ce qui les rend plus difficiles à découvrir. Mais, comme nous le verrons un peu plus loin, l'un des enjeux de la pratique intertextuelle vilamatassienne est précisément de solliciter activement le lecteur par le biais de références explicites dont l'objectif est de le faire aller vers ces autres livres, ce qui peut le cas échéant le conduire à mettre au jour les fausses citations.

Mais, à l'évidence, tout n'est pas que jeu. La pratique intertextuelle a pour fin ultime la création de sa propre écriture. Il est intéressant de constater que la mise en place de la pratique des citations inventées est elle-même le produit de l'intertextualité, en ce sens qu'elle est le résultat de la réappropriation par Vila-Matas du système scriptural de Roussel :

[...] si, dans mon œuvre, j'ai exaspéré, porté jusqu'à l'extrême limite l'usage des citations littéraires *distordues*, c'est-à-dire que si, à

¹⁸⁹ J. Villoro, *loc. cit.*, p. 423.

l'occasion, ma fausse érudition a fonctionné quasiment comme une *syntaxe* ou une manière de donner forme aux textes, je le dois à Roussel, à la distorsion avec laquelle, se prévalant de son *procédé*, il soumettait tout type de phrase¹⁹⁰.

En effet, le principal attrait de Vila-Matas pour le procédé de Roussel réside dans la possibilité d'écrire sans avoir besoin de représenter la réalité, en ne s'occupant que de la matière langagière en tant qu'elle permet « de donner un sens à toutes ces histoires qui ne provenaient pas de la vie mais de la cybernétique qu'il inventa dans son laboratoire aux stores baissés » (*Perdre des théories*, p. 35)¹⁹¹. Ce procédé fonctionne donc comme une façon de se positionner à nouveau dans sa ligne « anti-réaliste » (par rapport à la tendance dominante de la littérature en Espagne).

Ainsi, l'intertextualité chez Vila-Matas n'est pas seulement utilisée du point de vue du contenu, en tant que « machine à narrer », mais aussi du point de vue formel. Le jeu citationnel intervient aussi dans la construction de la syntaxe et même de la structure du texte. En effet, l'auteur n'emprunte pas seulement des phrases, mais aussi des structures et des méthodes d'écriture. Comme le rappelle Felipe Ríos Baeza, les structures de certains livres de Vila-Matas sont directement empruntées à d'autres auteurs : *Al sur de los párpados* reprend la structure de *Doktor Faustus* de Thomas Mann et *Paris ne finit jamais* celle de *Feu pâle* de Nabokov¹⁹². Du reste, les deux romans ayant pour thème l'apprentissage d'un jeune écrivain, les mentions des emprunts structurels ont lieu à l'intérieur même des textes, se faisant de la sorte réflexion sur l'écriture en même temps que

¹⁹⁰ Vila-Matas, Enrique, *Perdre des théories*, trad. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, 2010, p. 34.

¹⁹¹ La fascination pour l'écriture qui « néglige » le monde est également représentée par l'attrait de Vila-Matas pour le *Voyage autour de ma chambre* de Xavier de Maistre (voir Vila-Matas, Enrique, « EL viaje alrededor », *El País* [en ligne] 2010. URL : <http://www.enriquevilamatas.com/textos/relmaistre1.html>).

¹⁹² Pour les emprunts de structures, je renvoie à l'étude de F. Ríos Baeza, « Vila-Matas : ese *okupa* literario », *art. cit.*, p. 80-83.

sur le rôle de l'intertextualité comme mécanisme créatif et pratique de lecture.

Les problèmes théoriques qui se dégagent de la pratique citationnelle vilamatassienne sont assez proches de ceux que l'on a pu identifier dans l'œuvre de Perec quant aux questions concernées (l'intertextualité comme ouverture vers d'autres textes, comme commentaire de ces autres textes, comme source de créativité et donc de singularité et finalement comme appel au lecteur), mais assez différents du point de vue de leurs enjeux.

Enjeux théoriques

Plutôt que de se leurrer ou leurrer ses lecteurs en croyant et faisant croire qu'il est possible de produire un discours entièrement inédit, Vila-Matas opte pour la position de celui qui, comme Perec, fait du « neuf avec du vieux »¹⁹³. Empruntant à volonté et sans vergogne les textes de ses auteurs admirés, il produit ce que l'écrivain mexicain Juan Villoro a appelé un « éloge critique »¹⁹⁴, qui consiste à « corriger », d'une certaine manière, « en le *changeant* »¹⁹⁵. Mais les œuvres convoquées sont aussi, souvent, l'objet de commentaires critiques à l'intérieur de la fiction. Robert Walser, admiré pour son écriture aussi bien que sa personnalité, est maintes fois commenté dans les romans de Vila-Matas, notamment dans *Docteur Pasavento*, pour ne donner qu'un exemple du phénomène : « L'art de Robert Walser fut plus que tout l'art de s'estomper. [...] L'œuvre était en parfaite harmonie avec la construction peut-être involontaire, de la part de Walser, d'une personnalité d'anti-héros [...] » (*Docteur Pasavento*, p. 225).

¹⁹³ Je prends ici l'inverse de la définition de mots croisés de Robert Scipion, que Perec admirait beaucoup : « faire du vieux avec du neuf » correspondant au mot « nonagénaire ». Cette définition apparaît notamment dans le Compendium de *La Vie mode d'emploi* au vers 44 : « Scipion définissant par *du vieux avec du neuf* un nonagénaire » (p. 282). Souligné par l'auteur.

¹⁹⁴ J. Villoro, *loc. cit.*, p.418.

¹⁹⁵ Je souligne. *Idem*.

D'une part, donc, nommer les auteurs dont Vila-Matas s'inspire est une façon d'en faire l'éloge, mais il se livre d'autre part à un travail de critique qui prend souvent valeur métatextuelle, en opérant comme un commentaire de son propre texte et, partant, de sa conception de la littérature. Les écrivains mobilisés, parce qu'ils font l'objet d'une réappropriation par Vila-Matas, désignent ce qui constitue pour lui la littérature. Faire appel à Sterne, par exemple, c'est signifier une façon particulière de recourir à l'intertextualité, ainsi qu'il le dit lui-même dans *Perdre des théories*¹⁹⁶ :

À l'heure des aveux, je dirais qu'à l'origine de mon écriture *intertextuelle* il y a aussi, conjointement au procédé de Roussel, une méthode que nous pourrions attribuer à Laurence Sterne [...]. Il y a un célèbre passage de Sterne dans lequel on lit une terrible charge contre les auteurs peu originaux, coupables de plagiat, et les bonnes résolutions de Sterne lui-même qui promet de ne plus copier. Le coup de génie de ce passage, c'est qu'il s'agit d'un plagiat d'*Anatomie de la mélancolie* de Richard Burton¹⁹⁷.

Mais révéler sa famille littéraire, c'est aussi prendre une position théorique sur la littérature contemporaine. De fait, Vila-Matas refuse (de la même manière que Perec, à son époque, rejetait le Nouveau Roman) de suivre le réalisme littéraire à la mode chez nombre d'écrivains espagnols de sa génération :

Le roman espagnol de la fin du XX^e siècle avait renoncé à l'expérimentation littéraire et s'était réfugié dans le confortable et payeur Réalisme du XIX^e, abandonnant les chemins ouverts par Cela,

¹⁹⁶ Il est par ailleurs intéressant de constater que dans ce texte, qui se présente comme une théorie de la littérature, un des éléments essentiels de l'avenir du roman est précisément l'intertextualité (Vila-Matas, Enrique, *Perdre des théories*, trad. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, 2010, p. 28). Cet ouvrage sera plus précisément étudié dans le prochain chapitre.

¹⁹⁷ E. Vila-Matas, *Perdre des théories*, *op. cit.*, p. 35-36.

Benet, Ballester, Ferlosio et quelques autres, grâce au soutien des maisons d'édition, en échange de prix, profits et postes officiels.

Sauf exception.

L'une d'entre elles est, bien sûr, Enrique Vila-Matas¹⁹⁸.

Dans *Le Mal de Montano*, l'écrivain Rosario Gironde, interrogeant sans cesse son métier, fait la réflexion suivante : « je me suis dit que je fais bien d'inventer quand je me consacre à la création littéraire et rejette le réalisme, parce que je serais coincé si je devais tout le temps parler de ma grise existence [...] » (*Le Mal de Montano*, p. 175). L'expérimentation avec les formes et les structures et le renouvellement des codes de la fiction va à l'encontre de la tendance majoritaire de la littérature contemporaine espagnole, et c'est précisément à travers les références à tous ces grands écrivains qui ont laissé une trace parce qu'ils ont innové et par la réappropriation qu'il en fait que Vila-Matas manifeste et affirme sa position théorique. Il n'est donc pas étonnant qu'il soit attiré par des figures d'écrivains excentriques (« en dehors du centre ») comme Gombrowicz ou Bolaño (qui n'a obtenu de reconnaissance publique que tardivement¹⁹⁹), puisqu'il se situe lui-même en dehors des « normes ». Bien qu'aujourd'hui la reconnaissance de Vila-Matas ne fasse plus de doute, il n'en demeure pas moins que la critique espagnole a mis longtemps à de lui accorder la place qu'il mérite²⁰⁰. De ce point de vue, l'explicitation constante et abondante des

¹⁹⁸ « La narrativa española de finales del siglo XX renunció a la experimentación literaria y se refugió en el cómodo y solvente Realismo decimonónico, abandonando los caminos que abrieron Cela, Benet, Ballester, Ferlosio y algunos otros, gracias al apoyo de los grupos editoriales, a cambio de premios, prebendas y cargos oficiales. Salvo excepciones. Y una de ellas, claro, es Enrique Vila-Matas », J. Avilés Viaplana, Javier, « De la periferia al borde del abismo », *art. cit.*

¹⁹⁹ Bouju, Emmanuel, « Pour une histoire secrète du roman contemporain : 2666 de Roberto Bolaño », *Escritores* [en ligne] URL : <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrboujue2.html> (consulté le 23/04/15).

²⁰⁰ Il est par ailleurs tout à fait significatif que le nom de Vila-Matas soit complètement absent des deux tomes d'un ouvrage français consacré au roman espagnol de la fin du XX^e siècle ; il s'agit de : Bussière-Perrin, Annie (coord.) *Le Roman espagnol actuel. Tendances et perspectives 1975-2000*, tome 1, Montpellier, Editions du CERS, 1998 et *Le Roman espagnol actuel. Pratique d'écriture, 1975-2000*, tome 2, Montpellier, Editions du CERS, 2001.

références intertextuelles, si elle peut le cas échéant rebuter le lecteur par son apparence érudite, apparaît plutôt comme une façon de se donner une légitimité aux yeux des lecteurs, de se faire sa place au milieu de tous ces grands noms et de faire entendre sa voix en se servant de celle des autres :

l'inscription de ces figures marquantes de la littérature à même l'univers de fiction participe également à la légitimation de Vila-Matas au sein de la littérature. En écrivant avec Borges, Gombrowicz, Kafka et Musil, pour ne nommer que ceux-là, Vila-Matas témoigne d'une volonté forte d'occuper une place de choix dans la littérature²⁰¹.

En plus de signifier sa conception de la littérature, l'intertextualité vilamatassienne fonctionne aussi comme un moyen qui aura permis à l'écrivain de trouver sa propre voix. De la même manière que Perec, Vila-Matas a conscience du fait qu'un changement de contexte change le sens du fragment incorporé aussi bien que du texte qui l'accueille. Mais ce qui émerge de plus intéressant dans sa façon de mettre en scène l'intertextualité est sa conception du lecteur. Faire référence à d'autres écrivains et à d'autres textes c'est faire appel au lecteur, c'est le faire s'engager dans la lecture, lui envoyer un signal et tenter créer un lien avec lui : « mettre une citation [...] c'est comme lancer une fusée de détresse et faire appel à des complices »²⁰².

Il s'avère que le souci du lecteur est effectivement une des préoccupations littéraires de Vila-Matas. Dans un entretien avec Rodrigo Fresán, l'auteur fait un parallèle entre la construction de sa figure en tant qu'écrivain et celle de son lecteur idéal :

Je suis pleinement conscient de mon cheminement comme coureur de fond, de m'être non seulement construit progressivement en tant qu'écrivain mais, aussi, d'avoir construit lentement mon lecteur idéal

²⁰¹ S. Brousseau, *op. cit.*, p. 102.

²⁰² E. Vila-Matas, « Intertextualidad y metaliteratura », *loc. cit.*, p. 127.

sans sacrifier l'idée que je me faisais de ce qu'est censé être mon lecteur idéal. Je l'ai su et je l'ai voulu presque depuis le début, depuis *Abrégé d'histoire de la littérature portative*²⁰³.

Ainsi, qu'il le veuille ou non, le lecteur de Vila-Matas se trouve pris dans le réseau des livres créé par l'auteur et, pour peu qu'il soit suffisamment curieux, il est probable qu'il finisse par faire son choix parmi les œuvres et les auteurs cités, pour les lire à la lumière des œuvres de Vila-Matas qui, de cette façon, s'immiscera aussi dans les livres des autres à travers l'empreinte qu'il aura laissée chez ses lecteurs.

Enfin, le dernier enjeu qui nous semble émerger de la pratique intertextuelle de Vila-Matas tient à la création d'un lien entre la réalité et la littérature. On rappellera que lorsqu'il s'agit d'intertextualité élargie, les références sont la plupart du temps explicitées par le biais de la mention des noms des auteurs ou des titres des livres. Cependant, lorsqu'il s'agit d'intertextualité restreinte, les références sont modifiées, tout en restant suffisamment visibles pour que le lecteur puisse établir des connexions entre les différents ouvrages convoqués, ainsi du livre écrit par le narrateur du *Mal de Montano, Plus jamais rien*, dont le titre évoque le thème de *Bartleby et Compagnie*. Cette pseudo-dissimulation pourrait s'expliquer par l'attrait de l'auteur pour le jeu avec les frontières entre réalité et fiction, car transformer ses propres œuvres en matériau narratif c'est les faire entrer dans l'univers de la fiction. Si l'on considère, à l'instar de Rodrigo Fresán, que la constante mise en abyme opérée par Vila-Matas, associée au fait que la plupart des narrateurs-personnages sont des écrivains, font que l'auteur réel est « toujours protagoniste »²⁰⁴, alors les différents mécanismes de l'intertextualité, en tant que discours métatextuel sur les relations qu'entretient l'écrivain lui-même avec la littérature, fonctionnent comme un moyen de donner un sens à la réalité à partir de la littérature. De fait, l'un

²⁰³ R. Fresán, « La casa de la escritura... », *loc. cit.*, p. 314.

²⁰⁴ Fresán, Rodrigo, « Historia abreviada de un Vila-Matas portátil » dans M. Heredia Zubieta, *op. cit.*, p. 166.

des enjeux majeurs de l'intertextualité vilamatassienne est de rendre à la littérature son pouvoir en tant que discours sur le monde et qu'outil pour le déchiffrer :

la métatextualité propre à l'imaginaire vila-matien porte précisément sur la capacité qu'aurait la littérature à dire le réel. [...] il ne s'agit plus uniquement de dire le monde, mais également de le lire d'une façon bien précise, c'est-à-dire en mobilisant la mémoire de la littérature²⁰⁵.

De fait, l'un des motifs les plus saillants et les plus récurrents de l'œuvre de cet écrivain est la volonté de dissoudre les frontières entre littérature et réalité dans la mesure où la littérature permet de comprendre la réalité. Pour y parvenir, il mobilise tout un *corpus* littéraire à l'intérieur de ses œuvres pour en faire le moyen de comprendre le monde, la citation se faisant, comme le propose Emmanuel Bouju, le moyen de passage de la frontière entre fiction et réalité :

entre la littérature et la vie, la frontière n'est pas une simple ligne qui séparerait deux espaces autonomes et distincts : c'est une « frontière brumeuse » où l'on trouve à qui s'adresser, dans l'usage de la citation comme mot de passe ; une zone frontalière qui sert d'échangeur entre les coordonnées du réel et celles de la littérature²⁰⁶.

Du reste, les personnages écrivains qui vivent en fonction de leur rapport à la littérature (toujours d'une certaine façon obsessionnel) ne sont que le reflet de Vila-Matas lui-même :

la littérature et le réel sont, ont été et demeureront toujours sur le même plan. Selon moi, la position platement dichotomique qu'endossent

²⁰⁵ S. Brousseau, *op. cit.*, p. 100-101.

²⁰⁶ Bouju, Emmanuel « Enrique Vila-Matas sur la ligne d'ombre. Masque de la citation et racine de la réalité » dans *Temps zéro*, n° 3 [en ligne], 2010. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document502> (consulté le 23/04/15).

ces écrivains qui prétendent imiter le réel [...] rabaisse la littérature à un simple jeu de singerie. De mon côté, entre la vie et les livres, j'opte pour ces derniers qui m'aident à comprendre la première²⁰⁷.

De la même manière que chez Perec, l'intertextualité dans l'œuvre de Vila-Matas apparaît comme une pratique théorique portant sur le romanesque et sur la lecture, mais aussi comme une ouverture sur le monde à travers une littérature pensée comme référentielle et, bien plus, comme un moyen de comprendre ce monde.

CONCLUSION

Les pratiques intertextuelles de Georges Perec et d'Enrique Vila-Matas apparaissent comme une forme de mettre en œuvre, par le biais des textes des autres, leur conception de la littérature. En s'inscrivant dans une lignée esthétique, les écrivains prennent une position théorique face aux pratiques littéraires de leurs pays et leurs époques respectives. Ainsi, Georges Perec refuse de penser la littérature comme uniquement autoréférentielle et préfère une approche du roman qui raconte des histoires tout en cohabitant avec le renouvellement des formes littéraires. De façon analogue, Enrique Vila-Matas choisit de prendre pour modèles des écrivains qui expérimentent avec les codes et les formes du roman comme une façon de s'opposer au réalisme rassurant pratiqué par la majorité des romanciers espagnols de sa génération. Il est intéressant de constater que, tout en partageant la même admiration pour un certain nombre d'auteurs (Melville, Roussel, Kafka, Borges, Verne, jusqu'à Perec – qui, ne l'oublions pas, se cite lui-même – parmi d'autres), les démarches des deux écrivains suivent le même mouvement de remise en cause et de contestation des pratiques dominantes,

²⁰⁷ Derain, Robert, « Annexe - Entrevue inédite avec Enrique Vila-Matas », dans *Temps zéro* [en ligne] n° 3, 2010. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document529> (consulté le 23/04/15).

mais qu'elles sont aussi l'inverse l'une de l'autre : Perec défend un retour du romanesque en proposant un réalisme renouvelé pour s'opposer, entre autres, à l'idée que la littérature ne parle que de littérature, tandis que Vila-Matas refuse le réalisme dix-neuviémiste pour proposer une littérature sur la littérature, mais en renouvelant les codes de la narration, notamment à travers le mélange des genres, comme on tentera de le montrer dans le prochain chapitre. Les deux auteurs manifestent ainsi une connaissance théorique de la littérature de leur époque et utilisent l'intertextualité dans le même but (critiquer la littérature dominante) bien que de façon opposée, l'un penchant plutôt pour la dissimulation, l'autre en saturant son écriture de références littéraires.

En fin de compte, l'intertextualité fonctionne chez l'un et l'autre comme une façon de manifester leur conception de la littérature ainsi que comme une façon de la renouveler. Nous avons vu que tant Perec que Vila-Matas mettent en avant l'idée de la transformation sémantique impliquée par le changement de contexte du fragment tiré d'un autre texte. La pratique citationnelle opère ainsi moins comme le désir d'un retour aux esthétiques littéraires antérieures que comme un véritable « acte de résistance [consistant à] subvertir les valeurs passées pour favoriser une possible régénérescence »²⁰⁸. La volonté d'apporter leur pierre à l'édifice de la littérature en cherchant des manières de la renouveler participe également d'un désir de se construire leur propre identité d'écrivains. En érigeant l'intertextualité en véritable système d'écriture, les deux auteurs en viennent à transformer leur pratique citationnelle en « machine à écrire » et, de ce fait, à en faire une marque de leur style d'écriture.

Mais c'est l'importance de la place accordée au lecteur qui nous semble la plus significative. En faisant du lecteur un élément de leur système d'écriture et de leur conception de la littérature, Perec et Vila-Matas élargissent les possibilités d'interprétation du texte et font la démonstration que, ainsi que le propose Alexandre Gefen, il est possible d'éduquer le

²⁰⁸ F. Wagner, « Les hypertextes en questions... », *art. cit.*, p. 311.

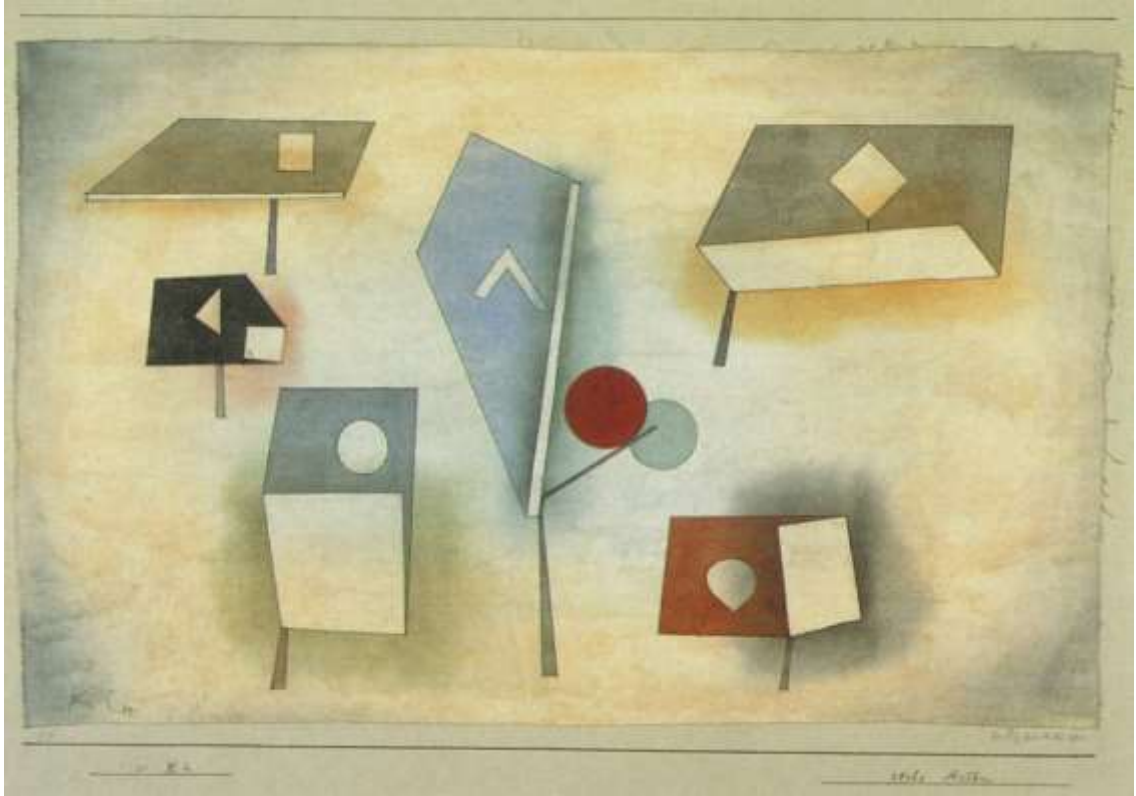
lecteur tant à un certain type de littérature qu'aux stratégies mêmes de l'écriture citationnelle :

La « bibliothèque », c'est-à-dire l'ensemble des références hypertextuelles que peut convoquer le lecteur, [se] voit attribuer un rôle au moins aussi important que le monde référentiel, car le lecteur, à l'instar d'un joueur, peut s'éduquer/être éduqué à percevoir les stratégies de l'auteur²⁰⁹.

Ainsi, l'œuvre n'est pas seulement ouverte au sens où l'entend Umberto Eco, c'est-à-dire interprétable de différentes manières, mais cette ouverture même, conscientisée par les écrivains, en vient à faire partie de l'écriture, et se manifeste par l'intertextualité. La pratique intertextuelle fonctionne dès lors comme un moyen de multiplier les sens d'un texte et, en passant ainsi la balle à leur lecteur pour qu'il poursuive le travail de critique, d'exploration et d'interprétation, Georges Perec et Vila-Matas ouvrent du même coup le texte à la bibliothèque et au monde car, pour eux, la littérature est indispensable pour penser la réalité.

²⁰⁹ Gefen, Alexandre, « Théories modernes de la fictionalité », *Atelier de théorie littéraire* [en ligne] URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Th%26acute%3Bories_modernes_de_la_fictionalit%26acute%3B (consulté le 23/04/15).

CHAPITRE 4. RÉFLEXIONS THÉORIQUES SUR LA
LITTÉRATURE : VERS UNE ÉCRITURE HYBRIDE



Paul Klee, *Six espèces*, 1921

*Le temps n'est pas loin où l'on comprendra
que toute littérature qui se refuse à marcher
fraternellement entre la science et la philosophie
est une littérature homicide et suicide.*
Charles Baudelaire

Le phénomène d'alliance entre littérature et critique du XIX^e siècle¹ se poursuit dans le XX^e et conduit certains écrivains à se faire théoriciens, ou du moins, à intégrer une dimension théorique à leur écriture². Autant à l'endroit de leurs propres créations que de celles de leurs précurseurs et de leurs contemporains, nombreux sont les romanciers à avoir écrit des textes de critique littéraire, voire des textes de véritable réflexion théorique. Cessant d'être uniquement créateurs de romans, les romanciers prennent la plume pour réfléchir à leur expérience de la littérature, comme ont pu le faire Proust à l'endroit de Flaubert ou Valéry sur l'œuvre de Baudelaire. Ainsi que le signale Antoine Compagnon, cette tendance critique aura pris le dessus sur l'écriture de fiction chez les écrivains modernes, dont nombreux ont fini par préférer la prose littéraire à la romanesque :

la modernité se définit par le fait qu'elle inclut une réflexion sur la littérature et qu'elle est toujours, pour ainsi dire, littérature au second degré. Il s'ensuit qu'il n'est quasiment pas d'écrivain moderne qui n'ait aussi écrit sur la littérature³.

¹ « la réflexion sur la littérature était inséparable de la littérature. [...] [Les modernes] ont tous écrit sur les classiques ainsi que sur leurs contemporains : pas de moderne qui ne se double d'un critique », Compagnon, Antoine, « XX^e siècle » dans Delon, Michel *et al.*, *La littérature française : dynamique et histoire*, vol. II, Gallimard, coll. « Essais », 2007, p. 800-801.

² Je renvoie au colloque dirigé par Bruno Curatolo et Julia Peslier sur ce sujet : *Les écrivains théoriciens de la littérature (1920-1945)* [en ligne] URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1812.php> (consulté le 25/04/15).

³ A. Compagnon, « XX^e siècle », *loc. cit.*, p. 773.

Il est d'autant plus intéressant de constater que ce phénomène s'est également produit dans la littérature hispanophone, avec des romanciers publiant des textes critiques, tels que Jorge Luis Borges (*Textos cautivos*, recueil d'articles publiés entre 1935 et 1958 dans le magazine argentin *El hogar*), Miguel de Unamuno (*Comment se fait un roman*, 1927) ou Juan Goytisolo (*Problemas de la novela*, 1959).

L'essor de la prose de critique littéraire a conduit à une ouverture progressive des frontières entre les genres, visible par exemple du côté du journal intime, devenu non seulement objet de publication (Gide, Valéry), mais aussi lieu de questionnements de tout ordre (métaphysique, politique, social, littéraire, etc.). À ce passage vers une prose de plus en plus éloignée des romans plus traditionnels, il faut ajouter la « crise de la fiction » de l'après-guerre de 1945, où la création romanesque semblait avoir perdu de sa légitimité en tant que discours sur l'homme et le monde⁴. Se faisant davantage chroniqueurs ou autobiographes que romanciers comme il a été dit précédemment, les écrivains ont trouvé des moyens détournés de revenir graduellement à la fiction, non sans garder des traces du passage par la critique et par d'autres genres littéraires. Autrement dit, la littérature a conservé l'aspect critique de la modernité tout en laissant une place à l'imagination et au plaisir de raconter des histoires, amenant de la sorte une nouvelle voie semblant conduire vers le mélange des genres littéraires.

Bien que les croisements entre roman et autobiographie existent depuis longtemps, les dernières décennies du XX^e siècle ont vu se multiplier des œuvres mêlant de plus en plus roman et autobiographie : « la distinction entre le roman et l'autobiographie s'estompe, suivant la nouvelle convention dominante de la fin du siècle, peut-être annoncée par Perec [avec *W ou le souvenir d'enfance*] »⁵. Ce cheminement vers un entremêlement de plus en plus étroit entre les deux genres (restés encore distincts l'un de l'autre dans l'ouvrage de Perec) culminera avec la parution de *Fils* de Serge Doubrovsky

⁴ H. Godard, « La crise de la fiction. Chroniques, roman-autobiographie, autofiction » *art. cit.*, p.81-91.

⁵ A. Compagnon, « XX^e siècle », *loc. cit.*, p. 794.

et du terme « autofiction » qu'il utilisera pour décrire son livre. En effet, depuis la création de ce néologisme, le genre (tant pour les écrivains que pour les théoriciens de la littérature) fait l'objet d'un grand intérêt (bien que mitigé⁶), surtout en Espagne où les études sur l'autofiction sont particulièrement abondantes⁷.

L'autofiction est peut-être l'exemple le plus représentatif de l'entremêlement entre les deux genres, mais il n'est, bien évidemment, pas le seul. Le succès des romans historiques (plus en Espagne⁸ qu'en France, où l'Histoire est moins un objet de la fiction qu'un objet de réflexion⁹) à partir du milieu des années 1970 et l'émergence des nouveaux types de récits (principalement en France, comme le roman de filiation, ou les fictions biographiques¹⁰) font la démonstration que les distinctions entre les genres

⁶ Depuis la création du terme autofiction, la difficulté à délimiter le genre lui a valu d'être applicable à pratiquement n'importe quel type de texte : « Le mot a peu d'éclat et n'enthousiasme guère. [...] La cohorte des journalistes littéraires n'est pas en reste : le mot n'est souvent prononcé que les lèvres pincées, avec une moue de mépris... » (C. Burgelin, « Pour l'autofiction », *art. cit.*, p. 5).

⁷ Les théoriciens aussi bien que les romanciers espagnols sont particulièrement intéressés par le phénomène de l'autofiction. Il y a eu, notamment, un très grand colloque sur ce sujet à Madrid en 2013, dont on peut consulter le programme en ligne URL : <http://autoficcionhispanica.blogspot.com.es/> (consulté le 28/04/15). Voir également Toro, Vera ; Schlickers, Sabine et Luengo, Ana (éds.), *op. cit.* En ce qui concerne la France, je renvoie aux actes du colloque de Cerisy sur l'autofiction (Burgelin, C., Grell, I. et Roche, R.-Y. [dirs.], *op. cit.*), ainsi qu'au site internet dirigé par Isabelle Grell et Arnaud Genon : <http://www.autofiction.org/> (consulté le 28/02/15).

⁸ Voir à ce sujet l'ouvrage dirigé par Marie-Linda Ortega *Le roman espagnol face à l'histoire (1955-1995)*, Paris, ENS Editions, 1995, ainsi que l'article de Jacques Soubeyroux, « Le roman historique en question » dans Bussièrre-Perrin, Annie (coord.) *Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture, 1975-2000*, tome II, Montpellier, Editions du CERS, 2001, p. 161-195.

⁹ Les romans contemporains parlent effectivement de l'Histoire, « essentiellement des guerres, [mais] ne sont pas des romans historiques. [...] il ne s'agit jamais d'évoquer l'Histoire à travers une fiction qui deviendrait un prétexte, mais il s'agit toujours d'une sorte de travail d'anamnèse, de réflexion d'un sujet sur sa propre identité [...] », Viart, Dominique, « Regards croisés : France/Espagne » dans M.-L. Ortega, Marie-Linda, *op. cit.*, p. 182.

¹⁰ Dans cette perspective, Dominique Viart a constitué une typologie des nouvelles modalités de la littérature qui voient le jour depuis les années 1980, parmi lesquelles se trouvent les « romans archéologiques », qui consistent en la mise en scène sous forme romanesque du travail d'enquête de l'écrivain sur un passé lointain ; les « fictions biographiques », qui relatent la biographie de personnages historiques en y mêlant de la fiction (les personnages appartiennent souvent au milieu artistique – des peintres, des écrivains, des musiciens) ; les « romans de filiation » qui s'attachent à reconstituer l'histoire des parents de l'auteur. Je renvoie à l'ensemble de son livre *La littérature française au présent*, *op. cit.*

sont de moins en moins claires. Si les expérimentations avec le roman dépassent à l'évidence le cadre du XX^e siècle (des ouvrages comme *Les chants de Maldoror* de Lautréamont ou *Tristram Shandy* de Sterne expérimentaient déjà avec les genres), les manipulations génériques apparaissent comme une caractéristique propre à ce siècle : « Si on considère la littérature du XX^e siècle dans son ensemble, en la comparant à celle des périodes antérieures, l'idée d'un "éclatement des genres" s'impose comme une évidence triviale »¹¹. Toutefois, il convient de nuancer cette tendance vers l'ouverture des frontières génériques qui ne signifie pas nécessairement qu'il n'y ait plus de genres dans l'absolu. Bien au contraire, cette dispersion générique n'a pas réussi à détrôner les trois grandes catégories aristotéliciennes (poésie, roman, théâtre), qui continuent d'être utilisées dans les classifications institutionnelles (bibliothèques, maisons d'édition, librairies, etc.)¹². Bien que d'un point de vue institutionnel les genres ne soient pas véritablement affectés, dans les faits et en ce qui concerne la littérature dite savante par opposition à la littérature de masse, les œuvres de la fin du XX^e siècle sont pour la plupart, pour reprendre la formule de Bruno Blanckeman, des « récits indécidables » : « la pratique du texte, moins épris que jamais d'appartenances génériques, [est] en recherche de formes mutantes et hybrides, accordées à un univers dont le sens se recompose. À époque incertaine, récits indécidables [...] »¹³.

À la différence des écrivains modernes qui s'éloignaient de l'écriture d'invention au profit d'une prose plus critique, les écrivains de la fin du XX^e

¹¹ Murat, Michel, « Comment les genres font de la résistance » dans Dambre, Marc et Gosselin-Noat, Monique (dirs.), *L'éclatement des genres*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 21. En effet, il y a eu un essor considérable de colloques et d'ouvrages consacrés à la question du mélange des genres à la fin des années 1990. Voir à ce sujet Collomb, Michel (dir.), *Figures de l'hétérogène*, Montpellier, Publications de l'Université Paul Valéry, 1998 ; Blanckeman, Bruno, *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000 ; Budor, Dominique et Geerts, Walter, *Le texte hybride*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2004 ; *Uranie*, « Hybrides et hybridités », n° 6, Université Charles-de-Gaulle, 1996.

¹² Voir à ce sujet l'étude de M. Murat, *art. cit.*, p. 21-34.

¹³ B. Blanckeman, *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, *op. cit.*, p. 11.

siècle reviennent à la fiction pour en faire le terrain même de leur réflexion. Avec le mélange des discours fictionnel et critique advient également une ouverture vers les différentes disciplines en tant que moyen d'alimenter la pensée mise à l'œuvre dans les romans. Cette expérimentation de la forme littéraire, affirme Blanckeman, est la conséquence de l'assimilation des savoirs des différentes disciplines des sciences humaines (la linguistique, la psychanalyse, l'histoire, etc.) dans les œuvres de fiction :

Loin de stériliser l'activité narrative en mettant à jour quelques-uns de ses mécanismes moteurs, scripturaux ou psycho-mentaux, ces disciplines l'ont au contraire stimulée, lui ont ouvert d'autres horizons, la possibilité d'expérimenter de nouvelles formes¹⁴.

Réflexion et fiction en viennent donc à se trouver côte à côte dans les romans contemporains, de sorte que le roman se rapproche graduellement de l'essai.

Il convient ici de s'arrêter sur la notion d'essai dont la seule acception consensuelle « repose sur l'irréductible indétermination [...] du genre essayistique »¹⁵. En effet, selon la perspective de Marielle Macé, les problèmes de définitions sont liés au fait que le terme renvoie à deux types d'écriture très différents l'un de l'autre :

du point de vue des formes discursives, il signifie quasiment une chose et son opposé, désignant à la fois le domaine de productions savantes (les collections universitaires ou scientifiques proposent des « essais », Pierre Bourdieu ou Marc Fumaroli en écrivent) et celui du discours le plus libre, le plus personnel, le moins engageant du point de vue de la production des savoirs¹⁶.

¹⁴ *Ibid.*, p. 26.

¹⁵ Obaldia, Claire de, *L'esprit de l'essai. De Montaigne à Borges*, trad. Émilie Colombani, Paris, Seuil, 2005, p. 12.

¹⁶ Macé, Marielle, « Le nom du genre », *Poétique*, n° 132, 2002, p. 406.

Cette indétermination procède de l'appropriation de l'essai en Angleterre, notamment par Bacon, et de son projet d'ordre plus rationnel et philosophique que littéraire :

On a pu dire que l'héritage de Montaigne était passé en Angleterre ; mais c'est au prix, pour l'essai en tant que genre, d'une tension qui ne cessera de s'accroître entre son nonchalant vagabondage, sa *littérature*, et l'ambition théorisante de Bacon, sa *conceptualisation*¹⁷.

C'est donc en raison de deux usages opposés que l'essai aura des difficultés à être considéré comme un genre littéraire, mais au cours du XX^e siècle, il sera progressivement réintroduit comme une catégorie littéraire plus que philosophique, et deviendra le genre de l'ouverture, le genre des possibles du fait qu'il n'a précisément pas de forme fixe.

Ainsi que le montre Marielle Macé, l'essai prendra le relais du roman en tant que moyen de connaissance, jusqu'à être progressivement amené à se revendiquer comme appartenant au domaine de la littérature par le biais d'une « entrée en dialogue avec le genre romanesque [...] qui coïncide avec un intérêt théorique pour la fiction dans l'ensemble des sciences humaines »¹⁸. De fait, si les sciences humaines s'étaient approprié le discours savant, elles se sont ensuite tournées vers le domaine littéraire en faisant de la fiction un objet d'étude, créant de la sorte des passerelles entre les disciplines.

La fiction en tant que concept ayant attiré l'attention des différentes disciplines aura eu des conséquences sur l'essai qui, en raison de son assimilation au roman, s'est fait le lieu d'un « déplacement épistémologique : dans l'essai, le savoir se soumet à l'épreuve de la littérature, son nouveau

¹⁷ Langlet, Irène, « L'hétérogène comme catégorie théorique : le cas de l'essai littéraire » dans Collomb, Michel (dir.), *Figures de l'hétérogène*, Montpellier, Publications de l'Université Paul Valéry, 1998, p. 58.

¹⁸ Macé, Marielle, *Le Temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX^e siècle*, Paris, Editions Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2006, p. 248.

lieu est celui d'une fiction »¹⁹. En effet, la fiction est devenue le paradigme de la pensée, les discours produits par les sciences humaines ont été amenés à être considérés comme relevant de la fiction : « L'infléchissement de l'épistémologie des sciences humaines a abouti au cours des années 1970 à faire du discours de savoir une fiction : tout système est perçu comme une invention, toute entreprise intellectuelle comme une construction »²⁰. C'est le cas, par exemple, de l'histoire qui, considérée comme une discipline scientifique, en est venue à être regardée comme un objet littéraire²¹ :

L'histoire est une construction, un récit, qui, comme tel, met en scène le présent aussi bien que le passé ; son texte fait partie de la littérature. L'objectivité ou la transcendance de l'histoire est un mirage, car l'historien est engagé dans les discours par lesquels il construit l'objet historique²².

Cette propension à une interprétation « fictionnelle » des discours scientifiques, conjuguée à un indéniable besoin d'imaginaire, aura conduit le XX^e siècle à renforcer et exploiter les liens entre essai et narration. Ainsi, la littérature, privée un temps de sa légitimité en tant que discours savant sur le monde, l'aura retrouvée en assimilant essai et roman : « [l']évolution de la

¹⁹ Idem.

²⁰ M. Macé, *Le Temps de l'essai*, op. cit., p. 249.

²¹ On pense notamment aux travaux de Hayden White (*Tropics of discourse. Essays in Cultural Criticism*, Johns Hopkins University Press, 1985), Paul Veyne (*Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1971) ou Jacques Rancière (*Les mots de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil, 1992). Plus récemment, Ivan Jablonka propose un nouveau type d'écriture pour les sciences sociales (le texte-recherche ou *creative history*), en conciliant les rapports entre littérature et sciences sociales dans la mesure où elles produisent toutes deux un discours sur le monde et possèdent une valeur esthétique : « Il s'agit donc d'explorer les potentialités des sciences sociales et de la littérature quand elles acceptent de se rencontrer. [...] Imaginons une science sociale qui captive, une histoire qui émeut parce qu'elle démontre et qui démontre parce qu'elle s'écrit, une enquête où se dévoile la vie des hommes, une forme hybride qu'on peut appeler texte-recherche ou *creative history* – une littérature capable de dire vrai sur le monde » (*L'Histoire est une littérature contemporaine*, Paris, Seuil, 2014, p. 18-19).

²² A. Compagnon, *Le Démon de la théorie*, op. cit., p. 264.

prose en tant que telle [...] se joue en particulier dans les rapports que l'essai entretient, au long du siècle, avec la fiction »²³.

En revenant à une écriture romanesque tout en y introduisant une dimension réflexive, les écrivains contemporains exercent alors un double mouvement scriptural :

Plutôt qu'un retour en arrière de type régressif, la renarrativisation dont il a tant été question au cours des trois dernières décennies apparaît donc comme un vecteur de renouveau – ce qu'Alain Robbe-Grillet [...] nommait une « reprise-en-avant »²⁴.

Autrement dit, il s'agit de se tourner vers les pratiques littéraires du passé en revenant au romanesque tout en y intégrant de la nouveauté, dont une des manifestations est la présence de l'aspect critique des œuvres de fiction, donnant ainsi de nouveaux enjeux à la littérature. En effet, l'entremêlement de l'essai et de la fiction relève d'un changement de nature épistémologique : « Ces textes interrogent les conditions de possibilité de tout savoir, de toute saisie cognitive du sujet, certes, mais aussi de l'histoire, de l'être et du lien social, du devenir individuel ou collectif, de l'acte créateur, *etc.* »²⁵. Désormais, les romanciers ne sont plus concentrés sur le seul champ des questions littéraires, et l'échange qui s'ensuivra avec les sciences humaines donnera naissance à une nouvelle approche de la littérature et de la pensée. Le désir des écrivains du XX^e siècle de s'ouvrir à d'autres types de discours que le romanesque s'est présenté, dans un premier temps, sous la forme de leur détournement progressif de la fiction vers l'essai pour écrire *sur* la littérature, sur les grandes œuvres et les raisons faisant d'elles de grandes œuvres. Par la suite, les deux types de discours – le fictif et le critique, clairement séparés dans un premier temps –

²³ M. Macé, *Le Temps de l'essai*, op. cit., p. 322.

²⁴ Wagner, Franck, « Retours, tours et détours du récit », *Poétique*, n° 165, février 2011, p. 16.

²⁵ D. Viart, *La littérature française au présent*, op. cit., p. 280.

ont fini par se croiser et permettre à la littérature de sortir de l'impasse du purement textuel et de la condamnation à la disparition à laquelle certains penseurs la vouaient, notamment Maurice Blanchot qui annonçait, dans sa phrase désormais célèbre, que « [l]a littérature va vers elle-même, vers son essence qui est la disparition »²⁶. Si le mélange des genres, et en particulier la présence de discours de type essayistique, est une des caractéristiques les plus évidentes de la littérature du dernier quart du XX^e siècle, il n'est donc pas étonnant de le trouver chez Perec et Vila-Matas. Comme nous l'avons vu, leurs fictions présentent des réflexions théoriques de la littérature par le biais de l'intertextualité. Mais leur attrait pour ce type d'interrogations se manifeste également par la publication de textes de critique littéraire et d'essais où l'écriture est toujours au centre de la réflexion.

En effet, Perec a porté un regard critique sur la littérature comme l'attestent la grande quantité d'articles ainsi que ses textes essayistiques comme *Espèces d'espaces*. Mais il a aussi fait preuve d'une grande aptitude à la manipulation des différentes catégories génériques : il publie des poèmes (*Alphabets*), des pièces de théâtre (*L'Augmentation*), et affirme même vouloir « Écrire tout ce qui est possible à un homme d'aujourd'hui d'écrire »²⁷. La présence de réflexions théoriques, en particulier celles ayant trait à l'intégration des discours de savoir dans la littérature, se manifeste également par l'attrait pour différentes disciplines, telles que la sociologie, l'histoire, l'anthropologie ou la neurophysiologie parmi d'autres. Vila-Matas est également un écrivain très porté à la critique littéraire et surtout aux expérimentations génériques, en particulier à l'intégration de l'essai dans la fiction littéraire en défense de la littérature comme discours de savoir sur le monde. Ainsi, en plus d'écrire des essais ou des articles de critique, les deux auteurs réfléchissent à la littérature et à ses enjeux génériques à l'intérieur même de leurs œuvres de fiction. Il s'agira à présent de se pencher sur leurs productions essayistiques afin d'étudier par la suite comment la réflexion

²⁶ M. Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 265.

²⁷ G. Perec, « Notes sur ce que je cherche », *loc. cit.*, p. 11.

sur la littérature s'insère dans la fiction pour, enfin, observer les enjeux génériques d'un tel entrelacs de discours.

I. L'HABIT DE L'ESSAYISTE FAIT LE THÉORICIEN

Georges Perec et Enrique Vila-Matas, non contents d'écrire des œuvres narratives, ont également porté un regard critique sur la littérature de leur époque (dans une perspective soit admirative, soit de rejet), ainsi que sur leurs propres œuvres. Partant du principe que le travail de l'écrivain commence dans sa pratique de lecteur et que toute lecture est accompagnée d'une pensée critique, il paraît évident que la réflexion est inhérente à la démarche scripturale de tout écrivain :

Nul travail littéraire ne peut faire l'économie de la rationalité. Aucun ne tient, qui ne se tracerait que dans la naïveté, qui dénierait la nécessité du retour théorique sur ses propres gestes. Écrire *se pense*, se situe constamment dans le rapport à ce qui s'est écrit et à ce qui s'écrit alentours (et, entre autres, dans le rapport avec ce que, soi, on a écrit avant)²⁸.

La certitude que l'écriture s'accompagne toujours de réflexion est manifestée par la tendance des écrivains du XX^e siècle à prendre la parole du critique en plus de celle du romancier. Le recul nécessaire à la critique augmente lorsqu'un auteur prend de la distance par rapport à lui-même pour s'observer, s'interroger, s'analyser et critiquer son propre regard sur la littérature. En ce sens, la réflexion sur sa propre pratique littéraire vient donc s'ajouter au commentaire sur les œuvres d'autrui.

Les écrits critiques de Perec et de Vila-Matas représentent bien l'importance de l'aspect réflexif de la littérature du XX^e siècle, car ce sont des

²⁸ C. Prigent, *op. cit.*, p.26.

écrivains qui questionnent, critiquent, repensent constamment leurs œuvres, leur rapport à l'écriture ainsi qu'à la littérature qui les entoure. Ce regard critique n'est pas nécessairement cristallisé dans des théories littéraires (bien que Vila-Matas écrive quelques textes développant des théories, comme nous le verrons plus loin), mais prend plutôt la forme de réflexions sur un sujet, *d'essais* dans le sens où une pensée critique est exprimée à partir d'un point de vue subjectif :

Voilà l'attente générique la mieux partagée : l'essai comme subjectivation d'une réflexion, appropriation toute personnelle d'un savoir, prise de risque, adéquation entre un programme générique et la formulation de soi, de soi-même comme un autre²⁹.

La présence de la subjectivité de chacun des écrivains dans leurs textes permet de faire une telle lecture. Les écrits critiques de Georges Perec et Enrique Vila-Matas débutent principalement d'une observation de leur propre pratique d'écrivains et de leur rapport à l'écriture. C'est à partir de leur expérience de lecteurs qu'ils publient des articles de revue ou d'essais, dont le thème est principalement la littérature abordée d'un point de vue théorique. Cet exercice essayistique les conduira à fonder leur propre théorie de la narration.

1. L'infra-ordinaire comme théorie narrative

²⁹ M. Macé, *Le Temps de l'essai*, *op. cit.*, p. 44.

Les textes de critique et essais de Georges Perec tiennent une place déterminante dans l'ensemble de son œuvre, car ils montrent, d'une part, son intérêt pour des questions de type théorique et, d'autre part, parce qu'ils se font le lieu d'une réflexion sur son propre travail. Si Perec a porté l'habit de l'essayiste pendant sa jeunesse, il le délaissera au profit d'une écriture plus tournée vers le romanesque sans pour autant l'abandonner complètement³⁰. Si bien le romancier avouait n'avoir « jamais été à l'aise pour parler d'une manière abstraite, théorique, de [s]on travail »³¹, il n'en reste pas moins qu'il a porté un regard théorique sur sa propre écriture qui passe plutôt par une mise en pratique directe que par un discours de théoricien. Cette mise en pratique débouchera néanmoins sur un début de théorie narrative, qui s'avère être intrinsèquement liée à la notion d'infra-ordinaire. C'est à partir de ses premières incursions dans la critique de certains nouveaux romanciers (Robbe-Grillet en particulier, mais aussi Nathalie Sarraute³²) qu'il abordera des questions théoriques qui le conduiront, par la suite, à commencer l'ébauche de sa propre théorie de la littérature. Il sera donc question à présent d'étudier ses origines théoriciennes et leur rôle dans la mise en place d'une esthétique de « l'infra-ordinaire » qui est, nous semble-t-il, aux fondements de son « ébauche d'une théorie narrative ».

³⁰ On remarquera que la démarche de Perec est inverse à celle dont nous avons parlé concernant la tendance des romanciers du XIX^e et du XX^e siècles à se détourner de l'écriture de fiction pour favoriser une prose critique. C'est précisément dans cette perspective que la présence d'une dimension critique à l'intérieur des fictions narratives de Perec prend son sens.

³¹ G. Perec, « Notes sur ce que je cherche », *loc. cit.*, p. 11.

³² Voir en particulier son article « Le Nouveau Roman et le refus du réel », *L.G. Une aventure des années soixante*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1992, p. 25-45.

La Ligne générale

Si l'on observe la bibliographie des ouvrages perecquiens élaborée par Bernard Magné, la plupart des textes publiés de 1955 à 1964 sont majoritairement des comptes-rendus de livres et des articles de critique publiés en grande partie dans la *Nouvelle N.R.F.*, *Les Lettres nouvelles* et *Partisans*³³. Pendant cette même période, de 1959 à 1963, Perec fait partie du projet de la revue *La Ligne générale*, qui ne vit jamais le jour mais qui permit à l'écrivain de s'exercer à la critique et à la réflexion théoriques³⁴. De fait, comme le remarque Claude Burgelin, cette expérience aura laissé chez l'auteur un regard critique qui le ne quittera plus :

La Ligne générale a été un moment déterminant de l'itinéraire de Perec. Il a trouvé là un milieu, une chauffe intellectuelle. Il a pu y affirmer ses choix littéraires, les étayer par un grand nombre de lectures, les faire passer au crible de formalisations théoriques, inaugurer des amitiés stimulantes³⁵.

En effet, mis à part les articles recueillis dans le volume *L.G. Une histoire des années soixante* clairement présentés comme des textes de critique, Perec a constamment publié des textes de type essayistique. Si à partir de 1965, année de parution des *Choses*, il s'adonne davantage à l'écriture de romans, il consacre tout de même une partie de son activité scripturale à des essais. Ainsi, *Espèces d'espaces* paraît en 1974 dans la collection « L'espace critique » chez Gallimard suite à la demande de Paul Virilio³⁶. De même, les

³³ Magné, Bernard, *Tentative d'inventaire pas trop approximatif des écrits de Georges Perec*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail-Toulouse, coll. « Les cahiers de Littératures », 1993, p. 9-16.

³⁴ Si la revue ne fut jamais imprimée, il n'en reste pas moins que, le temps du projet, Perec écrivit plusieurs articles parus dans la revue *Partisans*, réunis de manière posthume dans le recueil *L.G. Une aventure des années soixante*, *op. cit.*

³⁵ C. Burgelin, *Georges Perec*, *op. cit.*, p. 238.

³⁶ « [*Espèces d'espaces*] est une commande au départ. Un éditeur, Paul Virilio, m'a demandé, pour commencer une collection sur l'espace, de réfléchir sur l'espace », Perec, Georges, « Entretien Perec/Ewa Pawlikowska », *loc. cit.*, p. 203.

recueils posthumes *L'Infra-ordinaire* (1989), *Penser/Classer* (2003 [1985]) et *Je suis né* (1990) regroupent des articles parus dans des journaux ou des revues de manière disséminée, dans lesquels sont développées diverses réflexions concernant la littérature, sur des auteurs, des projets de livres ou encore sa propre pratique d'écrivain. Bien que sa pensée littéraire de l'époque de *La Ligne générale* ait évolué d'un réalisme critique inspiré par Lukács à ce que Manet Van Montfrans appelle un « réalisme citationnel » où l'intertextualité « construit un nouveau type de représentation du réel »³⁷, il n'en demeure pas moins que perdure chez lui la conception d'une littérature capable de dire le réel :

Mise à l'épreuve par l'écriture et par les recherches formelles dans lesquelles Perec s'engagera par la suite, sa conception d'une littérature réaliste formulée au début des années soixante subira des modifications considérables. Mais, sous une forme ou une autre, la volonté tenace de dire le réel restera l'une de ses préoccupations majeures³⁸.

Ce lien entre littérature et réel est en effet constant au long du parcours de l'écrivain. Pendant la période de *La Ligne générale*, la littérature pour Perec doit être non pas une manière de décrire une réalité qui resterait toujours extérieure à l'œuvre, mais une forme d'art faisant partie de la réalité à laquelle elle donne une forme et, par conséquent, une cohérence et un sens : « le réalisme est description de la réalité, mais décrire la réalité c'est plonger en elle et lui donner forme, c'est mettre à jour l'essence du monde : son mouvement, son histoire »³⁹. Son approche du réel sera ensuite fortement influencée par les travaux d'Henri Lefebvre sur le quotidien, qui le conduiront à développer et s'approprier la notion d'« infra-ordinaire » en

³⁷ M. Van Montfrans, *op. cit.*, p. 49.

³⁸ *Ibid.*, p. 3.

³⁹ G. Perec, « Pour une littérature réaliste », *L.G. Une aventure des années soixante*, *op. cit.*, p. 51.

tant que mode de saisie de la réalité puis, ainsi que nous le verrons, en tant que fondement de sa conception de l'écriture.

L'infra-ordinaire

La notion d'« infra-ordinaire », dont la genèse est attribuée à Paul Virilio⁴⁰, apparaît pour la première fois sous la plume de Perec en 1973 dans le texte « Approches de quoi ? », paru dans la revue *Cause Commune*, puis repris par la suite dans le recueil posthume *L'Infra-ordinaire*⁴¹. C'est dans ce texte qu'est décrit l'intérêt pour l'observation attentive de « ce qui se passe chaque jour et revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel »⁴². Pourtant, déjà dans les années 1966 et 1967, Perec avait publié de petits textes « dit[s] d'humeur sur des sujets plus ou moins d'actualité. La série s'appelait, je crois, "l'esprit des choses" »⁴³, parus dans le magazine *Arts et Loisirs*, qui adoptent une perspective similaire à celle de l'infra-ordinaire. De fait, ces textes, dont les titres parlent par eux-mêmes (« La Rolls-Royce », « Les idées du jour », « Éloge du hamac », « Le Hit-Parade », « Le vrai petit bistrot »⁴⁴), l'avaient déjà mis sur la piste d'une pensée du quotidien, d'une attention aux objets du commun.

Cette réflexion sur l'habituel n'est toutefois pas du seul fait de Perec, comme le montre Derek Schelling dans *Mémoires du quotidien : les lieux de Perec* (Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006). D'une part, un des objectifs de la revue *Cause Commune*, fondée par Perec,

⁴⁰ Duvignaud, Jean, *Perec ou la cicatrice*, Paris, Actes Sud, 1993, p. 51.

⁴¹ G. Perec, « Approches de quoi ? », *L'Infra-ordinaire*, p. 9-15.

⁴² *Ibid.*, p. 11.

⁴³ Perec, Georges, « Bibliographie approximative » dans Magné, Bernard (dir.), *Cahiers Georges Perec*, n°1, Colloque de Cerisy, Paris, P.O.L., 1985, p. 319. La rubrique dont Perec parle est effectivement intitulée « L'esprit des choses » (voir Brasseur, Roland, *Je me souviens encore mieux de Je me souviens. Notes pour Je me souviens de Georges Perec à l'usage des générations oubliées et de celles qui n'ont jamais su*, Bègles, Le Castor Astral, 2003, p. 329).

⁴⁴ B. Magné, Tentative d'inventaire pas trop approximatif des écrits de Georges Perec, op. cit., p. 24.

Paul Virilio et Jean Duvignaud, était de faire une « “anthropologie de l’homme contemporain” assortie d’une “investigation de la vie quotidienne à tous ses niveaux dans ses replis ou ses cavernes généralement dédaignés ou refoulés” »⁴⁵. C’est dans cette perspective qu’ils consacrent, en février 1973, un numéro précisément à la question de l’« infra-ordinaire » ou l’« infra-quotidien », numéro dans lequel paraît le texte programmatique de l’œuvre perecquienne « *Approches de quoi ?* ». D’autre part, la question du quotidien est présente dans divers milieux intellectuels de l’après-guerre, jusqu’aux environs des années 1980, en raison du changement d’un régime historique à un régime social dans les sciences humaines :

Entre 1945 et 1980, années où les sciences humaines effectuent une transition clé du régime historique (le fait singulier inséré dans une logique causale) au régime social (le fait récurrent susceptible d’explication structurale), historiens, sociologues, philosophes et anthropologues ont fait appel aux notions de « quotidien », « quotidienneté » et « vie quotidienne » pour identifier un niveau d’analyse lié à la réalité sociale que le développement interne de leurs disciplines empêchait de reconnaître. Rebut primitif des savoirs, le quotidien passe graduellement à l’avant-scène de l’explication, où il sera mobilisé à titre d’objet d’étude ou de concept⁴⁶.

La centralité de cette notion dans différentes disciplines est à mettre également en perspective avec l’avènement de la société de consommation et la charge symbolique (de richesse ou de pauvreté) attribuée aux objets. Les « Trente Glorieuses » seront ainsi l’occasion de nombreux travaux sur la question de la quotidienneté, dont les *Mythologies* (1957) de Roland Barthes et *Critique de la vie quotidienne I, II et III* (1947-1961-1981) d’Henri Lefebvre figurent parmi les œuvres les plus représentatives.

⁴⁵ Cité par D. Schilling, *op. cit.*, p. 54.

⁴⁶ D. Schilling, *op. cit.*, p. 19.

De fait, non seulement ces auteurs ont considérablement marqué l'esprit des années 1960, mais ils ont aussi fortement influencé la pensée de Perec, qui a assisté aux séminaires du premier et a participé au « groupe d'étude de la vie quotidienne » du second⁴⁷. L'influence de Barthes sur Perec se trouve plutôt du côté de la rhétorique publicitaire qui sera, par ailleurs, à l'origine du roman *Les Choses* : « à l'origine de ce livre, il y avait un projet double : d'abord un exercice sur les *Mythologies* de Barthes, c'est-à-dire sur le reflet en nous du langage publicitaire ; ensuite la description aux traits à peine appuyés d'un certain milieu, qui d'ailleurs est le mien »⁴⁸. Quant à ses liens intellectuels avec la pensée de Lefebvre, Perec s'en détache par une dépolitisation de son approche de la quotidienneté. Si la réflexion de Lefebvre est fondamentalement centrée sur la possibilité de se libérer de l'aliénation de la société de consommation, liée à la programmation et au façonnement des besoins, par un travail d'élucidation et de transformation du quotidien⁴⁹, l'approche de Perec vise la transformation du regard sur ce quotidien⁵⁰, notamment à travers le travail de la description de ce qui passe inaperçu. Il s'agit ainsi de faire émerger une rhétorique de l'habituel pour le rendre inhabituel et inciter de la sorte le lecteur à voir autrement, à interroger l'ordinaire et le banal pour tenter de saisir ce qu'il peut révéler de notre vérité :

⁴⁷ D. Bellos, *op. cit.*, p. 255. Pour une analyse plus approfondie des liens conceptuels entre Perec, Barthes et Lefebvre, se référer à l'article de Mireille Ribière, « Georges Perec, Roland Barthes : l'élève et le maître » dans Beaumatin, Éric et Ribière, Mireille (dir.), *De Perec etc., Derechef*, Nantes, Joseph K., coll. « Essais », p. 338-353, ainsi qu'aux ouvrages de M. Sheringham, *op. cit.* et de D. Schilling, *op. cit.*

⁴⁸ G. Perec, « Le bonheur est un processus... », *loc. cit.*, p. 48.

⁴⁹ « Bien aménagé, [le quotidien] tend à constituer un système avec un bouclage propre (production-consommation-production). [...] Pour briser le cercle vicieux infernal, pour empêcher le bouclage, il ne faut rien de moins que la conquête de la quotidienneté par une série d'actions – investissements, assauts, transformations – à mener aussi selon une stratégie. La suite seulement dira si nous (ceux qui voudront) retrouverons ainsi l'unité entre le langage et la vie réelle, entre l'action qui change la vie et la connaissance », Lefebvre, Henri *La vie quotidienne dans le monde moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1968, p. 141-142.

⁵⁰ La place qu'occupe le regard dans l'écriture de Perec a été remarquablement analysée dans le chapitre « Histoire de l'œil » de l'ouvrage de Maryline Heck, *Georges Perec. Le corps à la lettre*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2012, p. 52-74.

Il m'importe peu que ces questions soient, ici, fragmentaires, à peine indicatives d'une méthode, tout au plus d'un projet. Il m'importe beaucoup qu'elles semblent triviales et futiles : c'est précisément ce qui les rend tout aussi, sinon plus, essentielles que tant d'autres au travers desquelles nous avons vainement tenté de capter notre vérité⁵¹.

L'« infra-ordinaire » peut en ce sens être considéré comme la mise en pratique de cette idée qui lui venait de l'époque de *La Ligne générale* d'une littérature susceptible de capter le réel dans sa vérité. La conception d'une littérature en prise avec le réel prendra la forme de l'infra-ordinaire et sera l'un des piliers de sa littérature : « Le motif court tout au long de son œuvre, des *Choses* (1965) à *La Vie mode d'emploi* (1978) et jusqu'à ses derniers projets [...] »⁵². En plus d'être un motif constant dans les œuvres narratives de Perec, il est également exploité dans les essais, en particulier dans *Espèces d'espaces*, où les lieux, considérés à partir de l'infra-ordinaire, se révèlent être des lieux de mémoire⁵³.

Espace et écriture : les lieux de l'infra-ordinaire

La volonté d'apprendre à regarder la réalité autrement afin de révéler « notre vérité » sera mise à l'œuvre dans *Espèces d'espaces*, où Perec applique sa méthode rigoureuse d'observation à la manière dont nous habitons l'espace. L'objectif d'une telle démarche est « d'interroger [l'espace], ou, plus simplement encore, de le lire ; car ce que nous appelons quotidienneté n'est pas évidence, mais opacité » (*Espèces d'espaces*, Prière d'insérer). Partant du fait que le livre est présenté comme le « journal d'un usager de l'espace » (*Espèces d'espaces*, Prière d'insérer) et que cet usager est

⁵¹ G. Perec, « Approches de quoi ? », *art. cit.*, p. 13.

⁵² M. Sheringham, *Traversées du quotidien : des surréalistes aux postmodernes*, trad. Maryline Heck et Jeanne-Marie Hostiou, Paris, PUF, 2013, *op. cit.*, p. 257.

⁵³ Depuis l'Antiquité, mémoire et espace sont étroitement liés, comme le montre le système mnémotechnique de la rhétorique tel que décrit dans l'*Ad Herennium libri IV*, ainsi que par Cicéron et Quintilien (F. Yates, *op. cit.*, p. 14).

un écrivain, les liens qui seront faits avec la littérature apparaissent dès lors comme inéluctables. L'ouvrage est à considérer comme un essai dans la mesure où il contient des réflexions subjectives sur son rapport littéraire à l'espace ainsi que sur les liens entre espace et écriture : « Le sujet perecquien se définit à partir de son *espace*. Aussi bien des lieux géographiques précis que l'espace littéral du livre, celui de la page »⁵⁴. De fait, suivant un mouvement qui décrit l'espace en partant du particulier pour aller vers le général (allant de la page, le lit, la chambre, l'appartement, l'immeuble, la rue, le quartier, la ville, la campagne, le pays, l'Europe, le monde, jusqu'à l'espace de l'univers⁵⁵), le livre développe une réflexion sur l'écriture associée à chacun des lieux évoqués.

Le premier type d'espace dont il est question est celui de la page en tant que lieu premier de l'écriture où viennent habiter les mots : « L'espace commence ainsi, avec seulement des mots, des signes tracés sur la page blanche » (*Espèces d'espaces*, p. 26). La pensée sur l'espace débute dès lors par une réflexion sur le lieu même où elle advient, c'est-à-dire sur la page où se déploie l'écriture qui la fige et lui donne un sens. La partie suivante, « Le lit », est également associée à l'écriture à partir de la mise en relation du fait que le lit, comme la page, est généralement utilisé « dans le sens de sa plus grande dimension » (*Espèces d'espaces*, p. 33). L'autre lien entre littérature et lit provient de la double lecture du mot « lit » : c'est une forme du verbe « lire » aussi bien qu'un synonyme de couchette en tant que lieu propice à la lecture : « C'est couché à plat ventre sur mon lit que j'ai lu *Vingt ans après*, *L'île mystérieuse* et *Jerry dans l'île* » (*Espèces d'espaces*, p. 34). Bien que Perec n'évoque pas d'autre usage littéraire du lit, celui-ci est aussi un lieu d'écriture : on pense notamment à Proust, qui écrit la plus grande partie d'*A la recherche du temps perdu* dans son lit.

⁵⁴ Sirvent, Michel, *Georges Perec ou le dialogue des genres*, Amsterdam-New York, Rodopi, p. 31.

⁵⁵ L'organisation du livre à partir d'une disposition croissante des lieux (de la page à l'univers) rappelle les pratiques rhétoriciennes de l'organisation de la mémoire à partir d'une visualisation spatiale. Voir à ce sujet D. Schilling, *op. cit.*, p. 143-147.

C'est précisément Proust qui permettra d'établir le rapport entre l'écriture et la chambre dans la mesure où cette dernière fonctionne pour Perec « comme une madeleine proustienne » (*Espèces d'espaces*, p. 47). La dimension littéraire de la chambre apparaît ici de deux manières : d'abord, la plus évidente, où la chambre est associée à l'œuvre de Proust, c'est-à-dire qu'elle est perçue à partir d'une œuvre littéraire ; ensuite, en tant qu'elle constitue le thème central d'un des projets de Perec : *Lieux où j'ai dormi*, dont l'objectif était de se remémorer et de décrire toutes les chambres dans lesquelles il avait dormi. Même si ce projet n'a pas abouti, il n'en demeure pas moins que le lieu qu'est la chambre fonctionne comme lieu de mémoire et matériau d'écriture. À ce sujet, plusieurs lieux dont il est question dans *Espèces d'espaces* sont directement reliés à des projets d'écriture, donnant par là une dimension littéraire à la perception de l'espace qui devient aussi matière narrative. Tel est le cas du chapitre sur « l'immeuble », qui sera la matrice de *La Vie mode d'emploi*, où l'idée d'ensemble du roman y est décrite, tant du point de vue de l'histoire que de la structure :

J'imagine un immeuble parisien dont la façade a été enlevée [...] de telle sorte que, du rez-de-chaussée aux mansardes, toutes les pièces qui se trouvent en façade soient instantanément et simultanément visibles [...] le tout selon des processus formels dans le détail desquels il ne me semble pas nécessaire d'entrer ici, mais dont les seuls énoncés me semblent avoir quelque chose d'alléchant : polygraphie du cavalier (adaptée, qui plus est, à un échiquier de 10 x 10), pseudo-queenine d'ordre 10, bi-carré latin orthogonal d'ordre 10 [...] (*Espèces d'espaces*, p. 81)⁵⁶.

Le chapitre suivant, « La rue », fait apparaître ce lieu comme un des endroits privilégiés de l'infra-ordinaire. Dans ce chapitre figure une brève

⁵⁶ Pour une approche détaillée de la structure de *La Vie mode d'emploi*, se référer à G. Perec, *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, *op. cit.* Sur la polygraphie du cavalier, voir l'annexe 1.

description de la méthode d'observation et d'écriture de « ce qui n'a pas d'intérêt, ce qui est le plus évident, le plus commun, le plus terne » (*Espèces d'espaces*, p. 100), et fonctionne directement comme la mise en pratique de l'observation de l'infra-ordinaire. En relation avec cette notion, le chapitre présente la description d'un important projet né en 1969, *Les Lieux*, qui n'aboutira pas en tant que tel, mais dont la ligne directrice subsistera et donnera lieu à quelques textes, dont le plus connu est *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*⁵⁷ (mais en relèvent également « Tentative d'inventaire des aliments liquides et solides que j'ai ingurgités au cours de l'année mil neuf cent soixante-quatorze »⁵⁸, « Tentative de description de quelques lieux parisiens : Guettées »⁵⁹, « Tentative de description de quelques lieux parisiens : vues d'Italie »⁶⁰ et « La rue Vilin »⁶¹).

L'espace de la rue, considéré à partir de la notion d'infra-ordinaire, prend une dimension métaphysique dans la mesure où elle devient lieu de mémoire et donc lieu d'identification. En effet, le projet *Les Lieux* est directement en lien avec les thèmes du quotidien, de l'espace et de la mémoire, et fonctionne comme la mise en pratique du fonctionnement de l'infra-ordinaire qui prend une dimension de concept applicable à différents types d'objets. Programmé sur douze ans, le projet consistait en la description de douze lieux spécifiques, à raison de deux endroits deux fois par mois : la première fois la description se ferait sur place, la deuxième dans un autre endroit à partir d'un travail de remémoration (*Espèces d'espaces*, p. 100). Par ailleurs, le choix des emplacements n'a rien d'anodin, car il s'agit de lieux ayant une forte charge personnelle pour l'écrivain : « En 1969, j'ai choisi, dans Paris, 12 lieux (des rues, des places, des carrefours, un

⁵⁷ Perec, Georges, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* [1975], Paris, Christian Bourgois, 2008.

⁵⁸ G. Perec, *L'Infra-ordinaire*, *op. cit.*, pp. 97-106.

⁵⁹ *Les lettres nouvelles*, n° 1, 1977, p. 61-71.

⁶⁰ Nouvelle Revue de Psychanalyse, n° 16, 1977, p. 239-246.

⁶¹ G. Perec, *L'Infra-ordinaire*, *op. cit.*, p. 15-31. La volonté d'épuisement descriptif est également transférée à d'autres types d'espaces, par exemple le bureau, où les *objets* de l'écriture se font objet d'écriture : « Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail » (*Penser/Classer*, *op. cit.*, p. 17-23) et « Still life/Style leaf » (*loc. cit.*).

passage), ou bien dans lesquels j'avais vécu, ou bien auxquels me rattachaient des souvenirs particuliers » (*Espèces d'espaces*, p. 108). Dans cette perspective, espace, mémoire et écriture sont entièrement imbriqués les uns dans les autres ce qui, au demeurant, était la volonté de l'écrivain qui cherchait à faire émerger « tout à la fois le vieillissement des lieux, le vieillissement de [s]on écriture, et le vieillissement de [s]es souvenirs »⁶². La transformation de l'espace à partir de son appréhension infra-ordinaire en écriture se fait lieu de mémoire, ici personnelle, mais qui deviendra par la suite le recensement d'une mémoire collective ainsi qu'il le fera dans *Je me souviens*.

En effet, entre 1976 et 1978 cette pratique de recensement de l'habituel sera expressément appliquée à la mémoire collective dans *Je me souviens*, livre dans lequel Perec s'efforce de faire un inventaire des souvenirs communs à sa génération qui ne soient pas nécessairement des événements historiques, mais plutôt des souvenirs de choses ordinaires qui permettraient de révéler l'esprit d'une époque. Selon la perspective de M. Sheringham, *Espèces d'espaces* et *Je me souviens* semblent deux textes issus du projet *Les lieux* où « les fragments de *Je me souviens* se nourrissent du réseau des "souvenirs", tandis qu'*Espèces d'espaces* serait une extension du propos des textes "réels" »⁶³ – par « réel » on entend ici les textes écrits sur place et par « souvenirs » ceux écrits de mémoire.

Espèces d'espaces se fait ainsi réflexion sur l'écriture où l'objet premier, la feuille de papier est interrogée par rapport à sa spatialité ainsi qu'à celle qu'elle donne à l'écriture même. Si l'on tente de relire cet essai à partir de la notion d'infra-ordinaire, on comprend que la page même, cet objet *banalement* associé à l'écriture, devient le lieu d'une véritable interrogation sur la pratique de l'écriture en tant que telle, dans sa matérialité spatiale et visible :

⁶² G. Perec, « Lettre à Maurice Nadeau », *Je suis né*, *op. cit.*, p. 59.

⁶³ M. Sheringham, *op. cit.*, p. 272.

J'écris : je trace des mots sur une page.
Lettre à lettre, un texte se forme, s'affirme,
s'affermit, se fixe, se fige :
Une ligne assez strictement h

o
r
i
z
o
n
t
a
l

e se dépose

sur la feuille blanche, noircit l'espace vierge, lui donne
un sens, le vectorise :

de gauche

à droite

d
e

h
a
u
t

e
n

b
a
s

(*Espèces d'espaces*, p. 21)

L'infra-ordinaire s'applique ainsi à l'écriture dans sa matérialité même comme moyen de l'interroger de manière plus globale. Les exemples d'application de la notion d'infra-ordinaire à l'espace et à l'écriture permettent de l'élever au rang de concept désignant non seulement un moyen de révéler une vérité des hommes à partir de leur quotidien, mais constituant aussi un véritable système de pensée où le petit, le banal, le commun, quel que soit l'objet considéré, permet de déployer une image

générale, porteuse de sens. Ainsi, partant du principe que le motif de l'infra-ordinaire est une constante de l'écriture de Perec et qu'il peut être considéré comme un concept structurant un système de pensée, on se propose d'éclairer dans cette perspective l'ébauche de théorie de la narration élaborée durant les dernières années de la vie de l'écrivain.

Pour une théorie infra-ordinaire de la narration

Pour Perec, écrire c'est avant tout être un « homme de lettres », c'est-à-dire un homme qui travaille avec les lettres de l'alphabet. En ce sens, la littérature est conçue à partir de ce qu'il y a de plus en ordinaire en elle : les lettres. Appliquer un regard infra-ordinaire à la littérature fait donc de l'alphabet son élément commun, banal, rarement interrogé et qui, pourtant, constitue la littérature entière et même le monde entier : « L'aleph, ce lieu bourgeois où le monde entier est simultanément visible, est-il autre chose qu'un alphabet ? » (*Espèces d'espaces*, p. 26). Le regard infra-ordinaire est donc transposé à la littérature, dont la vérité pourrait se trouver dans ce qu'elle de plus ordinaire, dans son élément le plus petit. Cette façon de concevoir la littérature donnera naissance à l'ébauche d'une théorie narrative que Perec n'aura pas le temps de développer, mais dont les fondements se trouvent dans ses œuvres mêmes, si l'on considère qu'elles sont souvent l'objet d'une mise en pratique de ses idées théoriques⁶⁴. Ainsi cette esquisse de théorie, que l'on pourrait nommer « théorie infra-ordinaire de la narration », apparaît de manière rétrospective comme la tentative de théoriser son système d'écriture :

Je commence juste... depuis quelques semaines, à formuler quelque chose qui pourrait devenir un jour, un jour lointain, une théorie de la

⁶⁴ À ce sujet, Mathieu Rémy soutient qu'*Un homme qui dort* et *Les Choses* sont « le versant pratique d'une théorie du réalisme critique » (« Penser et représenter la société des années 1960. *Les Choses* et *Un homme qui dort* comme tentatives de littérature réaliste critique », *Roman 20-50*, n° 51, 2011, p. 29.)

narration. Je ne peux que vous en donner un exemple. Vous savez, en linguistique, les gens parlent de morphème et de lexème, et j'en suis venu à penser qu'il y a quelque chose que l'on pourrait appeler un narratème. C'est un élément minuscule qui... comme la perle à l'intérieur de l'huître, pourrait progressivement devenir le roman, le récit. Au début, il n'y a presque rien. Je pense que c'est précisément ce que fait Balzac. Vous voyez, il commence à écrire un livre, deux livres, trois livres, et ensuite un des personnages réapparaît dans un autre livre puis dans un autre livre et, à la fin, la masse des livres ressemble à la description de tout le XIX^e siècle⁶⁵.

La démarche décrite ici ressemble singulièrement au système de révélation de l'ensemble de la société que permet l'observation de l'infra-ordinaire. Bien que Perec ne donne pas de détails sur ce que serait ce qu'il appelle « narratème », on peut formuler l'hypothèse que, en se fondant sur le schéma de l'infra-ordinaire, il serait l'unité la plus petite de la narration, le détail à partir duquel toute l'écriture pourrait se déployer pour devenir, par un effet d'expansion, la description de tout un siècle. En mettant en perspective cette esquisse de théorie avec l'image du puzzle comme métaphore de la littérature, les deux notions semblent s'éclairer l'une l'autre dans la mesure où le fragment, l'ordinaire, le banal sont nécessaires pour aboutir à l'image d'ensemble : « le particulier est appréhendé comme une voie nécessaire vers le général, vers la reconnaissance d'un ensemble de relations, il est vu comme un "tout" plutôt qu'un modèle abstrait »⁶⁶. Tant dans sa manière d'appréhender le monde que dans celle de concevoir l'écriture, le détail devient une clé conduisant à une image d'ensemble. Dans cette perspective, on pourrait dire que le narratème serait à la littérature ce que l'infra-ordinaire est à la réalité dans la conception perecquienne. L'importance de la partie pour former un tout, l'attention portée au détail comme révélateur de l'ensemble, telles sont les idées qui semblent ici guider

⁶⁵ G. Perec, « La fiction et son faire », *loc. cit.*, p. 257-258.

⁶⁶ M. Sheringham, *op. cit.*, p. 72.

le schéma théorique. De la même manière que son approche du quotidien est supposée révéler la vérité d'une société, l'observation et l'assemblage de narratèmes permettraient de révéler une image de l'ensemble d'un siècle. La description des objets de Perec dans *Les Choses*, par exemple, finit par mettre en lumière la façon de penser et de vivre des jeunes de la classe moyenne dans les années soixante. Mais le roman qui semble le mieux illustrer le fonctionnement de cette théorie narrative est *La Vie mode d'emploi*, où la seconde de la mort de Bartlebooth pourrait être ce narratème à partir duquel émergera toute la vie de l'immeuble.

Du reste, la démarche de description de l'infra-ordinaire part d'une interrogation du fonctionnement de la société qui apparaît de manière significative dans *Je me souviens* :

Mettre en question les évidences de la vie de tous les jours, décrire le vécu au cœur de son émergence, rendre compte des pratiques de chacun, en un mot épuisier par écrit le réel afin de constituer une archive à l'usage des générations aussi bien présentes que futures [...] ⁶⁷.

Épuisier le réel dans l'écriture, parvenir à décrire la totalité d'un siècle à partir de son élément le plus petit (l'infra-ordinaire dans la réalité ; les mots dans l'écriture), telle semble être la ligne directrice de cette ébauche de théorie. Partant de l'idée avancée par Jean-Luc Joly que, « quel que soit l'assemblage, ce qui demeure important à l'horizon têtue de l'œuvre, c'est l'ambition ou la volonté de totalité »⁶⁸, l'ébauche de la théorie narrative de Perec apparaît comme la mise en système de sa pratique d'écrivain, qui consiste à partir du minuscule pour atteindre une vue d'ensemble qui se voudrait totalisante.

Établir un lien de continuité dans toute l'œuvre perecquienne peut être une entreprise risquée si l'on ne tient pas compte de la rupture qu'implique

⁶⁷ D. Schilling, *op. cit.*, p. 16.

⁶⁸ J.-L. Joly, « Des choses qui dorment », *art. cit.*, p. 26.

son entrée à l'Oulipo en 1967. Toutefois, l'existence d'un fil rouge qui traverserait tout son travail d'écrivain et aboutirait à sa théorie (plutôt qu'à une théorie) de la narration a été formulée par Perec lui-même : « je sens confusément que les livres que j'ai écrits s'inscrivent, prennent leur sens dans une image globale que je me fais de la littérature »⁶⁹. Partant de l'idée qu'une certaine conception de la littérature persiste tout au long de son écriture, on peut également envisager chacune de ses œuvres comme l'une des pièces du puzzle qu'est la description de la société parisienne des années 1960-1980 : *Les Choses* (1965) a pour sujet la vie d'un couple entièrement habité par l'esprit consommateur des années soixante ; *Quel petit vélo...?* (1966) parle de la jeunesse mobilisée pendant la guerre d'Algérie ; *Un homme qui dort* (1967), envers des *Choses*, pose la question du refus de la société de consommation ; *W ou le souvenir d'enfance* (1975) parle de manière oblique des enfants de la Seconde Guerre mondiale ; *Je me souviens* (1978) vise à faire le portrait de sa génération ; *La Vie mode d'emploi* (1978) peut se lire comme la description de divers milieux sociaux vivant dans un Paris de la fin des années 1970. En effet, expliquant la signification du titre, l'auteur exprime le caractère éminemment descriptif de cet ouvrage qu'il présente comme étant « une tentative de description qui m'a demandé dix ans de travail »⁷⁰.

Il apparaît ainsi que la réflexion sur la littérature amorcée dans les articles de jeunesse, où la littérature devait pouvoir dire le réel, bien que considérablement modifiée au fil du temps, persiste sous la forme de l'infra-ordinaire et sera l'objet d'une mise en œuvre. S'il y a chez Perec une certaine réticence à l'égard d'une conception théorique de sa propre écriture⁷¹, cela ne signifie pas pour autant qu'il n'y ait pas, dans l'absolu, de réflexion théorique sur son travail. Ce discours « abstrait » est produit,

⁶⁹ G. Perec, « Notes sur ce que je cherche », *loc. cit.*, p. 12.

⁷⁰ Je souligne. G. Perec, « ... Sono un "archivista" », *loc. cit.*, p. 85.

⁷¹ En 1979, Perec répondait fermement dans un entretien à la question de savoir s'il avait une théorie de la littérature et quelle était sa fonction : « Je n'ai pas de théorie et je n'ai pas de réponse » (Perec, « ... Sono un "archivista" », *loc. cit.*, p. 86). Ce n'est qu'en 1981 qu'il ébauche son début de théorie.

paradoxalement, de manière concrète, c'est-à-dire dans ses œuvres narratives ; de sorte que la fiction devient le lieu même de la réflexion à travers la mise en œuvre de sa conception de la littérature :

je crois plutôt trouver – et prouver – mon mouvement en marchant : de la succession de mes livres naît pour moi le sentiment, parfois réconfortant, parfois inconfortable (parce que toujours suspendu à un « livre à venir », à un inachevé désignant l'indicible vers quoi tend désespérément le désir d'écrire), qu'ils parcourent un chemin, balisent un espace, jalonnent un itinéraire tâtonnant, décrivent point par point les étapes d'une recherche dont je ne saurais dire le « pourquoi » mais seulement le « comment » [...] ⁷².

Les romans de Perec parcourent le chemin de l'adéquation entre écriture et réel. Ce chemin, parti de la réflexion critique sur les œuvres des autres, aura conduit Perec à mettre en œuvre sa conception de la littérature puis, en fin de parcours, à en faire sa propre théorie. Selon une proposition d'Yvonne Goga, il y aurait, en amont de l'écriture, une théorie de la littérature qui donnerait lieu à une mise en pratique : « La création de la conscience artistique suppose [...] trois exigences principales, que l'on retrouve chez Perec : l'élaboration d'une théorie, la recherche d'une technique et leur mise en pratique » ⁷³. Cependant, il faudrait nuancer cet itinéraire, car la théorie précédant l'écriture n'est pas tout à fait élaborée, car c'est l'écriture même qui lui permettra de théoriser ensuite son système ; ce sont ses œuvres en tant que telles qui lui permettront de faire émerger sa conception théorique de la littérature, une conception qui ne sera malheureusement jamais menée à bout. Le travail de réflexion ne se fait donc pas en dehors de l'écriture, mais bien en son intérieur, faisant de la fiction le terrain même de la théorie.

⁷² G. Perec, « Notes sur ce que je cherche », *loc. cit.*, p. 11-12.

⁷³ Goga, Yvonne, « Formes de l'autoréflexivité mallarméenne dans *Un homme qui dort* de Georges Perec » dans Reggiani, Christelle et Magné, Bernard (dirs.) *Écrire l'énigme*, Paris, PUPS, 2007, p. 129.

La centralité de la notion d'infra-ordinaire dans la pensée et l'écriture de Perec semble dépasser le seul domaine de la littérature et peut être considérée comme ayant une valeur existentielle, dans la mesure où l'observation et l'enregistrement du quotidien étaient une manière non seulement d'écrire, mais aussi de vivre et d'appréhender son propre quotidien. L'infra-ordinaire apparaît ainsi comme une constante de son écriture et de sa conception des liens entre littérature et réalité.

2. Les essais de Vila-Matas : pratiquer des théories

Vila-Matas est aussi un auteur ayant écrit de nombreux textes de type essayistique dans le sens où, à partir d'une perspective subjective, il commente des textes d'autres auteurs ou réfléchit sur des questions littéraires en les mettant en relation avec sa propre pratique d'écrivain. Une grande partie de ses articles ont été écrits pour paraître dans des revues littéraires, en l'occurrence dans *Letras libres*, ou bien dans la section littéraire du journal espagnol *El País* ; d'autres essais ont fait l'objet de recueils tels que *El viajero más lento* (1992), *El traje de los domingos* (1995), *Desde la ciudad nerviosa* (2000) ou *El viento ligero en Parma* (2004). En 2011 paraît une nouvelle édition rassemblant les articles et essais les plus importants et les plus significatifs de son trajet littéraire sous le titre *Una vida absolutamente maravillosa*⁷⁴.

Cependant, bien que les recueils soient majoritairement catalogués en tant qu'essais portant sur des questions littéraires, il est important de rappeler que tous ne sont pas des textes purement critiques. Nombreux sont les articles à être traversés d'éléments inventés, à être mis en récit, ou bien

⁷⁴ Vila-Matas, Enrique, *Una vida absolutamente maravillosa*, Barcelona, Debolsillo, 2011. En français, le titre du recueil est *Mastroianni-sur-Mer* (trad. Pierre-Oliver Sánchez, Albi, Editions Passage du Nord/Ouest, 2005). L'édition française ne contient pas tous les textes du recueil en espagnol. Lorsque je citerai des textes n'ayant pas été traduits, je fournirai ma propre traduction.

à exploiter d'autres genres littéraires, notamment le journal intime, en tant que lieu de réflexion. Certains textes, donc, ressemblent plus à de courts récits qu'à des essais. C'est le cas, par exemple, du texte « Janelas Verdes' dream » qui est une petite fiction essayistique dans laquelle le personnage-narrateur, obsédé par le bar mystérieux du musée d'Art Antique de Lisbonne (connu sous le nom du musée des Janelas Verdes, « les Fenêtres Vertes », en référence au nom de la rue où il se trouve), rend hommage à Pessoa sous la forme de petits chapitres dédiés à chacun des hétéronymes de l'écrivain portugais⁷⁵.

D'autres textes ressemblent plutôt à des fragments de journal intime (« La rue Rimbaud », « Segundo dietario voluble » – ce texte, jusqu'alors inédit, constitue la suite de *Journal volubile*), d'autres encore sont des notes de lecture sur de nombreux écrivains (de Shakespeare à Sterne en passant par Borges, Perec, Walser, Kafka et Stendhal parmi bien d'autres), ou de brèves réflexions sur différentes thématiques littéraires, comme l'importance des titres (« El título, ese ciclista lento ») ou des considérations sur l'activité de l'écrivain (« Escribir es dejar de ser escritor »).

Aussi, aux différents articles provenant de recueils antérieurs s'ajoute la publication intégrale du projet « initialement conçu pour paraître dans le supplément littéraire du journal espagnol *Diario 16*, dont l'objectif est de s'opposer à la tendance (absurde, selon lui) à fêter les anniversaires de naissance ou de mort d'écrivains ou de publication d'œuvres toujours au moment de dates ayant des chiffres ronds. Ainsi annonce-t-il dans le prologue :

Dans quelques mois j'aurais 50 ans. Ce ne serait pas gênant si je n'éprouvais pas une haine profonde pour les chiffres ronds. Je ne peux les supporter. Je suis en colère contre eux, et surtout contre leur

⁷⁵ « Ainsi, je retournai au musée d'Art Antique transformé en l'ombre de Pessoa », « Janelas Verdes' dream », E. Vila-Matas, *Una vida absolutamente maravillosa, op. cit.*, p.44.

prestige absurde et injustifié. Je ne vois pas pourquoi le numéro 100 a plus d'importance que le 101, par exemple⁷⁶.

Publiés en France dans un recueil intitulé *Pour en finir avec les chiffres ronds*, les articles dédiés à 52 écrivains (chiffre correspondant au nombre de semaines de l'année consacrée à ce projet) constituent de brefs commentaires ou anecdotes pour commémorer des dates d'anniversaire « non orthodoxes ». Le fait qu'il s'agisse de brèves analyses ou commentaires en rapport avec la littérature est clairement mis en évidence dès le titre de chaque article, qui est tout simplement le nom de l'auteur dont traite le texte. Or, dans la plupart des cas, les articles commémorant chacun des écrivains sont invariablement ancrés dans un discours subjectif, plus proche du journal intime (dans le sens où il donne un avis personnel sur ses lectures et ce qu'elles ont pu lui apporter) que de l'écriture critique que suppose un article destiné à paraître dans une colonne littéraire. Pour ne donner qu'un exemple, le texte célébrant le 114^e anniversaire de la naissance de James Joyce commence par le récit de la matinée de Vila-Matas et de sa façon personnelle de vouloir lui rendre hommage :

Solennel, devenu grave pour quelques instants, vendredi dernier je suis sorti sur le perron, emportant avec moi un bol de mousse de savon à raser, un miroir et un rasoir. J'ai levé le bol en l'air et j'ai entonné le refrain d'une chanson composée par un ami, il y a des années, en l'honneur de James Joyce.

Ce fut ma façon de fêter le 114^e anniversaire de sa naissance à Dublin, cette ville qu'il détesta pour toujours. L'horrible Dublin des *Gens de Dublin*, pour moi son meilleur livre (*Pour en finir avec les chiffres ronds*, p. 119).

⁷⁶ Vila-Matas, Enrique, *Pour en finir avec les chiffres ronds* [1997], Albi, Éditions Passage du Nord/Ouest, 2004, p. 21.

La façon dont la voix personnelle se mêle à celle du critique apparaît ici clairement. La catégorie d'essai s'adapte donc bien à son écriture, qui s'apparente plus à des pensées personnelles sur la littérature et les écrivains qu'à une écriture qui se voudrait être une critique objective. Il est intéressant de remarquer que les textes contenus dans les recueils d'essais, bien qu'ils soient fréquemment traversés de fiction, sont présentés dans le péri-texte éditorial en tant qu'« essais » du fait qu'ils ont trait à des pensées d'ordre littéraire. C'est le critère du thème, plus que celui de la forme qui donne une cohérence aux textes en tant qu'essais.

Des conférences atypiques

La présence accordée par Vila-Matas à la réflexion sur les œuvres des autres va de pair avec celle qu'il fait sur sa propre écriture. Ce sont précisément certaines interrogations sur sa pratique d'écrivain que l'on trouve dans le recueil d'essais *Desde la ciudad nerviosa* (2000), un livre déterminant dans son parcours, car il y développe les fondements de ce qu'il appelle sa Théorie de la Narration :

Livre qui est né de la tentation de m'inventer une Théorie de la Narration pour assembler *Bartleby et Compagnie* et *Le Mal de Montano*, qui était mon livre suivant. Ajoutés à cette tentation se trouvaient les premiers indices d'une recherche de *conférences atypiques* dans lesquelles la norme habituelle serait le mélange d'essai, fiction, autobiographie et le genre du voyage intérieur⁷⁷.

Ce livre se présente d'emblée comme un ensemble de textes ayant pour objet ses œuvres, sa pratique d'écrivain et à son désir de renouveler l'écriture

⁷⁷ Je souligne. « Libro que nació de la tentación de inventarme una Teoría de la Narrativa para ensamblar *Bartleby et Compagnie* con *Le mal de Montano*, que iba a ser mi siguiente libro. Y junto a esa tentación, primeros indicios de una búsqueda de conferencias atípicas en las que la norma habitual sería la mezcla de ensayo, ficción, autobiografía y el género del viaje interior », Vila-Matas, Enrique, « Autobiografía literaria », *loc. cit.*, p. 235.

narrative. Mais plus que des textes qui développeraient cette théorie, ce sont des textes qui mettent en pratique le mélange des genres sous la forme de ce qu'il a lui-même nommé des « conférences atypiques ».

Parmi les essais du recueil, deux sont particulièrement importants, « Mastroianni-sur-Mer » et « Après *Bartleby et Compagnie* »⁷⁸, parce qu'ils sont « fondamentaux dans l'établissement de son esthétique littéraire »⁷⁹. En effet, ces deux textes contiennent le noyau structurel et esthétique de ses œuvres car ils sont construits sous la forme du « discours en train de se faire », forme qui se retrouvera dans toutes ses œuvres à partir de la publication de *Bartleby et Compagnie* : « Ce qui est mis en scène dans un livre de Vila-Matas ce n'est pas une intrigue ou une série d'idées ou une bataille contre le langage, mais Vila-Matas en train de tramer, de penser ou d'écrire »⁸⁰. Ce mécanisme narratif est au fondement de son esthétique littéraire qui consiste, du point de vue du contenu, en la transformation de ses interrogations littéraires en thèmes de ses narrations ; quant au point de vue formel, la conférence autorise un discours de la parole en acte qui produit plus clairement l'effet de l'écriture en train de se faire et favorise la digression, permettant par conséquent le mélange des genres que les deux textes mettent en pratique.

Il convient de remarquer à ce propos que « Mastroianni-sur-Mer » a été écrit pendant la fin de la rédaction du *Voyage vertical*, et se situe de ce fait à la fin d'une période d'écriture et d'une façon d'envisager l'écriture romanesque car, on s'en souvient, après la publication de ce roman, Vila-Matas change d'optique pour se consacrer à l'écriture d'*autres romans*. Ces « autres romans » se présentent précisément comme des textes hybrides où s'entremêlent fiction, conférence, autobiographie, autofiction, journal

⁷⁸ E. Vila-Matas, *Mastroianni-sur-Mer*, *op. cit.*, p. 23-59 et p. 61-85.

⁷⁹ « fundamentales para establecer su estética literaria », J.M. Pozuelo Yvancos, *Figuraciones del yo en la narrativa*, *op. cit.*, p. 154.

⁸⁰ « Lo que se escenifica en un libro de Vila-Matas no es una trama o una serie de ideas o una batalla contra el lenguaje, sino a Vila-Matas tramando, pensando, escribiendo », A. Enrigue, « Cuatro postulados sobre una máquina soltera » *art. cit.*, p. 33

intime, essais : « souvent j'écris des romans qui sont des mélanges de romans et d'essais » ; « je combine dans mes écrits l'autobiographie et la fiction »⁸¹. Les deux textes dont nous allons parler sont tous les deux significativement présentés comme des textes de conférence dont la prononciation en public coïncide avec la lecture du texte.

En effet, ces deux textes sont le récit du processus d'écriture de la conférence qui n'est autre que le texte que le lecteur est en train de lire et de la conférence en train d'être prononcée :

Je me présentai devant le public en sachant que le titre général de « Mastroianni-sur-Mer », en englobant le tout, donnait une surprenante cohérence finale à cet aspect naturellement épars qu'ont des fragments, qui en réalité n'étaient pas si dispersés que ça car ils évoquaient sans cesse, comme une rumeur de fond, quelqu'un dont la vie et le destin furent transformés progressivement en titre de conférence ou, si l'on préfère, en un paysage de ma mémoire désordonnée près de la mer. Ce lieu s'appelle Mastroianni-sur-Mer. C'est moi. Moi qui suis en train de lire cette conférence et parle d'elle au passé comme si le 28 janvier n'était pas aujourd'hui même (« Mastroianni-sur-Mer », p. 28-29).

Après tout, la meilleure façon d'écrire sur le métissage des genres est de le pratiquer, c'est ce que je suis en train de faire lors de cette conférence, où je parle de mon livre en même temps que je suis en train de le construire, à la vue de tous, la même armature hybride que j'ai utilisée pour sa construction (« Après *Bartleby et Compagnie* », p. 82).

Le motif de la conférence fonctionne dès lors comme la représentation de l'acte de la parole en train de se faire, et appelle de ce fait la possibilité de la digression et donc celle du mélange des discours où réflexions littéraires,

⁸¹ « a menudo escribo novelas que son mezclas de ensayos y novelas » ; « combino en mis escritos la autobiografía con la ficción », Vila-Matas, Enrique, « Aunque no entendamos nada » dans Andres-Suárez, Irene et Casas, Ana (éds.), *op. cit.*, p. 16 et p. 18.

interrogations sur sa propre pratique et considérations personnelles sur la littérature cohabitent dans un même texte.

La question de l'hybridité générique est également le sujet de l'autre texte fondamental de la poétique de Vila-Matas, « *Après Bartleby et Compagnie* » qui est construit de la même manière, c'est-à-dire celle du récit de la naissance du texte, du récit en train de se faire. Mais, de manière encore plus significative, le thème de la conférence porte précisément sur le mélange des genres⁸², qui sera analysé et mis en pratique en même temps dans le texte. En effet, le texte se construit sous la forme de passages alliant une écriture de type autobiographique, l'auto-commentaire sur la structure de son livre *Bartleby et Compagnie*, des réflexions sur la littérature en général, le tout, bien sûr, sous la forme de la conférence en train de se faire. En effet, « *Après Bartleby et Compagnie* » présente la particularité de dériver progressivement vers l'analyse de son propre livre dans la mesure où il est précisément un texte construit sur la base du mélange générique :

J'étais loin d'imaginer hier – en projetant que vers la seconde partie de la conférence j'amènerais le thème général du métissage des genres sur le terrain de mon œuvre, sur *Bartleby et Compagnie* – que je finirais par écrire une conférence qui tournerait presque entièrement autour de mon livre (« *Après Bartleby et Compagnie* », p. 82).

Ainsi, le texte qui se présente comme un essai par le périphrase éditorial, devient une conférence devant porter sur le mélange des genres en général et finit par se transformer en le récit de la genèse et la construction de son propre livre. De fait, *Bartleby et Compagnie* se révèle être un prolongement de l'essai « Mastroianni-sur-Mer » « dont la structure fragmentaire, de même que l'effacement délibéré des frontières entre les genres, était à

⁸² « [...] on venait de me solliciter, au moment de la parution de mon livre *Bartleby et Compagnie*, pour donner une conférence sur le métissage des genres dans le roman futur » (E. Vila-Matas, « *Après Bartleby et Compagnie* », *loc. cit.*, p. 64).

l'origine de la structure ou du plan général de *Bartleby et Compagnie* » (« *Après Bartleby et Compagnie* », p. 73).

En plus de la structure fragmentaire favorisant le mélange des genres parce qu'elle permet de se passer de liens logiques entre un paragraphe et le suivant, l'auteur ironise sur la manière de forcer l'autobiographie dans le texte en décidant de provoquer une dispute avec sa femme pour ensuite l'intégrer à son récit-conférence : « j'attendais le retour de ma femme pour simuler une brouille avec elle et incorporer de l'autobiographie dans cette conférence » (« *Après Bartleby et Compagnie* », p. 78-79). Si la dispute n'arrive jamais, il n'en reste pas moins que le récit de l'échec d'engager une dispute avec sa femme est de l'ordre de l'autobiographique. Vila-Matas se livre donc à un véritable commentaire critique sur son roman à partir de sa propre notion théorique de « conférence atypique », qui consiste en la mise en œuvre de la théorie dont il est question, à savoir la conférence comme genre narratif dans « *Mastroianni-sur-Mer* » et le mélange des genres dans « *Après Bartleby et Compagnie* ».

Ces textes apparaissent ainsi comme la mise en pratique de la théorie de la narration de Vila-Matas, qui consiste précisément à faire de la conférence une narration aussi bien qu'un essai, qu'un discours autobiographique. Par ailleurs, la singularité du style de cet auteur réside dans le fait que, quelle que soit la théorie à laquelle il adhère, elle doit être avant tout mise en écriture et partant, il ajoute une autre dimension à la narration qui est celle de la théorie, ou de la réflexion de type essayistique, car elle est toujours reliée à sa subjectivité.

[...] lorsque nous parlons du tracé d'une poétique et d'une théorie implicite en elle, le dessin proprement méta-théorique – c'est-à-dire le relevé ou l'analyse de ce que Vila-Matas peut dire sur la Littérature –

ne peut apparaître que s'il a été capable de le dire *avec* et *dans* sa propre littérature [...]⁸³.

Vila-Matas écrit donc des textes ayant pour centre ses réflexions sur la littérature et surtout sur sa propre écriture qui devient le lieu même d'une mise en œuvre théorique. Or, comme il sera montré à présent, le rapport à la théorie de Vila-Matas n'est jamais un rapport d'adhésion totale. La théorie ne lui sert que pour être mise en pratique puis céder la place à de nouvelles idées.

Une théorie éphémère

Un exemple illustrateur de l'imbrication entre théorie et narration est l'ouvrage *Perdre des théories* qui fonctionne de manière indépendante, mais peut aussi être lu comme une annexe du roman *Dublinesca*. Au-delà du fait que la théorie développée dans *Perdre des théories* fasse partie de la fiction de *Dublinesca* en tant qu'elle est écrite par le personnage principal du roman, Samuel Riba, le texte théorique en lui-même est également construit sous forme de récit. De la même manière que « Mastroianni-sur-Mer » et « Après *Bartleby et Compagnie* », *Perdre des théories* est le récit de la naissance de la théorie que le lecteur est en train de lire. Le texte met en scène un écrivain, double de Vila-Matas, se rendant à Lyon pour participer à des « Rencontres internationales de littérature » (*Perdre des théories*, p. 7) et parler des relations entre fiction et réalité. Oublié dans sa chambre d'hôtel par les organisateurs de l'événement, le narrateur en vient à réfléchir sur l'importance de la théorie dans la création littéraire, ce qui le conduira à élaborer sa propre théorie du roman :

⁸³ « [...] cuando hablamos del trazado de una poética y de una teoría implícita en ella, no puede ser nunca el dibujo propiamente meta-teórico, es decir la relación o estudio de lo que Vila-Matas diga sobre la Literatura, sino si ha sido capaz de decirlo *con* su literatura y *desde* su literatura [...] », J.M. Pozuelo Yvancos, « Vila-Matas en su red literaria » dans Andres-Suárez, Irene et Casas, Ana (éds.), *op. cit.*, p. 35-36.

[...] je me suis mis à prendre des notes distraites sur n'importe quel sujet et ai fini par réfléchir à une époque de ma jeunesse où les théories littéraires pesaient lourd. Ce qui explique en partie que, un peu plus tard, tout a dérivé vers l'élaboration de quelques considérations en vue d'une théorie générale du roman (*Perdre des théories*, p. 18-19).

La première partie du texte est donc le récit de la situation dans laquelle se trouve l'écrivain ainsi que le récit du processus l'ayant conduit à l'élaboration de sa théorie, le tout dans un discours où s'entrelacent souvenirs, anecdotes, pensées et réflexions littéraires.

De plus, cette théorie naît de la lecture d'un article écrit par lui-même sur *Le Rivage des Syrtes* de Gracq, article qu'il lit comme s'il avait été écrit par quelqu'un d'autre :

[...] j'ai commencé à lire « La Froide Lumière des Syrtes », mon article du *Magazine littéraire*, comme si, d'une certaine façon, je lisais le texte d'un autre [...] J'ai peu à peu découvert que dans cette relecture inattendue se cachait – pas encore écrite – une vraie théorie au sujet de ma conception du roman à venir, ou peut-être simplement, uniquement de mon prochain roman (*Perdre des théories*, p. 30).

C'est donc à partir de la mise en perspective du roman de Gracq et du regard critique porté sur son propre article en tant qu'il désigne sa conception de la littérature qu'il fondera sa théorie. Au terme de sa réflexion, l'écrivain en vient à établir cinq éléments essentiels de la littérature du futur :

L'« intertextualité » (écrit ainsi, entre guillemets)

Les connexions avec la haute poésie

L'écriture conçue comme une horloge qui avance

La victoire du style sur l'intrigue

La conscience d'un paysage moral délabré (*Perdre des théories*, p. 31)

Cependant, et de manière pour le moins paradoxale, l'auteur finit par conclure que le seul objectif de l'écriture de sa théorie était de s'en débarrasser : « le seul objectif de ma théorie de Lyon était de me libérer de son contenu, d'écrire, de perdre des pays, de voyager et perdre des théories, de les perdre toutes » (*Perdre des théories*, p. 63). Or, c'est précisément à partir des éléments constitutifs de cette théorie écrite pour être perdue qu'il va construire son roman *Dublinesca*, ainsi que l'explique Liz Themerson dans la préface à *Perdre des théories* : « Le double de Vila-Matas [...] applique au pied de la lettre ces cinq qualités indispensables dans *Dublinesca* »⁸⁴. Finalement, la contradiction entre ce qui est dit dans le texte et l'écriture de son roman apparaît comme le véritable moyen de pousser plus loin sa théorie : pour être véritablement perdue, la théorie doit aboutir à une œuvre qui en sera l'avènement en même temps que la possibilité d'un dépassement. Autrement dit, c'est en mettant sa théorie à l'œuvre qu'il en verra les limites pour pouvoir la repenser afin de la dépasser et l'améliorer dans l'œuvre suivante car, comme il le dit lui-même, « [c]roire en une seule théorie serait dans tous les cas complètement suicidaire et un peu stupide [...] » (*Perdre des théories*, p. 62).

Ainsi, l'intérêt pour la théorie de Vila-Matas doit aboutir à une œuvre concrète qui mette en application les éléments de la théorie, mais cela dans le but de la démontrer et de s'en défaire. Les réflexions théoriques que l'auteur met en œuvre dans ses romans prennent de la sorte une dimension « méta-théorique », dans le sens où elles révèlent une conception de la littérature plus globale qui consiste à penser les rapports entre théorie et écriture comme devant toujours aller vers l'avant en se renouvelant constamment théoriquement aussi bien que concrètement.

⁸⁴ « El doble de Vila-Matas [...] esas cinco imprescindible cualidades las aplica a rajatabla [...] en *Dublinesca* », Themerson, Liz, « Prólogo », *Perder teorías*, Seix Barral, 2010, p. XII.

Le renouveau comme théorie

Comme il été dit, c'est en raison du contexte littéraire et intellectuel de son époque que Vila-Matas s'élève contre les codes romanesques du réalisme dix-neuviémiste. Le désir de briser les règles et de donner un nouveau souffle à la littérature apparaît dès lors comme une réponse faite au discours dominant sur la « fin de la littérature », « [c]ar Vila-Matas n'incarne la disparition de la littérature que pour mieux retourner ironiquement en sa faveur cette mélancolie négative [des écrivains bartlebys] »⁸⁵. Si bien Vila-Matas place une partie de son écriture sous l'hospice de la pensée de Blanchot – qui est justement un des penseurs de la disparition de la littérature – son œuvre s'érige singulièrement en une défense de la littérature, qui se traduit précisément par la démonstration que la littérature n'est pas morte, et qu'elle est surtout un moyen d'accès au réel inachevable : « la mort de la littérature signifie déboucher dans la vie, accéder au réel. Car ne vit-on pas lorsqu'on écrit ? »⁸⁶.

Le geste mis à l'œuvre avec la publication de *Perdre des théories* et de *Dublinesca* représente le fonctionnement de toute son écriture : celui du mouvement constant vers l'avant, de la quête de renouveau perpétuelle. À ce sujet, dans son analyse des structures des romans de Vila-Matas, Sorina Dora Simion décèle cette ambition de l'écrivain de se renouveler sans cesse :

le désir de l'écrivain de chercher toujours du nouveau est apparent, parce que seule la quête constante lui donne la certitude qu'il ne stagnera jamais dans la convention. De cette volonté qui est la sienne surgissent les structures complexes qui sont à la fois stables et

⁸⁵ Bouju, Emmanuel, « En finir avec les théories de la fin (par la vertu d'Enrique Vila-Matas) », Demanze, Laurent et Viart, Dominique (dirs.), *Fins de la littérature. Esthétiques et discours de la fin*, tome 1, Paris, Armand Colin, coll. « Recherches », 2013, p. 224.

⁸⁶ « la muerte de la literatura significa desembarcar en la vida, acceder a lo real. ¿Acaso al escribir no vivimos? », Vila-Matas, Enrique, *Intensa sed de venganza*, Discours prononcé lors de la Foire Internationale du Livre de Buenos Aires (FILBA) [en ligne], 25 septembre 2014, URL : <http://filba.org.ar/blog/?p=580> (consulté le 28/04/15).

instables, dynamiques et statiques, naturelles et artificielles et la liste pourrait continuer⁸⁷.

Dublinesca est particulièrement représentatif d'un moment de changement et de renouveau dans le sens où il y est question de ce que Vila-Matas a appelé la transition du « saut français » vers le « saut anglais ». Ces expressions se réfèrent à l'attirance prédominante de l'écrivain pour les littératures francophone puis anglophone. Dans un premier moment, ses principales influences littéraires étaient les auteurs français du XX^e siècle (Larbaud, Valéry, Proust, Roussel, Perec, Robbe-Grillet, Echenoz), et constituaient donc ce qu'il a qualifié de « saut français » par rapport à la littérature espagnole. Puis, cherchant de nouvelles sources d'inspiration, il fait le « saut anglais » en se tournant vers la littérature anglophone, en particulier celle d'auteurs irlandais tels que Joyce et Beckett :

Il décide d'être agile et de faire un saut, un léger saut anglais, *de tomber de l'autre côté*, de se mettre à penser à quelque chose de différent, de pivoter, de bouger. [...] tout ce qui est anglais est précisément le début de la différence, le commencement de l'exotisme. [...]

Peut-être devrait-il pour un certain temps s'éloigner de la culture française : il y est si à l'aise qu'il en est saturé, elle ne lui semble donc même pas étrangère mais aussi familière que l'Espagnole, précisément la première culture qu'il ait fuie. Il est clair que seul ce qui est étranger, loin de son monde familier, peut en ce moment l'attirer dans telle ou telle direction (*Dublinesca*, p. 80-81).

⁸⁷ « se nota el deseo del escritor de buscar siempre lo nuevo, porque solo la búsqueda continua le confiere la certeza de que nunca se estancará en la convención. De esta voluntad suya surgen las estructuras complejas, que son, al mismo tiempo, estables e inestables, dinámicas y estáticas, naturales y artificiales, y la lista podría seguir », Simion, Sorina Dora, « Las estructuras de los libros vilamatasianos », dans F. Ríos Baeza, *op. cit.*, p. 65. À ce sujet, l'épigraphe placée en ouverture à *Abrégé d'histoire de la littérature portative*, « ... au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau », désigne déjà la quête de nouveauté qui est, du reste, mise en œuvre dans le livre même.

Le besoin de ne pas s'enfermer dans le familier et dans l'habituel guide en effet la plume de Vila-Matas. Dès 1973, avec son tout premier roman *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*, le jeune auteur s'était déjà livré à des expérimentations littéraires comme le montre ce livre fait d'une seule phrase ininterrompue. Sa recherche de moyens pour insuffler de la nouveauté à son écriture apparaît à plusieurs moments clés de son parcours : en 1985 avec *Abrégé d'histoire de la littérature portative*, qui tente déjà de mêler essai et fiction ; en 2000 avec la publication de *Bartleby et Compagnie* où il choisit de quitter le terrain du roman traditionnel ; en 2010 avec *Dublinesca* qui marque le début d'une nouvelle période d'expérimentation de mélange de théorie et de fiction. De fait, le thème du renouvellement de l'écriture apparaît comme une constante de toute l'écriture de Vila-Matas, qu'il s'agisse de ses essais, de ses nouvelles ou de ses romans. Ainsi affirme-t-il dans *Impressions de Kassel* que la quête de nouveauté est ce qui anime son écriture depuis le début : « Cette tentative, cette *ardeur* [de recherche de nouveauté] était déjà en moi lors de ces étés de ma jeunesse et y est restée, je crois que c'est mon centre, l'essence même de ma façon d'être au monde, mon sceau, ma marque de fabrique [...] » (*Impressions de Kassel*, p. 203).

Ses essais autant que ses romans se font ainsi le lieu d'une réflexion en même temps qu'une mise en pratique théorique, créant de la sorte des ponts entre ses différents textes qui deviennent de plus en plus évidents au fil de ses publications. En effet, les relations entre sa conception théorique de la littérature développée dans les articles ou les essais et ses ouvrages de fiction sont en relation directe de cause à effet :

[...] en suivant la série de ses articles ou essais, il est possible de tracer une généalogie de chacun de ses livres, ou de certaines de leurs parties significatives, de sorte que c'est Vila-Matas lui-même qui a construit au

fur et à mesure le pont qui ouvre la voie et fait communiquer les deux zones de sa création littéraire⁸⁸.

Les ponts entre les essais et les romans sont multiples et plurivoques : d'un côté, les essais se trouvent à l'origine de certains romans, de l'autre, les romans donnent lieu à des extraits publiés en tant qu'essais, comme on l'a vu avec « Mastroianni-sur-Mer » et « Après *Bartleby et Compagnie* » qui donnent naissance respectivement à *Bartleby et Compagnie* et au *Mal de Montano* et avec *Perdre des théories* qui est la base théorique de *Dublinesca*. Mais il existe d'autres exemples, notamment l'essai « Aunque no entendamos nada » qui sera « recyclé » dans *Docteur Pasavento* : « j'ai défait et recyclé ["Aunque no entendamos nada"] pour l'intégrer au roman que j'ai commencé à écrire peu après : *Docteur Pasavento* »⁸⁹. Mais aussi, à l'inverse, le début de *Docteur Pasavento* se retrouvera dans le recueil d'essais *Una vida absolutamente maravillosa* sous le titre « Viaje a los orígenes mismos del ensayo »⁹⁰.

Chacune des œuvres romanesques apparaît donc comme étroitement liée à un questionnement théorique. *Bartleby et Compagnie*, *Le Mal de Montano*, *Paris ne finit jamais* et *Docteur Pasavento* constituent une tétralogie dont le sujet principal est le rapport à l'écriture (sa négation, son excès, ses origines, son sens) ; *Dublinesca*, *Air de Dylan* et *Impressions de Kassel* ont pour noyau des réflexions mettant en rapport sa pratique scripturale avec des questions littéraires plus générales, telles que la fin de la littérature ou les relations entre littérature et art. Les romans de Vila-Matas se présentent ainsi comme la mise en pratique d'une théorie, mais aussi comme le lieu même où sont prolongées ces réflexions. En créant de

⁸⁸ « siguiendo la serie de sus artículos o ensayos puede perseguirse una genealogía de cada libro suyo, o de partes significativas de ellos, de forma que es el propio Vila-Matas el que ha ido construyendo el puente que da paso y comunica las dos zonas de su creación literaria », J.M. Pozuelo Yvancos, *Figuraciones del yo*, p. 155.

⁸⁹ « lo desguacé y reciclé con destino a la novela que comencé a escribir poco después: *Doctor Pasavento* », E. Vila-Matas, *Fuera de aquí*, op. cit., p. 237.

⁹⁰ E. Vila-Matas, « Viaje a los orígenes mismos del ensayo », *Una vida absolutamente maravillosa*, op. cit., p. 269-272.

liens entre ses essais et ses romans et en intégrant dans ses fictions une dimension théorique, il place ses œuvres dans la lignée de l'esthétique hybride du XX^e siècle, et contribue à faire du roman un lieu de pensée et pour penser.

II. FICTIONS ET THÉORIES

Autant chez Perec que chez Vila-Matas, l'œil du critique naît de l'écriture d'articles ou d'essais destinés à des revues littéraires ou à des journaux, et se tourne ensuite vers sa propre création. De fait, le travail de réflexion sur la littérature apparaît d'abord exprimé dans des écrits critiques et se prolongera ensuite jusqu'à s'infiltrer dans les œuvres romanesques des deux auteurs. Les théories littéraires qu'ils construisent à partir de leur lecture critique des œuvres dont ils s'inspirent deviennent le matériau utilisé pour leur propre pratique littéraire. En ce sens, la démarche des deux écrivains est semblable : en se faisant critiques des œuvres des autres, ils donnent forme à une conception propre de la littérature qui sera ensuite mise en œuvre dans leur écriture. Les romans de Georges Perec et d'Enrique Vila-Matas représentent en quelque sorte le versant pratique de leurs théories, mais fonctionnent aussi comme un lieu où se poursuit la réflexion, car en mettant en application les théories, les failles en deviennent apparentes. La dimension théorique de l'écriture se manifeste, d'une part, à travers le recours au métatextuel en tant qu'il désigne le fonctionnement ou la structure même du texte et, d'autre part, à travers l'intégration de certaines formes du discours savant à la diégèse dans la mesure où ce mécanisme met en scène une conception de la littérature en tant que discours sur le monde.

Georges Perec fait du jeu de miroirs dans lesquels se reflètent la structure et le processus de son écriture une constante de ses œuvres ; Vila-

Matas, de son côté, pratique plutôt la mise en scène du processus de l'écriture en train de se faire. La fiction romanesque chez ces deux écrivains devient un autre moyen de penser la littérature à l'intérieur d'elle-même par le recours à différents procédés comme le métatextuel, la fausse érudition ou la conférence. Il s'agira à présent de s'intéresser à la manière dont les deux auteurs inscrivent dans leurs romans le discours de la réflexion sur la littérature et sur leur rapport personnel à l'écriture.

1. La dimension théorique des fictions perecquiennes

Comme l'a montré Christelle Reggiani dans un article sur la présence de théories dans les romans de Perec, il y a, dans les œuvres postérieures aux articles de la période de *La Ligne générale*, une mise en fiction récurrente des références théoriques ayant guidé l'esprit de la revue : « les objets théoriques de Perec deviennent [...] des éléments du discours littéraire de la fiction »⁹¹. Bien que les textes écrits pendant la période de *La Ligne générale* doivent être considérés séparément du reste de l'œuvre, il n'en demeure pas moins qu'il existe une certaine continuité dans l'écriture perecquienne en matière d'usages fictionnels de la théorie : « Une indéniable continuité existe entre les écrits de jeunesse et l'œuvre ultérieure de Perec [...] qui tient notamment à la mise en fictions, diversement réalisée, de certaines catégories théoriques chères au jeune Perec »⁹². Mais les références théoriques dans les fictions de Perec ne sont pas uniquement restreintes à la littérature. Elles touchent aussi à diverses disciplines, notamment la sociologie pour la plus importante, mais aussi à la linguistique, à la neurophysiologie, l'archéologie ou l'histoire parmi bien d'autres.

⁹¹ Reggiani, Christelle « Le roman de la théorie » dans Beaumatin, Éric et Ribière, Mireille (dir.), *De Perec etc., Derechef*, Nantes, Joseph K., coll. « Essais », p. 330.

⁹² *Ibid.*, p. 336.

Une des modalités du discours théorique intégré à la fiction est l'intertextualité, dans la mesure où un théoricien ou une théorie sont introduits dans le récit par le biais de la citation ou de la référence (explicite ou implicite). La citation explicite de Marx à la fin des *Choses*, « Le moyen fait partie de la vérité, aussi bien que le résultat. Il faut que la recherche de la vérité soit elle-même vraie ; la recherche vraie, c'est la vérité déployée, dont les membres épars se réunissent dans le résultat » (*Les Choses*, p. 156), en constitue un exemple.

De manière moins évidente, les objets théoriques peuvent également être directement mis en fiction. Par exemple, inspiré par les *Mythologies* de Barthes, Perec fait de la conception des objets comme autant de révélateurs d'une société le noyau des *Choses*. Mais aussi, et de manière plus importante, le discours théorique de la structure tel qu'il a imprégné la pensée des années 1960 se trouve intégré aux textes sous une forme fictionnelle, faisant de la notion de structure un « motif théorique »⁹³ de ses fictions. De ce point de vue, les réflexions littéraires sont prolongées à l'intérieur même des œuvres de fiction à travers le travail *de* et *sur* la structure textuelle exhibé par le biais de la « mise en abyme du code » du texte, c'est-à-dire la métatextualité⁹⁴. Lorsque la présence de références théoriques ne relève pas de la littérature, elle fait l'objet de multiples manipulations, parmi lesquelles la fausse érudition qui retiendra notre attention par la suite.

Le métatextuel comme révélateur de la théorie derrière l'écriture

⁹³ Souligné par l'auteur. *Ibid.*, p. 331.

⁹⁴ La métatextualité est définie par Lucien Dällenbach comme une « mise en abyme du code » du texte : « [...] en rendant intelligible le *mode de fonctionnement du récit* la réflexion textuelle est toujours aussi *mise en abyme du code*, alors que cette dernière a pour caractéristique de révéler ce principe de fonctionnement [...] [C'est une] définition de *la mise en abyme du code* (ou *métatextuelle*) ». L. Dällenbach, *Le récit spéculaire*, p. 127-128. Cette définition rejoint celle de Bernard Magné, ce qui nous permettra de nous référer aux deux auteurs à ce sujet.

Dans la lignée des travaux de Bernard Magné, le metaxtuel chez Perec consiste, je le rappelle, à désigner dans le texte « soit par dénotation, soit par connotation, les mécanismes qui le produisent »⁹⁵. Cette pratique est à mettre en perspective avec le « principe de Roubaud », qui consiste à montrer dans le texte la contrainte l'ayant engendré : « Un texte écrit suivant une contrainte parle de cette contrainte : Exemple 1. : *La Disparition* de Georges Perec raconte la disparition du “e” »⁹⁶. C'est dire qu'en mettant en évidence le mécanisme qui organise le texte, l'écrivain montre par la même occasion le résultat du travail de l'écriture, au sens où la mise en abyme est une façon « de narrativiser de manière plus ou moins explicite la problématique de son écriture »⁹⁷. Faire de la contrainte un élément de la fiction en même temps qu'un principe d'écriture relève donc de deux activités parallèles, l'une relevant de la construction de l'histoire et l'autre d'un travail sur le discours : « Le travail de l'écriture opère donc toujours sous la double pression de la contrainte formelle et des exigences du sens, dans une tension permanente entre le pôle matériel (le réglage des signifiants) et le pôle idéal (le réglage des signifiés) »⁹⁸. En considérant la contrainte comme un principe théorique, la mise en abyme du mécanisme d'écriture produit par l'application de la contrainte devient, par extension, une façon de révéler la conception théorique de la littérature à contrainte. Cette lecture fonctionne principalement avec les textes à contraintes de Perec, dans la mesure où elles sont souvent désignées métatextuellement, comme dans *La Disparition* ou *La Vie mode d'emploi* pour ne nommer que ceux-là.

Or, tous les textes de Perec ne sont pas à proprement parler des textes à contraintes, si l'on considère que ce mécanisme d'écriture n'est adopté qu'au moment de son adhésion à l'Oulipo en 1967. Mais l'attrait pour la forme du

⁹⁵ B. Magné, « Le puzzle mode d'emploi », *loc. cit.*, p. 33.

⁹⁶ Roubaud, Jacques, « Deux principes parfois respectés par les travaux oulipiens » dans OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, 1981, coll. « Folio », 2003, p. 90.

⁹⁷ L. Dällenbach, *Le récit spéculaire*, *op. cit.*, p. 128.

⁹⁸ B. Magné, « Textus ex machina », *Perecollages*, *op. cit.*, p. 225.

texte et le travail sur les mots et sur la langue est déjà présent dans ses œuvres antérieures à 1967. Ne serait-ce que par le travail sur l'intertextualité effectué dans *Les Choses* et *Un homme qui dort*, il y a une forme d'écriture que l'on peut dire « préoulipienne » dans ses premiers livres. De fait, à plusieurs reprises, Perec considère rétrospectivement ses œuvres antérieures à l'Oulipo comme étant des textes contenant en germe ce goût pour le travail avec et sur les mots :

Avec [...] *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?*, même s'il restait marqué par l'enseignement de Barthes, j'ai écrit un texte déjà préoulipien. Un livre sur la rhétorique classique. J'ai construit un récit, puis j'y ai repéré toutes les figures rhétoriques dont je m'étais servi, dans un index à la fin du livre⁹⁹.

Dans un autre entretien, il porte le même type de jugement sur *Les Choses* : « je me suis rendu compte, quand j'écrivais *Les Choses* par exemple, que j'étais en train de mettre en œuvre des techniques oulipiennes sans le savoir »¹⁰⁰.

De façon analogue, *Un homme qui dort*, rédigé pendant l'année où Perec intègre l'Oulipo, présente des caractéristiques oulipiennes, notamment en ce qui concerne le travail intertextuel :

À cette époque, j'étais en train de travailler à *Un homme qui dort* avec en tête, déjà, une méthodologie oulipienne qui consistait, disons, à tendre un livre entre deux autres. Au début d'*Un homme qui dort*, il y a

⁹⁹ Perec, Georges, « La maison des romans », *En dialogue avec époque*, op. cit., p. 83. Au sujet de la présence de contraintes que l'on pourrait nommer « contraintes avant l'heure », Hermes Salceda a fait un important travail repérant, par exemple, l'importance du chiffre 11 dans *Quel petit vélo... ?*. Ce chiffre, qui correspond à la date de la disparition officielle de la mère de Perec (11 février 1943) et constitue un æncrage important, se trouve sous différentes formes tout au long du texte, à commencer par le titre qui contient onze mots. (Conférence prononcée lors de la Journée Perec du 15 mai 2010, <http://associationgeorgesperec.fr/spip.php?rubrique2>).

¹⁰⁰ Perec, Georges, « Discussion sur la poétique », *Entretiens et Conférences*, vol. II, op. cit., p. 298.

une citation de Kafka. À la fin, il y a une sorte de paraphrase de *Bartleby* de Melville. Et le livre se tend, se fabrique en quelque sorte entre ces deux pôles¹⁰¹.

Sans nécessairement nous livrer ici à un travail de génétique littéraire qui nous écarterait trop de notre propos, il apparaît effectivement que la présence d'un attrait pour la contrainte avant l'heure (ou de « plagiat par anticipation », pour utiliser une expression oulipienne) commence à se dessiner très tôt dans son écriture, comme en témoignent certains de ses échanges épistolaires avec Jacques Lederer dans les années 1950. Le projet de roman qui avait pour titre *Gaspard pas mort* faisait l'objet d'un véritable travail sur la structure : « rédigé hier un plan très strict pour *Gaspard* : 4 parties, 16 chap[itres], 64 sous-parties, 256 paragraphes. Ce plan est évidemment fait pour être à tout instant refoulé, nié, contourné »¹⁰². De même, la mention d'un autre projet montre cet attrait de Perec pour le travail sur le langage : « J'ai pensé à une œuvre écrite entièrement à l'infinitif – à mon avis, ce serait génial –, Mais trop "laboratoire" ; bon pour une nouvelle »¹⁰³.

Ce qui nous intéresse ici, c'est que l'importance du travail sur les structures et les systèmes d'écriture révèle une réflexion sur l'acte d'écrire et une certaine conception de l'écriture. Le fait de porter un intérêt aussi particulier à la forme manifeste une conception matérialiste de l'écriture, au sens où le langage est considéré dans sa dimension matérielle, ce qui ira du reste en s'affirmant avec l'entrée de Perec à l'Oulipo : « l'écriture perecquienne, dans la mesure où elle utilise systématiquement le réglage mécanique des contraintes formelles, a partie liée avec une conception

¹⁰¹ Perec, Georges, « Queneau et après », *En dialogue avec l'époque*, *op. cit.*, p. 146-147.

¹⁰² G. Perec et J. Lederer, *op. cit.*, p. 337. Cet exemple pourrait même être une forme de clinamen avant l'heure...

¹⁰³ *Ibid.*, p.301. On remarquera que ce projet donnera, des années plus tard, deux fragments (intitulés « Déménager » et « Emménager », p. 70-72) dans *Espèces d'espaces* qui sont des textes presque entièrement faits des verbes à l'infinitif.

matérialiste du texte »¹⁰⁴. Dans cette perspective, et avec les précautions nécessaires pour une telle lecture, Christelle Reggiani envisage de voir dans un article de 1963, « Le mystère Robbe-Grillet »¹⁰⁵, un texte à valeur programmatique, un « véritable art poétique par anticipation »¹⁰⁶ qui serait d'abord inaperçu de l'auteur lui-même et serait rétrospectivement constitutif de son esthétique matérialiste « dont les moyens, intellectuels et formels, lui sont donnés par l'Oulipo »¹⁰⁷. À ce sujet, bien que le projet n'ait pas abouti, le livre de science-fiction décrit dans son programme de travail illustre bien l'importance de l'aspect matériel de l'écriture, c'est-à-dire l'idée des lettres de l'alphabet comme matériau premier de l'écriture et, partant, de la fiction : « Je n'en ai qu'une idée de départ mais qui m'amuse beaucoup : un monde où les lettres (de l'alphabet) remplaceraient le travail et l'argent : la vie serait une interminable partie de "scrabble"... »¹⁰⁸.

Ainsi, la structure en tant que notion théorique et élément de fiction est très présente dans de nombreuses œuvres de Perec par le biais du métatextuel¹⁰⁹. Le cas le plus représentatif à cet égard est bien évidemment *La Disparition*, où la contrainte formelle, le lipogramme en *e*, fournit la forme en même temps qu'elle se constitue en « sujet » de la fiction :

petit à petit, à travers cette espèce d'interdiction formelle, et formaliste disons, va naître un circuit de production de récit qui, d'une certaine manière [...] mine complètement tout le travail d'écriture. C'est-à-dire que la disparition du « e » va prendre en charge entièrement le roman¹¹⁰.

¹⁰⁴ Souligné par l'auteur. B. Magné, « Textus ex machina », *loc. cit.*, p. 220.

¹⁰⁵ Perec, Georges, *Partisans*, n° 11, 1963, p. 167-170. Partiellement reproduit dans C. Reggiani, « Le roman de la théorie », *art. cit.*, p. 333.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 335.

¹⁰⁷ *Idem.*

¹⁰⁸ Perec, Georges, « Tentative de description d'un programme de travail pour les années à venir », *Cahiers Georges Perec*, n°1, *op. cit.*, p.326.

¹⁰⁹ Pour une étude approfondie du métatextuel dans *La Disparition*, je renvoie à la thèse doctorale de M. Parayre, *Lire La Disparition*, *op. cit.*

¹¹⁰ Perec, Georges, « Création et contraintes dans la production littéraire », *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, p. 310.

Dans *La Disparition*, la dimension formelle du texte est constamment désignée par le biais d'allusions ou de métaphores. Aussi le texte livre-t-il « la Loi » du roman à maintes reprises, mais tout particulièrement au chapitre 18 dont le titre même – « Dont d'aucuns diront, à coup sûr, qu'il fournit moult apports capitaux » (*La Disparition*, p. 193) – indique son contenu capital pour la compréhension du roman. Dans ce chapitre, Anton Voyl dévoile la clé du roman en expliquant que, d'une part, la lettre manquante est constamment désignée de manière allusive et que, d'autre part, le roman est né d'un désir de prouver que non seulement il est possible d'écrire un roman en se privant de tous les mots contenant la voyelle E, mais aussi que l'imagination est libérée, paradoxalement, grâce à la contrainte. Ce long passage mérite d'être ici reproduit :

[...] quand nous aurons compris la loi qui guida la composition du discours, nous irons admirant qu'usant d'un corpus aussi amoindri, d'un vocabulariat aussi soumis à la scission, à l'omission, à l'imparfait, la scription ait pu s'accomplir jusqu'au bout.

Abasourdis par l'inouï pouvoir marginal qui, contournant la signification tabou, la saisit pourtant, la produit pourtant par un biais subtil, la disant plus, l'ultradisant par l'allusion, l'association, la saturation [...].

Puis, à la fin, nous saisirons pourquoi tout fut bâti à partir d'un carcan si dur, d'un canon si tyrannisant. Tout naquit d'un souhait fou, d'un souhait nul : assouvir jusqu'au bout la fascination du cri vain, sortir du parcours rassurant du mot trop subit, trop confiant, trop commun, n'offrir au signifiant qu'un goulot, qu'un boyau, qu'un chas, si aminci, si fin, si aigu qu'on y voit aussitôt sa justification.

Ainsi surgit l'affirmation s'opposant à l'omission, ainsi durcit l'affranchit issu du contraint, ainsi s'ourdit l'imagination, ainsi du plus obscur aboutit-on au plus clair ! (*La Disparition*, p. 196)

La Disparition est ainsi une réflexion sur l'écriture – puisqu'il est la preuve qu'il est possible d'écrire tout un roman sans la voyelle la plus importante de la langue française – et sur la question de l'inspiration. De fait, Perec considère ce roman comme un postulat sur l'écriture :

Ce livre est un postulat, un défi sur le fonctionnement même de l'écriture. Je l'ai élaboré sans me servir une seule fois de la lettre « e », ce qui m'a permis de mettre en évidence toute la recherche des idées et les mécanismes de l'inspiration¹¹¹.

S'il est question de « mécanismes de l'inspiration », c'est parce que cette dernière ne relève pas de quelque chose d'extérieur à l'écrivain mais, bien au contraire, du langage même et de ses mécanismes. À ce sujet, le « post-scriptum » du roman annonce que l'inspiration sujette au hasard n'est pas nécessaire pour la création littéraire : « lui qui n'avait pas pour un carat d'inspiration (il n'y croyait pas, par surcroît, à l'inspiration !) il s'y montrait au moins aussi imaginatif qu'un Ponson ou qu'un Paulhan » (*La Disparition*, p. 310). Puis, plus loin, il est à nouveau question d'explicitier la naissance du projet d'écriture ainsi que les enjeux d'une telle entreprise :

tout sorti d'un pari, d'un a priori dont on doutait fort qu'il pût un jour s'ouvrir sur un travail positif. [...] Puis, plus tard, s'assurant dans son propos, [le « Scriptor »] donna à sa narration un tour symbolisant qui, suivant d'abord pas à pas la filiation du roman puis pour finir la constituant, divulguait, sans jamais la trahir tout à fait, la Loi qui l'inspirait [...] (*La Disparition*, p.310-311).

¹¹¹ Perec, Georges, « Théâtre et littérature : Georges Perec ou la célébrité en augmentation », *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, p. 161. Il est par ailleurs intéressant de remarquer que le terme « postulat », propre au vocabulaire scientifique de la géométrie et des mathématiques, est une façon de renvoyer à l'aspect théorique du roman. *La Disparition* apparaît effectivement comme le résultat d'un travail de réflexion sur l'écriture et l'imagination.

Ce que Perec défend avec l'écriture de ce roman, c'est la volonté d'un retour aux histoires et au romanesque par opposition à la situation littéraire contemporaine :

[...] s'affranchissant du parangon trop admis qui commandait l'articulation, l'organisation, l'imagination du roman français d'aujourd'hui, abandonnant à tout jamais la psychologisation qui s'alliant à la moralisation constituait pour la plupart l'arc-boutant du bon goût national (*La Disparition*, p. 311).

Rejetant les pratiques du Nouveau Roman, *La Disparition* défend le désir de « rouvrir au roman l'inspirant savoir, l'innovant pouvoir d'un attirail narratif qu'on croyait aboli ! » (*La Disparition*, p. 312). Avec ce roman, il fait la démonstration qu'il est possible d'allier travail sur la structure du texte et imagination en partant du principe que « le mot sert de révélateur à l'imagination »¹¹². Le mécanisme qui constitue l'ouvrage entier est ainsi mis en abyme à l'intérieur du récit qui « est aussi l'histoire des contraintes qui l'ont fait »¹¹³. Le roman en lui-même est donc la démonstration de la théorie, de l'idée qui a donné naissance au livre et qui s'est affirmée grâce à sa mise en pratique.

L'autre roman dans lequel le mécanisme d'écriture se fonde sur la notion de structure comme concept théorique littéraire est *La Vie mode d'emploi*. Au-delà du système structurel du roman mentionné dans *Espèces d'espaces* puis développé dans le cahier des charges du roman (la polygraphie du cavalier, la pseudo-queenine d'ordre 10, le bi-carré latin orthogonal d'ordre 10¹¹⁴), le puzzle mentionne métatextuellement la structure du texte ainsi que l'histoire principale du roman, celle de Bartlebooth :

¹¹² Perec, Georges, « L'invité du mois », *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, p. 180.

¹¹³ Perec, Georges, « Ce qui stimule ma racontouze », *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, p. 172.

¹¹⁴ Voir la description du projet dans *Espèces d'espaces*, p. 81.

L'image du puzzle [...] c'est le point central. C'est l'histoire d'un homme qui résout des puzzles et d'un homme qui les fabrique et [...] le livre entier est fait comme un puzzle, enfin il est construit comme un puzzle dont chaque chapitre sera une pièce de ce puzzle¹¹⁵.

L'image du puzzle comme mise en abyme de la structure du texte est montrée dès le début du roman, avec un Préambule dans lequel « l'art du puzzle » constitue les bases de la manière dont doit être entreprise la lecture (comme un jeu qui se joue à deux), mais il dénote aussi la structure même du roman où chaque chapitre est une « pièce » du puzzle qu'est l'immeuble dans son ensemble. L'idée principale du préambule est que ce n'est qu'une fois l'ensemble réalisé par le rassemblement de toutes les pièces que celles-ci prendront leur sens :

[...] l'élément ne préexiste pas à l'ensemble, il n'est ni plus immédiat ni plus ancien, ce ne sont pas les éléments qui déterminent l'ensemble, mais l'ensemble qui détermine les éléments : la connaissance du tout et de ses lois, de l'ensemble et de sa structure, ne saurait être déduite de la connaissance séparée des parties qui le composent [...] ; seules les pièces rassemblées prendront un caractère lisible, prendront un sens. (*La Vie mode d'emploi*, p. 17)

Si l'on applique cette grille de lecture au livre, ce n'est qu'en réunissant les différentes histoires racontées dans chaque pièce que la totalité de l'univers contenu dans l'immeuble prendra son sens. Il est d'autant plus intéressant que les « pièces » qui constituent *La Vie mode d'emploi* ne sont pas seulement les chapitres qui constituent l'immeuble de l'univers romanesque, mais aussi les différents éléments qui le composent – le

¹¹⁵ Perec, Georges, *Georges Perec présente La Vie mode d'emploi*, Entretien filmé avec Viviane Forrester, Archives de l'INA [en ligne] 1976 <http://www.ina.fr/video/I09365760/georges-perec-presente-la-vie-mode-d-emploi-video.html>²² (consulté le 19 septembre 2014).

péritexte, en termes genettiens – dont font partie l'index, la table des matières et les annexes :

dans son écriture, Georges Perec enrichit le péritexte, lui donnant un rôle qui va au-delà de ses fonctions habituelles dans le but d'en faire un des éléments majeurs du texte, un lieu de manœuvres scripturales qui contribuent à la construction du sens¹¹⁶.

De la même façon, à la fin du roman, la liste intitulée « Rappel de quelques-unes des histoires racontées dans cet ouvrage » (*La Vie mode d'emploi*, p. 635) ajoute du contenu romanesque et métatextuel au livre. L'« histoire du peintre qui peint l'immeuble », par exemple, renvoie au préambule plutôt que de renvoyer au chapitre LI où le projet de Valène est décrit, signifiant, d'une part, que l'immeuble imaginé par le peintre est effectivement construit à partir de la structure du puzzle telle qu'elle est présentée dans le préambule et que, d'autre part, Valène est une figuration de Perec en tant que « peintre » de l'immeuble et de ses habitants.

À cette notion de puzzle en tant que contrainte structurelle vient s'ajouter celle de *clinamen* « défini comme un dysfonctionnement volontaire introduit dans un système réglé, pour le rendre plus productif »¹¹⁷. C'est-à-dire que tout système d'écriture élaboré à partir d'une contrainte formelle doit laisser une place au hasard afin de permettre la variation, de faire entrer « l'erreur dans le système » : « il y a une phrase de Paul Klee que j'aime énormément et qui est : "Le génie, c'est l'erreur dans le système" »¹¹⁸. Toutefois, dans l'usage qu'en fait Perec, ce hasard est lui-même régi par le système de la contrainte : « il fallait qu'il y ait une erreur mais cette erreur

¹¹⁶ « in his writing, Georges Perec enriches the peritext, giving it a role that goes well beyond its usual functions in order to make it into one of the text's major constituents, a place of scriptural maneuvers that contribute to the construction of meaning », Magné, Bernard, « Georges Perec on the Index », *Yale French Studies* « *Pereckonings : Reading Georges Perec* », n° 105, 2004, p. 72.

¹¹⁷ B. Magné, « Textus ex machina », *loc. cit.*, p. 226.

¹¹⁸ Perec, Georges, « Conférence prononcée à l'université de Copenhague le 29 octobre 1981 », *Entretiens et conférences* vol. II, *op. cit.*, p. 317.

ne pouvait pas être laissée au hasard complet pour beaucoup de raisons »¹¹⁹. Dans une des listes de contraintes programmées pour *La Vie mode d'emploi*, les listes « Faux » et « Manque »¹²⁰ permettent à Perec d'introduire « l'erreur dans le système » tout en les intégrant au système global de structuration des contraintes. Ces deux listes se traduisent dans le roman par le fait que l'un des quarante-deux éléments prévus pour chaque chapitre sera faux et qu'un autre devra manquer. Concrètement, dans la structure même du livre, le résultat de l'application de la notion de *clinamen* sera, par exemple, l'élimination de la case numéro soixante-six, correspondant à la cave du coin inférieur gauche de l'immeuble¹²¹. Non seulement le chapitre disparaît (et la pièce de l'immeuble avec), mais cette absence est mise en abyme dans le roman : ce chapitre éliminé est symbolisé par l'image sur une boîte à biscuits d'une petite fille mordant le coin (inférieur gauche) d'un petit-beurre :

Il y a un chapitre qui a été supprimé à cause de la fille qui mord dans son petit-beurre. Plus profondément, il faut que ce chapitre disparaisse pour casser la symétrie, pour introduire dans le système une erreur parce que, quand on établit un système de contraintes, il faut qu'il y ait aussi l'anti-contrainte dedans. Il faut – et c'est important – détruire le système des contraintes. Il ne faut pas qu'il soit rigide, il faut qu'il y ait du jeu, comme on dit, que ça grince un peu ; il ne faut pas que ça soit complètement cohérent, il faut un *clinamen* – c'est dans la théorie des atomes d'Épicure : « Le monde fonctionne parce que, au départ, il y a un déséquilibre »¹²².

¹¹⁹ G. Perec, « Ce qui stimule ma racontouze », *loc. cit.*, p. 166. Bernard Magné distingue deux degrés de dysfonctionnement de la contrainte : « Le *clinamen* de premier degré est une transprogrammation simple : c'est par exemple le cas du chapitre manquant dans *La Vie mode d'emploi* [...]. Le *clinamen* de second degré est une transprogrammation programmée : le programme prévoit lui-même son propre dérèglement » (B. Magné, « Textus ex machina », *loc. cit.*, p. 226-227).

¹²⁰ Voir annexe 2 « Tableau des contraintes de *La Vie mode d'emploi* ».

¹²¹ Voir annexe 1 « Polygraphie du cavalier ».

¹²² G. Perec, « Entretien Perec/Ewa Pawlikowska », *loc. cit.*, p. 202. Sur la reprise oulipienne du *clinamen* de la philosophie antique, je renvoie aux analyses de Christelle

La littérature est donc pensée comme un système semblable à celui du monde réel, comme une machine où les rouages sont à la fois des éléments de la structure de l'ensemble et des objets de réflexion sur leur propre rôle dans l'ensemble du système. Dans le cas de la structure formelle de *La Vie mode d'emploi*, sa mise en abyme dans l'image du petit-beurre croqué renvoie, d'une part, à la forme même du texte et signifie, d'autre part, l'aspect théorique lié à la contrainte en tant que système d'écriture devant inclure une faille afin de ne pas de se refermer sur lui-même. Par le biais de la métatextualité, le puzzle devient métaphore de l'écriture et se constitue en motif théorique du système de la littérature pour Perec : les lettres, qui permettent de former des mots puis des œuvres qui iront faire partie de l'ensemble de la littérature, peuvent être l'équivalent des pièces de puzzle qui permettent de former l'image d'ensemble, qui fait lui-même partie d'un autre ensemble¹²³. Le projet du faiseur de puzzles Winckler est à ce titre évocateur :

Gaspard Winckler avait évidemment envisagé la fabrication de ces cinquante puzzles comme un tout, comme un gigantesque puzzle de cinquante pièces dont chaque pièce aurait été un puzzle de sept cent cinquante pièces (*La Vie mode d'emploi*, p. 402)

De manière encore plus significative, le puzzle devant lequel meurt Bartlebooth reste inachevé parce qu'inachevable¹²⁴, tout comme la littérature qui doit toujours avoir un espace vide :

Reggiani dans *Poétiques oulipiennes. La contrainte, le style, l'histoire*, Paris, Droz, 2014, p. 21-24.

¹²³ Le système des emboîtements a été étudié par Bernard Magné, qui rappelle que chaque chapitre du livre est en lui-même un puzzle à part entière dont les pièces sont les quarante-deux thèmes devant y figurer : « Chacun des 99 chapitres de *La Vie mode d'emploi* consiste donc, entre autres choses, en l'emboîtement méticuleux de 42 éléments obligés » (B. Magné, « Le puzzle mode d'emploi », *loc. cit.*, p. 37).

¹²⁴ « Assis devant son puzzle, Bartlebooth vient de mourir. Sur le drap de la table, quelque part dans le ciel crépusculaire du quatre cent trente-neuvième puzzle, le trou noir de la seule pièce non encore posée dessine la silhouette presque parfaite d'un X.

quelque part dans ce puzzle, il restait un espace vide qui était – me semblait-il – à moi... il y avait un espace que je viendrais occuper. De même quand je prends mes livres, je me dis que tous mes livres sont différents les uns des autres et qu'ils ont tous quelque chose de commun. Ils dessinent, à nouveau, une espèce de puzzle dans lequel il reste un espace vide, qui est le livre que je me prépare à écrire. Et, bien entendu, cet espace vide, ce trou, ce blanc... il sera toujours là... il faudra qu'il reste¹²⁵.

La fiction est ainsi le lieu d'émergence d'une idée théorique de sa littérature, de la mise en œuvre des réflexions littéraires à partir de la contrainte comme système de création où forme et contenu sont étroitement imbriqués. Si la métatextualité est une manière de mettre en lumière dans les œuvres romanesques sa conception de la littérature, Perec a recouru à d'autres moyens d'intégration d'un discours théorique à la fiction, notamment à travers ce que Marcel Bénabou a baptisé la « fausse érudition ». Il s'agira à présent de s'intéresser à son attrait pour l'univers savant en tant que discours théorique sur la littérature.

Fausse érudition

L'écriture d'articles littéraires a joué un rôle déterminant dans le développement du regard critique de Perec, qui va de pair avec l'intérêt porté à l'environnement intellectuel de son époque. Nous avons vu que le projet de la revue *La Ligne Générale* était placé principalement sous l'influence de Lukács et que certains de ses romans étaient inspirés par les travaux de Barthes et de Lefebvre. Perec était donc un écrivain au fait des courants de pensée majeurs de son temps, et cet aspect plus théorique de

Mais la pièce que le mort tient entre ses doigts a la forme, depuis longtemps prévisible dans son ironie même, d'un W » (*La Vie mode d'emploi*, p. 578).

¹²⁵ G. Perec, « La fiction et son faire », *loc. cit.*, p. 252.

son travail se retrouve dans ses romans sous la forme d'un certain discours du savoir. Il faut ajouter à cette première expérience d'écriture qu'étaient ses articles, l'importance fondamentale de son adhésion à l'Oulipo. Selon Marcel Bénabou, la présence de l'érudition dans les romans lui vient de son expérience de critique littéraire (publiant dans *La nouvelle NRF* puis dans *Partisans*) ainsi que de « l'imprégnation oulipienne » :

Chaque réunion [de l'Oulipo] comporte en effet une rubrique d'érudition, orientée principalement vers la recherche des « plagiaires par anticipation ». Perec se faisait un devoir, et un plaisir, d'y contribuer. Un parfait exemple d'érudition oulipienne est « L'Histoire du lipogramme », publiée dans *Les Lettres Nouvelles* en 1970¹²⁶.

Au-delà de l'érudition en tant que ligne forte de la conception littéraire de l'Oulipo, un travail de recherche est nécessaire à la pratique de la contrainte en elle-même, car le travail sur le langage sollicité par telle règle scripturale va déterminer les mots employés et va donc « défini[r] un univers spécifique : celui-ci repose sur le recensement exhaustif du lexique permettant d'écrire un texte qui obéit à cette contrainte »¹²⁷. *La Disparition* constitue à ce sujet un exemple très illustrateur d'érudition sollicitée par la contrainte. Pour écrire ce livre, l'auteur a dû recourir à d'autres langues, notamment l'anglais, aux étymologies, à différentes manipulations de la langue ; en somme, il s'est lui-même livré à un travail de recherche sur les mots qu'il pouvait employer dans son roman ainsi que sur l'histoire du lipogramme en tant que telle pour nourrir son texte (les noms Triphiodorus

¹²⁶ Bénabou, Marcel, « Vraie et fausse érudition chez Perec » dans Ribière, Mireille (éd.) *Parcours Perec, op. cit.*, p. 44. Des exemples du travail d'érudition réalisé par les membres de l'Oulipo peuvent se trouver dans les comptes-rendus des réunions des trois premières années du groupe, réunis dans le livre de Jacques Bens, *Genèse de l'Oulipo 1960-1963*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2005. Voir par exemple la petite liste d'auteurs d'écrits lipogrammatiques aux pages 168 et 169.

¹²⁷ M. Bénabou, « Vraie et fausse érudition chez Perec », *loc. cit.*, p. 46.

et Wright sont des noms d'auteurs de lipogrammes¹²⁸). Par ailleurs, partant du principe que ce roman met en scène plusieurs personnages renvoyant à la figure de l'auteur, « le goût pour l'instruction » (*La Disparition*, p. 60) d'Anton Voyl est à mettre en relation avec celui de Perec. De même, les recherches menées par Voyl autour du symbole énigmatique ressemblent délibérément au travail réalisé par l'auteur dans son roman lipogrammatique : Anton Voyl « avait dans son sac un gros manuscrit dont on disait qu'il constituait un important travail sur un point grammatical » (*La Disparition*, p. 210).

À ces deux expériences en matière d'érudition (les articles de jeunesse et l'Oulipo) il faut ajouter le travail de Perec en tant que documentaliste en neurophysiologie au CNRS, métier qu'il exerça pendant plus de quinze ans et dont l'influence sur son écriture est évidente : « la neurophysiologie m'a fourni un certain nombre de mots que j'ai utilisés à bon ou mauvais escient »¹²⁹. C'est en particulier le cas des textes regroupés dans le recueil *Cantatrix Sopranica L. et autres écrits scientifiques*¹³⁰ où l'écrivain parodie magistralement des textes scientifiques. Dans ce recueil, l'imitation caricaturale du genre est menée à son sommet. Tout l'appareil formel propre aux études scientifiques s'y trouve parodié : tableaux, graphiques, cartes, diagrammes, notes, références, bibliographie¹³¹. De plus, non seulement il manipule à la perfection le langage aussi bien que la forme des textes scientifiques, mais il s'avère également capable d'imiter le langage de différentes disciplines, ainsi que le note Marcel Bénabou dans la préface au recueil :

¹²⁸ « on y trouve des personnages nommés Triphydorus ou Wright, dont la présence dans le roman s'explique par le fait que ces noms sont ceux d'auteurs de lipogrammes », *Ibid.*, p. 45.

¹²⁹ G. Perec, « Entretien Perec / Jean-Marie Le Sidaner », *loc. cit.*, p. 93.

¹³⁰ Perec, Georges, *Cantatrix Sopranica L. et autres écrits scientifiques*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1991.

¹³¹ Voir annexe 4 « Extrait de la bibliographie de *Cantatrix Sopranica L.* »

Il se fera tour à tour neurophysiologiste pour rendre compte d'une expérience relative aux effets de jet de tomates sur les cantatrices, entomologiste pour étudier l'hybridation des papillons dans l'île d'Iputupi, hagiographe pour chanter l'amitié de deux grands hommes, historien pour présenter la cathédrale de Chartres¹³².

Les textes de ce recueil sont des imitations parodiées de textes scientifiques du point de vue du contenu, puisque la forme des écrits scientifiques est entièrement conservée, mais le sujet de la recherche (les effets du lancer de tomates sur la voix des chanteuses, par exemple) est clairement parodique. Du point de vue de la forme, il emprunte certaines caractéristiques des textes scientifiques, telles que les notes de bas de page ou les index, qu'il intègre à ses œuvres de fiction. Ainsi en est-il par exemple de l'index des formules rhétoriques à la fin de *Quel petit vélo...?* ou de celui extrêmement volumineux de *La Vie mode d'emploi*. En ce qui concerne les notes, il avouait (dans une note) : « J'aime beaucoup les renvois en bas de page, même si je n'ai rien de particulier à y préciser » (*Espèces d'espaces*, p. 23). Dans *W ou le souvenir d'enfance*, bien qu'il ne s'agisse pas de notes de bas de page à proprement parler, car elles sont intégrées dans le texte, il se livre à un travail de commentaire sur des écrits de jeunesse relatifs à certains de ses souvenirs familiaux dans les chapitres IV, VI, VIII et X. Ce procédé de mise à distance relève d'un regard critique porté sur ses propres écrits de jeunesse, rendant de la sorte la démarche de l'écrivain moins celle d'un autobiographe que d'un historien recensant et commentant des documents du passé ; autrement dit, le discours censé être personnel est, dans la pratique exercée dans *W ou le souvenir d'enfance*, objectivé par le biais de la posture scientifique qu'il adopte à l'égard de son propre passé, comme nous l'avons vu au premier chapitre.

De façon analogue, la deuxième partie du récit fictif se présente, selon Dominique Rabaté, comme une « description ethnographique délirante de la

¹³² Bénabou, Marcel, « Préface », *Cantatrix Sopranica L. et autres écrits scientifiques*, *op. cit.*, p. 8.

terrifiante société qui vit sur l'île de W »¹³³. La « neutralisation des émotions »¹³⁴ propre au style de Perec (que Maryline Heck met en perspective avec les « écritures blanches »¹³⁵) fait sens lorsqu'elle est associée au regard « scientifique » porté tant sur ses propres souvenirs que sur le fonctionnement de l'île de W.

Le milieu de la recherche était en effet bien connu d'un Perec qui, du reste, associait volontiers la pratique de l'écrivain à celle du chercheur : « Je concevrais tout à fait d'être payé comme un chercheur littéraire »¹³⁶. Cette assimilation du domaine de l'écriture littéraire à celui de la recherche scientifique, qui atteste d'un attrait pour les discours savants et la pensée critique, se manifeste à l'intérieur de ses romans : « [il] va très vite entreprendre de briser la cloison entre érudition et création, en faisant de l'érudition une partie intégrante de la fiction »¹³⁷. Aussi, comme le remarque Derek Schilling, le sous-titre des *Choses*, « Une histoire des années soixante », relève-t-il d'une certaine ambiguïté dans le sens où il peut s'agir d'un récit ayant lieu dans les années soixante aussi bien que d'une histoire au sens « scientifique » du terme : « l'histoire du couple fictif sert surtout d'alibi à une vaste entreprise de rassemblement visant à cataloguer les lieux communs d'une époque »¹³⁸.

Les références savantes se retrouvent dans les romans de différentes manières, dont nous donnerons ici quelques exemples tirés de *La Vie mode d'emploi* :

– par transformation en personnages de fiction : le nom « Rorschach » peut être rapproché de celui du psychiatre Hermann Rorschach, créateur du

¹³³ Rabaté, Dominique, *L'entre-deux : fictions du sujet, fonctions du récit* (Perec, Pingaud, Puech) [en ligne] URL : www.fabula.org/colloques/frontieres/217.php (consulté le 28/04/15).

¹³⁴ M. Heck, *op. cit.*, p. 118.

¹³⁵ Je renvoie particulièrement au chapitre « Une écriture "blanche" », *ibid.*, p. 113-148.

¹³⁶ Extrait d'un entretien filmé avec Viviane Forrester, « Georges Perec et la recherche », Archives de l'INA, 1976 [en ligne] <http://www.ina.fr/video/I09365755> (consulté le 12/09/14).

¹³⁷ M. Bénabou, « Vraie et fausse érudition chez Perec », *art. cit.*, p. 45.

¹³⁸ D. Schilling, *op. cit.*, p. 24.

célèbre test de Rorschach (sachant que Perec connaissait le champ de la psychologie, le rapprochement paraît plausible¹³⁹) ;

– par référence explicite à diverses disciplines telles que l’histoire, la géographie, la philologie, l’archéologie, l’anthropologie, entre autres : le chapitre LXXX est un compte-rendu de certaines communications du troisième congrès de l’Union internationale des Sciences historiques¹⁴⁰ ;

– par attribution de certaines professions à des personnages : nombre d’entre eux sont des chercheurs dans diverses disciplines, par exemple l’ethnologue Marcel Appenzell (chapitre XXV) ou l’archéologue Fernand de Beaumont (chapitre II) ;

– par allusion aux instruments et objets du travail érudit : « l’usage, avoué, constant, et signalé chaque fois avec une espèce de jubilation, de tous les instruments de travail de l’érudit, ceux où se trouve accumulé le savoir de générations de chercheurs : encyclopédies, dictionnaires spécialisés, revues savantes, inventaires, et toutes sortes d’ouvrages dits de référence »¹⁴¹. Par exemple Cinoc, le « tueur de mots », dont le travail consiste à mettre à jour les dictionnaires en éliminant les mots tombés en désuétude (chapitre LX).

Ainsi, que ce soit à travers l’utilisation de certaines formes propres aux textes scientifiques, par les personnages dont le métier est lié au domaine de l’érudition (chercheurs, archéologues, historiens, critiques, linguistes...) ou par la référence explicite (autre exemple, le critique d’art, Lester W. Nowak dans *Un cabinet d’amateur* élabore toute une théorie de l’art par rapport au tableau énigmatique de Kürz [p.60-61]), l’attrait pour les différentes formes de savoir est fréquent.

¹³⁹ On remarquera la variation orthographique effectuée par Perec, qui remplace le « c » de la dernière syllabe par un « s ».

¹⁴⁰ L’érudition fictive fait également partie de plusieurs projets imaginés avec Marcel Bénabou (notamment *Le P.A.L.F* [Production Automatique de Littérature Française], *Le roman du XIXe siècle* et *L’Histoire universelle*) où l’érudition devait fonctionner comme « déclencheur d’écriture ». Se référer pour plus de détails sur ces projets à l’article de M. Bénabou, « Vraie et fausse érudition chez Perec », *art. cit.*, p. 45.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 43.

Si ses premiers écrits critiques l'ont mené vers le domaine de l'érudition, qui restera très présente dans toute son écriture, les discours savants sont employés dans une conception particulière qui vise moins à rendre le récit vrai qu'à le transformer en élément de création : « Je voudrais [que les éléments d'érudition] interviennent dans l'élaboration de mes fictions non pas en tant que vérité, mais en tant que matériel, ou machinerie de l'imaginaire »¹⁴². Cet usage alternatif des discours du savoir lui permet de faire « un pas de côté » et de jouer avec l'érudition transformée en fiction. Les barrières entre discours savant et discours narratif sont brisées au même titre que celles entre vraie et fausse érudition. Ce qui importe, c'est ce qu'elle apporte à la fiction, c'est l'effet déclencheur d'imagination :

Dans *La Vie mode d'emploi*, par exemple, il y a une part très importante qui est attribuée à l'érudition. Or cette érudition est fausse les trois quarts du temps, ou elle n'est jamais complètement, intégralement vraie. Ça fait partie du jeu. À partir du moment où on fait un pas de côté, on découvre les choses d'une manière différente, et puis quelque chose est mis en lumière¹⁴³.

Ce travestissement du savoir en fiction désigne le travail de réflexion impliqué dans l'acte d'écrire, puisqu'un matériau *a priori* non fictif, par un changement de perspective, devient matériau romanesque. Lors d'un entretien avec J.-M. Le Sidaner, Perec affirme que « le texte n'est pas producteur de savoir, mais producteur de fiction, de fiction savoir, de savoir-fiction »¹⁴⁴. En effet, comme le soutient Nathalie Piégay-Gros, l'« érudition est affaire d'imagination : elle stimule l'invention et la création, elle s'implante dans les récits qui représentent des démarches savantes, des enquêtes érudites »¹⁴⁵. La littérature, par l'intégration du discours savant, se

¹⁴² G. Perec, « Entretien Perec / Jean-Marie Le Sidaner », *loc. cit.*, p. 93.

¹⁴³ G. Perec, « En dialogue avec l'époque », *loc. cit.*, p. 112.

¹⁴⁴ G. Perec, « Entretien Perec / Jean-Marie Le Sidaner », *loc. cit.*, p. 93.

¹⁴⁵ Piégay-Gros, Nathalie, *L'érudition imaginaire*, Genève, Droz, 2009, p. 7.

fait lieu de réflexion sur les potentialités de la fiction et sur les multiples possibilités créatrices de l'écriture. Tel est le cas d'*Un cabinet d'amateur* où l'histoire et l'analyse du tableau sont faites par un critique d'art, dont le discours est précisément celui d'un spécialiste, et relève donc du domaine du savoir. Partant du principe selon lequel « l'érudition imaginaire est aussi l'occasion d'une critique du savoir et de ses enjeux »¹⁴⁶, le *Cabinet d'amateur* fonctionne comme la remise en cause des certitudes du savoir : le texte se construit sur le principe de faire passer le faux pour du vrai tant au niveau diégétique qu'au niveau métatextuel. Au plan de la diégèse, le tableau forgé par le peintre Heinrich Kürz est le résultat de la mise en place d'une stratégie de la copie faisant passer de faux tableaux pour des copies de tableaux réels :

La clé de voûte de cette patiente mise en scène, dont chaque étape avait très exactement été calculée, avait été la réalisation du *Cabinet d'amateur*, où les tableaux de la collection, affichés comme copies, comme pastiches, comme répliques, auraient tout naturellement l'air d'être les copies, les pastiches, les répliques, de tableaux réels (*Un cabinet d'amateur*, p. 84)¹⁴⁷.

Au niveau métatextuel, le récit est avéré, à l'explicit, comme étant une forgerie de toutes pièces : « la plupart de tableaux de la collection Raffke étaient faux, comme sont faux la plupart des détails de ce récit fictif, conçu pour le seul plaisir, et le seul frisson, du faire-semblant » (*Un cabinet d'amateur*, p. 85). Le tableau fonctionne ainsi comme une métaphore du roman qui se sert de l'artifice de la reproduction de textes de critique d'art et du catalogue de l'exposition pour donner au texte l'aspect véridique. Dans le cas particulier d'*Un cabinet d'amateur*, la réflexion sur la littérature se fait

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 105.

¹⁴⁷ Cette stratégie relève de ce que Bernard Magné a appelé la « double couverture » dont le principe est qu'« un leurre, toujours, peut en cacher un autre » (Magné, « Le puzzle mode d'emploi », *loc. cit.*, p. 36). Ainsi, faire passer pour des copies des faux tableaux est une façon de faire deux leures en un.

sous la forme combinée de la fausse érudition comme matière romanesque et de la mise en abyme du système d'écriture :

La toile d'Heinrich Kurz est la métaphore du fonctionnement de la fiction : elle est le support d'une mise en abyme des mécanismes d'écriture et de lecture mis en œuvre par le texte. La peinture apparaît comme un élément *révélateur* et *perturbateur*, qui dévoile et dénonce le fonctionnement mimétique, référentiel, de l'écriture romanesque. Cette mise en abyme rend *visible l'invisible*, à savoir le travail de l'écriture et les conventions qui président au fonctionnement du texte [...]¹⁴⁸

Bien que l'érudition soit majoritairement employée comme élément de la fiction, comme « machinerie de l'imaginaire », il n'en reste pas moins que sa forte présence dans la poétique perecquienne relève d'une réflexion sur l'écriture à partir de la notion du faux-semblant, du trompe-l'œil en tant que métaphore de la littérature elle-même. Les romans, dans une certaine mesure, nous font croire à la vérité de l'univers qu'ils mettent en place et, de ce point de vue, la littérature peut être pensée comme étant un trompe-l'œil de la réalité, dont l'objectif principal est de faire croire au lecteur, le temps de la lecture, à la vérité de ce qu'il lit¹⁴⁹. En fin de compte, il importe peu que ce qui est dit soit vrai ou faux, ce qui importe c'est que le lecteur rentre dans le jeu de la littérature, et surtout qu'il prolonge la lecture en imaginant lui-même d'autres histoires à partir des éléments fournis par les romans, comme le propose Perec à propos de *La Vie mode d'emploi* :

Qu'est-ce qui est vrai ? et qu'est-ce qui est faux ? Parce qu'il y a tout un jeu. C'est un livre avec lequel on joue comme on joue avec un puzzle. C'est pour cette raison qu'il y a un index à la fin. Pour que l'on puisse

¹⁴⁸ Bertharion, Jacques-Denis, *Poétique de Georges Perec : une trace, une marque ou quelques signes*, Saint-Genouph, Nizet, 1998, p. 133.

¹⁴⁹ La question de la fiction et l'immersion fictionnelle du lecteur sera étudiée plus en détail au prochain chapitre.

reconstituer soi-même des histoires ou suivre des histoires qui ne sont pas entièrement racontées¹⁵⁰.

Comme l'affirme M. Bénabou, l'érudition est inextricablement liée à la contrainte parce qu'elle sollicite tout un attirail de connaissances de la langue et de la contrainte même, mais aussi parce qu'elles sont toutes deux employées en tant que génératrices de fiction. La contrainte dans *La Disparition* ou dans *La Vie mode d'emploi* donne une forme au texte et en même temps elle donne naissance aux histoires racontées, elle fonctionne comme « une véritable machine à raconter des histoires », dont *La Vie mode d'emploi*, avec son programme complexe de contraintes, constitue le sommet :

À partir de là, je faisais entrer dans le livre tout ce que je voulais raconter : des histoires vraies comme des histoires fausses, des passages d'érudition complètement inventés, d'autres qui sont scrupuleusement exacts. Le livre est devenu une véritable machine à raconter des histoires, aussi bien des histoires qui tiennent en trois lignes que d'autres qui s'étalent sur plusieurs chapitres¹⁵¹.

Il ne s'agit donc pas de se livrer simplement à une réflexion sur le texte dans le texte ou à faire de la méthode d'écriture le sujet de son écriture, mais bien de transformer cette réflexion en élément déclencheur de fiction autant qu'en élément appartenant à la narration. L'érudition, au même titre que la théorie et la contrainte, devient dès lors outil d'écriture. La démarche érudite de Perec est une démarche créative qui permet à l'écrivain d'alimenter la « machine à raconter des histoires », de transformer le discours savant aussi bien que le domaine du savoir en matériau de fiction.

Considérer l'érudition comme productrice de fiction plus que de savoir reflète une pensée de la littérature dans la lignée de ceux qui soutiennent

¹⁵⁰ G. Perec, « Entretien avec Gabriel Simony », *loc. cit.*, p. 210.

¹⁵¹ G. Perec, « La maison des romans », *loc. cit.*, p. 243-244.

que tous les discours, même les scientifiques, relèvent de la fiction comme le montre cette affirmation de Perec dans un entretien : « Ce qui entoure la réalité à travers le langage est de l'ordre de la fiction, et c'est à travers la fiction et le langage que les gens communiquent »¹⁵². En rattachant tout type de discours à la fiction, l'auteur s'inscrit donc dans le courant selon lequel « tout discours, aussi factuel qu'il se voulût, empruntait aux formes de la narration, et donc de la fiction, noyau de la littérature »¹⁵³.

Cette conception de la fiction qui absorberait tous les autres discours se traduit par la transformation en fiction de tout type de théories (nous l'avons vu pour Marx et Barthes) ainsi que des discours savants, conduisant aussi à l'exploration des différents genres ainsi que nous le verrons après avoir observé la façon dont Vila-Matas inscrit la dimension théorique dans ses œuvres de fiction.

2. Réflexions sur la littérature : la voix essayistique de Vila-Matas

L'aspect critique de l'écriture de Vila-Matas apparaît, nous l'avons vu, dans la publication régulière et nombreuse d'articles et d'essais littéraires ainsi que par la prise de recul sur sa propre pratique scripturale. En effet, l'auteur se considère clairement aussi comme un critique littéraire :

Quand je lis j'ai tendance à être un critique, un critique littéraire de ce que je suis en train de lire. C'est pour cela que je me suis toujours considéré comme un écrivain qui est en même temps un critique. Et c'est pour cette raison que je n'ai jamais eu de problèmes avec le rôle et le personnage du critique littéraire parce que je le suis moi-même¹⁵⁴.

¹⁵² G. Perec, « La fiction et son faire », *loc. cit.*, p. 259.

¹⁵³ A. Compagnon, « XX^e siècle », *loc. cit.*, p. 750.

¹⁵⁴ J. Villoro, *loc. cit.*, p.418

Si bien dans *Perdre des théories* il récuse l'idée que « tout vrai écrivain doi[ve] tenter d'inventer sa théorie de la littérature » (*Perdre des théories*, p. 21), il s'avère que l'attrait pour la théorie littéraire est plus important qu'il n'y paraît. Le goût pour la critique est explicité dans un de ses premiers recueils d'articles, *El traje de los domingos* (1995). Dans le texte intitulé « Elogio del escritor crítico », l'auteur défend l'importance pour un écrivain de porter un regard critique sur son propre travail : « dans notre pays nous ne sommes absolument pas habitués à ce que nos auteurs réfléchissent sur leur propre métier et écrivent sur ce qui est censé leur plaire le plus – la littérature – et sur d'autres écrivains »¹⁵⁵. Il n'est donc pas surprenant que les deux manières d'appréhender la littérature, c'est-à-dire en tant qu'écrivain et en tant que critique, se trouvent combinées dans ses textes de fiction (mais aussi dans les essais, comme nous l'avons vu précédemment) : « J'ai exercé la critique littéraire depuis l'intérieur de mes fictions, j'ai créé un canon à partir d'un lieu peu fréquent »¹⁵⁶. Partant de cette constatation, bien que ses livres soient divisés en deux catégories d'un point de vue éditorial (essais d'un côté, fictions de l'autre), la distinction n'est pas véritablement claire à l'intérieur des textes mêmes : quelle que soit leur dénomination générique, il ne semble pas y avoir de véritable différence au niveau du discours. Comme le souligne l'écrivain Alvaro Enrigue : « [...] son œuvre peut être lue comme un ensemble dans lequel se mélangent des histoires et des genres : ses recueils d'articles glissent vers ses romans qui glissent vers ses essais qui glissent vers les nouvelles »¹⁵⁷. La communication entre les textes provient du fait que le type de discours personnel et réflexif de ses essais s'est immiscé petit à petit dans les romans, renforçant par là le fonctionnement en réseau de ses œuvres, déjà créé à travers

¹⁵⁵ E. Vila-Matas, *El traje de los domingos*, Madrid, Huerga y Fierro, 1995, p. 241, cité par F. Ríos Baeza, « Vila-Matas : ese okupa literario », *art. cit.*, p. 72.

¹⁵⁶ « He ejercido la crítica literaria desde dentro de mis ficciones, he creado un canon desde un lugar poco frecuente », E. Vila-Matas, *Fuera de aquí*, *op. cit.*, p. 226.

¹⁵⁷ « [...] su obra puede ser leída como un continuo en el que se van revolviendo historias y géneros: sus libros de artículos fluyen hacia sus novelas que fluyen hacia sus ensayos que fluyen hacia los cuentos », A. Enrigue, « Cuatro postulados sobre una máquina soltera », *art. cit.*, p. 34.

l'intertextualité. Pozuelo Yvancos a constaté que le style des textes essayistiques est plus constant que celui des romans :

Dans son œuvre essayistique, Vila-Matas est resté fidèle depuis le début aux déterminations principales de sa forme et de son style. Je veux dire par là que le Vila-Matas écrivain d'articles du début des années quatre-vingt ressemble plus à celui de 2006 que le romancier d'avant à celui d'aujourd'hui¹⁵⁸.

La continuité créée entre ses essais et ses romans est du côté d'un style essayistique qui s'immisce de plus en plus dans ses écrits de fiction. De fait, la plupart des préoccupations thématiques des textes vilamatassiens sont principalement littéraires, comme le propose Sorina Dora Simion :

[les thématiques] se réfèrent, pour la plupart, au phénomène littéraire et à ses aspects : la relation entre fiction et réalité, la création littéraire en tant que processus, l'auteur, le lecteur, le texte, la narration et sa théorie, la voix du narrateur, le sujet moderne, la fable, le contexte et la relation de son texte avec ceux des autres, le personnage, *etc.*¹⁵⁹.

Il s'avère ainsi que la dimension théorique de son écriture se manifeste tant par les réflexions autour de thèmes littéraires que par la présence d'une voix réflexive attribuée la plupart du temps à des personnages écrivains, critiques, théoriciens ou conférenciers qui interrogent la littérature. Or, partant du principe que le « je » du narrateur peut être identifié à celui de Vila-Matas écrivain, comme nous l'avons proposé dans

¹⁵⁸ « En su obra ensayística Vila-Matas se ha mantenido fiel desde los inicios a las determinaciones principales de su forma y estilo. Quiero decir que el articulista Vila-Matas de principios de los ochenta, se parece más al del año 2006, que el novelista de entonces al de ahora », J.M. Pozuelo Yvancos, *Figuraciones del yo*, *op. cit.*, p. 155.

¹⁵⁹ « [los temas] refieren, en su mayoría, al fenómeno literario y sus aspectos : la relación entre ficción y realidad, la creación literaria como proceso, el autor, el lector, el texto, la narrativa y su teoría, la voz del narrador, el sujeto moderno, la fábula, el contexto y la relación de su texto con los demás, el personaje, etcétera », S.D. Simion, « Las estructuras de los libros vilamatassianos », *art. cit.*, p. 43.

les premiers chapitres, les narrateurs fonctionnent alors comme autant d'avatars de l'auteur qui deviennent les porte-parole de son regard critique sur la littérature en général mais aussi, et surtout, sur sa propre pratique d'écrivain. *Air de Dylan* en fait particulièrement la démonstration : « le roman met en scène une fiction pour que je puisse, de l'intérieur, être moi-même critique littéraire, cette fois-ci en portant le regard sur ma propre œuvre »¹⁶⁰. En conséquence, par l'usage d'un discours critique et réflexif, il devient possible d'envisager le « je » des multiples narrateurs comme l'expression de la voix essayiste de Vila-Matas qui « écrit de la fiction à partir d'un lieu qu'occupent en général les essayistes et les poètes : celui d'un je littéraire visible »¹⁶¹. Ce « je littéraire » est effectivement la manifestation textuelle d'un Vila-Matas ayant « conçu son propre projet littéraire comme un commentaire à l'art du roman en tant que réseau de chemins tracés dans l'imaginaire humain, mais aussi finalement en tant que voie de salut personnel, de soi-même comme individu »¹⁶².

Les quatre romans formant sa tétralogie ont tous pour centre de gravité le « thème méta-littéraire »¹⁶³ : *Bartleby et Compagnie* et *Le Mal de Montano* fonctionnent comme les versants opposés de la question de la productivité de l'écrivain, avec d'un côté le refus et de l'autre le trop-plein d'écriture ; *Paris ne finit jamais* s'attache au thème de la formation de l'écrivain et à son apprentissage des éléments fondamentaux d'un roman donnés par Marguerite Duras (la structure, le langage, le registre, etc.) ; finalement, *Docteur Pasavento* se présente comme une réflexion autour de la disparition de la figure de l'auteur à partir de la célèbre théorie de la « mort de

¹⁶⁰ « la novela monta un escenario de ficción para que desde dentro de él ejerza yo mismo como crítico literario, esta vez dirigiendo la mirada sobre mi propia obra », E. Vila-Matas, *Fuera de aquí*, *op. cit.*, p. 207.

¹⁶¹ « escribe ficción desde un espacio que suelen ocupar, más bien, los ensayistas y los poetas: un yo literario visible », A. Enrigue, « Cuatro postulados sobre una máquina soltera », *art. cit.*, p. 33.

¹⁶² « ha concebido su propio proyecto literario como un comentario al arte de la novela, entendida como red de caminos trazados en el imaginario humano, pero también finalmente vía de salvación propia, de sí mismo como individuo », J.M. Pozuelo Yvancos, « El ensayo y la nueva poética narrativa », *art. cit.*, p. 34.

¹⁶³ J.M. Pozuelo Yvancos, *Figuraciones del yo*, *op. cit.*, p. 174.

l'auteur». Les romans de Vila-Matas sont de plus en plus envahis par l'aspect critique, de sorte que ses derniers romans ressemblent plus à des essais qu'à des romans. Son dernier ouvrage, *Impressions de Kassel* (2014), est bien plus un livre de réflexions sur l'art contemporain qu'un roman traditionnel, bien qu'il y ait des éléments de fiction et qu'il soit catalogué comme roman.

Si l'attachement à une écriture essayistique est bel et bien présent dans ses romans, il n'en demeure pas moins que la part de fiction n'est jamais séparée du travail critique. À ce sujet, l'expérience de jeunesse de l'écrivain lorsqu'il travaillait pour la revue espagnole *Fotogramas* s'avère révélatrice de la fibre inventive de l'auteur. Chargé de faire des interviews téléphoniques à des personnes célèbres (Patricia Highsmith, Marlon Brando) et ne sachant pas parler anglais, il invente de toutes pièces les entretiens, qui seront publiés comme étant vrais. Dans une démarche similaire à celle de Perec, Vila-Matas fait de la tromperie une forme d'art qui est sans doute un des déclencheurs de son attrait pour le mélange entre discours critique et fiction :

[...] l'aspect positif de ces interviews c'est qu'elles m'ont aidé à oser inventer, à imaginer, à pratiquer la fraude dans l'art et à l'élever au rang d'art, ils m'ont servi pour de nombreuses choses. Par exemple, ma vocation d'écrivain de fictions s'est certainement forgée à ce moment-là¹⁶⁴.

En se considérant comme un critique littéraire autant que comme un narrateur, Vila-Matas fait entrer la théorie dans la fiction si l'on conçoit l'idée que la critique littéraire est, d'une certaine façon, liée à la théorie. Les manières dont il intègre une dimension théorique dans ses romans sont

¹⁶⁴ « lo bueno de esas entrevistas es que me ayudaron a atreverme a inventar, a imaginar, a practicar el fraude en el arte y elevarlo también a categoría de arte, me sirvieron para muchas cosas. Por ejemplo, seguramente se forjó ahí mi vocación de escritor de ficciones », E. Vila-Matas, *Fuera de aquí*, op. cit., p. 21.

diverses et multiples, allant de la référence explicite (Blanchot, par exemple, est convoqué dans *Docteur Pasavento*) au texte pseudo-scientifique (*Abrégé d'histoire de la littérature portative, Bartleby et Compagnie*) en passant par l'usage de la conférence comme lieu de réflexion et de transmission du travail universitaire.

Usages des éléments du discours scientifique dans la fiction

Dans une lignée semblable à celle de Perec¹⁶⁵, Vila-Matas simule des textes universitaires (plutôt dans la veine des travaux des sciences humaines que des sciences dures) et se sert de certains éléments propres à ce type de publications, principalement la bibliographie et les notes de bas de page, pour les intégrer à la fiction. De même, il fait souvent de ses personnages des chercheurs, des critiques littéraires ou des théoriciens qui sont les porte-parole d'un discours de type théorique. Par exemple, dans *Dublinesca*, Samuel Riba est devenu éditeur littéraire alors qu'il aurait souhaité être critique et théoricien : « [il] s'est enfermé dans sa chambre d'hôtel et a réussi à y donner forme à l'un de ses rêves du temps où il éditait et n'avait de temps pour rien : il a rédigé une théorie générale du roman » (*Dublinesca*, p. 15). Le personnage de Marcelo dans *Bartleby et compagnie* se livre à une recherche sur les auteurs « Négatifs ». Aussi, dans *Air de Dylan*, le jeune Vilnius incarne un chercheur frustré qui se propose de constituer des « Archives de l'échec en général » (*Air de Dylan*, p. 29). De même, *Le Mal de Montano* met en scène un narrateur qui aurait voulu être un critique : « je suis un critique littéraire frustré » (*Le Mal de Montano*, p. 141) ; « Quand j'ai commencé mon journal, j'étais un narrateur qui regrettait de ne pas être un critique littéraire » (*Le Mal de Montano*, p. 267).

¹⁶⁵ Sachant que Vila-Matas est un grand admirateur de Perec, il est possible de voir un rapport de filiation concernant la transformation du discours scientifique en matériau de fiction, mais je n'ai pas trouvé de références permettant d'étayer cette hypothèse.

Du point de vue de la forme, il recourt à de nombreux éléments propres aux textes scientifiques pour les transformer en fiction. Tel est le cas d'*Abrégé d'histoire de la littérature portative*, où le titre renvoie d'emblée à un texte de type scientifique puisqu'il s'agit d'une « histoire littéraire », c'est-à-dire d'un travail de recherche sur un mouvement littéraire, celui de la littérature portative. L'histoire de la société secrète *shandy* (en référence, bien évidemment, au personnage de Laurence Sterne, Tristram Shandy¹⁶⁶) se présente sous la forme de la reconstruction des entretiens réalisés par le narrateur avec certains de ses membres : « c'est à une brève conversation avec Marcel Duchamp [...] que je dois les plus précieuses informations relatives à la question de la participation décisive de deux femmes fatales à la fondation de la société secrète shandy à Port-Hâtif » (*Abrégé d'histoire de la littérature portative*, p. 19). Par sa forme (titre, usage de notes, explicitation de la nature du texte présenté comme le rapport de l'enquête), le texte s'annonce donc comme le résultat d'un travail de recherche.

Parmi les personnes qui constituent cette société se trouvent Marcel Duchamp, Walter Benjamin, Tristan Tzara, Valéry Larbaud, Scott Fitzgerald, Garcia Lorca, le roi Alphonse XIII d'Espagne, tous ayant vécu à peu près à la même époque et presque tous faisant partie du milieu littéraire ou artistique. Partant du principe qu'il s'agissait d'une société secrète, l'existence de ce groupe semble plausible. Or, viennent se greffer à la société « shandy » des personnages inventés, en l'occurrence Rita Malú, qui était apparue auparavant dans un autre texte de Vila-Matas, la nouvelle « *Nunca voy al cine* » publiée en 1982 dans un recueil du même titre¹⁶⁷.

Bien que d'apparence initialement sérieuse, le prologue donne un premier indice de l'aspect romanesque du livre : « Nous connaissons ceux qui ont rendu possible *le roman de la société secrète* la plus joyeuse, volubile et

¹⁶⁶ *Abrégé d'histoire de la littérature portative* est « directement lié au *Tristram Shandy* de Laurence Sterne » (E. Vila-Matas, « La levedad ida y vuelta », *loc. cit.*, p. 215).

¹⁶⁷ E. Vila-Matas, *Nunca voy al cine*, Barcelone, Laertes, 1982. La nouvelle a été reprise dans *Una vida absolutamente maravillosa*, p. 161-165. Le personnage de Rita Malú réapparaît plus tard, dans un autre texte fondamental : « Porque ella no lo pidió » dans *Chet Baker Baker piensa en su arte*, *op. cit.*, p. 183-243.

cinglée qui ait jamais existé »¹⁶⁸ (*Abrégé d'histoire de la littérature portative*, p. 15). De même, la bibliographie finale, qui clôt un travail de recherche apparemment bien réel, contient des références inventées mêlées aux réelles, désignant ainsi l'artifice. Par exemple, Rita Malù apparaît comme l'auteure d'un ouvrage intitulé *Lettres de Mogadiscio* ou encore, le titre inventé de *Biographical Memoirs of Extraordinary Shandys* est attribué à l'écrivain réel Walter de la Mare. Le livre se présente donc comme un vrai travail de recherche d'histoire littéraire, à tel point que lors de sa parution, il fut classé dans une librairie allemande dans le rayon « Essais sur des documents historiques » : « j'ai aimé que l'édition de poche allemande se soit retrouvée dans les rayons d'essais sur des documents historiques. Quelqu'un de la maison d'édition avait dû croire littéralement que la conjuration avait été réelle »¹⁶⁹.

Du point de vue de la forme, le texte ressemble à un travail scientifique, mais du point de vue du contenu, il s'agit d'une fiction : la société sur laquelle porte l'investigation est totalement inventée. Bien que Vila-Matas ne donne pas d'explications précises quant aux raisons du recours à cette forme pour raconter l'histoire de cette société secrète (dans un entretien il reste vague à ce sujet : « Il se peut qu'il y ait eu, de ma part, une tentative de parodie »¹⁷⁰), il reste possible d'envisager cette forme comme une manifestation de son intérêt pour le travail relatif à la critique et à l'histoire littéraire aussi bien que comme la manifestation de son refus du roman réaliste. La volonté de mêler réflexions sur la littérature et éléments de fiction est, de plus, mise en évidence par le biais de nombreuses mises en abyme. Deux scènes retiennent ici l'attention car elles mettent l'accent sur la question de la forme romanesque traditionnelle qui doit être repensée et renouvelée.

¹⁶⁸ Je souligne.

¹⁶⁹ « me gustó que la edición de bolsillo alemana del libro fuera a parar a las estanterías de ensayos sobre documentos históricos. Alguien en la editorial alemana debió de creer literalmente que la conjura fuera real », E. Vila-Matas, *Fuera de aquí, op. cit.*, p. 59.

¹⁷⁰ « Es posible que hubiera, por mi parte, un intento de parodia », *idem*.

Le premier passage est une conversation entre quelques-uns des personnages, dont le sujet est rapporté de manière très succincte, au détour d'une autre conversation, mais non moins significative de la pratique scripturale du propre Vila-Matas : « Rita Malù, Meyrinck et le nègre Virgile [...] s'étaient perdus dans une conversation contre le roman et en faveur des récits brefs, des fragments, des prologues, des appendices et des notes en bas de page » (*Abrégé d'histoire de la littérature portative*, p. 77). Le deuxième moment concerne un projet attribué à Tristan Tzara qui serait une « histoire portative de la littérature abrégée », qui n'est autre que le livre de Vila-Matas (on remarquera l'inversion des termes par rapport au titre de Vila-Matas) :

Pour Tzara, son livre est la seule construction littéraire possible, la seule transcription de qui ne peut croire ni à la vraisemblance de l'Histoire ni au caractère métaphoriquement historique de toute mise en roman. Le livre comprendra des esquisses de la vie et des mœurs des shandys au moyen d'un procédé plus original que ceux généralement adoptés par le roman : Tzara a l'intention de cultiver le portrait imaginaire, cette manière de fantaisie littéraire qui cache toute une réflexion sous ses caprices et toute une entreprise sous ses ornements (*Abrégé d'histoire de la littérature portative*, p. 90).

Partant de ces indications, le livre de Vila-Matas cache donc une réflexion sur la forme de l'écriture romanesque réalisée par la « fantaisie littéraire » qu'est *Abrégé d'histoire de la littérature portative*, mais il est aussi une façon d'interroger les rapports entre histoire et littérature à travers la mise en pratique d'un discours où des éléments factuels (les personnages conformant la société secrète ont réellement existé) se mêlent à la fiction. La volonté de l'écrivain d'allier réflexion et narration se trouve donc déjà présente dans cet ouvrage où pensée critique et imagination fonctionnent ensemble.

L'intégration d'éléments propres à l'écriture scientifique dans la fiction (les notes de bas de page dans *Bartleby et Compagnie*, la bibliographie dans *Abrégé d'histoire de la littérature portative*, le dictionnaire d'écrivains dans *Le Mal de Montano*) met en avant la dimension critique présente dans les romans. Observant la construction de *Bartleby et Compagnie*, Juan Villoro le décrit comme « un roman écrit avec les stratégies de la critique, et même de la critique universitaire »¹⁷¹. En effet, le livre se compose de manière tout à fait singulière : le texte est construit uniquement par des notes de bas de page en commentaire à un texte invisible. Par ailleurs, la composition du texte est directement liée au sujet du livre puisqu'il y est question d'écrivains ayant décidé d'arrêter leur métier soit de manière volontaire soit à cause de blocages créatifs ; autrement dit, le texte est lui-même absent, invisible, et seules subsistent les notes en guise de commentaires ainsi que cela est mentionné dès le début du livre : « un cahier de notes de bas de page commentant un texte invisible » (*Bartleby et Compagnie*, p. 11). La forme globale du texte – la présence de notes, le fait qu'il s'agisse du recensement des écrivains négatifs et de l'explication de leurs raisons de refuser l'écriture – en fait un texte s'apparentant à un travail de recherche littéraire dont le thème est un phénomène réel, mais mis en œuvre par un personnage inventé. Bien qu'il soit identifiable à Vila-Matas, Marcelo est un personnage fictif possédant des caractéristiques volontairement différentes de l'auteur réel :

Avec le début du livre je cherchais à éviter la question journalistique que l'on me posait à chaque fois que je publiais quelque chose : « Votre livre est-il autobiographique ? ». J'avais pensé que je pouvais démontrer que je n'étais ni bossu ni que ma famille la plus proche était morte, et que cela chasserait pour de bon la maudite question (*Journal volubile*, p. 214).

¹⁷¹ « una novela escrita con la estrategias de la crítica, e incluso de la crítica académica », J. Villoro, *loc. cit.*, p. 427.

Or, le texte se présente également comme un journal intime dans lequel le narrateur écrirait des notes sur sa recherche : « c'est d'ailleurs ce que je me propose de faire dans ce journal, ou ces notes en bas de page – [...] rassembler un bon paquet de bartlebys, bref, un bon paquet d'écrivains atteints de ce Mal, de cette pulsion négative » (*Bartleby et Compagnie*, p.13). Les notes de bas de page étant le propre des travaux scientifiques et le journal étant le propre de l'écriture intime, l'auteur accomplit dans cet ouvrage un mélange formel assez singulier. Ainsi, la réflexion sur le phénomène des écrivains « Négatifs » est imbriquée dans un récit de fiction, et la forme autant que le contenu mettent en évidence la volonté de mélanger les genres afin de renouveler l'écriture romanesque. Cette démarche scripturale n'est pas uniquement le produit de son attrait pour la théorie et la critique littéraires, mais aussi d'une revendication de sa conception de la littérature :

Dans *Bartleby et Compagnie*, en mélangeant essai et narration, je n'ai fait que m'inscrire – d'une manière qui m'a paru presque congénitale en moi et qui dans tous les cas procédait de mon *Abrégé d'histoire de la littérature portative* – dans une ligne contemporaine [...] qui propose un autre chemin pour le genre romanesque, un chemin qui incorpore l'essai dans le narratif¹⁷².

L'insertion de l'essai dans la narration est portée à son sommet dans *Le Mal de Montano*, en particulier au chapitre II, qui se présente comme un dictionnaire d'écrivains de journaux intimes. Parmi les auteurs recensés dans ce dictionnaire personnel, figure la mère du narrateur, Rosario Girondo. Dans le texte qui lui est consacré, apparaît reproduit un fragment

¹⁷² « En *Bartleby y Compañía*, al mezclar ensayo con narración, no hice más que inscribirme – de una forma que me pareció casi congénita en mí y que en cualquier caso procedía de mi *Historia abreviada de la literatura portátil* – en un línea contemporánea [...] que propone otro camino para el género novelístico, un camino que incorpora el ensayo a lo narrativo », E. Vila-Matas, *Fuera de aquí*, op. cit., p. 133-134.

de son journal intime, qui est un essai intitulé *Théorie de Budapest*. Singulièrement, à part dans le titre, il n'est jamais question de la ville de Budapest, mais plutôt de « réflexions lucides sur la pratique des journaux intimes » (*Le Mal de Montano*, p. 159). Sachant, d'une part, que le narrateur utilise le nom de sa mère en guise de nom de plume et que, d'autre part, le thème dont traite le texte de la mère est le même que celui de la conférence que prépare le narrateur (le journal intime comme forme narrative), il apparaît que le fragment reproduit peut être attribué tant au personnage de la mère comme à celui du narrateur, d'autant plus que les théories développées par sa mère seront utilisées par le narrateur dans sa conférence. Le thème ne fait pas seulement l'objet de la conférence, mais il constitue toute la problématique de la nouvelle « Le Mal de Montano » (c'est-à-dire le premier chapitre du livre) où le journal intime du personnage de Montano est précisément transformé en narration : « ce journal qui est en train de se transformer en roman » (*Le Mal de Montano*, p. 45).

Ainsi, *Bartleby et Compagnie* et *Le Mal de Montano* mettent en œuvre une réflexion de type essayistique sur la littérature en même temps qu'ils sont l'application de la forme étudiée : *Bartleby et Compagnie* étudie les écrivains négatifs dans un texte « invisible », fait uniquement des quarante-six notes qui composent le livre ; *Le Mal de Montano* est une étude sur le genre du journal intime comme forme narrative présenté sous cette forme même (du moins en ce qui concerne la nouvelle). Ainsi, les deux textes mettent en évidence l'aspect critique qui les traverse tant du point de vue de la thématique que du point de vue de la structure, dans la mesure où ils mettent en œuvre les thèmes sur lesquels ils portent :

Ces deux ouvrages sont intimement liés non seulement parce qu'ils opposent les deux pôles de la maladie de l'excès littéraire, d'une part, et du blocage, de l'autre, mais aussi par une même construction d'hybridité générique : toutes deux contiennent une part de fiction, déclarée ou pas, et une de réflexion, d'étude essayistique, ainsi qu'une part d'exercice du

phénomène métalittéraire étudié (dans *Bartleby*, l'absence de texte, et dans *Montano*, le journal intime)¹⁷³.

Si ces deux ouvrages constituent de véritables expérimentations sur les genres littéraires, il va sans dire qu'*Abrégé d'histoire de la littérature portative* préfigurait déjà le mélange des genres et la mise pratique du phénomène littéraire étudié dans le texte et opèrent donc comme la mise en œuvre de la dimension théorique constitutive de chacun des textes.

Ainsi, journal intime, essai et narration se confondent et sont utilisés en tant que matière narrative. Il est d'autant plus remarquable de constater que non seulement *Le Mal de Montano* démontre les multiples possibilités narratives de discours *a priori* non narratifs (comme le journal intime ou le dictionnaire), mais qu'il se positionne consciemment contre l'idée dominante du début du XXI^e siècle de la fin de la littérature, montrant de ce fait les connaissances de Vila-Matas en matière de théorie littéraire : « *Le Mal de Montano* est une parodie quichottesque de la fin de la littérature, de son insignifiance dans le monde actuel »¹⁷⁴.

L'écriture, quelle qu'elle soit, fonctionne alors comme un lieu de réflexion sur le processus scriptural, sur la littérature et sur les mécanismes de la fiction littéraire. Par l'entrecroisement de la réflexion et de la narration, l'écrivain montre les capacités créatrices de la littérature par le biais de la manipulation des divers types de discours. S'il met à contribution l'écriture scientifique, critique, théorique, journalistique, etc., la nouveauté apportée par Vila-Matas au mélange des genres est celle d'avoir fait de la conférence un thème autant qu'un moyen narratif. En effet, la conférence, en tant que lieu d'un discours académique, donc analytique, est un motif

¹⁷³ « Estas primeras dos obras están íntimamente relacionadas no solo porque oponen dos polos de la enfermedad del exceso literario, por un lado, y del bloqueo, por el otro, sino por la misma construcción de hibridismo genérico : ambas contienen partes de ficción, declarada o no, y de reflexión, de estudio ensayístico ; y además, de ejercicio del fenómeno metaliterario investigado (en *Bartleby y Compañía*, la ausencia del texto y en *Montano*, el diario íntimo) », Y. Sánchez, *art. cit.*, note 3, p.65-66.

¹⁷⁴ « *El mal de Montano* es una parodia quijotesca sobre el fin de la literatura, sobre su insignificancia en el mundo actual », E. Vila-Matas, *Fuera de aquí, op. cit.*, p. 147.

très récurrent dans ses œuvres en tant qu'il permet d'intégrer, sous les habits de la fiction, des réflexions sur la littérature.

La conférence

La conférence chez Vila-Matas fonctionne comme forme de discours narratif dans le sens où les narrateurs prononcent des conférences auxquelles le lecteur « assiste » dans sa lecture, comme dans *Paris ne finit jamais*, *Étrange façon de vivre*, *Le Mal de Montano* ou *Air de Dylan*. Elle se présente également en tant que motif narratif, avec des narrateurs qui préparent des conférences et racontent ce processus de préparation. Dans cette configuration, la conférence constitue une forme alternative de la mise en abyme, car elle va permettre de construire un discours au sujet de l'élaboration de ce même discours.

Dans *Paris ne finit jamais*, le récit supposé être autobiographique est en réalité une conférence en train d'être prononcée, conférence qui a pour sujet le récit de son apprentissage d'écrivain et de l'écriture de son premier roman¹⁷⁵. Ce retour vers ses premières incursions dans le monde de l'écriture romanesque permet au narrateur de s'interroger sur les éléments nécessaires à l'écriture d'un roman à partir d'une liste donnée par Marguerite Duras sur un bout de papier : « 1. Problèmes de structure. 2. Unité et harmonie. 3. Thème et histoire. 4. Le facteur temps. 5. Effets textuels. 6. Vraisemblance. 7. Technique narrative. 8. Personnages. 9. Dialogue. 10. Cadres. 11. Style. 12. Expérience. 13. Registre linguistique » (*Paris ne finit jamais*, p. 35). Les éléments constituant cette liste seront le fil rouge de l'apprentissage littéraire du jeune romancier en ceci qu'ils seront développés à partir de l'expérience scripturale du narrateur. À mesure que

¹⁷⁵ Le roman dont il est question dans *Paris ne finit jamais* n'est, en réalité, pas le premier roman de l'auteur, mais le deuxième. Il explique que le choix de *La lecture assassine* pour en raconter la genèse réside dans le fait que son vrai premier livre (*En un lugar solitario*, ensuite nommé *Mujer en el espejo contemplando el paisaje* [*ibid.*, p. 25]) était davantage un exercice de style qu'un roman, de sorte que le deuxième fonctionnait mieux pour en raconter la naissance (*ibid.*, p. 29).

le jeune écrivain avance dans sa propre pratique de romancier en rédigeant *La Lecture assassine*, il s'interroge sur la signification de chacun de ces éléments et sur la manière de les mettre en pratique. Pour ne donner qu'un exemple, la question de la structure est rapidement résolue, mais d'autres concepts s'avèrent plus résistants et ne sont compris que plus tard :

[...] il suffisait de copier la structure d'un livre qui existait déjà et qui, si possible, me plaisait. [...] Je ne pouvais revenir à l'infini sur les *problèmes de structure* alors que d'autres qui semblaient plus compliqués n'étaient pas résolus, par exemple, *unité et harmonie* ou *technique narrative*, sans parler du *registre linguistique*, qui m'avait paru le problème le plus énigmatique (*Paris ne finit jamais*, p. 51).

Dans ce roman, le récit des années d'apprentissage du narrateur sous la forme de la conférence permet d'allier réflexion rétrospective de type autobiographique et réflexion littéraire sur les éléments nécessaires à l'écriture d'un roman.

Dans *Docteur Pasavento*, la narration commence par le voyage que le personnage principal s'apprête à faire à Séville où il doit faire une conférence aux côtés de Bernardo Atxaga au sujet des liens entre fiction et réalité : « on m'a réellement invité dans cette ville pour dialoguer avec Bernardo Atxaga sur les relations entre réalité et fiction » (*Docteur Pasavento*, p. 15). Dans le roman, la conférence n'a jamais lieu¹⁷⁶, car le protagoniste décide de disparaître lors de son arrivée à Séville, mais le lecteur assiste tout de même aux réflexions précédant la conférence :

J'ai commencé à me demander quel tour je donnerais à mon intervention dans la soirée à Séville, ce que je dirais dans l'île de la chartreuse sur les relations entre la réalité et la fiction. [...] Mais, alors

¹⁷⁶ Cette conférence a effectivement eu lieu à l'Université Internationale d'Andalousie, on peut trouver un résumé de cette rencontre en ligne : URL : http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=372 (consulté le 28/04/15).

que je réfléchissais au ton à prendre pour parler de toutes ces choses, un doute important m'assailit. Bernardo Atxaga irait-il à Séville ? (*Docteur Pasavento*, p. 17)

Le thème sur lequel il est censé parler se fait donc l'occasion de penser non seulement au sujet de la conférence en lui-même, mais également à la question du type de discours à employer. Bien que le narrateur ne prononce jamais son intervention, le sujet de la conférence se transforme en fil narratif du roman, qui sera un long questionnement précisément sur les relations entre fiction et réalité, notamment à travers le motif de la disparition identitaire du personnage-narrateur.

Air de Dylan commence également par l'invitation faite au narrateur à participer à un « colloque littéraire sur l'échec » (*Air de Dylan*, p. 11). Dans ce roman, ce n'est pas à la conférence faite par le narrateur à laquelle le lecteur assiste, mais bien à celle du personnage de Vilnius, qui prend en charge le fait de transformer le discours scientifique généralement employé dans ce genre d'activité académique en narration autobiographique :

l'intervention du jeune Vilnius Lancastre, qui a lu un texte sur certains événements de sa vie survenus dans les jours qui avaient suivi la mort de son père : un récit écrit en quatre nuits sur des faits réels et très récents de sa propre existence (*Air de Dylan*, p. 14).

De la même manière que dans *Docteur Pasavento*, le thème de la conférence – ici l'échec – est aussi le thème du livre.

La conférence prononcée dans le roman au chapitre III du *Mal de Montano* est une réflexion sur l'ouvrage lui-même ainsi qu'une mise en pratique de la conférence utilisée comme une forme narrative. Le narrateur-conférencier parle, par un effet de mise en abyme, du *Mal de Montano* à travers le thème de la conférence sur le journal intime comme forme narrative (puisque le livre est lui-même construit comme un journal intime

transformé en narration) à la fois qu'il fonctionne comme commentaire sur les enjeux et potentialités de cette transformation générique. De sorte que la conférence est envisagée comme le lieu où cohabitent discours autobiographique, narration et réflexions sur la littérature :

Nous sommes déjà un peu entrés dans le vif du sujet, nous avons déjà commencé à effleurer le thème, le journal personnel comme forme narrative, nous avons déjà commencé à montrer en direct comment une conférence peut être solennelle ou simplement – comme c'est le cas pour celle-ci – solennellement libre, car en elles coexistent, parmi divers registres, une certaine forme narrative, le vol réflexif de l'essai et une voix autobiographique (*Le Mal de Montano*, p. 264).

En transformant le discours de la conférence – habituellement destiné à transmettre des savoirs – en discours narratif et autobiographique, Vila-Matas fait éclater les limites génériques et met en œuvre le résultat d'une réflexion sur les possibilités de l'écriture en matière de genres littéraires. De ce point de vue, les réflexions sur la littérature prennent donc la forme du journal intime, de la conférence, de l'essai ou de la nouvelle et fonctionnent comme mise en pratique du questionnement sur les formes discursives du roman. Autrement dit, en pratiquant et en mêlant les différents genres dans ses livres et en s'y référant par le biais de la mise en abyme, il fait apparaître sa réflexion théorique sur les possibilités narratives des différents genres littéraires à la fois qu'il transforme cette réflexion en objet de la narration. L'auteur met ainsi l'accent sur une écriture méta-littéraire où se déroule une réflexion en acte sur le processus de l'écriture :

le commentaire minutieux sur les habitudes de travail est devenu une des pierres de touche qui soutiennent la poétique de Vila-Matas [...]

parce que le *comment* écrire représente, autant dans ses livres narratifs que dans ceux de critique, une constante et une thématique¹⁷⁷.

Partant de l'intérêt porté à l'aspect structurel des romans et de l'importance de faire du discours critique un élément de l'univers narratif, il apparaît donc que la question qu'il pose dans et par la littérature n'est plus « quoi dire ? », mais « comment dire ? » :

L'éventail de formes, formules, structures, schémas de construction romanesque évoque la queue du paon, symbole certain d'une poétique baroque. Il s'agit d'un intérêt particulier pour les processus formels, pour la virtuosité technique, pour la « manière » de faire quelque chose ; il s'agit de faire prédominer le *comment* sur le *quoi*¹⁷⁸.

Ainsi, que ce soit par le biais de l'emprunt à certaines formes propres aux textes scientifiques ou que ce soit par l'insertion dans la diégèse de situations propices à la réflexion critique ou essayistique – la conférence –, l'écriture romanesque de Vila-Matas met en évidence une certaine nécessité de repenser tout ce qui a trait à l'objet littéraire non plus dans des textes critiques, mais à l'intérieur même de l'écriture romanesque. Ces questionnements conduisent naturellement à modifier, à expérimenter avec les types de discours ainsi que le montrent les altérations génériques effectuées avec la conférence ou le journal intime. Comme cela était déjà perceptible dans le style un peu hybride de ses essais et articles, la question de l'éclatement genres littéraires apparaît comme centrale dans sa poétique, ainsi que nous le verrons en examinant ses romans.

¹⁷⁷ « el comentario minucioso sobre los hábitos de trabajo se ha convertido en una de las piedras angulares que sostienen la poética de Vila-Matas [...] porque el *cómo* escribir representa, tanto en sus libros de narraciones como de crítica, una constante y una temática », F. Ríos Baeza, « Vila-Matas: ese *okupa* literario », *art. cit.*, p. 71-72.

¹⁷⁸ « El abanico de formas, formulas, estructuras, esquemas de construcción novelesca evoca la cola del pavo real, símbolo cierto de una poética barroca. Es un interés especial por los procedimientos formales, por el virtuosismo técnico, por “la manera” de hacer algo; es la preeminencia del *cómo* sobre el *qué* », S.D. Simion, *art. cit.*, p.49-50.

III. VERS L'HYBRIDITÉ GÉNÉRIQUE

La déviation des romanciers vers une pratique plus proche de l'essai critique s'est d'abord manifestée dans des textes de critique littéraire nettement distincts des productions romanesques. Mais, progressivement, les romans ont cédé la place à un mélange de discours où les interrogations sur la forme, le genre et le système de l'écriture sont devenus parties intégrantes de la fiction romanesque. Dès lors, réfléchir à des problématiques d'ordre littéraires à l'intérieur même de la fiction va de pair avec la question des types de discours, et conduit donc à poser la question des genres littéraires. Au XIX^e siècle, par exemple, les écrivains modernes ont beaucoup remis en question la nécessité ou la pureté des genres, comme Mallarmé qui avait défini « le "poème critique", qui efface les limites entre création poétique (ou fictionnelle), et discours critique ou réflexif »¹⁷⁹. De même, Victor Hugo, dans la préface à *Odes et ballades* de l'édition de 1826, récusait la nécessité d'un classement générique des œuvres¹⁸⁰ ; on citera encore Lautréamont, dont *Les chants de Maldoror* (1869) « participent de manière parodique de tous les genres, savants et populaires »¹⁸¹. Cependant, comme le constate Dominique Combe, c'est surtout au XX^e siècle que

¹⁷⁹ Combe, Dominique, « L'œuvre moderne » dans Berthier, Patrick et Jarrety, Michel (dirs.), *Histoire de la France littéraire. Modernités, XIX^e-XX^e siècle*, Paris, PUF, 2006, p. 436.

¹⁸⁰ « On entend tous les jours, à propos de productions littéraires, parler de la *dignité* de tel genre, des *convenances* de tel autre, des *limites* de celui-ci, des *latitudes* de celui-là ; la *tragédie* interdit ce que le *roman* permet ; la *chanson* tolère ce que l'*ode* défend, etc. L'auteur de ce livre a le malheur de ne rien comprendre à tout cela ; il y cherche des choses et n'y voit que des mots ; il lui semble que ce qui est réellement beau et vrai est beau et vrai partout [...] ». Hugo, Victor, « Préface de 1826 », *Odes et Ballades*, Paris, J. Hetzel, 1880, p. 16-17. Il convient de constater que même s'il se sert de deux noms de genres pour intituler son livre, il prend le soin de préciser qu'« il n'attache pas à ces classifications plus d'importance qu'elles n'en méritent » (p. 15).

¹⁸¹ Combe, Dominique, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992, p. 150.

les classifications génériques [sont] radicalement récusées au nom du « mélange des genres » [...]. La fortune des genres mixtes, hybrides, tels que le « récit poétique » (Gracq, Blanchot, Des Forêts, etc.) ou l'« autofiction » (Dobrovsky), montre bien la fécondité de cette volonté de transgresser délibérément les frontières établies entre poésie, fiction, théâtre, essai, quand ce n'est pas avec les autres arts¹⁸².

Le souci de la littérature contemporaine de se penser à l'intérieur d'elle-même aura accentué les effets sur les genres littéraires et la manière dont ils seront transgressés au fil du siècle. Pendant les années structuralistes, le genre a été évacué du texte au même titre que l'intrigue ou les personnages : « Au nom du "texte", censé rendre compte de l'œuvre moderne (qualifiée d'"ouverte" par Umberto Eco) [...], l'ancienne distinction des genres, qui avait gouverné la littérature jusqu'à la fin du [XIX^e siècle], était déclarée périmée »¹⁸³. Toutefois, il faut noter la contradiction existant dans le mouvement du Nouveau Roman, dont le nom est construit sur la notion de genre, ce qui prouve bien la difficulté de se déprendre totalement des catégories génériques. De fait, cette attitude de refus des genres n'a fait qu'affirmer leur nécessité, car leur négation renvoie nécessairement à leur existence préalable. Ainsi que l'affirme Dominique Combe, les trois grands genres aristotéliens (roman, théâtre, poésie) subsistent toujours malgré les tentatives de les éliminer : l'évolution des genres « n'affecte jamais que la *distribution* des catégories au sein du système – et nullement les catégories elles-mêmes, qui demeurent obstinément aristotéliennes, c'est-à-dire rhétoriques dans leur principe »¹⁸⁴. Ne pouvant se défaire complètement des genres, tout le XX^e siècle a procédé à un mouvement d'expérimentation générique, qui prolonge, selon Antoine Compagnon, la conception romantique de l'originalité : « La transgression générique est ainsi élevée en principe de modernité. La valorisation de l'originalité et de la singularité

¹⁸² D. Combe, « L'œuvre moderne », *art. cit.*, p. 436.

¹⁸³ D. Combe, *Les genres littéraires*, *op. cit.*, p. 3.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 146.

depuis le romantisme, de l'esthétique contre la rhétorique, a trouvé son accomplissement à la fin du XX^e siècle »¹⁸⁵. Les catégories génériques littéraires se sont donc largement modifiées au cours des dernières décennies du XX^e siècle, ce qui leur a permis de s'installer sur le devant de la scène non seulement au sein des œuvres littéraires, mais aussi dans le milieu de la théorie où la *notion* de genre est devenue « un thème de réflexion »¹⁸⁶.

Le statut de la notion de genre portée au rang de la théorie a contribué à prolonger les réflexions à ce sujet à l'intérieur même des œuvres littéraires. C'est dire que la fiction est devenue le lieu même d'une interrogation et d'une mise en pratique du mélange générique. Le besoin d'utiliser et de manipuler les différents genres littéraires peut être perçu comme une des conséquences du « tournant critique » de la littérature, particulièrement sensible au XX^e, et dont témoignent notamment les œuvres de Georges Perec et d'Enrique Vila-Matas.

Ainsi, au-delà de la publication de textes essayistiques et de l'aspect métatextuel des romans des deux écrivains, il y a un véritable intérêt pour la question du genre en tant qu'elle est le moyen d'ouvrir la fiction à la réflexion et à la critique. Cet intérêt va se traduire, chez Perec, par la volonté d'explorer tous les genres possibles. Ainsi disait-il vouloir « écrire tout ce qui est possible à un homme d'aujourd'hui d'écrire : des livres gros et des livres courts, des romans et des poèmes, des drames, des livrets d'opéra, des romans policiers, des romans d'aventures, des romans de science-fiction, des feuilletons, des livres pour enfants... »¹⁸⁷. Pour Vila-Matas, la transgression générique prendra la forme de ce qu'il appelle des « essais

¹⁸⁵ Compagnon, Antoine, « Treizième leçon : Modernité et violation des genres », *Théorie de la littérature : la notion de genre* [en ligne] 2001, URL : <http://www.fabula.org/compagnon/genre.php> (consulté le 30/04/15).

¹⁸⁶ D. Combe, *Les genres littéraires*, op. cit., p. 5. En effet, de nombreux ouvrages autour de la notion de genre ont vu le jour à partir de la fin des années 1980, pour n'en citer que quelques-uns : Schaeffer, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989 ; Todorov, Tzvetan, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978 ; Genette, Gérard et al., *Théorie des genres*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1986.

¹⁸⁷ G. Perec, « Notes sur ce que je cherche », loc. cit., p. 11.

narrés » ou bien des « fictions critiques »¹⁸⁸. Quelle que soit la manière dont ils mélangent les différents genres, les deux écrivains désignent une même quête, un même besoin de redonner un sens et une légitimité à la littérature en tant qu'outil et que lieu de pensée sur l'homme et le monde. Il ne sera donc pas tant question de définir les genres littéraires ou de se pencher sur cette problématique déjà amplement étudiée (Todorov, Schaeffer, Genette, Macé), que d'analyser comment ces écrivains mettent en œuvre ce mélange et de cerner la conception de la littérature qui s'en dégage.

1. « Écrire tout ce qui est possible à un homme d'aujourd'hui d'écrire »¹⁸⁹.

Les réflexions de Perec sur la littérature apparaissent, cela a été vu, sous la forme de métaphores (la littérature comme puzzle) ou encore à travers le métatextuel, mais aussi sous la forme d'un travail sur les genres littéraires, dans la mesure où ils constituent un terrain d'exploration discursive étroitement lié à ses interrogations sur l'écriture. D'une part, parmi les quatre « champs » de sa pratique scripturale, deux d'entre eux relèvent d'un genre littéraire spécifique : l'autobiographie et le roman. D'autre part, ces interrogations sont en relation avec la volonté de Perec de ne jamais faire deux fois le même livre :

Si je tente de définir ce que j'ai cherché à faire depuis que j'ai commencé à écrire, la première idée qui me vient à l'esprit est que je n'ai jamais écrit deux livres semblables, que je n'ai jamais eu envie de répéter dans

¹⁸⁸ Le texte *Chet Baker pense à son art* porte la formule « fiction critique » en guise de sous-titre.

¹⁸⁹ G. Perec, « Notes sur ce que je cherche », *loc. cit.*, p. 11.

un livre une formule, un système ou une manière élaborés dans un précédent¹⁹⁰.

Partant de l'idée que chacun de ses livres est soumis à une contrainte formelle – avec les précautions nécessaires en ce qui concerne les ouvrages publiés avant son entrée à l'Oulipo – ces livres ne relèvent effectivement jamais de la même contrainte ni du même type de texte. Ainsi se trouvent parmi ses œuvres des romans portant sur des problématiques sociales ou politiques (*Les Choses*, *Quel petit vélo...?*), des récits à contenu métaphysique (*Un homme qui dort*), des romans policiers (*La Disparition*), des écrits autobiographiques (*W ou le souvenir d'enfance*, *La boutique obscure*, *Je me souviens* ou le projet inabouti de reconstruction de son histoire généalogique, *L'Arbre*), des pièces de théâtre (*L'Art et la manière d'aborder son chef de service pour lui demander une augmentation*, *La Poche Parmentier*), des pièces pour la radio (*Die Machine*), de la poésie (*La Clôture*, *Beaux Présents*, *Belles absentes*).

Si dans les livres qu'il a écrits Perec concrétise sa volonté de s'exercer à plusieurs genres, ceci est d'autant plus visible par la grande quantité de projets d'écriture restés inachevés. Dans « Tentative de description d'un programme de travail pour les années à venir », écrit en décembre 1976¹⁹¹, l'auteur rassemble ses différents projets de livres, parmi lesquels se trouvent notamment un roman épistolaire, un livre pour enfants, un roman d'aventures, un roman du XIX^e siècle, un roman de science-fiction, des pièces de théâtre, des poèmes, des articles.

Or, bien que chaque livre et chaque projet soient différents des autres, bien que chacun ait une thématique particulière, un thème central les rassemble : « je m'efforce de réaliser un projet d'écriture dans lequel je ne réécrirai jamais deux fois le même livre, ou, plutôt, dans lequel, récrivant chaque fois le même livre, je l'éclairerai chaque fois d'une lumière

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 9.

¹⁹¹ G. Perec, « Tentative de description d'un programme de travail pour les années à venir », *loc. cit.*, p. 323-328.

nouvelle »¹⁹². La formule, sensiblement différente par rapport à celle citée précédemment, met en avant l'idée qu'il existe un fil conducteur à son œuvre : l'écriture. Empruntant divers chemins, c'est-à-dire les quatre axes de l'écriture perecquienne, les interrogations partent toutes « d'une interrogation centrale, d'abord sur le roman, ensuite en se précisant davantage sur l'écriture et [s]a relation à l'écriture »¹⁹³. Chaque livre révélerait donc un nouvel angle de la pratique scripturale à travers, en l'occurrence, un travail sur les genres. Mais l'écriture n'est pas uniquement pensée en regard du travail sur les divers genres littéraires, elle est également pensée à partir d'autres domaines artistiques, comme la peinture ou le cinéma¹⁹⁴. Concernant *La Vie mode d'emploi*, par exemple, Bernard Magné a montré que la peinture fonctionne généralement comme métaphore de l'écriture : « lorsqu'il est question de peinture, c'est très souvent d'écriture qu'il s'agit »¹⁹⁵. Prendre un autre point de vue sur la création scripturale, se placer dans d'autres perspectives discursives lui permet donc de porter un regard à chaque fois différent sur sa pratique d'écrivain :

Je n'aime pas l'idée d'être seulement romancier, j'aime parcourir tous les champs, j'aime aussi écrire pour les enfants, j'aime travailler avec des musiciens. Le cinéma, c'est intéressant, ça change de point de vue, c'est une autre version, c'est un autre travail d'écriture¹⁹⁶.

Perec a effectivement fait une ample incursion dans différents arts : il a réalisé et collaboré à la réalisation de films (*Un homme qui dort*, *Récits d'Ellis Island*, *Les lieux d'une fugue*), il a écrit des scénarios (*Série noire* d'Alain Corneau, *Gustave Flaubert*, *le travail de l'écrivain* de Bernard

¹⁹² G. Perec, « Entretien Perec / Jean-Marie Le Sidaner », *loc. cit.*, p. 92.

¹⁹³ G. Perec, « En dialogue avec l'époque », *loc. cit.*, p. 105.

¹⁹⁴ Se référer, pour des études sur ces thèmes, aux numéros 6, 9 et 10 des *Cahiers Georges Perec*.

¹⁹⁵ Magné, Bernard, « Lavis mode d'emploi », *Cahiers Georges Perec*, n°1, *op. cit.*, p. 239.

¹⁹⁶ Perec, Georges, « Il y a dans le public un appétit de renouvellement qui est constant », *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, p. 343.

Queysanne), il a écrit un essai sur la peinture murale (*L'Œil ébloui*¹⁹⁷) ainsi que plusieurs pièces radiophoniques (dont *Die Maschine*).

Il est par ailleurs intéressant de constater qu'un des célèbres projets inaboutis de Perec, *Lieux*¹⁹⁸ aura subi des changements du point de vue du moyen artistique employé : au lieu d'aboutir aux descriptions initialement envisagées, les « Lieux », explique Georges Perec, auront été « abordés selon des perspectives différentes : ainsi j'ai écrit un poème ("La Clôture") sur la rue Vilin, j'ai fait un film ("Les lieux d'une fugue") sur le carrefour Franklin-Roosevelt, j'envisage une émission radio sur Mabillon »¹⁹⁹. Les lieux sont donc conservés en tant que matériau thématique, mais au lieu de devenir des textes, ils donnent matière à d'autres moyens d'expression (le film, la radio) littéraires.

Le travail effectué sur les genres relève d'un travail sur la langue en tant que matériau de l'écriture, qui sera par la suite transformé en fiction. Une telle conception recoupe l'idée, chère à Perec (et empruntée à Queneau), selon laquelle l'inspiration n'est pas nécessaire pour donner naissance à la fiction ; seul importe le travail sur la langue. Dans sa célèbre conférence donnée à Warwick, Perec refusait la conception de l'écrivain inspiré, qui ne serait pas responsable de ses écrits mais apparaîtrait en quelque sorte comme un médium un peu mystique :

je pense qu'à partir du moment où l'écrivain cesse de se revendiquer comme créateur, c'est-à-dire comme un monsieur siégeant dans les cieux et faisant descendre son inspiration jusqu'à terre, sans ce... enfin, en revendiquant seulement sa spontanéité, enfin, le privilège de l'écriture, quand il abandonne ce privilège et qu'il revendique le contrôle et la

¹⁹⁷ Perec, Georges, *L'œil ébloui*, ill. Cuchi White, Paris, Chêne, 1981.

¹⁹⁸ G. Perec, « Lettre à Maurice Nadeau », *loc. cit.*, p. 58-60.

¹⁹⁹ G. Perec, « Tentative de description d'un programme de travail pour les années à venir », *loc. cit.*, p. 326.

connaissance de ses moyens de production, je pense qu'il accomplit une certaine forme sociale de contestation²⁰⁰.

La langue, avec toutes les constructions qu'elle permet, devient une manière d'explorer les différentes modalités de l'écriture matérialisées dans les divers genres parcourus par Perec. Cette démarche exploratoire démontre que l'écriture est constamment interrogée à partir d'un éclairage multiple, selon différents points de vue, mais toujours en partant de la langue et de cette idée poétique fondamentale qui consiste à concevoir l'alphabet comme la base de tout ce qui a trait à la littérature et à la pensée :

[...] il y a un tabou de l'écriture, et une des choses que j'essaie de faire, c'est précisément d'inscrire le monde entier dans l'alphabet. Tout ce qu'on connaît du monde, on le connaît travers les mots et tous ces mots sont forgés à partir des lettres. L'Histoire entière, c'était le vieux rêve de Mallarmé, s'assemble dans une bibliothèque, une image terrifiante que Borges a utilisée²⁰¹.

Si le monde entier peut être contenu dans l'alphabet, il n'est donc pas étonnant que tous les genres puissent être contenus dans ce même alphabet, et qu'ils aient été attirants pour l'écrivain. Or, l'exploration générique ne se manifeste pas seulement dans la volonté de toucher à de multiples formes discursives avec chacun de ses livres ou par le recours à diverses formes artistiques, mais aussi à travers le mélange de divers genres à l'intérieur d'une même œuvre.

Des œuvres hybrides

²⁰⁰ G. Perec, « Pouvoirs et limites du romancier français contemporain », *loc. cit.*, p. 87. Au-delà de l'imprégnation évidente du vocabulaire marxiste, cette conception de l'écrivain comme ayant le pouvoir de maîtrise sur la langue fait sensiblement écho à sa vision *matérialiste* de l'écriture.

²⁰¹ G. Perec, « Entretien avec Bernard Milluy », *En dialogue avec l'époque*, p. 166.

L'incessant regard critique que Perec porte sur la littérature et sur son œuvre se traduit par la pratique d'un genre différent pour chaque livre. Mais aussi, chacun de ses ouvrages se fait le lieu d'une cohabitation de différents types de discours : « [...] il y a d'évidence une pluralité générique dont procède l'ensemble, une diversité de registres (populaire/savant) autant que de régimes (ludique/critique) et de tons (humoristique/tragique) »²⁰².

Partant de ce constat, le premier exemple qui se présente à l'esprit est, à l'évidence, *W ou le souvenir d'enfance* dans lequel s'entremêlent récit fictif et autobiographie. Le livre présente deux genres clairement séparés l'un de l'autre par le biais de la typographie, avec le récit fictif écrit en italiques et le récit autobiographique en romains. Toutefois, chaque récit présente à son tour des variations. La partie fictive se coupe en deux récits : celui qui raconte l'histoire de Gaspard Winckler ; et celui du « fantôme olympique » de l'île W. Le texte autobiographique présente également une variation typographique avec les textes de jeunesse relatifs à ses parents écrits en caractères gras.

Il en va de même dans d'autres ouvrages où se trouvent différents types de discours. On songe à *La Disparition*, où les six poèmes réécrits sous forme lipogrammatique se distinguent du reste du texte du point de vue de la forme, celle propre à la poésie, c'est-à-dire une forme en vers et en strophes. Au-delà des poèmes qui se détachent de manière visible par la mise en page ainsi que par l'aspect formel, *La Disparition* contient quantité d'autres genres :

La réécriture dans *La Disparition* prend volontiers la forme de variations génériques qui figurent souvent à titre de morceaux visiblement rapportés. On remarque notamment un blason du corps féminin très librement inspiré du *Cantique des cantiques*, une publicité lyrique pour lessive qui se rattache à la thématique du blanc-obscur et dérive vers une apologie du blanchissement destructeur et généralisé,

²⁰² M. Sirvent, *op. cit.*, p. 20.

des textes pseudo-scientifiques couvrant le domaine des mathématiques, de la zoologie, de la philosophie... une relation journalistique tronquée des événements de Mai 68. Perec est familier de ces intégrations qu'il multiplie dans *La Vie Mode d'Emploi*²⁰³.

L'intertextualité apparaît dès lors un moyen de multiplier les genres dans un roman, comme le démontrent les poèmes dans *La Disparition*. De la même manière, à la fin de *W ou le souvenir d'enfance* se trouve reproduit un extrait de *L'Univers concentrationnaire* de David Rousset, qui donne rétrospectivement un nouveau sens à l'ensemble du livre, tant sur le plan de la fiction (en ce qui concerne le système concentrationnaire de l'île W) que sur celui de l'autobiographie en tant qu'elle a été marquée par les effets de la Seconde Guerre mondiale.

La Vie mode d'emploi étant le livre de Perec le plus complexe du point de vue de la composition, il est celui qui exploite le plus la multiplicité des formes narratives en faisant appel à la liste d'inventaire (le chapitre XXXIII recense tous les produits présents dans la cave des Altamont), à l'enquête policière (le chapitre XXXI retrace l'enquête policière menée au sujet du double assassinat de Chaumont-Porcien), à la lettre (le même chapitre XXXI offre la retranscription de la lettre de l'assassin expliquant les raisons de son acte à la mère de la victime), parmi bien d'autres. En mettant en perspective la volonté d'écrire des œuvres de différents genres et le mélange générique présent dans chacune des œuvres, il apparaît qu'en fin de compte tout ce que Perec a écrit n'est qu'une variante du roman en tant qu'il permet précisément d'intégrer toutes les écritures : « Pour moi, le roman, c'est aussi bien des textes biographiques, des autobiographies, que des récits d'aventures, du policier ou de la science-fiction »²⁰⁴. Le roman, considéré

²⁰³ Chauvin, Andrée, « La saga du scriptural : occultations, duplications », *Semen* [En ligne], n°3, 1987, URL : <http://semen.revues.org/5613> (consulté le 03/04/15). Voir notamment les pages 60 à 66 de *La Disparition* dans lesquelles sont reproduits les textes sur divers sujets retrouvés dans les archives d'Anton Voyl.

²⁰⁴ Perec, Georges, « L'un de ses auteurs recevra le prix Goncourt 1978 », *Entretiens et Conférences*, vol. I, *op. cit.*, p. 259.

dans son sens le plus large, devient donc le lieu de la liberté générique, de la multiplicité des discours, où peuvent coexister une grande quantité de genres discursifs que *La Vie mode d'emploi* illustre bien :

si le genre romanesque est par excellence le « genre » du mélange des genres, *La Vie mode d'emploi* en illustre parfaitement le principe. Ce n'est pas seulement une pluralité d'histoires qu'il peut réunir, mais une variété de formes narratives²⁰⁵.

La possibilité d'intégrer différents types de discours dans la grande catégorie du roman est aussi une manière de faire entrer les discours « extérieurs » à la littérature, c'est-à-dire ceux propres aux différentes disciplines scientifiques²⁰⁶. Les centres d'intérêt de Perec ne sont pas uniquement littéraires, mais ils touchent également à la sociologie de son époque – comme en témoignent *Quel petit vélo...?*, *Les Choses* ou *Je me souviens* – ou encore à la neurophysiologie, notamment dans *Un homme qui dort* et *La boutique obscure* où les états et les sensations liées à l'endormissement font partie des thèmes traités.

L'inclusion de thématiques issues des sciences humaines aussi bien que des sciences dures dans la fiction inscrit la vision de la littérature de Perec dans le retour à la narrativité et au regard porté sur le monde. Les préoccupations d'ordre sociologique sont les plus évidentes parce qu'elles s'inscrivent dans l'esprit de son temps. Le regard minutieux qu'il porte sur le mode de vie du jeune couple des *Choses* provient non seulement de sa propre expérience, mais aussi de la conscience de la pensée sociale des Trente Glorieuses. Influencé par les cours de Barthes et par Lefebvre, Perec représente dans son roman la valorisation montante des objets, la naissance de la société de consommation. Il en va de même dans *Quel petit vélo...?* – où il est question de la mobilisation pour la guerre d'Algérie – qui pourrait, et

²⁰⁵ M. Sirvent, *op. cit.*, p. 20.

²⁰⁶ Sur ce sujet, je renvoie aux travaux de Dominique Maingueneau, *Discours et analyse du discours*, Paris, Armand-Colin, 2014.

même devrait, comme le défend Yannick Séité, être considéré comme un document d'archive pour les historiens²⁰⁷. L'écriture romanesque telle que Perec la pratique se fait de manière évidente un lieu de réflexion sur des questions littéraires, relatives à la structure, au langage, au processus même de l'écriture, mais aussi à des questions sociales ou historiques.

L'attention qu'il porte à la forme discursive de ses œuvres et le désir de revenir à une littérature regorgeant d'histoires font la démonstration qu'il y a un véritable travail de réflexion sur ce qui constitue une œuvre littéraire, tant d'un point de vue formel que thématique. Son ambition d'explorer différents genres, de jouer de manière volontaire avec les différentes formes discursives à l'intérieur d'un livre montre que l'héritage des écrivains du début du XX^e siècle aura été transformé en une forme littéraire qui allie écriture romanesque et critique, fiction et réflexion. Le mélange des genres littéraires n'est pas une tendance propre à la littérature du siècle dernier, mais il apparaît tout de même comme une spécificité de la littérature contemporaine qui a vu l'émergence de nouveaux genres littéraires tels que l'autofiction ou la biofiction²⁰⁸. Si les œuvres de Perec ne relèvent pas à proprement parler de cette tendance, qui apparaît tout de même après sa mort, il n'en demeure pas moins que le mélange des genres visant à ouvrir le roman à d'autres discours et d'autres disciplines se trouve d'une certaine façon dans ses textes. Vila-Matas, se plaçant dans une continuité en même temps que dans un dépassement, conduit l'éclatement des genres encore plus loin en écrivant ce qu'il appelle des « essais narrés ».

2. Des nouvelles qui sont des romans qui sont des essais

²⁰⁷ Voir à ce propos l'article de Yannick Séité, « Perec : à vélo, partir pour la guerre », *Les Temps modernes*, n° 604, 1999, p. 152-189.

²⁰⁸ Voir à ce propos le panorama de la littérature du début du XXI^e siècle dans Blanckeman, Bruno ; Mura-Brunel, Aline et Dambre, Marc (dirs.), *Le roman français au tournant de XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

La volonté de Vila-Matas de mélanger les genres se trouve déjà dans son approche théorique de la littérature, comme il a été vu concernant les textes « Mastroianni-sur-Mer » et « Après *Bartleby et Compagnie* » qui développent l'idée que le roman doit évoluer vers une écriture romanesque et critique à la fois. Mais déjà avant, avec la publication d'*Abrégé d'histoire de la littérature portative* en 1985, il avait en vue l'expérimentation avec les genres. Dans la description qu'il en fait son « Autobiographie littéraire », l'auteur présente cet ouvrage comme un exercice « prématuré » pour l'époque :

Abrégé d'histoire de la littérature portative : Tentative (prématurée pour l'Espagne de ces jours-là où la littérature était plus lourdement réaliste que jamais) de mélanger essai et fiction radicale. Dans le journal *El País* le roman fut liquidé avec des mots destructeurs : « on voit que l'auteur passe ses étés à Cadaqués²⁰⁹.

Si l'ouvrage fut mal reçu par les critiques espagnols contemporains, qui la qualifièrent de « light »²¹⁰, la réception du livre connut un tout autre sort dans les pays latino-américains²¹¹. Ces mauvaises critiques le conduisirent à laisser de côté (temporairement) cette initiative du mélange générique pour revenir à une écriture narrative plutôt « normale » (dans le sens « qui suit la norme »), avec la publication de nombreux recueils de nouvelles et de quelques romans (*Loin de Veracruz* [1995], *Étrange façon de vivre* [1997], *Le*

²⁰⁹ E. Vila-Matas, « Autobiografía literaria », *loc. cit.*, p. 231. Cadaqués peut être considéré comme un équivalent de Saint-Tropez pour la France.

²¹⁰ « Lorsque paru *Abrégé d'histoire de la littérature portative* en 1985, il fut accueilli par les critiques espagnols les plus prestigieux de l'époque comme une œuvre *light* au milieu de l'explosion de "narrativité plate" et euphorique » (E. Vila-Matas, « La levedad ida y vuelta », *loc. cit.*, p. 213).

²¹¹ Voir à ce sujet le texte de Margarita Heredia, « Una maleta Shandy », dans M. Heredia Zubietta, *op. cit.*, p. 9-11. Dans ce texte, M. Heredia ne fait que constater la différence de réception des œuvres de Vila-Matas sans donner véritablement de raisons permettant d'expliquer le phénomène. Mais nous posons l'hypothèse que cette appréciation particulière des œuvres de Vila-Matas en Amérique latine pourrait être liée au fait que son écriture peut se rapprocher du « réalisme magique » latino-américain, dans la mesure où réalité et imagination sont constamment entremêlées.

Voyage vertical [1999]). La publication du *Voyage vertical* marque, on s'en souvient, la fin d'une période d'écriture de fiction « traditionnelle » et s'ouvre sur d'« autres romans », à savoir ceux qui reprendront le jeu avec les genres discursifs, pratique qui n'a pas cessé d'irriguer ses textes essayistiques, ainsi que nous l'avons vu précédemment.

Le virage vers ces *autres romans* relève d'une conception du genre dans son sens le plus large afin de s'en servir comme lieu d'expérimentation. Cependant, si d'un prime abord tous les livres publiés après 1999 sont catalogués en tant que « roman », il en va autrement du texte en lui-même. Les passages effectués par Vila-Matas entre ses essais et ses fictions prennent de plus en plus d'ampleur au fur et à mesure de ses publications, brisant en permanence le pacte de lecture romanesque à travers l'intrusion d'éléments autobiographiques ou bien de passages essayistiques²¹².

C'est avec *Bartleby et Compagnie* (2000) que Vila-Matas entre de plain-pied dans une écriture du mélange des genres où, par ailleurs, la fiction n'apparaît que comme un élément presque accessoire : « J'ai cherché la formule intermédiaire pour donner une petite histoire minimale au livre pour mélanger l'essai avec le narratif »²¹³. Ce livre est donc moins un récit (celui de Marcelo menant son enquête sur les écrivains Négatifs) qu'une réflexion au sujet d'un phénomène littéraire (les écrivains paralysés) :

Je m'apprête donc à partir en promenade à travers le labyrinthe de la Négation, sur les sentiers de la plus troublante et la plus vertigineuse

²¹² Le lecteur vilamatassien est en effet souvent confronté à des textes qui ébranlent constamment l'acte de réception. L'exemple de la révélation de la fictionnalité du premier chapitre du *Mal de Montano* oblige le lecteur à soupçonner tous les propos ultérieurs et, de la sorte, à rester attentif. Au sujet des effets de vertige provoqués par la lecture des œuvres de Vila-Matas, voir l'article de Júlia González de Canales « *Recuerdos inventados : cuando el vértigo irrita* » dans Badia, Alain, Blanc, Anne-Lise et García, Mar (dirs), *Géographies du vertige dans l'œuvre d'Enrique Vila-Matas*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, Coll. « Etudes », 2013, p. 275-283. Je renvoie également à sa thèse de doctorat *Placer e irritación del lector ante la obra literaria de Enrique Vila-Matas*, sous la direction d'Yvette Sánchez, Université de St. Gallen, 2014.

²¹³ « busqué la fórmula intermedia de darle una pequeña historia mínima al libro para mezclar el ensayo con lo narrativo », J. Villoro, *loc. cit.*, p. 429.

tentation des littératures contemporaines : une tentation d'où part le seul chemin encore ouvert à la création littéraire authentique ; la tentation de s'interroger sur ce qu'est l'écriture et de se demander où elle se trouve (*Bartleby et Compagnie*, p. 13).

Deux ans plus tard, le désir d'expérimenter avec le mélange des genres sort du cadre du style pour aller du côté de la structure. C'est le cas du *Mal de Montano* qui explore les potentialités narratives de différents genres littéraires, notamment celui du journal intime et celui de la conférence. Le livre commence avec une première partie présentée sous la forme d'un journal intime qui se transforme en roman, et s'avère être une nouvelle inventée de toutes pièces : « Il y a dans [la nouvelle] *Le Mal de Montano* une bonne part d'autobiographie mais aussi beaucoup d'invention » (*Le Mal de Montano*, p. 128). La deuxième partie est un dictionnaire recensant des écrivains ayant publié des journaux intimes, la troisième est une conférence, la quatrième, le journal intime du narrateur et la dernière est un essai autobiographique à la manière de Montaigne. Ce livre peut être lu de différentes perspectives, toutes coïncidant les unes avec les autres : il peut être lu comme un essai sur le journal intime comme forme narrative, comme un journal intime transformé en roman, comme un roman transformé en autobiographie... Toutes les combinaisons sont possibles et, du reste, justifiées par le texte qui cherche précisément à rendre possibles toutes ces lectures. Le genre du journal intime est ici exploité de différentes manières, se faisant de la sorte la démonstration de la possibilité d'une lecture romanesque d'un genre *a priori* non fictif. Ainsi, par le biais de la mise en abyme, *Le Mal de Montano* est décrit comme un roman sur les journaux personnels des écrivains qui est « en même temps, un journal, mon journal d'écrivain malade de littérature » (*Le Mal de Montano*, p. 261), devenant de ce fait un « journal romancé » (*Le Mal de Montano*, p. 262).

Un autre roman dans lequel les genres s'entremêlent à foison est *Paris ne finit jamais*, qui prend la forme d'une conférence autobiographique

romancée : « le livre est un fragment du roman de ma vie dans lequel tout est vrai parce que tout est inventé, puisqu'en fin de compte un récit autobiographique est une fiction possible parmi d'autres »²¹⁴. Cependant, la volonté de briser les frontières entre les genres littéraires ne se limite pas uniquement aux romans. Le recueil de nouvelles est également un laboratoire d'expérimentation dans la mesure où il joue avec cette forme de l'édition pour modifier les limites génériques des textes. C'est dire que les nouvelles qui composent un recueil vont avoir un fil conducteur unificateur ; le recueil, dans cette configuration, n'est pas une simple juxtaposition de textes n'ayant aucun rapport les uns avec les autres, mais un ensemble cohérent : « [...] dans la plupart des cas il entreprend des projets intégrateurs ou unitaires qui transgressent les limites canoniques et autonomes de la nouvelle, ayant pour résultat une collection unifiée qui configure un tout à partir de ses parties »²¹⁵. Cette modalité de lecture est donnée par Vila-Matas lui-même qui, dans son « Autobiographie littéraire », décrit tous les recueils comme étant des ensembles unifiés. Ainsi le recueil *Nunca voy al cine* (1982) est présenté comme des « nouvelles courtes et livre court aussi » (p. 231) ; *Una casa para siempre* (1988) est un « roman et [un] livre de nouvelles en même temps » (p. 231) que Rodrigo Fresán a qualifié de « roman-en-nouvelles », terme qui peut s'appliquer également au recueil *Explorateurs de l'abîme* (2007) :

mutation fractale du roman-en-nouvelles qu'est *Una casa para siempre*, *Explorateurs de l'abîme* est, comme les recueils antérieurs, non pas un livre *avec* des nouvelles (où sont réunies des pièces ponctuelles ou des commandes pour des revues et des anthologies) mais un livre *de*

²¹⁴ « el libro es un fragmento de la novela de mi vida en el que todo es verdad porque todo está inventado, pues a fin de cuentas un relato autobiográfico es una ficción entre muchas posibles », E. Vila-Matas, « Autobiografía literaria », *loc. cit.*, p. 236.

²¹⁵ « [...] en la mayoría de los casos emprende proyectos integradores o unitarios que transgreden los límites canónicos y autónomos del cuento, dando como resultado una colección cohesionada que configura un todo a partir de sus partes », Sánchez Carbó, José, « Colecciones ejemplares. Los relatos integrados de Enrique Vila-Matas » dans F. Ríos Baeza, *op. cit.*, p. 115.

nouvelles : un tout organique dont les multiples têtes finissent par former une intelligence singulière qui pense dans une direction déterminée et méditée ou à un thème²¹⁶.

Suicides exemplaires (1991) est un « Livre unitaire de nouvelles autour du thème du suicide » (p. 232) ; *Enfants sans enfants* (1993) se place dans la continuité de son livre de nouvelles précédent, formant une sorte de grand ensemble fait des deux recueils :

Dans la ligne des personnages suicidaires de mon recueil de nouvelles antérieur, les héros de ce nouvel ensemble de nouvelles étaient des enfants sans enfants, c'est-à-dire, des personnes dont on peut dire encore aujourd'hui qu'elles ne désirent aucune descendance²¹⁷.

Cet ouvrage présente la particularité de ne pas être seulement construit selon un fil conducteur qui relie entre elles chacune des nouvelles qui le composent, mais d'être aussi associé au recueil antérieur, ce qui permet une lecture des deux ouvrages comme faisant partie d'un même ensemble. Bien qu'il s'agisse de « nouvelles » qu'il est possible de lire de manière indépendante, la façon dont il relie entre elles les différentes nouvelles d'un même recueil les fait fonctionner plutôt comme les chapitres un peu disparates – puisque les personnages changent, mais la thématique reste la même – d'un seul livre.

Toutefois, il est curieux de noter que jusqu'en 1999, la grande majorité de ses textes étaient surtout des nouvelles, de sorte que cette

²¹⁶ « mutación fractal de novela-en-cuentos que es *Una casa para siempre*. *Exploradores del abismo* es, como los anteriores, no un libro *con* cuentos (donde se reúnen piezas eventuales o por encargo para revistas y antologías) sino un libro *de* cuentos: un todo orgánico cuyas muchas cabezas acaban conformando una singular inteligencia pensando en una determinada y meditada dirección o tema », Fresán, Rodrigo, « *Exploradores del abismo* de Enrique Vila-Matas » [en ligne] URL : <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrfresan1.html> (consulté le 28/04/14).

²¹⁷ « En la línea de los personajes suicidas de mi anterior libro de cuentos, los héroes de este nuevo conjunto de relatos eran hijos sin hijos, es decir, personas de las que puede hoy en día seguir diciéndose de ellas que no desean descendencia alguna », E. Vila-Matas, « Autobiografía literaria », *loc. cit.*, p. 233.

tendance à vouloir en faire des ensembles cohérents peut s'interpréter comme étant une des raisons à l'avoir conduit vers le roman. À ce sujet, le critique littéraire Christopher Domínguez Michael exprime la surprise face au changement générique de l'écrivain : « je pensais que Vila-Matas était un écrivain de nouvelles joyeusement perdu dans le roman, que la forme romanesque à proprement parler lui résistait »²¹⁸. Cependant, ce déplacement de l'écriture de nouvelles vers une écriture de romans n'aura pas été celui d'une coupure nette entre un genre et l'autre, mais il semble bien s'être effectué dans une sorte de continuité, de glissement d'une forme courte vers une forme longue d'un même style scriptural.

Ainsi, que ce soit dans les essais, les articles, les romans ou les nouvelles, les genres littéraires deviennent des outils narratifs par les différents usages auxquels il les soumet. Plutôt que d'avoir une fonction structurante, la déviation des genres leur donne une fonction narrative, puisque le thème de l'hybridité est l'objet de plusieurs de ses romans (*Bartleby et Compagnie*, *Le Mal de Montano*). Il apparaît alors qu'il fait éclater le genre du roman pour y faire entrer tous les autres genres littéraires. Cependant, si l'on prend en compte le fait que le style de ses essais, dans lesquels se mêlaient dès le début fiction et réflexion, est celui qui est venu se faufiler dans ses romans, il semble plus pertinent de concevoir que le genre qui domine ses textes n'est pas celui du roman, mais celui de l'essai qui, par sa forme si ouverte et indéfinie²¹⁹, permettrait dans une certaine mesure beaucoup plus de liberté que le roman. La lecture de l'écriture vilamatassienne à la lumière de l'essai est la prochaine piste à suivre.

²¹⁸ « yo pensaba que Vila-Matas era un cuentista felizmente extraviado en la novela, que la forma novelesca propiamente dicha se le resistía », Domínguez Michael, Christopher, « La generación de Vila-Matas », dans F. Ríos Baeza, *op. cit.*, p. 29.

²¹⁹ « la difficulté à le définir, sa liberté absolue, toute une idéologie de la transgression générique ou même de l'a-généricité sont les lieux communs de son appréhension », M. Macé, « Le nom du genre », *art. cit.*, p. 402.

Des narrations réflexives

De la même manière que ses articles et essais sont traversés de fictions, les romans de Vila-Matas sont traversés de réflexions qui les rapprochent singulièrement de l'essai. L'essai est un genre sans véritable structure formelle, en particulier dans le sens où l'a pratiqué Montaigne, qui se présente comme une « écriture non systématique, fragmentaire, personnelle, valorisée comme telle »²²⁰. Dans cette perspective, l'essai se rapproche plus de la méditation personnelle que de l'argumentation scientifique, laissant la possibilité de produire un discours qui ne vise pas nécessairement à épuiser son sujet. Telle est la proposition de Th. Adorno :

[L'essai] ne remonte pas à Adam et Ève, mais part de ce dont il veut parler ; il dit ce que cela lui inspire, s'interrompt quand il sent qu'il n'a plus rien à dire, et non pas quand il a complètement épuisé le sujet [...]. Ses concepts ne sont ni construits à partir d'un élément premier, ni convergents vers une fin ultime²²¹.

L'écriture essayistique ainsi considérée s'apparente à l'écriture du flux de pensée où anecdote personnelle, invention, faits historiques, réflexions, digressions, *etc.*, cohabitent dans un même texte. Le discours personnel, la non-linéarité du discours, l'aspect fragmenté, la possibilité de passer d'un sujet à l'autre sans l'avoir nécessairement épuisé, toutes ces caractéristiques se trouvent présentes dans les fictions (les nouvelles autant que les romans) de Vila-Matas. La dominante de son parcours d'écrivain apparaît alors comme étant une écriture plutôt proche de l'essai, puisqu'elle vient s'infiltrer dans ses romans. Plusieurs caractéristiques propres aux textes de fiction permettent de les lire à la lumière du genre de l'essai. Nadine Kuperty considère qu'avec ses *Essais*, Montaigne « écrit avec le souci

²²⁰ *Ibid.*, p. 413.

²²¹ Adorno, Theodor, « L'essai comme forme », *Notes sur la littérature* [1958], Paris, Flammarion, 1984, p. 6.

constant, presque l'obsession, de réaliser la meilleure adéquation possible entre pensée et écriture »²²². À la lumière de ce principe, nous verrons que les œuvres de fiction de Vila-Matas se présentent effectivement comme des essais car le motif de la pensée y joue un rôle majeur.

Premièrement, le seul élément permettant de faire une distinction entre les deux types de genres se trouve dans le « péri-texte éditorial » tel que défini par Genette, c'est-à-dire dans les indications extérieures au texte concernant son appartenance à une catégorie générique spécifique²²³. Au niveau des données péri-textuelles, les textes sont effectivement séparés en romans, essais et recueils de nouvelles, mais au niveau du texte même les constants et nombreux entremêlements des genres rendent ces classifications inexactes. Certains textes ayant été publiés dans des recueils d'essais ont été intégrés par la suite dans des romans (c'était le cas de « La rue Rimbaud », mais aussi, par exemple, de « Viaje a los orígenes mismos del ensayo »²²⁴ qui est réutilisé dans les premières pages de *Docteur Pasavento*), démontrant par là la présence d'une écriture essayistique dans ses textes de fiction.

Ensuite, partant du principe que la forme privilégiée de l'essai est la fragmentation, il devient possible de considérer l'aspect fortement fragmenté de la grande majorité des œuvres de fiction de Vila-Matas comme une transposition vers le roman de la forme de l'essai. D'une part, dans le cadre de sa conception unitaire des recueils de nouvelles, la brièveté de la nouvelle peut être mise en parallèle avec la fragmentarité de l'essai où chaque nouvelle constituerait une partie de l'ensemble. D'autre part, les romans sont tous construits sur la base de fragments : ils sont généralement découpés en chapitres qui sont à leur tour divisés en sous-chapitres, souvent assez brefs. Le découpage abondant des textes est à mettre en perspective

²²² Kuperty, Nadine, « De la pensée à l'écriture dans les *Essais* de Montaigne » dans Dornier, Carole (dir.), *Écriture et exercice de la pensée*, Caen, Université de Caen Basse-Normandie, 2001, p. 17.

²²³ Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 20.

²²⁴ E. Vila-Matas, « Viaje a los orígenes mismos del ensayo », *Una vida absolutamente maravillosa*, p. 269-272.

avec la digression discursive que permet l'essai. La fragmentation des textes est une manière de passer d'un sujet à l'autre sans recourir nécessairement à des transitions qui suivraient un ordre logique²²⁵. À ce sujet, il existe une image importante pour Vila-Matas, qui lui vient de l'écrivain français Jean Echenoz, celle de « l'oiseau migrant » :

[...] un procédé dont j'ai eu vent par Jean Echenoz, 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 migrant (*Le Mal de Montano*, p. 209-210)²²⁶.

L'attrait pour la forme digressive est tout de même antérieur à sa rencontre avec Echenoz, car elle lui vient du grand maître de la digression : Laurence Sterne. L'importance de cet écrivain est précisément en rapport avec la forme discursive de l'ouvrage *Vie et opinions du chevalier Tristram Shandy* qu'il considère comme un des premiers à avoir construit son roman

²²⁵ Dans la perspective des réflexions d'Ugo Dionne, il est intéressant de constater que l'emploi de la fragmentation du texte est caractéristique d'une tradition littéraire récente qui oppose le modèle du fragment « au discours totalisant que suppose la linéarité » (*La voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*, Seuil, coll. « Poétique », 2008, p. 238) de la littérature classique. De ce fait, à travers la structure fragmentaire « [e]n contraste avec le roman et la nouvelle classiques – avec leur hantise de la continuité graphique et de la lisibilité absolue –, se dresse l'antiroman des Scarron, Furetière, Fielding, Sterne et Diderot » (p. 239). Ainsi, par sa revendication du modèle de Sterne et par sa pratique d'une écriture fragmentaire, la démarche vilamatassienne peut être perçue comme une façon de montrer son refus du roman réaliste linéaire.

²²⁶ L'image de l'oiseau migrant est également mentionnée dans l'article que Vila-Matas dédie à ses impressions de lecture d'Echenoz dans « Echenoz en travesía », *Una vida absolutamente maravillosa*, p. 26-27.

presque entièrement avec des digressions, « réinventant » ainsi le genre du « roman-essai » :

Laurence Sterne, qui avait quasiment inventé avec son livre le roman-essai, un genre littéraire dont nombreux sont ceux qui ont cru qu'il était une innovation fondamentale de notre époque alors qu'en réalité, le roman-essai, avec sa façon particulière de traiter les relations entre réalité et fiction, existe depuis que Sterne, bon lecteur de Cervantès et de Montaigne, l'a réinventé (*Docteur Pasavento*, p. 46).

La particularité de la digression est qu'elle relève de la mise en texte du « courant de conscience » (*Docteur Pasavento*, p. 46), ce qui permet à Vila-Matas de considérer le livre de Sterne moins comme un roman que comme « un essai sur la vie, un essai ourdi avec un fil narratif ténu, plein de monologues, où les souvenirs réels occupent très souvent la place des événements feints, imaginés ou inventés » (*Docteur Pasavento*, p. 47). La lecture que fait Vila-Matas de l'œuvre de Sterne apparaît comme une description de son propre livre, *Docteur Pasavento*, pouvant dès lors être lu plus comme un essai que comme un roman du fait de la présence d'un discours personnel qui allie réflexions, souvenirs et imagination. L'essai se substituerait de la sorte au roman en tant que « genre de tous les genres », en tant que lieu où tous les autres genres peuvent coexister.

En plus du discours non linéaire, l'usage réitéré de la première personne du singulier renforce le fait de pouvoir considérer l'essai comme une des formes principales de ses romans. La digression combinée avec le « je » du narrateur sont le moyen dont l'auteur se sert pour insérer des réflexions littéraires aussi bien que personnelles dans les textes. Dans cette perspective, J. M. Pozuelo Yvancos définit le « je » des romans de Vila-Matas comme un « je » narratif et réflexif en même temps : « [ce] sont des

fictionnalisations ou figurations d'un je nécessairement imaginaire bien que réflexif : une voix fictionnelle narratrice et pensante à la fois »²²⁷.

Cette tendance vers une écriture de plus en plus tournée vers l'essai, donc vers la réflexion, se trouve également dans *Air de Dylan*, ouvrage dans lequel l'auteur jette un regard critique et rétrospectif sur son œuvre et sur sa productivité littéraires, faisant de la sorte une démarche autoréflexive qui sera narrativisée. Du reste, il convient de rappeler que l'écrivain a considéré ce livre comme étant le « plus personnel de tous » en tant qu'il dévoile ses pensées sur sa démarche scripturale par l'intermédiaire du narrateur. Bien que le livre soit présenté comme un roman et qu'il soit construit en tant que tel (avec des personnages dont on raconte l'histoire), *Air de Dylan* est un véritable exercice de critique de soi, de prise de recul sur le parcours de l'écrivain-narrateur double de l'auteur, lui-même double de l'écrivain Lancastre, le père de Vilnius. En effet, lorsque le narrateur est sollicité par le couple de Vilnius et Débora pour écrire l'autobiographie apocryphe de Lancastre, cette autobiographie est qualifiée d'« autocritique », se faisant de la sorte un reflet du propre Vila-Matas comme le montre ce passage :

J'ai commencé à ébaucher un livre qui pourrait présenter cette quatrième de couverture dont Débora rêvait : « Voici l'autocritique féroce qu'a su faire de lui-même ce malheureux écrivain, amoureux de toutes sortes d'impostures et de jeux d'avant-garde... ».

Je m'amuserais à critiquer par l'intermédiaire de Lancastre toute la littérature de ma propre génération, sans oublier, bien sûr, moi-même (*Air de Dylan*, p. 272).

Une fois de plus, le roman se fait le lieu d'une réflexion sur la littérature. L'aspect critique se présente sous la forme de commentaires faits

²²⁷ « son ficcionalizaciones o figuraciones de un yo necesariamente imaginario aunque reflexivo: una voz ficcional narradora y pensante a un tiempo », J.M. Pozuelo Yvancos, « El ensayo en la poética narrativa », *art. cit.*, p. 24-25.

par le narrateur au sujet de son propre parcours ainsi que ceux de Vilnius à l'égard de son père, lui aussi un sosie de Vila-Matas. Dans cet ouvrage, la réflexion est entièrement fondue dans la narration.

En regard de l'histoire du genre de l'essai, il n'est pas étonnant de trouver ce mélange entre écriture romanesque et écriture essayistique. La proximité entre le roman et l'essai, la porosité de leurs frontières a été mise en évidence dans le travail de Marielle Macé qui mentionne l'existence de la synonymie entre les deux termes dès le début du XX^e siècle :

Science et figure, savoir et fiction, essai et roman ont en quelque sorte, en ce début du XX^e siècle, échangé leurs situations. C'est bien ce que suggère la curieuse formule à laquelle se résume la première occurrence du genre « essai » dans le *Catalogue de la librairie française* rédigé [...] en 1912 : « Essai. Voyez *Romans* »²²⁸.

Marielle Macé retrace le moment où l'essai est redevenu une catégorie littéraire après être passé par une phase plutôt proche du domaine scientifique, notamment avec sa réappropriation par les intellectuels anglais du XVII^e siècle (principalement Bacon et Locke²²⁹). C'est donc après avoir été considéré pendant plus de deux siècles comme un type d'écriture scientifique que l'essai retourne doucement vers le domaine du littéraire au début du XX^e siècle. Mais en ce qui concerne l'écriture de fiction, l'essai – dans le sens où l'entendait Montaigne – était venu s'immiscer dans les romans bien avant, ainsi que le propose Vila-Matas au sujet de l'œuvre de Sterne. Par leur aspect fragmenté, par la présence de réflexions littéraires, par la présence

²²⁸ M. Macé, *Le Temps de l'essai*, op. cit., p. 6.

²²⁹ « Bacon cherche à formuler scientifiquement des règles de conduite ; l'objectif est didactique et informe la structure du texte, qui se rapproche davantage des traités scientifiques que des méditations montaigniennes. [...] Lorsqu'en 1690 paraît l'*Essai sur l'entendement humain* de Locke, deuxième sommet de la tradition anglaise de l'essai et œuvre d'un philosophe professionnel refermant un siècle entier de traités magistraux, c'est une interrogation sur l'adéquation des idées aux choses, guidée par une logique empirique, qui fait la spécificité de l'essai, entendu désormais comme le point de départ d'une élaboration conceptuelle » (M. Macé, *Le Temps de l'essai*, op. cit., p. 17-18).

d'une voix essayistique et narrative à la fois, les textes de Vila-Matas ne peuvent véritablement être pensés dans une seule catégorie générique puisque cela conduirait à exclure toutes les autres.

Cependant, il est intéressant de noter que cette mixité entre les deux genres a pris une direction quelque peu particulière au cours du XX^e siècle (par rapport à ce que faisaient par exemple Sterne ou Diderot), la fiction devenant alors lieu de réflexion. Cette nouvelle direction allie réflexion critique et réflexion sur la littérature et sur le processus même de l'écriture en train de se faire. À ce sujet, le théoricien espagnol Gonzalo Sobejano a créé un néologisme, le « roman pensémental », pour décrire l'importance de la présence de l'aspect réflexif des romans, notamment dans l'Espagne de la dernière décennie du XX^e siècle ; dénomination qui, du reste, convient également pour qualifier certaines œuvres contemporaines françaises :

[...] s'il existe déjà dans notre langue une « scène descriptive » (telle page qui décrit un paysage, par exemple) pourquoi ne serait-il pas possible de parler d'un roman « scriptif », intéressé par l'écriture en tant qu'écriture ? Et si dans notre langue l'adjectif « sentimental » existe pourquoi ne pas tolérer son jumeau : « pensémental », tout aussi légitime que l'autre ? ²³⁰.

Ce type de roman n'est pas uniquement constitué par une forte métatextualité, qui aboutirait à des romans « repliés sur eux-mêmes »²³¹,

²³⁰ « Pero si existe ya en nuestro idioma “una escena descriptiva” (tal página que describe un paisaje, por ejemplo) ¿por qué no podrá hablarse de una novela “escriptiva”, interesada en la escritura como escritura? Y si en nuestro idioma existe el adjetivo “sentimental” ¿por qué no tolerar su gemelo: “pensamental”, tan legítimo como aquel? », Sobejano, Gonzalo, « Narrativa española 1950-2000 », *Arbor* [en ligne], n°693, 2003, p. 108. URL : <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/issue/view/55> (consulté le 30/04/15).

²³¹ G. Sobejano qualifie ainsi les romans des années 1980 comme « un type de roman qui ne veut qu'être lui-même, roman et seulement roman, fiction et seulement fiction, sans pour autant se refuser un lien avec la réalité du monde, de la vie et de la conscience de la vie et du monde, mais en situant le lien dans le procès et non dans le produit » (*art. cit.*, p. 106). « un tipo de novela que no quiere ser más que ella misma, novela y solo novela, ficción y solo ficción, sin por eso negarse a un enlace con

mais il met en place une véritable pensée en acte sur la narration même ou, ainsi que la décrit le critique Juan Antonio Masóliiver Ródenas, une « pensée dans l'action, pensée de l'action »²³². C'est ce que fait Vila-Matas dans ses romans, qu'il accepte volontiers de considérer comme des œuvres pensémentales : « Un grand professeur et critique espagnol, Sobejano, parlant de mes livres à partir de *Bartleby et Compagnie*, les a placés, aux côtés de ceux de Javier Marías, dans la catégorie qu'il appelle roman *pensamental* »²³³. La différence entre une œuvre uniquement métalittéraire et une narration pensémentale est que la réflexion, la pensée qui a lieu dans l'écriture sort du cadre du purement littéraire pour « orienter le lecteur vers la réflexion sur le façonnage du texte, vers la poétique de l'acte de romancer, la théorie de l'art, la contemplation intelligente de la réalité et vers la conscience qui la perçoit et la recrée »²³⁴. Dans cette perspective, le roman n'est pas seulement le lieu d'une réflexion sur lui-même, il est aussi, et surtout, le lieu d'une pensée sur le monde à partir de la pensée sur la littérature. C'est précisément cette réflexion-là sur les liens entre écriture, littérature et réalité qui sont au centre de ce que Vila-Matas a lui-même sous-titré « fiction critique ». Avant d'aller plus loin en ce qui concerne les liens entre la pensée littéraire et la pensée sur le monde, il convient de s'attarder sur le changement touchant les mélanges des genres avec ce qu'il considère comme des « essais narrés ou narrations réflexives »²³⁵ : matérialisés dans *Perdre des théories*, *Chet Baker pense à son art*²³⁶ et *Impressions de Kassel*.

la realidad del mundo, de la vida y de la conciencia de la vida y del mundo, pero situando el enlace en el proceso y no en el producto ».

²³² Masóliiver Ródenas, Juan Antonio, « Espejismos en una galería de espejos », *Insula*, n° 546, juin 1992. Cité par G. Sobejano, *art. cit.*, p. 108.

²³³ « Un gran profesor y crítico español, Sobejano, hablando de mis libros a partir de *Bartleby y Compañía*, los ha situado [...] en el apartado que él llama narrativa *pensamental* », E. Vila-Matas, *Fuera de aquí*, *op. cit.*, p. 134.

²³⁴ « orientando al lector hacia la reflexión sobre la hechura del texto, hacia la poética del novelar, la teoría del arte, la contemplación intelectual de la realidad y la conciencia que la percibe y la recrea », G. Sobejano, *art. cit.*, p. 110.

²³⁵ E. Vila-Matas, *Fuera de aquí*, *op. cit.*, p. 203.

²³⁶ Vila-Matas, Enrique, *Chet Baker pense à son art*, Paris, Mercure de France, coll. « Traits et portraits », 2011.

Les essais narrés

Il a été question de la présence du genre de l'essai dans les romans, mais l'effet inverse existe également avec des essais imbriqués dans une matière narrative, rendant la distinction générique classique ineffective, d'où le terme « essais narrés » qui permet d'allier les deux genres dans une seule entité. Partant d'un ordre chronologique, *Perdre des théories* (2010), *Chet Baker pense à son art* (2011) et *Impressions de Kassel* (2014) seront analysés dans la perspective de l'essai narré.

Perdre des théories part du principe que tout romancier doit écrire un roman à partir de sa propre théorie de la littérature. Pourtant, si la conclusion de l'ouvrage est que le seul objectif de cette théorie était d'être « perdue », Vila-Matas n'est pas fidèle à son propre précepte puisqu'il écrit *Dublinesca* en mettant à l'œuvre les cinq principes élémentaires de sa théorie, montrant par là que la réflexion théorique sur la littérature s'avère être effectivement féconde pour la création romanesque. Dans le cas de ce texte, l'essai se trouve directement lié à la fiction puisque, d'une part, la création de la théorie est ancrée dans un récit narratif et, d'autre part, l'essai fait partie de l'univers fictionnel de *Dublinesca* dans le sens où le protagoniste, Samuel Riba, en est l'auteur :

Dans sa chambre de Lyon, les heures de réclusion s'égrenant à l'infini, il s'est efforcé de mettre au point une théorie générale du roman qui, à partir des enseignements repérés dès le départ dans *Le Rivage des Syrtes*, établissait les cinq éléments selon lui indispensables pour le roman à venir. Ces éléments, d'après lui essentiels, tous présents dans le roman de Gracq, sont : intertextualité, connexions avec la haute poésie, conscience d'un paysage moral en ruines, légère supériorité du

style sur l'intrigue, l'écriture perçue comme une horloge qui avance (*Dublinesca*, p. 15)²³⁷.

Le lien entre l'essai et la fiction apparaît de ce point de vue comme étant *extérieur* au texte *Perdre des théories*. Mais le lien avec la fiction ne se réduit pas à ce seul lien avec le roman *Dublinesca*, car à *l'intérieur* du texte théorique se trouvent des éléments de fiction, à commencer par la mise en situation du narrateur. Le texte n'est donc pas purement théorique puisqu'il met en scène un personnage-narrateur dans une situation particulière (le déplacement à Lyon pour y donner une conférence et son oubli de la part des organisateurs) qui sera le déclencheur de l'écriture de la théorie. La mise en situation, le récit du voyage, de l'arrivée à l'hôtel et des premières angoisses sont le contexte qui explique la naissance du texte : « cet oubli opportun avait produit une théorie » (*Perdre des théories*, p. 53). La théorie est donc ancrée dans un récit narratif.

Par ailleurs, le narrateur en vient à imaginer sa situation comme faisant partie d'un récit dont il serait lui-même le protagoniste : « j'avais commencé à me voir moi-même dans un court récit imaginaire intitulé *L'attente* [...] j'ai commencé à sentir que tout ce qui m'arrivait faisait partie de cette nouvelle » (*Perdre des théories*, p. 23). Cette nouvelle imaginaire intitulée *L'attente*, dont le narrateur serait le protagoniste, n'est autre que le récit de *Perdre des théories*, faisant de la sorte que le texte puisse être lu comme une fiction (puisque'elle est inventée par le narrateur fictif) et comme une théorie littéraire en même temps.

« Essai narré ou narration réflexive », telle est la dénomination utilisée à l'endroit de ce texte. Lors d'un entretien avec André Gabastou, ce dernier demande à l'auteur quel est le lien entre ses romans et les essais et articles publiés dans la presse, ce à quoi l'écrivain répond :

²³⁷ On reconnaîtra bien sûr les cinq éléments indispensables pour construire un roman qui avaient été développés dans *Perdre des théories*.

Tout est étroitement lié, de la même manière qu'essai et fiction s'entrelacent dernièrement dans pratiquement tout ce que j'écris. *Perdre des théories*, en ce sens – peut-être parce que *c'est un essai narré ou une narration réflexive* –, se rapproche le plus du genre dans lequel je me sens définitivement le plus à l'aise, dans lequel je m'amuse le plus et me sens le plus libre²³⁸.

Il est important de relever ce bien-être éprouvé par l'auteur dans ce genre hybride, car suite à la parution de *Perdre des théories* et de *Dublinesca*, les livres suivants entrent pleinement dans cette catégorie des essais narrés ou narrations réflexives avec *Chet Baker pense à son art* (2011), *Air de Dylan* (2012), ainsi que son dernier livre parut à ce jour, *Impressions de Kassel* (2014). Cette plongée heureuse dans une écriture sans frontières génériques peut être considérée comme l'aboutissement du parcours de l'écrivain vers les *autres romans* dont il se réclamait après *Le Voyage vertical*.

L'année suivant la publication de *Perdre des théories* paraît le recueil de nouvelles *Chet Baker pense à son art*²³⁹ qui prend son titre de la dernière nouvelle du recueil, éditée pour la première fois dans ce livre. Cette nouvelle constitue le point culminant de ce nouveau genre vilamatassien dans la mesure où elle marque le début d'une nouvelle façon d'écrire, ouvertement penchée vers la réflexion, le tout baignant dans un récit fictif et éventuellement autobiographique. Par le sous-titre « fiction critique », *Chet Baker pense à son art* annonce son statut hybride, bien qu'il fasse partie d'un recueil de *nouvelles*, qui se voit confirmé par le mélange de réflexion et écriture narrative à l'œuvre dans le texte. De plus, ayant pour personnage

²³⁸ Je souligne. « Está todo estrechamente ligado, del mismo modo que ensayo y ficción se entrelazan últimamente en casi todo lo que escribo. *Perder teorías*, en este sentido – quizás por ser *ensayo narrado o narración reflexiva* –, se acerca más al género en el que me encuentro más a gusto, me divierto más, me siento más libre, en definitiva », E. Vila-Matas, *Fuera de aquí*, *op. cit.*, p. 203.

²³⁹ L'édition espagnole est un recueil de nouvelles tandis que l'édition française ne contient que la nouvelle intitulée *Chet Baker pense à son art* (Paris, Mercure de France, coll. « Traits et portraits », 2011).

principal un critique, l'intrigue de ce texte est, sans aucune surprise, une interrogation d'ordre littéraire.

Partant de l'idée qu'« il y a de grandes différences entre un récit confortable et la réalité brutale du monde » (*Chet Baker pense à son art*, p. 7), le narrateur pose la question de savoir quel type d'écriture correspond le mieux à la complexité de la vie qui n'est pas, à la différence d'un récit, linéaire : « Comment réconcilier la réalité et la fiction en faisant en sorte en plus que celle-ci, en devenant aussi sauvage et indéchiffrable que la réalité, devienne tout à coup sous nos yeux émerveillés pleinement lisible ? » (*Chet Baker pense à son art*, p. 29). Pour tenter de répondre à cette interrogation, il divise les créations narratives en deux catégories très différentes du point de vue de la forme mais tout aussi légitimes l'une que l'autre. La première catégorie est celle qui tenterait de reproduire la complexité de la réalité brutale et incompréhensible à travers une forme « non narrative », dont *Finnegans Wake* de Joyce se fait l'œuvre représentative (ce qu'il appellera la voie « Finnegans »). La deuxième, ayant pour représentant *Les fiançailles de Monsieur Hire* de Simenon, donnerait au contraire un ordre à cette réalité grâce à l'« ingéniosité narrative » (appelée la voie « Hire »).

Le texte développe une longue réflexion sur la manière idéale d'introduire « l'ombre radicale de *l'inénarrable* dans les conventions narratives de toujours » (*Chet Baker pense à son art*, p. 79). En utilisant un processus similaire à celui employé dans *Le Mal de Montano*, le texte met en scène l'écriture intime du narrateur réfléchissant à des questions littéraires qui, par un effet de double mise en abyme, attribue ses pensées à un personnage imaginaire double du narrateur (et de Vila-Matas par la même occasion) :

Je peux imaginer un critique immergé dans le *vague flottement* d'une nuit de sa vie essayant d'écrire un long texte d'un genre qu'il appelle « fiction critique » et qui, quasiment sans s'en rendre compte, malgré la contrariété initiale que cela représente pour lui, se transforme en

observateur et éventuel narrateur d'une histoire traditionnelle où il y a des personnages (*Chet Baker pense à son art*, p. 118).

Le personnage du critique devient ici lui-même un personnage de fiction susceptible d'être le protagoniste d'une « histoire traditionnelle » – situation qui n'est pas sans rappeler celle de l'écrivain oublié dans *Perdre des théories* qui se fait protagoniste du récit *L'attente*. Cet effet de double miroir renvoie au fait que le discours critique qui venait s'immiscer dans le discours narratif des romans s'incarne en un personnage lui-même intégré dans un univers de fiction. De sorte que les liens entre réalité et fiction ne se font plus uniquement au niveau du discours, mais aussi au niveau diégétique puisque la figure du critique devient un personnage fictionnel ; se faisant de la sorte l'incarnation de la solution au dilemme posé par le texte. Ce personnage sera ensuite représenté par le musicien Chet Baker qui incarnerait en sa personne l'assemblage idéal du *Finnegan* avec le *Hire* : « Le critique sent qu'il a intériorisé Finn et Hire et voit dans sa propre personne hors de la chambre, dans l'inclémence hivernale, transformée en cet homme qui pourrait être Chet Baker » (*Chet Baker pense à son art*, p. 123).

De la même manière que dans *Perdre des théories*, la réflexion est enchâssée dans un récit narratif en tant qu'elle est le fruit des pensées d'un personnage imaginaire, lui-même étant le produit de la réflexion sur l'écriture du narrateur-protagoniste. De plus, ce texte se présente comme une réflexion purement personnelle, et qui plus est, « secrète », sans aucun objectif de publication, afin d'empêcher la mise en place des artifices narratifs d'une écriture vouée à être lue :

[...] à vrai dire, je ne me considère comme un vrai critique que lorsque j'écris pour moi, expérimente des formules personnelles et fais de la fiction critique comme ce soir où je note toutes ces phrases dont je sais que, par chance, elles resteront inédites [...]. Écrire ce que j'ai

réellement envie d'écrire sans en plus être obligé d'écrire un texte radical et secret me réussit toujours très bien – par exemple en ce moment même –, parce que je sais que ce sont les seuls moments où, n'ayant pas à briguer les suffrages du public [...], je peux enfin faire de la critique comme j'en rêve. (*Chet Baker pense à son art*, p. 27)

Écrit dans une perspective purement personnelle, puisqu'elle n'est prétendument pas vouée à la publication, le texte se place sous le signe de la liberté, la digression, le commentaire, la réflexion, qui en font un texte de type essayistique à la manière des *Essais* de Montaigne (bien que l'ouvrage de Montaigne ait été écrit en vue d'être lu par ses proches). En acceptant que les caractéristiques de l'essai soient la fragmentarité (le texte est découpé en petites parties numérotées), l'usage d'un « je » réflexif, les digressions, impressions personnelles, commentaires, *etc.*, il est donc pertinent de considérer ce texte comme un « essai narré ».

La tendance vers l'essai initiée avec *Perdre des théories* prend une place beaucoup plus importante dans son dernier livre, *Impressions de Kassel*. Bien que ce livre soit présenté comme étant un roman²⁴⁰, il s'agit là d'un véritable essai sur l'art contemporain. Ayant la forme d'un récit, l'accent est porté sur les réflexions du narrateur au sujet de l'art contemporain et de l'avant-gardisme.

En ce qui concerne les traits romanesques du texte, il y a avant tout le fait qu'il s'agit d'un récit de voyage. De plus, bien que cela ne soit pas dit explicitement dans le texte, Vila-Matas a spécifié dans des textes parallèles à la parution du livre que, comme à l'ordinaire, le protagoniste n'est pas lui :

²⁴⁰ L'édition espagnole Seix Barral comprend autant des romans que des essais, ce qui pourrait contribuer à la difficulté à classer le livre, mais la quatrième de couverture (« ce livre raconte l'histoire ») aiguille rapidement le lecteur vers le fait qu'il s'agit en principe d'un récit romanesque. L'édition française indique qu'il s'agit d'une réflexion qui se déroule « au cœur de la fiction littéraire ». De même, dans le site web de l'auteur, il est clairement dit que ce livre est un roman : « esta novela se inicia [...] » (« Autobiografía literaria » [en ligne] <http://enriquevilamatas.com/autobiografia.html>). Voir également Vila-Matas, Enrique, « Ser contemporáneos », *Textos* [en ligne] URL : <http://enriquevilamatas.com/textos/textosercontemporaneos.html> (consulté le 30/04/15)

« Le *leitmotiv* de l'exposition ["Collapsus et récupération"] m'a semblé très adéquat pour raconter l'histoire de ce personnage appelé Enrique Vila-Matas »²⁴¹. Ensuite, l'imagination trouve également une grande place puisqu'il s'agit principalement du récit des pensées du voyageur pendant son séjour à Kassel, et que les pensées sont toujours traversées d'une bonne part d'imaginaire. C'est le cas, par exemple, d'un passage durant lequel l'écrivain, attrapé par son enthousiasme mental, reste dans un bus pendant des heures à imaginer ce qui se passerait s'il en descendait pour aller à la place qui l'attend dans le restaurant chinois où il est censé écrire à la vue de tout le monde : « Dans cette scène inventée de A à Z sur mon siège du bus roulant sur la Auedamm, un jeune serveur chinois qui avait l'air las me conduisait à l'intérieur du Dschingis Khan à ma table de maudit *writer* invité » (*Impressions de Kassel*, p. 198). Quand bien même le texte est qualifié de roman, la dimension réflexive du livre est d'autant plus importante que le récit du voyage est principalement centré sur les pensées suscitées au cours de ses promenades dans Kassel par la vision des installations artistiques. Il a lui-même qualifié ce livre d'« essai narré ou narration essayistique », de « promenades pensées »²⁴².

Impressions de Kassel est donc un roman inspiré d'une expérience réelle (sa participation à la Documenta 13 de Kassel, la plus grande exposition d'art contemporain au monde, a réellement eu lieu²⁴³) qui lui aura permis de repenser sa trajectoire d'écrivain à la lumière du concept d'avant-garde, concept qu'il considère comme étant un des socles de son entreprise littéraire :

D'une certaine manière, *Impressions de Kassel* est une enquête sur l'état réel de mes relations avec l'avant-garde, sur les raisons pour

²⁴¹ Vila-Matas, Enrique, « La curiosidad significa vida », Entretien avec Pablo Fernández et Ralf Pascual, *Ronda Iberia* [en ligne], avril 2014, p. 39-42, p. 40, URL : <http://bluevista.ceros.com/iberia/rondaabril2014/page/1> (consulté le 10/05/2015).

²⁴² « son paseos pensados », *Ibid.*, p. 40.

²⁴³ Je renvoie au site de l'exposition : <http://www.documenta.de/en/about-documenta.html> (consulté le 10/05/15).

lesquelles elle m'a tant fasciné et sur la question de savoir si elle m'attire toujours autant. C'est aussi une enquête sur l'idée même d'innovation. L'avant-garde doit-elle nécessairement innover ?²⁴⁴.

Ce roman est l'illustration parfaite de la « narration réflexive » en ce sens qu'il raconte l'évolution de ses réflexions à partir du récit de son voyage à Kassel, mais aussi par le fait que c'est précisément la curiosité intellectuelle, le désir de mener à bien une réflexion au sujet de l'art contemporain qui le fait accepter la proposition de participer à la Documenta 13 : « Je suis venu pour enquêter sur l'essence, le noyau pur et dur de l'art contemporain. Je suis venu pour savoir s'il existe encore une avant-garde artistique » (*Impressions de Kassel*, p. 116). C'est donc la stimulation intellectuelle qui conduit le narrateur-écrivain à accepter une proposition d'apparence étrange, car quel serait le lien entre un écrivain et une exposition d'art contemporain ? Une des réflexions à l'intérieur du livre est précisément celle du dialogue entre les différentes formes de l'art, dont la littérature fait partie. L'invitation faite à l'écrivain pour qu'il aille écrire dans un restaurant chinois à la vue de tout le monde témoigne de l'ouverture grandissante entre les différentes pratiques artistiques et la littérature²⁴⁵. L'inévitable lien existant entre les arts plastiques et la littérature est mis en évidence au sein même de la Documenta à travers l'invitation faite à des écrivains pour y participer, mais aussi dans le livre

²⁴⁴ « En cierto sentido, Kassel no invita a la lógica investiga el estado real de mis relaciones con el vanguardismo, por qué me fascinó tanto y si sigue atrayéndome como entonces. Y también investiga acerca de la idea de innovación misma. ¿Ha de necesariamente innovar el vanguardismo? », E. Vila-Matas, « Autobiografía literaria » [en ligne] <http://www.enriquevilamatas.com/autobiografia.html> (consulté le 30/04/15). Voir également à ce sujet le chapitre 52 d'*Impressions de Kassel*, dans lequel ce thème est développé (p. 264-267).

²⁴⁵ Cet échange de plus en plus commun entre l'art plastique et la littérature est également présent chez Georges Perec, qui laisse une place très importante à la peinture à l'intérieur de ces œuvres (*Un cabinet d'amateur*), mais aussi, à l'inverse, les œuvres de Perec ont inspiré bon nombre d'artistes. Voir à ce sujet Jean-Luc Joly (dir.), *Perec et l'Art contemporain*, Cahiers Georges Perec, n° 10, Bordeaux, Le Castor Astral, 2010.

dans la mesure où l'exposition de Kassel est associée à l'univers littéraire de plusieurs manières.

D'abord, à travers la comparaison avec le jardin inventé par Roussel dans *Locus Solus* :

À Kassel, tandis que je marchais parmi ce qui était de plus en plus pour moi une grande propriété pleine de bizarreries, je me sentais comme le promeneur de *Locus Solus*, ce grand oisif, ce marcheur erratique se livrant à un vagabondage perplexe (*Impressions de Kassel*, p. 284).

Dans cette perspective, bien que l'exposition ait réellement eu lieu, elle est présentée et vécue par le narrateur de manière romanesque puisqu'elle est perçue sous le prisme des promeneurs du roman de Roussel. De la même manière, le narrateur en vient à s'imaginer être dans un de ses propres romans : « [...] aller en direction de ce lieu "non cultivé"²⁴⁶ de Huyghe revenait au fond à se déplacer vers une certaine atmosphère qu'on trouve dans mes fictions » (*Impressions de Kassel*, p. 294). La littérature reste déterminante dans la perception globale du protagoniste, qui se réfère régulièrement aux œuvres d'autres écrivains, notamment *Le buste de l'empereur* de Joseph Roth, dont le personnage de Piniowsky donne son nom au narrateur : « Aussi ai-je décidé de changer mon nom et de m'appeler Piniowsky » (*Impressions de Kassel*, p. 265).

Ensuite, le narrateur envisage la réflexion sur l'art comme pouvant être utile pour penser la littérature : « J'étais de plus impatient de voir si l'avant-garde littéraire actuelle – dont on pouvait douter de l'existence – et l'avant-garde artistique qui se donnait rendez-vous tous les cinq ans à la Documenta étaient très différentes » (*Impressions de Kassel*, p. 19). Cette curiosité du narrateur à l'égard de l'art contemporain et de ce que le voyage à Kassel pourrait apporter à sa conception de la littérature est le résultat du

²⁴⁶ Il s'agit de la traduction du nom de l'installation de cet artiste : *Untilled* en anglais.

besoin de nouveauté annoncé dès le début du roman, nouveauté qu'il trouve dans la sortie d'un univers purement littéraire :

[...] depuis que je m'étais remis du collapsus provoqué par ma vie dissolue, je faisais l'expérience d'un rétablissement sur tous les plans et, au sein même de ce processus, mon écriture s'était ouverte à d'autres arts que la littérature. Autrement dit, la matière uniquement littéraire avait cessé de m'obséder et j'avais ouvert le jeu à d'autres disciplines (*Impressions de Kassel*, p. 18).

La question de l'ouverture à d'autres disciplines est ici directement liée au mélange des types de discours qui accompagnent ces disciplines. De fait, l'écrivain-narrateur reçoit un courriel dans lequel on lui conseille de « se passer des genres » s'il décide d'écrire sur son voyage à Kassel afin de parvenir à transcrire la poésie qu'il pourra y ressentir : « Si tu décides de le faire, moi, à ta place je ne parlerais pas des genres et je rappellerais que tout art et toute science procédant de la parole, quand ils opèrent comme de l'art en soi et accèdent à leur plus haut sommet, apparaissent comme de la poésie » (*Impressions de Kassel*, p. 258-259). Comme à l'ordinaire, ce qui est important dans le texte c'est moins sa véracité par rapport aux faits réels que le résultat de ces faits au niveau de la réflexion : « [une] version plus réelle ne changerait rien à l'approche de la vérité des événements, à l'éclat de l'authenticité qui repose au fond de mon livre »²⁴⁷. Ce qui est important de voir dans le livre est moins la justesse des faits racontés par rapport à la réalité, que le résultat de cette aventure roussélienne vécue à Kassel. Dans le roman, il est à plusieurs reprises explicité, sous la forme de la référence au conseil que Mallarmé donna à Édouard Manet, de donner plus d'importance à l'effet produit qu'à l'objet lui-même : « Peindre non pas la

²⁴⁷ « [una] versión más real no modificaría la aproximación a la verdad de lo sucedido, el brillo de lo auténtico que descansa en el fondo de mi libro », Vila-Matas, Enrique, « Breve entrevista inventada » [en ligne] URL : http://enriquevilamatas.com/obra/l_kasselnoinvita.html (consulté le 30/04/15).

chose, mais l'effet qu'elle produit » (*Impressions de Kassel*, p. 236). C'est donc grâce à l'ouverture à une autre forme d'art que l'auteur apporte un nouveau souffle à sa conception de la littérature.

*

Ainsi, les romans de Vila-Matas sont traversés par des réflexions sur la littérature et sur sa pratique d'écrivain de la même manière que ses essais sont traversés d'éléments de fiction. Le seul moyen de faire une distinction générique entre ses textes est de prendre en compte la classification éditoriale établie par l'écrivain lui-même. Qu'ils soient publiés en tant qu'essais ou en tant que romans, le style est toujours le même, renforçant par là l'idée d'insuffisance ou d'inutilité d'une telle différenciation. Pour l'écrivain, il n'y a dans tous les cas aucune différence du point de vue de *l'écriture* qui est, en fin de compte, le seul genre véritablement possible. À ce sujet, Pozuelo Yvancos part du principe que le roman est une somme de genres donnant un ensemble nouveau, et qu'il « faudrait le dire aussi d'un nouveau genre, *l'écriture* »²⁴⁸.

Mettant en perspective pratique scripturale de Vila-Matas des dernières décennies avec son dernier livre, l'ouverture de l'écriture à différents genres est le reflet du besoin de l'ouverture à d'autres disciplines afin de continuer à alimenter la réflexion sur la littérature et, plus précisément, sur son rôle dans la construction d'une vision du monde, d'une philosophie de la vie. De fait, l'intégration de la méditation personnelle (au sens où Vila-Matas pense son rapport personnel à l'écriture) et de la réflexion de type théorique sur la littérature pour éviter l'enlisement dans les discours recyclés conduisent le narrateur à s'interroger sur le rôle de l'art dans la vie. Et Vila-Matas d'arriver à la conclusion que littérature, art et vie ne sont qu'une seule et même chose. Les connexions établies dans le roman entre littérature et art

²⁴⁸ « habría que decirlo de un nuevo género, *la escritura* », J.M. Pozuelo Yvancos, *Figuraciones del yo, op. cit.*, p. 166.

situent les deux univers sur le même plan dans le sens où ils sont des moyens de connaissance. Ce sont les connaissances que véhicule la littérature qui feront l'objet du prochain chapitre.

CONCLUSION

Georges Perec et Enrique Vila-Matas sont des écrivains qui accordent une grande importance à la part de réflexion liée à l'écriture de fiction. Que ce soit dans des textes de critique ou dans des écrits de fiction, la réflexion sur la littérature et ses mécanismes est manifeste dans leur écriture et dans leur approche de la littérature. À travers les parodies de textes scientifiques, les personnages chercheurs, critiques ou scientifiques, à travers la mise en abyme du code qui régit les textes, les deux écrivains font du discours essayistique un élément indissociable de la fiction.

Malgré un changement passager de nature avec la reprise « scientifique » qu'en ont fait Bacon ou Locke, l'essai est toujours demeuré une ressource de la pratique scripturale depuis son invention par Montaigne, en particulier au cours du XX^e siècle. S'il a pu être considéré comme un « produit bâtard »²⁴⁹ – parce qu'il ne propose ni un discours scientifique ni une forme artistique –, il a fini par trouver une légitimité en tant que genre littéraire et, du même coup, a rendu à la littérature sa légitimité en tant que discours participant de la construction du savoir :

[...] écriture légitime de la pensée, discours de savoir non assujetti, à l'épistémologie décrochée ; [l'essai] incarne une tentative de reconquête du territoire de la pensée, une réponse spécifiquement littéraire à de nouvelles « inquiétudes » intellectuelles, bref, le maintien de la

²⁴⁹ Théodor Adorno mentionne la mauvaise réputation du genre, notamment en Allemagne (« L'essai comme forme », *art. cit.*, p. 5).

littérature dans la construction du savoir [en réponse] au risque de marginalisation de la littérature dans la distribution des disciplines²⁵⁰.

Avec l'émergence des différentes disciplines en sciences humaines, la littérature s'est vue déposséder de sa légitimité à produire un discours savant sur le monde. Cette dévalorisation de la littérature aura contribué en partie au changement de voie vers une écriture de type plus critique que romanesque, en particulier au tournant du XX^e et du XXI^e siècle. Cette appropriation d'un discours critique par les romanciers apparaît comme une manière de « sauver » la littérature en la faisant participer à l'apport de connaissances sur l'homme :

[...] la littérature transcende toujours un peu plus les frontières nationales pour faire des révélations profondes sur l'universalité de la nature humaine. [...] la littérature est une observation universelle qui embrasse les dilemmes de l'existence humaine²⁵¹.

Partant du principe qu'« un genre littéraire est une vision du monde »²⁵², la pratique grandissante de l'hybridité générique au cours du XX^e siècle semble désigner le besoin de multiplier les points de vue pour penser le monde ; un seul genre n'est plus suffisant pour exprimer une vision du monde. Mobiliser différents genres dans une seule œuvre, c'est se donner les moyens de mieux transmettre ses idées et de tenter de représenter la complexité de la vie. Pour Georges Perec il est surtout question de toucher à tous les genres avec chacun de ses livres, pour Vila-Matas il s'agit de mélanger plusieurs genres dans un seul livre. La tendance vers différents types de discours apparaît de plus en plus et renvoie sans doute à la volonté

²⁵⁰ M. Macé, *Le Temps de l'essai*, op. cit., p. 6-7.

²⁵¹ Vila-Matas, Enrique, « Discours de Caracas », *Mastroianni-sur-Mer*, op. cit., p. 192.

²⁵² Compagnon, Antoine, « Deuxième leçon : Norme, essence ou structure ? », *Théorie de la littérature : la notion de genre* [en ligne] 2001, URL : <http://www.fabula.org/compagnon/genre.php> (consulté le 30/04/15).

d'appréhender le monde et la littérature de manière plus globale, voire plus englobante.

L'ouverture des discours littéraires aux autres disciplines, le mélange des genres, le mélange de la réflexion et de la fiction, toutes ces caractéristiques de la littérature semblent répondre à l'ouverture au monde, à l'effacement métaphorique des frontières représenté aujourd'hui par les réseaux informatiques, par la connectivité que permet au niveau planétaire Internet. Quand bien même cet outil de communication n'existait pas dans le quotidien à l'époque de Perec, l'ouverture vers les autres cultures commençait déjà à prendre de l'ampleur, tendant de la sorte à une abolition des frontières entre les pays et les cultures. La fascination pour la culture américaine des personnages des *Choses* – reflet de celle de Perec, qui était un grand amateur de cinéma et de musique provenant des États-Unis – est une manifestation de cette envie de découverte des autres formes de penser et de voir le monde. En ce sens, la pensée littéraire, comme celle du monde, apparaît comme une pensée du réseau, où tous les textes, toutes les connaissances et toutes les disciplines peuvent cohabiter, dialoguer et s'éclairer les unes les autres.

Dans le trajet accompli jusqu'ici, le mouvement de la pensée des écrivains Georges Perec et Enrique Vila-Matas est le même : partant d'interrogations sur l'identité, ils sont amenés à l'autobiographie, qui les conduira vers l'observation critique d'abord d'eux-mêmes, ensuite des autres pour donner une forme à leur être d'écrivains à travers leurs livres. Il apparaît alors que l'écriture de soi permet d'aller progressivement de l'observation de soi-même à celle du monde, et que la littérature, et singulièrement l'écriture romanesque, se fait le lieu d'une pensée plus générale sur les hommes et le monde à travers la représentation qu'elle en donne.

Nous l'avons vu, les interrogations des écrivains ne sont pas uniquement littéraires, elles se rapportent aussi au monde et à ce que la littérature peut révéler de notre rapport au réel. Le chapitre suivant portera

sur l'idée que la littérature est un lieu de pensée sur d'autres choses que la littérature, et que d'une conception de la littérature naît une pensée du monde.

CHAPITRE 5. LA FICTION LITTÉRAIRE : UN LIEU DE
PENSÉE



Leah Saulnier, *The Book of Secrets*, 2010

*Tout homme qui écrit écrit un livre ; ce livre, c'est lui.
Qu'il le sache ou non, qu'il le veuille ou non, cela est.
De toute œuvre, quelle qu'elle soit, chétive ou illustre,
se dégage une figure, celle de l'écrivain. [...] Le livre
existe ; il est ce que l'auteur l'a fait ; il est histoire,
philosophie, épopée ; il appartient aux hautes régions
de l'art ; il demeure dans les régions basses ; il est ce
qu'il est : c'est sans qu'il s'en mêle, c'est à son insu,
que se dresse, fatalement à côté de lui cette ombre
qu'il jette, la figure de l'auteur.*
Victor Hugo

Le roman a été envisagé jusqu'ici comme un lieu où l'auteur se pense dans son rapport personnel à l'écriture, faisant de l'écriture narrative un type d'écriture de soi. C'est aussi dans le roman que Georges Perec et Enrique Vila-Matas pensent la littérature d'un point de vue théorique, en faisant de leurs œuvres la mise en pratique de leur conception de la littérature. La fiction est ainsi un lieu où l'écrivain se pense en tant qu'auteur et où il pense la littérature. Dans la perspective de la citation de Victor Hugo placée en épigraphe à ce chapitre, un livre est le produit d'un auteur dont l'image se trouve de manière consubstantielle dans son texte, quelle qu'en soit la nature. Reflétant l'auteur, ce que le roman montre c'est l'univers mental de l'écrivain, à savoir ses connaissances et ce que celles-ci révèlent du monde dans lequel il vit (son contexte historique, géographique, politique, social, *etc.*) et de sa vision de ce monde. Le roman n'est donc pas seulement le lieu de l'invention, de l'imaginaire, il est aussi celui de la réflexion de l'écrivain sur lui-même, sur la littérature et, bien plus, de la représentation de sa pensée.

Partant du principe nietzschéen que toute écriture philosophique est avant tout une autobiographie, au sens où la pensée philosophique d'un individu ne peut être interprétée indépendamment de sa biographie, l'extrapolation de cette idée à l'écriture narrative est également valable : une œuvre littéraire ne peut être comprise indépendamment de son créateur et du contexte dans lequel il vit. Une œuvre n'est donc pas indépendante de

son auteur, qui lui-même n'est pas indépendant du contexte spatio-temporel qui le détermine.

La présence à l'œuvre de l'auteur est particulièrement mise en évidence dans les ouvrages de Georges Perec et Enrique Vila-Matas, qui inscrivent explicitement dans leurs livres des représentations de leur moi et de leur histoire personnelle. Et avec cette représentation vient celle d'une façon de voir le monde, d'une manière d'être qui imprègne toute écriture, aussi fictive soit-elle. Car la fiction est constitutive de la pensée. L'invention, l'imagination sont des processus naturels de la pensée et de la compréhension du monde. Comme le montrent des philosophes comme Hans Vaihinger ou Ernst Mach, la fiction importe autant à la constitution des savoirs que la rationalité.

Le premier temps de ce chapitre sera donc consacré à une brève revue de l'importance de la fiction dans les processus cognitifs ainsi que pour la constitution des savoirs scientifiques. La fiction est plus que nécessaire, elle est inhérente à la pensée, à la constitution d'une vision du monde et de soi. La fiction littéraire peut dès lors être envisagée comme un lieu de savoir, ou du moins comme un lieu qui mobilise des savoirs relatifs principalement à ce qui touche à « l'homme individuel dans sa difficulté d'habiter le monde »¹.

Les œuvres littéraires de fiction se font l'occasion pour le lecteur de découvrir de nouvelles façons d'être, de nouvelles manières de penser le monde ou le rapport à soi et aux autres. C'est en ce sens que la littérature fictionnelle peut être pensée comme une forme de connaissance morale. Du point de vue de la réception, donc, et ce sera le deuxième temps, la littérature sera pensée comme une forme de connaissance qui incite le lecteur à réfléchir, à se remettre en question et à élargir son champ de vision à travers l'expérimentation d'autres vies que la sienne. La fiction littéraire contribue d'autant plus à la connaissance de soi et à l'apport d'un savoir-faire moral qu'elle est une expérience de pensée intérieurement vécue par le lecteur. Elle apporte ainsi une forme de savoir moral qui, de la même

¹ T. Pavel, *La Pensée du roman*, op. cit., p. 49.

manière que la philosophie, permettrait de mieux vivre parce qu'elle permet de mieux comprendre la nature humaine :

Le propre de la littérature étant l'analyse des relations toujours particulières qui joignent les croyances, les émotions, l'imagination et l'action, elle renferme un savoir irremplaçable, circonstancié et non résumable, sur la nature humaine, un savoir des singularités².

Plus qu'un savoir « scientifique », la littérature contribue à un savoir « philosophique ». Mais si la fiction littéraire est un lieu de pensée pour le lecteur, elle l'est également pour l'auteur qui manifeste sa pensée concernant non seulement son rapport personnel à l'écriture ou sa conception de la littérature, mais aussi sa pensée sur le monde et sur sa manière de vivre en fonction de son contexte historique et de son histoire personnelle. Comme le suggère Thomas Pavel, l'œuvre littéraire contient la pensée de l'auteur sous la forme d'hypothèses sur l'homme et le monde : « l'intérêt de chaque œuvre vient de ce qu'elle propose, selon l'époque, le sous-genre et parfois le génie de l'auteur, *l'hypothèse substantielle* sur la nature et l'organisation du monde humain »³. L'écriture littéraire est aussi une manière pour l'écrivain de donner forme et de véhiculer, non pas tant une philosophie conceptuelle qui se voudrait « scientifique » ou constitutive d'un savoir universel, mais sa philosophie de vie, c'est-à-dire sa manière de voir et d'appréhender le monde. Que ce soit de manière volontaire ou non, le texte – par sa manière de mettre en scène les situations et les personnages, par le choix des thèmes et des perspectives abordés – est un reflet de la pensée et de la façon d'être de l'écrivain, comme ce sera développé dans la troisième partie de ce chapitre. Nous proposerons ainsi une lecture de la philosophie de la vie qui émerge des œuvres de Georges Perec et d'Enrique Vila-Matas.

² Compagnon, Antoine, *La littérature pour quoi faire ?*, Paris, Collège de France/Fayard, 2007, p. 63.

³ Souligné par l'auteur. T. Pavel, *La pensée du roman*, op. cit., p. 46.

I. BESOIN DE FICTION : LA FICTION COMME FORME DE CONNAISSANCE

La fiction [...] par le jeu des variations imaginatives et par la relation entre les événements fictifs et leur commentaire, est considérée comme un grand laboratoire de la pensée. Construisant des univers possibles, le récit fictif se fait exercice et espace d'élaboration d'un savoir.

Carole Dornier

Dans *Pourquoi la fiction ?*, J.-M. Schaeffer s'attache à démontrer que la fiction joue un « rôle central dans la culture humaine »⁴ en tant qu'elle se trouve aux fondements de la constitution de notre rapport au réel. Partant de la proposition d'Aristote selon qui « imiter est le propre de l'homme, et cela dès son enfance : l'imitation le fait différer des animaux, car de tous il est le plus imitatif, et c'est grâce à l'imitation qu'il réalise ses premières connaissances »⁵, l'activité mimétique humaine apparaît comme un élément naturel de l'apprentissage comportemental et de l'acquisition de connaissances et s'avère nécessaire à la constitution de l'individu. Avant de poursuivre, il convient de souligner, dans le sillage des réflexions de Käte Hamburger, que la notion de *mimèsis* aristotélicienne – qui sert pour caractériser les genres littéraires épique, tragique et comique – doit être comprise comme un synonyme de « fiction » dans la mesure où il est question de fabriquer une représentation des hommes et de leurs actions⁶.

⁴ Schaeffer, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999, p. 12.

⁵ Aristote, « Poétique », *op. cit.*, 48b, p. 880.

⁶ Les traducteurs de la *Poétique* en français, Jean Lallot et Roselyne Dupont-Roc, traduisent le terme *mimèsis* par « représentation » en argumentant que la notion aristotélicienne a, avant tout, des origines théâtrales qui impliquent une dimension créatrice et non seulement imitative : « Comme le jeu dramatique qu'est le mime, la *mimèsis* est "poétique", c'est-à-dire *créatrice*. Non pas *ex nihilo* : le matériau de base est donné, c'est l'homme doué de caractère, capable d'action et de passion, pris dans un réseau d'événements. Ce donné, le poète ne l'imité pas comme on en fait un décalque [...] ; le poète, lui, en tant que *mimètès*, construit, selon une rationalité qui est de l'ordre du général et de la nécessité, une "histoire" (*muthos*) avec ses actants fonctionnels. Il n'imité que pour représenter [...] ; contre toute tradition, nous avons choisi de traduire *mimèsthai*, non par "imiter", mais par "représenter" : les

Käte Hamburger défend l'idée que, pour Aristote, les concepts de *poièsis* et *mimèsis* sont synonymes en partant du principe que le concept de *mimèsis* a un sens plutôt fondé sur les idées de présentation et de fabrication (*poièsis*, *poiein*) que d'imitation :

[...] Aristote définit le concept de *poièsis* par celui de *mimèsis* et [...], pour lui, *poièsis* et *mimèsis* sont synonymes. Il semble que si cela n'a pas été aperçu, c'est qu'on a perdu de vue le sens fondamental des concepts de *poiein* et *poièsis*, à savoir « faire, fabriquer » ; on a de plus traduit *mimèsis* par *imitatio*, d'où le sens d'« imitation ». [...] lorsqu'on examine plus attentivement les définitions d'Aristote, on voit que ce qui pour lui est essentiel dans le concept de *mimèsis*, bien plus que la nuance sémantique effectivement présente d'imitation, c'est le sens plus fondamental de présentation, fabrication⁷.

L'identité sémantique entre *poièsis* et *mimèsis* permet à Hamburger de dire que l'accent du concept de *mimèsis* n'est pas mis « sur la nuance de sens *imitatio*, ou que celle-ci n'intervient que dans la mesure où la réalité humaine fournit la matière poétique, met en scène et “fabrique” les hommes »⁸. L'identification entre les termes d'« imitation » et de « fiction » est par ailleurs également défendue par J.-M. Schaeffer dans la mesure où cette dernière relève d'une imitation de nos modes de représentation de la réalité :

[...] dans la plupart de ses formes, la fiction n'imité pas la réalité, mais nos modes de représentation de la réalité. Cela dit, dans la mesure où, sauf dans des situations d'échec représentationnel, nous établissons une identification tacite entre nos modèles du réel et le réel modélisé lui-

connotations théâtrales de ce verbe et surtout la possibilité de lui donner un complément, comme à *mimeisthai*, indifféremment l'objet-“modèle” et l'objet produit – au lieu qu'“imiter” excluait ce dernier, le plus important – ne pouvaient qu'emporter la décision » (Introduction à *La Poétique* d'Aristote, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980, p. 20).

⁷ Hamburger, Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986, p. 31.

⁸ *Idem.*

même, le raccourci qui nous fait dire que « la fiction imite la réalité » ne pose pas de problèmes particuliers⁹.

Ainsi, lorsqu'Aristote constate que la *mimèsis* est naturelle aux hommes, il est possible de dire que la fiction en tant que représentation de la réalité l'est également. Dès lors, la naturalité de l'activité d'imitation chez l'homme est aussi une activité relative à la fiction clairement perceptible dès l'enfance : par l'imitation (des parents) comme première forme d'apprentissage social, d'abord, puis à travers les « jeux de feintise ludique »¹⁰ qui relèvent précisément d'une forme de fiction.

L'apprentissage par imitation, explique Schaeffer, est aux fondements de l'acquisition de comportements sociaux et moraux qui reposent « sur l'assimilation mimétique plutôt que sur l'apprentissage de normes et de règles »¹¹ :

L'apprentissage mimétique, loin d'être un phénomène secondaire ou marginal, constitue en fait un des quatre types canoniques d'apprentissage, à côté de la transmission culturelle des savoirs explicites, de l'apprentissage individuel par essai et erreur et du calcul rationnel. [...] Les enfants s'immergent mimétiquement dans des modèles exemplifiants : ces modèles, une fois assimilés sous forme d'unités d'imitation, de mimèmes, peuvent être réactivés à volonté ultérieurement¹².

Concernant les jeux d'imagination, ceux-ci sont présentés par l'auteur comme ayant un rôle essentiel dans le développement du sens de la réalité, aussi paradoxal que cela puisse paraître. L'auteur avance que le jeu auquel

⁹ Schaeffer, Jean-Marie, *De l'imagination à la fiction* [en ligne] URL : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html>, (consulté le 20/02/15). C'est également la position de Pierre Somville, le traducteur de l'édition de La Pléiade de *La Poétique*, qui considère le caractère de *fiction* comme étant inhérent à la définition de la *mimèsis*. Se référer à sa « Notice » dans Aristote, « Poétique », *op. cit.*, p. 1516-1518.

¹⁰ J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, p. 16.

¹¹ *Ibid.*, p. 127.

¹² *Ibid.*, p.120.

se livrent les enfants nécessite un processus d'immersion fictionnelle qui produit un effet de distanciation de soi à soi, dans le sens où il engendre un état mental qui « nous détache de nous-mêmes, ou plutôt [qui] nous détache de nos propres représentations, en ce qu'il les met en scène selon le mode du "comme si", introduisant ainsi une distance de nous-mêmes à nous-mêmes »¹³. Cette distanciation est précisément ce qui donne naissance à la distinction entre la subjectivité du moi associée à la volonté (ce qu'il appelle les contenus mentaux endogènes) et l'objectivité de la réalité (considérée comme l'ensemble des représentations d'origine exogène) :

En effet, en construisant des mondes imaginaires, l'enfant découvre que les représentations qu'il expérimente se divisent en deux classes distinctes : il y a d'un côté les contenus mentaux endogènes qui sont sous la dépendance de ses actes volitionnels, de l'autre les représentations d'origine exogène qui s'imposent à lui¹⁴.

La fiction, dans le sens d'imitation autant que de feintise, se trouve donc aux fondements de la constitution de la conception du monde et de soi et apparaît dès lors comme inhérente à l'activité de penser et d'être au monde : « dans certaines situations, l'imaginaire, non seulement ne nous empêche pas d'atteindre le réel, mais est une condition indispensable pour l'atteindre »¹⁵. De même, comme le défend Antoine Compagnon, la *mimèsis* « désigne une connaissance propre à l'homme, la manière dont il construit, habite le monde »¹⁶. C'est pourquoi la présence de fiction dans le domaine des savoirs scientifiques et philosophiques semble nécessaire.

Si le recours à la fiction (en tant qu'imitation et qu'invention) est une pratique naturelle, son rôle primordial dans la constitution de l'individu ainsi que pour l'appréhension de la réalité permet de la considérer comme un élément inhérent aux mécanismes mêmes de la pensée. Telle est

¹³ *Ibid.*, p. 325.

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ J.-M. Schaeffer, *De l'imagination à la fiction*, *loc. cit.* [en ligne].

¹⁶ A. Compagnon, *Le Démon de la théorie*, *op. cit.*, p. 148.

l'approche du philosophe allemand Hans Vaihinger, selon qui « l'activité fictionnante est inhérente à la pensée logique. [...] La fonction logique ne se contente pas du matériel qui lui est donné, mais introduit des créations intellectuelles hybrides et ambiguës »¹⁷. Pour le philosophe, le recours à des fictions est indispensable au progrès des savoirs scientifiques, par exemple aux mathématiques qui

doivent leur essor remarquable à l'introduction de fictions appropriées et aux méthodes ingénieuses basées sur elles, la mécanique et la physique mathématique, si on laisse de côté l'observation, doivent l'essentiel des progrès qu'elles ont accomplis ces derniers siècles à l'introduction de fictions. En effet, les bases mêmes de la mécanique moderne sont des concepts fictionnels : la ligne rigide, le corps alpha (point central et immobile de l'espace absolu), le centre de gravité, l'*actio in distans*, les forces, etc.¹⁸.

Il convient de préciser que Vaihinger distingue fiction et hypothèse dans la mesure où la première est une construction provisoire destinée à disparaître pour céder la place au résultat objectif, tandis que la seconde concerne toujours la réalité et requiert une vérification : « La différence essentielle est que la fiction est une simple construction auxiliaire, un simple détour, un simple échafaudage destiné à être démoli, tandis que l'hypothèse a en vue de se fixer définitivement »¹⁹.

Le recours à la fiction dans les sciences tel que Vaihinger le conçoit est à mettre en perspective avec la notion d'« expérimentation mentale » ou d'« expérience de pensée » (*Gedankenexperiment*) formulée par Ernst Mach en 1905 dans son ouvrage *La Connaissance et l'Erreur*. L'expérimentation mentale est pour lui « une condition préalable nécessaire de

¹⁷ Vaihinger, Hans, « La philosophie du comme si », *Philosophia Scientiae*, Cahier spécial 8, Paris, Editions Kimé, 2013, p. 9.

¹⁸ *Ibid.*, p. 61.

¹⁹ *Ibid.*, p. 75. Pour une analyse détaillée des différences entre fiction et hypothèse, se référer au chapitre consacré à ce sujet « La différence entre fiction et hypothèse », p. 72-78.

l'expérimentation physique ; tout expérimentateur, tout inventeur doit avoir en tête son dispositif avant de le réaliser matériellement »²⁰. L'imagination et le recours à des fictions sont des éléments indispensables pour le progrès des sciences, ce qui confirme l'importance de ces mécanismes de pensée dans la constitution des savoirs et dans le rapport au monde.

Si l'expérience de pensée contribue au progrès des connaissances scientifiques d'un point de vue pratique, du côté de la philosophie, l'expérimentation mentale est aussi abondamment utilisée, ainsi que le rappelle Nancy Murzilli : « [Les expériences de pensées] ont pour fonction d'explorer des présupposés et d'en tester la légitimité, leurs résultats conduisant généralement à un remaniement de nos concepts, voire de nouvelles connaissances »²¹. C'est surtout du point de vue de la philosophie analytique que la fiction en vient à occuper une place importante, dans la mesure où l'analyse du discours non-référentiel donne un matériau plus abondant, notamment aux recherches en sémantique des mondes possibles. Comme le constate Thomas Pavel dans *Univers de la fiction*, la philosophie analytique a accordé une place grandissante à la fiction en tant que parente du possible : « Sous-estimée encore la veille, la fiction devint la pierre de touche de la valeur explicative des modèles et des hypothèses logiques »²². Dans cette même lignée, Hilary Putnam défend le caractère essentiel de l'usage de la fiction, de l'imagination en philosophie : « l'imagination et la sensibilité sont des *instruments* essentiels du raisonnement pratique »²³.

Du reste, en matière de philosophie morale, la fiction littéraire s'avère être aussi un outil très efficace du fait qu'elle consiste précisément en une

²⁰ Souligné par l'auteur. Ernst Mach, *La Connaissance et l'erreur* [1905] trad. Marcel Dufour, Paris, Flammarion, 1908, p. 199.

²¹ Murzilli, Nancy, « De l'expérience de pensée littéraire à l'expérience de la lecture » dans Bort, Françoise ; Brossard, Olivier et Ribeyrol, Wendy (dirs), *L'expérience*, tome 1, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2012, p. 22.

²² Pavel, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988, p. 8.

²³ Hilary Putnam, « Literature, Science and Reflexion », *Meaning and the moral sciences*, Routledge & Keagan Paul, Londres-Henley-Boston, 1978, p. 93. Cité par Bouveresse, *La Connaissance écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, Marseille, Agone, coll. « Banc d'essais », 2008, p. 63.

forme d'expérience de pensée grâce à la mise en scène de situations concrètes qui permettent de penser la moralité :

L'expérience de pensée est la seule forme d'expérience qui soit encore utilisable lorsque les situations auxquelles on s'intéresse peuvent être représentées, mais ne peuvent pas être réalisées, soit parce qu'elles correspondent à des conditions limites ou idéales que l'on peut penser, mais qu'il n'est pas possible de faire exister concrètement, soit parce qu'elles sont intrinsèquement impossibles, soit encore parce que des raisons de nature diverse, par exemple des raisons éthiques, interdisent de la réaliser.

La réflexion morale a recouru abondamment à la technique de l'expérience de pensée²⁴.

La notion de fiction apparaît donc comme un outil indispensable dans la constitution des savoirs scientifiques et philosophiques, d'autant plus lorsque l'on prend en considération la croissante pénétration de la notion dans de nombreuses disciplines des sciences humaines en tant que notion théorique ou que catégorie de réflexion²⁵. Cet usage théorique de la notion de fiction a notamment donné naissance à un important débat sur la nature des discours entre, d'un côté, les tenants d'une conception de l'histoire comme *artefact* littéraire en tant qu'elle relève de la fiction par une « mise en intrigue » assimilable à celle des récits fictionnels (Hayden White, Jacques Rancière, Paul Veyne) et, de l'autre, les défenseurs d'une distinction claire entre récit historique et récit fictionnel (Dorrit Cohn, Käte Hamburger, Paul Ricœur). En sociologie, la fiction – littéraire en l'occurrence – est également devenue objet d'étude, comme chez Bourdieu, en tant qu'elle « peut parfois en dire plus, sur le monde social, que nombre

²⁴ Bouveresse, Jacques « La littérature, la connaissance et la philosophie morale », Laugier, Sandra (dir.), *Éthique, littérature, vie humaine*, Paris, PUF, 2006, p. 141.

²⁵ « Il est globalement frappant de constater l'intérêt théorique porté à la fiction, après une époque plus intéressée par l'étude de la narration », De Bary, Cécile, « Introduction », *La fiction aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 8.

d'écrits à prétention scientifique »²⁶. Il en va de même pour l'anthropologie, qui interroge le discours anthropologique à la lumière de la théorie de la fiction dans le sens où la reconstruction d'une civilisation disparue fait nécessairement appel à l'imaginaire²⁷.

Cependant, les fictions utilisées en sciences ou en philosophie sont différentes des fictions littéraires. Vaihinger pose clairement la distinction entre fictions scientifiques et fictions esthétiques. Le sens qu'il accorde au terme de *fiction* est un sens conceptuel réservé aux discours scientifiques et théoriques (mathématiques, physique, éthique, *etc.*), et non pas un sens littéraire. Ce qu'il considère comme des « fictions esthétiques » est rebaptisé du mot de « figment » : « Je propose à l'avenir de nommer “fiction” toutes les fictions scientifiques, et “figments” toutes les autres, par exemple les fictions mythologiques, esthétiques, *etc.* Ainsi, Pégase est un “figment”, l'atome est une “fiction” »²⁸. Bien que les fictions scientifique et esthétique ne soient pas identiques, Vaihinger les regroupe cependant sous la formule du « Comme si ». Reprenant ces réflexions, Käte Hamburger a montré que la fiction théorique proposée par Vaihinger ne doit pas être confondue avec la fiction littéraire en tant que genre. La conception de la fiction pensée sous la forme du « Comme si » ne correspond pas à la littérature narrative qui doit être plutôt comprise à l'aide d'une structure en « comme », dans le sens où l'apparence de réalité produite par la littérature est acceptée *comme* une réalité le temps de la lecture et non pas *comme* s'il s'agissait d'une réalité :

²⁶ Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1998, p. 130. Voir également, par exemple, la revue CONTEXTES [en ligne] qui prend une approche sociologique de la littérature URL : <http://contextes.revues.org/> (consulté le 02/02/15), ou encore l'ouvrage de Laurence Ellena, *Sociologie et littérature*, Paris, L'Harmattan, 1998.

²⁷ Se référer, à ce propos, aux textes de Colleyn, Jean-Paul, « Fiction et fictions en anthropologie », *L'Homme* [En ligne], n° 175-176, juillet-septembre 2005. URL : <http://lhomme.revues.org/1898> (consulté le 15/01/15) ; Champion, Pierre, « La notion de fiction dans l'anthropologie » [en ligne] <http://www.fabula.org/forum/colloque99/223.php> (consulté le 15/01/15) ; Debaene Vincent, *L'Adieu au voyage L'ethnologie française entre science et littérature*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 2010 ; ainsi qu'au numéro de la revue *Recherches et Travaux* consacré à la question des relations entre littérature et anthropologie [en ligne] n° 82-2013, <http://recherchestravaux.revues.org/562> (consulté le 15/01/15).

²⁸ H. Vaihinger, *op. cit.*, p. 69.

Car le Comme Si comporte une dimension de tromperie, et, de ce fait, la mise en relation avec une réalité ; cette mise en relation est verbalisée au mode subjonctif de l'irréel parce que la réalité en Comme Si n'est pas la réalité qu'elle prétend être. La réalité en Comme, au contraire, est apparence, illusion de réalité, c'est-à-dire aussi non-réalité ou fiction²⁹.

Selon le domaine dans lequel se trouve la fiction, qu'il soit scientifique ou littéraire, son fonctionnement cognitif semble ne pas être le même. Or, du point de vue psychique, Vaihinger considère que les fictions et les figments sont étroitement liés du fait que « les mêmes processus psychiques élémentaires coopèrent à la *formation* des deux »³⁰. Du point de vue de la *création* des fictions, le processus mental d'invention apparaît donc comme étant le même, ce qui permet donc de considérer que la fiction, quel que soit son usage, est constitutive de l'acte de penser.

Dans une lignée similaire, du point de vue de la psychologie cognitive, J.-M. Schaeffer fait la démonstration que les processus d'immersion et de cognition sont les mêmes lors de la lecture de récits, qu'ils soient factuels ou fictionnels. Partant de l'idée que la différence entre récit factuel et récit de fiction réside non pas dans la façon dont s'organise la représentation traitée dans le texte, mais dans l'attitude adoptée face à ses représentations, il montre que la manière de construire mentalement l'univers proposé par un récit (historique, par exemple, ou un témoignage) est la même que lorsqu'il s'agit de construire mentalement un univers fictionnel :

De fait, lorsqu'on interroge la logique réceptive des récits comme structure représentationnelle holistique on découvre que le récit factuel lui aussi active la simulation mentale immersive [...]. La fiction ne saurait donc être définie dans sa spécificité mentale par l'activité

²⁹ K. Hamburger, *op. cit.*, p. 71.

³⁰ Je souligne. H. Vaihinger, *op. cit.*, p. 70.

simulatrice car cette activité n'est pas due au fait spécifique qu'il s'agit d'un récit de fiction mais au fait générique qu'il s'agit d'un récit³¹.

Considérant que l'activité mentale nécessaire à la lecture, quelle qu'elle soit (factuelle ou fictionnelle), requiert un même processus d'immersion, il en conclut qu'il s'agit d'une même activité cognitive.

Ainsi, que ce soit dans les sciences dites « dures » ou dans les sciences humaines, dans la philosophie, les arts ou les apprentissages sociaux, le recours à la fiction se révèle être une activité fondamentalement humaine et nécessaire à l'apprentissage, « au développement psychique de l'individu »³², à l'acquisition et au progrès des connaissances. Partant de ce constat, la proposition de Franck Salaün selon qui nous avons besoin de penser l'existence et de construire le réel *dans et par* la fiction prend tout son sens :

Nous avons besoin de fiction, tout à la fois pour fuir et pour construire le réel. [...] L'imagination contribue à sa construction et nous en parle. [...] En nous détournant de notre condition, en nous livrant dans certaines limites à la fiction, nous nous retrouvons devant un miroir. [...] Nous pensons notre existence *dans et par* la fiction³³.

Dans cette perspective, la littérature en tant que lieu privilégié de l'imagination et de l'invention fonctionne comme un moyen de penser le monde et l'existence et peut, dès lors, être considérée comme une forme particulière de connaissance, ce dont il sera à présent question.

³¹ Schaeffer, Jean-Marie, « Le récit entre fait et fiction : perspectives cognitives » dans Grall, Catherine et Macé, Marielle (dirs.), *Devant la fiction, dans le monde*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 30.

³² E. Mach, *op. cit.*, p. 208.

³³ F. Salaün, *op. cit.*, p. 107-108.

II. POUVOIRS ET SAVOIRS DE LA LITTÉRATURE

Par l'art seulement, nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre, et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune.
Marcel Proust

1. La littérature comme expérience de pensée

La fiction présentée comme un moyen naturel et fondamental de la pensée et de la constitution du rapport à soi et au monde ne se limite pas, à l'évidence, à la période de la petite enfance ni à ses seuls usages ludiques. Le processus d'immersion sollicité par la fiction des jeux d'enfants est le même que celui que suppose la lecture d'œuvres littéraires, en ce sens que le lecteur se laisse persuader le temps de la lecture de la vérité de ce qui lui est raconté, ainsi que le propose Thomas Pavel : « les œuvres de fiction ne sont pas de simples suites de propositions, mais les instruments d'un *jeu de faire-semblant*, jeu du même genre que ceux des enfants qui s'amuse avec des poupées ou se prennent pour des cow-boys »³⁴. La littérature se présente dès lors comme une des manifestations de la fiction, ayant les mêmes attributs en matière d'apprentissage et de processus de connaissance que la fiction telle que la décrit J.-M. Schaeffer. Partant de cette similitude du processus d'immersion entre les jeux de feintise ludique et la littérature, l'apprentissage de l'existence d'un « seuil » entre l'intériorité du moi et l'extériorité du monde se trouve également présent dans l'expérience lectrice où, comme le remarque Marielle Macé en commentant les propos de Proust sur la lecture, il s'agit « d'éprouver l'agencement d'une intériorité et d'une extériorité, la force d'un seuil et l'effort cognitif auquel il faut consentir pour le passer »³⁵. Mais les pouvoirs de la littérature sur la pensée vont au-delà de

³⁴ T. Pavel, *Univers de la fiction, op. cit.*, p. 74.

³⁵ Macé, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011, p. 34.

cette épreuve d'une distinction entre le monde objectif et l'intériorité du moi. Parce qu'elle met en œuvre des univers fictionnels dans lesquels le lecteur est immergé et auxquels il peut s'identifier, la littérature est aussi un lieu d'enrichissement de la relation au monde et à soi-même : « [...] la fiction nous donne la possibilité de continuer à enrichir, à remodeler, à réadapter tout au long de notre existence le socle cognitif et affectif originaire grâce auquel nous accédons à l'identité personnelle et à notre être-au-monde »³⁶. Dans la même lignée, Antoine Compagnon rappelle l'importance du rôle de la littérature dans l'acquisition de connaissances sur la nature humaine, sur les autres et sur soi : « L'exercice jamais clos de la lecture demeure le lieu par excellence de l'apprentissage de soi et de l'autre, de la découverte non d'une personnalité ferme mais d'une identité obstinément en devenir »³⁷.

Ainsi, la littérature, en tant qu'elle met en œuvre une représentation fictionnelle du monde et des hommes, participe de l'activité cognitive et à l'acquisition de connaissance à travers l'expérience de la lecture. C'est dans cette perspective que Nancy Murzilli propose d'approcher la littérature comme une expérience littéraire de la pensée, dans la mesure où les événements racontés dans une œuvre de fiction sont susceptibles de fournir des outils de compréhension et de connaissance du monde :

les fictions littéraires sont un moyen d'expérimenter, sans avoir à les vivre, des situations de la vie humaine, en disposant de l'écart suffisant pour percevoir la nôtre sous un jour nouveau, réviser nos jugements et nous amener à agir différemment³⁸.

Du reste, même s'il ne développe pas cet aspect, Ernst Mach considère en effet le romancier comme un praticien de l'expérience de pensée :

³⁶ J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, p. 327.

³⁷ Compagnon, Antoine, *La littérature pour quoi faire ?*, *op. cit.*, p. 76.

³⁸ Murzilli, Nancy, « La vie comme un roman : sur la fiction littéraire et les expériences de pensée » dans C. Grall, Catherine et M. Macé (dirs.), *op. cit.*, p. 240.

En dehors de l'expérimentation physique, l'homme arrivé à un développement intellectuel avancé recourt souvent à l'*expérimentation mentale*. Ceux qui font des projets, ceux qui bâtissent des châteaux en Espagne, romanciers et poètes, qui se laissent aller à des utopies sociales ou techniques, font de l'expérimentation mentale³⁹.

Étant donné que la notion d'« expérience de pensée » est surtout utilisée dans les sciences et la philosophie, il convient d'abord de discerner dans quelle mesure elle peut fonctionner pour la littérature.

En science et en philosophie, l'expérience de pensée « est une procédure discursive qui soulève une question ou répond à une question. Elle a pour objectif une clarification conceptuelle »⁴⁰. Partant de ce principe, nombreux sont les détracteurs d'une conception de la littérature comme expérience de pensée. La principale objection relève principalement du fait que l'expérience de pensée en philosophie est un outil de connaissance ayant une finalité précise, celle de la résolution de problèmes théoriques spécifiques, tandis que la littérature « nous invite à nous immerger mentalement ou perceptivement dans un univers narré ou dans un semblant perceptif, et à en tirer une satisfaction immanente à l'activité même de cette immersion »⁴¹. Dans le même esprit, comme le rapporte N. Murzilli, Katleen Wilkes soutient que la fiction littéraire sollicite un certain degré de suspension de jugement afin de croire aux événements proposés dans la fiction au lieu de les exposer « pour nous rendre capables de tirer des conclusions sur nos théories et nos concepts »⁴². Autrement dit, pour ceux qui refusent la conception de la littérature comme expérience de pensée, le problème réside dans le fait que la lecture d'une œuvre romanesque interdit

³⁹ E. Mach, *op. cit.*, p. 198.

⁴⁰ N. Murzilli, « La vie comme un roman : sur la fiction littéraire et les expériences de pensée », *art. cit.*, p. 229.

⁴¹ Schaeffer, Jean-Marie, « Quelles vérités pour quelles fictions ? », *L'Homme* [en ligne] n° 175-176, 2005/3 p. 24. URL : <http://www.cairn.info/revue-l-homme-2005-3-page-19.htm> (consulté le 20/02/15).

⁴² Wilkes, Katleen *Real people : Personal Identity Without Thought Experiments*, Oxford, Clarendon Press, 1988, p. 2. Cité par Nancy Murzilli, « La vie comme un roman : sur la fiction littéraire et les expériences de pensée », *art. cit.*, p. 230.

ou exclut d'une certaine manière le jugement rationnel et qu'elle n'apporte donc pas de connaissances lorsque celles-ci sont pensées comme appartenant uniquement à la catégorie du rationnel. Ou, pour le dire encore différemment : la littérature fait rêver plus qu'elle ne fait penser.

Malgré ces objections, il n'en reste pas moins que la fiction littéraire est susceptible d'œuvrer comme expérience de pensée dans la mesure où elle sollicite ou questionne des connaissances de type conceptuel. Partant de l'idée que la fiction littéraire est une manière d'explorer les possibilités d'existences autres que la sienne propre, on proposera de voir dans la fiction littéraire un moyen d'enrichissement des connaissances : « En exposant le champ des possibilités humaines, les fictions littéraires nous enseignent la connaissance de l'existence. La vie n'y est pas limitée à la réalité du vécu mais élargie au champ des possibles »⁴³. De fait, si la fiction engage une activité cognitive et si elle joue un rôle fondamental dans la compréhension des multiples possibilités de mener son existence, le processus d'immersion sollicité par une œuvre permet dès lors de l'envisager comme une expérience *littéraire* de la pensée qui aura le cas échéant des effets dans la vie pratique. C'est dire que le terme d'*expérience* est à comprendre dans le sens d'un vécu de la pensée capable d'apporter au lecteur des connaissances pratiques et non seulement conceptuelles. Car les fictions littéraires sont réellement *vécues* par le lecteur, comme le soutient le philosophe Jacques Bouveresse : « [...] [L'] avantage principal [du roman] est qu'il ne se contente pas de décrire les possibilités mais réussit à les rendre remarquablement concrètes et, d'une certaine façon, à nous les faire vivre réellement »⁴⁴.

Dans le même ordre d'idées, Martha Nussbaum défend l'idée que la « littérature est une extension de la vie » et que, partant, elle apporte des connaissances au même titre qu'une expérience réelle. En s'immergeant dans la vie d'un personnage, le lecteur expérimente par la pensée une vie qui n'est pas la sienne et peut dès lors en tirer un apprentissage :

⁴³ N. Murzilli, « La vie comme un roman : sur la fiction littéraire et les expériences de pensée », *art. cit.*, p. 235.

⁴⁴ Bouveresse, Jacques, *La Connaissance de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 158-159.

[...] la littérature est une extension de la vie : horizontalement, parce qu'elle met le lecteur en contact avec des événements, des lieux, des personnes ou des problèmes qu'il ne peut rencontrer autrement ; mais aussi verticalement, parce qu'elle donne au lecteur une expérience plus profonde, plus précise et plus fine que celle que la vie offre d'ordinaire⁴⁵.

C'est en ce sens que M. Nussbaum défend l'idée d'attribuer une valeur éthique à la littérature et prend ainsi position contre le « dogme à la mode selon lequel les textes littéraires se rapportent seulement à d'autres textes, et non au monde »⁴⁶, au profit d'une théorie littéraire qui prend en compte l'aspect « pratique » (dans le sens éthique, moral) de la littérature.

La littérature, par la possibilité qu'elle offre au lecteur d'accéder à des mondes différents du sien et de les « vivre » par la pensée, ne se limite pas cependant à solliciter uniquement la pensée du lecteur. C'est justement l'appel aux émotions qui constitue, comme le soutient A. Compagnon, l'originalité de l'expérience de la littérature :

La littérature déconcerte, dérange, déroute, dépayse plus que les discours philosophique, sociologique ou psychologique, parce qu'elle fait appel aux émotions et à l'empathie. Ainsi parcourt-elle des régions de l'expérience que les autres disciplines négligent, mais que la fiction reconnaît dans le détail⁴⁷.

La littérature tient donc lieu d'une expérience mentale et sensible capable d'enrichir notre vision du monde, notre compréhension des actions humaines aussi bien que la connaissance de soi. De la même manière que

⁴⁵ Nussbaum, Martha C., *La Connaissance de l'amour. Essai sur la philosophie et la littérature*, trad. Solange Chavel, Paris, Les Éditions du Cerf, 2010, p. 80.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 344.

⁴⁷ A. Compagnon, *La littérature pour quoi faire ?*, *op. cit.*, p. 67. Sur ce sujet, je renvoie également à l'ouvrage collectif dirigé par Alexandre Gefen et Bernard Vouilloux *Empathie et Esthétique*, Paris, Éditions Hermann, 2013, ainsi qu'au numéro 34 de la revue *Modernités* dirigé par Emmanuel Bouju et Alexandre Gefen : « L'émotion, puissance de la littérature ? », *Modernités*, n° 34, 2012.

les expériences de pensée scientifiques ont des conséquences et des usages pratiques, les expériences littéraires de la pensée ont des incidences sur la vie concrète, car elles fournissent des modèles de comportement que le lecteur peut s'approprier et intégrer à sa manière de vivre. Ce qui est ressenti émotionnellement à travers la lecture vient le cas échéant intégrer le vécu du lecteur.

Bien qu'il n'y ait pas d'événement factuel, il n'en demeure pas moins que la lecture a un impact sur les émotions et, en tant qu'activité cognitive, sur la pensée. La fiction littéraire participe ainsi au vécu intime et personnel du lecteur, pour qui le sentiment suscité par une situation ou par l'identification à un personnage est ressenti de la même manière qu'un événement réellement vécu. Telle est la vision que Proust a de la littérature – rapportée par J. Bouveresse : « [Proust] pense, de façon générale, que les émotions peuvent, autant et plus que l'intellect, être porteuses de connaissance et jouer un rôle cognitif important »⁴⁸. C'est en ce sens que, par l'expérience littéraire de la pensée, la littérature contribue principalement à la connaissance morale du lecteur.

2. Littérature et connaissance morale

Si la littérature est associée à la notion de fiction et que seules les sciences aboutissent à des connaissances vérifiables, dans quelle mesure la littérature peut-elle être considérée comme une forme de savoir ? Contribue-t-elle au savoir scientifique ou à la quête de vérité philosophique ? Autrement dit, un roman peut-il apporter des réponses ou des solutions à des problèmes qui auraient échappé aux mathématiciens ou aux physiciens ? Est-ce qu'une œuvre littéraire peut aider à la constitution du savoir philosophique qui vise les vérités universelles ?

⁴⁸ J. Bouveresse, *La Connaissance de l'écrivain*, op. cit., p. 192.

Les réponses à ces interrogations sont bien évidemment mitigées. La question est, comme dans de nombreux débats, de définir le sens des mots, en l'occurrence celui de *connaissance*. Jean-Marie Schaeffer, par exemple, considère que les connaissances que peut apporter la littérature ne sont pas des connaissances scientifiques sur le monde réel mais plutôt un savoir-faire pratique et moral : « les connaissances les plus importantes que nous livre la fiction ne relèvent pas des représentations propositionnelles ou déclaratives qu'elle véhicule mais de l'ordre d'un savoir-faire qui enrichit l'éventail de notre répertoire d'évaluations existentielles, émotives, etc. »⁴⁹. De ce point de vue, la littérature ne contribue pas directement au progrès des mathématiques, de la physique ou de la chimie. Mais encore faudrait-il peut-être se poser la question de savoir si la littérature a jamais cherché à se faire tributaire de ce type de connaissances.

Cependant, si un roman ne participe pas nécessairement à la découverte d'une formule mathématique qui pourrait changer le cours de l'humanité, il n'en demeure pas moins qu'il peut apporter ce type de savoir au lecteur. Comme le soutient Alexis Tadié, certains types de fictions – celles qui mettent au centre de leur récit les savoirs scientifiques ou qui contestent certaines positions épistémologiques de leur temps (il s'appuie sur les exemples de Bacon et de Swift) – peuvent être considérées comme parties prenantes de l'élaboration de la connaissance, ayant ainsi place « à l'époque moderne dans les processus de transmission comme de réflexion sur le savoir. Elle[s] participe[nt] à la pensée sur les sciences »⁵⁰. En ce sens, lorsqu'un auteur intègre explicitement une forme de savoir dans un roman, la littérature contribue à une forme de connaissance, mais cela n'est pas toujours le cas.

Pourtant, si la littérature n'implique pas nécessairement une contribution significative en matière de savoir philosophique, elle s'avère être un outil indispensable, particulièrement en ce qui concerne la

⁴⁹ J.-M. Schaeffer, « Le récit entre fait et fiction : perspectives cognitives », *art. cit.*, p. 18.

⁵⁰ Tadié, Alexis, « La fiction est-elle une catégorie de la connaissance ? » dans C. Grall et M. Macé (dirs.), *op. cit.*, p. 47.

philosophie analytique et la philosophie morale. Ainsi Thomas Pavel écrit-il :

[...] à mesure que le puritanisme réformateur des premiers philosophes analytiques cédait la place à une attitude plus tolérante à l'égard de la diversité des pratiques langagières, les philosophes de la logique limitèrent de moins en moins l'objet de leurs enquêtes au discours ouvertement référentiel. [...] Puisque le discours fictionnel autorise tous les jeux imaginables, et que les propriétés indociles des mythes et de la littérature défient tous les modèles connus, la fiction littéraire sert de moyen pour mettre à l'épreuve les constructions de la sémantique formelle⁵¹.

Du côté de la philosophie morale, la littérature se présente comme un vaste terrain d'expérimentation et de réflexion, comme le montre l'intérêt de nombreux philosophes de la morale pour la littérature en tant que lieu d'une éthique, ainsi de Martha Nussbaum ou Jacques Bouveresse. Pour ce dernier, la littérature peut effectivement contribuer au progrès de la philosophie ou de l'éducation morale, sans que cela soit pour autant toujours le cas :

Le fait que la littérature puisse apporter une contribution importante à la philosophie morale n'implique, bien entendu, pas nécessairement qu'elle apporte également, du même coup, une contribution à l'éducation morale. Et, inversement, une œuvre littéraire pourrait avoir des vertus pédagogiques importantes, en matière morale, sans pour autant apporter une contribution significative à la philosophie morale⁵².

La littérature peut donc éventuellement contribuer aux savoirs scientifiques et philosophiques d'un point de vue théorique. Or, le savoir de la littérature s'avère être un savoir pratique si l'on conçoit, à l'instar

⁵¹ T. Pavel, *Univers de la fiction, op. cit.*, p. 8.

⁵² J. Bouveresse, « La littérature, la connaissance et la philosophie morale », *art. cit.*, p. 118.

d'Hilary Putnam, que la morale est une branche de la connaissance pratique parce qu'elle pose la question de savoir « comment vivre » :

[Il existe une] supposition selon laquelle les mots « vérité » et « connaissance » sont d'une certaine manière la *propriété* de la « science » (selon un certain modèle). Je pense qu'Aristote avait profondément raison de soutenir que l'éthique est concernée par la question de comment vivre et celle du bonheur humain. Il avait aussi profondément raison de soutenir que ce type de *connaissance* (« la connaissance pratique ») est différent de la connaissance théorique. Une vision de la connaissance qui reconnaît que la sphère de la connaissance est plus large que la sphère de la « science » me semble être un besoin culturel si nous voulons atteindre une vision saine et humaine de nous-mêmes *ou* de la science⁵³.

Se fondant sur cette conception de la morale et la mettant en relation avec l'idée qu'une bonne partie de la littérature pose cette même question, J. Bouveresse constate qu'« il est tentant de se dire que si la littérature peut apporter une contribution importante à la connaissance, cela doit être essentiellement à la connaissance pratique »⁵⁴. De fait, ce n'est pas parce que la littérature n'est pas une forme de connaissance théorique en tant que telle qu'elle n'aurait aucun rapport avec la connaissance en général :

L'idée qu'il n'y a pas de connaissance proprement dite là où il n'y a pas de théorie a été acceptée fréquemment comme une sorte d'axiome à l'époque structuraliste. Mais elle est manifestement fausse, et si le genre de connaissance que sont capables de procurer les textes

⁵³ « [there is a] presumption that the words “truth” and “knowledge” are somehow the *property* of “science” (construed on a particular model). I think that Aristotle was profoundly right in holding that ethics is concerned with how to live and with human happiness, and also profoundly right in holding that this sort of *knowledge* (“practical knowledge”) is different from theoretical knowledge. A view of knowledge that acknowledges that the sphere of knowledge is wider than the sphere of ‘science’ seems to me to be a cultural necessity if we are to arrive at a sane and human view of ourselves *or* of science ». H. Putnam, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁴ J. Bouveresse, « La littérature, la connaissance et la philosophie morale », *art. cit.*, p. 143-144.

littéraires relève pour l'essentiel de la connaissance pratique, elle a pour effet d'orienter la recherche dans une direction qui est tout à fait erronée⁵⁵.

Une œuvre littéraire est donc moins l'occasion d'un apprentissage théorique que d'un apprentissage de l'être humain et d'un savoir-vivre :

C'est justement parce que la littérature est probablement le moyen le plus approprié pour exprimer, sans les falsifier, l'indétermination et la complexité qui caractérisent la vie morale, qu'elle peut avoir quelque chose d'essentiel à nous apprendre dans ce domaine. [...] [E]lle peut nous apprendre à regarder et à voir – et à regarder et à voir beaucoup plus de choses que ne nous le permettrait à elle seule la vie réelle – là où nous sommes tentés un peu trop tôt et un peu trop vite de penser⁵⁶.

En l'incarnant dans des situations et des personnages concrets, ancrés dans un univers et un contexte qui leur sont propres, la littérature possède des moyens plus élaborés, plus complets pour représenter la complexité de la vie morale. La littérature est une représentation de la moralité en relation au contexte proposé par l'œuvre, rendant de la sorte les questions morales plus ambiguës car plus proches de la réalité que de l'idéalisme moral :

[le romancier], à la différence du philosophe [...] ne croit, de façon générale, pas beaucoup à l'univocité, à la commensurabilité universelle et à la décidabilité en matière éthique, et il a plutôt tendance à aimer et à rechercher les ambiguïtés et les nuances⁵⁷.

De ce point de vue, la littérature permettrait donc d'illustrer et de rendre concrète la complexité des relations humaines en termes de morale,

⁵⁵ *Ibid.*, p. 144.

⁵⁶ *Ibid.*, 145.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 125.

et contribuerait à montrer l'inefficacité d'une morale universelle entièrement détachée des situations concrètes :

Procédant de la méfiance de Wittgenstein à l'égard de systèmes philosophiques et des règles morales, le retour éthique à la littérature se fonde sur le refus de l'idée que seule une théorie de propositions universelles puisse nous enseigner quelque chose de vrai sur la question de la vie bonne. Le propre de la littérature étant l'analyse des relations toujours particulières qui joignent les croyances, l'imagination et l'action, elle renferme un savoir irremplaçable, circonstancié et non résumable, sur la nature humaine, un savoir des singularités⁵⁸.

La fiction littéraire se fait donc davantage un moyen de mobiliser les savoirs qu'un lieu de discours savants qui viserait au progrès des connaissances. Les situations mises en scène dans un roman sont investies par le lecteur qui s'y projette, réalisant par là un acte de pensée, et donc une expérience de pensée, aussi bien qu'une expérience de la sensibilité. Car, comme le rappelle A. Compagnon, la littérature est le lieu d'un savoir sensible :

le roman [donne] une sensibilité, non pas un savoir ni un sens du devoir. [...] La littérature, exprimant l'exception, procure une connaissance différente de la connaissance savante, mais mieux capable d'éclairer les comportements et les motivations humaines⁵⁹.

Les œuvres de fiction ne se limitent pas à montrer des univers possibles et des possibilités d'existence qui demeureraient abstraits à notre vie concrète, car, comme on vient de le voir, elles constituent des expériences de pensée capables d'apporter des connaissances pratiques, notamment en matière de morale. Un roman fait partie de notre vie le temps de la lecture aussi bien qu'une fois le livre refermé. Telle est l'approche de Marielle Macé,

⁵⁸ A. Compagnon, *La littérature pour quoi faire ?*, *op. cit.*, p. 62-63.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 68.

pour qui l'expérience de la lecture n'est pas une activité séparée de la vie. Pour elle, la littérature est un instrument pour *styliser* notre existence, car elle engage des comportements singuliers, une manière d'être :

La lecture n'est pas une activité séparée, qui serait en concurrence avec la vie ; c'est l'une de ces conduites par lesquelles, quotidiennement, nous donnons une forme, une saveur et même un style à notre existence. [...] L'expérience ordinaire et extraordinaire de la littérature prend ainsi sa place dans l'aventure des individus, où chacun peut se réapproprier son rapport à soi-même, à son langage, à ses possibles : car les styles littéraires se proposent dans la lecture comme de véritables formes de vie, engageant des conduites, des démarches, des puissances de façonnement et des valeurs existentielles⁶⁰.

Cette conception de la lecture va donc au-delà de la seule expérience *mentale* de la littérature. C'est dire que si la littérature a des effets indéniables dans la vie mentale et sociale, dans la vision du monde et la perception de soi du lecteur, elle engage aussi de véritables formes de vie, des façons d'être. Cette propriété qu'a la littérature de façonner l'existence permet dès lors de concevoir la lecture comme une occasion d'individuation du fait que les univers et les personnages littéraires nous conduisent « en permanence à nous reconnaître, à nous "refigurer", c'est-à-dire à nous constituer en sujets et à nous réapproprier notre rapport à nous-mêmes dans un débat avec d'autres formes »⁶¹. En ce sens, l'expérience littéraire a des effets dans la vie concrète du lecteur en lui fournissant des modèles possibles d'existence qui n'en restent pas au seul domaine des perceptions du monde ou de la pensée, mais qui se *traduisent* aussi par des comportements dans la vie. C'est dans cette perspective que M. Macé, empruntant le mot à Foucault, qualifie la lecture d'activité « éthopoiétique » : « ce qui est *ethopoios* est ce qui a la qualité "performative" »

⁶⁰ M. Macé, *Façons de lire, manières d'être*, op. cit., p. 10.

⁶¹ *Ibid.*, p. 18.

de transformer “le mode d’être d’un individu” »⁶². Que ce soit pour des personnages de fiction (Don Quichotte, Emma Bovary) ou pour des écrivains en chair et en os (Proust, Musil), la littérature est conçue comme faisant partie de la réalité et comme un lieu où puiser des modèles de vie tout à fait susceptibles d’être transférés à la vie individuelle, à la vie quotidienne. La littérature ne se situe pas dans un monde des idées qui serait complètement détaché de la vie réelle, mais fait partie de la réalité parce qu’elle la dit, la pense et a un impact sur elle et sur les êtres.

L’approche de M. Macé se situe donc dans la lignée de philosophes moraux en montrant, d’un point de vue cette fois littéraire, la contribution de la littérature à la vie réelle : les apprentissages qu’elle peut apporter ne se limitent pas, en effet, au domaine de la théorie morale, mais sont susceptibles de devenir de véritables manières de vivre et d’être, de véritables pratiques d’existence. Dans cette même lignée, Sandra Laugier favorise une conception de la littérature qui fait partie de la vie du lecteur :

L’œuvre littéraire n’a pas à donner des jugements ou à conduire (explicitement ou subrepticement) le lecteur à une conclusion morale. Mais elle est morale dans la mesure où elle transforme le lecteur, son rapport à son expérience – elle fait partie en quelque sorte de sa vie⁶³.

C’est une manière de penser la littérature comme faisant partie de la réalité dans le sens où elle fait partie de la culture humaine et qui se constitue, pour reprendre les mots d’A. Compagnon, en une « voie royale vers la compréhension d’une culture dans sa totalité »⁶⁴.

Le fait que de nombreux théoriciens de la littérature et des philosophes défendent depuis quelques décennies l’idée des pouvoirs de la littérature tient probablement au rejet d’une vision de la littérature comme purement textuelle, coupée de son contexte de création : « Toute mention du

⁶² *Ibid.*, p. 184.

⁶³ Laugier, Sandra, « Présentation », *Éthique, littérature, vie humaine*, Paris, PUF, 2006, p. 4.

⁶⁴ A. Compagnon, *La littérature pour quoi faire ?*, *op. cit.*, p. 30.

pouvoir de la littérature était jugée obscène, car il était entendu que la littérature ne servait à rien et que seule comptait sa maîtrise d'elle-même »⁶⁵. À ce sujet, l'évolution de la conception de la littérature de Barthes, qui fut un des penseurs emblématiques du structuralisme dans sa première période, est illustratrice de l'existence des effets de la littérature sur la vie concrète :

Voilà ce qui est à comprendre : la manière dont les lecteurs diversement situés sont amenés à prendre les textes comme des échantillons d'existence, la façon dont ils en usent comme de véritables démarches dans la vie. « C'est cela la lecture : réécrire le texte de l'œuvre à même le texte de notre vie », écrivait Barthes [...]⁶⁶.

Montrer en quoi la littérature est une forme de connaissance irremplaçable est une manière de lui redonner une légitimité⁶⁷ qu'elle avait non pas tant perdue (car ses pouvoirs ont toujours été là), mais qui avait seulement été perdue de vue.

Ainsi, la littérature constitue une forme de savoir, notamment en ce qui concerne la manière d'être dans le monde au plan de l'œuvre – qui met en scène des personnages et des situations particulières pouvant susciter des interrogations éthiques – aussi bien qu'à celui des individus lecteurs, susceptibles d'intégrer les apprentissages tirés des œuvres à leur vie concrète, à leur manière de vivre. La littérature est donc tributaire d'une autre forme de connaissance que la philosophie ni la science ne peuvent fournir, d'une part parce que l'œuvre littéraire permet d'approfondir et d'enrichir l'imagination et l'expérience morales qui « resteraient, de façon générale, beaucoup trop pauvres si elles s'appuyaient uniquement sur le

⁶⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁶⁶ M. Macé, *Façons de lire, manières d'être*, op. cit., p. 16. La citation de Barthes provient des *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1993-1995, t. III, p. 972.

⁶⁷ Cette volonté de redonner sa légitimité à la littérature apparaît comme une des lignes directrices du livre de M. Macé, *Le Temps de l'essai*, où elle défend la réhabilitation de l'essai comme forme littéraire.

vécu et la réalité»⁶⁸ et, d'autre part, parce qu'elle « dispose d'un mode d'approche non théorique de questions théoriques qui est capable de rivaliser avec celui de la science et pourrait même lui être supérieur »⁶⁹. Pour le lecteur, la fiction littéraire se fait donc terrain d'apprentissage moral – un lieu d'expérimentation mentale qui est d'autant plus riche lorsque, comme c'est le cas de Georges Perec et d'Enrique Vila-Matas, l'auteur a conscience et se sert des pouvoirs de la littérature, comme on le verra par la suite.

Que ce soit du point de vue de la littérature conçue comme expérience de pensée, comme forme de savoir moral ou comme manière de styliser l'existence, il apparaît que l'œuvre littéraire a des effets et des conséquences dans la vie réelle et peut donc être envisagée comme faisant partie constitutive de la réalité dans le sens où elle se manifeste dans la vie concrète des lecteurs. Par exemple, après avoir lu *Les Choses, Espèces d'espaces ou L'Infra-ordinaire* de Perec, le lecteur est susceptible de s'approprier cette fascination pour les objets, pour l'observation des détails et de leurs significations. Après avoir lu Vila-Matas, le lecteur peut le cas échéant être « contaminé » par le mal de Montano, qui lui fera créer des liens entre la littérature et sa propre vie. Mais ces deux écrivains, en tant que lecteurs, ont eux aussi ce type de rapport à la littérature, et en font un élément indispensable de leur vie de même que, bien évidemment, leur écriture.

3. Georges Perec et Vila-Matas lecteurs

Le travail d'un écrivain naît en grande partie de la lecture qui, comme on l'a vu, nourrit l'auteur et lui sert de modèle : l'une des manifestations de ce phénomène est l'intertextualité. Georges Perec et Enrique Vila-Matas

⁶⁸ J. Bouveresse, *La Connaissance de l'écrivain*, op. cit., p. 31.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 52.

sont des écrivains qui font de leurs lectures non seulement des éléments de leur écriture, mais aussi des éléments de leur vie concrète. En effet, ils défendent tous deux une vision qui englobe la littérature et la vie, se situant de la sorte dans la mouvance des défenseurs des liens entre univers fictionnels et réalité.

Pour Georges Perec, la lecture a été présente très tôt dans sa vie et a joué un rôle fondamental d'un point de vue personnel, car par elle s'est constituée en la famille qu'il n'a pas eue : « Quand j'ai découvert Stendhal, Jules Verne, Michel Leiris, Queneau, ils sont devenus ma famille. Vous le voyez, je ne suis pas orphelin »⁷⁰. Non seulement les livres sont devenus d'une certaine manière ses parents de substitution, mais ils l'ont aussi aidé à se forger un modèle imaginaire de l'enfance qu'il aurait voulu avoir :

Moi, j'aurais aimé aider ma mère à débarrasser la table de la cuisine après le dîner. [...] Puis je serais allé chercher mon cartable, j'aurais sorti mon livre, mes cahiers et mon plumier de bois, je les aurais posés sur la table et j'aurais fait mes devoirs. C'est comme ça que ça se passait dans mes livres de classe (*W ou le souvenir d'enfance*, p. 99)

Ce passage montre que la littérature a donné une forme à la vision du monde, de l'enfance en l'occurrence, de l'auteur. Comme le propose C. Burgelin, c'est dans et par la littérature que Perec aura trouvé le lieu où puiser les éléments pour se constituer une image de l'enfance et donc un fondement à son identité : « Il ne retrouve la possibilité de dire *je* que par l'expression de l'imaginaire, qui est seulement ici désir de coller aux images rassurantes d'une enfance dans la norme »⁷¹. C'est donc la littérature qui lui fournit les normes d'une enfance qui lui a été dérobée et lui confère ainsi un statut identique à celui de la réalité. L'oulipien ne disait-il pas, en 1967, lors

⁷⁰ G. Perec, « Entretien avec Georges Perec et Bernard Queysanne », *Entretiens et conférences*, vol. I, *op. cit.*, p.161.

⁷¹ C. Burgelin, *Georges Perec*, *op. cit.*, p. 161-162.

de la célèbre conférence de Warwick, que « tout ce que les écrivains ont produit fait partie du réel, de la même manière que le réel »⁷² ?

L'idée de l'enfance que Perec se construit à partir de la littérature ne s'applique pas uniquement à sa propre vie, mais s'étend à une idée globale de l'enfance qu'il utilise aussi pour se représenter ce qu'aurait été celle de sa mère. Ainsi, dans le chapitre VIII de *W ou le souvenir d'enfance*, où l'auteur reproduit et commente des textes de jeunesse concernant les maigres données biographiques dont il dispose au sujet de ses parents, Perec se rend compte qu'il a vraisemblablement fait appel à des images tirées de la littérature pour se représenter l'enfance de sa mère.

L'image de sa mère enfant, décrite dans un texte de jeunesse, la montre comme une « petite chose de rien du tout, haute comme trois pommes, enveloppée quatre fois dans un châle tricoté, traînant derrière elle un cabas tout noir qui fait deux fois son poids » (*W ou le souvenir d'enfance*, p. 50). Dans le commentaire postérieur à ce texte, Perec note : « Je n'arrive pas à préciser exactement les sources de cette fabulation ; l'une d'entre elles est certainement *La petite marchande d'allumettes* d'Andersen ; une autre est peut-être l'épisode de Cosette chez les Thénardier » (*W ou le souvenir d'enfance*, p. 60).

Figure ensuite une deuxième vision de l'enfance imaginée de sa mère où, voulant effacer la dureté de la vie pauvre qui était la sienne, Perec y introduit de la douceur et de l'amour. La scène imaginée montre une vue d'ensemble de sa mère avec ses parents et ses frères et sœurs au moment du dîner :

Aaron, mon grand-père, que je ne connus jamais, prend souvent l'aspect d'un sage. Au soir, ces outils soigneusement rangés, il chausse des lunettes à monture d'acier et il lit la Bible en psalmodiant. Les enfants sont vertueux et disposés en rang d'oignon autour de la table et Laja [la grand-mère de Perec] prend l'assiette qu'ils lui tendent tour à tour et y verse une louche de soupe (*W ou le souvenir d'enfance*, p. 51).

⁷² G. Perec, « Pouvoirs et limites du romancier français contemporain », *loc. cit.*, p. 81.

Commentant ce passage des années après, il note : « Cette fois-ci, l'image se réfère explicitement aux illustrations traditionnelles du Petit Poucet et de ses frères [...] » (*W ou le souvenir d'enfance*, p. 60). Il est donc clair que l'écrivain fabrique son modèle d'enfance à partir des livres, ce qui aura probablement contribué à les transformer en sa famille, en modèles à partir desquels il a pu se construire. Cette manière de considérer la littérature montre une vision de la littérature et de la vie comme étant liées, comme deux éléments faisant partie d'une seule et même réalité.

Dès 1963, dans un article consacré à l'analyse de *L'Espèce humaine* de Robert Antelme, Perec écrivait déjà : « Nous vivons dans un monde de parole, de langage, de récit. [...] La littérature est, indissolublement, liée à la vie, le prolongement nécessaire de l'expérience, son aboutissement évident, son complément indispensable »⁷³. Bien que cette idée soit liée au contexte particulier de l'écriture de la Shoah, la conception de la littérature comme « le prolongement nécessaire de l'expérience » perdurera chez Perec qui ne cessera de considérer la littérature comme faisant partie intégrante de la réalité, ainsi que le montre un commentaire similaire avancé lors d'un entretien en 1979 : « Je ne fais pas de différence entre la vie et la culture. Un tableau est aussi réel qu'une maison. Un personnage de roman est aussi vrai qu'un vrai personnage... »⁷⁴.

Dans la perspective ouverte par la proposition de M. Macé précédemment mentionnée, avançant que la littérature peut façonner une existence, l'influence de Proust sur l'œuvre de Perec est un exemple significatif. L'auteur d'*A la recherche du temps perdu* est non seulement très présent dans l'écriture de Perec, mais il a aussi contribué au façonnement de sa manière de concevoir l'espace de la chambre. C'est en effet à partir des premiers paragraphes du premier volume de la *Recherche du temps perdu* que se construit le projet *Lieux où j'ai dormi* :

⁷³ Perec, Georges, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », *L.G. Une aventure des années soixante*, *op. cit.*, p. 89.

⁷⁴ Perec, Georges, « Vous aimez lire ? La réponse de Georges Perec », *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, p. 24.

C'est sans doute parce que l'espace de la chambre fonctionne chez moi comme une madeleine proustienne (sous l'invocation de qui tout ce projet est évidemment placé : il ne voudrait être rien d'autre que le strict développement des paragraphes 6 et 7 du premier chapitre de la première partie (*Combray*) du premier volume (*Du côté de chez Swann*) de *A la recherche du temps perdu*]), que j'ai entrepris, depuis quelques années déjà, de faire l'inventaire aussi exhaustif et précis que possible de tous les *Lieux où j'ai dormi* (*Espèces d'espaces*, p. 47)⁷⁵.

Si le projet littéraire n'a pas abouti, il n'en demeure pas moins que cette manière de percevoir la chambre en tant que lieu de mémoire peut être considérée comme une façon d'être et de vivre cet espace directement tirée d'une expérience de lecture. Cependant, ainsi que le rappelle Danielle Constantin, le travail de remémoration de Perec n'est pas lié à la problématique proustienne de la mémoire involontaire, mais consiste plutôt à aller au-delà de l'espace de la chambre pour « recueillir une suite de micro-souvenirs sur les choses, les gens et les lectures de son passé [...] »⁷⁶. C'est donc dans une optique différente de celle de Proust que Perec s'approprie la conception de la chambre comme lieu de mémoire (existentielle et littéraire). Cet exemple montre la difficulté de la délimitation d'une frontière entre lecture et écriture, puisque la lecture conduit à adopter une manière de concevoir et de vivre l'espace de la chambre à coucher qui va elle-même se retrouver dans l'écriture qui, à son tour, reflètera l'expérience de l'écrivain. Mais avant de poursuivre l'analyse de la façon dont se manifeste la pensée de l'écrivain du point de vue de la création et non plus de la lecture, c'est de Vila-Matas lecteur dont il nous faut à présent parler.

*

⁷⁵ Pour une analyse de ce projet inabouti en relation avec l'œuvre de Proust, se référer à l'article de Danielle Constantin, « Sur *Lieux où j'ai dormi* de Georges Perec », *Item* [En ligne], <http://www.item.ens.fr/index.php?id=76107> (consulté le 03/05/15).

⁷⁶ D. Constantin, *Sur Lieux où j'ai dormi de Georges Perec*, art. cit.

Vila-Matas est un écrivain qui s'est entouré de livres pour construire son édifice scriptural et qui accorde une importance fondamentale à la lecture pour nourrir son écriture, mais aussi pour façonner sa manière de « lire la vie ». Par exemple, l'épisode de son hospitalisation, raconté dans *Journal volubile*, est vécu sous le signe de Sebald et de Pitol. Contraint de rester à l'hôpital pendant plusieurs jours, l'auteur se remémore un passage des *Anneaux de Saturne* où, dans une situation similaire, Sebald décrit l'angoisse de voir le monde disparaître et le besoin de regarder par la fenêtre pour s'assurer que le monde extérieur continue d'exister, et que, par conséquent, lui aussi. Au bout du troisième jour, Vila-Matas parvient à aller jusqu'à la fenêtre de sa chambre d'hôpital et constate, incrédule et surpris, que « le monde est toujours là » (*Journal volubile*, p. 38). Au quatrième jour, enfin capable de lire, il se fait apporter un livre de Sergio Pitol (dont il ne donne pas le titre) dans lequel il est question d'associer le séjour à l'hôpital au plaisir enfantin d'être cajolé :

J'ai demandé un livre de Sergio Pitol dans lequel se trouvait une phrase qui m'avait toujours attiré l'attention : « J'adore les hôpitaux ». Je ne me souvenais pas de la suite du texte après cette phrase choquante. J'ai découvert que ce que Pitol y disait ne pouvait pas mieux coïncider avec ma propre expérience : « J'adore les hôpitaux. Ils me ramènent à l'enfance rassurante : tous les aliments sont à côté du lit à l'heure précise. Il suffit d'appuyer sur une sonnette pour que vienne une infirmière, parfois même un médecin ! On me donne une pilule et la douleur part, on me met une piqûre et je m'endors dans la seconde, on m'apporte le pot pour uriner... » (*Journal volubile*, p. 39)

Dans le même ordre d'idées, l'enfance est pensée à travers des références littéraires. Par son absence d'événements marquants (« J'ai passé la moitié de ma vie à me glorifier de ne trouver quasiment rien dans mon enfance ennuyeuse », *Le mal de Montano*, p. 362), l'enfance devient le lieu

d'une poétique inspirée principalement par Rimbaud. La littérature lui permet, dans le cas de sa « rue Rimbaud », de la transformer en lieu poétique, en métaphore de l'enfance, de la vie et du temps qui passe, pour lui retirer de la sorte sa banalité répétitive de chemin de l'école. Dans le texte intitulé « La rue Rimbaud », les références littéraires se multiplient et rendent évidente la place de la littérature dans la conception de cette rue, réelle et métaphorique en même temps. Outre la référence, évidente, à Rimbaud, les poètes Baudelaire, Félix de Azua, William Carlos Williams et José Lezama Lima ainsi que Franz Kafka, Cervantès, Jules Verne et Charles Dickens sont convoqués dans ce bref texte pour venir habiter et nourrir de significations l'imaginaire de cette rue, de cette enfance perdue. Mais la littérature n'est pas seulement mobilisée pour poétiser l'enfance, elle prend aussi la relève en remplaçant le plaisir du jeu avec des soldats de plomb par celui de la lecture :

Peut-être que vieillir a des avantages – William Carlos Williams a bien dit que la descente séduit autant que la montée – et, par exemple, la capacité pour se réjouir de Cervantès peut bien rééquilibrer la perte de l'aptitude à jouer avec des soldats de plomb (*Una vida absolutamente maravillosa*, p. 70).

Dans les deux cas, celui de l'enfance et celui de l'hospitalisation, l'événement est mis en relation avec des œuvres littéraires qui donnent une autre couleur à l'expérience, et guident la façon de la vivre ou de se la remémorer.

Par ailleurs, sachant que Vila-Matas est un grand lecteur de l'œuvre de Perec⁷⁷, bien qu'il n'y fasse pas de référence précise, il ne paraît pas anodin que le symbole de l'enfance qu'il utilise, le soldat de plomb, soit le même que celui que Perec associe à la figure de son père, tué quelques jours avant l'armistice de 1940 : « A une certaine époque de ma vie, [...] l'amour que je

⁷⁷ La figure de Perec, qu'il voit « en vrai » (p. 39), est particulièrement présente dans *Paris ne finit jamais*, mais se retrouve à plusieurs reprises dans ses différents romans, notamment par le biais de l'intertextualité, comme il a été montré précédemment.

portais à mon père s'intégra dans une passion féroce pour les soldats de plomb » (*W ou le souvenir d'enfance*, p. 48). Si cette référence particulière à *W ou le souvenir d'enfance* n'est pas avérée, en revanche, la mise en rapport des lieux disparus de l'enfance de Vila-Matas avec l'expérience de la destruction de la maison natale de Perec, rue Vilin, est plus manifeste, bien que Vila-Matas ne fasse pas ce lien de manière explicite. Dans deux textes du recueil *Pour en finir avec les chiffres ronds*, « Un plat fort de la Chine détruite » et « Georges Perec. La maison natale vue comme un terrain vague »⁷⁸, Vila-Matas fait référence à la disparition de la maison natale et du salon de coiffure de la mère de Perec – décrite dans *W ou le souvenir d'enfance* (p. 71-73) :

Perec, qui assista à la disparition de sa maison natale et de l'enseigne floue du commerce de sa mère coiffeuse [...] ⁷⁹

Sa mère avait été la coiffeuse du quartier et Perec photographia les vestiges du naufrage de ce commerce peu avant qu'on ne détruise définitivement ses derniers souvenirs maternels⁸⁰.

Bien que l'effacement des lieux de l'enfance de Perec ne soit pas directement mis en relation avec sa propre expérience, il n'en reste pas moins que Vila-Matas y fait référence de manière significative. De fait, les repères de la rue de son enfance, disparus au fil du temps de la même manière que ceux de Perec, relèvent d'une expérience similaire où enfance, lieux et disparition sont associés et imprégnés de littérature.

La « rue Rimbaud » est, par ailleurs, clairement reliée à la lecture de Perec dans *Docteur Pasavento* où le narrateur, se rappelant de la pratique d'observation de l'infra-ordinaire, se livre au même exercice avec la rue Vaneau qui lui rappellera ensuite la rue de son enfance :

⁷⁸ Vila-Matas, Enrique, *Pour en finir avec les chiffres ronds*, Albi, Éditions Passage du Nord/Ouest, 2004, p. 9-17 et p. 131-133.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 11.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 133.

Je me suis souvenu des instructions de Georges Perec : « Décrivez votre rue. Décrivez-en une autre. Comparez ». J'ai trouvé une distraction de quelques minutes. Allongé sur le lit, je me suis consacré à imaginer que je décrivais les lieux clés de ma rue. Et quelle était ma rue ? Et bien la rue Vaneau, bien sûr. Il y avait dans cette rue six points essentiels, de la même manière qu'il y avait six lieux essentiels dans le Paseo de San Juan de mon enfance. [...] Pendant un bon moment j'ai relié les lieux d'une rue à l'autre, jusqu'à avoir épuisé toutes les combinaisons possibles, et mon univers mental finit par se réduire à deux rues qui se sont révélées être une seule, l'unique et solitaire rue de ma vie (*Docteur Pasavento*, p. 170).

Dans une perspective différente de celle de Perec – car il ne cherche pas particulièrement à dévoiler une vérité de la société –, le travail d'observation de l'infra-ordinaire conduit le narrateur de *Docteur Pasavento* à une réflexion intérieure, autobiographique ; l'observation et la description de la rue Vaneau deviennent écho de sa « rue Rimbaud ». Ici, la lecture de Perec apparaît comme très étroitement liée au thème de l'enfance dans l'univers vilamatassien.

L'autre forme de la présence de l'univers perecquien dans l'œuvre de Vila-Matas est précisément l'emploi récurrent du motif de l'infra-ordinaire, qui fonctionne en tant que référence à l'œuvre de Perec, mais aussi en tant que manière de voir le monde. Partant du principe que les narrateurs vilamatassiens sont autant de figurations du moi de l'auteur, comme on a tenté de le montrer, il est possible d'établir un lien d'identification entre la manière de s'approprier la notion d'infra-ordinaire des narrateurs et celle de l'auteur réel. Dans la majorité des cas, l'auteur de *La Vie mode d'emploi* est convoqué sous le signe de l'infra-ordinaire et de la fascination que cette pratique exerce sur Vila-Matas. Par exemple, dans *Dublinesca*, le personnage principal, Samuel Riba, mentionne son admiration pour cette pratique de description du quotidien :

[...] étant donné qu'il a déjà fait le tant désiré saut anglais, il comprend qu'il pourrait même se réconcilier avec son passé français – il commence même à en avoir envie – et devenir un écho du parisien Perec, son idole consacrée et un magnifique expert de l'interrogation du quotidien, de l'habituel (*Dublinesca*, p. 233).

Cette pratique d'interrogation de l'infra-ordinaire est également mentionnée explicitement dans *Journal volubile* par l'intermédiaire de la référence à un titre de Perec et au célèbre café de la Place Saint-Sulpice : « Je suis sur la place Saint-Sulpice, assis au café où Georges Perec épiait pendant des heures et des heures ce qu'on pouvait y observer (*Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*) » (*Journal volubile*, p. 18). De même, le café du croisement de la rue du Bac et du Boulevard Saint-Germain – dont il est question dans *Espèces d'espaces* (p. 100), et dont le texte est par ailleurs explicitement cité, bien que Vila-Matas n'en donne pas la référence – apparaît comme un lieu de souvenirs du narrateur dans *Paris ne finit jamais* :

le café situé près du carrefour Bac-Saint Germain, où Perec recommandait de s'asseoir pour observer la rue avec un souci un peu systématique et noter ce que l'on voit, ce qui se passe de notable, se forcer à écrire « ce qui n'a pas d'intérêt, ce qui est le plus évident, le plus commun, le plus terne »... (*Paris ne finit jamais*, p. 38).

La notion d'infra-ordinaire est ainsi mobilisée à plusieurs reprises par Vila-Matas qui prolonge le geste de Perec en s'appropriant de l'idée que ce qui semble dénué d'intérêt est en réalité la matière même de la vie : « ce qu'il faut intégrer au roman c'est tout ce qu'il se passe quand en apparence il ne se passe rien en terme de grands événements : penser, vivre, exister »⁸¹.

⁸¹ Vila-Matas, Enrique, *Ciclo de Palabra : Enrique Vila-Matas* [en ligne] Centro Niemeyer, <https://www.youtube.com/watch?v=MiT0HKIvIH0&feature=youtu.be&a> (consulté le 03/05/15).

La réalité de la vie est cet infra-ordinaire qui, en apparence, parce que ne s'y produit aucun grand événement, n'est pas digne d'intérêt, mais s'avère être paradoxalement essentiel. Le roman doit donc contenir la vie dans ce qu'elle a de moins saisissable mais aussi de plus important.

D'un point de vue plus général, l'importance de la lecture dans la vie figure effectivement comme un des thèmes centraux de l'univers vilamatassien, dont *Le Mal de Montano*, où la littérature hante toutes les pensées du personnage de la nouvelle qui porte son nom, est l'exemple le plus parlant. On citera également *Dublinesca*, où la réflexion sur le rôle de la littérature dans la constitution d'une vision du monde est incarnée par le personnage principal, un éditeur retraité – figure exemplaire du lecteur vivant (professionnellement et intellectuellement) de la littérature. C'est dire que la littérature occupe dans ce livre une place centrale en tant que forme de vie au sens ontologique du terme, car elle conditionne une manière d'être. L'activité lectrice constante de Samuel Riba le conduit à lire sa vie comme un livre et à réfléchir aux effets de la lecture sur la vie : « Il a une remarquable tendance à lire sa vie comme un texte littéraire, à l'interpréter avec les déformations propres au lecteur invétéré qu'il a été pendant des années » (*Dublinesca*, p. 12). Cette lecture de la vie passe par l'ouverture à l'autre, par la possibilité de regarder le monde à partir de perspectives différentes et donc à élargir et enrichir l'univers du lecteur :

Parce qu'il ne faut pas se leurrer : le voyage de la lecture passe souvent par des terrains difficiles qui exigent une capacité d'émotion intelligente, des désirs de comprendre l'autre et de s'approcher d'un langage différent de celui de nos tyrannies quotidiennes (*Dublinesca*, p. 71).

Aussi, dans une conception par ailleurs très perecquienne, lire la vie comme un livre la rend plus fascinante dans le sens où la littérature transforme ce qui est d'apparence banale ou ennuyeuse en quelque chose de « merveilleux » :

[...] une personne sage est celle qui rend l'existence monotone car, alors, chaque petit incident, si elle sait le lire littérairement, prend pour elle le caractère d'une merveille. [...] Parce que, en effet, ne sait-il pas regarder bien plus que ce qu'il y a dans tout ce qu'il vit ? Au moins tant d'années passées à comprendre la lecture non seulement comme une pratique inséparable de son métier d'éditeur, mais aussi comme une manière d'être au monde lui servent à quelque chose : un instrument pour interpréter de façon littéraire, séquence après séquence, le journal de sa vie (*Dublinesca*, p. 131).

L'obsession de la littérature, ce mal de Montano qui atteint, de manière positive ou négative, les personnages des différents romans de Vila-Matas, n'est en somme que le reflet de sa propre manière d'être dans le monde et de voir la vie, ainsi qu'il l'affirme lui-même : « Je cherche le recueillement, parce qu'en général la littérature est plus intéressante que la vie. Je ne sais pas s'il s'agit d'un paradoxe mais j'aime énormément la vie parce que, quoi qu'on dise, elle ressemble à un grand roman » (*Journal volubile*, p. 70). Ainsi, de la même manière que pour Perec, la lecture est pour Vila-Matas une manière d'ouvrir les horizons de pensée aussi bien qu'une façon d'être dans le monde et, surtout, de donner un sens à la vie. En d'autres termes, l'idée qui se dégage de leur manière de lire et de vivre est que la réalité est faite de littérature ou, pour le dire dans les mots de la romancière et philosophe Iris Murdoch :

Les modes littéraires sont très naturels pour nous, très proches de la vie ordinaire et de la manière dont nous vivons en tant qu'êtres réflexifs. [...] Quand nous rentrons à la maison et « racontons notre journée », nous mettons de façon artistique un matériau dans une forme narrative. [...] Par conséquent, en tant qu'utilisateurs des mots, d'une certaine façon, nous existons tous dans une atmosphère littéraire, nous vivons et respirons la littérature, nous sommes tous des artistes littéraires, nous employons constamment le langage pour extraire des formes

intéressantes d'une expérience qui semblait peut-être originellement sans intérêt ou incohérente⁸².

On a jusqu'ici envisagé la littérature dans la vie sous l'angle de la réception, de la lecture, mais les œuvres de ces écrivains, bien qu'elles relèvent principalement du domaine de la littérature fictionnelle, n'en sont pas moins un lieu contenant leur vision du monde, leur philosophie de la vie. De fait, comme le défend Robert Musil :

On n'exprime pas des pensées dans le roman ou la nouvelle, mais on les fait résonner. Pourquoi ne choisit-on pas plutôt, dans ce cas, l'essai ? Justement parce que ces pensées ne sont rien de purement intellectuel mais une chose intellectuelle enchevêtrée avec une chose émotionnelle. Parce qu'il peut y avoir plus de puissance dans le fait de ne pas exprimer de telles pensées mais de les incarner [*verkörpern*]⁸³.

Partant de ce constat, on essaiera à présent de voir dans quelle mesure un roman peut être considéré comme ce que Franck Salaün appelle des « fictions pensantes », pour tenter de faire émerger la vision du monde qui se dégage des œuvres narratives de Perec et de Vila-Matas.

III. LA PENSÉE DE L'AUTEUR À L'ŒUVRE

1. Le roman est une forme de philosophie

La littérature contribue à apporter un certain type de connaissances aux lecteurs, en grande partie grâce à l'accès qu'elle offre à différents points

⁸² Murdoch, Iris, « Philosophy and Literature », *Men of Ideas. Some Creators of Contemporary Philosophy*, London, British Broadcasting Corporation, 1978, p. 266. Cité par J. Bouveresse, « La littérature, la connaissance et la philosophie morale », *art. cit.*, p. 110.

⁸³ Musil, Robert, *Essais*, Paris, Seuil, 1978, p. 323.

de vue, à différentes visions du monde et à une multiplicité de mondes possibles. Aristote envisageait la littérature, contrairement à l'histoire qui est limitée à représenter les faits du réel, comme ayant un statut philosophique au sens large (en plus d'être l'occasion d'une forme de philosophie morale, comme on a tenté de le montrer) :

Et ce qui différencie l'historien du poète, ce n'est pas de parler en vers ou en prose (mettez par exemple les œuvres d'Hérodote en vers, ce n'en sera pas moins de l'histoire, en vers comme en prose), ce qui les distingue, c'est que l'historien nous dit ce qui s'est passé quand le poète nous dit ce qui pourrait se passer. Aussi, la poésie est plus philosophique et plus sérieuse que l'histoire, car elle traite plutôt du général, alors que l'histoire s'occupe du cas particulier⁸⁴.

Selon cette perspective, la philosophie a donc trait au général et non au particulier, ce que permettrait la poésie (et, par extension, la littérature), par sa capacité à mettre en scène une histoire singulière. Dès lors, la littérature est philosophique parce qu'elle explore les possibilités humaines – c'est-à-dire dans la mesure où elle est *fiction* – ce qui, potentiellement, permet une meilleure compréhension de la nature humaine.

L'immersion dans l'univers fictionnel, l'expérimentation d'autres vies et d'autres situations que les nôtres sont effectivement une forme d'apprentissage (moral, et donc, philosophique, même si on a rappelé que la morale était une forme de connaissance pratique) de l'existence. Mais l'expérience littéraire de la pensée, telle qu'elle a été jusqu'ici décrite, relève principalement de l'acte d'immersion du lecteur dans la fiction et des connaissances qu'il peut en tirer. Or, la capacité d'un texte à faire réfléchir ne tient pas seulement à l'expérience cognitive de l'immersion fictionnelle, elle relève également de l'expérience et de la connaissance de l'auteur qui déterminent et imprègnent le texte. Ainsi, selon le point de vue proposé par Nietzsche dans *Le Gai Savoir* (dont il a été question au chapitre 2), toute

⁸⁴ Aristote, « Poétique », *op. cit.*, 51b, p. 887.

création doit être perçue comme indissociable du corps du sujet créateur, lui-même inséparable de sa philosophie⁸⁵. C'est dire que toute œuvre artistique doit être considérée comme autobiographique au sens où elle est le produit d'un individu particulier, ayant un corps, une histoire personnelle et une vision du monde particuliers. L'acte de création doit être pensé comme intrinsèquement relié à une vie concrète et, comme l'avance Robert Musil, à l'expérience intérieure du monde qui mobilise un certain nombre de connaissances :

[...] la création littéraire utilise le savoir et la connaissance. Et cela veut dire, ceux du monde intérieur, naturellement, exactement de la même façon que ceux du monde extérieur. [...] Dans la mesure où la création littéraire transmet une expérience vécue, elle transmet aussi une connaissance ; cette connaissance n'est certes pas du tout la connaissance rationnelle de la vérité (même si elle est mêlée avec elle), mais toutes les deux sont le résultat de processus orientés de la même façon, étant donné qu'il n'y a justement pas un monde rationnel et en dehors de lui un monde irrationnel, mais un seul et unique monde qui contient les deux choses⁸⁶.

Parmi les héritiers de cette conception se trouve George Poulet, dont Franck Salaün s'inspire pour mettre en place la notion de « fiction pensante » :

Selon Poulet, chez qui on remarque l'influence de Bergson et de la phénoménologie, toute œuvre digne de ce nom exprime une conception cohérente du monde, une certaine idée du temps, de l'espace, de l'existence, etc. L'expérience de l'auteur et la production du texte renvoient à la situation de l'être dans le monde et à la conscience⁸⁷.

⁸⁵ F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 10-11.

⁸⁶ Cité par J. Bouveresse, *La Connaissance de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 28.

⁸⁷ F. Salaün, *op. cit.*, p. 50.

Cette vision de la littérature ne signifie pas nécessairement que toute œuvre littéraire soit philosophique au sens où elle analyserait des concepts en vue d'atteindre une vérité universelle. Ce dont il s'agit tient plutôt à l'idée que l'œuvre est le résultat, le reflet de la manière dont le créateur est et perçoit le monde dans lequel il vit. En outre, par définition, un auteur ne peut parler que de ce qu'il connaît lui-même, faisant ainsi de son œuvre un reflet et un conservatoire de ses propres connaissances : « Que ce soit sous la forme du roman ou d'une autre façon, [le romancier] ne peut représenter et décrire de la vie que ce qu'il est capable d'en percevoir [...] »⁸⁸. Et cette perception particulière et individuelle de la vie s'exprime dans l'écriture à travers le style.

La contextualisation d'une œuvre par rapport à la biographie de l'écrivain n'est pas seulement une question de théorie littéraire, mais tient également au texte même qui, au-delà de l'univers fictionnel qu'il met en scène, met en évidence par sa forme et par le choix de ses contenus la vision de monde (consciente ou inconsciente) de son auteur : « [la littérature] engage des formes, et en elles des pensées ; des pensées précises, des pensées effectives, des pensées partageables »⁸⁹. Autrement dit, la manière dont un auteur voit et pense le monde est représentée dans son style si l'on considère, à l'instar d'A. Compagnon, que « le style est un ensemble de traits caractéristiques d'une œuvre permettant d'en identifier et d'en reconnaître (plus intuitivement qu'analytiquement) l'auteur »⁹⁰. Partant du principe que la reconnaissance du style est plus intuitive que factuelle, on ne cherchera pas ici à faire l'analyse stylistique des œuvres de Georges Perec et d'Enrique Vila-Matas pour mettre en lumière les caractéristiques particulières à chacun des écrivains. Le fait de recourir à la notion de *style* permettra simplement de considérer le fait que l'écriture, le choix des histoires, la

⁸⁸ J. Bouveresse, *La Connaissance de l'écrivain*, op. cit., p. 48.

⁸⁹ Baroni, Raphaël et Rodriguez, Antonio, « La lecture, les formes et la vie. Entretien avec Marielle Macé », *Vox poetica* [en ligne] URL : <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intMace.html> (consulté le 03/05/15).

⁹⁰ A. Compagnon, *Le Démon de la théorie*, op. cit., p. 230.

façon dont un écrivain les raconte montrent une façon d'être concrète, ancrée dans une histoire personnelle.

De ce point de vue, il est donc envisageable de considérer qu'une œuvre littéraire est en elle-même une forme de représentation de la vision du monde de son auteur, en même temps qu'un lieu de réflexion pour l'écrivain dans la mesure où l'écriture est une mise en pratique de la pensée sur soi, sur la littérature, sur le monde – et sur les relations entre les trois –, car, pour le dire dans les termes de C. Prigent, « Écrire produit [...] de la pensée »⁹¹. Dès lors, la fiction littéraire peut être conçue comme « fiction pensante », ainsi que le propose Franck Salaün, qui la conçoit comme un « espace de pensée » :

*La littérature est un espace de pensée. Cela ne veut pas dire pour autant que la littérature en général soit une autre façon de philosopher, ni même que la pensée qui fait l'expérience d'elle-même dans les textes soit nécessairement réflexive et conceptuelle. En somme, la pensée qui se rencontre dans les textes, et en particulier dans les fictions, peut ne pas être réflexive. Elle peut même échapper à l'auteur*⁹².

Il est important de préciser que la fiction est un lieu de pensée qui n'est pas nécessairement conscient, en tant que tel, pour son auteur. Cette manière d'envisager la littérature s'attache à penser la fiction littéraire comme un espace et un reflet de la pensée de l'auteur plus que comme un texte possédant un contenu explicitement philosophique (comme c'est notamment le cas dans un grand nombre d'œuvres des XVIII^e et XIX^e siècles, où la philosophie a beaucoup occupé la littérature). La possibilité de conduire une lecture à partir d'un regard philosophique ne relève pas nécessairement de la volonté de l'auteur qui aurait conçu un projet philosophique spécifique. Mais, dès lors que l'on considère qu'une œuvre n'est pas indépendante de son auteur qui, lui-même, n'est pas indépendant

⁹¹ C. Prigent, *op. cit.*, p. 28.

⁹² Je souligne. F. Salaün, *op. cit.*, p. 24.

des conditions historiques qui le déterminent, ces déterminismes doivent être compris comme faisant partie du texte. De fait, parmi les thèses que formule Franck Salaün pour bâtir son approche de la littérature en tant que « fiction pensante », deux d'entre elles sont relatives à l'importance de l'ancrage de l'écrivain dans une réalité historique déterminée :

Thèse 1 – *L'individu est dans la société, la société est dans l'individu.*

Thèse 2 – *La production de textes est une pratique sociale.* Cela implique [...] que chaque texte ou groupe de textes, émerge d'un ensemble d'interactions historiquement déterminées⁹³.

L'importance de la prise en compte de l'aspect social qui entoure toute œuvre artistique rappelle les propos de Victor Hugo, qui affirmait que « quand on creuse l'art, au premier coup de pioche on entame les questions littéraires, au second, les questions sociales »⁹⁴, signifiant par là que la littérature est aussi une manière de représentation de l'état de la société dans lequel elle est produite (cela est d'autant plus évident, en particulier, dans l'œuvre de Perec, que l'aspect sociologique est une des grandes lignes d'interrogation de son écriture : « La première de ces interrogations peut être qualifiée de “sociologique” : comment regarder le quotidien »⁹⁵). Par ailleurs, les vers du poète cités en épigraphe à ce chapitre – « Tout homme qui écrit écrit un livre ; ce livre, c'est lui. Qu'il le sache ou non, qu'il le veuille ou non, cela est. De toute œuvre, quelle qu'elle soit, chétive ou illustre, se dégage une figure, celle de l'écrivain »⁹⁶ – se situent dans la lignée d'une vision de l'œuvre intrinsèquement liée à la figure de son auteur. Et cet auteur qui se dessine est indissociable de sa pensée.

⁹³ Souligné par l'auteur. F. Salaün, *op. cit.*, p. 20-21.

⁹⁴ Hugo, Victor, *Littérature et philosophie mêlées* [édition numérisée] Paris, Albin Michel, 1934, p. 6 URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6458007x/f11.image.r=creuse.langFR> (consulté le 09/05/15)

⁹⁵ G. Perec, « Notes sur ce que je cherche », *loc. cit.*, p. 10.

⁹⁶ Hugo, Victor, « Préface de l'édition définitive », *Odes et Ballades*, Paris, J. Hetzel, 1880, p. 1.

Ainsi, la littérature peut être conçue comme une forme de philosophie différente de la Philosophie au sens institutionnel. Pierre Macherey propose d'ailleurs une « philosophie littéraire » consistant à voir la littérature comme un « dispositif à faire penser », comme une manière de philosopher d'une autre manière :

[...] la littérature, si elle ne pense pas au sens propre du terme, est un formidable dispositif à faire penser : et c'est précisément ce que j'ai essayé de faire comprendre en parlant de « philosophie littéraire ». Avec la littérature, on peut philosopher, et philosopher d'une tout autre manière que quand on se propose de philosopher en philosophe, suivant les procédures argumentatives qui distinguent cette façon de penser : avec la littérature, dans son voisinage et sous l'éclairage particulier qu'elle lui apporte, la philosophie cesse d'être philosophante, et cette cure lui est salutaire⁹⁷.

La différence entre la « philosophie philosophante » et la pensée présente dans la littérature réside principalement dans le fait que la seconde se sert d'une forme de concrétisation des idées par le biais de l'incarnation de personnages dans des situations particulières, ce qui permet dès lors d'éclaircir des « réalités énigmatiques ou obscures, comme c'est le cas précisément de la vie telle qu'elle est la plupart du temps vécue »⁹⁸. Comme on l'a déjà mentionné, la littérature procure un certain nombre de connaissances existentielles pratiques au lecteur. Mais cet éclaircissement qu'elle permet n'est pas uniquement apporté au lecteur, il est aussi donné à l'auteur lui-même qui trouve dans l'activité de l'écriture, aussi fictionnelle soit-elle, une forme d'éclaircissement de son propre vécu (c'est même, parfois, précisément d'une telle quête de compréhension de soi que naît le désir d'écrire). Il ne s'agit donc pas d'utiliser des catégories philosophiques à propos de la littérature ni de chercher dans la littérature des éléments de

⁹⁷ Macherey, Pierre, *Philosopher avec la littérature. Exercices de philosophie littéraire*, Paris, Hermann éditeurs, coll. « Fictions pensantes », 2013, p. 25.

⁹⁸ J. Bouveresse, *La Connaissance de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 19.

philosophie provenant de textes philosophiques, mais il est plutôt question de faire une lecture des œuvres littéraires qui permettrait de mettre en lumière la philosophie de leur auteur, à savoir sa manière de vivre et de concevoir l'existence. Cependant, le degré de contenu philosophique – dans le sens de vision du monde – étant variable d'une œuvre à l'autre, cela conduit à poser la question du statut des textes car, si ce contenu peut échapper à l'auteur lui-même, il faut se demander si tous les textes littéraires peuvent être considérés comme des fictions pensantes.

2. Le statut des textes

Lorsqu'il est question d'associer deux domaines aussi larges que la philosophie et la littérature, il est important de déterminer dans quelle mesure un texte peut être lu comme philosophique à partir du moment où sa philosophie est susceptible d'échapper à l'auteur lui-même. Avant tout, lorsqu'il s'agit de concevoir la littérature comme une forme de philosophie dans le sens proposé par P. Macherey, c'est-à-dire en tant que pensée, vision du monde de l'auteur, il faut rappeler que

la littérature serait donc bien, à la différence de la philosophie des philosophes, de la pensée en acte, saisie telle qu'elle se produit en un temps et en un lieu donnés, donc assignée à un point de vue singulier, ce qui retient de lui accorder la dimension d'une pensée pure⁹⁹.

La pensée de l'auteur est ainsi à comprendre comme une vision du monde déterminée autant par la biographie que par le contexte historique, géographique et social. Des textes *a priori* non philosophiques contiennent tout de même la pensée de leur auteur du fait que les œuvres littéraires sont

⁹⁹ Macherey, Pierre, « Littérature et/ou Philosophie » dans Lorenzini, Danièle et Ravel, Ariane (dirs.), *Le travail de la littérature. Usages du littéraire en philosophie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2012, p. 35.

des « formes liées à un certain état de la société et exprimant ou portant des discours sur elles-mêmes et sur la réalité »¹⁰⁰. C'est en ce sens qu'une œuvre permet de faire des exercices de philosophie, car elle contient, dans l'univers qu'elle dessine, des formes, des situations et des personnages déterminés par la réalité de l'auteur qui se trouve représentée et parfois interrogée dans le texte même.

À la question de savoir si toute œuvre littéraire est susceptible d'être envisagée d'un point de vue philosophique, Pierre Macherey répond affirmativement, en s'appuyant sur l'idée que toute œuvre comporte, à différents degrés, des éléments permettant de faire des exercices de philosophie : « le domaine indéfiniment varié de la littérature se présente comme un *continuum* en tous les points duquel le philosophique se trouve, à un degré ou à un autre, sous les biais les plus divers, impliqué »¹⁰¹. Toute œuvre littéraire, dans la mesure où elle est le fait créatif d'un individu qui pense, est une fiction pensante qui va engager, à différents degrés, une réflexion. À ce sujet, F. Salaün pose précisément la question de savoir si une fiction gratuite, « sans arrière-plan, sans but, sans signification particulière »¹⁰² peut réellement exister, et répond que même si ce type d'œuvres existait (ce qu'il nie par l'usage du conditionnel), « elles n'en mettraient pas moins en branle notre tendance à interpréter, à placer les êtres, les choses et les systèmes symboliques dans un cadre rationnel et à transformer les énoncés polysémiques en thèses »¹⁰³. La pensée, du moins du côté de la lecture, est donc inhérente à la fiction littéraire. Mais, de la même manière, l'acte de création est indissociable de la pensée créatrice, car « on imagine mal une fiction dans laquelle rien ne serait pensé »¹⁰⁴. « Penser *dans* et *par* la fiction »¹⁰⁵, dit F. Salaün, signifiant par là que même si un auteur ne cherche pas à faire réfléchir son lecteur ou à élucider lui-même un problème par le biais de l'écriture, le simple fait de placer des personnages

¹⁰⁰ F. Salaün, *op. cit.*, p. 20.

¹⁰¹ P. Macherey, *Philosopher avec la littérature*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁰² F. Salaün, *op. cit.*, p. 12.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 15.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 13.

dans des situations particulières, le choix des thèmes et la façon de les traiter et de les raconter témoigne déjà en soi de ses sujets d'intérêt, ainsi que du contexte historique et littéraire qui l'entoure.

Du point de vue de la morale, pour rester dans un domaine dont il a déjà été question, une œuvre sans volonté moralisatrice représente déjà tout de même une forme de morale, comme le rappelle J. Bouveresse :

[...] l'histoire que l'on choisit de raconter et la façon dont on la raconte [comportent] déjà en elles-mêmes une prise de position évaluative [...] les œuvres littéraires, et en particulier les romans, ne sont généralement pas des instruments neutres dont on peut se servir pour étudier les différentes conceptions morales. Ils font et expriment déjà des engagements évaluatifs sur un bon nombre de questions cruciales [...] ¹⁰⁶.

Un auteur n'a donc pas nécessairement à prendre une position morale vis-à-vis de ses personnages : cette absence de position constitue en elle-même un positionnement qui est celui de la relativité ; il montre différents aspects, différentes manières de réagir dans une situation donnée. Un roman n'a pas non plus l'obligation d'apporter une réponse ou un jugement sur le sens des vies de ses personnages :

La réponse qu[e le roman] donne ne consiste pas nécessairement dans autre chose que dans le fait de raconter [les existences qu'il décrit] et de le faire d'une certaine façon, qui est susceptible, justement, de constituer par elle-même une réponse. On serait presque tenté de dire, en reprenant la distinction que Wittgenstein fait dans le *Tractatus*, que le sens – mais peut-être faut-il ajouter à cela également, le cas échéant, le non-sens possible d'une vie – n'a pas besoin d'être « dit » dans le récit, mais peut, d'une certaine façon, « s'y montrer » ¹⁰⁷.

¹⁰⁶ J. Bouveresse, « La littérature, la connaissance et la philosophie morale », *art. cit.*, p. 122 et 131.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 102-103.

Il n'est donc pas indispensable qu'un roman ait une visée explicitement pédagogique ou morale pour considérer qu'il contient, sous une forme habillée de fiction, la pensée de l'auteur. Ce que F. Salaün appelle des *fictions pensantes* sont des textes fictionnels contenant une pensée qui doit être mise en lumière par le lecteur. À la différence des textes de fiction allégorique ou de ceux qui, comme les résultats de l'écriture automatique, cherchent explicitement à empêcher l'interprétation de l'intention,

[l]es *fictions pensantes* embarquent le lecteur dans une autre sorte d'aventure intellectuelle. Le processus de pensée y est en attente de lecteur. Ce dernier le remet en marche en s'introduisant dans un questionnement inachevé, une réflexion en cours¹⁰⁸.

C'est dire que le texte de fiction fait penser le lecteur parce qu'en amont se trouve la pensée de l'auteur qui irradie tout le texte, volontairement ou non.

Dans la même perspective, P. Macherey défend l'idée qu'une œuvre littéraire est le lieu où se forme la pensée en cours de l'écrivain, et il prend notamment pour exemple certains textes de Georges Perec dans lesquels la place donnée au lecteur est explicite. C'est en particulier le cas des *Choses*, qui se termine par une citation de Karl Marx (« Le moyen fait partie de la vérité, aussi bien que le résultat. Il faut que la recherche de la vérité soit elle-même vraie ; la recherche vraie, c'est la vérité déployée, dont les membres épars se réunissent dans le résultat » [*Les Choses*, p. 158]), laissée sans commentaire de la part de l'auteur, comme une manière d'appel au lecteur :

Cette citation est livrée dans les ultimes lignes du livre sans aucun commentaire, c'est-à-dire sans surcharge interprétative qui, en en fixant la portée, risquerait du même coup de la fausser, ce qui fait d'elle une énigme à déchiffrer. Ceci accentue encore un peu plus l'ambiguïté

¹⁰⁸ F. Salaün, *op. cit.*, p. 16.

du récit, une ambiguïté qui, mieux qu'aucune explication claire, prend à partie le lecteur, ou comme on dit l'interpelle, en l'incitant personnellement à la réflexion¹⁰⁹.

La phrase de Marx laissée sans commentaire, clôturant le récit de l'histoire de Jérôme et Sylvie, conduit à s'interroger sur la signification de leur trajet en regard de la citation. Si la recherche de la vérité doit elle-même être vraie, cela pourrait signifier, dans le contexte du roman, que la quête des deux protagonistes de parvenir à une vie construite sur l'« avoir » plutôt que sur l'« être » ne relevait pas d'une recherche de vérité, et que leur expérience était donc un échec existentiel. Ou bien cela pourrait vouloir signifier que leur tentative d'accomplissement social, si elle était vraie dans sa démarche, n'a abouti qu'à une vérité médiocre : à savoir que l'existence se réduit à réussir à obtenir la place tant désirée dans la société, mais ne sera pour autant qu'une vie vide de substance, une vie *insipide* comme le repas que les personnages prennent dans le train à la fin du livre (*Les Choses*, p. 158).

En choisissant cette citation pour clôturer le livre, Perec laisse une ouverture interprétative à son lecteur. Mais l'auteur met en place d'autres stratégies d'incitation du lecteur. C'est notamment le cas de *La Vie mode d'emploi* et de son index, ainsi que des autres éléments péritextuels, comme le « Rappel de quelques-unes des histoires racontées dans cet ouvrage » où les histoires sont présentées comme incomplètes, ce qu'indique le sous-titre donné entre parenthèses : « Le chiffre renvoie au chapitre où cette histoire apparaît, généralement pour la première fois, mais pas forcément dans sa totalité » (*La Vie mode d'emploi*, p. 633). Cet élément des annexes du livre est ainsi laissé à l'élucidation du lecteur.

Un exemple similaire d'ouverture interprétative apparaît dans *Je me souviens*. Bien que ce ne soit pas un roman, il adopte la même démarche d'inclusion du lecteur puisqu'à la fin du livre, le dernier souvenir, inachevé,

¹⁰⁹ Macherey, Pierre, *Perec chroniqueur de l'infra-ordinaire* [en ligne], URL : <http://stl.recherche.univ-lille3.fr/seminaires/philosophie/macherey/macherey20042005/macherey26012005cadreprincipal.html> (consulté le 20/02/15).

est suivi de la mention « (à suivre...) » (*Je me souviens*, p. 116). Puis, après le *Post-scriptum* – où Perec expose son « principe » de remémoration – et l'index, suivent quelques pages blanches expressément laissées à l'intention du lecteur : « À la demande de l'auteur, l'éditeur a laissé à la suite de cet ouvrage quelques pages blanches sur lesquelles le lecteur pourra noter les "Je me souviens" que la lecture de ceux-ci aura, espérons-le, suscités » (*Je me souviens*, p. 147).

Il est d'ailleurs significatif que, dans sa conférence prononcée à Warwick en 1967, Perec prônait déjà l'idée, à l'instar de Brecht, de la nécessité d'inciter le lecteur à la réflexion :

Comme par hasard, je suis allé chercher au théâtre ce que je ne trouvais pas dans le roman, et Brecht m'a appris une chose très importante qui est la notion de distanciation, c'est-à-dire ce fait que ce qui est représenté sur le théâtre de Brecht, ce n'est pas un événement ou un sentiment auquel le spectateur peut s'accrocher, c'est au contraire un sentiment ou un événement que le spectateur est obligé de *comprendre*. C'est un théâtre qui *fait entièrement appel à l'intelligence* à travers la sensibilité, et pas du tout un théâtre qui fait appel à l'adhésion pure et simple [...] ¹¹⁰.

Pour Perec, la distanciation doit également être mobilisée par l'auteur en ce qui concerne sa propre pratique scripturale, afin de se distancier de ses personnages. C'est précisément cette possibilité pour l'écrivain de se détacher de ses personnages qui permet d'évacuer l'aspect moralisateur du texte, ce qu'il fait d'ailleurs dans *Les Choses*, bien que ce livre ait pu être interprété comme ayant une visée morale. Répondant à une question à ce sujet pendant la même conférence, Perec répond :

¹¹⁰ Je souligne. G. Perec, « Pouvoirs et limites du romancier français contemporain », *loc. cit.*, p. 79. Il est intéressant de constater que le recours à d'autres formes d'art lui a apporté des notions lui ayant permis de construire sa conception de l'écriture, en plus de manifester l'ouverture générique dont nous avons parlé au chapitre 4.

Non, je ne suis pas un moraliste, je suis un écrivain. Cela dit, mon projet de départ est un projet réaliste, un projet critique, donc un projet moral. [...] si j'avais été un moraliste, par exemple, je pense que j'aurais ou bien trouvé une solution pour ces personnages, ou bien condamné fermement leur attitude. Or, je ne sais pas si vous vous êtes posé la question, mais je ne suis jamais parvenu à savoir si mon livre se termine d'une manière heureuse ou malheureuse¹¹¹.

Même si *Les Choses* n'a pas à proprement parler une visée morale, il n'en demeure pas moins que le texte est sous-tendu par une forme de critique de l'aliénation consommatrice subie par les personnages. En outre, partant du fait que le roman se rattache à l'*Éducation sentimentale* de Flaubert¹¹² dont l'objectif était de faire « un roman de mœurs modernes [...] l'histoire morale des hommes de [s]a génération »¹¹³, il n'est pas étonnant que Perec ait une démarche similaire dans son intention qui, si elle n'est pas explicitement critique à l'endroit du mode de vie d'une catégorie sociale particulière, en est du moins représentative : « Rien ne différencie Jérôme de Sylvie, ni ne les distingue vraiment de leur groupe d'amis. Les voici représentatifs d'une société qui uniformise les façons de vivre des hommes et des femmes et homogénéise les goûts et les désirs »¹¹⁴.

Le même type d'interprétation peut s'appliquer à *L'Augmentation*, écrit pour le théâtre, où la représentation de la pensée de l'homme qui veut demander une augmentation fonctionne comme une manière déviée, oblique de montrer le pouvoir négateur de la machine bureaucratique : « La pièce peut représenter le temps d'une vie ou le temps d'une pensée, celle d'un

¹¹¹ G. Perec, « Pouvoirs et limites du romancier français contemporain », *loc. cit.*, p. 88. L'hésitation concernant la fin de son propre livre semble bien confirmer les effets d'ouverture interprétative de la citation de Marx dont nous venons de parler.

¹¹² Une des gravures figurant dans le corridor de l'appartement de Jérôme et Sylvie est une reproduction du navire *Ville-de-Montereau* (*Les Choses*, p. 9), qui est celui où se trouve Frédéric Moreau au début de *L'Éducation sentimentale* : « Le 15 septembre 1840, vers six-heures du matin, la *Ville-de-Montereau*, près de partir, fumait à gros tourbillons devant le quai Saint-Bernard » (Flaubert, Gustave, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Flammarion, 2001, p. 49).

¹¹³ Flaubert, Gustave, « Lettre du 6 octobre 1864 », citée par Dord-Crouslé, Stéphanie, « Présentation », *L'Éducation sentimentale*, *op. cit.*, p. 16.

¹¹⁴ C. Burgelin, *Georges Perec*, *op. cit.*, p. 43

homme prisonnier d'une bureaucratie, d'une hiérarchie, et qui sait qu'il ne peut rien contre cette force abstraite qui nie son existence»¹¹⁵. Sans nécessairement donner son propre point de vue, l'auteur incite le lecteur à suivre la pensée du personnage et à retourner à sa propre expérience. De manière similaire au système de *Je me souviens*, *L'Augmentation* est aussi un texte « fermé » au sens où Perec épuise toutes les possibilités émanant du problème posé, à savoir la demande d'une augmentation de salaire :

Au lieu de raconter l'histoire en laissant au lecteur le soin de choisir son chemin, j'ai fait une *traduction linéaire* de l'organigramme, c'est-à-dire que j'ai suivi *un à un* tous les chemins en recommençant dès le début chaque fois qu'une flèche me ramenait au début¹¹⁶.

Ce qui est laissé à l'interprétation du lecteur apparaît davantage comme une réflexion sur le système même dans lequel se trouve pris l'employé de bureau, qui est aussi, potentiellement, celui qui détermine la vie du lecteur.

Bien que les œuvres de Perec n'aient à proprement parler ni une visée moralisatrice ni un contenu clairement philosophique, il n'en reste pas moins que la volonté de faire penser le lecteur est une des motivations de son écriture. En évitant les jugements et en se limitant à décrire différents personnages et situations sans nécessairement y adhérer, l'auteur met le lecteur face à des éléments à propos desquels il doit se faire sa propre opinion. Du même coup, l'écrivain trouve une forme de « liberté à l'intérieur de l'écriture »¹¹⁷ – puisqu'il parvient à se distancier de ses personnages – et la donne au lecteur, qui est « libre de comprendre, de choisir »¹¹⁸. La conception perecquienne de la littérature comme « un jeu qui se joue à deux » apparaît dès lors comme aux fondements de son écriture. Au-delà du

¹¹⁵ Perec, Georges, « Comment fonctionne la machine », *En dialogue avec l'époque*, *op. cit.*, p. 43.

¹¹⁶ Cité par D. Bellos, *op. cit.*, p. 431. Sur ce sujet, je renvoie à l'article de Martín Sánchez, Pablo, « Hypertextualité et pseudo-hypertextualité dans l'œuvre de Georges Perec », *art. cit.*

¹¹⁷ G. Perec, « Pouvoirs et limites du romancier français contemporain », *loc. cit.*, p. 80.

¹¹⁸ *Idem.*

fait que toute œuvre littéraire puisse être interprétée du point de vue des fictions pensantes dans la mesure où elle sera toujours l'occasion d'activer la pensée du lecteur, indépendamment de la volonté de l'auteur, que Perec fasse de la figure du lecteur et de la volonté de faire appel à son intelligence¹¹⁹ une des constantes de son écriture permet, à l'évidence, de considérer que sa pensée se trouve en effet à l'œuvre dans ses textes.

En ce qui concerne Vila-Matas, l'idée qu'une œuvre de fiction est un moment d'une réflexion en cours est un des principes mêmes de son écriture. En effet, il emploie la méthode de « l'écriture en train de se faire », de la « pensée en train de se développer » au moment même de l'écriture, ou du *work in progress*, pour reprendre les termes de Pozuelo Yvancos¹²⁰. En ce sens, la pensée à l'œuvre dans le texte est montrée de manière évidente, et se constitue même en sujet protagoniste plus qu'en objet de référence. Par ailleurs, il est intéressant de remarquer que pour l'auteur, pensée et émotion sont indissociables, rejoignant de la sorte l'idée avancée précédemment qui consiste à prendre en compte la dimension émotive dans l'acte de lecture aussi bien que dans l'écriture. Dans *Paris ne finit jamais*, c'est explicitement annoncé dans le texte : « Émotion et pensée devraient être toujours inséparables, afin que le lecteur assiste *en direct* à la création d'un texte à la pensée émue »¹²¹ (*Paris ne finit jamais*, p. 113).

C'est donc un accès direct à la pensée du narrateur (et, par extension, à celle de l'auteur) qu'offrent les romans de Vila-Matas. La place laissée à la pensée est, en ce sens, entièrement volontaire. Non seulement la plupart des romans présentent des narrateurs dont on suit le cours de la pensée, mais la question de la nécessité de la littérature à inciter à la réflexion est également abordée. Ainsi dans *Dublinesca* : le thème principal du livre est

¹¹⁹ L'article de Marie-Odile Martin, « L'inscription de la pièce du lecteur dans le puzzle de *La Vie mode d'emploi* » (*Cahiers Georges Perec*, n°1, *op. cit.*, p. 247-264) montre bien la place du lecteur et les différentes manières dont il est sollicité.

¹²⁰ Voir à ce sujet l'ouvrage de J.M. Pozuelo Yvancos, *Figuraciones del yo* (*op. cit.*), en particulier la partie intitulée « Un ensemble narratif fictionnel », p. 174-183.

¹²¹ Souligné par l'auteur.

la célébration des funérailles de « l'ère Gutenberg »¹²² (à savoir, l'ère de la littérature imprimée), dues à la montée en puissance d'une littérature numérique et d'une littérature de masse grandissante, perçue comme dépourvue de véritable profondeur et faisant du lecteur un récepteur passif. Se considérant comme un des derniers « véritables » éditeurs, attachés à la découverte et contribuant à la connaissance d'œuvres littéraires, Samuel Riba rêve d'une élévation du niveau intellectuel des lecteurs autant que des éditeurs et des auteurs, ces derniers ayant, de surcroît, un « contrat moral » envers le public :

Il rêve d'un temps où la magie du best-seller cédera en s'éteignant la place à la réapparition du lecteur talentueux et où le contrat moral entre l'auteur et le public se posera en d'autres termes. Il rêve d'un jour où les éditeurs de littérature, ceux qui se saignent aux quatre veines pour un lecteur actif, pour un lecteur suffisamment ouvert pour acheter un livre et laisser se dessiner dans son esprit une conscience radicalement différente de la sienne, pourront de nouveau respirer. Il pense que, si l'on exige d'un éditeur de littérature ou d'un écrivain qu'ils aient du talent, on doit aussi en exiger du lecteur (*Dublinesca*, p. 71).

La littérature doit donc chercher à faire penser le lecteur, à lui faire voir la vie de différents points de vue pour l'inciter à interroger sa propre vie, et non pas à se présenter comme un simple divertissement, si tant est que la littérature puisse se réduire à cela. Quelques lignes plus loin, le travail de l'auteur est mentionné comme devant être aussi exigeant que celui du lecteur, confirmant ainsi le fait que l'écriture est un acte de pensée qu'il faut mettre en avant dans un texte :

Lire et écrire exigent les mêmes qualités. Les écrivains passent à côté des lecteurs, mais le contraire est aussi vrai, les lecteurs passent à côté

¹²² « il a pensé en plus honorer par un requiem la fin de l'ère Gutenberg [...]. Un enterrement non seulement en l'honneur du monde détruit de l'édition littéraire, mais aussi de celui des écrivains et des lecteurs talentueux, en honneur de tout ce dont il a aujourd'hui la nostalgie » (*Dublinesca*, p. 119).

des écrivains quand ils ne cherchent en eux que la confirmation que le monde est comme ils le voient... (*Dublinesca*, p. 71)

L'auteur fait de la pensée et, bien plus, de *sa* pensée, un des sujets de son écriture. Et s'il est très souvent question d'une pensée littéraire dans le cas de Vila-Matas, il n'en reste pas moins que c'est aussi une pensée de la vie, d'autant plus qu'il part du principe que vie et littérature sont mêlées. Le cas de Montano est encore une fois exemplaire, car la littérature est alors considérée comme ce qui donne sens à la vie : « je devrais pratiquer l'apostolat de la lecture, ne serait-ce que de façon stylisée, en disant, par exemple, qu'il n'y a rien à dire, mais que, sans la littérature, la vie n'a aucun sens » (*Le Mal de Montano*, p. 301). Comme cela est énoncé quelques lignes plus loin, la littérature permet de comprendre la vie parce qu'elle nous permet de porter sur elle un regard extérieur : « C'est précisément parce que la littérature nous permet de comprendre la vie qu'elle nous maintient en dehors d'elle. C'est dur, mais c'est parfois ce qu'il peut nous arriver de mieux » (*Le Mal de Montano*, p. 302).

Par ailleurs, le pouvoir de la littérature constitue le thème même d'un de ses premiers romans, *La Lecture assassine* (1977), où la lecture du livre était censée causer la mort de ses lecteurs, ainsi que le rappelle l'auteur en revenant sur cette expérience d'écriture dans *Paris ne finit jamais* : « le roman se proposait de tuer celui qui le lirait, tuer le lecteur quelques secondes après qu'il aurait fini de lire » (*Paris ne finit jamais*, p. 26). Si un livre ne peut pas (fort heureusement) causer la mort de ses lecteurs, cela n'implique pas pour autant qu'il n'ait aucun effet sur la réalité. Comme on l'a vu, le pouvoir de la littérature se manifeste de façon bien plus subtile, dans la pensée et dans la manière de s'approprier ou d'intégrer la littérature à la vie. De *La Lecture assassine* à *Impressions de Kassel*, le lecteur est considéré comme une *victime* de l'auteur en tant qu'il doit être saisi par l'œuvre. Le rapport au lecteur est par ailleurs décrit de manière assez violente, peut-être pour mieux mettre en évidence la puissance de la littérature :

Parce que contrairement à ce que tant de gens croient, on n'écrit pas pour se distraire même si la littérature est une des choses les plus distrayantes au monde, on n'écrit pas non plus pour « raconter des histoires », bien que la littérature regorge de récits géniaux. Non. On écrit pour *attacher* le lecteur, pour se rendre maître de lui, le séduire, le subjuguier, entrer dans l'esprit d'un autre et y rester, pour l'ébranler, le conquérir... (*Impressions de Kassel*, p. 52).

La perspective de Vila-Matas envisage la littérature comme un élément qui « entre » dans la vie du lecteur, ce qui signifie aussi, à l'inverse, que la vie doit se transformer en littérature. L'exemple le plus significatif à cet égard est, une fois encore, *Le Mal de Montano*, où le narrateur est entièrement obsédé par la littérature et associe tous les événements de sa vie et toutes ses pensées à des livres, au point de vouloir « incarner » la littérature¹²³. Cette volonté s'avère être sa condition même, car non seulement il est un personnage de fiction, mais il est lui-même d'origine intertextuelle : « je me suis inventé un fils qui s'appellerait Montano – je venais de voir une traduction en français d'un livre d'Arias Montano, le conseiller secret de Philippe II d'Espagne [...] » (*Le Mal de Montano*, p. 140). La nouvelle « Le Mal de Montano » est donc la mise en fiction de la maladie jusque dans la création même du protagoniste qui est lui-même pensé à partir de la littérature se faisant ainsi, lorsque l'artifice de la nouvelle est

¹²³ Ce mal de Montano fait singulièrement écho à l'« idolâtrie » de Swann dans *À la recherche du temps perdu*, où le personnage proustien projette souvent des personnages d'œuvres picturales sur les personnes. Odette de Crécy, par exemple, est perçue comme ayant les traits de Zéphora, une des filles de Jéthro, dans la fresque de Botticelli : « Il la regardait ; un fragment de la fresque apparaissait dans son visage et dans son corps, que dès lors il chercha toujours à y retrouver soit qu'il fût auprès d'Odette, soit qu'il pensât seulement à elle, et bien qu'il ne tînt sans doute au chef d'œuvre florentin que parce qu'il le retrouvait en elle, pourtant cette ressemblance lui conférait à elle aussi une beauté, la rendait plus précieuse. [...] Il plaça sur sa table de travail, comme une photographie d'Odette, une reproduction de la fille de Jéthro » (Proust, Marcel, « Un amour de Swann », *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1987, p. 220-221). Si Vila-Matas connaît l'œuvre de Proust, ce rapprochement en particulier n'est pas clairement explicite, mais les deux attitudes relèvent de la même transposition de l'art (pictural ou littéraire) à la vie.

révélé au deuxième chapitre du livre *Le Mal de Montano*, l'incarnation de la littérature.

La mutation du personnage de la nouvelle en littérature est, somme toute, une image qui reste au stade de l'idéal, du symbolique. Mais Vila-Matas, l'auteur réel, trouve une manière de faire de sa vie de la littérature en se livrant à un exercice très particulier, qui consiste à écrire ses voyages avant de les faire et s'obliger, dans la mesure du possible, à vivre, à *incarner* ce qu'il aura écrit à partir de l'imaginaire et de la projection : « J'adore écrire les voyages avant de les faire et, une fois sur le lieu de destination, *vivre ce qui a été écrit* »¹²⁴. Ainsi, son écriture est fondée sur sa propre vie et, à l'inverse, sa vie se fonde sur son écriture et, plus largement, sur la littérature. Car il est lui-même habité par la littérature, et porte un regard littéraire sur la vie. Les œuvres de Vila-Matas montrent la manière dont il conçoit la littérature, mais aussi la manière dont il la vit et, en conséquence, se font par là un portrait de sa vision du monde, de sa manière d'être : « Je comprends l'art non pas comme une "production", mais une attitude, comme une façon d'être dans le monde, comme une façon de vivre »¹²⁵. Écrire donne donc à voir la façon dont l'écrivain voit le monde, qui implique en elle une manière d'être. En transformant le titre de M. Macé, *Façons de lire, manières d'être*, on pourrait dire que la façon de lire et d'écrire *la vie* met en évidence la manière d'être de l'écrivain.

*

Pour ces deux auteurs, écrire n'est donc pas une activité uniquement individuelle, elle est l'occasion d'un partage, d'un dialogue avec un lecteur. La fiction littéraire donne à penser parce qu'elle permet au lecteur d'accéder

¹²⁴ Souligné par l'auteur. « Me fascina escribir los viajes antes de hacerlos y luego, ya en el punto de destino, *vivir lo escrito* », Vila-Matas, Enrique, *Intensa sed de venganza*, Discours d'inauguration de la Foire Internationale du Livre de Buenos Aires (FILBA), septembre 2014 [en ligne] <http://filba.org.ar/blog/?p=580> (consulté le 17/02/15)

¹²⁵ « Entiendo el arte no como una "producción", sino como una actitud, como una forma de estar en el mundo, como una forma de vivir ». *Ibid.*

à des mondes possibles aussi bien que parce qu'elle contient la pensée de l'auteur, de manière plus ou moins explicite. Dans un article sur l'écriture de l'essai chez Balzac, Christèle Couleau énoncé l'idée suivante : « La fiction apparaît comme le terrain d'essai de la pensée auctoriale, son champ d'application favori »¹²⁶. Quand bien même cette analyse serait propre à l'œuvre de Balzac, il n'en demeure pas moins qu'elle peut être extrapolée aux cas de Georges Perec et d'Enrique Vila-Matas, dans la mesure où la fiction s'y révèle être un lieu de réflexion sur la littérature et sur les relations entre réel et littérature. Or, la pensée de ces auteurs, contenue dans leurs fictions littéraires, ne se limite pas à une pensée de la littérature, voire à une réflexion de théorie littéraire, elle est aussi une pensée de soi, un lieu de construction d'identité et de vision du monde. Cette pensée est explicite car, comme on l'a montré, ces deux écrivains réfléchissent à leur rapport à la littérature dans leurs textes narratifs et essayistiques, mais aussi en ce qui concerne une vision du monde construite *dans* et *par* la littérature. Les œuvres de ces écrivains possèdent un contenu philosophique non pas tant d'un point de vue conceptuel, mais plutôt dans le sens où elles expriment leur manière de voir, de vivre et de penser la vie en relation avec la littérature. À la fin du parcours de l'œuvre d'un écrivain, il est possible de voir que l'ensemble que dessinent ses œuvres énonce une pensée majeure, un fil rouge qui demeure tout au long de l'écriture tout en se modifiant, un peu à la manière de variations musicales sur un même thème. Il s'agira maintenant de proposer une lecture de la vision du monde qui se dégage des œuvres de ces deux auteurs.

3. Georges Perec : une pensée de l'infra-ordinaire

¹²⁶ Couleau, Christèle, « Les *Études de mœurs* de Balzac : une écriture de l'essai ? », *Écriture et exercice de la pensée*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2001, p. 165.

Du point de vue de la théorie littéraire, on a proposé de considérer l'infra-ordinaire comme la notion structurante de l'ébauche de la théorie narrative de Georges Perec. Le fait que cette ébauche ait été élaborée après plus de dix ans d'écriture pourrait être interprété comme le résultat d'une prise de recul de l'écrivain par rapport à son propre travail, comme une sorte de synthèse de son parcours qui aurait donné des fondements à sa théorie. Autrement dit, les œuvres auraient constitué *a posteriori* la matière de sa théorie narrative, ce qui montrerait que l'ensemble de l'œuvre de l'écrivain est sous-tendu par un fil rouge, celui de l'infra-ordinaire. Ce fil provient bien évidemment du contexte intellectuel de l'époque, comme l'ont montré les travaux de Derek Schilling et de Michael Sheringham¹²⁷, mais il a été complètement réinvesti par l'oulipien, qui en a fait une notion essentielle de son écriture aussi bien que de sa manière d'appréhender le monde.

En plus d'être un principe d'écriture, l'infra-ordinaire s'avère être aussi une forme de philosophie de vie, dans le sens où la notion engage une quête d'une vérité que l'on pourrait dire ethnologique, mais révélant aussi une vérité individuelle, chacune de ces vérités renvoyant constamment l'une à l'autre dans un mouvement de balancier. Qu'il s'agisse de textes narratifs, de textes de critique ou d'essais, le particulier semble toujours attaché au général, le fragment fait toujours partie d'un ensemble de la même manière que la pièce du puzzle fait partie de l'image finale. À cette métaphore du puzzle s'assimile celle de l'infra-ordinaire du fait que la notion s'attelle à l'observation du banal dans le quotidien pour en dégager une image d'ensemble de la société. Cette image se trouve comme un « bruit de fond »¹²⁸ tout au long du parcours de l'écrivain et reflète sa manière d'habiter le monde. Même si Perec n'institue pas la notion d'infra-ordinaire en concept, qu'il considère plutôt comme méthode de saisie de la réalité et de sa propre existence, il semble tout de même possible de parler d'une « pensée de

¹²⁷ Se référer aux ouvrages de D. Schilling, *op. cit.* et de M. Sheringham, *op. cit.*

¹²⁸ La notion provient des réflexions aux fondements de la sociologie développée par la revue *Cause commune*, notamment dans le sillage du mot « infra-ordinaire » créé par Paul Virilio, dont nous avons parlé au chapitre précédent.

l'infra-ordinaire » qui peut s'appliquer tant à l'écriture qu'à la manière de penser et donc d'appréhender la vie.

En ce qui concerne ses interrogations sociologiques, le lien avec la notion d'infra-ordinaire est une évidence, puisque Perec disait lui-même être plongé dans une « sociologie de la quotidienneté, dans une démarche endotique (par opposition à exotique) qui vise à rendre compte de l'ethnologie de nous-mêmes, à cerner notre quotidien ordinaire, à interroger les trottoirs, les ustensiles, à débusquer ce qui semble avoir cessé à jamais de nous étonner »¹²⁹. Il est intéressant de noter que la démarche « endotique » proposée par Perec prend le parti de regarder la quotidienneté de l'intérieur, pour tenter de saisir quelque chose de la société, mais aussi de l'individu. En effet, dès ses premières incursions dans l'écriture, la littérature est un lieu de pensée sur soi et sur le monde, ainsi qu'une image de son auteur. Dans une lettre à Jacques Lederer, Perec avait déjà une idée claire de sa manière de penser et de voir la littérature, tant du point de vue de la lecture que de l'écriture :

Écriture (littérature) – non pas témoignage au sens strict (litt. engagée, beuah, beuah) mais moyen de définition vis-à-vis de soi (Stendhal), des autres (Brecht), du monde (Joyce), qui s'ajoute à la création (Le Bison).
Le 1^{er} devoir de l'écrivain sera donc d'être lucide, d'être de bonne foi –
Son combat, si combat il y a, l'engage uniquement en tant qu'homme –
l'œuvre reste le reflet le plus sincère de sa personnalité –¹³⁰.

Écriture et littérature sont perçues comme des moyens d'accéder à une vie philosophique au sens où elles permettent de se définir soi-même par rapport aux autres et au monde, donnant ainsi un sens à l'existence. Bien qu'il s'agisse d'une lettre de jeunesse, la littérature y est déjà pensée comme un outil puissant et constructif dans la vie d'un être humain. En ce sens, l'œuvre est donc le « reflet » de son auteur puisque c'est à travers et grâce à

¹²⁹ G. Perec, « En dialogue avec l'époque », *loc. cit.*, p. 90.

¹³⁰ G. Perec et J. Lederer, *op. cit.*, p. 229.

elle qu'il se définit et se construit. Il faut cependant préciser que, dans la mesure où le jeune Perec est fortement influencé par la critique marxiste, en particulier par la pensée de Lukács, l'idée de « reflet » doit donc être rattachée à ce contexte spécifique.

Quelques années après, pendant la période de *La Ligne générale*, cette idée se manifeste à nouveau sous la plume de l'écrivain dans l'article intitulé « Pour une littérature réaliste », où il défend précisément l'idée d'une littérature dont l'objectif est de partir de l'individu pour aboutir à une image totale de la réalité :

La littérature étant, avant tout, une activité individuelle [...], elle est, d'abord le compte-rendu d'une expérience personnelle et, écrire, c'est écrire pour se connaître ou se comprendre. Mais parce que le particulier n'apparaît qu'en fonction du général et que le général ne peut être appréhendé que par le particulier, cet effort pour soi qui reste le point de départ de toute création (littéraire ou pas), ne peut être qu'un point de départ et reste vain s'il ne s'intègre par à une démarche plus vaste affectant la réalité toute entière¹³¹.

Si, sur le plan de l'écriture romanesque et de l'idéologie, Perec se détache sensiblement des travaux écrits dans le cadre de *La Ligne générale*, il reste tout de même une ligne de pensée constante, envisageant la littérature comme contenant la personnalité de l'auteur ainsi que comme un moyen de mettre en évidence la vérité, la réalité d'une société. En effet, bien que dans des approches différentes, c'est toujours un souci d'être réaliste qui anime l'écriture de Perec. Si dans les années 1960 il s'inscrivait dans le sillon du réalisme critique de Lukács, au début des années 1980, il parle d'un réalisme qui se voudrait le plus neutre possible, qui serait la manière la plus fidèle de décrire la réalité précisément à partir de la description de l'infra-ordinaire dont est fait le quotidien :

¹³¹ G. Perec, « Pour une littérature réaliste », *art. cit.*, p. 53-54.

j'essaie d'être aussi précis que possible et... neutre, pourrais-je dire, comme si j'étais un martien qui traverse une ville... qui traverse quelque chose sans savoir ce que c'est et qui décrit ce qui se passe par bribes. Je n'essaie pas de faire une intrusion et je n'essaie pas d'adopter une position autre que celle de l'œil qui observe [...]¹³².

À partir de la description de l'infra-ordinaire et de la dialectique entre le général et le particulier qu'elle implique, la littérature met en lumière la réalité, au sens où le quotidien (le particulier) se fait révélateur de la vérité de la société (le général), puis de l'ensemble du siècle, ainsi que Perec le concevait dans sa théorie narrative. L'observation des objets et leur description permettent de faire émerger le milieu et la manière d'être qu'ils signifient : « Les choses nous décrivent. Nous pouvons décrire les êtres à travers les objets, à travers le milieu qui les entoure et la manière dont ils se déplacent dans ce milieu »¹³³.

Partant du constat de la présence de cette dialectique, on ne s'étonnera pas que la même démarche de description de l'infra-ordinaire d'abord appliquée à la société soit également utilisée dans une perspective individuelle et autobiographique. De fait, lors d'un entretien avec Patrice Fardeau, en 1979, Perec affirmait que l'autobiographie n'est pas seulement la recension des événements ayant eu lieu au cours d'une vie, mais aussi la dimension infra-ordinaire de la vie, c'est-à-dire celle des choses, des objets, des gestes qui construisent et habitent le quotidien : « écrire une autobiographie [ça peut être] écrire une histoire des objets que l'on a assemblés, amassés, écrire l'histoire de ses vêtements, par exemple, des plats que l'on a mangés »¹³⁴. L'infra-ordinaire n'est donc pas seulement une démarche scripturale ou un outil pour mettre au jour la manière d'être d'une société donnée, c'est aussi une façon d'envisager, de regarder et de penser sa propre vie. Dans « Notes concernant les objets qui sont sur ma table de

¹³² G. Perec, « La fiction et son faire », *loc. cit.*, p. 258-259.

¹³³ G. Perec, « Entretien Perec/Ewa Pawlikowska », *loc. cit.*, p. 203.

¹³⁴ G. Perec, « En dialogue avec l'époque », *loc. cit.*, p. 116.

travail », la description des objets est clairement envisagée comme une façon de saisir quelque chose de l'auteur lui-même :

Ainsi, une certaine histoire de mes goûts (leur permanence, leur évolution, leurs phases) viendra s'inscrire dans ce projet. Plus précisément, ce sera, encore une fois, une manière de marquer mon espace, une approche un peu oblique de ma pratique quotidienne, une façon de parler de mon travail, de mon histoire, de mes préoccupations, un effort pour saisir quelque chose qui appartient à mon expérience, non pas au niveau de ses réflexions lointaines, mais au cœur de son émergence¹³⁵.

Le travail d'observation et de description de l'infra-ordinaire suppose dès lors une démarche ayant des enjeux philosophiques, dans la mesure il révèle quelque chose de l'être. L'infra-ordinaire, considéré comme une manière de regarder différemment, en faisant un « pas de côté », implique d'une part un enjeu ontologique, dans la mesure où « la prise de conscience peut naître des écarts les plus modestes »¹³⁶, et, d'autre part, un enjeu éthique par la proposition faite au lecteur de regarder autrement : « S'il y a une vocation morale [...], c'est de donner à voir, de demander aux gens de regarder, peut-être différemment, ce qu'ils sont habitués à voir »¹³⁷. L'infra-ordinaire relève d'une méthode d'écriture aussi bien que d'une pratique existentielle, d'une manière d'appréhender son propre quotidien, comme en témoignent des textes comme « Tentative d'inventaire des aliments liquides et solides que j'ai ingurgités au cours de l'année mil neuf cent soixante-

¹³⁵ G. Perec, « Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail », *loc. cit.*, p. 23.

¹³⁶ M. Heck, *op. cit.*, p. 65. En effet, la notion de pas de côté, provenant du film *l'An 01* de Jacques Doillon, est saluée par Perec dans « Chalandes et nonchalants » (*Cause Commune*, 1973) en tant que démarche de déconditionnement : « “Faire un pas de côté” pour se déconditionner est une idée géniale » (cité dans « La vie : règle du jeu », *Entretiens et conférences*, vol. I, *op. cit.*, note 27, p. 279).

¹³⁷ G. Perec, « En dialogue avec l'époque », *loc. cit.*, p. 109.

quatorze »¹³⁸ ou « Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail »¹³⁹.

Dans la perspective autobiographique, la méthode de l'infra-ordinaire est également employée en relation avec la mémoire pour faire émerger sa propre histoire, notamment dans *W ou le souvenir d'enfance* et dans le projet inachevé de *Lieux où j'ai dormi*, où la mémoire se fait le lieu d'une « exploration minutieuse ». Ainsi que l'affirme l'auteur dans un entretien avec F. Venaille, l'autobiographie de son enfance « s'est faite à travers une exploration minutieuse, presque obsédante à force de précisions, de détails. À travers cette minutie dans la décomposition, quelque chose se révèle »¹⁴⁰.

Il convient de remarquer que la démarche la plus souvent employée consiste à suivre un chemin allant du détail vers l'ensemble, comme dans la construction d'un puzzle. Mais la démarche inverse, celle qui part de l'image d'ensemble pour faire ressortir un détail est également utilisée, notamment dans le cadre du projet de *Lieux où j'ai dormi*, dont Danielle Constantin a fait une analyse génétique éclairante. Dans cet article, elle associe la notion d'infra-ordinaire à celle de travail sur la mémoire, du fait que la remémoration des lieux et leur description conduisent l'écrivain à

recueillir une suite de micro-souvenirs sur les choses, les gens et les lectures de son passé. [...] le résultat du travail mémoriel accumule surtout des bribes de souvenirs, des fragments du passé, des détails anodins, fugaces, banals, et du coup, participe à une pratique de l'écriture du quotidien que Perec a nommée « l'infra-ordinaire »¹⁴¹.

Le travail de remémoration, qui conduisait d'abord à une vision globale des chambres « où il avait dormi », aboutit à des « micro-récits autobiographiques » liés à des souvenirs précis. La relation entre le général et le particulier permet dès lors de saisir à la fois plus de détails et d'obtenir

¹³⁸ G. Perec, *L'Infra-ordinaire*, op. cit., p. 97-106.

¹³⁹ G. Perec, *Penser/Classer*, op. cit., p. 17-23.

¹⁴⁰ G. Perec, « Le travail de la mémoire », loc. cit., p. 98.

¹⁴¹ D. Constantin, *Sur Lieux où j'ai dormi de Georges Perec*, art. cit. [en ligne]

une meilleure vue de l'ensemble. L'infra-ordinaire comme méthode est ici appliqué à la mémoire, mais cette méthode fonctionne aussi avec la notion de temps, comme c'est le cas, en particulier, de *La Vie mode d'emploi*.

L'exemple de ce roman est particulièrement parlant en ce qui concerne la position d'« un espace tout petit, mais dans un temps énorme et finalement dans un espace énorme parce qu'il déborde »¹⁴². Le livre est la représentation de tout ce qui se passe dans l'immeuble du 11 rue Simon-Crubbellier au cours d'une seconde, celle de la mort de Bartlebooth devant son puzzle inachevé :

En fait, à partir de cette unique seconde, on a fait tout exploser, comme quelqu'un qui se souvient de toute sa vie avant de mourir. [...] tout se passe d'un seul coup, toute la vie de l'immeuble, toute la vie de cet homme au moment où il est précisément en train de mourir, dans le dernier chapitre¹⁴³.

La Vie mode d'emploi montre à quelle ampleur peut arriver la méthode de l'infra-ordinaire, qui permet d'atteindre une image aussi vaste que le voudra l'observateur puisque les histoires racontées dans le livre restent à compléter par le lecteur à partir de tout l'appareil péritextuel. En considérant la seconde comme une mesure de temps très petite, passant généralement inaperçue, le livre montre bien que cet instant peut se

¹⁴² G. Perec, « À propos de la description », *loc. cit.*, p. 239.

¹⁴³ G. Perec, « La vie est un livre », *loc. cit.*, p. 213. Ce mouvement du petit (de l'individuel, en l'occurrence) qui se déploie jusqu'à l'énorme n'est pas sans rappeler la manière dont Perec écrit son adresse dans *Espèces d'espaces* :

Georges Perec,

18 rue de l'Assomption

Escalier A

3^e étage

Porte droite

Paris 16^e

Seine

France

Europe

Monde

Univers (*Espèces d'espaces*, p. 166)

Pareillement, la construction du livre en tant que tel, allant de la page à l'univers, met en évidence ce mouvement du particulier vers le général.

déployer en une totalité, car il contient toute l'histoire de l'immeuble et se fait ainsi une image de la vie :

Un peu l'image de la vie plutôt. La vie a toutes les significations possibles mais on n'en saisit qu'une petite part, et je voulais tout mettre dans un seul livre. Comme dans *Bouvard et Pécuchet*, tout savoir, tout dire. Mais de tout ça, il ne reste que des traces, un livre d'une ambition démesurée...¹⁴⁴

La constance des liens entre la démarche de recensement de l'infra-ordinaire et ce qu'elle permet de révéler de l'individu et/ou de la société donne à la notion une dimension qui va au-delà de la seule méthode d'écriture. Ainsi que le remarque M. Heck, l'infra-ordinaire relève d'une démarche ontologique : « Le "bruit de fond" que l'écrivain cherche à saisir serait en effet moins un arrière-plan qu'un fondement, le moment où s'arrime notre expérience au monde »¹⁴⁵. L'infra-ordinaire, que ce soit dans une visée sociologique ou individuelle, apparaît comme un véritable système de pensée sur l'homme dans la société, dont la dialectique entre le particulier (l'individu Perec, car c'est de sa propre expérience qu'il part) et le général (la société) constitue le fondement. On comprend donc que Bernard Magné ait pu noter la constance d'un marquage autobiographique dans les textes de Perec « qui, en même temps et d'un même geste, organiserai[t] les structures de l'œuvre et dirai[t], de manière indirecte, oblique, inattendue mais incontestable, l'histoire de l'écrivain »¹⁴⁶. Cette présence perpétuelle de l'autobiographie dans le romanesque n'a, de fait, rien d'étonnant puisque l'auteur lui-même a affirmé l'importance de ce marquage autobiographique dans ses romans (« aucun de mes livres n'échappe vraiment à un certain marquage autobiographique »¹⁴⁷) et qu'il a, de plus, constamment défendu l'idée que sa vie et son écriture étaient étroitement liées :

¹⁴⁴ G. Perec, « ... Sono un archivistista... », *loc. cit.*, p. 85.

¹⁴⁵ M. Heck, *op. cit.*, p. 69

¹⁴⁶ B. Magné, *Georges Perec, op. cit.* (Prière d'insérer).

¹⁴⁷ G. Perec, « Notes sur ce que je cherche », *loc. cit.*, p.10.

[...] j'ai une idée peut-être très vague de l'écriture qui pour l'instant se confond avec mon existence. C'est mon activité principale, à la fois sur le plan social où l'on communique et sur le plan mental. J'écris des romans, j'écris tous les jours. C'est mon monde¹⁴⁸.

Si, pour lui, l'activité d'écrivain est avant tout individuelle, et si elle est intrinsèquement liée à sa propre existence, alors la présence constante du marquage autobiographique peut apparaître comme une volonté de manifester l'individu derrière l'œuvre ainsi que sa manière de vivre et de voir le monde.

Le recours à l'infra-ordinaire dans la plupart des œuvres de Perec relève donc d'un enjeu ontologique, d'une façon de penser l'existence comme une relation entre soi, les autres et le monde. Dans *Je me souviens*, en l'occurrence, cette relation constitue le centre de l'ouvrage au sens où l'auteur va chercher dans ses propres souvenirs « des éléments faisant partie du tissu du quotidien »¹⁴⁹ collectif. La difficulté de l'entreprise est de parvenir à faire émerger les éléments les plus représentatifs d'une époque et d'une manière de vivre : « faire sortir un événement minuscule et en même temps capital »¹⁵⁰.

Ce livre se présente au premier abord comme un texte cherchant à attester d'une mémoire collective, à se faire le lieu d'un partage qui, inévitablement, est en lien avec la dimension autobiographique : « [t]out cela est une approche de ma propre histoire mais dans la mesure seulement où elle est collective, partageable »¹⁵¹. Comme le propose D. Constantin, c'est

¹⁴⁸ G. Perec, « Entretien Perec/Ewa Pawlikowska », *loc. cit.*, p. 203.

¹⁴⁹ G. Perec, « Le travail de la mémoire », *loc. cit.*, p. 96.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 101. Il est pour le moins étonnant que Perec présente ce livre comme relevant de souvenirs sans véritable importance (« Aucun de ces micro-souvenirs n'est réellement important » [G. Perec, « Entretien Perec / Jean-Marie Le Sidaner », *loc. cit.*, p. 95.]), alors que plusieurs guerres sont mentionnées, les Première et la Deuxième guerres mondiales (souvenirs n° 6, n° 14, n° 37, n° 257), la guerre d'Algérie (n° 283), celle du Biafra (n° 175), celle entre l'Inde et le Pakistan (n° 176). Il s'agit peut-être d'une façon de dire que la guerre est devenue la toile de fond à laquelle on n'accorde plus d'importance.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 103.

dans la volonté de rendre son œuvre partageable que réside l'originalité de Perec¹⁵², car il invite son lecteur à effectuer la même démarche, à chercher dans sa mémoire personnelle ce qui relève du collectif, à se remémorer les chambres où il a dormi, à observer les objets de son bureau et à reconstruire son histoire et celle de la société dans laquelle il vit. Bien que la volonté de partage avec le lecteur dans le cas de *Je me souviens* soit dirigée à ceux de sa génération en particulier, la démarche d'invitation à faire ce travail de remémoration collective dépasse cependant le cadre temporel de l'œuvre. Un lecteur d'aujourd'hui ne saura pas nécessairement partager les souvenirs énoncés dans le livre, mais la démarche en elle-même n'est pas vouée à un moment particulier de l'histoire, elle peut s'effectuer à tout moment, ce que semblent d'ailleurs vouloir montrer les pages blanches laissées à l'intention des futurs lecteurs.

Le même phénomène, d'apparence contradictoire, se trouve dans *La Vie mode d'emploi* en ce qui concerne l'« allusion à un élément du quotidien survenu pendant la rédaction du chapitre »¹⁵³. Bien que ces éléments relèvent d'un « usage pratiquement interne »¹⁵⁴ – car seuls l'auteur et ses proches peuvent y être sensibles –, le but ultime est la fiction qui en résulte et la possibilité de la faire partager :

Tout cela étant à faire partager aux autres, faisant partie de quelque chose dont l'aboutissement est un objet matériel, le livre, qui appartiendra aux autres, qui sera partagé, échangé. Tout cela est une approche de ma propre histoire dans la mesure seulement où elle est collective partageable.

¹⁵² « Je rajouterais tout de même pour terminer que cette recherche d'une identité personnelle s'ouvre – et c'est là toute son originalité – sur quelque chose de convivial, c'est-à-dire de partagé, de partageable », D. Constantin, *Sur Lieux où j'ai dormi de Georges Perec*, art. cit. [en ligne]

¹⁵³ G. Perec, *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, op. cit., p. 26. Cette indication est également précisée dans un entretien : « quand j'écrivais, tous les événements quotidiens étaient répercutés dans le livre d'une manière ou d'une autre » (G. Perec, « Entretien Georges Perec/Bernard Pous », loc. cit., p. 155).

¹⁵⁴ G. Perec, « Le travail de la mémoire », loc. cit., p. 99.

[...] quelque chose que j'aimerais appeler « unanimiste », c'est un mouvement littéraire qui n'a pas donné grand-chose mais dont le nom me plaît beaucoup. Un mouvement qui, partant de soi, va vers les autres. C'est ce que j'appelle la sympathie, cette espèce de projection et, en même temps, d'appel !¹⁵⁵

Il est intéressant de remarquer que la volonté de partage avec le lecteur passe par le biais de l'objet matériel qu'est le livre. L'importance que l'auteur accorde à la matérialité de l'œuvre, que ce soit celle du livre ou celle des mots, désigne son attachement au concret, au réel qui sous-tend toute la pensée littéraire, existentielle et sociale de Perec. Le souci du réel, en perspective avec l'infra-ordinaire, est constant dans son œuvre, ainsi que le soutient M. Heck : « l'écriture de l'infra-ordinaire s'accroche au réel »¹⁵⁶. Mais il est encore plus intéressant que l'infra-ordinaire émerge comme le fondement de la vision du monde de l'écrivain, que l'on peut dès lors qualifier de « matérialiste » au sens philosophique du terme : quelqu'un qui voit le monde comme un assemblage d'éléments matériels.

Du point de vue littéraire, déjà, B. Magné a proposé ce qualificatif pour décrire la démarche scripturale de Perec¹⁵⁷, en s'appuyant sur la définition que l'auteur donnait de lui-même en se qualifiant d'« homme de lettres » – ayant affaire à la matérialité des lettres de l'alphabet. Ces mêmes lettres contiennent le monde du point de vue langagier, au sens où le langage donne au monde forme matérielle ainsi que Perec l'explique en empruntant à Borges l'idée qu'« [u]ne des choses que j'essaie de faire, c'est précisément d'inscrire le monde entier dans l'alphabet. Tout ce qu'on connaît du monde,

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 103-104.

¹⁵⁶ M. Heck, *op. cit.*, p. 72.

¹⁵⁷ « Comme il existe, philosophiquement parlant, des liens très forts entre mécanicisme et matérialisme, l'écriture perecquienne, dans la mesure où elle utilise systématiquement le réglage mécanique des contraintes formelles, a partie liée avec une conception *matérialiste* du texte ». Souligné par l'auteur. Magné, « Textus ex machina » *loc. cit.*, p. 220. Si pour B. Magné le matérialisme de Perec renvoie surtout au matérialisme marxiste, nous souhaitons envisager le terme dans son acception plutôt philosophique, au sens où elle renvoie à une pensée du monde comme étant uniquement un agencement de matière. Du reste, le lien avec la pensée matérialiste philosophique peut également être rattaché à la notion de *clinamen* qui s'inspire de la philosophie matérialiste d'Épicure.

on le connaît à travers des mots et tous ces mots sont forgés à partir de lettres »¹⁵⁸. C'est l'écriture qui rend la vie, la pensée et le monde, concrets : « On pourrait dire que Perec s'accroche à la concrétude du langage d'une part, à celle du réel d'autre part pour ne pas perdre pied dans le vide »¹⁵⁹.

D'une vision matérialiste de la littérature découle ainsi une vision du monde matérialisée dans l'écriture. La littérature est considérée par l'écrivain comme, d'une part, ce qui contient le monde et, d'autre part, comme le lieu nécessaire où l'individu donne une forme à sa pensée : « la vision du monde de l'auteur [...], pour cohérente qu'elle soit, reste virtuelle tant qu'elle ne s'est pas incorporée entièrement à une vision spécifiquement littéraire »¹⁶⁰. Cette conception perdure jusqu'en novembre 1981, quelques mois à peine avant sa mort en mars 1982, comme en témoignent ces propos recueillis lors d'un entretien avec Bernard Milluy :

je crois que l'écriture est une espèce de faisceau lumineux qui pourrait et même doit éclairer la totalité de mon expérience. Tout ce que je peux recevoir du monde, je peux, à travers mon travail sur l'écriture, essayer de le transmettre et d'en laisser trace¹⁶¹.

La question de la trace, du besoin de laisser une marque concrète grâce à l'écriture, est en effet fondamentale dans la poétique perecquienne, comme le montre une phrase souvent citée d'*Espèces d'espaces* : « Écrire : essayer méticuleusement de retenir quelque chose : arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes » (*Espèces d'espaces*, p. 180).

En mettant en perspective cette façon d'envisager la vie et la littérature avec la biographie de l'auteur, ce désir de concrétiser le monde et de laisser une trace semble prendre source dans son enfance. Reconduire la

¹⁵⁸ G. Perec, « Entretien Georges Perec/Bernard Milluy », *En dialogue avec l'époque*, op. cit., p. 166.

¹⁵⁹ M. Van Montfrans, op. cit., p. 137.

¹⁶⁰ G. Perec, « Pour une littérature réaliste », art. cit., p. 61.

¹⁶¹ G. Perec, « Entretien Georges Perec/Bernard Milluy », loc. cit., p. 165.

totalité de la pensée de Perec au traumatisme lié à la perte de ses parents serait évidemment réducteur¹⁶², mais il semble tout de même impossible de faire l'économie d'un moment aussi important de sa vie dans le système de sa pensée. Le lien entre écriture et concret est particulièrement perceptible dans le récit de l'épisode de la visite de la tombe de son père, dans *W ou le souvenir d'enfance*, qui mérite d'être cité longuement afin de mettre en lumière ce lien :

La découverte de la tombe de mon père, des mots PEREC ICEK JUDKO suivis d'un numéro matricule, inscrits au pochoir sur la croix de bois, encore tout à fait lisibles, m'a causé une sensation difficile à décrire : [...] l'étonnement de voir mon nom sur une tombe (car une des particularités de mon nom a longtemps été d'être unique : dans ma famille personne d'autre ne s'appelait Perec), le sentiment ennuyeux d'accomplir quelque chose qu'il m'avait toujours fallu accomplir, qu'il m'aurait été impossible de ne pas accomplir, mais dont je ne saurais jamais pourquoi je l'accomplissais, l'envie de dire quelque chose, ou de penser à quelque chose, un balancement confus entre une émotion incoercible à la limite du balbutiement et une indifférence à la limite du délibéré, et, en dessous, quelque chose comme une sérénité secrète liée à l'ancrage dans l'espace, à l'encrage sur la croix, de cette mort qui cessait enfin d'être abstraite [...], comme si la découverte de ce minuscule espace de terre clôturait enfin cette mort que je n'avais jamais apprise, jamais éprouvée, jamais connue ni reconnue, mais qu'il m'avait fallu, pendant des années et des années, déduire hypocritement des chuchotés apitoyés et des baisers soupirants de dames (*W ou le souvenir d'enfance*, p. 58-59).

C'est l'inscription encore *lisible* du nom de son père et l'identification de son propre nom sur la croix qui rendent concrètes l'existence de son père

¹⁶² « Le doublet traumatisme/répression que fournit la psychanalyse, aussi éclairant soit-il, prête nécessairement à la méconnaissance du [cas de Perec] dans la mesure où toute œuvre, loin de se réduire à l'expression d'un psychisme individuel, est le produit de déterminations multiples » (D. Schilling, *op. cit.*, p. 14-15).

aussi bien que sa mort. La présence *matérielle* de lettres (*l'encrage sur la croix*) et le récit autobiographique qui en rend compte (lui aussi fait de mots) donnent à cette mort une forme concrète. C'est donc par le biais de l'écriture que le monde se concrétise. De fait, l'angoisse d'oublier qui s'empara de l'écrivain au cours de sa psychanalyse avec J.-B. Pontalis (1971-1975) et donna naissance, entre autres¹⁶³, à « Tentative d'inventaire des aliments liquides et solides que j'ai ingurgités au cours de l'année mil neuf cent soixante-quatorze », est symptomatique de ce besoin de rendre les choses concrètes à travers l'écriture : « [...] je me mis à avoir peur d'oublier, comme si, à moins de tout noter, je n'allais rien pouvoir retenir de la vie qui s'enfuyait »¹⁶⁴.

Le besoin de garder des traces est directement lié à la mort de sa mère qui, contrairement à celle de son père, est restée abstraite. L'absence d'une tombe pour sa mère (« Ma mère n'a pas de tombe » [*W ou le souvenir d'enfance*, p. 62]) rend plus difficile, car plus abstrait, le travail de deuil. La disparition de la mère laissera donc un blanc, un vide qui sera rempli, *saturé*¹⁶⁵ par un trop-plein fait de détails, c'est-à-dire par de l'infra-ordinaire :

[...] les absences, les blancs, les irrémédiables trouées d'une histoire enfantine marquée par une disparition, sont pointés du doigt, comme la source d'un travail qui feindra, indéfiniment, de s'occuper de la mémoire. D'une mémoire « tout autour » : des détails¹⁶⁶.

¹⁶³ *W ou le souvenir d'enfance*, comme il a été dit antérieurement (chapitre 1), est publié en 1975 et, d'une certaine manière, apparaît comme l'aboutissement littéraire de cette psychanalyse.

¹⁶⁴ Perec, Georges, « Les lieux d'une ruse », *Penser/Classer*, *op. cit.*, p. 68.

¹⁶⁵ Le *post-scriptum* de *La Disparition* décrit le « scriptor » assouvissant dans cette œuvre « son goût, son amour, sa passion pour l'accumulation, pour la saturation » (*La Disparition*, p. 310). De la même manière, la liste et l'inventaire relèvent de cette écriture de la saturation et constituent une partie fondamentale de la poétique perecquienne. Voir à ce sujet l'article de Christelle Reggiani, « Poétique de la liste. Inventaire et épuisement dans l'œuvre de Georges Perec » dans Milcent-Lawson, Sophie, Lecolle, Michelle et Michel, Raymond (éds.), *Liste et effet liste en littérature*, Classiques Garnier, p. 505-517.

¹⁶⁶ Clément, Catherine, « Auschwitz ou la disparition », *L'Arc*, Paris, Editions Inculcte, 2005, p. 218.

Il y a chez cet écrivain une quête du concret à travers le recensement de tous les fragments qui composent la réalité, une volonté de ne rien laisser en dehors du langage, de la pensée, de la mémoire pour ainsi donner une forme et donc un sens au monde et à sa propre histoire. La réflexion sur « Le monde » dans *Espèces d'espaces* se termine précisément par l'idée que nous ne connaissons du monde que « quelques ares, quelques arpents : minuscules incursions dans des vestiges désincarnés, frissons d'aventure, quêtes improbables figées dans un brouillard doucereux dont quelques détails nous resteront en mémoire » (*Espèces d'espaces*, p. 155). Mais, dans l'assemblage et l'accumulation de ces bribes de souvenirs, d'expériences, d'impressions, de lieux, il est possible de retrouver un sens grâce au « sentiment de la concrétude du monde » :

Et avec eux, irréductible, immédiat et tangible, le sentiment de la concrétude du monde : quelque chose de clair, de plus proche de nous : le monde, non plus comme un parcours sans cesse à refaire, non pas comme une course sans fin, un défi sans cesse à relever, non pas comme le seul prétexte d'une accumulation désespérante, ni comme illusion d'une conquête, mais comme retrouvaille d'un sens, perception d'une écriture terrestre, d'une *géographie* dont nous avons oublié que nous sommes les auteurs (*Espèces d'espaces*, p. 156).

Le monde est ainsi perçu comme une *géo-graphie*, c'est-à-dire comme le lieu d'une écriture de la terre qui donne un sens à l'espace. Le concret, le réel, le terrestre sont des catégories fondamentales dans la pensée de Perec, où le vécu doit être saisi dans ce qu'il a de matériel à travers l'écriture. Lorsqu'en 1979 F. Venaille demande à l'écrivain si le lien entre vécu et écriture signifie qu'il doit se soumettre au réel, Perec répond :

Sauf que c'est un vécu qui ne sera jamais appréhendé par, comment dire cela ?... par la conscience, le sentiment, l'idée, l'élaboration idéologique !

Il n'y a jamais de psychologie. C'est un vécu à ras de terre, ce qu'on appelait à *Cause commune* le bruit de fond. C'est le vécu saisi au niveau du milieu dans lequel le corps se déplace, les gestes qu'il fait, toute la quotidienneté liée aux vêtements, à la nourriture, au voyage, à l'emploi du temps, à l'exploration de l'espace¹⁶⁷.

Ainsi, c'est à travers l'écriture de l'infra-ordinaire que peuvent se concrétiser le vécu et le monde qui, du fait de cette concrétisation, prennent un sens. En cela réside la singularité de cet écrivain qui a fait d'un vide originare la matière de son écriture et qui a trouvé dans la littérature le moyen d'un optimisme, d'une jubilation dans les lettres. L'impossibilité de réduire toute sa pensée et toute son œuvre à la disparition de ses parents et à sa condition d'orphelin est d'autant plus évidente qu'il a trouvé dans la littérature le moyen de dépasser ces événements : « Tout l'intérêt, toute l'originalité de son œuvre réside dans la manière dont elle engage à penser cette indéniable mélancolie autant que son dépassement »¹⁶⁸. En somme, bien que son écriture se fonde sur une absence initiale, celle-ci est tout de même dépassée car résolue grâce aux pouvoirs de la littérature en lesquels Perec n'aura jamais cessé de croire.

4. Vila-Matas et la pensée du mouvement : une métaphysique littéraire

Le cas des œuvres de Vila-Matas semble de prime abord inclure plusieurs thèmes majeurs, comme le brouillage de la frontière entre réalité et fiction ou celui de l'identité multiple, ce qui rend plus difficile la tentative de rassembler sous le signe d'une seule grande idée directrice l'ensemble de

¹⁶⁷ G. Perec, « Le travail de la mémoire », *loc. cit.*, p. 101-102. La question du corps, en apparence très discrète dans l'œuvre de Perec, est au contraire très présente dans ses textes ainsi que le défend Maryline Heck dans *Georges Perec. Le corps à la lettre*, *op. cit.*

¹⁶⁸ M. Heck, *op. cit.*, p. 250-251.

ses écrits. Toutefois, tous les textes de cet auteur semblent avoir pour centre de gravité le mouvement, en tant qu'il est ce qui constitue la vie. Son dernier ouvrage publié, *Impressions de Kassel*, est particulièrement représentatif de cette relation dans la mesure où il y est principalement question de réfléchir à des questions existentielles et littéraires à partir de l'art contemporain. Le fait de changer de domaine artistique permet à l'auteur de prendre du recul par rapport à sa pratique, de changer d'angle de vue et, grâce à ce changement, de mieux revenir à la littérature, et surtout d'y revenir avec un nouveau souffle. Le récit des promenades dans Kassel montre les liens bénéfiques qui peuvent exister entre le domaine des arts plastiques contemporains et la littérature en tant qu'ils contribuent à améliorer la façon de vivre et de penser la littérature. En effet, soumis à des changements d'état d'esprit au cours d'une journée, allant de la bonne humeur matinale à la mélancolie vespérale, l'expérience du narrateur à Kassel lui permet d'entrer dans un état d'euphorie qui prend le dessus sur la mélancolie :

[...] peut-être la légère euphorie venait-elle du contact intense et permanent, pendant les dernières heures, avec les différentes œuvres, les différentes idées et les concepts nouveaux vus et rencontrés à Kassel qui faisaient désormais partie de mon monde (*Impressions de Kassel*, p. 200).

Or, l'identification entre la littérature et la vie peut sembler une thématique bien trop large et finalement commune aux deux écrivains, si l'on considère que leur métier et leur manière de vivre sont principalement d'ordre littéraire. À y regarder de plus près, cependant, cette relation est abordée d'une manière très singulière par Vila-Matas, qui semble traverser l'ensemble de l'œuvre. La littérature y est d'abord pensée sous la forme paradoxale de l'impasse comme moyen de dépassement, comme moyen de créer du nouveau à partir de l'expérience de la limite. On a déjà vu que la quête de renouveau constituait un élément essentiel de la théorie littéraire

de l'écrivain, qui cherche principalement à renouveler la forme du discours littéraire à travers un travail sur le mélange des genres. À la suite de la publication de *Bartleby et Compagnie*, l'idée de « l'impasse » se cristallise en une véritable méthode d'écriture permettant à l'auteur de trouver de nouvelles façons de faire et, du même coup, de nouvelles façons de penser la littérature et ses relations avec la vie. Dans un entretien récent, l'auteur décrit sa manière d'écrire depuis *Bartleby et Compagnie* comme devant toujours le conduire à une impasse, afin de le forcer à trouver une issue. Le livre portant sur les écrivains qui ont cessé d'écrire, l'auteur se retrouve dans une situation où il ne sait plus comment continuer lui-même :

Ce fut un détonateur, parce que ce livre me menait vers une impasse et, à partir de ce moment, j'ai toujours travaillé avec l'impasse. Il fallait faire un livre qui me conduirait à un point où il devenait très difficile de savoir quel serait le prochain livre¹⁶⁹.

Comme il l'explique dans *Le Mal de Montano*, le problème de l'agraphie est résolu à travers de son transfert à un fils imaginaire et par l'inversion de la situation, passant du vide de l'écriture au trop-plein de littérature, que Vila-Matas appellera le mal de Montano :

Il m'a semblé que déplacer vers un fils inventé certains de mes problèmes était une idée utile. Comme c'est curieux ! me suis-je dit. Je suis devenu un parasite littéraire de moi-même, car j'ai trouvé dans mes problèmes, après la publication de *Plus jamais rien*, l'inspiration pour retourner au monde de la création de fictions (*Le Mal de Montano*, p. 54).

Si Vila-Matas parle d'une méthode d'écriture qui naît *après* la publication de *Bartleby et Compagnie*, cela ne signifie pas pour autant que les textes antérieurs échappent à la volonté partagée également par Perec

¹⁶⁹ E. Vila-Matas, *Ciclo de palabra* : Enrique Vila-Matas, loc. cit.

de toujours chercher à ne pas se répéter, puisque c'est précisément cette quête qui aura fini par le conduire à écrire *Bartleby et Compagnie*. Si l'on se souvient du fait que, depuis *Abrégé d'histoire de la littérature portative*, Vila-Matas envisage délibérément de faire une littérature différente, ouverte du point de vue des genres par rapport aux codes du réalisme espagnol. En remontant encore un peu plus loin dans la chronologie de l'œuvre, on constate que l'exploration des potentialités d'une nouvelle forme de littérature était déjà en germe dans son tout premier roman, *Mujer en el espejo contemplando el paisaje* (1973), constitué d'une seule phrase ininterrompue. Mais, quand bien même la tendance au renouveau serait présente depuis ses débuts d'écrivain, sa structuration en système n'advient consciemment, ou explicitement, qu'après l'écriture de *Bartleby et Compagnie*. Ce n'est qu'à partir de ce livre que la dynamique d'écriture est délibérément celle de la création de l'impasse pour s'obliger à en trouver une sortie. Car après avoir trouvé une issue au blocage en écrivant *Le Mal de Montano*, les deux extrêmes de l'écriture ayant été posés – l'absence de littérature d'un côté et l'obsession littéraire de l'autre – l'auteur s'est retrouvé dans une nouvelle impasse. La sortie s'est faite avec *Paris ne finit jamais*, qui retrace ses débuts d'écrivain et fonctionne comme une forme de généalogie de sa condition d'écrivain atteint du mal de Montano. Mais une fois la période de jeunesse racontée, une fois l'histoire de l'écriture de son premier roman relatée, plutôt que de le faire pour chacun de ses romans (ce qui aurait fini par être répétitif), Vila-Matas décide de se diriger à l'opposé de la naissance du sujet écrivain en prenant pour thème la disparition du sujet dans *Docteur Pasavento*. L'impasse atteinte avec ce livre semblait cette fois-ci sans issue, car si le sujet disparaît, il ne peut plus, par définition, continuer à écrire : « Et là je suis véritablement arrivé à une impasse, mais ne nous leurrions pas : je l'avais cherché consciemment. Parce que dans *Docteur Pasavento* j'avais cherché – comme jamais – des espaces inédits »¹⁷⁰.

¹⁷⁰ E. Vila-Matas, *Fuera de aquí*, op. cit., p. 176.

Cependant, par un tour de force, l'auteur trouve la sortie dans l'abîme même, dans l'exploration du vide qui se traduit, singulièrement, par une nouvelle forme littéraire. De fait, après l'écriture de sa tétralogie, Vila-Matas revient au format court des nouvelles (bien qu'elles se construisent comme un ensemble) avec *Explorateurs de l'abîme* : « Alors, je me suis installé dans un espace d'exploration du vide, de l'abîme. Cette fois-ci, au lieu d'aboutir à une nouvelle impasse, j'ai plutôt traversé un pont dans le vide et j'ai cherché à ce que s'ouvrent à moi des perspectives abyssales »¹⁷¹.

De l'impasse close à l'abîme infini, l'écrivain trouve à nouveau l'issue dans l'opposé du point de départ. Il n'est pas étonnant que la métaphore de l'impasse ne devienne pas le symbole de tout son système, car elle s'avère être une image trop statique et donc insuffisante à la démarche de l'écrivain, puisque la quête de renouveau se situe plutôt dans un mouvement constant. Dès lors, au fur et à mesure de son parcours, il change la métaphore de son écriture pour lui préférer une image plus dynamique, qui lui corresponde mieux : celle de voyage sans retour. Reprenant les mots de Sergio Pitol à son égard, Vila-Matas admet se reconnaître dans la définition du mexicain qui voit dans l'ensemble de son œuvre la permanence d'un désir de voyager sans revenir. Et Vila-Matas de commenter cette définition : « Et c'est vrai, je voyage sans penser à un retour, ce que je sais être parfaitement impossible »¹⁷². Si ce commentaire date de 2013, l'idée se trouvait déjà auparavant dans l'esprit de l'auteur, qui écrivait dans *Journal volubile* en 2006 : « Il existe un point de non-retour à atteindre » (p. 84).

L'image du voyage sans retour que l'écrivain utilise pour caractériser son rapport à la création littéraire est reprise dans *Impressions de Kassel* sous une formulation quelque peu différente, mais signifiant la même chose : c'est l'image du chemin devenant son foyer, « un foyer sur mon chemin [*un hogar en el camino*] » (*Impressions de Kassel*, p. 55). Cette image contient en elle l'idée du mouvement, du déplacement qui devient le lieu où l'écrivain peut se sentir chez lui. Le contact avec l'art contemporain et les

¹⁷¹ *Idem.*

¹⁷² *Ibid.*, p. 177.

promenades rousséliennes à travers certaines installations de la Documenta conduisent l'auteur à réfléchir sur son parcours dans le monde de l'écriture et à se rendre compte que la recherche de nouveauté et la narration du cheminement vers cette quête constituent les axes de son écriture : « dans mes livres, l'axe est en général le chemin parcouru : un écrivain qui voyage et décrit son déplacement » (*Impressions de Kassel*, p. 267).

La quête de renouveau en tant que mouvement perpétuel se manifeste ainsi comme le moteur de son écriture, elle est son fil rouge, qui se constitue en méthode d'écriture, mais relève également d'une ontologie dans le sens où la vie est perçue comme un mouvement constant. L'influence de Montaigne est à cet égard déterminante dans la pensée de Vila-Matas, qui pense l'individu comme étant multiple et constamment changeant :

[...] Montaigne fut celui qui parlât des divers moi, des différents états d'âme d'un homme au long d'une journée. Si en une seule journée nous sommes autant de personnes en même temps, autant de personnes qui se dissolvent pour ouvrir le pas à d'autres qui se trouvent aussi en notre intérieur, comment peut-on penser que chacun de nous est un sujet unitaire, compact et parfaitement bien dessiné ?¹⁷³

De la même manière que l'auteur cherche à éviter de s'enfermer dans une même formule ou dans un seul genre littéraire, il cherche également à ne pas s'enfermer dans une seule identité en multipliant les masques dans la fiction. La quête de soi n'est pas pour lui une quête d'un moi unifié, mais bien celle d'un moi multiple, différent dans chaque livre :

je mène à bien cette quête [...] en me masquant moi-même et en utilisant le livre comme un masque, comme un déguisement qui me permet d'être, depuis un apparent anonymat, authentiquement moi,

¹⁷³ E. Vila-Matas, *Fuera de aquí*, op. cit., p. 140.

authentiquement littéraire, authentiquement Mastroianni,
authentiquement fiction...¹⁷⁴

Il est donc tout à fait significatif que le mouvement, comme principe d'écriture aussi bien que comme conception de l'être, se traduise dans les œuvres de Vila-Matas par ce flux constant de thèmes, de formes et de masques ainsi que par la volonté de représenter, de reproduire le mouvement de la pensée par le moyen narratif du *work in progress*. En parvenant à se rapprocher le plus possible dans l'écriture du véritable mouvement de sa pensée, de son flux de conscience, il atteindrait une forme de vérité : celle de son être. Telle est la lecture proposée par Julia Otxoa, qui voit dans la littérature de Vila-Matas une métaphysique transformée en fiction au sens où les questions sur l'existence et la création y sont pensées et travaillées par le biais de la fiction :

Toute sa littérature est une fidèle ontologie de nos jours convulsés, l'être et le langage (tous les langages linguistiques et esthétiques) comme matériau d'investigation, l'expression comme lutte pour la signification, l'insuffisance des langages pour la traduction du monde. [...] L'être ne peut se trouver que dans la fiction, avec cette trouvaille Vila-Matas surpasse la tragédie de l'être dans le temps¹⁷⁵.

La littérature et la vie sont ainsi une seule et même chose, car la littérature (dans une perspective par ailleurs très proustienne) est le moyen de mettre au jour la vérité de son être dans ce qu'il a de mobile. La vérité de l'être se trouve ainsi dans la pensée, dans tout ce qui la constitue, à savoir le rationnel et l'émotionnel, l'imaginaire et le vécu. Tel est le sens de la « Brève interview inventée » publiée sur son site web lors de la parution

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 149. La référence à Mastroianni est à mettre en relation avec le film d'Antonioni, *La Notte*, qui fit naître en Vila-Matas le désir de devenir écrivain : « Je suis écrivain parce que j'ai vu Mastroianni dans *La Notte* d'Antonioni » (« Mastroianni-sur-Mer », p. 29).

¹⁷⁵ Otxoa, Julia, « Juego y laberinto en la obra de Enrique Vila-Matas » dans Andres-Suárez, Irene et Casas, Ana (éds.), *op. cit.*, p. 31.

d'*Impressions de Kassel*, dans laquelle il explique qu'un récit plus factuel de son expérience à Kassel ne changerait rien à la réalité du vécu racontée dans le livre :

Je pourrais vous donner maintenant une autre version de ce qu'il s'est passé là-bas et vous parler, par exemple, de personnes que j'ai vues et que je ne nomme pas dans mon roman et vous raconter des événements que je n'y ai pas inclus. Et même si vous perceviez différemment plusieurs de mes histoires par rapport à celles que je raconte dans *Impressions de Kassel*, la vérité c'est que cette version plus réelle ne changerait pas l'approche de la vérité de ce qui a eu lieu, l'éclat de l'authenticité qui réside au fond de mon livre¹⁷⁶.

Ainsi, tout ce qui est raconté dans le roman est vrai parce que cela représente la manière dont l'expérience a été vécue. Peu importe que les événements racontés aient réellement eu lieu ou non, ce qui importe est l'empreinte laissée sur la pensée et dans la vie, qui donne son contenu au livre. Il s'agit donc d'écrire la vie telle qu'elle est vécue, c'est-à-dire telle qu'elle est pensée, car « la vérité n'est pas nécessairement le contraire de la fiction »¹⁷⁷. Il est important de noter que la démarche de Vila-Matas ne consiste pas tant à *saisir* le mouvement de la pensée qu'à *reproduire* ce mouvement et, de ce fait, à faire coïncider le plus possible vie et littérature et, plus largement, vie et art en tant que moyen de sublimer et de comprendre la vie. À ce sujet, une des installations les plus significatives pour l'auteur est celle de Tino Sehgal, intitulée *This Variation*, qui consiste en une pièce entièrement plongée dans l'obscurité où le spectateur doit entrer et se laisser aller aux sons, aux chants, aux bruits, le cas échéant au

¹⁷⁶ « Yo podría darle ahora otra versión de lo que allí pasó y hablarle, por ejemplo, de personas que vi y que no nombro en mi novela y contarle sucesos que no he incluido en ella. Y aunque muchas de mis historias las percibiera usted distintas de cómo las cuento en *Kassel no invita a la lógica*, lo cierto es que esa versión más real no modificaría la aproximación a la verdad de lo sucedido, el brillo de lo auténtico que descansa en el fondo de mi libro », E. Vila-Matas, « Kassel no invita a la lógica », *Obra* [en ligne] URL : http://www.enriquevilamatas.com/obra/l_kasselnoinvita.html (consulté le 16/02/15).

¹⁷⁷ E. Vila-Matas, « Aunque no entendamos nada », *loc. cit.*, p. 22.

toucher des personnes faisant partie de l'installation. Lors de sa deuxième incursion dans la pièce obscure, l'écrivain fait l'expérience d'une révélation tout aussi fulgurante qu'évanescence : « j'ai senti ce que peut-être on sent le jour où tout s'achève : je me suis senti parfaitement en dehors de ce monde, ce qui me donnait, en même temps, l'impression d'avoir capté la structure interne de la vie, comme si un éclair l'illuminait » (*Impressions de Kassel*, p. 130). D'une certaine manière, le rôle de la littérature et de l'art est de donner accès à la vérité de la vie parce qu'ils nous font « sortir » momentanément du monde, nous permettent de prendre un recul favorisant la découverte d'un sens que l'on peut donner à la vie. Mais ce sens doit être joyeux. Il y a, en effet, une forte présence de la joie comme contrepoids à la négativité du monde dans la pensée de l'écrivain :

En temps obscurs, l'art acceptable serait celui qui localise et effectue une « réanimation cardiopulmonaire » sur les éléments magiques et humains encore vivants et optimistes malgré la noirceur de l'époque. C'est-à-dire, une fiction vraiment bonne peut avoir une vision du monde aussi sombre qu'elle le voudra, mais en même temps il serait intéressant qu'elle trouve le moyen de représenter ce monde sombre et les possibilités d'y être vivant et humain. Dans mon nouveau livre, *Impressions de Kassel*, il est question de grandes espérances autour de la vie et de l'art¹⁷⁸.

Dans ce livre, la question de la joie par l'art est centrale non seulement parce qu'elle constitue un sentiment positif et agréable, mais surtout parce qu'elle est l'occasion d'intensifier la sensation d'être vivant : « créer de l'art, la seule chose qui, en fait, donne plus d'intensité au sentiment d'être

¹⁷⁸ « En épocas oscuras el arte aceptable sería aquel que localiza y efectúa una “reanimación cardiopulmonar” sobre aquellos elementos mágicos y humanos todavía vivos y optimistas a pesar de la oscuridad de los tiempos. Es decir, una ficción realmente buena puede tener una visión del mundo tan oscura como quiera, pero al mismo tiempo sería interesante que encontrara el modo de representar ese mundo oscuro y las posibilidades de estar vivo y ser humano en él. En mi nuevo libro, *Kassel no invita a la lógica*, se habla de grandes esperanzas en torno a la vida y al arte », E. Vila-Matas, « Kassel no invita a la lógica », *loc. cit.* [en ligne].

vivant » (*Impressions de Kassel*, p. 340). Cette expérience, peut-être parce qu'elle se situe dans l'univers de l'art contemporain plus que dans celui de la littérature, ouvre l'esprit du promeneur de Kassel à des réflexions et des pensées métaphysiques, principalement sur les apports de l'art à la vie. Tout au long de ses promenades, les sensations, les impressions, les pensées suscitées par certaines installations renvoient à une façon d'être qui tend vers la positivité, vers un bonheur lié à la conscience de l'existence : « je trouvais tout ou à peu près tout adorable, c'était comme si je participais à une célébration très complète du fait même de vivre » (*Impressions de Kassel*, p. 200). Ce bonheur procuré par la conscience d'être vivant est relié à la pensée de Démocrite énoncée quelques lignes plus loin, donnant aux réflexions du narrateur un ton ouvertement philosophique :

[...] je trouvais tout charmant et je n'arrêtais pas de valoriser ce que le monde me proposait, je sentais que j'aimais non pas la vie mais vivre, et j'avais l'impression que ceux que les choses ne faisaient pas jubiler n'avaient guère de talent car, disait Démocrite, « les sots vivent sans faire l'expérience de la joie de vivre » (*Impressions de Kassel*, p. 207).

L'expérimentation d'un plaisir de l'existence conduit l'écrivain à établir un lien étroit entre joie, art et nouveauté, puisque c'est le contact avec l'art qui lui procure cette intensification du sentiment de la vie. Un des objectifs de son voyage à Kassel était de « se demander si le noyau central de toute création se trouvait dans la joie » (*Impressions de Kassel*, p. 178). Or, c'est une forme d'art très spécifique que celle qui est susceptible de procurer cette joie de vivre, une forme étroitement liée à la nouveauté, à la découverte.

Dans un passage particulièrement significatif, la quête de nouveauté est liée à une question métaphysique au sens où elle motive une manière d'être au monde fondée dans cette recherche en tant que telle¹⁷⁹. La nouveauté est en effet liée à une forme de positivité provenant du désir de

¹⁷⁹ On retrouve ici l'idée du « foyer sur le chemin ».

découvrir quelque chose d'autre du monde, de mettre en lumière ce qui n'a pas encore été découvert :

Ce désir qu'il y ait quelque chose de plus nous amenait inmanquablement à rechercher la nouveauté. [...] cette inquiétude constante nous poussant à rechercher la nouveauté ou à croire qu'elle puisse exister ou bien encore à trouver cette nouveauté qui a toujours été là (*Impressions de Kassel*, p. 203).

Le besoin de trouver toujours de nouvelles formes d'art, d'insuffler à la littérature de nouvelles perspectives est donc étroitement lié à des questions de métaphysique et d'ontologie au sens où la vie aussi bien que la manière de concevoir le monde et la littérature sont conduites par l'exploration d'un renouveau constant. Il faut remarquer que cette tendance constante vers la nouveauté est étroitement liée à l'idée de mouvement, puisqu'il s'agit d'avancer en permanence sur un chemin toujours à découvrir.

Par ailleurs, la question de la quête de la vérité du monde est également présente dans *Air de Dylan*, où le personnage de Vilnius, se sentant personnellement touché par la phrase « Quand la nuit tombe, on a toujours besoin de quelqu'un » (qui apparaît dans le film *Three Comrades*), part en quête de l'auteur de cette phrase afin de parvenir à en savoir un peu plus sur lui-même, à découvrir la « réalité ultime » :

Il y avait dans cette phrase une énigme à élucider, l'une de ces énigmes qui parfois, selon le tour pris par les choses, à supposer très sottement qu'elles en prennent un, peuvent vous mettre tout à coup par surprise à deux ou trois, voire à un seul pas de la résolution, par exemple, du grand mystère de votre identité personnelle, c'est-à-dire qu'elles peuvent vous placer aux portes mêmes de la possibilité d'accéder à ce qu'en science on appelle la réalité ultime (*Air de Dylan*, p. 124).

L'identité de l'être est ainsi directement mise en relation avec la réalité ultime du monde : constat d'autant plus intéressant si l'on songe que pour

Vila-Matas l'identité personnelle n'est jamais fixe et que, par conséquent, celle de l'univers, si elle est à l'image de celle de l'individu, ne peut pas l'être davantage. Si la réalité du monde est à l'image de celle de l'individu, alors c'est une réalité mouvante, dont la seule vérité est le mouvement perpétuel. En ce sens, la philosophie de Vila-Matas serait à rapprocher de la pensée d'Héraclite. Il s'agit donc pour l'écrivain de capter ce mouvement-là par la littérature afin de faire émerger le sentiment de l'existence, la conscience du fait d'être vivant. Il y a dans l'expérience de la lecture et de l'écriture une forme de sublimation de la vie et, par conséquent, un moyen de vivre plus pleinement, plus consciemment. À ce sujet, le *leitmotiv* de l'exposition de la Documenta de Kassel, « Collapsus et Récupération », est particulièrement représentatif du parcours de l'écrivain, tant du point de vue de son écriture que de sa biographie.

La volonté de vivre pleinement est d'autant plus significative lorsqu'elle est mise en perspective avec la biographie de l'auteur. De fait, après son hospitalisation, sa manière de vivre change radicalement :

Ma catharsis d'il y a quelques semaines a un avant et un après. « Quand quelque chose se termine, il faut se dire que quelque chose de nouveau commence », me suis-je, je m'en souviens, alors dit. Et c'est ce qui s'est passé. Au début, je savais ce que j'avais perdu, mais pas ce qui pouvait commencer. J'ai avancé à tâtons et vu émerger un certain sens de la sérénité appliqué à la vie. Il y a avait trop longtemps que j'avais l'impression que l'organisation du monde me projetait chaque jour [...] vers un avenir de plus en plus rapide qui m'extorquait le présent et m'obligeait à toujours vivre dans l'avenir, dans la vie qui n'existe pas (*Journal volubile*, p. 45-46)

On retrouve ici l'idée de la fin qui s'ouvre toujours sur quelque chose de nouveau. Le retour de l'hôpital donne une nouvelle perspective à la manière de vivre, la prise de conscience de la réalité de la mort redonne toute son importance au présent, à l'ici et maintenant en opposition à un futur « dans

une vie qui n'existe pas ». La présence d'une forme de métaphysique est assumée par l'écrivain, mais elle est aussi dédramatisée, allégée par l'humour, comme en témoignent ses propos au sujet de son recueil *Explorateurs de l'abîme* dans ses entretiens avec André Gabastou : « Je suis sorti de l'hôpital, où on m'avait interné pour des problèmes graves de santé, chargé d'esprit métaphysique, je ne saurais pas te dire pourquoi. On m'a fait une transfusion de sang. Peut-être était-ce le sang d'un patient nommé Spinoza, ou d'un Borges barcelonais »¹⁸⁰. Il est tout à fait intéressant de noter que les noms des « patients » dont il aurait pu recevoir le sang sont associés à l'idée de métaphysique, sachant que seul l'un des deux est considéré comme un « vrai » philosophe, manière de dire que la métaphysique n'est pas seulement l'affaire des philosophes. Il s'agit en outre de deux intellectuels ayant une vision « positive » de la vie où le mouvement est aussi un élément fondamental. Le panthéisme de Spinoza est lié à une vision de la vie où la béatitude est le propre de l'homme : « Car le Désir de vivre dans la béatitude, ou bien, d'agir, etc., est l'essence même de l'homme, c'est-à-dire l'effort par lequel chacun s'efforce de conserver son être »¹⁸¹. Borges, quant à lui, est l'écrivain du labyrinthe de la bibliothèque infinie, infini qui s'ouvre à toutes les possibilités d'une littérature encore à faire.

Du côté des œuvres, le passage de la méthode de l'impasse à celle de l'ouverture sur l'abîme peut être mis en parallèle avec le *leitmotiv* de Kassel au sens où le « *collapsus* » correspondrait à la limite atteinte dans l'impasse, et le « rétablissement » au nouveau départ apporté par l'abîme. Chaque fois qu'il arrive à une impasse après l'écriture d'un des romans (en particulier ceux de la tétralogie), le système « collapse » mais la phase de récupération

¹⁸⁰ E. Vila-Matas, *Fuera de aquí, op. cit.*, p. 177. Dans le même ouvrage de conversations avec son traducteur, Vila-Matas fait allusion à l'inconscience générale par rapport au sentiment de l'existence : « Plus de quatre-vingt-dix-neuf pour cent de l'humanité ne se pose pas la question de la dichotomie entre être et ne pas être. Les gens vivent et meurent et savent qu'ils vont mourir, mais ils ne sont pas conscients qu'à l'opposé de la mort il y a la vie, non pas la vie courante (celle-là tout le monde la vit), mais la vraie vie » (p. 137).

¹⁸¹ Spinoza, Baruch, *Ethique*, trad. Ch. Apphun, Paris, Garnier, 1913, p. 465 [édition numérisée] URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57741785.r=ethique+spinoza.langFR> (consulté le 02/05/15)

apporte une nouvelle issue, un nouveau souffle. Il y a donc une positivité inhérente aux limites, aux impasses, car elles obligent à trouver une manière d'en sortir. Et la sortie, c'est la fiction. En cela réside la relation entre littérature et réalité qui sont pour Vila-Matas dans une « continuité naturelle », car c'est dans et par la fiction qu'il est possible de donner un sens à la réalité inénarrable du monde :

Je m'approche du littéraire à partir de la conscience du fait que le monde ne peut pas être mis en narration [*narrable*], mais, ça oui, je ne cesse jamais de raconter. Je ne désire pas abandonner l'écriture, mais tout le contraire. Je narre à partir du soupçon que le seul chemin ouvert à la création est celui qui est conscient de l'impossibilité de narrer et de l'idée que seule la pulsion négative peut faire émerger l'écriture à venir.

C'est pour cette raison que je travaille à partir du Négatif, en vivant dans cette frontière brumeuse, imprécise et apparemment infinie, dans laquelle je trouve toujours la continuité naturelle entre le réel et le fictif¹⁸².

La relation entre négativité et positivité telle que l'énonce Vila-Matas n'est pas une relation de nécessité, au sens où le négatif serait nécessaire pour aboutir au positif, mais une relation de transformation de la négativité en positivité. Autrement dit, il s'agit de transformer le problème en solution : transformer l'agraphie en débordement de littérature, faire de l'impasse un abîme sans fond, de la fin de la littérature la renaissance de la littérature. Ainsi, le problème de la mort peut aussi être transformé en raison de jouir de la vie.

¹⁸² « Yo me acerco a lo literario desde la conciencia de que el mundo no es narrable, pero, eso sí, no dejo nunca de relatar. No deseo abandonar la escritura, sino todo lo contrario. Narro desde la sospecha de que el único camino abierto a la creación es aquel que es consciente de la imposibilidad de narrar y de que sólo de la pulsión negativa puede surgir la escritura por venir. Por eso trabajo desde el No, viviendo en esa brumosa frontera, imprecisa y aparentemente infinita, en la que encuentro siempre la continuidad natural entre lo real y lo ficticio », Vila-Matas, Enrique, « Un paseo en la vida », *Textos* [en ligne] URL : <http://www.enriquevilamatas.com/textos/textdiscursoformmentor.html> (consulté le 17/02/15). Je reprends la traduction d'André Gabastou qui traduit « los escritores del No » par « écrivains Négatifs » dans *Bartleby et Compagnie*.

Le mouvement se présente donc comme le soubassement de l'œuvre de Vila-Matas, comme un thème de fond employé de différentes manières et à propos de différents éléments. Il y a effectivement un trajet constant allant du négatif vers le positif qu'est la création, de la réalité vers la littérature et de l'écriture vers la vie – qui sont autant de manières de représenter le flux même de la vie telle qu'elle est vécue. L'écriture de Vila-Matas est dynamique, mobile, elle représente le flux constant de la vie qui est, de plus, la seule manière intéressante d'être dans le monde : « Écrire ou la seule façon intéressante d'être au monde, étrange façon de vivre »¹⁸³. L'écriture devient le lieu où surgit et se crée une pensée, mais aussi le lieu où elle est mise en pratique, où elle s'exprime. Ainsi, la réflexion sur la vie passe nécessairement par la littérature.

Le lien entre la thématique de la Documenta de Kassel « Collapsus et Rétablissement » et le « collapsus physique » que représente l'hospitalisation de l'auteur est d'autant plus significatif qu'il symbolise le chemin de sa vie aussi bien que celui de sa littérature. L'impasse qui s'ouvre sur l'abîme comme infinité de possibilités, le *collapsus* physique qui conduit à un rétablissement accompagné d'une prise de conscience de la valeur de la vie, tel est le mouvement de la vie, de la littérature et de la pensée que Vila-Matas livre dans son œuvre.

CONCLUSION

Au terme de ce parcours, la fiction littéraire se révèle être bien plus qu'un moyen de se distraire, dépourvu de toute valeur cognitive. Elle apparaît en effet comme indispensable, et inhérente tant au développement de l'individu qu'à celui des savoirs. La littérature incite et invite à penser, à faire de la philosophie « non philosophante », moins en mobilisant de grands

¹⁸³ « Escribir o la única forma interesante de estar en el mundo, extraña forma de vida », Vila-Matas, Enrique, « Sobre extraña forma de vida », *Autobiografía* [en ligne] URL : <http://enriquevilamatas.com/autobiografia.html> (consulté le 17/02/15).

concepts qu'en pensant la vie à partir de situations concrètes et de leur mise en relation avec l'expérience propre du sujet. Mais l'écriture littéraire se fait aussi l'occasion pour l'écrivain de mettre en pratique sa pensée, de donner une forme à sa vision du monde, à sa philosophie de vie. L'auteur est un individu qui pense et qui se sert des possibilités infinies fournies par l'imagination et la raison pour créer des univers qui reflètent la manière dont il voit le monde et dont il vit dans ce monde.

L'écriture romanesque se fait ainsi l'occasion d'un apprentissage pour le lecteur, mais aussi pour l'auteur vis-à-vis de lui-même, car si on peut considérer un roman comme une représentation de l'écrivain, c'est en premier lieu un miroir pour l'auteur lui-même. En mettant en relation les œuvres et la vie des écrivains, il devient possible de faire émerger leur manière d'être, surtout lorsque, comme c'est le cas chez Georges Perec et Vila-Matas, l'écriture est envisagée comme une véritable forme de vie. Ces deux auteurs font la démonstration que non seulement la fiction est inhérente à la pensée, mais que, à l'inverse, la pensée est tout aussi inhérente à la fiction (littéraire). Ainsi, la présence des connaissances de l'écrivain dans ses œuvres, ainsi que la pensée qui en découle, font de la littérature un lieu de savoir aussi bien qu'un moyen de connaître le réel au même titre que les sciences ou que la philosophie, parce qu'elle est un lieu de pensée et pour penser.

CONCLUSION : CONSTRUIRE UNE EXISTENCE LITTÉRAIRE

La fiction littéraire est apparue, au long de ce parcours, comme un lieu où l'auteur exerce sa pensée en tant qu'individu et en tant qu'écrivain. Partant d'un souci autobiographique, nous avons montré que Georges Perec et Enrique Vila-Matas, chacun à leur façon, considèrent la fiction comme un élément inhérent de leur biographie. Dans *W ou le souvenir d'enfance*, qui se présente explicitement comme une « autobiographie », l'auteur met en évidence l'impossibilité d'un récit de soi qui fasse l'économie de l'imaginaire. À la mémoire parfois trompeuse (et qui a, en ce sens, partie liée avec l'imagination) s'ajoute sa mémoire personnelle privée de souvenirs d'enfance que le récit imaginaire de l'île W prend en charge. C'est en effet dans le croisement des deux récits, dans l'intersection de la fiction et de l'autobiographie, que quelque chose de son enfance pourra être mis au jour. Si dans le cas particulier de *W ou le souvenir d'enfance*, la fiction est à considérer en relation avec la mémoire, l'autobiographie de Vila-Matas fait de la fiction un élément essentiel de sa façon de vivre : l'imaginaire qu'il se construit autour de la figure idéalisée de l'*Écrivain* est ce qui détermine sa façon de vivre l'expérience de formation littéraire dans *Paris ne finit jamais*. Mais au-delà de la présence indéniable de la fiction dans l'écriture autobiographique, la rendre apparente et même indispensable est une manière de penser la question de l'autobiographie d'un point de vue théorique. En se plaçant dans la perspective selon laquelle toute mise en récit relève d'une construction langagière artificielle, et en ce sens *fictionnelle*, les deux auteurs font de cette caractéristique même la matière de leurs autobiographies respectives.

Car, étant tous deux écrivains, l'écriture du moi passe inévitablement par une réflexion sur leur rapport à l'écriture et, plus précisément, par une

réflexion sur la figure de l'auteur. Ainsi, faire de leur vie un matériau de fiction est une façon d'affirmer l'existence de l'auteur, évacué de la scène littéraire dans les années 1960. En intégrant des motifs biographiques à leurs fictions, ils montrent que les imbrications entre écriture et biographie sont constitutives de leur œuvre littéraire. Par le biais des *æncrages* chez Perec et de la narrativisation de certains motifs biographiques chez Vila-Matas, les deux auteurs écrivent des romans qui semblent mieux exprimer leur vie et fonctionnent comme alternative au récit autobiographique. Cependant, comme nous l'avons montré, il s'agit dans les deux cas moins de faire le récit de leur vie en tant que sujets que de faire celui de leur écriture et de leur parcours d'écrivains et, surtout, de faire du roman un véritable moyen de réflexion sur leur rapport personnel à la littérature.

C'est précisément à partir de ces réflexions que la présence abondante de l'intertextualité prend son sens. Car penser à leur être écrivain revient nécessairement à interroger leur rapport à la littérature qui les entoure (donc à questionner celle qui leur est contemporaine) ainsi qu'à celle dont ils s'inspirent. L'intertextualité a été envisagée comme un type biaisé de discours théorique, dans la mesure où les références intertextuelles sont une façon de désigner la lignée esthétique à laquelle l'auteur s'identifie. Plus particulièrement, la façon d'utiliser cette intertextualité dans l'œuvre, par mise en évidence ou dissimulation, se constitue en une forme de théorie personnelle de la réception, car l'intertextualité suppose sa reconnaissance par le lecteur. Cependant, nous avons pu discuter le cas des impli-citations perecquiennes et de leur dispositif complexe de dissimulation, qui rend la mise au jour des références plus difficile mais non impossible du fait de leur abondance ou d'indications péritextuelles. Par ailleurs, l'intertextualité telle que Perec et Vila-Matas y ont recours s'est avérée être une façon d'ouvrir le texte sur le monde, se distinguant de la sorte de la conception principalement structuraliste où la littérature n'était pensée que comme du texte se référant à d'autres textes.

Les multiples manifestations d'une pensée théorique de la littérature, d'un rapport critique envers les œuvres des autres et les leurs propres nous ont conduites à l'étude des textes critiques des deux auteurs, ainsi qu'à la théorie littéraire que Perec avait commencé à mettre en place et que Vila-Matas n'a établie que pour mieux s'en défaire. La présence d'une dimension théorique de la littérature n'est pas uniquement l'objet de textes critiques, car elle s'est immiscée dans les textes narratifs à travers le métatextuel et la fausse érudition dans le cas de Perec, et par la parodie du discours universitaire et le motif de la conférence chez Vila-Matas. Des réflexions théoriques principalement centrées sur des questions littéraires découle une pensée, chez nos deux auteurs, qui s'intéresse à l'extra-littéraire mais aussi à ce que la littérature peut mettre en lumière de cet extérieur par le biais, notamment, de l'hybridité générique. Chez Perec, le mélange des genres relève d'une conception de la littérature comme d'un lieu où des interrogations sur le langage, sur la société ou sur l'histoire trouvent leur place. Dans les œuvres de Vila-Matas, c'est sous la forme de la fusion de l'essai et de la fiction que la réflexion sur la place et les pouvoirs de la littérature dans la société se fait jour.

Finalement, à partir du concept de fiction pensante, nous avons souhaité montrer que la littérature était en effet un lieu où la pensée excède le moi de l'écrivain et les interrogations littéraires pour se faire réflexion existentielle *fondée* sur une conception de la littérature. Ainsi, la pensée de Perec paraît rattachée à la notion d'infra-ordinaire, conçu comme une façon de regarder et de vivre le monde relevant d'une forme de *matérialisme* issu d'une compréhension matérielle de la littérature. La pensée qui traverse les livres de Vila-Matas est celle du mouvement, du renouveau constant, une conception *héraclitéenne* de la vie, de l'être et de la littérature, en somme, qui tente de reproduire dans le texte même le mouvement de la pensée en train de se faire, précisément grâce à l'insertion d'un discours de type essayistique dans la fiction.

Nous avons ainsi voulu faire résonner les œuvres de ces deux écrivains avec certaines problématiques de la littérature contemporaine, en particulier celles du retour aux sujets, à l'histoire, au monde et à la fiction, qui s'avèrent correspondre de manière tout à fait singulière aux « quatre pôles qui définissent les quatre horizons [du] travail [de Perec] – le monde qui [l]'entoure, [s]a propre histoire, le langage, la fiction »¹. C'est dans cette perspective que nous avons considéré que la conception perecquienne de la littérature paraissait annonciatrice de ce que sera la littérature à partir des années 1980. Vila-Matas, pour sa part, s'inscrit entièrement dans les problématiques liées à l'hybridité générique, notamment au genre de l'essai à travers la proposition d'une écriture qui ne fasse pas la distinction entre la fiction et la réalité.

Dans la perspective pour laquelle nous avons opté dans le dernier chapitre de cette étude, la fiction est apparue comme un élément inhérent à la constitution de la pensée et, par conséquent, la pensée s'est révélée être également inextricable de la littérature. Parce qu'elle construit des mondes possibles auxquels le lecteur peut s'identifier, et parce qu'elle apporte en particulier des connaissances morales, la littérature est une forme différente de savoir sur le monde, mais tout aussi légitime que celle engagée par la philosophie et les sciences (tant les sciences « dures » que les sciences sociales). Pour Georges Perec et pour Enrique Vila-Matas, écrire est une façon d'être au monde, une façon de donner forme et sens au monde et à leur existence : « La vie personnelle n'existe pas par elle-même, car si on ne la narre pas, si on ne la raconte pas, cette vie-là n'est que quelque chose qui passe, mais rien de plus. Pour la comprendre il faut la raconter, même si ce n'est qu'à soi-même »².

¹ G. Perec, « Notes sur ce que je cherche », *loc. cit.*, p. 11.

² « La propia vida no existe por sí misma, pues si no se narra, si no se cuenta, esa vida es apenas algo que transcurre, pero nada más. Para comprenderla hay que contarla, aun cuando solo sea a uno mismo », Vila-Matas, Enrique, *Recuerdos inventados*, Barcelone, Anagrama, 1994, p. 9.

Comme l'a montré Pierre Hadot, le but de la philosophie pour les penseurs de l'Antiquité résidait avant tout dans une volonté de faire coïncider la pensée et la vie, de construire une vie philosophique, à partir de valeurs et de préceptes :

L'acte philosophique ne se situe pas seulement dans l'ordre de la connaissance, mais dans l'ordre du « soi » et de l'être : c'est un progrès qui nous fait plus être, qui nous rend meilleurs. C'est une conversion qui bouleverse toute la vie, qui change l'être de celui qui l'accomplit³.

Si la philosophie consiste à mener à une vie philosophique, Georges Perec et Enrique Vila-Matas nous disent que la littérature consiste à mener une vie littéraire, construite à partir des enseignements de la littérature et de l'écriture. En somme, il s'agit de construire une existence littéraire.

³ Hadot, Pierre, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, Albin Michel, 2002, p. 23.

INDEX

A

Adorno, T. 362, 363, 381, 500
 Alberca, M. 41, 42, 45, 47, 500
 Andres-Suárez, I. 72, 155, 157, 158, 293, 296,
 468, 491, 496, 498, 499
 Aristote, 39, 78, 390, 391, 392, 408, 426, 500
 Arrivé, M. 187, 188, 500
 Asholt, W. 7, 9, 12
 Audet, R. 10, 159, 239
 Avilés Viaplana, J. 233, 251, 497

B

Badia, A. 241, 358, 497, 498
 Bakhtine, M. 171, 172, 179, 180, 181, 186, 500
 Baroni, R. 80, 89, 429, 500
 Barthes, R. 9, 42, 85, 86, 87, 184, 276, 277,
 305, 307, 318, 327, 355, 412, 413
 Baudelaire, C. 205, 261, 419, 493, 509
 Beaumatin, E. 64, 224, 226, 277, 305, 490,
 493, 495
 Bellos, D. 106, 210, 277, 439, 493
 Bénabou, M. 53, 317, 318, 319, 320, 321, 322,
 326, 493, 496
 Bens, J. 318, 509
 Bergson, H. 39, 428, 506
 Berkman, G. 236, 509
 Bertelli, D. 13, 58
 Bertharion, J.-D. 325, 493
 Blanchot, M. 269, 300, 331, 345, 501
 Blanckeman, B. 10, 264, 265, 356
 Bloom, H. 184, 185, 219, 227, 501, 509
 Bonnet, N. 87, 501
 Bonnot, M. 221, 493
 Borges, J.-L. 22, 38, 163, 174, 186, 202, 203,
 205, 246, 252, 255, 262, 265, 290, 352, 457,
 473, 515

Bouju, E. 88, 159, 241, 251, 254, 300, 404, 497,
 501, 508, 509
 Bourdieu, P. 265, 396, 397, 501
 Bouveresse, J. 12, 395, 396, 403, 405, 407,
 408, 413, 425, 428, 432, 434, 506
 Brasseur, R. 59, 275, 493
 Brousseau, S. 238, 239, 252, 254, 508
 Burgelin, C. 40, 41, 44, 45, 47, 50, 51, 54, 56,
 104, 108, 116, 117, 120, 123, 125, 126, 130,
 183, 195, 208, 213, 222, 263, 273, 415, 439,
 493, 500, 501, 506

C

Carrasco, C. 68, 497
 Carron, J.-P. 36, 501
 Casas, A. 42, 45, 47, 48, 155, 293, 296, 468,
 491, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 505
 Casas Baró, C. 72, 74, 497
 Chauvin, A. 208, 209, 211, 212, 213, 220, 353,
 493, 509
 Chiahia, M. 76, 502
 Clément, C. 460, 494
 Cohn, D. 33, 34, 77, 396, 502
 Collomb, M. 264, 266, 502, 504
 Combe, D. 345, 346, 502
 Compagnon, A. 11, 12, 48, 86, 87, 88, 172, 173,
 180, 181, 261, 262, 267, 327, 346, 382, 389,
 393, 401, 404, 410, 412, 429
 Constantin, D. 128, 204, 417, 418, 451, 452,
 455, 494
 Cordero, D. 244, 497
 Couleau, C. 445, 502
 Couturier, M. 88, 502

D

Dällenbach, L. 91, 92, 128, 306, 502

Dambre, M. 7, 9, 10, 43, 264, 356, 496, 500,
501, 502, 503, 504, 505

De Bary, C. 10, 396

Dionne, U. 364, 502

Domínguez Michael, C. 10, 361

Dornier, C. 179, 363, 390, 502, 504

Doubrovsky, S. 42, 43, 263, 345, 492

Duras, M. 22, 67, 228, 330, 340, 492

Duvignaud, J. 100, 125, 275, 276, 494

E

Eakin, P. 35, 503

Echenoz, J. 10, 143, 264, 301, 364, 365

Echevarría, I. 165, 497

Enrigue, A. 239, 293, 328, 330, 497

F

Flaubert, G. 11, 172, 183, 194, 196, 200, 201,
214, 217, 219, 245, 261, 350, 438, 439, 489,
492, 495, 502, 515

Foucault, M. 19, 20, 21, 22, 27, 28, 85, 86, 179,
186, 411

Fresán, R. 152, 182, 229, 231, 252, 253, 360,
497

Fumaroli, M. 7, 265

G

Gabastou, A. 10, 23, 64, 65, 73, 138, 145, 148,
152, 154, 158, 230, 234, 248, 250, 372, 473,
475

Gasparini, P. 44, 47, 71, 503

Gefen, A. 8, 257, 404

Genette, G. 13, 185, 186, 188, 189, 190, 196,
230, 231, 346, 347, 363

Glaudes, P. 114, 503

Godard, H. 43, 262, 503

Goga, Y. 288, 494

González Arce, T. 66, 498

González de Canales, J. 358, 498, 508

Goulet, A. 121, 503

Gracia, J. 175, 499

Grall, C. 399, 401, 406, 503, 507, 508

Gusdorf, G. 27, 28, 31, 32, 75

H

Hadot, P. 483, 506

Hamburger, K. 77, 136, 390, 391, 396, 397,
398, 503

Hamon, P. 65, 503

Heck, M. 98, 277, 278, 321, 451, 453, 454, 456,
461, 462, 494, 505

Heredia Zubieta, M. 165, 182, 241, 253, 357,
497, 498, 499

Hugo, V. 184, 205, 345, 387, 430, 431, 492

J

Jablonka, I. 267, 503

Jeanneret, M. 225, 503

Jenny, L. 186, 187, 503

Joly, J.-L. 209, 286, 378, 494, 508, 510

K

Kristeva, J. 171, 180, 188, 190, 191, 224, 504

Kundera, M. 183, 504

Kupert, N. 363, 504

L

Langlet, I. 266, 504

Laugier, S. 396, 412, 506

Le Calvez, E. 185, 193, 495, 504

Lecarme, J. 19, 22, 30, 38, 47, 63, 504

Lederer, J. 102, 308, 447, 448, 489

Lefebvre, H. 9, 275, 276, 277, 318, 355

Lejeune, P. 22, 28, 29, 32, 47, 54, 55, 57, 60,
61, 62, 68, 102, 120, 121, 136

Loehr, J. 87, 88, 501, 504

Lorenzini, D. 433, 507

Louis, A., 48, 504

M

Macé, M. 225, 265, 266, 267, 268, 271, 347,
362, 367, 368, 382, 399, 400, 401, 406, 410,
411, 412, 413, 417, 429, 445, 500, 503, 504,
507, 508

Mach, E. 388, 394, 395, 399, 401, 402, 507

Macherey, P. 12, 431, 433, 436

Magné, B. 52, 53, 93, 94, 95, 97, 99, 102, 104,
109, 110, 111, 119, 123, 129, 130, 134, 175,
188, 190, 193, 194, 195, 197, 198, 199, 200,
204, 206, 207, 211, 214, 216, 217, 221, 222,
223, 273, 275, 288, 306, 307, 309, 314, 315,
316, 324, 350, 454, 457, 489, 490, 494, 495,
508, 510

Maingueneau, D. 165, 355, 510

Martín Sánchez, P. 223, 224, 439

Masóliiver Ródenas, J.-A. 69, 241, 369, 498

Milesi, L. 185, 504

Miroux, J.-P. 31, 35, 504

Monmany, M. 148, 510

Montaigne (de), M. 22, 28, 31, 89, 173, 265,
266, 359, 362, 363, 365, 368, 375, 381, 466,
492, 502, 504, 505

Murat, M. 264, 504

Murzilli, N. 395, 401, 402, 403, 507

Musil, R. 252, 411, 425, 426, 427, 492

N

Nabokov, V. 13, 64, 70, 72, 248, 515

Nietzsche, F. 89, 90, 427, 507

Nussbaum, M. 12, 403, 404, 407, 507

O

Obaldia (de), C. 265, 505

Ortega, M.-L. 263, 506

Otxoa, J. 467, 468, 498

P

Parayre, M. 109, 116, 205, 309, 495, 508

Pavel, T. 12, 81, 191, 388, 389, 395, 400, 406,
407, 505

Pellegrini, F. 200, 201, 495

Piégay-Gros, N. 323, 324, 505

Pluvinet, C. 159, 160, 165, 166, 228, 498, 508

Poe, 205, 493

Poirier, J. 10, 87, 88, 501, 504, 505

Pozuelo Yvancos, J. M. 3, 33, 36, 42, 43, 64,
71, 93, 153, 157, 165, 175, 293, 296, 302,
329, 330, 366, 380, 440, 498, 505

Prigent, C. 219, 270, 429, 505

Proust, M. 11, 22, 203, 204, 219, 221, 261, 280,
301, 400, 405, 411, 417, 418, 444, 493, 494,
502, 515

Putnam, H. 395, 407, 408, 507

Q

Queneau, R. 111, 183, 196, 219, 224, 308, 414,
493, 508, 515, 517

R

Rabaté, D. 321, 495

Rancière, J. 267, 396, 511

Raus, T. 121, 198, 218, 508

Reggiani, C. 3, 52, 59, 60, 219, 220, 224, 288,
304, 305, 309, 316, 460, 494, 495, 508, 511

Rémy, M. 284, 496

Reuter, Y. 110, 114, 503, 505

Rivière, 13, 53, 58, 211, 277, 305, 318, 490,
493, 494, 495, 496

Ricardou, J. 190, 197, 511

Ricœur, P. 36, 37, 39, 396, 507

Ríos Baeza, F. 10, 64, 66, 68, 193, 225, 233,
239, 243, 248, 300, 328, 343, 360, 361

Roas, D. 157, 499

Robbe-Grillet, A. 11, 22, 85, 172, 268, 272,
301, 309

Ródenas de Moya, D. 158, 159, 175, 499

Rosienski-Pellerin, S. 156, 212, 496

Roubaud, J. 193, 224, 306, 489, 493, 508, 515

S

Salaün, F. 11, 78, 79, 399, 426, 428, 429, 430, 433, 434, 435

Salceda, H. 116, 307, 496

Samoyault, T. 215, 505

Sánchez, Y. 155, 338, 358, 508

Sánchez Carbó, C. 360, 499

Sánchez, P.-O., 139, 289, 490

Schaeffer, J.-M. 346, 347, 390, 391, 392, 393, 398, 399, 400, 401, 402, 406, 507, 511

Schaffner, A. 9, 496

Schilling, D. 9, 276, 277, 279, 286, 321, 446, 458

Séité, Y. 355, 496, 505

Sheringham, M. 277, 278, 282, 285, 446, 505

Simion, S. D. 300, 329, 344, 499

Sirvent, M. 208, 279, 352, 354, 496

Sobejano, G. 368, 369, 505

Spinoza, B. 473, 474, 508

T

Tadié, A. 406, 508

Themerson, L. 298, 299, 499

Thorel, S. 104, 124, 201, 496

Toro, V. 45, 47, 48, 76, 263, 501, 502, 504, 505

Trouvé, A. 191, 192, 505

V

Vaihinger, H. 388, 394, 397, 398, 508

Van Montfrans, M. 9, 102, 125, 202, 206, 212, 274, 457

Viart, D. 8, 233, 263, 268, 300, 501, 506

Vilain, P. 47, 506

Villanueva, D. 35, 506

Villoro, J. 182, 228, 236, 245, 247, 249, 328, 335, 336, 358, 499

W

Wagner, F. 174, 185, 186, 189, 190, 191, 192, 256, 268, 506

White, H. 267, 350, 396, 490, 511

Y

Yates, F. 38, 39, 278, 506

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES DE GEORGES PEREC

- PEREC, Georges, *Les Choses* [1965], Paris, Julliard, coll. « Pocket », 2005.
- « Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ? » [1966], *Romans et récits*, édition de Bernard Magné, Paris, Le Livre de poche, coll. « La Pochothèque », 2002.
 - *Un homme qui dort* [1967], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008.
 - *La Disparition* [1969] Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2006.
 - *La boutique obscure* [1973], Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2010.
 - *Espèces d'espaces* [1974], Paris, Galilée, 2000.
 - *W ou le souvenir d'enfance* [1975], Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2007.
 - *La Vie mode d'emploi* [1978], Paris, Hachette, coll. « Le livre de Poche », 2007.
 - *Je me souviens* [1978], Paris, Hachette, coll. « Textes du XX^e siècle », 1986.
 - *Un cabinet d'amateur* [1979], Paris, Seuil, « Points », 1994.
 - « Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi* » [1979], *L'Arc*, Paris, Éditions Inculte, 2005, p. 248-251.
 - « Emprunts à Flaubert », *L'Arc*, n° 79, 1980, p.49-50.
 - « 53 jours » [1989], texte établi par Harry Mathews et Jacques Roubaud, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007.
 - *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, coll. « Librairie du XXI^e siècle », 1989.
 - *Je suis né*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1990.
 - *L.G. Une aventure des années soixante*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1992.
 - *Penser/Classer*, Paris, Seuil, coll. La librairie du XXI^e siècle, 2003.
 - *Le Condottière*, Paris, Seuil, coll. « Librairie du XXI^e siècle », 2012.
 - et Lederer, Jacques, « *Cher, très cher, admirable et charmant ami...* » *Correspondance, Georges Perec - Jacques Lederer (1956-1961)*, Paris, Flammarion, 1997.

- *Entretiens et conférences 1965-1978*, édition de Dominique Bertelli et de Mireille Ribière, vol. I, Nantes, Joseph K., 2003.
- *Entretiens et conférences 1979-1981*, édition de Dominique Bertelli et de Mireille Ribière, vol. II, Nantes, Joseph K., 2003.
- *En dialogue avec l'époque 1965-1981*, édition de Dominique Bertelli et de Mireille Ribière, Nantes, Joseph K., coll. « Métamorphoses », 2011.
- *L'œil ébloui*, ill. Cuchi White, Paris, Chêne, 1981.
- *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, édition de Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs, Paris-Cadeilhan, Éditions du CNRS-Zulma, 1993.
- *Georges Perec présente La Vie mode d'emploi*, Entretien filmé avec Viviane Forrester, Archives de l'INA [vidéo] 1976 <http://www.ina.fr/video/I09365760/georges-perec-presente-la-vie-mode-d-emploi-video.html22> (consulté le 19/09/14)
- *Georges Perec et la recherche*, Entretien filmé avec Viviane Forrester, Archives de l'INA [vidéo] 1976 <http://www.ina.fr/video/I09365755> (consulté le 12/09/14).

ŒUVRES D'ENRIQUE VILA-MATAS

- VILA-MATAS, Enrique, *La lecture assassine* [1977], trad. Pierre-Olivier Sanchez, Paris, Éditions Passage du Nord/Ouest, 2003.
- *Abrégé d'histoire de la littérature portative* [1985], trad. Eric Beaumatin, Paris, Christian Bourgois, 1990.
 - *Recuerdos inventados*, Barcelone, Anagrama, 1994.
 - *Étrange façon de vivre* [1997], trad. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, 2000.
 - *Pour en finir avec les chiffres ronds* [1997], Albi, Éditions Passage du Nord/Ouest, 2004.
 - *Le Voyage vertical* [1999], trad. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, 2002.
 - *Bartleby et Compagnie* [2000], trad. Eric Beaumatin, Paris, Christian Bourgois, 2002.
 - *Mastroianni-sur-Mer* [2000], trad. Pierre-Olivier Sánchez, Albi, Éditions Passage du Nord/Ouest, 2005.
 - *Le Mal de Montano* [2002], trad. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, 2003.

- *Monólogo del Café Sport*, Madrid, UNED, 2002.
- « Aunque no entendamos nada » dans ANDRES-SUÁREZ, Irene et CASAS, Ana (éds.), *Enrique Vila-Matas. Grand Séminaire de Neuchâtel*, Neuchâtel, Universidad de Neuchâtel ; Madrid, Arco/Libros, coll. « Cuadernos de narrativa », 2002, p. 11-27.
- *Paris ne finit jamais* [2003], trad. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, 2004.
- *Docteur Pasavento* [2005], trad. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, 2006.
- *Explorateurs de l'abîme* [2007], trad. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, 2008.
- et ECHENOZ, Jean, *De l'imposture en littérature : dialogue entre Enrique Vila-Matas et Jean Échenoz/De la impostura en literatura*, trads. Sophie Gewinner et Guadalupe Nettel, Saint-Nazaire, MEET, 2008.
- *Journal volubile* [2008], trad. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, 2009.
- *Dublinesca*, trad. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, 2010.
- *Perdre des théories*, trad. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, 2010.
- *Una vida absolutamente maravillosa*, Barcelone, Debolsillo, 2011.
- *Chet Baker pense à son art*, Paris, Mercure de France, coll. « Traits et portraits », 2011.
- *Chet Baker piensa en su arte*, Barcelone, Debolsillo, 2011.
- *Air de Dylan*, trad. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, 2012.
- *Fuera de aquí, conversaciones con André Gabastou*, Barcelone, Galaxia Gutenberg, coll. « Círculo de lectores », 2013.
- *Impressions de Kassel*, trad. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, 2014.
- « La curiosidad significa vida », Entretien avec Pablo Fernández et Ralf Pascual, *Ronda Iberia* [en ligne], avril 2014, p. 39-42, URL : <http://bluevista.ceros.com/iberia/rondaabril2014/page/1> (consulté le 10/05/2015).
- *Entrevista en Primera persona. Enrique Vila Matas entrevistado por Rodrigo Pinto* [vidéo] Cátedra Bolaño, Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 29 septembre 2014 <http://www.bibliotecanicanorparra.cl/media/catedra-abierta-udp-entrevista-a-enrique-vila-matas/> (consulté le 23/04/15)

- *Intensa sed de venganza* [en ligne] Discours d'inauguration de la Foire Internationale du Livre de Buenos Aires (FILBA), septembre 2014 <http://filba.org.ar/blog/?p=580> (consulté le 17/02/15)
- *Ciclo de Palabra : Enrique Vila-Matas* [vidéo] Entretien avec Ricardo Menéndez Salmón au Centro Niemeyer le 10 octobre 2014 URL : <https://www.youtube.com/watch?v=MiT0HKIvIH0&feature=youtu.be&a> (consulté le 02/02/15).
- « Kassel no invita a la lógica » [en ligne] URL : <http://www.blogenriquevilamatas.com/?p=4124> (actuellement inaccessible)
- « Autobiografía literaria » [en ligne] <http://enriquevilamatas.com/autobiografia.html> (consulté le 23/04/15).
- « Annexe - Entrevue inédite avec Enrique Vila-Matas », dans *Temps zéro* [en ligne] n° 3, 2010. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document529> (consulté le 23/04/15).

AUTRES ŒUVRES LITTÉRAIRES

- BORGES, Jorge Luis, « Funes ou la mémoire », *Fictions*, Paris, Gallimard, « Folio », 1983, p.109-118.
- COLERIDGE, Samuel Taylor, *Biographia Literaria*, vol. 2, Londres, Oxford University Press, 1907.
- DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977
- DURAS, Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993.
- FLAUBERT, Gustave, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Flammarion, 2001
- HUGO, Victor, *Odes et Ballades*, Paris, J. Hetzel, 1880.
- *Poésie I*, Paris, Seuil, coll. « L'intégrale », 1972.
 - *Littérature et philosophie mêlées* [édition numérisée] Paris, Albin Michel, 1934, URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6458007x/f11.image.r=creuse.lan_gFR (consulté le 09/05/15)
- MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, Livre I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.
- MUSIL, Robert, *Essais*, Paris, Seuil, 1978

- POE, Edgar Allan, *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym* [édition numérisée] trad. Charles Baudelaire, Paris, Lévy, 1868. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2028284/f280.image> (consulté le 18/04/15)
- PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « La Librairie de la Pléiade », 1987-1989, tome IV.
- *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 1988.
- QUENEAU, Raymond, « Le Dimanche de la vie », *Romans II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 391-556.
- ROUBAUD, Jacques, « Deux principes parfois respectés par les travaux oulipiens » dans OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, 1981, coll. « Folio », 2003, p. 90.

ÉTUDES SUR LES ŒUVRES DE GEORGES PEREC

- BEAUMATIN, Éric et RIBIÈRE, Mireille (dirs.), *De Perec etc., Derechef*, Nantes, Joseph K., coll. « Essais ».
- BELLOS, David, *Georges Perec. Une vie dans les mots*, Paris, Seuil, 1994.
- BÉNABOU, Marcel, « Vraie et fausse érudition chez Perec » dans Ribière, Mireille (éd.) *Parcours Perec, colloque de Londres 1988*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 41-47.
- BERTHARION, Jacques-Denis, *Poétique de Georges Perec : une trace, une marque ou quelques signes*, Saint-Genouph, Nizet, 1998.
- BONNOT, Marie, « Reprendre, citer et ne pas dire : Enquête sur l'intertextualité proustienne dans le chapitre XCIX de *La Vie mode d'emploi* », *Le Cabinet d'amateur* [en ligne] URL : <http://associationgeorgesperec.fr/spip.php?rubrique12> (consulté le 10/04/15)
- BRASSEUR, Roland, *Je me souviens encore mieux de Je me souviens : Notes pour Je me souviens de Georges Perec à l'usage des générations oubliées et de celles qui n'ont jamais su*, Paris, Le Castor astral, 2003.
- BURGELIN, Claude, *Georges Perec*, Paris, Seuil, 1988.
- CHAUVIN, Andrée, « Le jeu des erreurs ou métamorphoses en minuscules » *Études littéraires* [en ligne] vol. 23, n° 1-2, 1990, p. 87-110. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/500929ar> (consulté le 19/04/15)

- « Variations perecquiennes », *L'Intertextualité*, Nathalie Limat-Letellier et Marie Miguet-Ollagnier (dirs.), Paris, Les Belles Lettres, 1998, p. 461-489.
- « La saga du scriptural : occultations, duplications », *Semen* [En ligne], n° 3, 1987, URL : <http://semen.revues.org/5613> (consulté le 03/04/15)
- CLÉMENT, Catherine, « Auschwitz ou la disparition », *L'Arc*, Paris, Éditions Inculte, 2005, p.215-224.
- CONSTANTIN, Danielle, « Perec et Proust : le travail de la mémoire », dans Filteau, Claude et Beniamino, Michel (dirs.), *Mémoire et culture. Actes du colloque international de Limoges*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Francophonie », 2006, p. 133-143.
- « La rédaction de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec : la pièce de la mémoire », *Item* [En ligne] URL : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=223049> (consulté le 05/05/15).
- « Sur *Lieux où j'ai dormi* de Georges Perec », *Item* [En ligne] <http://www.item.ens.fr/index.php?id=76107> (consulté le 03/05/15).
- DUVIGNAUD, Jean, *Perec ou la cicatrice*, Paris, Actes Sud, 1993.
- GOGA, Yvonne, « Formes de l'autoréflexivité mallarméenne dans *Un homme qui dort* de Georges Perec » dans Reggiani, Christelle et Magné, Bernard (dirs.) *Écrire l'énigme*, Paris, PUPS, 2007, p. 127-138.
- HECK, Maryline, *Georges Perec. Le corps à la lettre*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2012.
- JOLY, Jean-Luc, « Des choses qui dorment », *Roman 20-50*, n° 51, 2011, p. 11-26.
- LEJEUNE, Philippe, *La Mémoire et l'Oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L, 1991.
- MAGNÉ, Bernard (dir.), *Cahiers Georges Perec*, n° 1, Colloque de Cerisy, Paris, POL, 1984.
- « La textualisation du biographique dans *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec » dans CALLE-GRUBER, Mireille et ROTHE, Arnold, *Autobiographie et biographie*, Paris, A.-G. Nizet, 1989, p. 163-184.
- « Bout à bout tabou : about Still life/style leaf » dans RIBIÈRE, Mireille, *Parcours Perec*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 97-108.
- « De l'écart à la trace : avatars de la contrainte », *Études littéraires* [en ligne] vol. 23, n° 1-2, 1990, p. 9-26. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/500924ar> (consulté le 18/04/15).

- *Tentative d'inventaire pas trop approximatif des écrits de Georges Perec*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Les cahiers de Littératures », 1993.
 - « Pour une pragmatique de l'intertextualité perecquienne » dans LE CALVEZ, Éric et CANOVA-GREEN, Maire-Claude (éds.), *Texte(s) et Intertexte(s)*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997, p. 71-95.
 - *Perecollages 1981-1988*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998.
 - *Georges Perec*, Paris, Nathan Université, coll. « 128 », 1999.
 - « Perlaine et Verrec : à propos des *Micro-Traductions* de Georges Perec », *Semen* [en ligne] n° 12, 2000, URL : <http://semen.revues.org/1909> (consulté le 14/04/15)
 - « Georges Perec on the Index », *Yale French Studies « Pereckonings : Reading Georges Perec »*, n° 105, 2004, p. 72-88.
 - « Le Cahier des charges de *La Vie mode d'emploi* : pragmatique d'une archive puzzle », *Protée* [en ligne] vol. 35, n° 3, 2007, p. 69-85, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/017481ar> (consulté le 29/03/15)
 - « Ironies péréquiennes », *Fabula / Les colloques, Hégémonie de l'ironie ?* [en ligne] 2008. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document988.php> (consulté le 13/05/15).
- MARTIN, Marie-Odile, « L'inscription de la pièce du lecteur dans le puzzle de *La Vie mode d'emploi* », *Cahiers Georges Perec*, n° 1, Colloque de Cerisy, Paris, POL, 1984, p. 247-264.
- MARTÍN SÁNCHEZ, Pablo, « Hypertextualité et pseudo-hypertextualité dans l'œuvre de Georges Perec », *Le Cabinet d'amateur* [en ligne] URL : <http://associationgeorgesperec.fr/le-cabinet-d-amateur/> (consulté le 19/04/15)
- PARAYRE, Marc, « Traduire *La Disparition* en espagnol », *Formules. Traduire la contrainte* [en ligne] n° 2, 1998, URL : <http://www.formules.net/revue/02/parayre.html> (consulté le 20/04/15).
- PELLEGRINI, Florence, « Espace mode d'emploi : l'esthétique tabulaire chez Flaubert et Perec », *Item* [En ligne], URL : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=194216> (consulté le 18/04/15).
- RABATÉ, Dominique, *L'entre-deux : fictions du sujet, fonctions du récit (Perec, Pingaud, Puech)* [en ligne] URL : www.fabula.org/colloques/frontieres/217.php (consulté le 28/04/15).
- REGGIANI, Christelle, « Le roman de la théorie » dans BEAUMATIN, Éric et RIBIÈRE, Mireille (dir.), *De Perec etc., Derechef*, Nantes, Joseph K., coll. « Essais », 2005, p. 328-337.

- et MAGNÉ, Bernard (dirs.) *Écrire l'énigme*, Paris, PUPS, 2007.
- *L'éternel et l'éphémère. Temporalités dans l'œuvre de Georges Perec*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2010.
- *Poétiques oulipiennes. La contrainte, le style, l'histoire*, Paris, Droz, 2014.
- RÉMY, Mathieu, « Penser et représenter la société des années 1960. *Les Choses* et *Un homme qui dort* comme tentatives de littérature réaliste critique », *Roman 20-50*, n° 51, 2011, p. 29-38.
- RIBIÈRE, Mireille (dir.), *Parcours Perec. Colloque de Londres mars 1988*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 31-40.
- « L'autobiographie comme fiction » dans BÉNABOU, Marcel, et POUILLOUX, Jean-Yves (dirs.), *W ou le souvenir d'enfance : une fiction*, *Cahiers Georges Perec*, n° 2, *Textuel 34/44*, n° 21, 1998, p. 13-26.
- ROSIENSKI-Pellerin, Sylvie, *PERECgrinations ludiques*, Toronto, Éditions du Gref, 1995.
- SALCEDA, Hermes, « La reconstrucción de la memoria en *La Disparition* de Georges Perec » dans REAL, Elena ; JIMÉNEZ, Dolores ; PUJANTE, Domingo et CORTIJO, Adela (éds.), *Écrire, traduire et représenter la fête* [en ligne] Universitat de València, 2001, p. 495-504 URL : http://www.uv.es/~dpujante/PDF/CAP2/B/Hermes_Salceda.pdf, (consulté le 20/03/15).
- SCHAFFNER, Alain, « Le romanesque mode d'emploi » dans ASHOLT, Wolfgang et DAMBRE, Marc, *Un retour des normes romanesques*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 51-65.
- SCHILLING, Derek, *Mémoires du quotidien : les lieux de Perec*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.
- SÉITÉ, Yannick, « Perec : à vélo, partir pour la guerre », *Les Temps modernes*, n° 604, 1999, p. 152-189.
- SIRVENT, Michel, *Georges Perec ou le dialogue des genres*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2007.
- THOREL, Sylvie « Les Choses ou le comble du réalisme », *Roman 20-50*, n° 51, 2011, p. 59-72.
- VAN MONTFRANS, Manet, *Georges Perec : la contrainte du réel*, Amsterdam, Atlanta, GA : Rodopi, coll. Faux titre, 1999.
- WOLF, Nelly, « Perec : la cicatrice ou le visage de l'exil », *Proses du monde : les enjeux sociaux des styles littéraires*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2014.

ÉTUDES SUR LES ŒUVRES D'ENRIQUE VILA-MATAS

- ANDRES-SUÁREZ, Irene et CASAS, Ana (éds.), *Enrique Vila-Matas. Grand Séminaire de Neuchâtel*, Neuchâtel, Universidad de Neuchâtel ; Madrid, Arco/Libros, coll. « Cuadernos de narrativa », 2002.
- AUDET, René (dir.), « Enrique Vila-Matas : miroirs de la fiction » *Temps zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines* [en ligne] n° 3, 2010.
URL : <http://tempszero.contemporain.info/document497>
- « Si par un mal étrange est atteint un personnage. Se raconter en dépit de la fiction (*Le Mal de Montano* d'Enrique Vila-Matas) » dans DE BARY, Cécile (éd.), *La fiction aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 17-28.
- AVILÉS VIAPLANA, Javier, *De la periferia al borde del abismo* [en ligne]
URL : <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escraviles1.html>
(consulté le 21/04/15)
- BADIA, Alain ; BLANC Anne-Lise et GARCÍA, Mar (dirs.), *Géographies du vertige dans l'œuvre d'Enrique Vila-Matas*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, Coll. « Etudes », 2013.
- BOUJU, Emmanuel « Enrique Vila-Matas sur la ligne d'ombre. Masque de la citation et racine de la réalité » dans *Temps zéro* [en ligne], n° 3, 2010.
URL : <http://tempszero.contemporain.info/document502> (consulté le 23/04/15).
- CARRASCO, Cristina, « Disidencias literarias en *París no se acaba nunca*, de Enrique Vila-Matas » dans RÍOS BAEZA, Felipe (éd.), *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*, Mexico, Ediciones Eón, 2012, p. 293-310.
- CASAS BARÓ, Carlota, « Las voces del ventrílocuo » dans ANDRES- SUÁREZ, Irene et CASAS, Ana (éds.), *Enrique Vila-Matas. Grand Séminaire de Neuchâtel*, Neuchâtel, Universidad de Neuchâtel ; Madrid, Arco/Libros, coll. « Cuadernos de narrativa », 2002, p. 95-103.
- CORDERO, Diómedes, « Enrique Vila-Matas, un excéntrico en el centro », *Escritores* [en ligne] URL : <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrcordero1.html>
(consulté le 23/04/15)
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher, « La generación de Vila-Matas » dans RÍOS BAEZA, Felipe (éd.), *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*, Mexico, Ediciones Eón, 2012, p. 27-32.
- ECHEVARRÍA, Ignacio, « Un escritor solemne es lo menos solemne que hay » dans HEREDIA ZUBIETA, Margarita (éd.), *Vila-Matas portátil, un escritor ante la crítica*, Barcelone, Candaya Ensayo, 2007, p. 207-212.

- ENRIGUE, Álvaro, « Cuatro postulados sobre una máquina soltera » dans RÍOS BAEZA, Felipe (éd.), *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*, Mexico, Ediciones Eón, p. 33-37.
- FRESÁN, Rodrigo, « La casa de la escritura: Conversación con Enrique Vila-Matas » dans HEREDIA ZUBIETA, Margarita (éd.), *Vila-Matas portátil, un escritor ante la crítica*, Barcelone, Candaya Ensayo, 2007, p. 313-324.
- « Historia abreviada de un Vila-Matas portátil » dans HEREDIA ZUBIETA, Margarita (éd.), *Vila-Matas portátil, un escritor ante la crítica*, Barcelone, Candaya Ensayo, 2007, p. 165-167.
- « *Exploradores del abismo* de Enrique Vila-Matas » [en ligne] URL : <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrfresan1.html> (consulté le 28/04/14)
- GONZÁLEZ ARCE, Teresa, « Ironía y (des)enmascaramiento : Los rostros del escritor en *París no se acaba nunca* » dans RÍOS BAEZA, Felipe (éd.), *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*, Mexico, Ediciones Eón, 2012, p. 311-326.
- GONZÁLEZ DE CANALES, Júlia, « *Recuerdos inventados* : cuando el vértigo irrita » dans BADIA, Alain; BLANC Anne-Lise et GARCÍA, Mar (dirs.), *Géographies du vertige dans l'œuvre d'Enrique Vila-Matas*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, Coll. « Etudes », 2013, p. 275-283.
- HEREDIA ZUBIETA, Margarita (éd.), *Vila-Matas portátil, un escritor ante la crítica*, Barcelone, Candaya Ensayo, 2007.
- « Una maleta Shandy » dans HEREDIA ZUBIETA, Margarita (éd.), *Vila-Matas portátil, un escritor ante la crítica*, Barcelone, Candaya Ensayo, 2007.
- MASÓLIVER RÓDENAS, Juan Antonio, « Estrategias de seducción » dans RÍOS BAEZA, Felipe (éd.), *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*, Mexico, Ediciones Eón, 2012, p.419-440.
- OTXOA, Julia, « Juego y laberinto en la obra de Enrique Vila-Matas » dans ANDRES-SUÁREZ, Irene et CASAS, Ana (éds.), *Enrique Vila-Matas. Grand Séminaire de Neuchâtel*, Neuchâtel, Universidad de Neuchâtel ; Madrid, Arco/Libros, coll. « Cuadernos de narrativa », 2002, p. 29-32.
- PLUVINET, Charline, « Disparaître dans la fiction. La traversée du miroir du *Docteur Pasavento* » dans *Temps zéro* [en ligne], n° 3, 2010, URL : <http://tempszero.contemporain.info/document506> (consulté le 13/02/15).
- POZUELO YVANCOS, José María, « Vila-Matas en su red literaria » dans ANDRES- SUÁREZ, Irene ; CASAS, Ana (éds.), *Enrique Vila-Matas*.

- Grand Séminaire de Neuchâtel*, Neuchâtel, Universidad de Neuchâtel ; Madrid, Arco/Libros, coll. « Cuadernos de narrativa », 2002, p. 33-47.
- *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 2010.
 - « La “tetralogía del escritor”, de Enrique Vila-Matas » dans RÍOS BAEZA, Felipe (éd.), *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*, Mexico, Ediciones Eón, 2012, p. 219-273.
 - « El ensayo y la nueva poética narrativa » dans GRACIA, Jordi et RÓDENAS DE MOYA, Domingo (éds.) *Ondulaciones : el ensayo literario en la España del siglo XX*, Madrid, Iberoamericana ; Frankfurt am Main, Vervuert, 2015, p. 21-36.
- RÍOS BAEZA, Felipe (éd.), *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*, Mexico, Ediciones Eón, 2012.
- « Prólogo. Vila-Matas y el efecto Droste » dans RÍOS BAEZA, Felipe (éd.), *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*, Mexico, Ediciones Eón, 2012, p. 15-23.
 - « Vila-Matas : ese *okupa* literario » dans RÍOS BAEZA, Felipe (éd.), *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*, Mexico, Ediciones Eón, 2012, p. 71-92.
- ROAS, David, « El silencio de la escritura » dans ANDRES-SUÁREZ, Irene et CASAS, Ana (éds.), *Enrique Vila-Matas. Grand Séminaire de Neuchâtel*, Neuchâtel, Universidad de Neuchâtel ; Madrid, Arco/Libros, coll. « Cuadernos de narrativa », 2002, p. 141-152.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo, « La novela póstuma de Vila-Matas » dans ANDRES-SUÁREZ, Irene et CASAS, Ana (éds.), *Enrique Vila-Matas. Grand Séminaire de Neuchâtel*, Neuchâtel, Universidad de Neuchâtel ; Madrid, Arco/Libros, coll. « Cuadernos de narrativa », 2002, p. 153-172.
- SÁNCHEZ, Yvette, « De miradas indiscretas y textos invisibles » dans ANDRES-SUÁREZ, Irene et CASAS, Ana (éds.), *Enrique Vila-Matas. Grand Séminaire de Neuchâtel*, Neuchâtel, Universidad de Neuchâtel ; Madrid, Arco/Libros, coll. « Cuadernos de narrativa », 2002, p. 65-75.
- SÁNCHEZ CARBÓ, José, « Colecciones ejemplares. Los relatos integrados de Enrique Vila-Matas » dans RÍOS BAEZA, Felipe (éd.), *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*, Mexico, Ediciones Eón, 2012, p.115-130.

SIMION, Sorina Dora, « Las estructuras de los libros vilamatasianos » dans RÍOS BAEZA, Felipe (éd.), *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*, Mexico, Ediciones Eón, 2012, p. 39-69.

THEMERSON, Liz, « Prólogo », *Perder teorías*, Seix Barral, 2010.

VILLORO, Juan, « Literatura y crítica. Una conversación con Enrique Vila-Matas » dans HEREDIA ZUBIETA, Margarita (éd.), *Vila-Matas portátil, un escritor ante la crítica*, Barcelone, Candaya Ensayo, 2007, p. 413-441.

RÉFÉRENCES THÉORIQUES

CRITIQUE ET THÉORIE LITTÉRAIRES

ADORNO, Theodor, « L'essai comme forme », *Notes sur la littérature* [1958], Paris, Flammarion, 1984.

ALBERCA, Manuel, *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

– « Las novelas del yo » dans CASAS, Ana (éd.) *La autoficción. Reflexiones críticas*, Madrid, Arco/Libros, 2012, p. 123-149.

– « Le pacte ambigu ou l'autofiction espagnole » dans BURGELIN, Claude ; GRELL, Isabelle et ROCHE, Roger-Yves (dirs.), *Autofiction(s). Colloque de Cerisy 2008*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2010, p. 147-164.

ARISTOTE, *Œuvres*, trad. Pierre Somville, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2014.

ARASSE, Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1992.

ARRIVÉ, Michel, « Intertexte et intertextualité chez Ferdinand de Saussure ? », dans THEIS, Raimund et SIEPE, Hans T., *Le plaisir de l'intertexte. Formes et fonctions de l'intertextualité (Roman populaire, Surréalisme, André Gide, Nouveau Roman)*, Franckfurt am Main ; Bern ; New York ; Paris, Peter Lang, 1986, p. 11-31.

ASHOLT, Wolfgang et DAMBRE, Marc, *Un retour des normes romanesques*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.

BAKHTINE, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, 1970.

- BARONI, Raphaël, « Authentifier la fiction ou généraliser l'autobiographie » dans ZUFFEREY, Joël (dir.), *L'autofiction : variations génériques et discursives*, Louvain, L'Harmattan-Academia, 2013, p. 83-99.
- et RODRIGUEZ, Antonio, « La lecture, les formes et la vie. Entretien avec Marielle Macé », *Vox poetica* 2014 [en ligne] URL : <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intMace.html> (consulté le 03/05/15).
- BARRABAND, Mathilde, « La minutie de François Bon. Une tentative d'épuisement de l'espace urbain » dans DAMBRE, Marc et BLANCKEMAN, Bruno, *Romanciers minimalistes 1979-2003. Colloque de Cerisy*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 195-204.
- BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, « Essais », 1984.
- « La littérature, aujourd'hui » dans *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1991.
- *Le plaisir du texte. Précédé de Variations sur l'écriture*, Paris, Seuil, 2000.
- « Texte (Théorie du) », *Encyclopaedia Universalis*, Tome 22, 2002, p. 461-465.
- *La préparation du roman I et II. Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1978-1979 et 1979-1980*, Paris, Seuil-Imec, 2003.
- BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.
- BLANCKEMAN, Bruno, *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.
- ; MURA-BRUNEL, Aline et DAMBRE, Marc (dirs.), *Le roman français au tournant de XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- BLOOM, Harold, *The anxiety of influence. A theory of poetry* [1973], New York, Oxford University Press, 1975.
- BONNET, Nicolas, « La fonction auctoriale dans la sémiotique textuelle d'Umberto Eco » dans LOEHR, Joël et POIRIER, Jacques (dirs.), *Retour à l'auteur*, Reims, Éditions et Presses Universitaires de Reims, 2015, p.269-282.
- BOUJU, Emmanuel, « En finir avec les théories de la fin (par la vertu d'Enrique Vila-Matas) » dans DEMANZE, Laurent et VIART, Dominique (dirs.), *Fins de la littérature. Esthétiques et discours de la fin*, tome 1, Paris, Armand Colin, coll. « Recherches », 2013, p. 223-235.
- BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, 1998.
- BURGELIN, Claude, « Pour l'autofiction » dans BURGELIN, Claude ; GRELL, Isabelle et ROCHE, Roger-Yves (dirs.), *Autofiction[s], Colloque de Cerisy 2008*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2010, p. 5-21.

- ; GRELL, Isabelle et ROCHE, Roger-Yves (dirs.), *Autofiction(s). Colloque de Cerisy 2008*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010.
- CARRON, Jean-Pierre, *Écriture et identité. Pour une poétique de l'autobiographie*, Bruxelles, OUSIA, 2002.
- CASAS, Ana (éd.), *La autoficción, reflexiones teóricas*, Madrid, Arco/Libros, 2012.
- « La construcción del discurso autoficcional : procedimientos y estrategias » dans TORO, Vera ; SCHLICKERS, Sabine et LUENGO, Ana (éds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana, 2010, p. 193-211.
- « El simulacro del yo : la autoficción en la narrativa actual » dans CASAS, Ana (éd.), *La autoficción, reflexiones teóricas*, Madrid, Arco/Libros, 2012, p. 9-42.
- CHIAHIA, Matei, « Bolaño y yo. Las dos caras de la autoficción en la obra de Roberto Bolaño » dans TORO, Vera ; SCHLICKERS, Sabine et LUENGO, Ana (éds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana, 2010, p. 141-153.
- COHN, Dorrit, *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001.
- COLLOMB, Michel (dir.), *Figures de l'hétérogène*, Montpellier, Publications de l'Université Paul Valéry, 1998.
- COMBE, Dominique, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992.
- « L'œuvre moderne » dans BERTHIER, Patrick et JARRETY, Michel (dirs.), *Histoire de la France littéraire. Modernités, XIX^e-XX^e siècle*, Paris, PUF, 2006.
- COMPAGNON, Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- *La Troisième République des lettres. De Flaubert à Proust*, Paris, Seuil, 1983.
- *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1998.
- *Théorie de la littérature : la notion de genre* [en ligne] 2001, URL : <http://www.fabula.org/compagnon/genre.php> (consulté le 30/04/15).
- *La littérature pour quoi faire ?*, Paris, Collège de France/Fayard, 2007.
- « XX^e siècle » dans DELON, Michel *et al.*, *La littérature française : dynamique et histoire*, vol. II, Gallimard, coll. « Essais », 2007, p.543-832.
- *Un été avec Montaigne*, Paris, Éditions des Équateurs/France Inter, 2013.

- COULEAU, Christèle, « Les *Études de mœurs* de Balzac : une écriture de l'essai ? », *Écriture et exercice de la pensée*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2001, p. 155-170.
- COUTURIER, Maurice, *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1995.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.
- DAMBRE, Marc et GOSSELIN-NOAT, Monique (dirs.), *L'éclatement des genres*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.
- DE BARY, Cécile (dir.), *La fiction aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- DIONNE, Ugo, *La voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*, Seuil, coll. « Poétique », 2008.
- DORD-CROUSLÉ, Stéphanie, « Présentation » dans FLAUBERT, Gustave, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Flammarion, 2001.
- DORNIER, Carole (dir.), *Écriture et exercice de la pensée*, Caen, Université de Caen Basse-Normandie, 2001.
- EAKIN, Paul, *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton, Princeton University Press, 1985.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité 3. Le Souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984.
- « Qu'est-ce qu'un auteur », *Dits et écrits I (1954-1969)*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences Humaines », 1994, p. 789-821.
- « L'écriture de soi », *Dits et écrits IV (1954-1988)*, Paris, Gallimard, 1994, p. 415-430.
- FUMAROLI, Marc, *Le Sablier renversé. Des Modernes aux Anciens*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2013.
- GASPARINI, Philippe, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008.
- GENETTE, Gérard, Palimpsestes. *La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.
- GLAUDES, Pierre et REUTER, Yves, *Personnage et didactique du récit*, Metz, Université de Metz, coll. « Didactique des textes », 1996.
- GODARD, Henri, « La crise de la fiction. Chroniques, roman-autobiographie, autofiction » dans DAMBRE, Marc et GOSSELIN-NOAT, Monique (dirs.), *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 81-91.

- GOULET, Alain, « L'auteur "abymé" » dans CHAMARAT, Gabrielle et GOULET, Alain, *L'auteur. Colloque de Cerisy*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1996, p. 131-147.
- GRALL, Catherine et MACÉ, Marielle (dirs.), *Devant la fiction, dans le monde*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.
- GUSDORF, Georges, *Lignes de vie 1. Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991.
- HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986.
- HAMON, Philippe, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996.
- JABLONKA, Ivan, *L'Histoire est une littérature contemporaine*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2014.
- JEANNERET, Michel, « Hermès est terminé, mais l'interprétation est infinie », *Fabula-LhT*, n° 14, « Pourquoi l'interprétation ? », 2015, URL : <http://www.fabula.org/lht/14/jeanneret.html> (consulté le 19/04/15).
- JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 257-281.
- KRISTEVA, Julia, Séméiôtiké. *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- « Problèmes de la structuration du texte » dans Tel Quel, *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968 p. 298-317.
- KUNDERA, Milan, *Une rencontre*, Paris, Gallimard, 2011.
- KUPERTY, Nadine, « De la pensée à l'écriture dans les *Essais* de Montaigne » dans Dornier, Carole (dir.), *Écriture et exercice de la pensée*, Caen, Université de Caen Basse-Normandie, 2001, p. 15-32.
- LANGLET, Irène, « L'hétérogène comme catégorie théorique : le cas de l'essai littéraire » dans COLLOMB, Michel (dir.), *Figures de l'hétérogène*, Montpellier, Publications de l'Université Paul Valéry, 1998, p. 57-66.
- LE CALVEZ, Éric et CANOVA-GREEN, Marie-Claude (éds.), *Texte(s) et Intertexte(s)*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997.
- LECARME, Jacques et LECARME-TABONE, Eliane, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin (2^e éd.), 1999.
- LEFEBVRE, Henri *La vie quotidienne dans le monde moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1968.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- LOEHR, Joël et POIRIER, Jacques (dirs.), *Retour à l'auteur*, Reims, Éditions et Presses Universitaires de Reims, 2015.

- LOUIS, Annick, « Sin pacto previo explícito : el caso de la autoficción » dans TORO, Vera ; SCHLICKERS, Sabine et LUENGO, Ana (éds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana, 2010, p. 73-96.
- MACÉ, Marielle, « Le nom du genre », *Poétique*, n° 132, 2002, p. 401-414.
- *Le Temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX^e siècle*, Paris, Editions Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2006.
- *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011.
- MILESI, Laurent, « Inter-textualités : enjeux et perspectives » dans LE CALVEZ, Éric et CANOVA-GREEN, Marie-Claude (éds.), *Texte(s) et Intertexte(s)*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997, p. 7-34.
- MIRAUX, Jean-Philippe, *L'Autobiographie. Écriture de soi et sincérité*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1996.
- MOREAU, Pierre-François, « Une théorie de l'autobiographie : Georg Misch », *Revue de synthèse*, 4e S. n° 3-4, juil-dec. 1996, p. 377-389.
- MURAT, Michel, « Comment les genres font de la résistance » dans DAMBRE, Marc et GOSSELIN-NOAT, Monique (dirs.), *L'éclatement des genres*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 21-34.
- OBALDIA DE, Claire, *L'Esprit de l'essai. De Montaigne à Borges*, trad. Émilie Colombani, Paris, Seuil, 2005.
- PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988.
- *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, coll. « nrf essais », 2003.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie, *L'érudition imaginaire*, Genève, Droz, 2009.
- POIRIER, Jacques, « Le Pas grand-chose et le presque rien » dans BLANCKEMAN, Bruno ; MURA-BRUNEL, Aline et DAMBRE, Marc (dirs.), *Le roman français au tournant de XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p.371-380.
- POZUELO YVANCOS, José María, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelone, Ed. Crítica, coll. « Letras de humanidad », 2006.
- « “Figuración del yo” frente a autoficción » dans CASAS, Ana (éd.), *La autoficción, reflexiones teóricas*, Madrid, Arco/Libros, 2012, p. 151-173.
- PRIGENT, Christian, *Ceux qui merdRent*, Paris, P.O.L., 1991.
- REUTER, Yves, *Le Personnage dans les récits*, Clermont-Ferrand, C.R.D.P. de l'Université Blaise Pascal, 1988.
- ROBBE-GRILLET, Alain, « Sur quelques notions périmées », *Pour un nouveau roman* [1963], Paris, Minuit, « Critique », 2006, p. 29-31.

- SALAÜN, Franck, *Besoin de fiction. Sur l'expérience littéraire de la pensée et le concept de fiction pensante*, Paris, Hermann, coll. « Fictions pensantes », 2013 (2^e éd.).
- SAMOYVAULT, Tiphaine, *L'intertextualité*, Paris, Armand colin, coll. « 128 », 2011.
- SÉITÉ, Yannick, « Perec : à vélo, partir pour la guerre », *Les Temps modernes*, n° 604, 1999, p. 152-189.
- SHERINGHAM, Michael, *Traversées du quotidien : des surréalistes aux postmodernes*, trad. Maryline Heck et Jeanne-Marie Hostiou, Paris, PUF, 2013.
- SOBEJANO, Gonzalo, « Narrativa española 1950-2000 », *Arbor* [en ligne] n°693, 2003, p. 99-114. URL : <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/issue/view/55> (consulté le 30/04/15).
- TORO, Vera ; SCHLICKERS, Sabine et LUENGO, Ana (éds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana, 2010.
- TROUVÉ, Alain, « L'arrière-texte : de l'auteur au lecteur », *Poétique*, n° 164, 2010, p. 495-509.
- VIART, Dominique, « Regards croisés : France/Espagne » dans ORTEGA, Marie-Linda (dir.) *Le roman espagnol face à l'histoire (1955-1995)*, Fontenay-aux-roses, ENS Editions Fontnay/Saint-Cloud, 1996, p. 175-184.
- et VERCIER, Bruno, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008.
- « Nouveaux modèles de représentation de l'histoire en littérature contemporaine », *Écritures contemporaines 10. Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2009, p. 11-39.
- VILAIN, Philippe, « Démon de la définition » dans BURGELIN, Claude ; GRELL, Isabelle et ROCHE, Roger-Yves (dirs.), *Autofiction(s). Colloque de Cerisy 2008*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010, p. 461-482.
- VILLANUEVA, Darío, « Para una pragmática de la autobiografía », *El polen de ideas*, Barcelone, PPU, 1991, p.95-114.
- WAGNER, Frank, « Intertextualité et théorie », *Cahiers de Narratologie* [En ligne] n° 13, 2006, URL : <http://narratologie.revues.org/364> (consulté le 12/04/15).
- « Les hypertextes en questions : (note sur les implications théoriques de l'hypertextualité) » *Études littéraires* [en ligne], vol. 34, n° 1-2, 2002,

p. 297-314. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/007568ar> (consulté le 15/04/2015)

– « Retours, tours et détours du récit », *Poétique*, n° 165, 2011, p.3-17.

YATES, Frances, *L'art de la mémoire*, trad. Daniel Arasse, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1975.

PHILOSOPHIE

BERGSON, *Matière et mémoire. Essai sur la représentation du corps à l'esprit*, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1968, (92^e éd.)

BOUVERESSE, Jacques « La littérature, la connaissance et la philosophie morale » dans LAUGIER, Sandra (dir.), *Éthique, littérature, vie humaine*, Paris, PUF, 2006, p. 95-145.

– *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, Marseille, Agone, coll. « Banc d'essais », 2008.

HADOT, Pierre, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, Albin Michel, 2002.

LAUGIER, Sandra (dir.) *Éthique, littérature, vie humaine*, Paris, PUF, 2006.

LORENZINI, Danièle et RAVEL, Ariane (dirs.), *Le travail de la littérature. Usages du littéraire en philosophie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2012.

MACH, Ernst, *La Connaissance et l'erreur* [1905] trad. Marcel Dufour, Paris, Flammarion, 1908.

MACHEREY, Pierre, « Littérature et/ou Philosophie » dans LORENZINI, Danièle et RAVEL, Ariane (dirs.), *Le travail de la littérature. Usages du littéraire en philosophie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2012, p. 29-38.

– *Philosopher avec la littérature. Exercices de philosophie littéraire*, Paris, Hermann éditeurs, coll. « Fictions pensantes », 2013.

MURZILLI, Nancy, « La vie comme un roman : sur la fiction littéraire et les expériences de pensée » dans GRALL, Catherine et MACÉ, Marielle (dirs.), *Devant la fiction, dans le monde*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 225-240.

– « De l'expérience de pensée littéraire à l'expérience de la lecture » dans BORT, Françoise ; BROSSARD, Olivier et RIBEYROL, Wendy (dirs.), *L'expérience*, tome 1, Paris, Michel Houdiard Editeur, 2012, p. 21-31.

- NIETZSCHE, Friedrich, *Le Gai Savoir* (1882) [édition numérisée], trad. Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1901, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111885t.r=Le+gai+Savoir+%3A+La+gaya+Scienza++Fr%C3%A9d%C3%A9ric.langFR> (consulté le 06/05/15).
- NUSSBAUM, Martha C., *La connaissance de l'amour. Essai sur la philosophie et la littérature*, trad. Solange Chavel, Paris, Les Éditions du Cerf, 2010.
- PUTNAM, Hilary, *Meaning and the Moral Sciences*, New York, Routledge Revivals, 2010.
- RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999.
- « Le récit entre fait et fiction : perspectives cognitives » dans GRALL, Catherine et MACÉ, Marielle (dirs.), *Devant la fiction, dans le monde*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, pp. 15-32.
 - « Quelles vérités pour quelles fictions ? », *L'Homme* [en ligne] n° 175-176, 2005/3 p. 19-36. URL : <http://www.cairn.info/revue-l-homme-2005-3-page-19.htm> (consulté le 20/02/15).
 - *De l'imagination à la fiction*, [en ligne] URL : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html> (consulté le 20/02/15).
- SPINOZA, Baruch, *Ethique*, trad. Ch. Apphun, Paris, Garnier, 1913 [édition numérisée] URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57741785.r=ethique+spinoza.langFR> (consulté le 02/05/15)
- TADIÉ, Alexis, « La fiction est-elle une catégorie de la connaissance ? » dans GRALL, Catherine et MACÉ, Marielle (dirs.) *Devant la fiction, dans le monde*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 33-47.
- VAIHINGER, Hans, « La philosophie du comme si », *Philosophia Scientiae*, Cahier spécial 8, Paris, Editions Kimé, 2013.

THÈSES ET MÉMOIRES

- BROUSSEAU, Simon, *Le monde, que d'autres appellent la bibliothèque... : Transtextualité et enjeux lecturaux chez Enrique Vila-Matas*, Mémoire de maîtrise, sous la direction de René Audet, Université Laval, Québec, 2010.

- GONZÁLEZ DE CANALES, Júlia, *Placer e irritación del lector ante la obra literaria de Enrique Vila-Matas*, thèse de doctorat, sous la direction d'Yvette Sánchez, Université de St. Gallen, 2014.
- JOLY, Jean-Luc, *Connaissance du monde : multiplicité, exhaustivité, totalité dans l'œuvre de Georges Perec*, thèse de doctorat, sous la direction de Bernard Magné, Université Toulouse II-Le Mirail, 2006.
- MARTÍN SÁNCHEZ, Pablo, *L'art de combiner des fragments : pratiques hypertextuelles dans la littérature oulipienne (Raymond Queneau, Georges Perec, Italo Calvino, Jacques Roubaud)*, thèse de doctorat, sous la direction de Christelle Reggiani et de Domingo Sánchez-Mesa Martínez, universités de Lille 3 et de Granada (Espagne), 2012.
- RAUS, Tonia, *La mise en abyme chez Georges Perec (avec application des résultats théoriques à un corpus d'écrivains francophones luxembourgeois : Jean Sorrente et Jean Portante)*, thèse de doctorat, sous la direction de Daniel Delbreil, Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2010.
- PARAYRE, Marc, *Lire La Disparition de Georges Perec*, thèse de doctorat, sous la direction de Bernard Magné, Toulouse-Le Mirail, 1992.
- PLUVINET, Charline, *L'Auteur déplacé dans la fiction : configurations, dynamiques et enjeux des représentations fictionnelles de l'auteur dans la littérature contemporaine* [disponible en ligne], thèse de doctorat, sous la direction d'Emmanuel Bouju, Université Rennes 2, 2009.
URL : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00451032> (consulté le 04/04/15).

RÉFÉRENCES MENTIONNÉES MAIS NON CITÉES

- BAUDELAIRE, Charles, « L'école païenne » [1851], *Œuvres complètes*. Vol. III., Paris, Michel Levy Frères, 1868,
- BARTHES, Roland, *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Seuil, 1993-1995.
- BENS, Jacques, *Genèse de l'Oulipo 1960-1963*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2005.
- BERKMAN, Gisèle, *L'Effet Bartleby. Philosophes lecteurs*, Paris, Hermann, coll. « Fictions pensantes », 2011.
- BLOOM, Harold, *L'Angoisse de l'influence*, Paris, Éditions Aux Forges de Vulcain, 2013.
- BORGES, Jorge Luis, « Pierre Ménard, auteur du Quichotte » *Fictions*, Paris, Gallimard, « Folio », 1987.

- « La mémoire de Shakespeare », *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « La Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p.982-990.
- BOUJU, Emmanuel (dir.) *L'Autorité en littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010.
- et GEFEN, Alexandre (dirs.), *Modernités* « L'émotion, puissance de la littérature ? », n° 34, 2012.
- « Pour une histoire secrète du roman contemporain : 2666 de Roberto Bolaño » [en ligne] URL : <http://www.enriquevilamatas.com/escriitores/escrboujue2.html> (consulté le 23/04/15)
- BUDOR, Dominique et GEERTS, Walter, *Le Texte hybride*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2004.
- CAMPION, Pierre, « La notion de fiction dans l'anthropologie » [en ligne] <http://www.fabula.org/forum/colloque99/223.php> (consulté le 15/01/15)
- CHAUVIN, Andrée ; HARTJE, Hans ; LARRIVÉ, Véronique et MONK, Ian, « Le “cahier des charges” d'Un cabinet d'amateur », *L'œil d'abord... Georges Perec et la peinture, Cahiers Georges Perec*, n° 6, Paris, seuil, 1996, p. 128-156.
- COLLEYN, Jean-Paul, « Fiction et fictions en anthropologie », *L'Homme* [En ligne], n° 175-176, juillet-septembre 2005, URL : <http://lhomme.revues.org/1898> (consulté le 15/01/15).
- COLONNA, Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004.
- CURATOLO, Bruno et PESLIER, Julia, *Les écrivains théoriciens de la littérature (1920-1945)* [en ligne] URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1812.php> (consulté le 25/04/15).
- DEBAENE Vincent, *L'Adieu au voyage. L'ethnologie française entre science et littérature*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 2010.
- « El recuerdo de la gran nevada cumple 50 años », *El periódico* [en ligne] URL : <http://www.elperiodico.com/es/sociedad/gran-nevada-Barcelone.shtml> (consulté le 05/03/14).
- GEFEN, Alexandre, *Inventer une vie. La fabrique littéraire de l'individu*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, collection « Réflexions faites », 2015.
- et VOUILLOUX, Bernard, *Empathie et Esthétique*, Paris, Éditions Hermann, 2013.

- GENETTE, Gérard et *al.*, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1986.
- GRELL, Isabelle et GENON, Arnaud, <http://www.autofiction.org/>
- Uranie*, « Hybrides et hybridités », n° 6, Université Charles-de-Gaulle, 1996.
- JOLY, Jean-Luc (dir.), *Perec et l'Art contemporain*, *Cahiers Georges Perec*, n° 10, Bordeaux, Le Castor Astral, 2010
- LAVALLADE, Eric, « Lieux Obscurs. Parcours biographiques et autobiographiques dans *La Boutique Obscure* entre 1968 et 1972 », *Le Cabinet d'amateur* [en ligne] URL : http://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/Eric_Lavallade_Lieux_Obscurs.pdf (consulté le 30/10/14)
- MACHEREY, Pierre, *À quoi pense la littérature ? : exercices de philosophie littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004
- *Discours et analyse du discours*, Paris, Armand-Colin, 2014.
- MAGNÉ, Bernard, « La figure de l'orphelin dans l'œuvre de Georges Perec », *Modernités*, n° 21, 2005, p. 297-316.
- MONMANY, Mercedes, *Una infancia de escritor*, Zaragoza, Xordica, coll. « Los libros de la falsa », 1997.
- OULIPO, « Histoire du lipogramme », *La Littérature potentielle. (Créations, Re-créations, Récréations)*. Paris, Gallimard, NRF, 1973, p. 77-93.
- PETIT, Michèle, *Lire le monde : expériences de transmission culturelle aujourd'hui*, Paris, Belin, 2014
- *Éloge de la lecture : la construction de soi*, Paris, Belin, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques, *Les mots de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil, 1992.
- REGGIANI, Christelle, « Poétique de la liste. Inventaire et épuisement dans l'œuvre de Georges Perec » dans MILCENT-LAWSON, Sophie, LECOLLE, Michelle et MICHEL, Raymond (éds.), *Liste et effet liste en littérature*, Classiques Garnier, 2013, p. 505-517.
- Revue d'Histoire Littéraire de la France : L'Autobiographie*, n° 6, novembre-décembre 1975, Paris, Armand Collin.
- Recherches et Travaux* [en ligne] n° 82, 2013, <http://recherchestravaux.revues.org/562> (consulté le 15/01/15).
- RICARDOU, Jean « “Claude Simon”, textuellement », *Lire Claude Simon. Colloque de Cerisy-la-Salle*, Paris, UGC, coll. 10/18, 1975, p. 7-19.

- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989.
- SOUBEYROUX, Jacques, « Le roman historique en question » dans BUSSIÈRE-PERRIN, Annie (coord.) *Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture, 1975-2000*, tome II, Montpellier, Éditions du CERS, 2001, p. 161-195.
- TODOROV, Tzvetan, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978.
- VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1971.
- WHITE, Hayden, *Tropics of discourse. Essays in Cultural Criticism*, Johns Hopkins University Press, 1985.
- ZÖLLNER, Frank, « "Ogni pittore dipinge sè". Leonardo da Vinci and "automimesis" » dans WINNER, Matthias, *Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana* [en ligne] Weinheim, VCH, 1992, p. 137-160, URL : <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2006/161> (consulté le 30/03/15).

ANNEXES

ANNEXE 1

Polygraphie du cavalier

59	83	15	10	57	48	7	52	45	54
97	71	58	82	16	9	46	55	6	51
84	60	96	14	47	56	49	8	53	44
12	98	81	86	95	17	28	43	50	5
61	85	13	18	27	79	94	4	41	30
99	70	26	80	87	1	42	29	93	3
25	62	88	69	19	36	78	2	31	40
71	65	20	23	89	68	34	37	77	92
63	24	66	73	35	22	90	75	39	32
	72	64	21	67	74	38	33	91	76

« Il aurait été fastidieux de décrire l'immeuble étage par étage et appartement par appartement. Mais la succession des chapitres ne pouvait pour autant être laissée au seul hasard. J'ai donc décidé d'appliquer un principe dérivé d'un vieux problème bien connu des amateurs d'échecs : la polygraphie du cavalier : il s'agit de faire parcourir à un cheval les 64 cases de l'échiquier sans jamais s'arrêter plus d'une fois sur la même case. Il existe des milliers de solutions dont certaines, telles celle d'Euler, forment de surcroît des carrés magiques.

Dans le cas particulier de *La Vie mode d'emploi*, il fallait trouver une solution pour un échiquier de 10 X 10. J'y suis parvenu par tâtonnements, d'une manière plutôt miraculeuse. La division du livre en six parties provient du même principe : chaque fois que le cheval est passé par les quatre bords du carré, commence une nouvelle partie.

On remarquera cependant que le livre n'a pas 100 chapitres, mais 99. La petite fille de la page 295 et de la page 394 en est seule responsable »¹

¹ Perec, Georges, « Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi* », *L'Arc*, Paris, Éditions Inculte, 2005, p. 249-250.

ANNEXE 2

Tableau des contraintes de *La Vie mode d'emploi*

	Contraintes	id	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j
1	position	1A	agenouillé	descendre, accroupi	à plat ventre	assis	debout	monter, + haut que sol	entrer	sortir	couché sur le dos	un bras en l'air
2	activité	1a	peindre	entretien	toilette	érotique	classer ranger	se servir d'un plan	réparer	lire, écrire	tenir un morceau de bois	manger
3	citation 1	1B	Flaubert	Sterne	Proust	Kafka	Leiris	Roussel	Queneau	Verne	Borges	Mathews
4	citation 2	1b	Mann	Nabokov	Roubaud	Butor	Rabelais	Freud	Stendhal	Joyce	Lowry	Calvino
5	nombre personnes	2A	1	2	3	4	5	+5	1.	2.	3.	0
6	rôle	2a	occupant	occupant.	occupant..	démarcheur	ouvrier	autre (enquêteur, f acteur)	client	fournisseur	domestique	ami
7	3è secteur	2B	fait divers	bibliographie	article dictionn., règlements	faire-part	recette cuisine	prospectus pharmacie	agendas, calendriers	programme	dictionnaire	modes d'emploi, guide, vade-mecum
8	ressort ?	2b	revenir de voyage	recevoir une lettre	établir une filiation	appât du gain	baigner dans la nostalgie	faire un rêve	créer	résoudre une énigme	poursuivre une chimère	ourdir une vengeance
9	murs	3A	peinture mate	tissu jute ou autre	boiseries	liège	panneaux métal	papier uni ou	peinture brillante	toile de Jouy	papier à motifs	cuir ou vinyle

Les fictions pensantes de Georges Perec et Enrique Vila-Matas

								géométrique				
10	sols	3a	parquet à l'anglaise	parquet à point de Hongrie	parquet à bâtons rompus	parquet mosaïque ou compartiment	carrelage rectangulaire	moquette	tapis laine ou soie	lino	tomettes	tapis de corde, sisal, rafia
11	époque	3B	antiquité	moyen-âge	renaissance	17ème	18ème	Révolution Empire	19ème	avant 39	39-45	l'après-guerre
12	lieu	3b	Allemagne	Italie	Gde-Bretagne	Espagne	Russie, URSS	Etats-Unis	Extrême-Orient	Afrique du Nord	Amérique du Sud	Moyen-Orient
13	style	4A	chinois	contemporain	Louis XV-XVI	Empire	Regency bateau ...	Napoléon III	Louis XIII	rustique	camping	modern style, 1900, nouille
14	meubles	4a	table	chaise	fauteuil	bahut, armoire, maie ...	lit	bibliothèque	guéridon, etc...	commode, chiffonniers	divan, canapé	bureau
15	longueur	4B	inf. à quelques lignes	1 page	2 pages	3 pages	4 pages	5 pages	6 pages	8 pages	10 pages	+ 12 pages
16	divers	4b	armes	argents (billets)	maladie	flamme	militaires	Institutions	clergé	couteau	physiologie 1860	littérature danoise
17	âge et sexe	5A	femme 35-60	homme 35-60	vieillard homme	vieillard femme	jeune femme 18-35	jeune homme 18-35	garçon av. 17 ans	filles av. 17 ans	jeune enfant av. 10 ans	nouveau né av. 1 an
18	animaux	5a	chat	chien	oiseau	poisson	rat, souris	mouche	guêpe, abeilles	araignée	insectes, bestioles	autres
19	vêtement	5B	costume, ensemble	manteau	veste d'intérieur	pantalon, jupe	gilet	chemise...	chandail...	imperméable	uniforme	blouson...

20	tissus (nature)	5b	uni	à rayures	à pois	à carreaux	écossais	patchwork	à ramages	à fleurs	imprimés, à motif	brodé
21	tissus (matière)	6A	soie	laine	cashmere	flanelle ou feutre	nylon	cuir	fil	coton	velours	lin
22	couleurs	6a	blanc	vert	brun	noir	jaune	orange	gris	rouge	violet	bleu ciel
23	accessoires	6B	chapeau	cravate, foulard	écharpe, cache-col	gants	chaussures	mouchoirs	bretelles	ceintures	caleçons, sous-vêtements	bas et chaussettes
24	bijoux	6b	collier	bague	bracelet	canne	lunettes	médailles, décorations	montre	briquet	sac à main	épingle de cravate, broche
25	lectures	7A	quotidien	roman, essai	hebdomadaire	lettre	3ème secteur	revue	policier, SF	rapport technique, livre classe	livre d'art	porno
26	musiques	7a	ancienne	classique	romantique	sérielle	contemporain	jazz	pop et folk	rengaines, tubes	militaires	opéras
27	tableaux	7B	Les époux Arnolfini (Jan Van Eyck)	St Jérôme (Antonello de Messine)	Les Ambassadeurs (Hans Holbein)	La Chute d'Icare (Pieter Bruegel)	Les Ménines (Vélasquez)	La Tempête (Giorgione)	Le Banquier et sa femme (Metsys)	Le Songe de Ste Ursule (Carpaccio)	Le Chariot de foin (Jérôme Bosch)	Nature morte à l'échiquier (Lubin Baugin)
28	livre	7b	Dix petits nègres (Agatha Christie)	La Disparition (Georges Perec)	Cristal qui sonne (Théo Sturgeon)	Moby Dick (Herman Melville)	Conversions (Harry Mathews)	Pierrot mon ami (Raymond Queneau)	Cent ans de solitude (Gabriel García Márquez)	Hamlet (William Shakespeare)	Le Graal	Ubu (Alfred Jarry)
29	boissons	8A	eau	vin	alcool	bière, cidre	thé	café	infusion	jus de fruits	lait	coca etc...

Les fictions pensantes de Georges Perec et Enrique Vila-Matas

30	nourriture	8a	pain	charcuteries	oeufs, crudités, salades	viandes, abats, gibier	poissons et crustacés	légumes, féculents	fromages	fruits	gâteaux, sucreries	zakouskis
31	petit meuble	8B	pendules, horloges	cendriers	lampes, chandeliers	sculptures mobiles	miroirs	pianos	lustres	téléphone	radio, hifi, etc...	boîtes
32	jeux	8b	cartes	dés, osselets	dominos	solitaire	go, échecs, dames	jaquet	mots croisés	puzzle	automates	toupies, bilboquets
33	sentiments	9A	indifférence	joie	douleur	ennui	colère	angoisse	étonnement	haine	amour	ambition
34	peintures	9a	mur nu	dessin	gravure	aquarelle, gouache	tableau	reproduction	cartes et plans	photos	affiches	cartes postales
35	surface	9B	carré	rectangle	triangle	hexagone	octogone	trapèze	rond	ovale	en losange	étoiles
36	volume	9b	cube	parallépip., rectangle	pyramide	cylindre	sphère	oeuf	polyèdre	cône	hémisphère	tonneau
37	végétal	0A	fleurs	immortelles, chardons, etc...	arbustes	plantes vertes	épices	bois flotté	fleurs sous verres, artificielles	fleurs séchés	jardins japonais, arbres nains	plantes grasses
38	bibelots	0a	marbre	Pierre semi-précieuses	minerai de métal	cuivre, étain	or, argent	ivoire, nacre	cristal, verre taillé	albâtre	bronze	acier, alu.
39	manque	0B	1	2	3	4	5	6	7	8	9	0
40	faux	0b	1	2	3	4	5	6	7	8	9	0
41	couple 1	1C	Laurel	Faucille	Racine	Philémon	Crime	Orgueil	Nuit	cendres	labourage	Belle
42	couple 2	1c	Hardy	Marteau	Shakespeare	Baucis	Châtiment	Préjugé	Brouillard	diamants	pâturage	Bête

ANNEXE 3

Plan de l'immeuble de *La Vie mode d'emploi*

En 4°				2°					
1	2	3	4	5	6	7	8	9	0
50	83 Les Hottot	15 3	10 au 10 nd au 10 nd étage 4	57	48	7 2	44 au 10 nd étage	47 au 10 nd étage	54 au 10 nd étage
		Imauef	Jean Simon	10 ^{re} Colomba	M ^{re} Albert	Mazellier	PLASSAERT		
97	11 Hottot	38	82 Olivier Gastibel (ancien propriétaire)	16 6 Mathieu CRESPI	9 3	46 au 10 nd étage 7	55 au 10 nd étage	6 Blanche Besseli	11 8 Valine
84	60 7 ^e partie Cimet Hélène Boudin Gaudin → 1947	96	14 De Douville	47	56	49	8	33 de 25 à 32 M ² Jolime	34
						6		Winkel	
12	98 Rue anc. Mme Hucrot	81	86 ancien Emile GRAYOLET puis François et Marie	93	17	28	43	50 Genevieve Foulon	5 anciennement Hiltner
						5			5 4 B
61	85 Boger anc. de Bover anc. rue de Bover au petit chapeau	13	18 Rita Borschach et (M ^{re}) Olivia anc. Giffleaux	27	79	94	4	41 Marquiseau anc. : Eclair (donc la fille épouse M.)	30 5 4 B
						4			
99	78 bureau	26	80 Bardbooth	87 Salon anc. : Danglar	1	42	19 ex M. Caloust	3 lendemain '93 de filer	6 ^e partie Propriétaire Fournier les Incennes
	14 30	arrich	Sa cham ob			3			
25	82 M ^{re} M. M. local	88 (1 ^{er} étage) et	69 Altamont anc. Approust anc. Haris	19	36	78	2	31 M ^{re} de Beaumont	40
						2			
71	65 Motteau	20	23 Motteau	89	68	34	37	77 Louvet	92 6 ^e partie
						1			
63	24 Entrée Service	42/8	73 Marcia Antiquaire	55 ARANA anc. CLAYEAU	22	90 rde	75	39 ancien Masy	32 Marcia
				M ^{re} Nocher					
	72 Caves Bert.	64	21 chaufferie	67 caves BOUT	74	38 machinerie accusateur	33 caves de BOUT	31 caves de BOUT	76 caves de BOUT
				caves BOUT					

ANNEXE 4

Extrait de la bibliographie de « Experimental Demonstration of the tomatotopic organization in the Soprano (Cantatrix sopranica L.) »¹

- Alka-Seltzer, L. Untersuchungen über die tomatostaltische Reflexe beim Walküre. *Bayreuth Monatschr. f. exp. Biol.* 184, 34-43, 1815.
- Attou, J. & Ratathou, F. Laminar configuration of the thalamo-tomatic relay nuclei. Experimental study with Fink-Heimer-Gygax methods. In: *The Hyperthalamus*, ed. By V. Cointreau and M. Brizard, Cambridge, Oxford U.P., pp. 2-88, 1974.
- Balalaïka, P. Deafness caused by tomato injury. Observations on half a case. *Acta. pathol. marignan.* 1, 1-7, 1515.
- Beulott, A., Rebeloth, B. & Dizdeudayre, C.D. *Brain designing*. Châteauneuf-en-Thymerais, Institute of advanced studies (vol.17), 1974.
- Bortsch, B. Saccular disturbances produced by whistling (in russian). *Fortschr. Hals-Nasen-Ohrenheilk.* 3, 412-417, 1955.
- Carpentier, H. & Fialip, L. Tomato calibres & swallowing. *Bull. diet. gastrom. Physiol.* 3, 141-167, 1964.
- Chachlik, I. Vocal performance and binoculars. *Covent Gard. J.* 307, 1975-1080, 1959-1960.
- Chou, O. & Lai, A. Tomatic inhibition in the decerebrate baritone. *Proc. koning. Akad. Wiss., Amst.* 279, 33, 1927a.
- Chou, O. & Lai, A. Note on the tomatic inhibition in the singing gorilla. *Acta laryngol.* 8, 41-42, 1927b.
- Chou, O. & Lai, A. Further comments on inhibitory responses to tomato splitting in Soloists. *Z. f. Haendel Wiss.* 17, 75-80, 1927c.

¹ Perec, Georges, « Experimental Demonstration of the tomatotopic organization in the Soprano (Cantatrix sopranica L.) », *Cantatrix Sopranica L. et autres écrits scientifiques*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1991, p. 26-28.

- Chou, O. & Lai, A. Faradic responses to tomatic stimulation in the buzzing ouistiti. *J. amer. metempsych. Soc.* 19, 100-120, 1928a.
- Chou, O. & Lai, A. Charlotte's syndrome is not a withdrawal reflex. A reply to Roux & Combaluzier. *Folia pathol. musicol.* 7, 13-17 1928b.
- Chou, O. & Lai, A. Tomatic excitation and inhibition in awake Counteralts with discrete or massive brain lesions. *Acta chirurg. concertgebouw., Amst.* 17, 23-30, 1929a.
- Chou, O. & Lai, A. Musicali effetti del tomatino jettatura durante il reprezentazione dell' opere di Verdi. In: *Festschrift am Arturo Toscanini*, herausgegeben vom A. Pick, I. Pick, E. Kohl & E. Gramm., München, Thieme & Becker, pp. 145-172, 1929b.
- Chou, O & Lai, A. Suprasegmental contribution to the yelling reaction. Experiments with stimulation and destruction. *Ztschr. f. d. ges. Neur. u. Psychiat.* 130, 631-677, 1930.
- Colle, E., Etahl, E & Others, S. Leguminase pathways in the brain. A new theory. *J. Neurochem. Neurocytol. Enzymol.* 1, 8-345, 1973.
- Dendritt, A. & Haxon, B. Synaptic contacts in the Lily Pons. *Brain Res.*, 1975 (*in the press*).
- Donen, S. & Kelly, G. *Singing in the brain*. Los Angeles, M.G.M. Inc. Press. 1956.
- Einstein, Z., Zweistein, D., Dreistein, V., Vierstein, F. & St. Pierre, E. Spatial integration in the temporal cortex. *Res. Proc. neurophysiol Fanatic Soc.* 1, 45-52, 1974.
- Else, K. & Vire, A. de. 45-years tomato throwing on amateur Singers. *New Records Ass. J.* 27, 37-38, 1974.
- Ford, G. Highways and pathways for motor control. *J. pyramid. Soc.* 30, 30, 1930.
- Giscard d'Estaing, V. Discours aux transporteurs routiers de Rungis. *C. r. Soc. fr. Tomatol.* 422, 6, 1974.
- Gorden, H.W. & Bogen, J.E. Hemispheric lateralization of singing after intracarotid sodium amylobarbltone. *J. Neurol. Neurosurg. Psychiat.* 37, 727-738, 1974.

ANNEXE 5

Photographie de Georges Perec



Les fictions pensantes de Georges Perec et Enrique Vila-Matas

Résumé

À partir du concept de « fiction pensante » élaboré par Franck Salaün, l'objectif de cette étude est de montrer, à partir des œuvres de Georges Perec et d'Enrique Vila-Matas, que la fiction littéraire est un lieu de pensée critique et existentielle de l'auteur. Partant des interrogations sur le rapport de l'individu à la mise en écriture de soi, les romans de ces deux auteurs apparaissent comme de véritables lieux pour penser leur existence, leur écriture et leur relation à la littérature, qui sont autant d'éléments montrant leur façon d'être au monde. La fiction étant considérée comme un élément inhérent à la constitution de la pensée, la pensée se révélera être également inextricable de la littérature. Parce qu'elle construit des mondes possibles auxquels le lecteur peut s'identifier et parce qu'elle apporte des connaissances morales, la littérature est une forme de savoir sur le monde différent mais tout aussi légitime que celui apporté par la philosophie et les sciences (tant les sciences dures que les sciences sociales). À partir des œuvres de ces deux écrivains, la fiction littéraire est donc envisagée comme le lieu où s'expriment leurs pensées littéraires aussi bien que leur conception du monde.

Mots-clés : Georges Perec ; Enrique Vila-Matas ; Littérature comparée ; Théorie littéraire ; Littérature – 20e siècle ; Critique et interprétation

The thinking fictions of Georges Perec and Enrique Vila-Matas

Summary

Using the concept of « thinking fiction » created by Franck Salaün, on the base of the works of Georges Perec and Enrique Vila-Matas, the objective of this study is to demonstrate that literary fiction is the expression of the author's critical and existential thinking. Based on the interrogations concerning the relation between the individual and the writing of the self, their novels appear to be a place to think their existence, their writing and their relation to literature, which constitute the elements of the way they live the world. When considering fiction as an inherent element of the constitution of thought, thought will reveal itself to be also inextricable from literature. Because it creates possible worlds to which the reader identifies and because it contributes to moral knowledge, literature is a form of knowledge of the world as legitimate as the one built by philosophy and sciences (hard sciences as well as human sciences). Based on the works of these two writers, literary fiction will be considered as a place to express their literary thoughts as well as their conception of the world.

Keywords : Georges Perec ; Enrique Vila-Matas ; Comparative literature ; Literary theory ; Literature – 20th century ; Critic and interpretation

UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE :

ED 5 – Concepts et langages

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Sciences du texte moderne