



HAL
open science

La préparation du roman contemporain : présence de Barthes et retour de l'auteur chez Gonçalo M. Tavares, Enrique Vila-Matas et Henri Raczymow

Gisela Bergonzoni Anauate Bergonzoni

► **To cite this version:**

Gisela Bergonzoni Anauate Bergonzoni. La préparation du roman contemporain : présence de Barthes et retour de l'auteur chez Gonçalo M. Tavares, Enrique Vila-Matas et Henri Raczymow. Littératures. Université Rennes 2; Universidade de São Paulo (Brésil), 2017. Français. NNT : 2017REN20058 . tel-01710723

HAL Id: tel-01710723

<https://theses.hal.science/tel-01710723>

Submitted on 16 Feb 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ
BRETAGNE
LOIRE

THÈSE / UNIVERSITÉ RENNES 2

sous le sceau de l'Université Bretagne Loire

pour obtenir le titre de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE RENNES 2

Mention : Littérature s comparées

École doctorale Arts, Lettres et Langues (ALL)

présentée par

Gisela Anauate Bergonzoni

Préparée au Centre d'études des langues et
littératures anciennes et modernes
(CELLAM – EA 3206)

**La préparation du
roman contemporain :
Présence de Barthes et
retour de l'auteur chez
Gonçalo M. Tavares,
Enrique Vila-Matas et
Henri Raczymow**

Thèse soutenue le 13 décembre 2017

devant le jury composé de :

Claudia AMIGO PINO

Professeure à l'Université de São Paulo – Brésil / *Directrice de thèse*

Emmanuel BOUJU

Professeur des universités à l'Université Rennes 2 / *Directeur de thèse*

Philippe FOREST

Professeur des universités à l'Université de Nantes / *Rapporteur*

Verónica GALÍNDEZ

Maître de conférences (HDR) à l'Université de São Paulo – Brésil / *Examineur*

Tiphaine SAMOYAUULT

Professeure des universités à l'Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle / *Rapporteur*

SOUS LE SCEAU DE L'UNIVERSITÉ BRETAGNE LOIRE

UNIVERSITÉ RENNES 2 - UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Ecole doctorale – Arts, Lettres et Langues

Centre d'études des langues et littératures anciennes et modernes (CELLAM)

La préparation du roman contemporain

**Présence de Barthes et retour de l'auteur chez Gonçalo M. Tavares, Enrique Vila-Matas
et Henri Raczymow**

Thèse de Doctorat

Discipline : Littératures comparées

Présentée par Gisela ANAUATE BERGONZONI

Directeur de thèse : Emmanuel BOUJU

Directrice de thèse : Claudia AMIGO PINO

Soutenue le 13 décembre 2017

Jury :

Madame Claudia AMIGO PINO, professeure à l'Université de São Paulo – Brésil
(Directrice de thèse)

Monsieur Emmanuel BOUJU, professeur des universités à l'Université de Rennes 2
(Directeur de thèse)

Monsieur Philippe FOREST, professeur des universités à l'Université de Nantes
(Rapporteur)

Madame Verónica GALÍNDEZ, maître de conférences (HDR) à l'Université de São Paulo –
Brésil

Madame Tiphaine SAMOYAUULT, professeure des universités à l'Université Paris 3 –
Sorbonne Nouvelle
(Rapporteur)

Remerciements

Cette thèse n'aurait pu venir à terme sans l'aide de plusieurs personnes.

Je remercie chaleureusement mon directeur de thèse, Emmanuel Bouju, pour ses conseils, ses remarques précises sur mon texte et son encouragement constant. Ma recherche a été largement nourrie par la lecture de ses travaux et par nos conversations, dans lesquelles il a chaque fois contribué à enrichir mes analyses et ma réflexion.

Merci vivement à Claudia Amigo Pino, qui a accepté de codiriger cette thèse et qui a renoué mes liens avec l'Université de São Paulo. Nos échanges autour de Roland Barthes ont été essentiels pour le tournant qu'a pris ma recherche. Je la remercie encore pour sa lecture attentive et généreuse et pour ses conseils.

Ce projet a bénéficié du financement de l'agence Capes, du ministère de l'Éducation brésilien, qui m'a accordé trois ans de bourse.

*

Merci à Emeline Jaret, qui tout en étant en train d'achever sa propre thèse, a relu patiemment la mienne. Ce texte a bénéficié de son œil critique et de ses suggestions.

À Eloisa Del Giudice, qui a relu mes traductions des citations de Gonçalo M. Tavares avec un regard poétique.

À Rebecca et Alastair Hemmens, pour leur relecture de l'abstract.

À tous les membres et amis du groupe Criação & Crítica, pour leur accueil affectueux à l'Université de São Paulo et pour les rencontres qui ont certainement apporté beaucoup à ma recherche. Je les remercie sincèrement pour les remarques faites à mon texte.

À mes collègues doctorants du Cellam, pour les échanges lors des journées d'étude et des réunions. Je remercie particulièrement Barbara Servant, qui a relu certaines parties de ce travail et qui a gentiment scanné des textes lorsque j'étais trop loin de la BnF ; et Gaëlle Debeaux, qui m'a appris à faire un plan détaillé.

Aux membres du groupe L'Auteur en jeu, pour les rencontres qui ont enrichi ma réflexion.

Au personnel administratif des deux universités, qui ont permis à l'accord de cotutelle de voir le jour, notamment Joëlle Bisson à Rennes et Regina Celi Sant'Ana à l'USP.

À Cleide et Everaldo Bergonzoni Jr. et à Ana Maria et Carlos Zacarias, qui ont gardé leur petit-fils dans de nombreuses occasions lors de mon séjour à São Paulo.

À Marcelo et Flávio Bergonzoni, pour leur soutien fraternel ; à Maria Laura, Sylvia et Everaldo Bergonzoni, ainsi que Maud Joannita Caropreso, toujours prêts à me rassurer.

À Ludmila Frateschi, pour l'écoute et l'amitié.

À Leonardo, né au cours de ce travail, qui m'apprend tous les jours à redécouvrir le monde sous un regard émerveillé.

À Gabriel Zacarias, avec qui j'ai tout partagé – les idées, la recherche, l'exil, l'enfant, le retour – et qui m'a fait y voir clair dans tous les moments difficiles. Tu es inscrit dans ce texte, dans chacune de ces lignes.

Avertissement sur les citations

Les œuvres du corpus en langues étrangères sont citées en français dans le corps de texte. J'utilise les traductions publiques existantes et je propose ma propre traduction le cas échéant, en le signalant. Le texte original est cité en notes de bas de page.

Les textes critiques non traduits en français sont aussi cités en français dans le corps de texte à partir de ma propre traduction. Dans ce cas, le texte original est présenté en notes de bas de page.

Pour la plupart des travaux de Roland Barthes, j'utilise l'édition de 2002 des *Œuvres complètes*, publiées en cinq tomes et présentées par Éric Marty chez le Seuil.

On sait fort bien qu'il n'y a pas de meilleure façon de se libérer d'une obsession
que d'écrire sur elle.

Enrique Vila-Matas, *Le Mal de Montano*

[...] Tu ne fais pas de la recherche : tu t'amuses. Tu crées des difficultés et des
concepts pour retarder ton arrivée. Tu arriveras demain à l'endroit où hier tu as
caché la réponse.

Gonçalo M. Tavares, *Breves notas sobre a ciência*

C'est ce que j'ai vu en premier, les thèses, les plus récentes [...]. Elles m'ont ému,
de même qu'un manuscrit-tapuscrit m'émeut plus qu'un livre édité. Sans doute
parce que le lien avec l'auteur n'est pas complètement rompu, que l'auteur a tenu
entre ses mains cet objet qui lui coûta tant, encore un peu sanguinolent et
amniotique, portant d'abondantes traces d'ADN, chair de sa chair [...].

Henri Raczymow, « Canaan en vue... », *Tours et détours en bibliothèque*

La « recherche » est alors le nom prudent que, sous la contrainte de certaines
conditions sociales, nous donnons au travail d'écriture : la recherche est du côté
de l'écriture, c'est une aventure du signifiant, un excès de l'échange ; il est
impossible de maintenir l'équation : un « résultat » contre une « recherche ».

Roland Barthes, « Écrivains, intellectuels, professeurs »

Sommaire

INTRODUCTION

La littérature après Barthes, d'après Barthes6

PARTIE I

Barthes prépare le roman contemporain.....21

CHAPITRE 1

Un guide après la mort : *La Préparation du roman*23

1.1. À la recherche d'une nouvelle écriture.....23

a) « Vita Nova », entre Dante et Michelet.....23

b) Les trois missions de Barthes.....28

c) Une révélation : « entrer en littérature »29

d) Pour une dédramatisation de Vita Nova.....33

1.2. Désir de roman et « dé-refoulement » de l'auteur.....38

a) Le haïku fait trembler l'autorité.....38

b) Le « retour de l'auteur ».....41

c) Le « biographème » : l'auteur redevient désirable.....44

d) Typologie des « je » : Persona, Scriptor, Auctor, Scribens.....48

e) Du Scribens à l'Auctor : comment devenir auteur en trois leçons.....54

CHAPITRE 2

Présence de Barthes : Gonçalo M. Tavares, Enrique Vila-Matas, Henri

Raczymow	56
2.1. Gonçalo Tavares joue avec le corps de Barthes.....	56
a) Les courbes rhétoriques de Maria Bloom	56
b) La « table littéraire » : un phalanstère composé de lieux rares.....	65
c) Le corps de Barthes	77
d) Et, de la côtelette de Barthes, Tavares créa Maria.....	80
2.2. Enrique Vila-Matas en « mauvais » lecteur	89
a) L'autre Maria, une victime de Barthes.....	89
b) Barthes rate le train romanesque.....	100
2.3. Henri Raczymow : Longtemps, je me suis couché avec Barthes.....	108
2.4. Vila-Matas, encore : la mort de la « mort de l'auteur »	118
a) L'Auteur tiraillé par Barthes et Nabokov.....	118
b) Malachy Moore ou le « mal de l'auteur »	123
c) Les théories servent à... les perdre.....	133

PARTIE II

L'ŒUVRE « SIMPLE ».....	141
--------------------------------	------------

CHAPITRE 1

Lisibilité	144
1.1. Qu'est-ce qu'une œuvre « lisible »?	144
a) Est-ce moi qui ne comprends pas ?	144
b) La faute à l'auteur.....	150

1.2. Entre le lisible et l'illisible : la « fiction critique » de Vila-Matas.....	155
a) Finnegans X Hire : deux cadavres s'affrontent.....	155
b) Et le vainqueur est... Chet Baker.....	162
1.3. L'écrivain contre le marché (et les littéraires contre les sociologues)	168
a) Le leader littéraire, un type anachronique	168
b) De la « miction sartrienne » à l'urine sur le vide.....	173
1.4. Expédition dans le fond de l'abîme.....	195
a) Montano, héros (ou monomane) littéraire	195
b) La douceur de l'apocalypse.....	205
1.5. L'écrivain se trouva dans une forêt obscure	216
a) L'idiorythmie de Tavares	216
b) Des mains lentes et des mains rapides.....	223

CHAPITRE 2

La forme « simple » possible : l'Album, une encyclopédie contemporaine...237	237
2.1. Barthes a la main lente... et verte.....	237
a) Les phrases-semences.....	237
b) Tout, au monde, existe pour aboutir à un Album.....	241
c) La ruine germinative	249
2.2. L'encyclopédie intranquille de Tavares.....	252
a) Un projet d'épistémologie absurde.....	252
b) Dans quelle rue se trouve-t-il l'infini ?	258
c) La littérature, une « seconde » mathématique.....	266
2.3. La « petite » encyclopédie de Raczymow : le moi, la Shoah.....	272

2.4. Le déchet de l'écrivain : de la ruine (et l'urine) à la continuation de la littérature.....	282
---	------------

PARTIE III

L'ŒUVRE « FILIALE »	289
----------------------------------	------------

CHAPITRE 1

De la lecture à l'écriture, trois épreuves	292
---	------------

1.1. Obtenir l'autorisation.....	292
---	------------

1.2. Surmonter l'imposture	296
---	------------

a) La « première » imposture ou le sentiment d'être un imposteur.....	296
---	-----

b) « Je ne me prends jamais pour un écrivain, sauf quand j'écris »	315
--	-----

c) La « seconde » imposture : l'écriture par le vol.....	323
--	-----

1.3. Payer la facture l'électricité.....	329
---	------------

CHAPITRE 2

L'auteur-squatteur	336
---------------------------------	------------

2.1. Occuper la maison.....	336
------------------------------------	------------

a) Un bestiaire de parasites.....	336
-----------------------------------	-----

b) Les trois Marie.....	348
-------------------------	-----

c) Un tir au canon occidental.....	354
------------------------------------	-----

2.2. Devenir auteur (-squatteur)	360
---	------------

CONCLUSION

L'œuvre « désirable »	375
------------------------------------	------------

BIBLIOGRAPHIE.....	385
---------------------------	------------

Ouvrages des auteurs du corpus.....	386
Ouvrages et articles sur les auteurs du corpus.....	392
Ouvrages de Roland Barthes	394
Ouvrages et articles sur Roland Barthes	395
Bibliographie générale.....	396

Introduction

La littérature après Barthes, d'après Barthes

Introduction

La littérature après Barthes, d'après Barthes

J'avais commencé au commencement, figurez-vous, comme un vieux con.

Samuel Beckett, Molloy

« Par où commencer ? », se demande Roland Barthes dans un essai de 1970¹, à propos du premier geste d'un critique à l'égard du texte littéraire. Cette question, que je me pose à chaque nouvelle étude, est devenue plus complexe lorsque je me suis engagée à étudier des auteurs contemporains vivants, qui écrivent maintenant et continueront de le faire. Car cette question s'est transformée en quelque chose comme : par où commencer à étudier des textes écrits après la « mort de l'auteur », après la dissolution de l'intrigue et des personnages, après le Nouveau roman, après l'Oulipo, après la déconstruction, après la décolonisation, après les disputes identitaires du post-modernisme ? L'idée de cette thèse est née de la volonté de théoriser une nouvelle littérature : je désirais comprendre comment elle se construit en dialogue avec la tradition et les avant-gardes, comment elle se place face à l'avancée de la culture de masse et des nouveaux médias, de quels problèmes elle se nourrit et quelle sorte de figure auctoriale elle construit.

Dans mon mémoire de Master², j'ai fait une étude comparée et bilingue de l'énonciation dans un récit tardif de Samuel Beckett – *Company/ Compagnie* – publié en anglais en 1979 et traduit vers le français par l'auteur lui-même. Dans ce récit, l'utilisation chaotique des déictiques, dont les référents sont très instables et ne

¹ Roland Barthes, « Par où commencer ? », *Nouveaux essais critiques*, in *OC IV*, p. 86.

² Voir Gisela Anauate Bergonzoni, *Créateur et créature dans Company/ Compagnie de Samuel Beckett : l'étude de l'énonciation*, mémoire de Master Erasmus Mundus en Cultures Littéraires Européennes, sous la direction de Patrick Werly, Université de Strasbourg, en cotutelle sous la direction de Keir Douglas Elam, Université de Bologne (Italie), 2011.

semblent renvoyer à aucun personnage, temps ou action précis, participe d'une remise en cause du sujet énonciateur. J'avais alors conclu que Beckett avait vidé le texte de toutes les ressources qui le caractérisaient : le narrateur, le personnage, l'intrigue et finalement l'auteur. Il s'agissait bien entendu d'un discours que l'œuvre produit – un discours fictionnel, comme le remarque Bruno Clément dans son étude de la rhétorique beckettienne³. Mais l'entreprise de l'auteur irlandais me semblait si radicale que je ne cessais de me demander : comment peut-on écrire après Beckett ?

J'ai commencé à chercher la réponse dans l'écriture de Gonçalo M. Tavares, l'un des plus prolifiques et novateurs auteurs portugais de l'actualité, né en 1970 à Luanda (Angola). Son œuvre, dont une petite partie a été publiée en France, dialogue intensément avec la philosophie, les arts plastiques et la littérature, étant organisée en séries, comme *O Reino (le Royaume)*, *Enciclopédia (Encyclopédie)* et *O Bairro (le Quartier)*. Ce qui m'a d'abord frappée dans le travail de Tavares a été le rapport qu'il entretenait avec la mémoire littéraire, exprimé notamment dans le *Quartier* – où chaque livre est nommé d'après un auteur connu, comme *Monsieur Valéry* (2002) et *Monsieur Calvino et la promenade* (2004) – et dans *Biblioteca* (2002) – où les noms d'auteurs sont le point de départ pour de très courts récits fictionnels. Ces opérations ne semblaient pas insérer son œuvre dans une logique de métafiction post-moderniste, telle qu'étudiée par Linda Hutcheon⁴, et ne semblaient pas non plus rentrer dans les catégories du pastiche, de la parodie, du travestissement ou de la charge, telles que celles proposées par Gérard Genette⁵. Je désirais ainsi trouver de nouveaux concepts et outils d'analyse qui répondent aux problèmes posés par les ouvrages de Tavares, dont un air de nouveauté semblait se dégager.

Je me suis ensuite confrontée à d'autres écrivains européens issus de différents milieux culturels par rapport à Tavares et qui semblaient pouvoir aussi

³ Bruno Clément, *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil, 1994.

⁴ Linda Hutcheon, *Narcissistic narrative. The Metafictional paradox* [1980], London, Routledge, 1991.

⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982.

proposer leur réponse à la question du comment écrire après Beckett. Tous trois possédaient un important point en commun : la production contemporaine d'une fiction en rapport étroit avec la théorie littéraire des années 1960 et 1970 qui, comme l'écriture de Beckett, a remis en cause tous les piliers qui structuraient la littérature. Les œuvres d'Enrique Vila-Matas (né en 1948, à Barcelone) et d'Henri Raczymow (né en 1948, à Paris), comme celle de Tavares, se placent dans un interstice générique, à la croisée de la fiction et de l'essai. Vila-Matas est l'auteur d'une vaste œuvre romanesque dont le thème central est la littérature, surtout à partir des années 2000. Ses personnages – écrivains, critiques, éditeurs – se confrontent à des aventures liées à l'écriture : le manque d'idées, l'excès de lectures, le désir de disparaître en tant qu'auteur ; le tout enveloppé dans une pratique citationnelle abondante. Son œuvre a été presque entièrement traduite en français et est devenue depuis quelques années l'objet de colloques universitaires et de recueils d'articles, ainsi que de quelques thèses en France et en Espagne. Raczymow, d'origine juive-polonaise, est l'auteur de nombreux récits autobiographiques, ainsi que de biographies d'écrivains et d'essais où l'apport fictionnel trouble toute tentative de classement générique. Son œuvre est habituellement analysée dans le contexte des études thématiques juives, mais les enjeux qu'elle implique au niveau de la représentation, la mémoire et la figure de l'auteur invitent aussi à son insertion dans une perspective plus large. En effet, la question de l'autorité a été celle qui m'a le plus intriguée lorsque j'ai commencé à lire Vila-Matas, Tavares et Raczymow, car leurs œuvres semblaient esquisser une nouvelle figure auctoriale à travers un dialogue constant avec la théorie. Leurs travaux m'ont semblés l'objet idéal pour entamer une double démarche, consistant à créer des concepts d'analyse et à tester leur efficacité sur le corpus. Pour ce faire, il m'a semblé tout d'abord important de situer leur écriture par rapport au problème de l'autorité.

Michel Foucault a ouvert sa célèbre conférence « Qu'est-ce qu'un auteur⁶ ? » (1969) justement par une citation de Beckett, tirée des *Textes pour rien* (1955): « Qu'importe qui parle, quelqu'un a dit, qu'importe qui parle⁷. » Dans cette conférence, Foucault démystifie la figure de l'auteur héritée du Romantisme et attribue à la «fonction-auteur» une dimension historique et idéologique. Le nom d'auteur délimite un certain nombre de textes et la fonction-auteur ne remonte pas à un individu réel, ni à un locuteur fictif qui se dégage d'un discours, mais à une « pluralité d'ego⁸ » qui change selon la période historique et la civilisation. L'année suivante, Foucault présente une version modifiée de la conférence à l'université de Buffalo, aux États-Unis, où il renforce l'opposition entre l'individu réel et la fonction-auteur, en affirmant que l'auteur ne précède pas l'œuvre⁹. Les conférences de Foucault ont été en partie une réponse au texte de Barthes « La mort de l'auteur¹⁰ » (1967), publié peu avant. Le critique y déclare l'ébranlement de la figure auctoriale telle qu'on la connaît depuis l'époque moderne et qui atteint son apogée avec le positivisme. Cependant, Barthes ne se voyait pas comme « l'assassin » de l'auteur : l'autorité littéraire, comme il l'affirme, entre en crise dès la fin du XIX^e siècle, avec la poésie de Mallarmé. Elle subit d'autres mutations grâce à la *Recherche* de Proust, puis est sévèrement ébranlée par les avant-gardes artistiques de la première moitié du XX^e siècle, notamment par le surréalisme.

⁶ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » [1969], in *Dits et écrits : 1954-1988, t. I*, Paris, Gallimard, 1994, p. 789-809. Texte issu d'une conférence lue à la Société française de philosophie au 22 février 1969, publié d'abord in *Bulletin de la société française de philosophie*, 63^e année, n^o 3, juillet-septembre 1969.

⁷ « Laisse, j'allais dire laisse tout ça. Qu'importe qui parle, quelqu'un a dit qu'importe qui parle. Il va y avoir un départ, j'en serai, ce ne sera pas moi, je serai ici, je me dirai loin, ce ne sera pas moi, je ne dirai rien, il va y avoir une histoire. » Samuel Beckett, *Nouvelles et Textes pour rien* [1955], Paris, Minuit, 1958, p. 129.

⁸ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », art. cit., p. 803.

⁹ La version publiée dans *Dits et écrits* présente des notes sur les variations. Voir *Ibid.*

¹⁰ Roland Barthes, « La mort de l'auteur » [1967], in *OC III*, p. 41. Publié d'abord en anglais, sous le titre « The death of the author », trad. Richard Howard, *Aspen. The magazine in a box*, n. 5+6, automne 1967. Il a ensuite été publié en français dans *Manteia*, n. 5, septembre 1968.

On peut identifier dans cette « mort » trois aspects fondamentaux. Le premier est une opposition au biographisme de l'histoire littéraire, c'est-à-dire à l'idée que l'œuvre est le produit d'une conscience (mais aussi d'un inconscient) psychique, d'une histoire, d'une vie. En ce sens, Barthes se place contre l'histoire littéraire qui dominait le discours universitaire et suit les propositions du *Contre Sainte-Beuve*(1954), texte posthume où Proust condamne la méthode positiviste du critique du XIX^e siècle, qui consistait à interpréter les ouvrages littéraires par l'analyse biographique de leurs auteurs. Le deuxième aspect de la « mort de l'auteur », et le plus complexe, est ce qu'Antoine Compagnon appelle « l'intention¹¹ ». Barthes renverse la notion romantique de créateur et conteste son antériorité au texte. Il emprunte la notion d'énonciation en linguistique, théorisée par Benveniste, et affirme que le langage a remplacé l'auteur comme sujet en amont du discours. Le sujet linguistique existant seulement au moment de l'énonciation, le texte perd ses origines. Pour Barthes, à « l'empire de l'auteur¹² » doit s'opposer la présence d'un « scripteur », qui correspond à un sujet non-unifié, qui se produit en concomitance avec le discours qu'il énonce:

L'Auteur, lorsqu'on y croit, est toujours conçu comme le passé de son propre livre : le livre et l'auteur se placent d'eux-mêmes sur une même ligne, distribuée comme un *avant* et un *après* : l'Auteur est censé *nourrir* le livre, c'est-à-dire qu'il existe avant lui, pense, souffre, vit pour lui ; il est avec son œuvre dans un même rapport d'antécédence qu'un père entretient avec son enfant. Tout au contraire, le scripteur moderne naît en même temps que son texte ; il n'est d'aucune façon pourvu d'un être qui précéderait ou excéderait son écriture, il n'est rien le sujet dont son livre serait le prédicat ; il n'y a d'autre temps que celui de l'énonciation, et tout texte est écrit éternellement *ici* et *maintenant*¹³.

¹¹ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.

¹² Roland Barthes, « La mort de l'auteur », in *OC III*, p. 41.

¹³ *Ibid.*, p. 43.

Barthes avance que le langage remplace l'auteur dans l'écriture et tout le pouvoir d'interprétation d'un texte réside désormais dans le lecteur. Par conséquent, les interprétations d'un texte sont multiples et il n'y a pas de sens stable. Le lecteur devient ainsi « l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture¹⁴ [...] ». Cela nous mène au troisième aspect important qu'implique la mort de l'auteur: la remise en question de l'originalité. Contrairement à l'auteur, le « scripteur » connaît sa condition de copiste à l'image de Bouvard et Pécuchet, les personnages du roman inachevé de Flaubert; dans la contemporanéité, créer n'est plus possible, tout ce qu'un écrivain peut faire c'est répéter, citer, dire des mots qui ont été déjà dits. C'est la raison pour laquelle Compagnon décrit l'idée de « mort de l'auteur » comme un « slogan antihumaniste de la science du texte¹⁵ », répandu par le structuralisme. Barthes renchérit sur ce slogan et en même temps le pousse à ses limites quand il écrit « La mort de l'auteur », dépassant ainsi la discussion structuraliste. Selon Compagnon, cet article se situe dans un contexte de révolte contre l'autorité qui précède Mai 1968 et signale la transition du structuralisme à la déconstruction poststructuraliste.

Il faudrait pourtant rétablir les circonstances de publication de « La mort de l'auteur », qui déborde celui de contestation à l'autorité dans le contexte français. Ce texte paraît d'abord en 1967 aux États-Unis, dans la revue *Aspen: The Magazine in a Box*¹⁶, consacrée à l'art d'avant-garde. Les dix éditions de cette revue ont été publiées entre 1965 et 1971 sous forme de boîtes de différentes dimensions, qui contenaient des cartes postales, des enregistrements sonores, des posters, des jeux... C'est Brian O'Doherty, artiste et critique d'art irlandais basé à New York, qui commande un texte à Barthes spécifiquement pour l'édition 5+6 de la revue, intitulée « The minimalist

¹⁴*Ibid.*, p. 45.

¹⁵Antoine Compagnon, *Le Démon...*, *op. cit.*, p. 52.

¹⁶Toutes les éditions sont consultables à la Bibliothèque nationale de France, au Département des estampes et de la photographie. Le contenu du numéro 5+6 est aussi disponible sur le site UbuWeb : <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/index.html>. Consulté le 30 septembre 2017.

issue » et portant une dédicace à l'œuvre de Mallarmé¹⁷. L'article de Barthes sort donc d'abord en anglais, traduit par Richard Howard, et ne paraît en français qu'une année plus tard, dans *Manteia*, en 1968. Outre le texte de Barthes, l'« édition minimaliste » présentait un rouleau de film Super-8 de l'artiste du Bauhaus Laszlo Moholy-Nagy, un enregistrement de Marcel Duchamp lisant son texte « The Creative Act » de 1957, une sculpture en carton de Tony Smith (*The Maze*) qui invitait le lecteur à monter un labyrinthe... Curieusement, il y avait aussi un enregistrement de Jack MacGowran lisant l'un des *Texts for Nothing* de Beckett, version anglaise des *Textes pour rien*. « La mort de l'auteur » s'insère ainsi dans un cadre de critique et d'art d'avant-garde et il faut tenir en compte que Barthes l'a confectionné (écrit, réécrit ou réélaboré) pour une publication spécifique – d'où son allure de manifeste. Comme l'affirme John Logie¹⁸, la fin apothéotique du texte de Barthes (« la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur¹⁹ ») doit se lire en consonance avec toutes les « naissances » des lecteurs auxquelles chaque pièce de ce numéro d'*Aspen* invite.

Cette publication originale peut faire lire « La mort de l'auteur » presque comme une performance artistique. Cela explique le ton polémiste et les formules un peu catégoriques, qui ont certainement contribué à sa pérennité et à sa célébrité, bonne et mauvaise, dans le milieu intellectuel. Cela explique aussi pourquoi l'énonciateur de la « mort de l'auteur » est si rapidement revenu à la figure auctoriale et lui a accordé une grande importance. Déjà dans *Sade, Fourier, Loyola* (1971) et dans le séminaire « Le Lexique de l'auteur », tenu à l'École Pratique des Hautes

¹⁷ Brian O'Doherty deviendra plus tard célèbre dans le domaine des arts plastiques par sa critique de l'espace de l'exposition, qu'il définit comme « white cube ». Voir Brian O'Doherty, *White Cube. L'Espace de la galerie et son idéologie* [1986], Dijon, Presses du réel, 2008.

¹⁸ « Thus, the “birth of the reader” Barthes invokes in his final sentence resonates with all of similar births prompted by the Aspen 5+6 network as subscribers and purchasers of the “Magazine in a Box” worked to piece this multimedia, rhizomatic network together. » John Logie, « 1967 : The Birth of “The Death of the Author” », *College English*, v. 75, n. 5, mai 2013, p. 493-512. Disponible sur <http://www.ncte.org/library/NCTEFiles/Resources/Journals/CE/0755-may2013/CE0755Birth.pdf>. Consulté le 30 septembre 2017.

¹⁹ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », in *OC III*, p. 45.

Études (aujourd'hui École des Hautes Études en Sciences Sociales) entre 1973 et 1974, est qui est à l'origine du livre *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), le critique met la figure auctoriale au centre de sa réflexion. On comprend ainsi que Barthes n'a jamais cessé de réfléchir sur l'auteur, ce qui peut sembler paradoxal mais qui montre également la complexité des enjeux que l'idée de disparition de l'autorité en littérature implique. Car l'auteur qui revient dans l'œuvre de Barthes n'est pas le même qui a été évacué au nom du langage et du Texte – il est un auteur pluriel, multivoque et qui n'exerce plus une autorité absolue sur ce qu'il écrit. Il est peut-être proche de la figure qu'esquisse Giorgio Agamben dans *Profanations*, celle de « l'auteur comme geste ». Dans ce texte, le philosophe italien reprend les deux conférences de Foucault sur l'auteur et cherche à lever l'aporie d'un sujet en voie de disparition qui s'inscrit dans le texte. Il rappelle que la citation de Beckett en exergue de la conférence implique une contradiction, car la phrase « qu'importe qui parle » – qui remet en question l'autorité de la parole – est dite par quelqu'un (« quelqu'un a dit, qu'importe qui parle ») : « Il est donc quelqu'un qui, tout en restant anonyme et sans visage, a proféré cet énoncé, quelqu'un sans lequel la thèse qui nie l'importance de celui qui parle n'aurait pas pu être formulée. Le même geste, qui refuse toute pertinence à l'identité de l'auteur, affirme néanmoins sa nécessité irréductible²⁰ ». Selon Agamben, la philosophie de Foucault ne renie pas l'existence d'un sujet, mais postule que sa présence se donne uniquement à travers les processus objectifs de subjectivation – comme celui de la fonction-auteur, où l'individu auteur se constitue par le moyen des œuvres qui sont publiées sous son nom.

Agamben reprend encore un texte de Foucault pour éclairer son propos : « La vie des hommes infâmes » (1977), conçu d'abord comme une préface à un recueil de lettres-cachet et de registres d'internement trouvés dans des archives de l'Hôpital général de la Bastille, datés du 1660 au 1760. Dans ces documents, des individus sont

²⁰ Giorgio Agamben, *Profanations* [2005], trad. Martin Rueff, Paris, Payot et Rueff, coll. « Rivages poche. Petite bibliothèque », 2006, p. 78.

dénoncés à l'administration publique à cause de leur comportement « infâme », par des membres de la famille, des voisins ou un curé. Bien qu'Agamben ne le signale pas, Foucault affirme dans ce texte que le système de la lettre-cachet a contribué à la formation de la littérature moderne, car il a créé un dispositif pour dire « "l'infime" », ce qui ne se dit pas, ce qui ne mérite aucune gloire », constituant « une sorte d'injonction à débusquer la part la plus nocturne et la plus quotidienne de l'existence²¹ », qui caractérisera toute l'éthique de la littérature occidentale. Au-delà d'une certaine dose d'exagération en ce que Foucault attribue au système de la lettre-cachet une sorte de germe de la littérature moderne, il y a des propos intéressants dans ce texte pour penser à la formation de l'auteur. Agamben affirme qu'il est possible que « La vie des hommes infâmes » contienne « comme le chiffre de la conférence sur l'auteur » et que « la vie infâme constitue le paradigme de la présence-absence de l'auteur dans l'œuvre²² ». Car dans l'acte d'enregistrer ou de dénoncer une personne comme hors norme, les scribes anonymes « jouent » ces vies. Agamben met l'accent sur le mot ambigu de Foucault, « jouer », qui peut renvoyer à l'acte de représenter, comme au théâtre, mais aussi au fait que ces vies soient mises en jeu par l'écriture de ces documents. Selon le philosophe italien,

L'auteur marque ce point où la vie s'est jouée dans l'œuvre. Jouée, non pas exprimée ; jouée, non pas exaucée. C'est pourquoi l'auteur ne peut que rester inassouvi et inexprimé dans son œuvre. Il est l'illisible qui rend possible la lecture, ce vide légendaire dont procèdent l'écriture et le discours. Dans cette œuvre à laquelle il a pourtant donné la vie, le geste de l'auteur est attesté comme une présence incongrue et étrangère²³ [...].

²¹ Michel Foucault, « La vie des hommes infâmes » [1977], in *Dits et écrits, t. I, op. cit.*, p. 252. Paru d'abord dans *Les cahiers du chemin*, n° 29, 15 janvier 1977, p. 12-29.

²² Giorgio Agamben, *Profanations, op. cit.*, p. 84.

²³ *Ibid.*, p. 88-89.

Cette notion d'auteur comme geste rencontre une formulation semblable chez Dominique Rabaté, qui conteste l'opposition féroce de la narratologie – notamment dans les travaux de Genette²⁴ – à admettre une figure derrière l'écriture. En examinant *L'Étranger* d'Albert Camus, récit qui s'ouvre sur la mort de la mère du narrateur et se boucle avec sa propre mort, Rabaté propose la notion d'« écrivain silencieux ». Mais contrairement à l'idée d'Agamben, cette figure, bien qu'elle garantisse la survie du récit, ne serait pas l'auteur :

[...] Il y a à l'œuvre dans le texte, et comme derrière lui, un écrivain silencieux qui, dans l'ombre, fait office de relais indispensable pour le lecteur, dont l'activité secrète et muette double d'un bout à l'autre la narration, sans pourtant prendre rang d'instance. C'est le paradoxe de l'étrangeté, son mode d'être : présent sans présence²⁵.

Ce préambule de recherches théoriques, qui visait une compréhension plus large de l'idée de « mort de l'auteur » et des figures possibles de remplacement en tant que garants de l'œuvre, m'a menée à enquêter de plus près les pistes sur le retour de l'auteur dans l'œuvre de Barthes lui-même ; « retour amical²⁶ » annoncé dans la préface de *Sade, Fourier, Loyola* ; retour en tant que figure « désirée²⁷ » dans *Le Plaisir du texte* (1973) ; retour évoqué, plus ou moins explicitement, dans plusieurs textes au long des années 1970. C'est dans cet esprit que j'ai lu son dernier séminaire au Collège de France prononcé entre 1978 et 1980, *La Préparation du roman*. Dans les notes de cours du 19 janvier 1980, il écrit sur le « retour de l'auteur » ou le « dé-

²⁴ Voir notamment *Nouveau discours du récit* (1983), où Genette commente les notions d'« implied author » et « implied reader » par Wayne Booth dans *The Rhetoric of Fiction* (1961), et conclut qu'il n'y a pas de place pour l'auteur dans l'étude du texte. « [...] À mon sens, la narratologie n'a pas à aller au-delà de l'instance narrative [...] ». Gérard Genette, *Nouveau discours du récit* [1983], in *Discours du récit*, Paris, Seuil, 2007, p. 406.

²⁵ Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991, p. 96.

²⁶ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, in *OC III*, p. 705.

²⁷ « [...] Dans le texte, d'une certaine façon, je désire l'auteur [...] ». Id., *Le Plaisir du texte*, in *OC IV*, p. 235.

refoulement de l'auteur²⁸ » – retour dont il affirme ne pas être sûr, mais qui semble prendre la forme d'une reconsidération du Texte comme le produit d'un sujet psychologique et métaphysique. Barthes avoue que dans son propre travail il voit renaître un goût pour la biographie des auteurs, surtout à partir du *Plaisir du texte*. Cependant, la lecture de *La Préparation...* a été beaucoup plus significative pour ma recherche que le seul constat que Barthes y admettait le « retour de l'auteur » sur la scène littéraire.

Dans ce cours, divisé en deux volets – « De la vie à l'œuvre » et « L'œuvre comme volonté » – Barthes examine le désir d'écrire, à la fois comme thème revisité par plusieurs auteurs, surtout pendant le romantisme (qui va jusqu'à Proust, selon sa lecture), et comme expérience personnelle. Car Barthes, en plaçant le deuil de sa mère comme un point d'inflexion, s'engage à enquêter sa propre volonté d'entamer une écriture nouvelle, qui rompt avec son travail précédent. Par-delà le mysticisme qui entoure ce cours – Barthes est renversé deux jours après la dernière séance et meurt un mois plus tard à l'hôpital –, *La Préparation...* est une fascinante recherche sur la manière dont un écrivain fait une œuvre, et offre des perspectives fécondes pour penser la littérature qui s'ensuit. En étudiant les notes et la transcription orale du cours, j'ai remarqué que Barthes y avait laissé des éléments d'analyse qu'il n'a pas eu l'opportunité d'explorer. Plus intéressant que de dénicher les pistes pour découvrir si le Roman que Barthes simulait d'écrire pendant le cours existait ou non – ce qui a été très bien fait par des recherches récentes basées sur ses archives²⁹, il m'a semblé pertinent de me demander si les caractéristiques qu'il ébauchait pour son œuvre à venir pourraient éclairer la lecture de la littérature actuelle. Je me suis donc emparée de ces outils d'analyse pour vérifier s'il était possible de les étirer, de les développer et de les projeter sur des textes du présent, afin de découvrir une littérature après

²⁸ Id., *La Préparation du roman. Cours au Collège de France, 1978-79 et 1979-80*, Paris, Seuil, 2015, p. 380-381.

²⁹ Notamment dans Tiphaine Samoyault, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2015 et Claudia Amigo Pino, *Roland Barthes. A aventura do romance*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2015.

Barthes et d'après Barthes. Le point de départ pour ce travail est la dernière séance de « L'œuvre comme volonté », le 23 février 1980, dans laquelle Barthes formule les principes de l'œuvre qu'il désire écrire : « elle doit être *simple*, elle doit être *filiale*, elle doit être *désirable*³⁰ ». Il s'agit de tester ces concepts et de les élargir – non pas pour les contraindre à expliquer les œuvres analysées, mais en les utilisant comme guides, qui indiquent plusieurs voies de lecture. Dans cette entreprise, les concepts ne fonctionneront pas toujours, mais resteront des points de départ pour une réflexion plus large.

Dans la première partie de mon étude, j'introduis *La Préparation...* en situant la place de ce cours dans l'œuvre de Barthes et en reprenant les lectures des manuscrits de *Vita Nova*, qui constituent en partie l'œuvre qu'il projetait d'écrire. Je me concentre sur le problème de l'autorité littéraire qui apparaît en quelques moments du cours et notamment sur une typologie de rôles de l'auteur que Barthes ne développe pas, mais qui garde de nombreux points de contact avec les études plus récentes sur la notion d'autorité, comme celles de José-Luis Diaz, Dominique Maingueneau et Jérôme Meizoz. Dans la typologie de Barthes, ressort la figure du *Scribens*, qui est l'auteur dans le présent de l'écriture, avant qu'elle se fige en œuvre. Le second chapitre de cette partie est un premier rapprochement entre l'œuvre de Tavares, Vila-Matas et Raczymow et celle de Barthes : j'analyse les mentions explicites à son nom et à son œuvre et les rapports plus nets entre leurs travaux.

C'est dans la deuxième partie que j'affronte les caractéristiques de l'œuvre imaginée par Barthes dans *La Préparation...*. J'examine d'abord le principe de « simplicité », dont le trait le plus important est celui de « lisibilité », en opposition à ce qu'il appelle une œuvre « illisible ». Je cherche à comprendre ce concept par rapport à d'autres binômes repérés au long de l'œuvre de Barthes, comme celui de lisible/scriptible et celui de récit/écriture. J'étudie ensuite comment opère le critère de

³⁰ Roland Barthes, *La Préparation...*, *op. cit.*, p. 543.

lisibilité dans plusieurs ouvrages de Tavares, Vila-Matas et Raczymow. Il me semble que l'opposition entre lisible et illisible devient une manière de confronter la crise des institutions littéraires face à la domination de l'industrie culturelle, et stimule une réflexion sur le texte littéraire comme un discours de résistance contre le constat de sa propre mort. Le second chapitre de cette partie est consacré à la forme que l'œuvre « lisible » pourrait avoir. Barthes souligne son hésitation entre une forme continue, qui s'approche du roman, et une forme discontinue, qui s'appuie sur le fragment, et théorise cette opposition d'après les termes mallarméens d'Album et de Livre. Les œuvres des trois auteurs contemporains sont alors interrogées sous la perspective de la continuité et de la fragmentation, dans laquelle se lit une démarche encyclopédique.

La « filiation », deuxième principe que Barthes annonce à la dernière séance de *La Préparation...*, est le thème de la troisième partie de la thèse. Il s'agit d'une « hérédité » qui doit être revendiquée par l'écriture, non plus dans l'esprit disruptif des avant-gardes mais dans le sens de conservation d'un lignage. J'analyse cette caractéristique en comparaison avec la notion de Texte, que Barthes élabore à la fin des années 1960. À partir du concept de filiation, que je projette sur les œuvres de Tavares, Vila-Matas et Raczymow, je conçois trois épreuves que l'écrivain contemporain doit passer pour intégrer ce lignage : s'autoriser la littérature, surmonter l'imposture et payer la facture d'électricité. Ces épreuves, abordées dans le premier chapitre de cette dernière partie, servent à introduire l'idée que l'auteur contemporain doit bâtir son autorité en « occupant » d'autres auteurs. La figure du *Scribens*, comme étape intermédiaire pour l'auteur, traverse toute ma réflexion sur une autorité possible pour la littérature contemporaine. Je propose ainsi d'imaginer, dans le dernier chapitre, une notion d'autorité attachée à la mémoire littéraire : celle de l'auteur-squatteur, plus active que celle du scripteur et qui semble traduire la recherche de Tavares, Vila-Matas et Raczymow pour une nouvelle figure auctoriale.

On peut illustrer le cheminement qui m'a emmenée à la problématique de cette thèse par une parabole zen citée par Barthes dans le premier volet de *La Préparation...* : dans un premier temps, on croit que les montagnes sont des montagnes (c'est la « Bêtise », la « tautologie arrogante³¹ ») ; dans un deuxième temps, on doute qu'elles soient des montagnes, ce qui implique un processus intellectuel (c'est « l'Interprétation ») ; le troisième temps est celui où l'on accepte que les montagnes soient des montagnes (Barthes utilise pour ce temps le terme zen « Wu-shi », qui veut dire la « naturalité » ou le « retour à la lettre »). Il s'agit de revenir à la même place, mais dans un autre niveau, car « le retour à la lettre [...] n'est possible que si l'on a *traversé* l'interprétation³² ». Barthes utilise cette parabole pour expliquer le sentiment que la lecture de certains haïkus inspire, le « Wu-shi », cette sorte de naturalité savante. Comme exemple, il évoque son expérience personnelle et récente de deuil : ce n'est qu'après une période d'interprétation qu'on peut saisir la naturalité de la mort d'un être cher. Le retour à la lettre, dans le cas de l'étude qui suit, est le retour de l'auteur : il faut traverser l'interprétation, la remise en question de son autorité, pour pouvoir dire qu'un auteur est un auteur, désormais sous un nouveau regard.

³¹ *Ibid.*, p. 180.

³² *Ibid.*, p. 181.

Partie I

Barthes prépare le roman contemporain

Partie I

Barthes prépare le roman contemporain

Les pages qui suivent sont une approche initiale des deux démarches que je voudrais poursuivre au long de cette thèse : d'abord, une compréhension des concepts que Barthes ébauche dans le cours *La Préparation du roman*, entre 1978 et 1980, au Collège de France ; ensuite, une lecture de l'œuvre de trois auteurs contemporains, et de comment certains aspects des écrits de Barthes y sont prolongés et actualisés. Dans le premier chapitre, je me concentrerai sur *La Préparation...* et j'examinerai notamment les notions sur l'auteur esquissées par Barthes, qui s'approchent des recherches récentes sur l'autorité en littérature. Dans le second chapitre, seront introduits les textes qui composent le corpus contemporain de cette thèse. Les travaux de Gonçalo M. Tavares, Enrique Vila-Matas et Henri Raczymow forment un dialogue remarquable avec l'œuvre de Barthes. Il s'agit dans un premier temps de mettre en lumière les rapports les plus explicites entre ces textes et l'œuvre du critique français, ce qui me permettra, dans les deuxième et troisième parties, d'explorer les rapports « fictionnels » entre leurs travaux.

Chapitre 1

Un guide après la mort : *La Préparation du roman*

1.1. À la recherche d'une nouvelle écriture

a) « *Vita Nova* », entre Dante et Michelet

Chaque samedi entre le 2 décembre 1978 et le 23 février 1980, Roland Barthes s'est adressé au public du Collège de France sur le thème du désir de faire une œuvre : le « vouloir-écrire³³ », comme il l'a nommé, un *topos* de la littérature et aussi un désir personnel d'entreprendre l'écriture d'un roman. Bien que Barthes ait le projet d'étendre le cours *La Préparation du roman* sur plusieurs années, il n'a eu lieu que sur deux volets : « De la vie à l'œuvre » (du 2 décembre 1978 au 10 mars 1979) et « L'Œuvre comme volonté » (du 1^{er} décembre 1979 au 23 février 1980). Car le 25 février 1980, seulement deux jours après la fin du cours, Barthes est renversé par une camionnette en traversant la Rue des Écoles et meurt de complications pulmonaires un mois plus tard à l'hôpital. Lors de l'accident, Barthes venait de déjeuner avec François Mitterrand, qui était alors le candidat du Parti Socialiste aux élections présidentielles, et se dirigeait au Collège de France, où il comptait vérifier les diaporamas pour un séminaire sur Proust et la photographie qu'il était en train de préparer.

Contrairement aux séminaires à l'École Pratique des Hautes Études sur *Sarrasine* de Balzac, sur le lexique de l'auteur et sur le discours amoureux, qui ont été retravaillés par Barthes et transformés en livres – respectivement, *S/Z* (1970), *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) et *Fragments d'un discours amoureux*

³³ Roland Barthes, *La Préparation...*, *op. cit.*, p. 29.

(1977) – *La Préparation...* n'a eu que la forme cours et n'était pas, du moins dans un premier moment, voué à la publication. Bien que les notes de cours de Barthes soient très rédigées, comme le montre la première édition du cours³⁴, elles sont conçues pour être prononcées. Et bien que Barthes suive rigoureusement ses notes la plupart du temps, en les lisant lentement, le texte est bien entendu soumis aux contraintes de l'exposition orale – des idées et courtes digressions de l'auteur qui surgissent au fil de la parole, des problèmes techniques. Le large auditoire du Collège de France n'intervenait pas, mais Barthes intégrait parfois des questions qu'il recevait par écrit dans ses commentaires. C'est pourquoi j'utiliserai ici l'édition plus récente de *La Préparation...*, annotée par Éric Marty et Nathalie Léger. Il s'agit d'une transcription des enregistrements sonores des séances. Cette version est plus complète et comble certains points restés sommaires dans les notes, comme nous le verrons au long de cette étude. En outre, la dimension orale de la transcription comporte d'une certaine manière l'instabilité et la fluidité de la parole, ce qui me semble adéquat pour étudier le projet de roman de Barthes.

À la première séance de « De la vie à l'œuvre », Roland Barthes place la réflexion de son cours sous le signe de la *Divine comédie* de Dante, en citant le vers qui ouvre l'*Enfer* : « Au milieu du chemin de notre vie³⁵ [...] ». Lors de sa rédaction, Dante a 35 ans et a pris conscience de sa vie comme une totalité, endeuillé par la disparition de Béatrice. *La divine comédie* est ainsi annoncée comme un voyage vers l'inconnu, dans le but d'explorer la vie après la mort et de rencontrer son amante. Pour Barthes, bien que le « milieu de la vie » soit dépassé du point de vue de l'âge, cette sensation de vivre un moment de « cime où les eaux se séparent³⁶ » est présente pour deux raisons. La première est due à une très douloureuse expérience de deuil : la mort de sa mère, Henriette Barthes, en octobre 1977, qui a clôturé plus de 60 ans de

³⁴ Paris, Seuil, 2003.

³⁵ « Nel mezzo del cammin' di nostra vita [...] ». C'est le premier vers du premier chant de l'*Enfer* de Dante.

³⁶ Roland Barthes, *La Préparation...*, *op.cit.*, p. 15. Je reprends la nouvelle édition.

vie commune, lui rend conscient de sa propre mortalité. La seconde est le sentiment de répétition que son métier de critique lui apporte et la nécessité qu'il ressent d'opérer un grand changement dans son écriture. Comme le dit Barthes dans la première séance, « il faut que je choisisse ma dernière vie, ma vie nouvelle, *Vita Nova* comme disait Dante ou *Vita Nuova* comme disait Michelet³⁷ ». L'expression « Vita Nova » (utilisée par Barthes soit dans sa forme latine, soit dans sa forme italienne, de manière indistincte) se place donc sous ces deux références. *Vita Nuova* est le premier livre par lequel l'autorité de Dante est reconnue, daté de 1295. C'est un texte qui alterne vers et prose et aurait été rédigé après avoir appris la mort de Béatrice. La « *vita nova* » de Michelet se rapporte au moment où l'historien français se remarie à l'âge de cinquante et un ans avec une jeune femme et ressent un élan d'écrire. La « nouvelle vie » de Barthes se place ainsi sous l'égide de deux expériences de renouveau d'écriture : l'une imposée par une grande douleur, la perte de l'être aimé (Dante) ; l'autre stimulée par un heureux événement, un mariage (Michelet) : « [...] Pour qui a écrit, le champ de la *Vita Nuova* ne peut être que l'écriture, la découverte d'une nouvelle pratique d'écriture. Et au fond, le Nouveau, le Nouveau avec un grand N qu'on ne peut escompter, c'est seulement ceci : que la nouvelle pratique *rompe* avec les pratiques intellectuelles précédentes³⁸ [...] ».

Cependant, l'expression « *vita nova* » semble n'avoir connu auparavant, dans l'œuvre de Barthes, qu'une dimension joyeuse. En janvier 1977, dans sa leçon inaugurale au Collège de France, Barthes fait déjà signe d'une volonté d'explorer une vie nouvelle, exprimée dans une comparaison avec Michelet :

À cinquante et un ans, Michelet commençait sa *vita nuova* : nouvelle œuvre, nouvel amour. Plus âgé que lui (on comprend que ce parallèle est d'affection), j'entre moi aussi dans cette *vita nuova*, marquée aujourd'hui par ce lieu nouveau, cette

³⁷ *Ibid.*, p. 19.

³⁸ *Ibid.*, p. 21.

hospitalité nouvelle. J'entreprends donc de me laisser porter par la force de toute vie vivante : l'oubli. Il est un âge où l'on enseigne ce que l'on sait ; mais il en vient ensuite un autre où l'on enseigne ce que l'on ne sait pas : cela s'appelle chercher. Vient peut-être maintenant l'âge d'une expérience : celle de désapprendre [...]. Cette expérience [...] a un nom illustre [...] : *Sapientia* : « nul pouvoir, un peu de savoir, un peu de sagesse et le plus de saveur possible³⁹ ».

« Désapprendre », pour Barthes, prendrait la forme d'une libération d'une pratique d'écriture qui lui semble désormais exténuée et d'entamer une « *vita nova* », un renouveau qui passera par la création romanesque. Mais c'est après la mort d'Henriette Barthes que, semble-t-il, le modèle de « *vita nova* » de Michelet, un modèle joyeux, acquiert une dimension plus mélancolique, où s'ajoute celui de Dante en deuil. L'année suivante, en octobre 1978, Barthes fait une conférence au Collège de France intitulée « Longtemps je me suis couché de bonne heure ». Dans cette conférence, Barthes annonce nombre des propos qu'il reprend deux mois plus tard dans le cours *La Préparation....* Et c'est ici que semble se produire le basculement de la « *vita nova* » heureuse de Michelet vers une « *vita nova* » mixte, augmentée du deuil dantesque⁴⁰.

Cependant, l'intertexte privilégié de la conférence est l'œuvre majeure de Proust, *À la Recherche du temps perdu* (1920), et qui donne le ton au cours qui la suit au Collège de France. Dans sa conférence, Barthes examine le caractère hybride de la

³⁹ Roland Barthes, « Leçon », in *OC V*, p. 446.

⁴⁰ Je dois l'observation de cette mutation du terme « *vita nova* » dans l'œuvre de Barthes à Philippe Roger, qui l'a abordée brièvement dans son séminaire « Avec Roland Barthes : une traversée du siècle », à l'EHESS, entre novembre 2013 et juin 2014. En outre, le motif de la « *vita nova* » chez Michelet semble être déjà une référence à Dante, bien que transfiguré en thème joyeux. Voir à ce propos l'article de Jean-Michel Rey, « À la mémoire de la poésie », in *Littérature*, n°133, « Dante, l'art et la mémoire », 2004, p. 20-29.

composition de la *Recherche*. Pour lui, Proust est tiraillé entre « deux côtés⁴¹ » : l'essai et le roman.

Proust est un sujet divisé [...] ; il sait que chaque incident de la vie peut donner lieu ou à un commentaire (une interprétation), ou à une affabulation qui en donne ou en imagine l'*avant* et l'*après* narratif : interpréter, c'est entrer dans la voie de la Critique, en discuter la théorie, en prenant parti contre Sainte-Beuve : lier les incidents, les impressions, les dérouler, c'est au contraire tisser peu à peu un récit, même lâche⁴².

Barthes essaie de saisir ce qui a poussé Proust à abandonner la rédaction de son essai *Contre Sainte-Beuve* – qui n'a été publié que posthument, en 1954 – pour entamer l'écriture d'*À la recherche du temps perdu*. Selon la lecture de Barthes, lors de la rédaction du *Contre Sainte-Beuve*, Proust aurait hésité entre un essai combatif et un roman qui contredirait les propos de Sainte-Beuve dans sa propre forme. Même si Proust a finalement abandonné cet essai au profit de l'écriture romanesque, celle-ci comporte des traces importantes d'une écriture critique, basée sur la « désorganisation du temps⁴³ ». Barthes appelle la *Recherche* « une tierce forme », qui raconte non pas la vie du narrateur, mais le désir d'écrire. Et c'est en cela que réside le premier aspect de son intérêt pour l'hybridité du roman de Proust : Barthes affirme être concerné personnellement par cette même volonté. Il passe la seconde partie de la conférence à expliquer à son public son propre désir d'écrire une œuvre nouvelle, qui inaugure une voie différente de ses écrits précédents. Il insiste sur son identification avec Proust : c'est la mort de la mère de l'écrivain en 1905 qui le pousse vers un grand changement qui se concrétisera, plus tard, dans l'écriture de

⁴¹ Roland Barthes, « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », in *OC V*, p. 460.

⁴² *Ibid.*, p. 460-461.

⁴³ *Ibid.*, p. 463.

la *Recherche*. Barthes vit la même situation, « un deuil cruel » : « [...] Quoique tardif, ce deuil sera pour moi le milieu de ma vie⁴⁴ [...] ».

b) Les trois missions de Barthes

À la *Recherche* s'ajoute un autre modèle à suivre, car Barthes se dit aussi marqué par la lecture de *Guerre et paix* (1865) en ce moment de sa vie. Dans le cas du roman de Tolstoï, il est frappé par la scène de la mort du vieux prince Bolkonski, quand celui-ci adresse ses derniers mots à sa fille Marie ; en ce qui concerne la *Recherche* (à nouveau évoquée non pas à cause du sentiment d'identification envers l'écrivain Proust, mais à cause des sentiments suscités dans le lecteur par le narrateur-personnage Marcel), c'est l'épisode de la mort de la grand-mère, narré dans *Le Côté de Guermantes*. Ces deux épisodes lui procurent une émotion intense, une émotion qu'il a envie lui aussi de provoquer dans les lecteurs du Roman qu'il se propose de faire. Cette émotion ne semble pas être le plaisir ou la jouissance du *Plaisir du texte* (1973) ni celle du discours amoureux que Barthes a analysé dans les *Fragments d'un discours amoureux* (1977). Il s'agit d'une émotion qui est « du côté de l'amour⁴⁵ » et qui dirait la bonté, la générosité, la charité⁴⁶.

Barthes affirme qu'il vise à écrire lui aussi une œuvre du côté de l'amour. La forme de ce livre n'est pas forcément celle d'un roman à proprement parler, mais selon son explication, l'usage du mot « Roman », avec la majuscule, sert à différencier cette écriture à venir de tous les ouvrages qui l'ont précédée. Barthes conclut qu'il faut que ce Roman remplisse, ainsi, trois « missions » : 1. Dire ceux qu'on aime (et non pas leur dire qu'on les aime) pour sauver de l'oubli le souvenir

⁴⁴ *Ibid.*, p. 467.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 468.

⁴⁶ « Ce que je puis dire, ce que je ne peux faire autrement que de dire, c'est que ce sentiment qui doit animer l'œuvre est du côté de l'amour : quoi ? La bonté ? La générosité ? La charité ? » *Ibid.*, p. 468.

des êtres aimés ; 2. Représenter l'affect, le pathos, de manière libre ; 3. S'abstenir de faire pression sur le lecteur, de lui procurer des idées.

Pour accomplir ces trois missions, Barthes ressent le besoin d'adopter un langage différent de celui auquel il est habitué. Il s'agit d'un langage de l'amour-Agapè, en opposition à l'amour-Érôs, comme il l'explique plus tard, lors de la deuxième séance de « L'œuvre comme volonté ». Contrairement à l'amour-Érôs, qui est celui du lyrisme et qui dit tout le temps l'amour que ressent le sujet, l'amour-Agapè est généreux et dénoué de solipsisme, il témoigne pour ceux qu'on a aimés. Pour cette raison, Barthes dit, au long de *La Préparation du roman*, souffrir de la distance entre son « Moi idéal » et son écriture : il veut trouver une écriture qui dise sa chaleur, sa sympathie, alors qu'il est souvent accusé d'avoir un langage obscur. Comme le remarque Nicolas Bonnet, « Barthes doit combattre tout ce qui résiste en lui aux élans du cœur. Les précautions oratoires qu'il prend à chaque fois qu'il introduit dans son discours le vocabulaire de l'amour (alors qu'il manie sans fausse pudeur celui de la sexualité) trahissent la crainte qu'il a de verser dans le pathos hystérique⁴⁷ ».

c) Une révélation : « entrer en littérature »

Le désir que ressent Barthes de secouer son écriture et de s'affranchir du sentiment de répétition peut paraître assez étrange, compte tenu de la variété des sujets dont il a traité et surtout des changements de paradigmes qu'il a opérés au long de sa carrière. Ce sentiment, auquel s'est ajouté le deuil profond dans lequel il plonge après la mort de sa mère, pourrait être comparé, il me semble, à celui d'avoir

⁴⁷ Nicolas Bonnet, « Le destinataire des derniers cours », in Sémir Badir et Dominique Ducard (éds.), *Roland Barthes en Cours (1977-1980). Un style de vie*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2009, p. 168.

toujours côtoyé la littérature sans véritablement en franchir sa porte. En décembre 1978, dans l'introduction du cours sur la préparation du roman, Barthes raconte, à son auditoire au Collège de France, avoir eu une espèce de révélation – semblable à celle du narrateur de Proust à la fin de la *Recherche*, dans *Le Temps retrouvé*. Cela aurait eu lieu précisément le 15 avril 1977, au Maroc. Après une promenade, Barthes rentre à sa chambre d'hôtel à Casablanca et se sent triste :

Et à ce moment-là m'est venue une idée, une idée force : quelque chose comme (je vais employer une expression très démodée, dont les deux mots sont extrêmement démodés, mais je les ai reçus dans mon imaginaire sous cette forme) une sorte de conversion « littéraire », de conversion à la littérature : l'idée donc d'entrer en littérature, d'entrer en écriture ; l'idée d'*écrire*, comme si je ne l'avais jamais fait, et de ne plus faire que cela. [...] À ce moment-là j'ai entrevu un compromis et j'ai eu l'idée d'investir le cours et le Travail nouveau dans une même entreprise (littéraire), de faire cesser la division du sujet [...] en dessinant un projet unique qui engloberait à la fois le cours et la mutation d'écrire, que j'appellerai le Grand Projet (parce que seul projet, réunissant toutes ses contradictions). Et ce Grand Projet m'a procuré une image de joie, la joie que j'aurais si je me donnais une tâche unique, telle que [...] tout instant de la vie fût désormais un travail intégré à ce Projet⁴⁸.

La seule mais « lourde » différence, comme le dit Barthes, entre cet éblouissement du 15 avril et celui du narrateur du *Temps retrouvé*, « c'est que quand il décide d'écrire son livre, le livre est déjà écrit⁴⁹ ». Barthes n'a pas fait un roman et il n'est pas en train de le faire (ce qui n'est pas entièrement vrai, comme nous le verrons). Pour rendre compte de ce désir d'écriture, il faudra l'unir à la confection de son cours en tant que titulaire de la chaire de sémiologie littéraire au Collège de France. Et la méthode que Barthes se procure, dans le but de discuter un projet

⁴⁸ Roland Barthes, *La Préparation...*, *op. cit.*, p. 26-27.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 27.

d'œuvre dont il ne semble pas avoir un dessein concret, est celui de la simulation. Lors de la conférence « Longtemps je me suis couché de bonne heure », Barthes annonce cette méthode, qui consiste à se mettre « dans la position de celui qui fait quelque chose, et non plus de celui qui parle sur quelque chose⁵⁰ » :

Est-ce que tout cela veut dire que je vais écrire un roman ? Je n'en sais rien. Je ne sais s'il sera possible d'appeler encore « roman » l'œuvre que je désire et dont j'attends qu'elle rompe avec la nature uniformément intellectuelle de mes écrits passés (même si bien des éléments romanesques en altèrent la rigueur). Ce Roman utopique, il m'importe de faire comme *si* je devais l'écrire. Et je retrouve ici, pour finir, la méthode. Je me mets en effet dans la position de celui qui fait quelque chose, et non plus de celui qui parle sur quelque chose : je n'étudie pas un produit, j'endosse une production ; j'abolis le discours sur le discours ; le monde ne vient plus à moi sous la forme d'un objet, mais sous celle d'une écriture [...] ⁵¹.

Dans la deuxième séance de « De la vie à l'œuvre », le 9 décembre 1978, Barthes affirme encore qu'il s'agit d'une simulation, un « Fantasma de roman » et non pas d'un véritable roman, mais que cette simulation devra aboutir à quelque chose :

Donc je n'écris pas un roman, j'en suis au Fantasma de roman, mais évidemment je suis disposé ou décidé à pousser le fantasme lui-même aussi loin que possible, à ce point alternatif qui se produira immanquablement : ou bien le désir tombera (c'est ce qui arrive peut-être de mieux au fantasme), ou bien il rencontrera le réel d'écriture et ce qui s'écrira ne sera pas le Roman Fantasmé (et probablement ne sera-ce même pas un roman). [...] Ce dont je parle,

⁵⁰ Id., « Longtemps je me suis couché de bonne heure », in *OC V*, p. 470.

⁵¹ *Ibid.*

c'est d'un fantasme de roman ou d'un roman fantasmé, et non pas du roman⁵².

Plus loin, dans la même séance, Barthes assume prendre un grand risque à « vendre la peau de l'ours avant de l'avoir tué⁵³ », c'est-à-dire à annoncer qu'il va écrire un roman alors qu'il ne l'a même pas commencé, mais il sent qu'en ce moment de sa vie il n'a « plus rien à perdre⁵⁴ ». Et, comme pour se protéger de ce risque, Barthes évoque le Tao, qui valorise le cheminement en opposition au but : « Ici c'est la même chose : la quête du Fantasme est déjà un Récit. Donc rien qu'en préparant le Roman, je ne me sens pas exclu du Roman et je suis peut-être déjà dans le Roman. [...] Il se pourra que le Roman en reste à sa Préparation – qu'il soit épuisé et accompli par elle. Peut-être ne ferai-je pas de Roman, et ce qui restera, ce sera seulement la Préparation du Roman⁵⁵ ».

Je pourrais continuer à citer des passages où Barthes insiste sur l'inexistence concrète de ce Roman fantasmé, où tantôt il énonce ses hésitations sur la possibilité de l'accomplir, tantôt il dit se contenter de rester dans sa préparation. Je voudrais en mentionner un dernier, prononcé dans son ultime cours, le 23 février 1980, où Barthes conclut qu'il se trouve en état « d'attente » pour l'écriture d'un nouveau livre. Il affirme qu'il vient d'en finir un, « tout petit » – c'est *La Chambre claire* : « Je n'en ai absolument aucun autre en train, ni même véritablement en projet. J'ai un livre en désir. Je n'aurais pas fait le cours pendant plusieurs semaines si je n'avais pas au moins le désir de faire un livre, mais ce livre ça n'est pour le moment qu'un désir⁵⁶ ».

⁵² Id., *La Préparation...*, *op.cit.*, p. 35-36.

⁵³ *Ibid.*, p. 53.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 54.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 554.

Pourtant, il n'est pas vrai que Barthes n'a pas de projet de livre lorsqu'il finit son cours sur *La Préparation du roman. Vita Nova*, le grand motif (en tant que thème et en tant que raison d'être) du cours au Collège de France sert de titre pour un projet que Barthes mène depuis 1979, de manière concomitante aux cours et à d'autres travaux. *Vita Nova* est composé tout d'abord de huit feuillets manuscrits dont les premiers écrits remontent au mois d'août 1979. La version en fac-similé et la transcription de ce projet ont été publiées posthument en 1995, dans le dernier volume des *Œuvres complètes*. Ce sont des notes peu rédigées où Barthes esquisse des thèmes (« l'acédie amoureuse⁵⁷ » ; « l'Oisiveté pure⁵⁸ »), des figures ou possibles personnages (« le Gigolo ; le Jeune homme inconnu ; l'Ami⁵⁹ »), des formes (« le Récit » ; « la Relation de soirée » ; « Faux dialogues⁶⁰ ») pour une œuvre à venir, dont le prologue serait, comme il le répète plusieurs fois dans les feuillets, le deuil de sa mère.

d) Pour une dédramatisation de Vita Nova

Certains chercheurs soutiennent que le roman fantasmé de Barthes n'est jamais venu à terme. C'est le cas de Diana Knight, l'une des premières à étudier les feuillets de *Vita Nova*, qui affirme que l'essence même de ce projet était son échec⁶¹. Jean-Pierre Martin, pour sa part, argumente que Barthes n'a pas pu réaliser l'œuvre fantasmée dans *La Préparation du roman* car le caractère extrêmement intertextuel du projet l'aurait empêché de trouver un fil d'écriture⁶². Pour Compagnon,

⁵⁷ Id., « Transcription de *Vita Nova* », in *OC V*, p. 1009.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 1010.

⁵⁹ *Ibid.* p. 1013.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 1015.

⁶¹ Voir Diana Knight, « Idle thoughts: Barthes's *Vita nova* », *Roland Barthes: special issue of Nottingham French Studies*, v. 36, n° 1, 1997, p. 89-98.

⁶² Voir Jean-Pierre Martin, « Barthes et la "Vita Nova" », in *Poétique*, n° 156, novembre 2008.

l'entreprise d'écrire un roman n'a pas abouti car Barthes se sentait paralysé : « [...] Il ne voulut pas exposer la panne qu'il vivait [...]. Il lui manquait l'inspiration ou la vigueur pour continuer à inventer, pour mettre en œuvre ce qu'il appelait depuis plusieurs années sa *Vita Nova*, vie libérée de la répétition du "ronron", vie toute consacrée à l'écriture⁶³ ».

Pour retrouver la dimension concrète de *Vita Nova*, il faut regarder outre les huit feuillets. D'abord, il faut considérer que Barthes écrit l'un de ses livres le plus important justement dans cette période : *La Chambre claire*, sur la photographie, se configure comme un tombeau pour sa mère et inaugure un nouveau langage, peut-être celui auquel Barthes songe lors de la conférence « Longtemps... » et des premières séances de *La Préparation du roman*. Pour Bonnet, *La Chambre claire* accomplit le dépassement de la crise de Barthes pour dire l'amour : « Barthes y assume sans réserve le langage de la charité, à travers l'énonciation d'un discours à la première personne, sans guillemets et sans ironie⁶⁴ ». Selon Bernard Comment, *La chambre claire* peut même être considéré comme le roman que Barthes rêve d'écrire dans *La Préparation...* : « [...] Entre les deux cours, au printemps 1979 (du 15 avril au 3 juin), c'est l'écriture du livre sur la photographie, *La Chambre claire*, qui est probablement le roman de Barthes, un roman inouï, totalement novateur, une fiction de la résurrection de l'être aimé⁶⁵ [...] ». Éric Marty, pour sa part, appelle *La Chambre claire* : un « roman du monde⁶⁶ ».

Cependant, Barthes ne semble pas sentir son désir de roman s'apaiser par la rédaction de *La Chambre claire*, ce « tout petit » livre, selon son mot, comme nous l'avons vu plus haut. Mais cela ne veut pas dire que le roman est resté en sa forme fantasmatique. Marty, responsable de l'édition des *Œuvres complètes* de Barthes et

⁶³ Antoine Compagnon, *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2005, p. 405.

⁶⁴ Nicolas Bonnet, « Le destinataire des derniers cours », art. cit., p. 168.

⁶⁵ Bernard Comment, « Avant-propos », in Roland Barthes, *La Préparation...*, op.cit., p. 9.

⁶⁶ Éric Marty, « Présentation », in Roland Barthes, *OC V*, p. 18.

de la gestion du fonds Roland Barthes à la Bibliothèque Nationale de France, a déjà signalé l'existence de plusieurs écrits qui peuvent être mis en rapport avec ce projet, dont certains ont d'ailleurs été publiés, comme « Délibération », *Journal de deuil*, « Incidents » et « Soirées de Paris⁶⁷ ». Mais ce qui modifie beaucoup la perspective sur *Vita Nova*, c'est l'analyse des archives barthésiennes. Quelques chercheurs qui ont eu accès aux manuscrits (conservés d'abord à l'Institut de mémoire de l'édition contemporaine, l'IMEC, et depuis 2010 à la Bibliothèque Nationale de France) ont conclu que le roman *Vita Nova* se matérialise dans plusieurs écrits éparpillés, dont un grand nombre sont restés inédits. En ce qui concerne « Délibération », *Journal de deuil*, « Incidents » et « Soirées de Paris », leur édition de manière indépendante a contribué à une lecture équivoque de ces écrits, qui appartiennent à un projet beaucoup plus large.

Samoyault, auteur de la biographie plus récente et plus complète de Barthes, soutient que le projet de roman comprend, outre les textes publiés cités ci-dessus, deux journaux inédits, écrits à Urt en 1974 et 1977, certains journaux de voyage et le plus important : un ensemble de 1064 fiches réunies dans un « Grand fichier⁶⁸ » :

Il y a d'abord, rassemblés sous le nom de « Grand fichier », 1064 fiches dont on sait qu'il voulait les insérer dans l'œuvre. Elles correspondent à ce qu'il appelle « fragments » dans les plans et il s'emploie régulièrement à les classer par liasses afin de les inscrire dans la composition. Il les indexe par thèmes : homosexualité, deuil, musique, oisiveté... Certaines de ces fiches sont des

⁶⁷ « Délibération », *Tel Quel*, n° 82, hiver 1979, repris dans *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984 ; *Journal de deuil*, Paris, Seuil, 2009 ; « Incidents » et « Soirées de Paris », in *Incidents*, Paris, Seuil, 1987. Le titre « Soirées de Paris » n'a pas été donné par Barthes, qui avait intitulé ces écrits « Vaines soirées ».

⁶⁸ Une vingtaine de ces fiches, « choisies un peu au hasard », selon le mot d'Éric Marty, ont été reproduites dans Roland Barthes, *Album. Inédits, correspondance et varia*, Paris, Seuil, 2015. Voir Éric Marty, « Avant-propos », p. 372.

réflexions sur l'œuvre en train de se faire, elles comportent alors comme nom de rubrique « VN », c'est-à-dire « Vita Nova »⁶⁹ [...].

Dans ces fiches, Barthes démontre encore l'importance de *Guerre et Paix* de Tolstoï et de la *Recherche* de Proust comme des modèles de l'expression d'un amour extrême et empli de compassion, qui manifesteraient la vérité du sujet. Dans l'une de ses notes, Barthes exalte la magnitude de son entreprise : « J'entends par "roman" une œuvre monumentale, une somme, même romanesque (!) genre R[echerche du] T[emps] P[erdu] ou G[uerre] & P[aix], non une petite œuvre (bien que le mineur puisse être un genre adulte, v. Borges) : à la fois cosmogonie, œuvre initiatique, somme de sagesse⁷⁰. » Selon Samoyault, « la force de "Vita Nova" tient dans ce consentement radical au pathos, au moment pathétique, qui fait du projet de Barthes une ambition magnifique. C'est lui qui permet de comprendre l'inclusion dans le livre de tout un matériau divers : les amis, les vaines soirées, les amours clandestins, les difficultés à faire, le ressassement⁷¹ [...] ».

Claudia Amigo Pino entrevoit des échos de la structure de *Fragments d'un discours amoureux* dans le roman fantasmé par Barthes : en faisant une critique génétique de *Vita Nova*, elle soutient que l'œuvre imaginée par Barthes serait composée de différents types de « discours » : « Quelle que soit sa forme, ce serait un projet apparemment dépourvu d'un récit continu et composé de plusieurs liasses de discours différents. Sans doute cette distribution en liasses correspondait-elle à la structure des *Fragments [d'un Discours amoureux]* : plusieurs assemblages de fragments à partir de figures thématiques⁷² ».

⁶⁹ Tiphaine Samoyault, *Roland Barthes, op. cit.*, p. 650.

⁷⁰ BNF, NAF 28630, « Grand fichier », 20 juillet 1979. Cité dans *Ibid.*, p. 650-651.

⁷¹ *Ibid.*, p. 659.

⁷² Je traduis. « Em qualquer uma de suas formas, seria um projeto aparentemente sem uma narrativa contínua e com vários maços de discursos diferentes. Talvez essa distribuição em maços

Selon ma compréhension, on pourrait effectivement placer plusieurs écrits et aussi des projets inachevés de Barthes dans l'entreprise de *Vita Nova*. Si Barthes y énonce souvent l'idée de faire une œuvre grandiose, il fait aussi preuve d'un grand scepticisme par rapport à son ambition, en décrivant son projet comme un « enfantillage », « un effort de grenouille qui veut se faire aussi grosse⁷³ ». Il me semble ainsi important de dédramatiser un peu l'inachèvement du manuscrit de *Vita Nova* : dans les huit feuillets et très souvent dans le fichier, comme en témoigne Samoyault, l'auteur exprime des changements de sentiments à l'égard de son entreprise. Les plans d'écriture montrent non seulement la recherche d'une forme, d'un langage et de modèles pour cette œuvre rêvée, mais traduisent aussi les mouvements alternés d'élan et de découragement que tout projet peut comprendre. Seulement ce projet a été interrompu par la mort de son auteur. *Vita Nova* n'était pas forcément voué à l'échec, mais il était un fantasme qui menaçait toujours de ne pas venir à terme. Barthes était en quête d'une manière de rendre son désir concret, en maniant les fragments dont il disposait déjà et qu'il était en train d'écrire. Comme l'écrit Samoyault,

L'inachèvement ou l'échec de cette œuvre romanesque ne doivent pas être interprétés. Car ce que les inédits donnent à lire, c'est une pensée de la fabrique de l'œuvre qui dépasse largement la question du livre à faire ou du roman à venir. Barthes a devant lui (ou derrière lui) une quantité impressionnante de fragments non publiés, pour la plupart indexés et classés, à la croisée de l'intime, de l'observation et de la réflexion dont il se demande s'il peut en faire une œuvre. Il avait déjà composé ses livres précédents (*Roland Barthes par Roland Barthes, Fragments d'un discours amoureux*) à partir de ce système de classement à géométrie variable d'un certain

correspondesse à estrutura dos *Fragments* : várias agrupações de fragmentos, a partir de figuras temáticas ». Claudia Amigo Pino, *Roland Barthes...*, *op. cit.*, p. 128.

⁷³ « Tout ceci voudrait dire qu'on abandonne l'enfantillage du Récit *Vita Nova* : ces efforts de grenouille qui veut se faire aussi grosse... ». Roland Barthes, « Transcription de *Vita Nova* », in *OC V*, p. 1017.

nombre de fiches existantes, et produit d'étranges objets hypertextuels⁷⁴ [...].

Vita Nova reste un projet inachevé, mais *La Préparation...* réalise une réflexion assez pertinente sur la forme et les idées à trouver pour transformer le désir d'écrire en une véritable œuvre : dire ceux qu'on aime, faire une notation du présent non-égotique, donner un sens aux événements, se dire soi-même sans ironie et sans guillemets – Barthes voulait, en somme, trouver une vérité de l'écriture, de son écriture. Pour certains critiques, ce serait même la *Préparation* qui aurait empêché la réalisation du roman⁷⁵.

1.2. Désir de roman et « dé-refoulement » de l'auteur

a) Le haïku fait trembler l'autorité

La réflexion de Barthes à propos du Roman dans son cours n'est pas une poétique de l'œuvre à venir, mais une recherche sur la pratique de l'écriture, par laquelle il se demande souvent si elle n'est pas anachronique. Comme il le dit à la troisième séance du cours, le 16 décembre 1978, « on pourra considérer que le cours sera une parole nostalgique qui tournera autour de ce spectre : la mort de la littérature, qui est plus ou moins autour de nous. Mais, à ce moment-là, il faut regarder le spectre en face, à partir de la *pratique*⁷⁶ ». Le spectre de la mort de la littérature n'est pas le

⁷⁴ Tiphaine Samoyault, *Roland Barthes, op.cit.*, p. 651-652.

⁷⁵ À l'instar de Lucy O'Meara, pour qui la méthode de simulation de Barthes postule l'impossibilité même de réaliser l'œuvre. Voir Lucy O'Meara, *Barthes at the Collège de France*, Liverpool, University Press, 2012, p. 171.

⁷⁶ Roland Barthes, *La Préparation...*, *op.cit.*, p. 55.

seul à rôder autour du Roman – il en est de même pour la « mort de l’auteur », comme nous verrons dans les lignes qui suivent.

Barthes consacre les deux premières séances du premier volet du cours, « De la vie à l’œuvre », ainsi qu’une partie de la troisième séance, à présenter son projet. Ce qui s’ensuit, en revanche, assume une forme très différente : Barthes passe à l’examen du haïku, genre de poésie brève traditionnel du Japon qui n’a pas d’équivalent en français. Il justifie ce choix à première vue étrange – étudier une forme poétique orientale afin d’écrire une œuvre on ne peut plus distante, un roman – comme une investigation sur le journal et la notation du présent. Comme il l’affirme, sa mémoire étant faible, son écriture ne peut pas se diriger vers le passé⁷⁷. Elle doit contempler le présent. L’esthétique du haïku qui, comme la photographie, a la prétention de figer l’instant et de faire disparaître le sujet derrière l’élocution, aurait la force de dire le présent. L’étude du haïku est ainsi directement liée à l’intérêt qu’il porte aux journaux d’écrivains et à ses propres tentatives d’écriture. De plus, il est toujours important d’insister sur le fait que le mot « Roman » pour Barthes ne soit pas le roman dans le sens traditionnel, mais équivaut tout simplement à un genre encore indéfini, qui aurait pour trait fondamental la rupture avec son écriture précédente, celle qui s’insère davantage dans le genre de l’essai.

Le deuxième volet du cours, « L’œuvre comme volonté », explore plus pragmatiquement le désir d’écrire, les épreuves que les écrivains doivent surmonter pour accomplir le travail idéalisé, les divers *topoi* du « vouloir-écrire » et aussi les caractéristiques qu’aurait l’œuvre que Barthes songe à écrire. Dans les chapitres qui suivent, je me concentrerai sur ce volet, dont les thèmes étudiés par le critique français serviront à explorer les problèmes soulevés par l’œuvre de Tavares, Vila-Matas et Raczymow. L’une des principales questions que cette thèse propose

⁷⁷ « [...] Je pense que j’ai en moi une faiblesse constitutive qui ne me permet pas de faire n’importe quel roman, ou en tout cas de faire le roman qui serait en accord avec les grands modèles que j’ai indiqués, et cet organe faible e moi, c’est la Mémoire, c’est la faculté de se souvenir. » *Ibid.*, p. 44.

d'examiner, celle de l'autorité littéraire, acquiert une dimension considérable sous cette perspective comparatiste. Car dans le second volet de *La Préparation du Roman*, Barthes revient à l'auteur, dont la sentence de mort proclamée par le célèbre texte de 1967 réverbère toujours, une dizaine d'années après. Il est déjà question de l'auteur – ou davantage de sa disparition – dans l'étude du haïku dans le premier volet du cours. L'une des caractéristiques qui attirent Barthes vers cette forme poétique japonaise est le fait qu'elle ne semble pas exiger une figure auctoriale qui l'accrédite. Barthes raconte avoir reçu comme cadeau un cahier écrit à la main, dans lequel un ami avait compilé des haïkus. Il dit avoir reconnu certains d'entre eux qu'il avait lus dans des recueils, mais est très troublé lorsqu'il se demande si ceux qu'il ne reconnaît pas avaient peut-être été créés par son ami.

J'ai compris à ce moment-là que le haïku était prédisposé à faire trembler la propriété : le miracle du haïku, c'est que chaque haïku est le sujet de lui-même, c'est une quintessence de la subjectivité, mais ce n'est pas l'« auteur ». Le haïku ne donne pas la sensation de l'auteur, il donne la sensation du sujet. Le haïku appartient à tout le monde, en tant que tout le monde peut avoir l'air d'en faire – et qu'il est plausible que tout le monde en fasse. Ainsi m'était démontré que le haïku est du Désir, [...] que le haïku circule : que la propriété – qu'on appelait pour la littérature en latin l'auctoritas (d'où est venu le mot « auteur », précisément) – passe, circule, tourne, comme au Furet et comme fait le désir⁷⁸.

Comme dans le jeu où le furet passe de main en main, le haïku circule sans que l'auteur soit tellement important. Cela peut être attirant, même beau, mais Barthes ne veut pas écrire des haïkus. Il l'étudie pour essayer de comprendre comment passer d'une forme brève à une forme longue, comment écrire une œuvre à partir de fragments. Pour le roman qu'il veut écrire, admettre le retour de l'auteur après avoir déclaré sa mort, a une importance capitale.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 83.

b) Le « retour de l'auteur »

Lors du second volet de *La Préparation du roman*, Barthes envisage de consacrer une partie de la séance du 19 janvier 1980 à l'examen du « retour de l'auteur ». Cependant, les quelques six pages qu'il a préparées pour traiter de ce sujet n'ont jamais été prononcées à voix haute. Barthes ne les a pas lues en raison apparemment d'un manque de temps dû à un problème technique. La séance précédente, le 12 janvier, a été dérangée par une faille dans le micro du conférencier, qui a empêché la transmission du cours à la salle « aveugle » du Collège de France. Le 19 janvier, Barthes choisit de répéter ce qu'il a dit la semaine précédente pour le public de la salle aveugle qui n'a pas pu l'entendre. Cela l'a sans doute obligé à couper une partie prévue de son cours, que je voudrais résumer ci-dessous.

Dans cette partie que Barthes a intitulée dans ses notes « La vie comme Œuvre », il revient à commenter la conception positiviste de l'auteur dans l'histoire littéraire, celle qu'il combat lorsqu'il publie son texte-manifeste « La mort de l'auteur » : « [...] Déformation cruelle et erronée, l'auteur qui est revenu dans ces études, c'est l'auteur externe : sa biographie extérieure, les influences qu'il a subies, les sources qu'il a pu connaître, etc., retour qui n'était pris en rien dans la perspective, la pertinence de la création⁷⁹ [...] ». Ainsi, le retour de l'auteur dont Barthes veut traiter n'a rien à voir avec cet auteur « externe », mais un auteur déjà passé par une remise en question. Il s'agit d'un « dé-refoulement de l'auteur⁸⁰ », comme le dit Barthes, une expression qui rend compte de la totalité du mouvement : empire de l'auteur au XIX^e siècle, refoulement de l'auteur au profit du Texte par la nouvelle

⁷⁹ *Ibid.*, p. 380. L'édition plus récente de *La Préparation du roman*, chez le Seuil, que j'utilise dans cette thèse, est basée sur les enregistrements oraux, comme j'ai informé plus haut. Mais elle intègre aussi les notes de cours lorsque Barthes ne les a pas prononcées. C'est le cas de la partie qu'il avait intitulée « La vie comme œuvre ». Voir p. 380 à 385.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 381.

critique (dont Barthes lui-même était l'un des principaux agents) et, finalement, « dé-
refoulement de l'auteur ». Ce retour, donc, n'est pas un retour innocent aux sources
de l'emprise toute-puissante de l'auteur, mais un renouveau de l'intérêt pour cette
figure et pour sa responsabilité par rapport au Texte. Barthes affirme n'être pas sûr de
ce retour de manière généralisée, mais il parle de ce que cela signifie pour lui
personnellement :

Pour moi [...], la bascule s'est faite au moment du *Plaisir du texte* : ébranlement du sur-moi théorique, retour des textes aimés, « défolement », ou « dé-refoulement » de l'auteur → Il m'a semblé qu'autour de moi, aussi, un goût se déclarait, ici et là, pour ce qu'on pourrait appeler – de façon à ne pas aborder le problème des définitions – la *nébuleuse biographique* (Journaux, Biographies, Interviews personnalisées, Mémoires, etc.), manière, sans doute, de réagir contre le froid des généralisations, collectivisations, grégarisations et de remettre dans la production intellectuelle un peu d'affectivité « psychologique » : laisser un peu parler le « Moi », et pas toujours le *Sur-Moi* ou le *Ça* → La « curiosité » biographique s'est alors librement développée en moi [...]⁸¹.

Le retour de l'auteur pour Barthes consiste donc en l'intérêt renouvelé pour la biographie des auteurs, qui intervient dans sa propre œuvre à partir du *Plaisir du texte* (1973). Mais on pourrait faire remonter cet intérêt à *Sade, Fourier, Loyola*, de 1971, où Barthes centre son étude sur la figure de trois auteurs, dont deux (Sade et Fourier) ont même leur vie racontée à la fin du livre, selon le modèle de la « vie d'auteur » ou d'artiste. C'est dans la préface de *Sade, Fourier, Loyola* que Barthes admet le « retour amical de l'auteur⁸² » et qu'il annonce son concept-valise du biographème. Mais qu'est-ce qui change lors du *Plaisir du texte* par rapport à la figure de l'auteur ? Barthes y arrive, il me semble, à exprimer plus exactement en quoi consiste ce retour

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Id., *Sade, Fourier, Loyola*, in *OC III*, p. 705.

fantasmagique annoncé auparavant dans la préface de *Sade, Fourier, Loyola* : l'auteur fait son retour en tant que figure désirée par le lecteur.

Comme institution, l'auteur est mort : sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu ; dépossédée, elle n'exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit : 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 (sauf à « babiller »)⁸³.

C'est sans doute dans l'idée de « plaisir du texte » que réside l'un des liens entre le retour de l'auteur chez Barthes et le désir de devenir romancier : dans l'effort de concilier l'innovation des avant-gardes avec le confort du classique. Il faut d'abord rappeler que, selon Barthes, un texte peut dégager du plaisir ou de la jouissance, car ce binôme ne traduit pas exactement une opposition. Il est un texte de plaisir si le lecteur le lit dans le plaisir ; il est un texte de jouissance si le lecteur est capable d'en extraire de la jouissance. Par cette manœuvre, Barthes parvient à imaginer une textualité à la fois innovatrice et agréable à lire. Pour Samoyault,

le plaisir devient l'espace neutre par excellence : en refusant de tenir la distinction entre plaisir et jouissance comme une vraie opposition, en la faisant vaciller, Barthes réconcilie – ou du moins peut-il avoir le sentiment de le faire – les deux postulats contradictoires qui sont les siennes depuis toujours: d'un côté le Moderne, la violence, les ruptures, la subversion (la jouissance); de l'autre le Classicisme, le confort, le romanesque, l'étendue (le plaisir)⁸⁴.

⁸³ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, in *OC IV*, p. 235.

⁸⁴ Tiphaine Samoyault, *Roland Barthes, op. cit.*, p. 516.

L'auteur qui revient dans l'œuvre selon Barthes se retrouverait, ainsi, dans cette suspension : détruit au nom du Texte et de la jouissance ; réadmis au nom du plaisir et de la nécessité des lecteurs de remonter le texte à une origine. On a affaire, ainsi, à un auteur mort-vivant, à la fois institution dépassée et morte et figure fantomatique désirée, qui vit grâce à l'amour de ses lecteurs. Je reviendrai désormais à *La Préparation du roman* pour essayer de comprendre cette idée « dé-refoulement de l'auteur », à la lumière de ces considérations sur le rapport entre le « plaisir du texte » et l'autorité littéraire.

c) Le « biographème » : l'auteur redevient désirable

Lors de la séance du 19 janvier 1980, toujours dans les notes sur le retour de l'auteur que Barthes n'a jamais prononcées, il propose d'examiner rapidement un changement dans la question biographique dans des œuvres importantes du XX^e siècle, notamment chez Gide et Proust. Il commente sa fascination pour le *Journal* de Gide depuis sa jeunesse, sur lequel il a écrit l'un de ses premiers textes. Il affirme qu'elle se doit à la « complexité du réseau d'énonciation », car l'auteur ne se présente pas comme un témoin des événements, mais comme un « acteur d'écriture⁸⁵ ». Selon Barthes, dans le *Journal* de Gide « la vie se donne à lire comme tout entière dirigée vers la constitution de l'œuvre⁸⁶ ». C'est la même force qu'il retrouve dans la *Recherche* de Proust : « L'expérience – l'œuvre proustienne – sous son nouvel éclairage, introduit, différente de la biographie, l'*écriture de vie*, la vie écrite (au sens fort, transformateur du mot "écriture"), la "*bio-graphématique*" (qui est, lui aussi, indissolublement, chez Proust, une thanatographie). Le principe nouveau qui permet

⁸⁵ Roland Barthes, *La Préparation...*, *op.cit.*, p. 382.

⁸⁶ *Ibid.*

cette nouvelle écriture = la division, la fragmentation, voire la pulvérisation du sujet⁸⁷ ».

Si Proust, dans « La mort de l'auteur », figure comme l'un des responsables pour la disparition du « père » fondateur du texte, il apparaît ici comme la possibilité du retour de l'auteur, qui réside justement dans la fragmentation du sujet. Comment expliquer ce contre-sens ? Il me semble que, lorsque Barthes élit Proust comme l'un de ses guides pour retrouver l'auteur, il a compris que celui qui « écrit la vie » n'est pas un sujet unifié, mais une figure plurielle. Et, surtout, il se concentre sur la figure de l'auteur comme celui qui se met en position d'écriture, comme celui qui veut écrire, et non pas comme celui qui a déjà écrit et accompli une œuvre. L'« écriture de vie » est une écriture du désir et non pas de l'accomplissement – celle du cheminement et non pas du but, si nous avons recours au Tao. En ce sens, c'est grâce à l'identification avec cette écriture de vie, une écriture en train de se faire – que réalisent Proust et Gide – que Barthes peut songer à écrire sa propre vie. Pour éclairer l'attrance que la « bio-graphématique » de Gide et Proust exerce sur Barthes dans *La Préparation du roman*, il convient de revenir sur la conférence « Longtemps je me suis couché de bonne heure » et, dans le cas de Gide, un peu plus en arrière : dans *Roland Barthes par Roland Barthes*.

Dans « Longtemps... », Barthes examine le « marcellisme », la fascination qu'il voit s'accroître pour le « je » de *La Recherche*, « Marcel », en opposition au « proustisme ». Marcel est une figure hybride car il est « à la fois enfant et adulte⁸⁸ », mais aussi, bien que Barthes ne le dise pas, car il est un mélange entre l'auteur et le narrateur. Barthes met l'accent sur l'identification que lui suscite Proust/Marcel en tant qu'écrivain du désir d'écrire :

⁸⁷ *Ibid.*, p. 383.

⁸⁸ Roland Barthes, « Longtemps... », in *OC V*, p. 465.

[...] Dans certains cas marginaux, dès lors que le lecteur est un sujet qui veut lui-même écrire une œuvre, ce sujet ne s'identifie plus seulement à tel ou tel personnage fictif, mais aussi et surtout à l'auteur même du livre lu, en tant qu'il a voulu écrire ce livre et y a réussi ; or, Proust est le lieu privilégié de cette identification particulière, dans la mesure où *La Recherche* est le récit d'un désir d'écrire : je ne m'identifie pas à l'auteur prestigieux d'une œuvre monumentale, mais à l'ouvrier, tantôt tourmenté, tantôt exalté, de toute manière modeste, qui a voulu entreprendre une tâche à laquelle, dès l'origine de son projet, il a conféré un caractère absolu⁸⁹.

Le biographème proustien est un lieu d'identification pour Barthes, qui y cherche son propre désir de devenir écrivain et la façon de surmonter l'essai (*Contre Sainte-Beuve*) pour écrire une grande œuvre proprement littéraire (*À la recherche du temps perdu*), comme nous allons le voir dans le prochain chapitre. L'auteur Proust que Barthes désire être n'est pas l'auteur qui signe le monument, mais l'auteur angoissé qui est en train d'exécuter une tâche, celle d'écrire la vie. En ce qui concerne l'importance du biographème de Gide pour Barthes, dans le *Roland Barthes par Roland Barthes* se trouve un fragment révélateur sur le problème de l'autorité littéraire, intitulé « Abgrund » :

Peut-on – ou du moins pouvait-on autrefois – commencer à écrire sans se prendre pour un autre ? À l'histoire des sources, il faudrait substituer l'histoire des figures : l'origine de l'œuvre, ce n'est pas la première influence, c'est la première posture : on copie un rôle, puis, par métonymie, un art : je commence à produire en reproduisant celui que je voudrais être. Ce premier vœu (je désire et je me voue) fonde un système secret de fantasmes qui persistent d'âge en âge, souvent indépendamment des écrits de l'auteur désiré. L'un de ses premiers articles (1942) portait sur le *Journal* de Gide ; l'écriture d'un autre (« En Grèce », 1944) était visiblement imitée des *Nourritures terrestres*. Et Gide a eu une grande place dans ses lectures de jeunesse [...]. L'*Abgrund* gidien, l'inaltérable gidien,

⁸⁹ *Ibid.*, p. 459.

forme encore dans ma tête un grouillement têtue. Gide est ma langue originelle, mon *Ursuppe*, ma soupe littéraire⁹⁰.

Le *Journal* de Gide est une lecture de jeunesse qui marque les premiers textes de Barthes et qui retourne avec force à la fin de sa vie. Plus qu'une influence, Gide est une figure désirée, un modèle d'écrivain pour le critique. Si Gide est sa « langue originelle », comme nous l'avons vu dans le *Roland Barthes par Roland Barthes*, où l'auteur parle de lui-même à la troisième personne, la relecture de son journal semble offrir aussi un modèle pour changer de langue, pour retrouver une façon d'exprimer l'amour à travers une œuvre romanesque. Gide est une « posture à imiter », un auteur à incarner. Il est donc logique pour Barthes de revenir au *Journal* de Gide dans son dernier cours et dans son projet de roman : pour dire la vie, raconter ceux qu'il aime – pour devenir écrivain, en somme – Barthes se met en position de celui « qui veut écrire », il s'habille des habits de l'auteur qu'il désire être. En tant qu'écrivain de la vie, Gide est aussi un modèle de la notation du présent. Barthes s'est intéressé au journal comme genre littéraire depuis sa jeunesse, mais il a eu un rapport ambigu avec l'écriture journalistique – il a tenu quelques journaux, mais toujours de manière hésitante⁹¹. Ou, comme il écrit au tout début de *Délibération*, avant de dévoiler aux lecteurs de *Tel Quel* quelques fragments de sa propre notation quotidienne : « Je n'ai jamais tenu de journal – ou plutôt je n'ai jamais su si je devais en tenir un. Parfois, je commence, et puis, très vite, je lâche – et cependant, plus tard, je recommence. [...] Je crois pouvoir diagnostiquer cette “maladie” du journal : un doute insoluble sur la valeur de ce qu'on y écrit⁹² ».

Genette affirme que Barthes nie l'écriture du journal tout en faisant de la notation un matériau essentiel de son écriture⁹³. *Délibération*, pour Genette, serait un

⁹⁰ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, in *OC IV*, p. 677.

⁹¹ Voir Tiphaine Samoyault, *Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 139.

⁹² Roland Barthes, « Délibération », in *OC V*, p. 668.

⁹³ Voir Gérard Genette, « Le journal, l'anti-journal », *Poétique*, n° 47, septembre 1981, p. 314–322.

« anti-journal » car Barthes y critique le genre et espère, en même temps, le sauver en travaillant « à mort » ce matériau brut jusqu'à ce qu'il devienne autre chose⁹⁴. Pour Amigo Pino, la première partie de *La Préparation du roman*, centrée sur le haïku, pourrait être vue en ce sens : comme une exploration sur l'anti-journal, une recherche sur une notation du présent qui pourrait éliminer à la fois la vanité de l'écriture des événements passés et l'égotisme de l'auteur⁹⁵. Nous revenons ainsi au rôle de l'auteur dans *La Préparation du roman* : Barthes veut-il l'éliminer ou l'exalter ? Je crois qu'il veut les deux. L'auteur que Barthes cherche à devenir est un « auteur amical », si nous reprenons les mots de la préface de *Sade, Fourier, Loyola* : un auteur qui assume une posture, qui se met en position d'écriture, mais qui manie son ouvrage pour entreprendre une écriture de la charité, non-égotique, qui dit l'amour pour les êtres chers et qui s'ouvre au lecteur sans le manipuler.

d) Typologie des « je » : Persona, Scriptor, Auctor, Scribens

Dans la séance du 19 janvier 1980, à la fin de la partie que Barthes a préparée sur l'auteur et qu'il n'a pas proférée, il propose une « typologie des rôles balayés pour l'écriture de vie, c'est-à-dire, en fait, des je qui successivement écrivent⁹⁶ » :

⁹⁴ Genette fait référence à la fin de « Délibération », où Barthes écrit : « [...] Il faudrait sans doute conclure que je puis sauver le Journal à la seule condition de le travailler à mort, jusqu'au bout de l'extrême fatigue, comme un Texte à peu près impossible : travail au terme duquel il est bien possible que le Journal ainsi tenu ne ressemble plus du tout à un Journal ». Roland Barthes, « Délibération », in *OC V*, p. 681.

⁹⁵ « Para que o diário fosse essencial, ele deveria tratar do mundo, e não de um eu. [...] O haicai permitiria continuar na esfera do sujeito, mas ele não seria o "autor", o centro desse egotismo, do qual Barthes tinha em vários momentos marcado uma distância ». Claudia Amigo Pino, *Roland Barthes...*, *op. cit.*, p. 33.

⁹⁶ Roland Barthes, *La Préparation...*, *op. cit.*, p. 384.

- a) *Persona* : la personne civile, quotidienne, privée, qui « vit », sans écrire.
- b) *Scriptor* : l'écrivain comme image sociale, celui dont on parle, que l'on commente, que l'on classe dans une école, un genre, des manuels, etc.
- c) *Auctor* : le *je* en tant qu'il se sent *garant* de ce qu'il écrit ; père de l'ouvrage, assumant sa responsabilité ; le *je* qui se pense, socialement ou mystiquement, écrivain.
- d) *Scribens* : le *je* qui est dans la pratique de l'écriture, qui est en train d'écrire, qui vit quotidiennement l'écriture⁹⁷.

Tous ces « je » sont impliqués dans l'écriture, mais en ce qui concerne l'écriture de vie, affirme Barthes, *persona* et *scribens* peuvent être attachés sans intermédiaire. Par cet attachement, le journal court le grand risque de tomber dans l'égotisme et c'est pourquoi il faut travailler ce matériau brut et le transformer par le biais de l'écriture, dit Barthes. En réalité, Barthes ne le dit jamais, car, rappelons-le, il n'a pas lu ces notes lors de la séance du 19 janvier de « L'œuvre comme volonté ».

Comment interpréter le fait que Barthes saute une partie qui semble si importante ? Pourquoi aurait-il préféré répéter ce qu'il avait dit dans le cours précédent si c'était par manque de temps ? On peut simplement supposer que, pour Barthes, cette partie n'est pas si importante qu'elle me le semble, ou qu'il sent alors qu'elle n'a pas été suffisamment travaillée. En effet, Barthes affirme dans ses notes que ses considérations sur le problème du biographique chez Gide et Proust ne sont « qu'une digression⁹⁸ ». En outre, la typologie de l'auteur reproduite ci-dessus n'est qu'une esquisse, que Barthes n'approfondit pas et qu'il ne dirait « qu'en passant⁹⁹ », comme il l'écrit dans ses notes.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*, p. 382.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 384.

Pourrait-on dire que dans cette interruption, c'est peut-être son « sur-moi théorique » qui intervient, le même « sur-moi théorique » qui a été suspendu par *Le Plaisir du texte* ? Que Barthes hésite à assumer pleinement le retour de l'auteur, lui qui a tant contribué à son discrédit ? Il importe moins d'émettre des suppositions sur ce qu'on ne peut pas savoir que d'essayer de comprendre la portée des réflexions sur l'auteur que Barthes nous livre dans ces notes. La typologie des « je » esquissée rappelle certains classements plus contemporains : *Persona*, *Scriptor* et *Auctor* peuvent être rapprochés, respectivement, des concepts d'auteur « réel », « imaginaire » et « textuel » dans la terminologie de José-Luis Diaz¹⁰⁰. Selon Diaz, l'auteur « réel » est « l'homme de lettres », un sujet biographique et social ; l'auteur « imaginaire » correspond à la fonction-auteur en tant qu'image affichée au public ; et l'auteur « textuel » est celui qui s'identifie en tant que fabricant du texte et signataire responsable de l'œuvre. Pourtant, bien que Barthes n'entre pas dans le détail dans ses notes, il me semble que, contrairement à Diaz, il distingue le rôle social de l'écrivain (*Scriptor*) de la personne biographique (*Persona*), alors que Diaz les mélange en une seule instance (l'auteur « réel »). On pourrait aussi rapprocher la typologie auctoriale de *La Préparation du roman* de celle de Dominique Maingueneau¹⁰¹, reprise plus tard par Jérôme Meizoz : *Persona* et *Scriptor* sont, respectivement, la « personne » (instance biographique et civile) et l'« écrivain » (la fonction-auteur insérée dans le champ littéraire). Mais ni l'*Auctor*, ni le *Scribens* ne peuvent être identifiés comme l'« inscripteur », la troisième instance de Maingueneau, qui correspond à l'énonciateur du texte. En ce qui concerne l'*Auctor* de Barthes, il semble faire référence à une instance plus large, une fonction-auteur qui pourrait englober les autres instances, s'approchant, ainsi, de ce que Meizoz appelle « posture¹⁰² », et définit comme « la manière singulière d'occuper une “position” dans le champ

¹⁰⁰ Voir José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies actoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, 2007.

¹⁰¹ Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

¹⁰² Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine érudition, 2007.

littéraire¹⁰³ ». À une différence importante : Barthes semble distinguer entre la fonction-auteur issue de l'auteur lui-même – l'*Auctor*, qui « se sent garant de ce qu'il écrit » et qui se voit en tant qu'écrivain – et celle perçue socialement – *Scriptor*, « image sociale », « celui dont on parle » –, alors que l'idée de « posture » de Meizoz réfute une division entre image interne et externe de l'auteur, réunissant l'image que l'auteur construit de lui-même à celle perçue par le lecteur (qui n'est jamais complètement conforme à celle envoyée par l'auteur).

Les concepts de « posture » de Meizoz et d'« écrivain imaginaire » de Diaz se trouvent, il me semble, en germe dans l'œuvre de Barthes. La typologie des auteurs, bien que restée assez sommaire dans *La Préparation...*, est fruit d'une maturation au long de toute son œuvre, ce que Meizoz et Diaz ne manquent pas de remarquer. En 1993, quatorze ans avant la publication de *L'Écrivain imaginaire...*, Diaz esquisse une partie de sa théorie sur l'auteur dans un article qui examine l'intérêt croissant de Barthes sur la biographie des écrivains. Diaz s'attarde sur un fragment de *Roland Barthes par Roland Barthes* intitulé « L'écrivain comme fantôme », où le Barthes aborde son rapport au *Journal* de Gide. Alors que dans « Abgrund », vu plus haut, Barthes s'intéressait au langage de Gide, dans ce fragment il est question d'une image à imiter : « [...] les pratiques, les postures, cette façon de se promener dans le monde, un carnet dans la poche et une phrase dans la tête (tel je voyais Gide circulant de la Russie au Congo¹⁰⁴ [...]) ». Selon l'interprétation de Diaz, « on se rend compte que l'homme Gide [...] n'est pas aimé comme un pur être humain. C'est l'impossible mirage d'une posture, belle et fuyante, qui irrite le désir de l'initié, réduit au rôle de voyeur. Ce qu'il voudra copier, ce n'est en fait ni l'homme ni l'œuvre, mais leur ombre portée mêlée et insaisissable¹⁰⁵ [...] ».

¹⁰³ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰⁴ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, in *OC IV*, p. 657.

¹⁰⁵ José-Luis Diaz, « L'écrivain comme fantôme », in Catherine Coquio et Régis Salado (éds.), *Barthes après Barthes. Une actualité en questions. Actes du Colloque International de Pau, 22-24 novembre 1990*. Publications de l'Université de Pau, 1993, p. 80.

L'idée de « posture » de Meizoz est de même redevable, au moins en partie, de Barthes. Dans le deuxième volume de *Postures...*, Meizoz propose de revenir sur la notion d'écriture telle que le critique la présente dans *Le Degré zéro de l'écriture*. Selon Meizoz, cela ouvre à un champ d'analyse qui considère la littérature comme un discours situé et l'auteur comme muni d'un masque. Cependant, dit Meizoz, Barthes aurait abandonné cette perspective au profit de l'étude du texte : « Certes, le *corps* de l'auteur continuait à le fasciner, au fil d'une lecture désirante. Mais une fois celui-ci déclaré mort, dans le célèbre article de 1968 (*sic*), il ne restait qu'à se consacrer aux fêtes privées du langage¹⁰⁶. » Cette vision me paraît critiquable si on considère les constants retours à l'auteur éparpillés dans l'œuvre de Barthes, d'autant plus que sa typologie de l'auteur, dans son dernier cours, pointe vers les recherches postérieures, dont Meizoz est l'un de plus importants représentants.

La distinction faite par Barthes entre *Auctor* et *Scriptor*, entre image interne et externe de l'auteur, est symptomatique de sa recherche pour une « *vita nova* ». Lorsqu'il parle de son projet de roman, il énonce son désir de changer de langue. Cela implique interrompre d'une certaine manière le flux des discours qu'on espère de lui. Dans la séance du 15 décembre 1979 de « L'œuvre comme volonté », Barthes commente son désarroi par rapport à son image publique en tant qu'écrivain :

[...] Il m'arrive de constater avec tristesse [...] que mon écriture entraîne dans l'opinion publique, journalistique, des malveillances, des reproches d'intellectualisme, de défaut d'instinctuel, de défaut de spontanéité, de défaut de chaleur [...]. Je peux rêver par conséquent d'une autre écriture, d'une contre-Écriture qui dirait de moi, qui imposerait au monde [...] une image contraire, que je sens exister et même bouillonner en moi : à savoir

¹⁰⁶ Jérôme Meizoz, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine érudition, 2011. p. 8.

l'émotivité, la sympathie, l'indignation, etc., toutes les valeurs justement de la passion[...]»¹⁰⁷.

Dans le colloque à Cerisy consacrée à son œuvre, « Prétexte », en juin 1977, Barthes signale déjà son angoisse envers la perception de sa figure auctoriale publique. Dans une communication qu'il présente lui-même, intitulée « L'image », il définit l'image comme « ce que je crois que l'autre pense de moi¹⁰⁸ ». En commentant des propos blessants d'un texte du magazine *L'Égoïste* qui l'avait décrit comme un « collectionneur d'avant-gardes¹⁰⁹ », il dit aspirer à une libération des conceptions qu'on lui colle et qui sont inépuisables : « Le langage (des autres) me transforme en image, comme la pomme de terre brute est transformée en frite. [...] Rien à faire, je dois passer par l'Image ; l'image est une sorte de service militaire social ; je ne puis m'en faire exempter ; je ne puis me faire réformer, désertier, etc.¹¹⁰ » Lorsque, dans *La Préparation...*, Barthes exprime son désarroi, il n'est plus question de « rien à faire », car il y a une solution, même si elle n'est qu'un rêve : cette « contre-Écriture » qui dirait sa passion et qui lui ôterait l'image de critique obscur. Pour revenir à la typologie des « je », on pourrait affirmer que cette image dont Barthes veut se débarrasser est celle du *Scriptor* Roland Barthes – son image extérieure, son égo d'écrivain en tant qu'il est perçu par le public. Et il rêve de le faire par le biais d'une écriture neuve, imposant ainsi, de l'intérieur, une autre figure – celle de l'*Auctor* qu'il désire être.

¹⁰⁷ Roland Barthes, *La Préparation...*, *op.cit.*, p. 306-307.

¹⁰⁸ Id., « L'image », in *OC V*, p. 516. Ce texte fut d'abord publié dans Antoine Compagnon (éd.), *Prétexte. Roland Barthes*, Paris, Union générale d'édition, coll. « 10/18 », 1978, et repris dans *Le Bruissement de la langue*.

¹⁰⁹ *L'Égoïste*, n° 2, mai 1977. Cité par Roland Barthes, « L'image », in *OC V*, p. 517.

¹¹⁰ *Ibid.*

e) Du Scribens à l'Auctor : comment devenir auteur en trois leçons

Il y a, ainsi, un désir de métamorphose du *Scriptor* vers l'*Auctor* dans le projet de *Vita Nova* de Barthes et qui compte, paraît-il, sur une figure intermédiaire. Il faut tout d'abord noter que, outre les différences signalées ci-dessus par rapport aux instances autoriales de Diaz et Maingueneau/Meizoz, la typologie des « je » de *La Préparation du roman* nous offre un personnage de plus : le *Scribens*. Le *Scribens*, selon Barthes, est « celui qui est en train d'écrire », qui n'a pas achevé son travail mais qui se met en position d'écriture. C'est le *Scribens* que Barthes exalte chez Proust dans la conférence « Longtemps... », cet homme tourmenté qui lutte pour « écrire la vie » ; c'est aussi le *Scribens* qu'il retrouve dans la relecture du *Journal* de Gide, qui travaille pour transformer le vécu en œuvre. Barthes ne s'intéresse pas à la figure monumentale de l'auteur des chefs-d'œuvre, mais à l'ouvrier des mots, celui qui est dans le cheminement. La « biographématique » de Barthes, du moins celle que nous pouvons lire dans *La Préparation du roman*, est une passion pour le *Scribens*, car c'est ce rôle que Barthes désire endosser lorsqu'il annonce sa méthode de simulation : pour comprendre ce que fait un roman, il se met en position de celui qui veut écrire un roman, celui qui recherche sa forme, ses thèmes, qui surmonte des épreuves. Le *Scribens* n'est pas non plus le sujet d'énonciation, le « je » qui n'existe qu'au moment où il se met en position discursive et dont l'étude a contribué à la destruction de l'auteur¹¹¹, comme l'écrit Barthes dans « La mort de l'auteur ». Le *Scribens* qui apparaît dans *La Préparation du roman* est le sujet en train de devenir

¹¹¹ « [...] 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 le 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* : le langage connaît un "sujet", non une personne, et ce sujet, vide en dehors de l'énonciation même qui le définit, suffit à faire "tenir" le langage, c'est-à-dire à l'épuiser. » Roland Barthes, « La mort de l'auteur », in *OC III*, p. 42.

auteur. Bien que le *Scribens* soit celui qui suit un chemin sans l'avoir terminé, Barthes examine dans son cours des *Scribens* d'œuvres achevées – Kafka, Gide, Proust. Car à l'horizon de sa propre expérience réside la possibilité de retrouver une forme pour sa *Vita Nova* et accomplir, ainsi, le désir d'entrer dans une écriture nouvelle.

La différence entre le *Scribens* et l'*Auctor* peut aider à comprendre le « dé-refolement » de l'auteur chez Barthes. En examinant la figure transitoire de l'auteur en train de créer une œuvre, Barthes simule sa propre transmutation, si l'on peut dire, de critique en écrivain, l'action même « d'entrer en littérature » au lieu de parler de la littérature. En prenant la position de celui qui va écrire un roman, il pourra découvrir la voie pour faire sortir sa *Vita Nova*. Mais ce n'est pas une tâche simple, d'autant plus qu'elle implique trois préceptes fondamentaux, en plus des trois « missions » que Barthes avait retenues dans la conférence « Longtemps... » (dire ceux qu'on aime ; donner libre cours au pathos ; n'exercer pas de pression sur le lecteur). Dans la dernière séance de « L'œuvre comme volonté », deux jours avant l'accident qui lui a coûté la vie, Barthes formule les caractéristiques de l'œuvre désirée : « elle doit être simple, elle doit être filiale ; elle doit être désirable¹¹² ». L'*Auctor*, l'auteur « dé-refoulé », sera celui qui aura passé toutes les épreuves d'écriture (l'isolement, la panne, la peur...), qui aura accompli trois missions pour communiquer le pathos et qui aura, finalement, achevé une œuvre qui relève de la simplicité, de la filiation et du désir. Ces trois principes, que Barthes examine brièvement dans ses derniers mots au public du Collège de France – mais qui traversent tout le cours *La Préparation du roman* – seront les guides pour l'étude qui suit. Elle a comme but de découvrir une écriture contemporaine qui prétend elle aussi retrouver l'auteur.

¹¹² Roland Barthes, *La Préparation...*, *op. cit.*, p. 543.

Chapitre 2

Présence de Barthes : Gonçalo M. Tavares, Enrique Vila-Matas, Henri Raczymow

2.1. Gonçalo M. Tavares joue avec le corps de Barthes

a) Les courbes rhétoriques de Maria Bloom

La filiation entre le travail de Gonçalo M. Tavares et celui de Barthes se perçoit tout d'abord dans *A perna esquerda de Paris* (« La jambe gauche de Paris ») suivi de *Roland Barthes e Robert Musil*. Publié par l'éditeur portugais Relógio d'Água en 2004, ce livre appartient à la série *Bloom Books*, consacré au personnage joycien, comme nous pouvons voir dans le classement fourni par Tavares à la fin de son *Atlas do Corpo e da Imaginação*¹¹³. Jusqu'à présent, il s'agit du seul livre à intégrer la série, bien que le personnage Bloom soit le protagoniste du roman *Un voyage en Inde* (2010), classé pour sa part comme « Epopeia » (épopée).

Les deux textes qui composent le livre sont à première vue indépendants : *A perna esquerda de Paris* est une nouvelle fragmentaire, divisée en 21 chapitres qui racontent l'histoire de Maria Bloom et de ses amants ; alors que *Roland Barthes e Robert Musil* est un curieux essai disposé en forme de tableaux, que Tavares nomme des « tables littéraires » (*tabelas literárias*) dans le sous-titre à la page de garde. Dans les cases des tableaux sont répartis des commentaires sur l'œuvre de Barthes et Musil, des citations et des micro-textes fictionnels. Néanmoins, outre le fait que les deux textes se trouvent dans un même volume et appartiennent à la même série, *A perna esquerda de Paris* et *Roland Barthes e Robert Musil* se situent dans le prolongement l'un de l'autre. À mon sens, il s'exerce précisément par la présence des références à

¹¹³ Une image de ce schéma est fournie dans les pages qui suivent.

l'œuvre de Barthes, notamment au texte « L'Ancienne rhétorique : aide-mémoire » (1970).

Le personnage central d'*A perna esquerda de Paris* est Maria Bloom, version tavarienne de Molly Bloom. Comme le personnage de Joyce, Maria Bloom est marquée par l'érotisme. La nouvelle s'ouvre par une description du rapport conjugal de Maria et Bloom – l'apparition du personnage masculin y restant pourtant très limitée. L'amour de Maria est disputé par deux amis. Georg, un homme riche, et Gregor, un poète qui avait « fait des économies¹¹⁴ », décident d'un duel économique : le plus riche gagnera Maria comme prix. Gregor égorge un âne pour démontrer sa force et ensuite tue son ami, qui n'a pas d'armes et qui pensait pouvoir acheter l'amour de Maria avec un chéquier. À la fin du texte, une trentaine d'années après le duel, Maria, vieillie et obèse, est toujours aux côtés de Gregor. Dans la scène de clôture, Maria est menacée par Gregor, vieil homme toujours jaloux de sa femme, armé d'un marteau. Bloom, pour sa part, disparaît du récit peu avant le duel, sans qu'on connaisse son destin.

Dans la première scène d'*A perna esquerda de Paris*, Maria demande à Bloom de lui raconter une histoire en utilisant des gestes, ce à quoi Bloom répond : « je me suis spécialisé dans les essais¹¹⁵ ». Cette remarque donne le ton de ce qui suit : une écriture en effet réflexive, à mi-chemin entre l'essai philosophique et la création littéraire, où il est difficile de distinguer les énonciateurs. À titre d'exemple, nous lisons dans un paragraphe, non loin de la phrase de Bloom que je viens de citer : « Des objets habiles sont des objets qui pourraient être des animaux. Des objets à l stabilité organique, c'est-à-dire : instables. Un objet qui menace, un objet que je ne

¹¹⁴ Je traduis. Dans le texte original, nous lisons : « [...] Gregor [...] era poeta, mas tinha feito economias. » Gonçalo M. Tavares, *A perna esquerda de Paris*, seguido de Roland Barthes e Robert Musil, Lisbonne, Relógio d'água, 2004, p. 53.

¹¹⁵ « Bloom disse : especializei-me nos ensaios. » *Ibid.*, p. 11.

comprends pas, qu'on ne peut domestiquer¹¹⁶. » Puisqu'on traite ici de l'auteur, signataire et garant du texte, on pourrait se demander : qui peut être tenu responsable pour cette réflexion ? Bloom, personnage « spécialisé dans les essais » ? Maria, décrite comme « littéraire dans les extrémités érotiques¹¹⁷ » ? Un narrateur omniscient ? Tavares, l'auteur ? C'est difficile à préciser. Pour l'instant, la remarque de Bloom sur sa spécialisation dans les essais nous servira à comprendre l'apport théorique de Barthes – celui-ci, pourrait-on dire, étant « spécialisé dans les essais » – pour ce texte, où il est nominale cité à trois reprises. Il nous semble que nombre de questions barthesiennes sont reprises et réinterprétées par Tavares dans ce texte, dont l'indécision générique et la « contamination » entre la théorie et la production littéraires, le fragment, la lecture comme un type d'écriture – thèmes que j'étudierai plus loin dans cette thèse.

Dans la première référence explicite au nom de Barthes, nous lisons :

D'un point de vue esthétique, Maria était comme l'écriture de Mallarmé : on ne pouvait pas dire si elle était belle ou laide, attirante ou horrible. Elle avait un corps oblique, incliné, semblable à une diagonale qui aurait des hanches, un volume narratif incapable de faire silence. Maria Bloom parlait beaucoup.

Le corps de Maria Bloom avait quelques lieux communs, comme les hanches larges et abondantes ; mais il avait aussi quelques lieux rares : comme ses seins qui paraissaient discuter entre eux, semblables – comme un ami philosophe avait dit – à la thèse et l'antithèse de Hegel, mais en mieux.

Cependant, lorsque Roland Barthes parle de l'importance de la classification – « dis-moi comment tu classes, je te dirai qui tu es » –, il se soucie essentiellement des noms que l'on donne aux choses qui ne bougent pas. Car, de fait, la seule classification

¹¹⁶ « Objectos hábeis são objectos que poderiam ser animais. Objectos de estabilidade orgânica, isto é : instáveis. Um objecto que ameaça, objecto que não compreendo, não domesticável. » *Ibid.*, p. 12.

¹¹⁷ « Maria Bloom por vezes era literária nas extremidades eróticas [...]. » *Ibid.*, p. 13.

possible pour une chose qui bouge est la suivante : qu'elle se modifie constamment, c'est-à-dire : qu'elle bouge.

Les choses figées, tu peux les appeler par des noms définitifs. Quant aux choses qui bougent : tu leur cours après¹¹⁸.

L'extrait évoqué par Tavares, « dis-moi comment tu classes, je te dirai qui tu es », est issu de « L'Ancienne rhétorique : aide-mémoire » (1970), bien que le titre de l'article de Barthes ne soit jamais mentionné. Ce texte, publié dans la revue *Communications*, est un résumé – à finalité didactique selon Barthes – de son séminaire « Recherches sur la rhétorique » à l'École Pratique des Hautes Études en 1964 et 1965. Barthes y fait une synthèse historique de la rhétorique, suivant d'abord une ligne diachronique et choisissant quelques moments phares pour la discipline entre le V^e siècle avant J.-C. et le XIX^e siècle. Il adopte ensuite une ligne systématique pour essayer de comprendre la rhétorique comme une « machine » et créer un réseau composé de classements – les célèbres figures rhétoriques, qui en réalité ne concernent qu'une partie de la discipline, celle consacrée à l'*elocutio*. Barthes sélectionne certaines figures pour penser à un « 'programme' destiné à produire du discours¹¹⁹ ».

Examinons tout d'abord l'extrait où la mention de Barthes est explicite : « dis-moi comment tu classes, je te dirai qui tu es ». Disposé en italique dans le texte

¹¹⁸ « Maria esteticamente era como a escrita de Mallarmé : não se percebia se era bonita ou feia, atraente ou horrível. Tinha um corpo oblíquo, inclinado, semelhante a uma diagonal com ancas, um volume narrativo incapaz de fazer silêncio. Maria Bloom falava muito. O corpo de Maria Bloom tinha alguns lugares comuns – como sejam as ancas fartas e largas, mas tinha também alguns lugares raros : como os seus seios que pareciam discutir um com o outro ; semelhantes – como um amigo filósofo havia dito – à tese e antítese de Hegel, mas para melhor. No entanto, quando Roland Barthes fala da importância da classificação : “diz-me como classificas, dir-te-ei quem és”, encontra-se preocupado essencialmente com os nomes que se dão às coisas que não se movem. Porque, de facto, a única classificação possível para uma coisa que se move, isto é : que se modifica constantemente, é dizer : move-se. Às coisas paradas podes chamar nomes definitivos. Em relação às coisas que se movem: corres atrás delas ». *Ibid.*, p. 26.

¹¹⁹ Roland Barthes, « L'Ancienne rhétorique : aide-mémoire », in *Communications. Recherches rhétoriques*, n. 16, 1970, p. 175.

original plutôt qu'entre guillemets, ce qui semble dénoter que la phrase n'appartient pas intégralement à Barthes mais la présente comme une parodie de proverbe connu, cet extrait sert à introduire la « passion du classement¹²⁰ » de la rhétorique. Barthes y argumente que le classement n'est jamais neutre, qu'il est toujours idéologique et que les divisions de la rhétorique ont varié au cours de l'histoire de la discipline. Ce préambule semble nécessaire comme mise en garde pour que Barthes dévoile ensuite sa propre « passion du classement », établissant une division de l'art de la parole (et de l'écriture, la principale cible de Barthes) en *inventio*, *dispositio* et *elocutio* et laissant de côté les dernières parties (*memoria* et *actio*), qui n'appartiennent qu'au discours oral.

Au contraire, dans le texte de Tavares, le proverbe parodié de Barthes ne sert pas à mettre en garde, mais à relativiser le « classement » du corps de Maria dans le paragraphe précédent. Comparé à l'écriture de Mallarmé, le corps de Maria devient un discours – qui peut être divisé, classé, analysé – comme le discours persuasif du rhéteur ou le discours poétique. Mais étant une chose mouvante, le corps de Maria résiste au classement. Il est important de remarquer que la première mention de Barthes est précédée d'une conjonction d'opposition (« cependant »), qui suggère qu'il était déjà question de Barthes dans le paragraphe précédent : or, les « lieux communs » et « lieux rares » du corps de Maria sont bien les *topoi* rhétoriques analysés par Barthes dans « L'Ancienne rhétorique ». La Topique, partie de la rhétorique liée à l'*inventio*, s'intéresse aux lieux – les formes vides qui comportent différents thèmes et sujets au choix du rhéteur. Barthes identifie trois définitions de « topique » qui se sont succédées au long de l'histoire de la rhétorique : 1. Une méthode pour trouver des arguments ; 2. Une « grille » de formes vides qui permet à l'orateur de « promener » son sujet et en extraire des arguments ; 3. Une réserve de thèmes existants déjà consacrés. À cause du troisième sens de « topique », l'idée que nous avons aujourd'hui de « lieu commun » est péjorative : un lieu commun est un

¹²⁰ *Ibid.*, p. 195.

thème figé, une banalité qui démontre le manque d'originalité de la part de qui en fait usage.

C'est ce troisième sens de l'expression qui semble prévaloir dans le texte de Tavares. Les « lieux communs » du corps de Maria s'opposent à des « lieux rares », opposition qui correspond probablement à celle faite par Barthes entre « lieux communs » et « lieux spéciaux », ces derniers étant des cases formelles spécifiques à chaque genre rhétorique (judiciaire, démonstratif ou délibératif). Pourtant, l'usage que Tavares fait de « lieu rare » prend une tout autre tournure que celle de « lieu spécial », opérant un glissement de sens qui va du spécifique vers le particulier, l'atypique, l'insolite. Je reviendrai sur cette opposition, qui apparaîtra également dans les tables littéraires de *Roland Barthes e Robert Musil*. Pour l'instant, restons sur les deux autres mentions à Barthes dans *A perna esquerda de Paris*, qui font également référence à « L'Ancienne rhétorique », bien que Tavares ne l'explique pas :

Roland Barthes aurait pu dire que la sémantique d'une phrase ne dépend pas de la Nature. Ni d'un beau coucher du soleil ou des excréments troublants d'un animal de grande taille, comme l'éléphant. La sémantique et la grande dialectique ne sont pas des paragraphes zoologiques, elles ne font même pas partie d'un jardin¹²¹.

Et, un peu plus loin:

¹²¹ « Roland Barthes poderia ter dito que a semântica de uma frase não depende da Natureza. Nem do belo pôr-do-sol nem das perturbantes fezes de um animal de grande porte, como o elefante. A semântica e a grande dialética não são alíneas zoológicas, não fazem sequer parte de um jardim. »
Gonçalo M. Tavares, *A perna esquerda...*, *op. cit.*, p. 42-43.

L'éducation pour sortir du silence (R. Barthes) devra avoir la même importance et le même nombre d'heures à l'école que l'éducation pour entrer dans le silence. Il te faut plus de temps pour entrer dans le silence que pour sortir du silence. Pour sortir du silence un mot suffit. Pour y entrer, tu dois en taire des milliers et encore des milliers de bruits.

Le silence demande de l'effort¹²².

Tavares semble réinterpréter ici les réflexions de Barthes autour d'une question importante pour son étude sur la rhétorique : l'idée de discours comme construction rationnelle, qui s'oppose à la naturalité d'une parole impétueuse ou du silence. Examinons d'abord la bribe de phrase de Barthes reprise par Tavares dans la dernière partie de la citation ci-dessus (« l'éducation pour sortir du silence »), qui se rapporte à la scolarité rhétorique. Barthes écrit :

On voit combien cette pédagogie force la parole : celle-ci est cernée de tous côtés, expulsée hors du corps de l'élève, comme s'il y avait une inhibition native à parler et qu'il fallût toute une technique, toute une éducation pour arriver à sortir du silence, et comme si cette parole enfin apprise, enfin conquise, représentait un bon rapport « objectal » avec le monde, une bonne maîtrise du monde, des autres¹²³.

La rhétorique comme enseignement qui force l'élève à « expulser » la parole revient lorsque Barthes commente le proème, le prélude du chant des aèdes, dont la fonction serait « d'apprivoiser » le langage, car commencer à parler c'est « risquer de

¹²² « A educação para sair do silêncio (R. Barthes) deverá ter a mesma importância e número de horas na escola que a educação para entrar no silêncio. Demoras mais tempo a entrar no silêncio do que a sair dele. Para saíres do silêncio basta uma palavra. Para entrares nele tens de calar milhares delas e ainda milhares de ruídos. O silêncio requer esforço. » *Ibid.*, p. 43.

¹²³ Roland Barthes, « L'Ancienne rhétorique... », art. cit., p. 181-182.

réveiller l'inconnu¹²⁴ ». Tavares inverse l'idée avancée par Barthes et propose une éducation consacrée au silence : le silence ne serait donc pas un état « naturel » qui précéderait le discours, mais un travail d'effacement des mots déjà existants. Le silence semble ici se rapporter à la littérature – mais ce rapport repose moins sur une idée de littérature puisée dans l'incommunicabilité (à l'instar d'une lecture blanchottienne, comme celle du *Livre à venir* de 1959) que sur une notion du discours littéraire comme se distanciant du langage courant, qui tarit les mots existants pour pouvoir en créer d'autres, nouveaux. Cela nous mène à la première partie de la citation d'*A perna esquerda de Paris* exposée supra : « Roland Barthes aurait pu dire que la sémantique d'une phrase ne dépend pas de la Nature. » En effet, dans « L'Ancienne rhétorique », Barthes analyse l'importance historique donnée aux figures rhétoriques comme un indice de l'écart entre le langage propre et le langage figuré. Pour Barthes,

[...] le sens propre ne peut être le sens très ancien (l'archaïsme est dépayçant), mais le sens *immédiatement antérieur à la création de la figure* : le propre, le vrai, c'est, une fois de plus, l'*auparavant* (le Père). Dans la Rhétorique classique, l'*auparavant* s'est trouvé *naturalisé*. D'où, le paradoxe : comment le sens propre peut-il être le sens « naturel » et le sens figuré le sens « originel »¹²⁵?

Barthes questionne la « naturalité » du sens propre, qui ne serait « propre » que par opposition à « figuré ». Si le sens figuré intervient sur le sens propre, c'est-à-dire après le sens propre, quel sens serait-il donc à l'origine ? Tavares semble pousser la réflexion de Barthes vers d'étranges formules qui problématisent l'idée d'un sens premier et naturel du langage, comme nous lisons aux premières pages d'*A perna esquerda de Paris* :

¹²⁴ *Ibid.*, p. 214.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 221.

La nature est plus nombreuse que la littérature, mais en échange la littérature est plus rare que la nature. Il n'y a pas de phrases naturelles, il n'y a que des phrases artificielles. Cependant, artificiel ne veut pas dire faux : ce n'est que quelque chose qui grandit différemment par rapport à la nature. Certaines phrases, après être apparues, grandissent autant que certains animaux ou certaines plantes¹²⁶.

Les phrases qui « grandissent » peuvent être lues comme celles qui auront un sens propre, qui apparaîtront au fil du temps comme naturelles – alors qu'elles ne sont que des constructions, « artificielles » comme toute phrase. Par extension, les phrases qui « grandissent » peuvent aussi être lues comme celles qui deviendront des lieux communs, au point d'être perçues comme si elles faisaient partie de la nature, à l'instar des animaux et des plantes. Si l'on suit cette ligne de réflexion, Barthes effectivement aurait pu écrire que la « sémantique d'une phrase ne dépend pas de la Nature », comme le propose Tavares. Mais je voudrais attirer l'attention surtout sur l'expression « Barthes aurait pu dire » : l'auxiliaire de modalité laisse entendre que Barthes aurait pu écrire cela, mais il ne l'a pas fait, ce qui nous donne la mesure du rapport que Tavares entretient avec l'écriture de Barthes. Il s'agit d'un rapport de continuation, par lequel l'écrivain portugais revendique une filiation barthesienne mais en se donnant la liberté de l'interpréter à son gré et d'y donner une suite toute particulière. J'irais même un peu plus loin pour dire que Tavares écrit à partir du désir d'écrire de Barthes – car l'étude de « L'Ancienne rhétorique », comme nous verrons dans cette thèse, exprime déjà sa volonté de passer à la fiction.

¹²⁶ « A natureza é mais numerosa que a literatura, mas em compensação a literatura é mais rara que a natureza. Não há frases naturais, apenas frases artificiais. Artificial no entanto não é o mesmo que falso : é apenas algo que cresce de maneira diferente da natureza. Certas frases, depois de aparecerem, crescem tanto como certos animais ou certas plantas ». Gonçalo M. Tavares, *A perna esquerda...*, op. cit., p. 12.

Les « lieux communs » et les « lieux spéciaux » de la rhétorique étudiés par Barthes trouvent ainsi une résonance toute nouvelle dans *A perna esquerda de Paris*, mais aussi dans le texte qui le suit dans le volume, *Roland Barthes e Robert Musil*. C'est le rapport à « L'Ancienne rhétorique: aide-mémoire » de Barthes qui semble effectivement nouer les deux textes de Tavares, comme je tenterai de le montrer ci-dessous.

b) La « table littéraire » : un phalanstère composé de lieux rares

Présenter *Roland Barthes e Robert Musil*, essai disposé en tableaux semblables à ceux qu'on utilise pour organiser des informations et des calculs dans le logiciel Excel, n'est pas une tâche simple. La forme plus adaptée (ou plus honnête) de le faire serait peut-être de décrire brièvement un parcours de lecture qui consiste en un même mouvement, répété plusieurs fois. Ce mouvement se décompose en trois temps : j'ai d'abord tenté de comprendre le signifié de chaque fragment, avant d'essayer de le classer en un genre littéraire ; puis, j'ai cherché à établir un rapport entre chaque fragment – puisqu'il n'y a pas à proprement parler de continuation entre eux – et je me suis appliquée à comprendre la logique qui semble orienter leur disposition.

Le texte de Tavares débute par un premier tableau, de cinq lignes par cinq colonnes. Chaque cellule se compose soit d'espaces vides, soit de textes courts – certains occupent plusieurs lignes, d'autres ne constituent même pas des phrases complètes¹²⁷. Ce premier tableau s'étend sur deux pages. À la troisième page, un nouveau tableau se présente – les tableaux ne sont pas numérotés, contrairement aux chapitres –, qui possède neuf lignes par cinq colonnes et occupe trois pages. Dans le

¹²⁷ Un exemple de la disposition des tables littéraires de Tavares est reproduit dans les pages qui suivent.

premier fragment de ce tableau, nous lisons : « Au sous-sol on a trouvé plusieurs chiens enterrés¹²⁸ ». Nous ne savons pas où se trouve ce sous-sol, car le tableau précédent ne mentionne aucun immeuble. Pour poursuivre sa lecture, le lecteur occidental aura naturellement tendance à aller vers le fragment positionné immédiatement à droite du précédent : « Les canailles avancent le dimanche vers la messe et prient avec exactitude¹²⁹ ». Comment interpréter cela ? Les « canailles » seraient-ils responsables du meurtre des chiens enterrés ? Suivant le même ordre de lecture, nous trouvons dans le fragment suivant : « Une phrase qui déterminerait l'objet de la phrase suivante ; cela nous paraît une exagération, un excès, la sensation que quelque chose veut nous obliger à quelque chose¹³⁰ ». Très rapidement, nous constatons qu'il sera impossible de trouver la continuation de chaque fragment, car il ne s'agit pas d'un récit, d'autant plus que l'énonciateur vient d'annoncer lui-même, dans une opération autonymique, que ses phrases ne doivent pas afficher une cohésion.

Comment classer les textes qui intègrent des tableaux ? Des idées philosophiques ? Des aphorismes ? Des assertions ? Des hypothèses ? Le début, le milieu ou la fin d'un conte ? Des citations ? Des poèmes ? Poursuivons notre lecture, afin de répondre à ces questions. À la dernière ligne de la page, nous lisons des fragments qui trouvent leur suite à la page suivante, tels que : « Le chien sans tête ne grognait pas » et « Modifier l'eau. Apporter de l'eau à l'eau. La modifier en augmentant la quantité¹³¹ ». Pour suivre le rythme de la phrase, il faut pratiquement mémoriser son début et sa position (de la première à la cinquième colonne). Pourquoi une telle difficulté ? Les espaces blancs contribuent certainement à embrouiller les

¹²⁸ « No subsolo encontraram vários cães enterrados ». Gonçalo M. Tavares, *Roland Barthes e Robert Musil*, op. cit., p. 73.

¹²⁹ « Os canalhas avançam ao domingo para a missa e rezam com exatidão. » *Ibid.*

¹³⁰ « Uma frase determinar o assunto da frase seguinte ; tal nos parece um exagero, um excesso, a sensação de que algo nos quer obrigar a qualquer coisa. » *Ibid.*

¹³¹ « O cão sem cabeça não rosnava » ; « modificar a água. Trazer água à água. Modificá-la pelo aumento de sua quantidade ». *Ibid.*, p. 73-74.

fragments, mais l'écriture de Tavares, en cherchant des constructions linguistiques et images inouïes – un chien sans tête qui ne grogne pas, la possibilité de modifier l'eau – semble vouloir intensifier la sensation qu'il n'est pas possible de prévoir la prochaine ligne et encore moins le texte de la prochaine cellule.

La recherche de l'inouï semble en effet orienter la poétique de Tavares, qui explore les « lieux rares » du langage. L'auteur évoque encore une fois dans *Roland Barthes e Robert Musil* les « lieux communs » et les « lieux spéciaux », dans le même sens que celui attribué aux parties du corps de Maria Bloom dans *A perna esquerda de Paris*. Dans la cellule qui clôture le seul tableau du quatrième chapitre, nous lisons :

Roland Barthes parle des « lieux spéciaux » du langage en opposition aux « lieux communs ». J'écris : aucun être humain n'est dans un lieu insolite s'il emporte avec soi des phrases misérables. Car c'est le langage qui localise l'Homme.

Ce sont les phrases rares qui voyagent et qui connaissent. Toute découverte géographique existe dans la phrase, ou n'existe pas.

Comment veux-tu découvrir, si tu n'apportes pas de liaisons nouvelles entre les mots ?

La découverte d'un lieu est la conséquence, et non pas la cause, de la découverte d'un substantif¹³².

¹³² « Roland Barthes fala dos “lugares especiais” da linguagem em oposição aos “lugares comuns”. Escrevo : nenhum ser humano está num lugar insólito se leva consigo frases miseráveis. Pois é a linguagem que localiza o Homem. São as frases raras que viajam e conhecem. Toda a descoberta geográfica existe na frase, ou não existe. Como queres descobrir, se não trazes ligações novas entre as palavras ? A descoberta de um lugar é a consequência, não a causa, da descoberta de um substantivo. » *Ibid.*, p. 106.

L'opposition n'est donc pas celle avancée par Barthes dans son étude sur l'ancienne rhétorique, mais celle entre une idée plus moderne de « lieu commun » comme cliché (« phrases misérables ») et de « lieu spécial » comme langage insolite (« phrases rares »). On pourrait même dire que cette opposition s'approche davantage de la distinction entre sens « propre » et « figuré ». Tavares joue en outre avec le terme « lieu », qui présente ici à la fois un sens métalinguistique et un sens géographique – ambivalence notée par Barthes lui-même dans son compte-rendu sur les *topoi*.

Il me semble que le rapport au compte-rendu de Barthes sur l'ancienne rhétorique se traduit aussi par la forme du texte de Tavares, dont les tableaux pourraient être décrits comme des « grilles » – mot utilisé par Barthes, comme nous l'avons vu, pour expliquer la deuxième des trois définitions de Topique. Pour Barthes,

Il faut se représenter les choses ainsi : un sujet (*quaestio*) est donné à l'orateur ; pour trouver des arguments, l'orateur « promène » son sujet le long d'une grille de formes vides : du contact du sujet et de chaque case (chaque « lieu ») de la grille (de la Topique) surgit une idée possible, une prémisse d'enthymème. [...] La Topique est accoucheuse de latent : c'est une forme qui articule des contenus et produit ainsi des fragments de sens, des unités intelligibles¹³³.

Ainsi, la Topique étant une « grille » qui facilite la concrétisation d'un argument, à travers le « contact du sujet avec chaque case », il est possible de lire les « tables littéraires » comme une mise-en-scène de l'activité rhétorique : Tavares

¹³³ Roland Barthes, « L'Ancienne rhétorique... », art. cit., p. 207.

« promène » ses sujets à travers les cases, les « lieux » de la topique – bien qu’il choisisse des « lieux rares » plutôt que des « lieux communs » – et en extrait ainsi des « fragments de sens » : des micro-récits, des citations, des bribes de phrases, etc.

L’image de la « grille » est présente aussi dans les études de Barthes de la nouvelle *Sarrasine*, de Balzac. Le séminaire « Analyse structurale d’un texte narratif : *Sarrasine* de Balzac », qui s’est déroulé entre 1967 et 1969, même s’il a commencé en réalité en février 1968, à l’École Pratique des Hautes Études, a servi de matrice pour le livre *S/Z*, publié en 1970. Barthes y propose une « lecture droguée¹³⁴ » du texte. Inspirée par le « Poème du haschich », de Baudelaire, cette lecture consiste en l’examen minutieux de certaines « lexies », qui fait perdre de vue l’ensemble du texte et écarte ainsi l’idée d’un signifié unique et totalisant. Dans le compte-rendu du séminaire, Barthes écrit:

Nous avons découpé le texte en un certain nombre de lexies (environ six cents pour une trentaine de pages) ; ces lexies (ou unités du signifiant au niveau du discours narratif) sont de taille très variable (d’un mot à un paragraphe) ; elles ont été déterminées en fonction de la connotation (ou des connotations) que chacune libère ; ces lexies ne sont pas des fragments rigoureusement discontinus du signifiant, mais plutôt les zones d’une **grille** qui permet de diriger pas à pas l’analyse vers l’observation des sens¹³⁵.

La métaphore de la « grille » prend encore une autre forme : dans les notes du séminaire, Barthes affirme que son objectif n’est pas celui d’épuiser le récit de Balzac ni de chercher son sens secret, mais de donner à voir la pluralité de sens qui s’éprouve dans la contiguïté de certains fragments. Selon Barthes, « il ne s’agit pas de

¹³⁴ Roland Barthes, « *Sarrasine* » de Balzac : séminaires à l’École pratique des hautes études, 1967-1968, 1968-1969, Paris, Seuil, 2011, p. 79.

¹³⁵ Roland Barthes, « Analyse structurale d’un texte narratif : “Sarrasine” de Balzac » (compte rendu d’enseignement), in *OC III*, p. 75. Je souligne.

découvrir l'œuvre, mais de la couvrir d'un transparent quadrillé, de dissocier son tissu en fragments contigus¹³⁶ [...] ». Cette image de « grille » ou de « transparent quadrillé » devient prégnante dans l'étude de *Roland Barthes e Robert Musil* : tout se passe comme si Tavares anticipait sur la tâche d'un critique littéraire hypothétique et couvrait lui-même son texte d'un transparent quadrillé. Rappelons que l'entreprise de Barthes vise à relever ce qu'il y a de « scriptible » dans le texte « lisible » de Balzac. Or, si l'on suit ce raisonnement, c'est comme si Tavares donnait à voir dans son essai sa constitution en tant que texte « scriptible », le présentant déjà morcelé et dissocié par des lignes et des colonnes au lecteur/critique¹³⁷.

Comme nous l'avons vu plus haut dans les « tables littéraires » de Tavares, il y a une affirmation constante de la littérature comme écart, comme déviation du sens propre et du lieu commun. Cette problématique rejoint d'autres textes de Roland Barthes, comme *Sade, Fourier, Loyola, Roland Barthes par Roland Barthes* et « Le grain de la voix », tous mentionnés par Tavares dans ses « tables littéraires ». Le premier m'intéresse plus particulièrement, dans le présent chapitre. Dans son étude sur Sade, Fourier et Loyola, Barthes justifie dans la préface avoir choisi ces auteurs pour leur qualité de « logothètes », de fondateurs de discours. Il me semble que Tavares a lui aussi l'ambition d'être un « logothète », un créateur de discours qui s'éloigne du langage habituel et qui affirme son style et son autorité sur le texte. Tavares cite ce livre de Barthes à quelques reprises dans *Roland Barthes e Robert Musil*, surtout en ce qui concerne les deux essais sur Sade. Mais c'est dans l'analyse faite par Barthes de l'œuvre de Fourier que se trouvent peut-être des rapports plus riches avec les « tables littéraires » de Tavares¹³⁸. Barthes montre comment Fourier opère une série de calculs pour transformer le travail en plaisir dans le phalanstère, la société harmonique qu'il imagine. Barthes écrit sur les chiffres délirants de Fourier (il

¹³⁶ Roland Barthes, « *Sarrasine* » de Balzac..., *op. cit.*, p. 65.

¹³⁷ Je reviendrai sur l'opposition entre « scriptible » et « lisible » plus loin.

¹³⁸ Voir les sections « Le calcul de plaisir », « Nombres » et « Système/systématique ». Id., *Sade, Fourier, Loyola*, in *OC IV*.

parle du « délire » du nombre fouriériste¹³⁹), qui taxinomise et comptabilise dans ses textes tous les éléments de la société dans un immense « calcul de plaisir » : l'époux est malheureux dans son mariage pour huit raisons ; à l'époque de Varron à Rome il y avait 278 opinions contradictoires sur le bonheur et ainsi de suite. Barthes se livre aussi à cette volupté comptable dans son séminaire sur *Sarrasine* : selon ses notes de cours, dans sa « lecture droguée », Barthes identifie 700 unités de sens dans le texte de Balzac (qui se réduisent à 561 dans le livre *S/Z*¹⁴⁰) et affirme que les étudiants ne doivent pas ironiser ce nombre. Il faut faire comme Fourier, dit Barthes, « qui a goûté largement le prestige des nombres, et d'une manière infiniment plus poétique que tous nos humanistes¹⁴¹ [...] ».

Or, c'est précisément le goût poétique du nombre qui guide certains passages des « tables littéraires » de Tavares. L'idée de tableau fouriériste fait une première apparition dans *A perna esquerda de Paris*, où nous pouvons lire une espèce d'annonce de ce que nous rencontrerons dans *Roland Barthes e Robert Musil* : « Un tableau de plaisir où les nombres quantifient les joies locales de l'organisme. Plaisir comme **joie locale, l'euphorie de la partie**¹⁴² ». À la manière de Fourier lu par Barthes, Tavares met en scène son propre « calcul de plaisir » dans ses tableaux qui encadrent le texte dans un dispositif d'exactitude. C'est d'ailleurs dans la figure de Fourier que réside sans doute l'articulation entre le critique français et l'écrivain autrichien, car il existe aussi chez Robert Musil un « calcul de plaisir ». La mathématique occupe une place fondamentale dans les ouvrages cités par Tavares dans les « tables littéraires » : *L'Homme sans qualités* (1930) narre la recherche d'une essence, d'une pureté à travers le dépouillement de tous les attributs de l'homme et l'abolition de la réalité. La mathématique est un moyen pour Ulrich, le personnage

¹³⁹ *Ibid.*, p. 791.

¹⁴⁰ Dans le compte-rendu du séminaire, cité plus haut, Barthes parle d'« environ six cents » lexies. Voir Id., « Analyse structurale d'un texte narratif... », in *OC III*, p. 75.

¹⁴¹ Id., « *Sarrasine* » de Balzac..., *op. cit.*, p. 73.

¹⁴² « Uma tabela de prazeres onde números quantificam as alegrias locais do organismo. Prazer como **alegria local, a euforia da parte** ». Gonçalo M. Tavares, *Roland Barthes...*, *op. cit.*, p. 18.

central, de devenir cet homme complètement nouveau et libre, car elle est le langage de l'abstraction. Dans le roman *Les Désarrois de l'élève Törless* (1906), le protagoniste, un lycéen vivant dans un internat, a une épiphanie lorsqu'il commence à réfléchir sur les nombres imaginaires après un cours de mathématique.

De même que Barthes préconisait dans son cours sur *Sarrasine* – il faut « [...] se rappeler que le droit au nombre est le droit absolu à l'Utopie¹⁴³! » – Tavares se concède ce « droit au nombre ». Pour le rendre visible, je reproduis ici trois tableaux du deuxième chapitre, qui s'enchaînent de la page 95 à la page 96 :

Pour quelle raison la colonne d'un tableau ne sera-t-elle le lieu le plus approprié pour le développement d'une phrase?	On suppose que la phrase se trouve mieux dans l'espace vide d'une feuille.
Comme tout produit naturel, biologique, la phrase trouve des lieux plus propices à la croissance verticale et latérale au long des siècles.	Une plante grandit pendant très longtemps, mais certaines phrases grandissent au long de plusieurs siècles.
Pour quelle raison la colonne d'un tableau ne sera-t-elle le lieu le plus approprié pour le développement d'une phrase?	Et où placer les nombres ?

Une expérience.

2	45									
					76					
				45						456
Joyce	Musil	Proust	Lorca	Broch	Balzac				Rimbaud	

¹⁴³ Roland Barthes, « *Sarrasine* » de Balzac..., *op. cit.*, p. 73.

Joyce	« Majestueux et dodu, Buck Mulligan... »	45			« Est-ce que les poissons n'ont jamais le mal de mer ? » (Ulysse)					« ... et son cœur battait comme fou et oui j'ai dit oui je veux bien Oui ¹⁴⁴ . »

L'énonciateur se demande, à deux reprises, si un tableau ne pourrait abriter des phrases – ce qu'il accomplit, configurant un discours métanarratif, sur l'acte d'écrire le texte que nous sommes en train de lire. Il est question encore une fois de « lieu commun » et de « sens propre », de phrases qui « grandissent » comme des plantes et se trouvent naturalisées. Certains lieux sont plus propices à la « croissance » d'une phrase, comme la page blanche. Mais l'énonciateur veut les faire grandir dans un « lieu rare », inouï : un tableau. Et, dans un effort performatif, il se propose « une expérience » : celle d'introduire des nombres dans un texte littéraire, en les plaçant à côté de noms d'auteurs et des citations du roman *Ulysse*, de James Joyce. Bien qu'on puisse être tenté d'interpréter ces chiffres – correspondent-ils à des nombres de pages, à l'âge des écrivains ou des personnages, à une combinatoire mystérieuse, à des nombres trouvés au hasard dans les textes cités ? –, il me semble qu'il n'y a pas vraiment de méthode. Le désir de trouver un sens ou un système derrière

¹⁴⁴ Je traduis le texte de Tavares. Pour les extraits d'*Ulysse*, j'utilise la traduction française d'Auguste Morel : James Joyce, *Œuvres*, v. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995.

le texte de Tavares s'intensifie peut-être à cause de la forme des tables, que j'ai appelée plus haut un « dispositif d'exactitude ». On pourrait même imaginer Tavares en train de se proposer un défi à la manière de l'Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle), en créant un rite ou une formule mathématique qui régirait la construction de son essai. Mais à mon sens il s'agit ici d'ériger un « tableau de plaisir », comme nous l'avons lu dans *A perna esquerda de Paris*. D'effectuer un « calcul de plaisir » à la manière de Fourier lu par Barthes. Tavares déguste le plaisir du nombre, explore son graphisme et sa sonorité, dans un effort plus poétique que logique. Comme l'écrit Barthes,

[...] Fourier s'attaque au « système » civilisé [répressif], il demande une liberté intégrale [des goûts, des passions, des manies, des lubies]; on s'attendrait donc à une philosophie spontanéiste, mais c'est tout le contraire qu'on a : un système éperdu, dont l'excès même, la tension fantastique, dépasse le système et accomplit le systématique, c'est-à-dire l'écriture : la liberté n'est jamais le contraire de l'ordre, c'est *l'ordre paragrammatisé* : l'écriture doit mobiliser en même temps une image et son contraire¹⁴⁵. [...]

De même que la philosophie fouriériste, les « tables littéraires » de Tavares peuvent être décrites comme un « système éperdu », qui organise un texte poétique en rendant visible une structure imaginaire ; cette structure imaginaire, pourtant, est minée par le texte lui-même, qui nie tout système. Le « systématique » de l'écriture s'accomplit ainsi par le dépassement du système qu'elle semble offrir au lecteur. Mais Tavares ne réalise pas seulement une utopie littéraire ou un tableau fouriériste. Il s'approche de l'entreprise critique et créative de Barthes lui-même. Je rejoins par là l'une des propositions du critique portugais Pedro Eiras, dans son essai *A moral do*

¹⁴⁵ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, in *OC III*, p. 797.

vento (« La morale du vent »), pour comprendre les « tables littéraires » de Tavares, qu'il décrit comme une « participation dans le (ou dans le congédiement du) structuralisme¹⁴⁶ ». Selon Eiras,

Roland Barthes e Robert Musil est une « table littéraire », étrange forme d'écriture et réflexion qui rappelle un premier Roland Barthes, capable de trouver chez Sade, Balzac ou dans la mode des unités minimales systématisables. Mais Barthes découvre, dans le trait très fin qui sépare deux catégories, une épaisseur problématique. Le préjudice ne réside pas tant dans la définition de l'essence des deux figures, mais dans tous les hybrides sacrifiés par le bistouri du schéma. Et Barthes abandonne progressivement les systèmes en faveur du désir qui est, finalement, imprévisible, ascientifique, et beaucoup plus fiable et dangereux¹⁴⁷.

Les « tables littéraires » de Tavares effectivement rappellent le Barthes structuraliste, mais par la mise-en-scène d'un système qui n'a pas de véritable méthode, elles évoquent aussi le Barthes poststructuraliste. À mon sens, les « tables littéraires » donnent une image quasi complète de la transformation subie par l'œuvre de Barthes, de la fascination pour le structuralisme vers l'analyse textuelle fondée sur le plaisir : la sémiologie, la classification et l'inventaire d'objets et de signes, qui ont guidé l'œuvre de Barthes surtout dans les années 1960, évoluent vers leur propre explosion dans le plaisir du texte et la jouissance du lecteur. Dans le premier chapitre de cette thèse, j'esquisse un parcours sur le « dé-refoulement » de l'auteur chez

¹⁴⁶ Pedro Eiras, *A Moral do Vento. Ensaio sobre o corpo em Gonçalo M. Tavares*, Lisbonne, Caminho, Coll. « Estudos de literatura portuguesa », 2006, p. 208.

¹⁴⁷ Je traduis. « *Roland Barthes e Robert Musil* é uma “tabela literária”, estranha forma de escrita e reflexão que lembra ainda um primeiro Roland Barthes, capaz de encontrar em Sade, em Balzac ou na moda unidades mínimas sistematizáveis. Mas Barthes descobre, no traço finíssimo que separa duas categorias, uma espessura problemática. O dano não é tanto a definição da essência de duas figuras, mas todos os híbridos sacrificados no bisturi do esquema. E Barthes abandona progressivamente os sistemas em favor do desejo que é, afinal, imprevisível, a-científico, e muito mais fiel e perigoso ». *Ibid.*

Barthes. Cette transformation de l'autorité semble passer par un déplacement de l'attention de Barthes de la structure du texte vers l'effet de la lecture – un déplacement qui, pourtant, n'inaugure pas l'empire du lecteur mais reconfigure un auteur possible. C'est pourquoi j'ai choisi ici de comparer les « tables » taviariennes aux « grilles » barthésiennes : la « grille », d'abord perçue comme un outil de la construction des discours dans « L'Ancienne rhétorique », puis reconfigurée en « transparence quadrillée » dans les études sur *Sarrasine*, devenant une arme du critique/lecteur pour morceler un texte et l'exposer dans sa multiplicité, se place dans cette transition. La structure des « tables littéraires » semble instaurer un système sans règles – l'écriture comme une « image et son contraire », pour reprendre le mot de Barthes sur les textes de Fourier. C'est comme si les phrases de Tavares glissaient et fuyaient entre les lignes et les colonnes, faisant éclater le système avant même que ses règles soient posées. *Roland Barthes e Robert Musil* est ainsi un texte barthésien au sens fort: il reprend nombre de thèmes présents dans les écrits de Barthes en leur donnant une suite ; en même temps, il dessine dans ses tableaux l'évolution de l'œuvre barthésienne et sa trajectoire mouvante. Comme l'écrit Tavares dans le tableau qui ouvre le deuxième chapitre de *Roland Barthes e Robert Musil*, « ce qui m'intéresse chez Roland Barthes c'est sa manière de placer le mot en diagonale, comme si, en biais, il était en mesure d'interrompre la circulation normale des discours¹⁴⁸ ». Pour Tavares, le regard de Barthes sur le langage transforme le sens commun – il est aussi un « logothète », qui mène son écriture vers des lieux rares.

¹⁴⁸ « O que me interessa em Roland Barthes é o modo de colocar a palavra em diagonal, como se assim ela fosse capaz de interromper o tráfego normal dos discursos ». Gonçalo M. Tavares, *Roland Barthes...*, *op. cit.*, p. 87-88.

c) Le corps de Barthes

À côté de *A perna esquerda de Paris* suivi de *Roland Barthes e Robert Musil*, le livre *Atlas do Corpo e da imaginação. Teoria, fragmentos e imagens* (« Atlas du corps et de l'imagination. Théorie, fragments et images »), publié en 2013 par l'éditeur Caminho, est également redevable de l'œuvre de Barthes. Dans ce volume qui fait plus de 500 pages, Tavares propose une recherche philosophique et littéraire sur le corps. L'*Atlas* est illustré par des centaines de photographies produites par le collectif d'artistes portugais Os Espacialistas (« les espacialistes »), légendées après-coup par Tavares, et divisé en quatre grandes parties : I. Le corps dans la méthode ; II. Le corps dans le monde ; III. Le corps dans le corps ; IV. Le corps dans l'imagination. Les nombreuses sous-parties, détaillées dans la table de matières, ainsi que les notes de bas de page renforcent l'aspect encyclopédique du texte. Tavares se donne pour tâche l'approche d'un thème spécifique, celui du corps, à travers une progression intellectuelle. Bien que fragmentaire et doté d'un ton poétique, l'*Atlas do corpo* a une vocation académique, comme le confirme une note de l'auteur à la fin du livre: le cœur du texte est une adaptation de la thèse doctorale de Tavares.

Ayant obtenu une licence en Éducation physique, Tavares soutient un mémoire de master en Sciences de la communication à l'Université Nouvelle de Lisbonne en 1997. L'un des premiers livres qu'il publie, *A temperatura do corpo* (« La température du corps »), daté de 2001, est une adaptation de ce mémoire. Tavares y propose une idée de corps soumis à une très haute température et devenant éthéré, en s'appuyant sur une analyse de deux tableaux de Pablo Picasso, *Les demoiselles d'Avignon* (connu comme la peinture inaugurale du cubisme) et *Portrait de Daniel-Henry Kahnweiler*. Tavares a poursuivi cette recherche sur le concept de corps dans sa thèse de doctorat, mais dans le cadre d'études du sport – ce qui peut paraître étonnant compte tenu de son envergure philosophique. Soutenue à la Faculté

de Motricité Humaine de l'Université Technique de Lisbonne¹⁴⁹ en 2005, la thèse de Tavares donne ainsi origine à l'*Atlas do corpo*, publié huit ans plus tard.

Contrairement au mémoire de master transformé en *A temperatura do corpo*, que Tavares n'inclut pas dans sa bibliographie et dont il n'a pas souhaité la réédition¹⁵⁰, le volume qui résulte de sa thèse doctorale tient un lieu privilégié dans son œuvre. L'*Atlas do corpo* représente une sorte de synthèse de ses projets littéraires, qui gravitent autour du corps, de l'autorité, du langage, de l'espace et de l'opposition entre individu et société – d'autant plus qu'à la fin du volume nous trouvons un schéma qui organise toutes ses œuvres publiées (à l'exception d'*A temperatura do corpo*), divisées en séries ou sous-genres.

D'une certaine manière, nous pourrions dire que tous les projets littéraires de Tavares sont liés au concept du corps. C'est ce que suggère le travail de Júlia Studart, *A Literatura de Gonçalo M. Tavares : investigação arqueológica e um dançarino sutil nas esferas O Bairro e O Reino*¹⁵¹. Bien qu'il date de 2012, soit un an avant la publication de l'*Atlas do corpo*, il aide à comprendre le rôle occupé par ce livre dans l'œuvre de Tavares. Studart donne au travail de Tavares une conception totalisante unissant savoir et fiction, mathématique et poésie, qui serait proche de l'idée de « sphère » du philosophe allemand Peter Sloterdijk. Ce projet semble avoir commencé, selon Studart, avec l'activité de Tavares comme chercheur et enseignant de la Faculté de Motricité Humaine de l'Université de Lisbonne : il a été responsable de cours sur l'Épistémologie de la culture et de la pensée contemporaine, administrés

¹⁴⁹ Selon une liste des thèses doctorales soutenues à l'Université technique de Lisbonne, celle de Gonçalo M. Tavares s'intitulait « Corporeidade, linguagem e imaginação » (« Corporité, langage et imagination »). Dirigée par Manuel Sérgio, la thèse a été soutenue en 2005 dans la spécialité des Sciences de la motricité. Notice consultée sur <http://www.fmh.utl.pt/pt/servicos/biblioteca/teses> le 30 mai 2016.

¹⁵⁰ Voir Júlia Studart, *A Literatura de Gonçalo M. Tavares : investigação arqueológica e um dançarino sutil nas esferas O Bairro e O Reino*, thèse de doctorat en Théorie littéraire soutenue à l'Université fédérale de Santa Catarina (UFSC), à Florianópolis, Brésil, sous la direction de Maria Lúcia de Barros Camargo, en 2012.

¹⁵¹ Júlia Studart, *A Literatura de Gonçalo M. Tavares...*, *op. cit.*

aux étudiants en art, ainsi que de cours sur la Réhabilitation psychomotrice, adressés à des futurs enseignants ayant la perspective de travailler avec des étudiants en situation de handicap¹⁵². Des enseignements qui seraient, donc, à la croisée des connaissances techniques, scientifiques et philosophiques. Bien qu'il s'agisse aujourd'hui d'un livre délaissé par son auteur, *A temperatura do corpo* illustre bien le projet d'une écriture mouvante : « Ce livre est [...] très important pour qu'on commence à comprendre l'articulation de l'écriture de Gonçalo M. Tavares à un déplacement de l'objet moderne : à partir de la représentation vers une idée autour de la répétition d'un corps "animalesque, émotionnel, machinal" et "sans limites"¹⁵³ [...] ».

Dans l'*Atlas do corpo*, il me semble qu'à l'idée de corps volatile et sans forme, à l'instar des corps peints par Picasso aux débuts du cubisme, se substitue une recherche sur ce qui bornerait le corps : d'abord le cadre d'une recherche scientifique, qui délimite son objet d'étude (la première partie, sur le corps dans la méthode), puis ce qui sépare l'individu du monde (le corps dans le monde), ensuite l'identité de soi face aux autres et face aux objets (le corps dans le corps) et, finalement, le corps comme une entité capable d'imaginer et de créer. Dans cette entreprise, qui passe par des penseurs tels que Gaston Bachelard, Friedrich Nietzsche, Ludwig Wittgenstein et Hannah Arendt, Barthes occupe une place assez importante. L'écrivain et critique est cité à maintes reprises dans les quatre parties de l'*Atlas*. Des mentions aux *Mythologies* et aux essais du *Bruissement de la langue* se trouvent dans la première partie; de longues citations des *Fragments d'un discours amoureux* alimentent les réflexions de Tavares sur les liaisons amoureuses dans la deuxième partie ; une entière sous-partie est consacrée à l'examen de certains passages du *Roland Barthes par Roland Barthes* dans la troisième partie ; la quatrième partie mentionne *Le plaisir*

¹⁵² *Ibid.*, p. 23-24.

¹⁵³ Je traduis. « Esse livro é, de alguma maneira, muito importante para um começo de compreensão das articulações da escrita de Gonçalo M. Tavares num deslocamento do objeto moderno : da representação para uma ideia em torno da repetição de um corpo "animalesco, emocional, maquina" e "sem limites". » *Ibid.*, p. 25.

du texte et les commentaires de Barthes sur Bachelard dans *L'Aventure sémiologique*. Je m'intéresserai ici surtout aux pages que Tavares consacre au *Roland Barthes par Roland Barthes* et au *Plaisir du texte*, où l'auteur prolonge de manière plus intense l'écriture barthésienne.

d) Et, de la côtelette de Barthes, Tavares créa Maria

Dans la troisième partie de son *Atlas*, Tavares fait référence à trois fragments qui s'enchaînent (« Mon corps n'existe... », « Le corps pluriel » et « La côtelette ») dans le *Roland Barthes par Roland Barthes*. L'extrait en question s'initie ainsi : « Chez Barthes, le corps est souvent un point de départ ; l'homme a beau l'oublier, le corps insiste : il veut apparaître dans la vie de son *propriétaire* : “Mon corps n'existe à moi-même que sous deux formes courantes : la migraine et la sensualité”¹⁵⁴ ». La citation connue de Barthes, qui se trouve également présente dans une cellule du dernier tableau de *Roland Barthes e Robert Musil*¹⁵⁵, devient aussi pour Tavares un « point de départ », qui lui sert à déployer une réflexion autour du corps dans l'espace et dans le temps, déjà éloignée des propos barthésiens¹⁵⁶.

¹⁵⁴ « Em Barthes, o corpo é muitas vezes ponto de partida; o homem bem tenta esquecer-lo, mas o corpo insiste : quer aparecer na vida do seu proprietário : “O meu corpo não existe para mim próprio senão sob duas formas correntes : a enxaqueca e a sensualidade” ». Gonçalo M. Tavares, *Atlas do corpo...*, *op. cit.*, p. 188.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 163.

¹⁵⁶ Nous lisons chez Tavares (je traduis) : « Le corps est, ainsi, un *volume de temps*, quelque chose qui occupe un espace et un temps : *mon corps occupe mon temps*, voici une définition possible de quelqu'un qui serait attentif aux événements qui l'entourent ; en même temps *mon corps occupe mon espace*, c'est-à-dire : il connaît les *possibilités musculaires de l'intelligence* ». Dans la version originale : « O corpo é, assim, um *volume de tempo*, uma coisa que ocupa espaço e tempo: *o meu corpo ocupa o meu tempo*, eis uma definição possível de alguém que está atento aos acontecimentos

Plus loin, Tavares revient à Barthes lorsqu'il commente le fragment « La côtelette », toujours dans le *Roland Barthes par Roland Barthes*. Il s'agit d'un des fragments les plus tendres et amusants de cette étrange autobiographie, où Barthes raconte avoir longtemps gardé dans un tiroir un os enlevé de son corps lors d'un pneumothorax. Il finit par le jeter du haut de son balcon à Paris, « comme si je dispersais romantiquement mes propres cendres, dans la rue Servandoni, où quelque chien dut venir les flairer¹⁵⁷ ». Tavares cite longuement ce passage, en mettant l'accent sur l'expression utilisée par Barthes pour entamer ce récit : « Voici ce que j'ai fait un jour de mon corps¹⁵⁸ », que l'écrivain portugais décrit comme une « phrase qui provoque immédiatement la perplexité car elle est écrite comme quelqu'un écrit : voici ce que j'ai fait un jour d'une table¹⁵⁹ ». La côtelette comme un morceau délié du corps – une partie du « corps dans le corps », si l'on rappelle la partie de l'*Atlas do corpo* où se situe cette citation à Barthes – sera importante pour que Tavares réfléchisse sur le corps en tant qu'objet étranger au sujet :

Pensons à celui qui désigne un objet qui a été essentiel dans sa vie, mais qui a perdu sa force, qui est devenu insignifiant. Pensons par exemple à l'amant qui n'aime plus désignant le collier en argent offert par son ancien amour et pouvant dire à ce moment-là : j'ai été cela. Dans la situation mentionnée par Barthes, où l'homme désigne une partie de son corps qui lui a été enlevée, l'intensité est multipliée. Il y a une nostalgie physique : j'ai été cela (cette côtelette, cet appendice, cette dent), cela, c'était moi ! Nostalgie violente car je me remémore une période déjà passée et, en même temps, je désigne tranquillement (à l'écart, donc) non pas quelque chose à laquelle mon corps s'est attaché (comme dans

que o rodeiam; ao mesmo tempo o meu corpo ocupa o meu espaço, isto é : sabe quais as possibilidades musculares da inteligência ». *Ibid.*, p. 189.

¹⁵⁷ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, in *OC IV*, p. 641.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 640.

¹⁵⁹ « [...] Frase provocadora de imediato de uma perplexidade pois é escrita como quem escreve: eis o que fiz um dia com uma mesa ». Gonçalo M. Tavares, *Atlas do corpo...*, *op. cit.*, p. 189.

l'exemple un objet amoureux), mais quelque chose qui a surgi déjà attaché, que je n'ai jamais vu comme délié¹⁶⁰.

L'objet contemplé comme un souvenir, extérieur et déjà distant de la réalité présente de l'observateur, est ici une partie de son propre corps, quelque chose de littéralement intrinsèque à celui qui observe. Selon la lecture de l'épisode de la côtelette par Tavares, le fait qu'il s'agisse d'un os de Barthes redouble l'intensité nostalgique du souvenir. Il ignore ainsi le côté extrêmement comique de cet extrait – n'oublions pas la dernière image, d'un chien qui pourrait venir flairer cette précieuse relique, qui n'est pas omise de la citation, mais sur laquelle Tavares n'offre aucun commentaire – mais non pas car il serait incapable d'y voir de l'humour. Comme nous verrons plus loin, le comique occupe une place d'intérêt dans l'œuvre de Tavares, surtout dans la série *O Bairro*. Le caractère austère du morceau de Barthes dans la lecture de Tavares s'explique par la suite que l'auteur portugais lui donne : il s'agit pour lui de recueillir des éléments pour déployer sa propre pensée et sa propre écriture. Ne serait-ce pourtant une procédure tout à fait normale, pour ne pas dire banale, de tout texte académique, qui se vaut de l'autorité pour prouver une hypothèse ? Or, dans ce cas il me semble qu'il y a une volonté plus vive de création, d'utiliser le commentaire comme un levier pour fonder une écriture seconde, mais non pas secondaire. Le développement achevé par Tavares de l'épisode de la côtelette mise sur une question de « liaisons » et de « déliaisons » qui n'est pas évidente (et n'y représente même pas une suite logique) dans le texte de départ. Cependant, ce

¹⁶⁰ « Pensemos em quem aponta para um objecto que já foi essencial na sua vida, mas agora perdeu força, tornou-se insignificante. Pensemos, por exemplo no amante que já não ama a apontar ao fio de prata oferecido pelo seu antigo amor, podendo nesse momento dizer : *aquilo já fui eu*. Na situação referida por Barthes, em que o homem aponta para uma parte do seu corpo que lhe foi retirada, a intensidade é multiplicada. Há uma *nostalgia física* : aquilo (aquela costeleta, aquele apêndice, aquele dente), aquilo já fui eu! Nostalgia violenta porque recorde um período que já passou e, ao mesmo tempo, aponto, tranquilamente, (afastado, portanto), não para algo a que meu corpo se ligou (como no exemplo de um objecto amoroso), mas sim para aquilo que *apareceu já ligado*, aquilo que nunca vi como desligado. » *Ibid.*, p. 190.

problème est au cœur de la poétique de Tavares – une poétique en train de se faire, que j’essaie de saisir ici dans son mouvement même – et qui semble prolonger (et en même temps critiquer) les études sur l’influence littéraire et l’intertextualité. Dans *Atlas do corpo* et surtout dans *Breves notas sobre as ligações*, Tavares met en lumière les liaisons entre les écritures, non pas pour renforcer l’idée que toute écriture est une réécriture (à l’instar des études sur l’intertexte qui jouent un rôle fondamental dans l’œuvre de Barthes) et non plus pour penser à l’écriture comme une bataille des nouveaux contre les anciens (comme Harold Bloom dans sa tétralogie sur l’influence, auteur aussi cité à maintes reprises par Tavares, comme nous le verrons), mais pour proposer une idée de l’auteur littéraire actif, qui crée des liaisons et s’ajoute à ceux qui l’ont précédé.

La côtelette de Barthes, morceau intrinsèque au corps et qui s’en trouve finalement détaché, dispersé, sert donc comme une image de plus pour alimenter la méthode *in progress* des « liaisons » qui se dessine dans l’œuvre de Tavares. Cette méthode fait référence à la littérature mais aussi au monde physique – à la nature, aux éléments chimiques, aux objets fabriqués par l’homme¹⁶¹. En ce qui concerne la littérature, ici je voudrais mettre l’accent sur le fait que l’idée de « liaison » de Tavares est redevable à la problématisation du concept de corps. Cela nous rapproche encore de la démarche de Barthes, d’autant plus que la pensée du corps chez cet auteur gagne une importance majeure au cours des années 1970. Barthes lui-même définit le corps comme un « mot-mana » dans *Roland Barthes par Roland Barthes*¹⁶². L’emprise du corps chez lui représente le cheminement vers une idée de littérature

¹⁶¹ Je reviendrai sur cette question dans une partie de la thèse consacrée à l’étude de la « méthode des liaisons » de Tavares.

¹⁶² « Dans le lexique d’un auteur, ne faut-il pas qu’il y ait toujours un mot-mana, un mot dont la signification ardente, multiforme, insaisissable et comme sacrée, donne l’illusion que par ce mot on peut répondre à tout ? [...] Ce mot est apparu dans son œuvre peu à peu [...] ; maintenant, il s’épanouit ; ce mot-mana, c’est le mot “corps” ». Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, in *OC IV*, p. 704.

fondée dans l'émotion de la lecture, qui prend forme dans *Le plaisir du texte* (1973), l'un des ses livres les plus importants. Comme l'écrit Éric Marty,

Le plaisir du texte ne développe donc nullement une apologie consensuelle et humaniste du plaisir de la lecture, mais plus essentiellement, et peut-être plus secrètement, prend la forme d'une sorte d'autoportrait du corps de celui qui parle, un corps « sublimé » et transfiguré par le processus de lecture dans lequel le texte l'engage¹⁶³ [...].

La définition de Marty est très juste dans le sens où Barthes dessine, dans ce texte, davantage qu'une étude des effets de la lecture, une image de soi en tant qu'auteur qui lit dans le plaisir. Comme nous l'avons vu plus haut, ce n'est pas vraiment le lecteur qui prend le relais de l'auteur « mort », mais un auteur plurivoque, qui se définit à partir de ses lectures. Selon Tiphaine Samoyault, la valorisation du mot « corps » et l'éparpillement de l'idée de plaisir vont de pair avec le désir de Barthes de devenir lui-même écrivain, de passer de la théorie à la pratique¹⁶⁴. Tavares semble s'emparer de ce désir, saisissant le corps barthésien éparpillé et lui donnant un prolongement. *Le plaisir du texte* est cité dans la dernière partie de *l'Atlas do corpo*, où Tavares entreprend une recherche sur le corps créateur. À partir d'une phrase prélevée par Barthes dans *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert, Tavares écrit :

Ce rapport direct entre le plaisir physique, corporel, de la peau, et les mots, la lecture d'un texte, est magistralement développé dans *Le plaisir du texte*, de Roland Barthes : « Je lis dans *Bouvard et Pécuchet* cette phrase, qui me fait plaisir : “Des nappes,

¹⁶³ Éric Marty, « Présentation », in Roland Barthes, *OC IV, op. cit.*, p. 11.

¹⁶⁴ Voir Tiphaine Samoyault, *Roland Barthes, op. cit.* L'auteur consacre tout un chapitre au tournant que le mot « corps » suggère dans l'œuvre de Barthes.

des draps, des serviettes pendaient verticalement, attachés par des fiches en bois à des cordes tendues”. » Une phrase simple qui sort de la matérialité du support des lettres vers la matérialité qui soutient l’existence humaine : le corps. Non pas comme s’ils étaient faits de la même matière – mots et chair – mais comme si, du moins, ils savaient se parler, communiquer, dialoguer, s’influencer. *Des mots cérébraux et physiologiquement excitants*. Les divisions naïves entre l’intelligence et la peau, la rationalité et la sensation perdent ainsi tout leur sens¹⁶⁵.

Ce commentaire sur Barthes par Tavares, qui culmine dans la phrase en italique, semble trouver presque un équivalent fictionnel dans un fragment de *A perna esquerda de Paris* : « Maria Bloom parfois était littéraire dans ses extrémités érotiques, ce qui ennuyait les hommes. Ils préféraient qu’elle soit érotique dans ses phrases, érotique dans l’alphabet. Cependant, il y avait d’autres jours encore¹⁶⁶. » Bien qu’il y ait un écart de neuf ans entre la publication du récit *A perna esquerda de Paris* suivi de *Roland Barthes e Robert Musil* et celle d’*Atlas do Corpo*, ces trois textes ont en commun leurs nombreuses références à Barthes. Ils ont probablement été conçus à des moments peu éloignés, considérant que Tavares a soutenu sa thèse de doctorat, qui a servi de base pour son *Atlas*, en 2005 – donc un an avant la publication d’*A perna esquerda*... Il ne serait pas exagéré de voir dans ce dernier, associé aux « tables littéraires » de *Roland Barthes e Robert Musil*, un dédoublement fictionnel de nombre de réflexions traitées dans la thèse de Tavares.

¹⁶⁵ « Esta relação directa entre prazer físico, corporal, *de pele* ; e as palavras, a leitura de um texto, surge desenvolvida magistralmente em *O Prazer do Texto*, de Roland Barthes : “Leio em *Bouvard e Pécuchet* esta frase, que me dá prazer : “Toalhas, lençóis, guardanapos, pendiam verticalmente, presos por molas de madeira e cordas estendidas”. Uma frase simples a sair da materialidade do suporte das letras para a materialidade que suporta a existência humana : o corpo. Não como se fossem feitos da mesma matéria – palavras e carne – mas como se, pelo menos, soubessem falar um com outro, comunicar, dialogar, influenciar-se. *Palavras cerebrais e excitantes fisiologicamente*. Perdem, assim, qualquer sentido, as divisões ingénuas entre inteligência e pele, racionalidade e sensação. » Gonçalves M. Tavares, *Atlas do corpo...*, *op. cit.*, p. 451.

¹⁶⁶ « Maria Bloom por vezes era literária nas extremidades eróticas, o que aborrecia os homens. Preferiam que ela fosse erótica nas frases, erótica no alfabeto. No entanto existiam ainda outros dias ». Id., *A perna esquerda de Paris*, *op. cit.*, p. 13.

Je voudrais même avancer que le personnage de Maria Bloom serait une sorte de Barthes féminin, totalement investi dans le désir. Comme nous l'avons vu plus haut, le corps de Maria est comparé à l'écriture de Mallarmé et décrit comme oblique, peuplé de « lieux rares » – tout comme la pensée de Barthes, qui met selon Tavares « le mot en diagonale ». En outre, Maria a été élevée au milieu des rayons de livres, ce qui l'a fait « oublier certains organes¹⁶⁷ », comme les poumons. Or, le corps qui écrit et lit ne se laisse entendre que lorsqu'il est malade (la migraine) ou lorsqu'il est excité (la sensualité), nous apprend Barthes dans une citation qui apparaît dans les « tables littéraires » et aussi dans *l'Atlas do corpo* de Tavares. Un autre extrait du *Roland Barthes par Roland Barthes* semble se transmuier dans la composition fictionnelle de l'univers de Maria Bloom dans *A perna esquerda de Paris* : « J'ai une maladie. Je vois le langage¹⁶⁸ », qui est d'ailleurs cité dans une cellule de *Roland Barthes e Robert Musil*¹⁶⁹. Maria, comme Barthes, a une perception particulière du langage : elle fréquente des « cours de paradoxes deux fois par semaine, de six heures jusqu'à cinq heures et demi dans l'après-midi¹⁷⁰ » ; enfant, elle rêve d'avoir une dichotomie. Et elle en trouve, enfin, à l'âge adulte, dans un passage qui mérite un bref examen :

Maria Bloom avait une dichotomie. Elle l'avait trouvée dans la rue, hier, dans sa tête, en fin d'après-midi. Maria Bloom était très contente de sa dichotomie.

– Je n'avais jamais eu de dichotomie, répétait-elle aux amis.

¹⁶⁷ « A educação recebida fez-me esquecer certos órgãos: como os pulmões. Ninguém nos ensina a respirar. » *Ibid.*, p. 33.

¹⁶⁸ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, in *OC IV*, p. 735. L'auteur souligne.

¹⁶⁹ Gonçalo M. Tavares, *Roland Barthes...*, *op. cit.*, p. 87.

¹⁷⁰ Un peu à la manière d'Alice au pays des merveilles, Maria Bloom rate toujours ses cours de paradoxes car elle n'arrive jamais à l'heure, étant toujours en avance. Dans la version originale : « Maria Bloom tinha aulas de paradoxos, duas vezes por semana, das seis às cinco e meia da tarde. Nunca chegava a tempo porque chegava sempre adiantada ». Id., *A perna esquerda...*, *op. cit.*, p. 19.

Petite déjà, Maria avait toujours rêvé d'avoir une dichotomie.

Maria Bloom était donc heureuse. Elle regardait fixement sa dichotomie. C'était la dichotomie : Naturel/Artificiel.

– Qu'elle est jolie, murmurait Maria sans lâcher de ses yeux sentimentaux la dichotomie Naturel/Artificiel – Elle est si jolie !

Maria Bloom était une femme : elle était donc plus sensible à la beauté modeste des choses que la plupart des animaux mortels. L'homme serait jamais à tel point émerveillé devant une dichotomie aussi simple que : Naturel/Artificiel.

Mais Maria ne l'a lâcha pas pendant des jours. Elle emmenait la dichotomie partout et la montrait aux gens.

– Avez-vous vu ma dichotomie ? – demandait-elle.
En entendant cela, certains amis s'agitaient :
– Montre-moi cette dichotomie, ça fait des années que j'ai envie de la voir¹⁷¹.

Cet amusant passage pourrait être lu comme une sorte de suite fictionnelle du fragment du *Roland Barthes par Roland Barthes* intitulé « Je vois le langage », dont

¹⁷¹ « Maria Bloom tinha uma dicotomia. Tinha-a encontrado na rua, ontem, dentro da cabeça, ao fim da tarde. Maria Bloom estava muito contente com a sua dicotomia.
– Nunca tinha tido uma dicotomia, repetia ela aos amigos.
Quando pequena Maria sempre sonhara em ter uma dicotomia.

Maria Bloom estava então feliz. Olhava fixamente para a sua dicotomia. Era a dicotomia: Natural/Artificial.
– Que bonita, murmurava Maria sem largar os olhos sentimentais da dicotomia Natural/Artificial – É tão bonita!
Maria Bloom era uma mulher. Era, pois, mais sensível à beleza modesta das coisas do que a maior parte dos animais mortais. Nunca o homem ficaria, assim, maravilhado com uma dicotomia tão simples como: Natural/Artificial.
Mas Maria Bloom durante dias não a largou. Levava a dicotomia para todo o lado e mostrava-a às pessoas.
– Já viu a minha dicotomia? – perguntava ela.
Alguns amigos ao ouvirem isto, agitavam-se:
– Mostra lá essa dicotomia, estou há anos para a ver ». Gonçalo M. Tavares, *A perna esquerda...*, op. cit., p. 24-25.

nous avons vu un extrait quelques lignes plus haut. Barthes y décrit sa « drôle de pulsion, perverse », de recevoir le langage des autres comme s'il pouvait le voir après l'avoir écouté : « [...] Du langage, je me sens visionnaire et voyeur¹⁷² ». Fascinée par les dichotomies (de même que Barthes, qui travaillait souvent sur des oppositions binaires comme écrivain/écrivain, lisible/scriptible, plaisir/jouissance et ainsi de suite), Maria finit par en trouver une toute sienne. La dichotomie de Maria, Naturel/Artificiel, est aussi présente dans l'œuvre de Barthes et rencontre un développement important dans celle de Tavares à travers l'examen des concepts de langage naturel et artificiel. En jouant ici sur une perception du langage comme perversion, Tavares transforme une dichotomie en objet de désir, menant le « plaisir du texte » décrit par Barthes (comme celui suscité par les phrases de Flaubert) vers un autre niveau de métaphorisation, plus proche du sens propre de l'expression. Enchantée par une simple dichotomie, par le plaisir qu'elle tire d'un texte, Maria Bloom finit par l'érotiser aux yeux de ses amis. Ils veulent bien regarder sa dichotomie – son texte – puisque, comme nous l'avons appris, ses extrémités érotiques sont souvent revêtues de matière littéraire. Cependant, contrairement à Barthes, Maria n'est pas capable d'écrire. Juste de vivre¹⁷³. Ou tout autrement, on pourrait avancer qu'elle est comme Barthes, dans le sens où elle ne se sent pas écrivain, elle ne se sent pas capable de faire de la fiction. Et c'est donc à Tavares d'écrire à sa place – à la place de ce Barthes travesti en personnage féminin et agraphé.

Pour conclure, dans l'œuvre de Tavares, Barthes se trouve cité nominalement, son nom est affiché même plusieurs fois dans les notes de bas de page de l'*Atlas*, mais il se trouve aussi très morcelé – dans tous les sens du mot, puisque son os, son propre morceau de corps devient un objet d'écriture et d'investissement de la part de Tavares. La côtelette se transforme en une image tavarienne, car elle contient

¹⁷² Roland Barthes par Roland Barthes, in *OC IV*, p. 735.

¹⁷³ « Maria Bloom queria ser escritora, mas só sabia viver, não sabia escrever », in Gonçalo Tavares, *A perna esquerda...*, op. cit., p. 50.

désormais les « liaisons » et « déliaisons » jusqu'alors invisibles et qui sont à la base de la poétique de l'auteur portugais. À son tour, le « texte de plaisir » suscite une conception d'organicité entre le monde sensible et le monde mental, entre corps et parole, qui sera largement explorée dans toute l'œuvre de Tavares et qui se trouve finalement incarnée dans le personnage Maria Bloom. Il s'agit d'une opération d'extension de l'écriture de Barthes, comme si Tavares incorporait sa côtelette à sa propre ossature.

2.2. Enrique Vila-Matas en « mauvais lecteur »

a) L'autre Maria, une victime de Barthes

Un autre personnage féminin, nommé également Maria – plus précisément, Maria Lima Mendes – marque un point de rencontre entre l'écriture de Barthes et celle d'Enrique Vila-Matas. Il s'agit d'un personnage fictif introduit dans la liste d'écrivains négatifs de *Bartleby et Compagnie*, publié en espagnol par Seix Barral en 2000 et traduit en français en 2002. Dans ce livre, qui consiste en un mixte entre essai et fiction comme on en rencontrera très souvent dans l'œuvre de l'écrivain catalan, le narrateur est un employé de bureau bossu qui profite d'un congé maladie pour compiler un répertoire d'écrivains et d'artistes qui ont choisi de ne plus écrire ou de ne jamais écrire. Ce sont des « bartlebys » qui, comme le personnage du récit « Bartleby the Scrivener » de Melville en 1853, portent la marque du refus. Cette recherche sur le syndrome de Bartleby en littérature, une « pulsion négative¹⁷⁴ » d'où part « le seul chemin ouvert à la création littéraire authentique¹⁷⁵ », compte dans la

¹⁷⁴ « pulsión negativa ». Enrique Vila-Matas, *Bartleby y compañía* [2000], Barcelone, Debolsillo, coll. « Contemporánea », 2016, p. 12 ; Id., *Bartleby et compagnie*, trad. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, 2002, p. 12.

¹⁷⁵ « [...] Una tendencia en la que se encuentra el único camino que queda abierto a la auténtica creación literaria [...] ». *Ibid.*, p. 13 ; p. 13

plupart des cas sur des personnages réels – Rimbaud, Duchamp, Juan Rulfo – mais comporte aussi des figures inventées par Vila-Matas, dont Maria Lima Mendes, à qui je m'intéresserai ici.

Il s'agit d'une amie du narrateur, qu'il rencontre lors de son séjour à Paris dans les années 1970. De père cubain et de mère portugaise, Maria travaille à Radio-France Internationale mais rêve de devenir romancière. Elle s'installe dans les cafés du Quartier Latin, inspirée par ses prédécesseurs – des écrivains latino-américains qui ont choisi Paris comme siège de leur écriture – pour ébaucher un roman, intitulé « Le cafard » (en français) et écrit en espagnol. Bien que Maria soit dotée d'une grande imagination, elle a peur de sembler réactionnaire en écrivant une histoire traditionnelle et finit bloquée par le « chosisme¹⁷⁶ » : un mal diffusé par les inventions très en vogue dans les années 1970 du Nouveau Roman, qui préconisaient le triomphe d'un langage objectif sur les excès subjectivistes du roman bourgeois. Maria n'arrive pas à achever son roman, paralysée dans une description exhaustive de l'étiquette d'une bouteille d'eau minérale. La lecture de *Tel Quel* est définitive pour son bartlebysme car, comprenant très peu de ce que Barthes, Julia Kristeva, Philippe Sollers et leurs collègues disent dans la revue d'avant-garde, Maria croit apprendre que désormais écrire n'est plus possible. Selon le narrateur, c'est un texte de Barthes qui finit par tuer toute impulsion d'écriture chez Maria : « Par où commencer ? ». Bien que la trame suggère qu'il s'agit d'une publication de *Tel Quel*, ce texte paraît d'abord dans *Poétique* en 1970, puis dans le recueil de Barthes *Nouveaux essais critiques* (1972).

Le choix par Vila-Matas de ce texte de Barthes pour marquer le renoncement à l'écriture de Maria est insidieux. Vila-Matas cite un passage du premier paragraphe, où Barthes parle de la manière dont Saussure a choisi un fil (celui du sens) pour en faire dériver le système de la langue et pouvoir ainsi fonder la linguistique moderne.

¹⁷⁶ En français dans la version originale. *Ibid.*, p. 46 ; p. 55.

Il le cite presque correctement – n’était-ce que pour quelques omissions qui, comme je voudrais le démontrer ici, sont porteuses de signification. À commencer par l’usage des italiques : aussi bien dans la version originale espagnole que dans la traduction d’André Gabastou, qui ne semble pas renvoyer directement au texte de Barthes, se limitant à une version française de la citation en espagnol, nous voyons que Vila-Matas ignore la plupart des italiques de Barthes et préfère mettre l’accent sur l’expression « commencement impossible » :

C’est un texte de Barthes, précisément intitulé *Par où commencer ?*, qui devait avoir raison d’elle.

Ce texte lui fit perdre la tête, lui causa un mal irréparable et définitif. Un jour elle me le prêta, et je l’ai toujours.

« Il y a – disait Barthes, entre autres joyeusetés – un malaise opérationnel, une difficulté simple, qui est le lot de tout début : *par où commencer ?* Sous son apparence pratique et son charme gestuel, on pourrait dire que cette difficulté est celle-là même qui a fondé la linguistique moderne : saisi dès l’abord par l’hétéroclite du langage humain, Saussure, pour mettre fin à cette oppression qui, en définitive, est celle du *commencement impossible*, décida de tirer un fil, une pertinence (celle du sens) et de le suivre : ainsi s’est construit un système de la langue. »¹⁷⁷

¹⁷⁷ « Existe – decía Barthes entre otras lindezas – un malestar operativo, una dificultad simple, y que es la que corresponde a todo principio : ¿ *por dónde empezar ?* Bajo su apariencia práctica y de encanto gestual, podríamos decir que esa dificultad es la misma que ha fundado la lingüística moderna : sofocado al principio por lo heteróclito del lenguaje humano, Saussure, para poner fin a esa opresión que, en definitiva, es la del *comienzo imposible*, decidió escoger un hilo, una pertinencia (la del sentido) y devanar este hilo : así se construyó un sistema de la lengua ». *Ibid.*, p. 60-61; p. 49-50.

Outre les italiques oubliés et ajoutés, on peut observer aussi l'omission d'une parenthèse qui me paraît assez significative des objectifs de Vila-Matas. Dans le texte original de Barthes, nous lisons :

Ce héros – ou ce sage – trouvé, il n'en rencontrera pas moins un malaise opératoire, une difficulté simple, et qui est celle de tout début : *par où commencer* ? Sous son apparence pratique et comme gestuelle (il s'agit du premier geste que l'on accomplira en présence du texte), on peut dire que cette difficulté est celle-là même qui a fondé la linguistique moderne : d'abord suffoqué par l'hétéroclite du langage humain, Saussure, pour mettre fin à cette oppression qui est en somme celle du commencement impossible, décida de choisir un fil, une pertinence (celle du sens) et de dévider ce fil : ainsi se construisit un système de la langue¹⁷⁸.

La parenthèse supprimée par Vila-Matas révèle que le geste dont parle Barthes, celui de se heurter contre la difficulté du commencement, s'accomplit « en présence du texte », autrement dit face au texte et non pas avant que le texte soit écrit. Un geste donc de critique et non pas de création. Cela donne une piste quant à l'enjeu de cette citation : en la plaçant hors contexte, en soulignant une expression qui n'était pas soulignée dans le texte original et, finalement, en cachant une parenthèse qui renvoie à l'action du critique littéraire, Vila-Matas laisse entendre que « par où commencer » parle d'où commence l'écriture, de comment l'écrivain vainc la page blanche. Or, le « par où commencer ? » de Barthes fait référence au commencement de l'analyse littéraire, plus précisément de l'analyse structurale – d'où la mention à Saussure. Et cela est clair dès la première phrase du texte : « Je suppose qu'un étudiant veuille entreprendre l'analyse structurale d'une œuvre littéraire¹⁷⁹ ». Et la fin du paragraphe où se trouve le passage cité par Vila-Matas, opportunément omise par

¹⁷⁸ Roland Barthes, « Par où commencer », *Nouveaux essais critiques*, in *OC IV*, p. 86.

¹⁷⁹ *Ibid.*

ce dernier, ne laisse aucun doute sur le fait qu'il ne s'agit pas ici de commencer à écrire, mais de commencer à analyser : « Face au phénomène textuel, ressenti comme une richesse et une nature (deux bonnes raisons pour le sacraliser), comment repérer, tirer le premier fil, comment détacher les premiers codes¹⁸⁰ ? ».

On pourrait tout simplement accuser Vila-Matas d'avoir lu superficiellement Barthes –, si superficiellement qu'il se serait arrêté sur le titre du texte « Par où commencer » sans même avancer sur les premières lignes – et de l'avoir utilisé de manière irréfléchie. Cependant, le « mauvais » usage des citations me semble ici volontaire et a pour but de marquer une distance par rapport aux clichés attribués à la Nouvelle Critique, à *Tel Quel* et au « terrorisme » intellectuel de l'époque. Cela devient plus clair dans la mention faite à la parution du *Miroir qui revient* d'Alain Robbe-Grillet, en 1984. Des années se passent après la rencontre entre le narrateur et Maria et il réussit à la joindre par téléphone en Uruguay, où elle s'était installée après ses mauvaises expériences littéraires parisiennes. Il apprend qu'elle est toujours atteinte du « bartlebyisme ». Pour essayer de l'aider, le narrateur lui dit que les préceptes de la théorie française de ces années post-Mai 1968 sont passés de mode, d'autant plus qu'ils ont été reniés par ses auteurs mêmes :

Je lui demandai si elle avait entendu parler de la publication, en 84, d'un livre intitulé *Le Miroir qui revient* et qui attribuait à une imposture les origines du nouveau roman. Je précisai que cette démythification était l'œuvre de Robbe-Grillet, soutenu par Roland Barthes. [...] Il y décrivait avec quelle facilité Barthes et lui-même avaient discrédité la notion d'auteur, de récit et de réel, et désignait toute la manœuvre sous le désignatif de « les activités terroristes de ces années-là »¹⁸¹.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 87.

¹⁸¹ « Le pregunté si no se había enterado de que en el 84 se había publicado un libro, *El espejo que vuelve*, que atribuía los orígenes del *Nouveau Roman* a una impostura. Le expliqué que esta desmitificación había sido escrita por Robbe-Grillet y secundada por Roland Barthes. [...] Éste

La référence à cette autobiographie très particulière, où Robbe-Grillet dévoile une écriture intime et lance un regard critique et ironique envers les propos théoriques et esthétiques préconisés par les membres du Nouveau Roman, est à première vue juste. À l’apogée du structuralisme, Barthes et Robbe-Grillet partageaient en effet un projet de construction d’une littérature objective, à travers la théorie littéraire et la fiction, dans un dialogue prolifique où l’une alimentait l’autre et vice-versa. À la fin des années 1960, cependant, tous deux marqueront leurs distances par rapport à la foulée formaliste, comme nous pouvons le lire dans l’analyse de François Dosse¹⁸². Barthes, d’une part, se tournera vers le « plaisir du texte » et Robbe-Grillet, d’autre part, se consacrera à une écriture du moi, inaugurée par *Le Miroir qui revient*. Comme le rappelle Dosse, Robbe-Grillet dira même que Barthes l’aurait surinterprété, trouvant, de manière exagérée, dans son écriture « blanche » une illustration de l’idée de degré zéro de l’écriture. L’autobiographie de Robbe-Grillet – ou l’« autofiguration » selon la lecture de Frank Wagner¹⁸³ – s’ouvre par une formule qui a été largement lue comme une provocation : « Je n’ai jamais parlé d’autre chose que de moi¹⁸⁴... ».

Pourtant, l’usage que Vila-Matas fait des propos de l’autobiographie de Robbe-Grillet se révèle aussi imprécis que la citation de *Par où commencer* de Barthes. Car, dans la conversation téléphonique avec Maria, le narrateur de *Bartleby et compagnie* cache quelque chose d’assez essentiel pour la compréhension du *Miroir*

describía en el libro la facilidad con la que él y Barthes desacreditaron las nociones de autor, narrativa y realidad, y se refería a toda aquella maniobra como “las actividades terroristas de aquellos años” ». Enrique Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, op. cit., p. 50 ; p. 61-62.

¹⁸² François Dosse, *Histoire du structuralisme*, Paris, Éditions à la découverte, 1991. Voir notamment « La figure mère du structuralisme : Roland Barthes » (t.1, p. 98-105) et « Du deuil éclatant de la littérature au plaisir du texte » (t.2, p. 254-271).

¹⁸³ Frank Wagner, « Le moi qui revient (un exemple d’autofiguration) : Les *Romanesques* d’Alain Robbe-Grillet », in *VoxPoetica*, janvier 2013. Consulté en ligne sur <http://www.vox-poetica.org/t/articles/wagner2012a.html> le 15 novembre 2016.

¹⁸⁴ Alain Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1984, p. 7.

qui revient : Robbe-Grillet affirme, encore dans les premières pages que, face aux réactions récentes à l'encontre de l'expérimentalisme en littérature, il faudrait justement reprendre les « activités terroristes des années 55-60¹⁸⁵ ». Ce tournant autobiographique ne représente donc pas entièrement un désaveu de la part de Robbe-Grillet : bien qu'il qualifie de « rassurantes niaiseries¹⁸⁶ » les notions de dissolution de l'auteur et du sujet que défendait le Nouveau Roman contre l'humanisme et le subjectivisme, il choisit de les affronter car elles sont devenues des lieux communs dépourvus de potentiel révolutionnaire. Comme l'écrit Wagner, qui examine la trilogie d'écriture de soi, intitulée « Romanesques » et inaugurée par *Le Miroir qui revient*, « le mixte d'« autobiographie », de théorie littéraire et de fiction, en quoi consistent les Romanesques, peut être perçu, mutatis mutandis, comme une reprise des actions terroristes des années 55-60, dans le cadre autre de l'écriture intime, ou à sa marge¹⁸⁷ ».

Ainsi, la « mauvaise lecture » reproduite par Vila-Matas, de Barthes comme de Robbe-Grillet – celle de la nouvelle critique comme simple imposture travestie d'un vocabulaire hermétique –, est en somme la « mauvaise lecture » que le sens commun et les partisans de l'histoire littéraire ont poursuivie à plusieurs reprises.

¹⁸⁵ « J'ai moi-même beaucoup encouragé ces rassurantes niaiseries. Si je me décide aujourd'hui à les combattre, c'est qu'elles me paraissent avoir fait leur temps : elles ont perdu en quelques années ce qu'elles pouvaient avoir de scandaleux, de corrosif, donc de révolutionnaire, pour se ranger dorénavant parmi les idées reçues, alimentant encore le militantisme gnangnan des journaux de mode, mais avec leur place déjà préparée dans les glorieux caveaux de famille des manuels de littérature. L'idéologie, toujours masquée, change facilement de figure. C'est une hydre-miroir, dont la tête coupée reparaît bien vite à neuf, présentant à l'adversaire son propre visage, qui se croyait vainqueur. Imitant son stratagème, je vais en retour emprunter la dépouille du monstre : voir par ses yeux, entendre par les trous de ses oreilles, et parler par sa bouche (trempier mes flèches dans son sang) ». *Ibid.*, p. 11.

¹⁸⁶ Voir *supra*.

¹⁸⁷ Frank Wagner examine les livres qui composent la trilogie *Romanesques*, où le chef-de-file du Nouveau Roman marque un virage dans son écriture. Selon Wagner, le premier livre de la série, *Le Miroir qui revient*, a été reçu de manière assez superficielle à sa parution. Les lectures pressées de cette étrange autobiographie ont servi pour accuser Robbe-Grillet d'inconsistance théorique. D'aucuns l'ont lue comme une provocation, d'autres comme le désaveu définitif de toutes les innovations du Nouveau Roman. Wagner plaide pour une lecture de nature plus générique, qui comprend l'entreprise de Robbe-Grillet comme une autofiguration de l'auteur par l'écriture de l'intime, dans le sillage d'ouvrages tels que le *Roland Barthes par Roland Barthes*. Voir Frank Wagner, « Le moi qui revient... », art. cit.

Vila-Matas lui donne une survie ironique, car il devient finalement absurde que Maria Lima Mendes arrête d'écrire à cause de la lecture de Barthes ou de Robbe-Grillet. Le « chosisme », cet horrible « mal » comme le décrit Maria, peut être répertorié parmi nombre de maladies littéraires présentes dans l'œuvre de Vila-Matas, comme les différentes formes assumées par le « mal de Montano » et qu'il ne faudrait pas à mon sens prendre trop au sérieux. Tous les malades littéraires de l'œuvre de Vila-Matas semblent, en outre, trouver leur revers positif dans la figure de l'auteur lui-même, qui accomplit une œuvre à partir des impasses qui hantent la littérature depuis la modernité, dont celle de l'autorité.

On pourrait considérer Vila-Matas comme le revers positif de son personnage Maria, d'autant plus qu'il se revendique également de l'influence du même texte de Barthes pour ses débuts en tant qu'écrivain. Dans la chronique intitulée « Penseurs de café froid: Roland Barthes¹⁸⁸ », Vila-Matas affirme que son premier contact avec l'œuvre de l'auteur français se fait en 1974 à travers l'édition en fascicule de « Par où commencer ? », traduite par la maison espagnole Tusquets. Dans sa chronique, Vila-Matas commet la même imposture présente dans *Bartleby et compagnie* et qui mène son personnage Maria à ne plus écrire : il suggère que « Par où commencer? » traite du commencement de l'écriture. D'une part, le texte de Barthes ne l'aide pas à vaincre la page blanche – ce qui ne serait pas surprenant, compte tenu du fait que le texte n'apporte rien sur comment devenir un écrivain, bien que Vila-Matas ne le dise par au lecteur –, d'autre part, il ne l'empêche pas du tout d'écrire, contrairement à ce qui se passe avec Maria :

¹⁸⁸ La chronique a été publiée le 25 novembre 1995 dans le quotidien *El País*, dans le cadre d'une rubrique hebdomadaire intitulée « Para acabar con los números redondos », consacrée à célébrer des anniversaires et événements littéraires. Celle-ci marque les 80 ans de la naissance de Roland Barthes. Il est d'ailleurs curieux de remarquer que cet événement marque un chiffre assez rond, ce qui contredit le propos de Vila-Matas de n'écrire que sur des éphémérides inexacts. Dans le prologue à l'édition en livre de ses chroniques, Vila-Matas affirme que le texte sur Barthes est le premier à exposer les propos – découverts après-coup, semble-t-il – de célébrer les anniversaires « peu orthodoxes » d'écrivains. Voir Enrique Vila-Matas, *Para acabar con los números redondos*, Valencia, Pre-Textos, 1997. Repris dans le recueil *Una vida absolutamente maravillosa. Ensayos selectos*, Barcelone, Debolsillo, coll. « Contemporánea », 2011. Je citerai cette dernière édition.

Je m'en souviens très bien. C'était en 1974, je finissais de découvrir Barthes à travers un petit fascicule de chez Tusquets. Celui-ci portait le titre attirant de *Par où commencer*, qui est plus ou moins ce que je cherchais exactement ces jours-là : par où commencer à écrire, par où commencer à écrire la vérité.

Ce cahier ne m'aidera en rien à résoudre une telle question, mais il m'apporta en revanche de nombreux renseignements sur ce qu'avait été, à une toute autre époque, la vie du quartier Saint-Germain, quartier où je venais de m'installer¹⁸⁹.

Comme nous pouvons l'observer dans le passage ci-dessus aussi bien que par ce qui suit, Vila-Matas semble approfondir encore plus sa « mauvaise » lecture de « Par où commencer ? », en attribuant à ce texte un contenu complètement inexistant sur la vie dans le quartier parisien. En réalité, il y a davantage d'imprécision que d'imposture dans ce cas-ci : l'édition *Par où commencer* par Tusquets est un recueil de plusieurs textes de Barthes publiés entre 1969 et 1973, dont celui qui lui donne le titre. Les renseignements sur Saint-Germain-des-Prés auxquels Vila-Matas fait référence sont sans doute ceux présents dans « Réponses », un entretien accordé par

¹⁸⁹ « Lo recuerdo todo muy bien. El año era el de 1974, y yo acababa de descubrir a Barthes en un cuaderno ínfimo de Tusquets. Llevaba ese cuaderno el título atractivo de *Por dónde empezar*, que es ni más ni menos lo que yo andaba pidiendo en esos días: por dónde empezar a escribir, por dónde empezar a escribir de verdad. En nada me ayudó ese cuaderno a resolver cuestión semejante, pero me aportó en cambio amplia información sobre lo que en otro tiempo había sido la vida en el barrio de Saint-Germain-des-Prés, el barrio en que acababa de instalarme ». Id., « Pensadores de café frío : Roland Barthes », in *Ibid.*, p. 395-396 ; Id., « Penseurs de café froid : Roland Barthes », in *Pour en finir avec les chiffres ronds. Chroniques littéraires*, trad. Pierre-Olivier Sanchez, Albi, Passage du Nord/ Ouest, 2004, p. 72. Dans cet extrait, un problème dans la traduction de l'expression « de verdad » compromet le sens de la version française. L'expression plus proche de la version originale de la chronique serait « véritablement », et non pas « la vérité ». L'auteur voulait, dit-il dans sa chronique, découvrir comment commencer véritablement à écrire – et non pas comment commencer à écrire la vérité.

Barthes à Jean Thibaudeau et publié par *Tel Quel* en 1971¹⁹⁰, qui se trouve traduit dans le volume. Ils peuvent encore faire référence à l'avant-propos pour le recueil, signé par Félix de Azúa.

Vila-Matas ne précise pas de quel texte du volume il parle et il se peut qu'il ne soit même pas attribuable à Barthes, mais ce souvenir assez flou sert à assurer, dans la chronique, le lien à son expérience personnelle avec l'homme Barthes : une rencontre hasardeuse au Café de Flore en 1974, peu après avoir lu son recueil édité en espagnol. Lors d'une soirée pluvieuse, en compagnie d'un ami argentin, Vila-Matas raconte avoir vu Barthes s'installer seul à une table voisine et manger voracement un croque-monsieur. Les trois entament une très brève conversation où, « en réponse à l'une de mes questions, il nous parla du quartier et nous raconta, sans changer une virgule, ce que je venais de lire dans *Par où commencer*¹⁹¹ ». Ensuite, Barthes se lève pour faire cadeau de son livre *L'Empire des signes* à la caissière du Flore, qui l'avait vu à la télévision et avait découvert que cet habitué du café était un écrivain célèbre. Cette même anecdote est présente, de façon plus résumée, dans *Paris ne finit jamais* (2003) – le livre le plus autobiographique de Vila-Matas, sur lequel je reviendrai plusieurs fois dans cette thèse – dans un fragment où le narrateur parle de ses cafés préférés dans la ville. Dans ce même livre, Barthes fait une seconde apparition furtive, au même Café de Flore, mais n'échange pas de mots avec le narrateur.

Ce qui m'intéresse dans le passage de la chronique « Penseurs de café froid : Roland Barthes » cité ci-dessus, c'est d'observer comment Vila-Matas, par une anecdote somme toute assez banale, transforme Barthes, soit comme écrivain et figure publique, soit comme auteur responsable d'une œuvre, en personnage. D'abord sa « mauvaise » lecture du texte « Par où commencer ? », les imprécisions et

¹⁹⁰ Cet entretien a été filmé en 1970 pour la série des « Archives du XXe siècle ». Un extrait, intitulé « Réponses », a été publié dans *Tel Quel* à l'automne 1971. Roland Barthes, « Réponses », in *OC IV*, p. 1023-1044.

¹⁹¹ « A una pregunta mía, nos habló del barrio, nos contó, sin cambiar casi ni una coma, lo que acababa yo de leer no hacía mucho en *Por dónde empezar* ». Enrique Vila-Matas, « Pensadores de café frío : Roland Barthes », in *Una vida...*, *op. cit.*, p. 396 ; p. 73.

omissions qui semblent dénoter une manœuvre volontaire de « lire contre l'auteur », montrent comment la figure de Barthes est pour Vila-Matas un lieu d'origine et de reniement – d'origine car d'influence, de reniement car il devient objet de citations captieuses. Ensuite, la rencontre avec l'individu Barthes indique que cette figure que Vila-Matas s'approprié est un mélange entre l'inscripteur (l'énonciateur et garant qui s'inscrit dans le texte) et l'écrivain (l'instance qui s'insère dans le champ littéraire), si nous reprenons la tripartition de Maingueneau revisitée par Meizoz¹⁹². Il ne me semble pas que la troisième instance auctoriale, celle de l'homme biographique, soit présente, car l'échange entre le narrateur de Vila-Matas et Barthes ne révèle rien de l'intimité de ce dernier, renforçant en revanche son rôle social d'écrivain – celui qui est invité aux émissions télévisées, celui qui a publié *l'Empire des signes*. Or l'écrivain Barthes, après avoir mangé prosaïquement son croque-monsieur, dit à haute voix exactement la même chose (y comprises les virgules, comme l'écrit Vila-Matas) que l'inscripteur dit dans son œuvre. Le Barthes qu'on rencontre au Café de Flore est donc un homme-livre, il n'est autre chose que l'ouvrage signé de son nom – et lu par Vila-Matas. Il est intéressant de remarquer que cette opération de transformation de l'auteur en personnage passe normalement par une fusion entre l'image auctoriale qui se dégage de la lecture et sa figure publique. La figure de l'auteur, comme la décrit Maingueneau¹⁹³, est un composite où habitent les trois instances et où elles se contaminent et se mélangent. Vila-Matas semble très soucieux des enjeux complexes de la figure auctoriale et témoigne d'une lecture conséquente de certains travaux qui ont abordé la question, notamment dans les années 1970 et 1980 – dont les écrits de Blanchot et évidemment le texte-manifeste de Barthes.

Vila-Matas, bien qu'il atteste parfois d'une mauvaise lecture de Barthes (volontaire selon moi pour utiliser ses écrits à son gré), a été un lecteur sensible – et non moins créatif – de « La mort de l'auteur », comme j'essaierai de montrer à la fin

¹⁹² Voir Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, op. cit.

¹⁹³ Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire...*, op. cit.

de ce chapitre. Il ne manque pas d'intérêt, ainsi, que Barthes soit pour Vila-Matas non seulement une référence théorique pour sa réflexion sur l'autorité littéraire, mais aussi l'objet d'une entreprise d'ordre fictionnel, devenant, même brièvement, un personnage qui reflète les problèmes autour de la notion d'auteur.

b) Barthes rate le train romanesque

Dans un texte intitulé « Une lumière dans le compartiment », présent dans le recueil en français *Mastroianni-sur-mer*, Vila-Matas témoigne encore de l'importance de Barthes et de sa remise en question de l'autorité littéraire pour son œuvre :

Longtemps, je me suis couché de bonne heure, et toujours convaincu que Roland Barthes, dans un texte posthume, avait écrit : « Être amoureux et néanmoins penser à autre chose. » Jusqu'au soir où je me suis couché très tard afin de rechercher cette phrase dans le texte posthume, et non seulement je ne l'ai pas trouvée, mais encore aucune ne lui ressemblait, même vaguement. De sorte que j'en déduis avec stupéfaction que cette phrase de Barthes – tant de fois citée avec succès lors de réunions entre amis – était une pure et simple invention de ma part et, qui sait ?, peut-être l'une des phrases de ma vie¹⁹⁴.

Ouvrant son texte par les célèbres mots qui débute *À la recherche du temps perdu* de Proust et qui ont été utilisés par Barthes pour le titre d'une conférence au Collège de France le 19 octobre 1978, Vila-Matas cherche à établir son autorité à

¹⁹⁴ Enrique Vila-Matas, « Une lumière dans le compartiment », *Mastroianni-sur-mer*, trad. Pierre-Olivier Sanchez, Albi, Passage du Nord/ Ouest, 2005, p. 158. À ma connaissance, ce texte n'a pas été publié en espagnol.

travers le nom de Barthes : le narrateur croit s'approprier une phrase d'un auteur connu et la citer, alors qu'il en est lui-même l'auteur¹⁹⁵. En examinant ce passage, Emmanuel Bouju écrit que

[...] l'auctoritas singulière de la parole barthésienne, défaite par la conscience tardive de sa nature apocryphe, offre au narrateur le moyen de sa réappropriation sous la forme d'une autorité d'auteur plagiaire, d'une autorité seconde, indirecte et ironique, d'une autorité comme masque ; ressuscitant d'entre les auteurs, Barthes souffle à Vila-Matas une phrase-fantôme, capable d'exercer son empire sur la vie même, de transformer sa maladie de la littérature en santé paradoxale d'un « littérateur sans mandat » ou d'un « auteur sans autorité [...] »¹⁹⁶.

En effet, il s'agit ici d'une réappropriation : l'auctoritas de la phrase se perd, car il se révèle qu'elle n'appartient pas à Barthes mais au narrateur qui la récupère. Il n'en serait pas de même si le narrateur s'était dès le début attribué la phrase à lui-même. « Être amoureux et néanmoins penser à autre chose » est donc d'emblée valorisé, car il s'agirait de la citation d'un auteur connu et important ; l'auctoritas est ensuite levée, car ce n'est pas Barthes qui l'a écrite, mais la valeur de la citation demeure et renchérit sur l'auctoritas du narrateur. On pourrait néanmoins argumenter que la phrase est, au moins en partie, véritablement de Barthes. Elle ne se trouve pas dans un texte posthume, mais dans *Le Plaisir du texte*, où nous lisons : « Être avec qui on aime et penser à autre chose : c'est ainsi que j'ai les meilleures pensées, que

¹⁹⁵ La citation apocryphe était déjà présente, légèrement différente, dans la chronique « Les penseurs de café froid : Roland Barthes » : « “Être amoureux et penser immédiatement à autre chose”, écrivait je ne sais plus où Roland Barthes, le plus grand penseur de café froid et que l'on a aujourd'hui quelque peu oublié ». « “Estar enamorado y pensar de inmediato en otra cosa”, escribió no sé dónde Roland Barthes, pensador máximo de café frío y hoy algo ya olvidado ». Id., « Pensadores de café frío », in *Una vida ...*, *op. cit.*, p. 395 ; p. 71.

¹⁹⁶ Emmanuel Bouju, « Quoi ? L'autorité. Avant-propos », in Emmanuel Bouju (éd.), *L'Autorité en littérature*, Rennes, PUR, coll. « Interférences » / Cahiers du Groupe phi, 2010, p. 7.

j'invente le mieux ce qui est nécessaire à mon travail¹⁹⁷ ». Mais le narrateur de Vila-Matas ne découvre pas l'origine de la citation, qui finit par devenir sienne.

Il y a donc une « autorité seconde », comme l'écrit Bouju, qui, à mon sens, se renforce, nourrie par l'ironie. L'une des phrases de la vie du narrateur, attribuée par erreur à Barthes, marque ainsi à la fois son originalité en tant qu'écrivain et le rapport prédateur aux écrivains précédents. La phrase « Être amoureux et néanmoins penser à autre chose » marque aussi le pas que Vila-Matas a pris, alors que Barthes ne l'a pas fait, bien qu'il ait longtemps médité dessus : celui de devenir auteur de fiction. Les lignes qui suivent tenteront d'explicitier cette idée.

« Une lumière dans le compartiment » est un texte sur le plaisir de la lecture : à partir de la phrase apocryphe de Barthes, le narrateur développe une réflexion sur « cette grande fête du lecteur¹⁹⁸ » que sont les foires du livre et se remémore celles auxquelles il a participées dans plusieurs villes. Le texte a une structure pendulaire, qui suit le mouvement de la phrase-mantra : dès que le narrateur se trouve amoureux d'une chose (les foires du livre, par exemple), il pense néanmoins à autre chose (l'amour de Stendhal pour l'Italie) et ainsi de suite. D'amour en amour et de pensée en pensée, Vila-Matas tourne autour du tout dernier texte de Barthes, celui qu'il était en train d'écrire lorsqu'il a subi l'accident qui lui a coûté la vie en 1980 : « On échoue toujours à parler de ce qu'on aime¹⁹⁹ ». Bien que Vila-Matas ne cite pas le titre, c'est bien à ce texte posthume de Barthes que le narrateur fait référence en évoquant l'amour de Stendhal pour l'Italie, qualifié par Barthes d'« une sorte de racisme à l'envers²⁰⁰ ». La thèse de Barthes est que Stendhal échoue à communiquer son amour pour l'Italie dans ses *Journaux*, qui n'entretiennent qu'un discours

¹⁹⁷ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, in *OC IV*, p. 233.

¹⁹⁸ Enrique Vila-Matas, « Une lumière dans le compartiment », in *Mastroianni-sur-mer*, *op. cit.*, p. 159.

¹⁹⁹ Préparé pour un colloque sur Stendhal qui aurait lieu à Milan et publié posthument dans *Tel Quel*, n°80, automne 1980.

²⁰⁰ Roland Barthes, « On échoue toujours à parler de ce qu'on aime », in *OC V*, p. 907.

« enflammé » et « plat » sur les spécificités du pays²⁰¹. Cependant, selon Barthes, Stendhal réussit lorsqu'il écrit *La Chartreuse de Parme* (1835) car, dans le passage des impressions fragmentaires du journal vers le roman, sa passion italienne retrouve enfin une expression et un symbolisme.

Ce même texte de Barthes sera l'objet d'un autre texte de Vila-Matas : « Nunca se logra hablar de lo que se ama²⁰² » présente un résumé passionné de la lecture barthésienne de Stendhal, que Vila-Matas suit de près jusqu'à ce que Barthes devienne à son tour un personnage :

Barthes arrive à cette conclusion lorsqu'il hausse le col de son manteau dans la station de Milan. Il fait froid, brumeux, crasseux. Il est temps de partir vers la lumière, la douceur, le calme de cette ville extrême qu'on appelle parfois la Mort. Barthes est en train de finir son dernier texte, un texte qu'il n'achèvera pas et qui restera tronqué, bien que je le voie aujourd'hui comme le texte tronqué le plus parfait que j'aie lu, car c'est comme si involontairement il nous signalait qu'après avoir dit qu'on échoue toujours à parler de ce qu'on aime, il ne faut rien ajouter. Un train part vers Lecce, mais Barthes ne le prendra pas, il restera à Milan, amoureux. Vingt ans d'écriture le contemplant. « L'écriture, c'est quoi ? Une puissance, fruit probable d'une longue initiation, qui défait l'immobilité stérile de l'imaginaire amoureux et donne à son aventure une généralité symbolique »²⁰³.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 911.

²⁰² Ce texte a été d'abord publié, sans le titre, comme un fragment du texte « Aunque no entendamos nada », dans les actes du Grand séminaire de Neuchâtel : Irene Andres-Suárez et Ana Casas (éds.), *Enrique Vila-Matas. Grand Séminaire de Neuchâtel*, Université de Neuchâtel ; Madrid, Arco/Libros, coll. « Cuadernos de narrativa », 2002. Il intègre aussi les recueils *Aunque no entendamos nada* (JC Saez Editor, Santiago de Chili, 2003) et *El viento ligero en Parma* (Sexto Piso, Madrid, 2008).

²⁰³ Je traduis. « Barthes llega a esta conclusión mientras se sube el cuello de su abrigo en la estación de Milán. El tiempo es frío, brumoso, pegajoso. Llegó la hora de partir hacia la luz, la ternura, la calma de esta ciudad extrema que a veces llamamos Muerte. Barthes está terminando de escribir su último texto, un texto que no acabará y quedará truncado, aunque hoy lo veo como el texto truncado más perfecto que he leído, pues es como si involuntariamente nos estuviera señalando que después de decir que nunca logramos hablar de lo que amamos, ya no es necesario añadir nada más. Un tren parte hacia Lecce, pero Barthes no lo tomará, se quedará en Milán, enamorado. Veinte años de escritura le

Le Barthes que nous voyons dans cet extrait est une créature à mi-chemin entre sa propre écriture et celle de Vila-Matas. Car l'auteur espagnol utilise ici l'image que Barthes livre de lui-même à la station de Milan, au tout début de « On échoue toujours... » :

Il y a quelques semaines, j'ai fait un bref voyage en Italie. Le soir, à la gare de Milan, il faisait froid, brumeux, crasseux. Un train partait ; sur chaque wagon une pancarte jaune portait les mots : « *Milano-Lecce* ». J'ai fait alors un rêve : prendre ce train, voyager toute la nuit et me retrouver au matin dans la lumière, la douceur, le calme d'une ville extrême²⁰⁴.

Cette scène initiale du texte de Barthes sert à introduire l'idée d'une Italie lointaine, fantasmatique, celle que Barthes veut examiner dans l'œuvre de Stendhal. Dans le texte de Vila-Matas, cette scène se mélange à l'image de l'écrivain Barthes, le personnage public qui, comme on le sait, mourra quelques semaines après l'écriture de cet essai. Les vocabulaires des deux écrivains se mélangent dans cette figure hybride : Vila-Matas reprend certains mots de Barthes sans les placer entre guillemets (ce qu'il fait, en revanche, dans la dernière phrase de l'extrait cité). Le temps est « froid, brumeux, crasseux », le train part vers la « lumière, le calme, la douceur ». Mais le train dont Barthes parle devient dans la lecture (et l'écriture) de Vila-Matas un voyage vers la mort. Le personnage Barthes est ainsi, comme dans les

contemplan. «¿ Qué es la escritura? Un poder, fruto probable de una larga iniciación que vence la estéril inmovilidad de la imaginación enamorada y da a su aventura una generalidad simbólica.»» Enrique Vila-Matas, « Aunque no entendamos nada », in Irene Andres-Suárez et Ana Casas (éds.), *Vila-Matas. Coloquio internacional...*, op. cit., p. 23.

²⁰⁴ Roland Barthes, « On échoue toujours... », in *OC V*, p. 906.

exemples discutés ci-dessous de la chronique « Les penseurs de café froid : Roland Barthes », composé tant par la figure de l'inscripteur du texte que par celle de l'écrivain comme personnalité publique. Mais la partie de Vila-Matas dans la composition de ce Barthes n'est évidemment pas à négliger, d'autant plus que, il me semble, l'auteur espagnol fait preuve d'une lecture fine de « On échoue toujours... » lorsque l'image du train Milan-Lecce acquiert un second sens.

Dans le même extrait cité ci-dessus, on peut observer que le train Milan-Lecce n'est pas seulement le voyage vers la mort que fera Barthes, mais une métaphore pour l'écriture même : « Un train part vers Lecce, mais Barthes ne le prendra pas, il restera à Milan, amoureux. Vingt ans d'écriture le contemplant ». Et l'écriture, comme nous le savons par la phrase de Barthes citée entre guillemets par Vila-Matas, est une puissance qui déplace la contemplation de l'amoureux vers une structure signifiante, symbolique : le roman. C'est, selon Barthes, ce qu'a fait Stendhal dans *La Chartreuse de Parme* : sorti de la pure contemplation de l'Italie, traduite en des mots plats dans ses *Journaux*, il parvient à dire ce qu'il aime véritablement dans un roman. Barthes, en revanche, ne prendra pas ce train, il restera dans un état amoureux et contemplatif. Car après avoir dit qu'on échoue toujours à dire ce qu'on aime, il ne reste rien à dire ou à faire, seule la mort nous attend. On pourrait comprendre ces mots de Vila-Matas de différentes manières. Selon ma lecture, Barthes reste figé à Milan, amoureux de l'écriture de Stendhal, mais sans parvenir à dire complètement ce qu'il aime. Certes, il s'est consacré à l'écriture – mais pas l'écriture de fiction, ce qui l'a hanté pendant les dernières années de sa vie et a été l'objet de son dernier cours au Collège de France, qu'il venait de finir lorsqu'il écrivait ces pages sur Stendhal. Barthes n'a pas pris le train du « mensonge romanesque²⁰⁵ ». La métaphore du train nous pousse à revenir sur le texte « Une lumière dans le compartiment », que j'ai cité plus haut et qui parle de la joie de la lecture. Ce titre réfère à une scène d'un roman de Tolstoï :

²⁰⁵ « Quand il était jeune [...], Stendhal ne savait pas encore qu'il existait un mensonge, le mensonge romanesque, qui serait à la fois – ô miracle – le détour de la vérité et l'expression enfin triomphante de sa passion italienne. » Roland Barthes, « On échoue toujours... », in *OC V*, p. 914.

Je pense à ce lecteur dans mon large fauteuil rouge et je me souviens qu'un jour j'ai connu une femme qui avait intériorisé une scène d'un roman de Tolstoï, dans laquelle on voyait quelqu'un lisant paisiblement : scène mémorable dans un train russe où quelqu'un, à la tombée du jour, tient un livre dans les mains tandis qu'une lumière dans le compartiment illumine sa lecture. [...] C'est curieux, mais la littérature peut apporter cela, elle peut rendre heureux, car elle permet par exemple de penser ce qui existe, mais aussi ce qui s'annonce et n'est pas encore. Et elle permet de voir que le monde est un texte. Également que ce texte est notre vie et qu'il est dans un livre. Nous ne vivons réellement qu'à mesure que nous lisons notre vie. La littérature est une lumière dans le compartiment, la littérature peut être un voyage dans un train russe²⁰⁶ [...].

Dans ce texte de Vila-Matas, qui débute par la citation apocryphe de Roland Barthes, comme nous l'avons vu plus haut, le train est encore une métaphore pour l'écriture et, à mon sens, pour l'écriture romanesque, qui réussit à dire la vie. La scène décrite par Vila-Matas est probablement celle d'*Anna Karénine* (1877), où l'héroïne lit un roman anglais dans un train, en rentrant de Moscou à Saint-Petersbourg. Cette même scène est aussi l'objet d'une analyse par Ricardo Piglia dans *Le dernier lecteur* (2005, paru en France en 2008), qui examine comment la marche du train, symbole de la modernité au XIX^e siècle, accompagne le rythme de lecture du roman bourgeois. Piglia met l'accent sur l'importance de la chandelle qui illumine la lecture d'Anna Karénine et rappelle que l'image de la lumière du lampion apparaît aussi dans la scène finale du roman de Tolstoï, lorsque le personnage central se jette sous un train.

²⁰⁶ Enrique Vila-Matas, « Une lumière... », in *Mastroianni-sur-Mer*, *op. cit.*, p. 160.

Dans le train, Anna répète le vieux rite qui consiste à entrer dans l'irréel et l'illusion à la lecture d'un livre avant de se confronter ensuite de nouveau à la réalité. Ce mouvement, c'est le roman lui-même, la forme du genre, si l'on suit la voie tracée par Lukács dans *La Théorie du roman*. L'expérience personnelle corrobore la vérité du texte. Anna lit pour déchiffrer une vérité enfouie en elle. Elle ne comprend l'éventuel sens de sa vraie vie que lorsqu'elle le lit dans le livre. La tension entre illusion et réalité, entre expérience et sens, est liée à la lecture des romans²⁰⁷.

La référence à Tolstoï renvoie encore à Barthes. N'oublions pas que le texte de Vila-Matas « Une lumière dans le compartiment » s'ouvre par les premières phrases d'*À la recherche du temps perdu* : « Longtemps, je me suis couché de bonne heure [...] ». Dans la conférence dont le titre reprend la phrase proustienne²⁰⁸, Barthes progresse sur les sujets qui feront objet de son cours *La Préparation du roman*, qui débute deux mois plus tard : le travail de Proust dans la *Recherche* et dans ses écrits contre Sainte-Beuve, une hésitation constante entre les deux « côtés²⁰⁹ », essai et roman ; et aussi Barthes lui-même et son propre désir d'écrire une œuvre romanesque. Vila-Matas choisit de débiter son texte par un clin d'œil à la conférence de Barthes, bien qu'il ne semble pas en faire d'autres références directes. Mais il y a une référence indirecte : celle de Tolstoï. Dans la conférence, comme nous l'avons vu, Barthes évoque la lecture d'une scène de *Guerre et paix* qui a provoqué en lui un « bouleversement²¹⁰ », une volonté d'entreprendre une écriture nouvelle, qui transmette la force du pathos, contrairement à l'écriture critique.

Si je peux oser une lecture qui extrapole l'appropriation de Barthes par Vila-Matas, je dirai que ce clin d'œil de Vila-Matas à la conférence de Barthes indique que

²⁰⁷ Ricardo Piglia, *Le dernier lecteur*, trad. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, 2008, p. 158.

²⁰⁸ Publiée d'abord dans « Les Inédits du Collège de France », 1982 ; reprise dans *Le Bruissement de la langue* (Paris, Seuil, 1984).

²⁰⁹ Roland Barthes, « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », in *OC V*, p. 460.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 467.

lui, en tant que romancier, a pris le train que Barthes n'a pas pris. Par un tour de force, il remporte son autorité (une phrase attribuée d'emblée à Barthes mais qui en réalité est la sienne) et, du balancement entre les deux « côtés », essai (celui qui cite et analyse) et roman (celui qui invente), tire une œuvre romanesque. Pour Barthes qui, en tant qu'écrivain, n'a pas pris le train du roman, dire ce qu'il aime, dire son amour pour la littérature, ça serait peut-être écrire sa *Vita Nova*.

2.3. Henri Raczymow : Longtemps, je me suis couché avec Barthes

Si Proust a orienté la recherche de Barthes d'une « tierce forme » à soi, d'un roman qui puisse contenir l'essai et vice-versa, c'est souvent à travers l'œuvre de Proust que se donnent les rapports les plus étroits entre le travail d'Henri Raczymow et celui de Barthes. Écrivain français d'origine polonaise, Raczymow a une œuvre vaste et hétérogène, qui inclut des biographies d'artistes et écrivains, des romans, des essais sur la littérature et l'art, des récits fictifs et maintes fois très autobiographiques qui explorent la mémoire et la thématique juive. Je m'arrêterai pour l'instant à certaines mentions à l'œuvre de Barthes qui semblent significatives.

Dans *Le Paris littéraire et intime de Marcel Proust*²¹¹, Raczymow décrit certains lieux parisiens importants pour l'écrivain, qui ont été transformés dans la *Recherche*. Il s'agit d'un volume qui n'a pas de prétentions littéraires, se limitant à un

²¹¹ Paru en 1995 chez Parigramme, le livre a été l'objet de deux éditions. La première est illustrée par des photographies contemporaines de Paris par Martine Mouchy, des tableaux de scènes parisiennes par Caillebotte, Béraud, Cocteau, Tissot et des photographies d'archives qui porteraient Paris à la fin du XIX^e et début du XX^e, ainsi que des images de Proust et de son entourage. La deuxième édition, parue en 2005 sous le titre *Le Paris retrouvé de Marcel Proust*, chez le même éditeur, est aussi illustrée que la précédente, mais ne compte plus sur les photographies de Martine Mouchy et affiche d'autres images historiques, d'autres reproductions de tableaux et des légendes. Le texte de Raczymow, pourtant, reste identique.

travail historiographique et biographique. La postface, intitulée « La surpuissance de la littérature », nous intéresse davantage car elle dialogue avec l’œuvre barthésienne. Raczymow y rappelle la participation de Barthes à une émission de France Culture « Un homme, une ville », où le critique parcourt en « pèlerinage » certains lieux de l’œuvre de Proust, à Paris et à Combray, accompagné du producteur Jean Montalbetti. Notons que l’émission a eu lieu le 20 octobre 1978 – très proche, ainsi, de la conférence « Longtemps je me suis couché de bonne heure » et précédant de quelques jours le début du premier volet du cours *La Préparation du roman*. Dans la postface, Raczymow rappelle que Barthes, à la fin de la promenade, se dit déçu car la littérature de Proust est beaucoup plus puissante que la réalité de ces lieux : « Ce que la visite de ces lieux nous enseigne – souvent par leur modestie même, et c’est surtout vrai de Combray – c’est en somme l’extraordinaire puissance, et Barthes dit “surpuissance”, de la littérature. Nous ne saurions mieux dire²¹² ». Raczymow affirme avoir ce même point de vue, car le Paris de Proust est pour lui un lieu « fait de mots²¹³ ». Il est, en outre, attiré par le fait que Barthes dit, dans l’émission de France Culture, s’émouvoir avec les morceaux de la vie de Proust qu’on trouve dans la *Recherche* : « Et lui [Barthes] qui avait tant insisté sur la relative autonomie de l’œuvre, s’agissant de tout écrivain, en regard de la réalité biographique (tout comme Proust, d’ailleurs, quelques décennies plus tôt, dans le fameux *Contre Sainte-Beuve*), reconnaissait pourtant que la vie de Proust (les “biographèmes”), dans la *Recherche*, l’émouvait au plus haut point²¹⁴ ».

Même si l’œuvre de Barthes semble occuper une place latérale dans celle de Raczymow, s’y infiltrant souvent par le biais de la lecture critique de Proust, le paratexte où figurent les mentions à Barthes est assez significatif de son importance : l’auteur est également au centre d’une autre postface, plus récente – celle du récit *Eretz* (2010), sur un voyage entrepris par Raczymow et sa compagne, Anne

²¹² Henri Raczymow, *Le Paris littéraire et intime de Marcel Proust*, Paris, Parigramme, 1995, p. 119.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ *Ibid.*

Amzallag, en Israël en 2009. Classé comme « récit » en couverture, c'est un livre ouvertement autobiographique. Dans le prologue, distingué du texte central par la disposition en italiques, Raczymow affirme avoir eu comme raison première pour ce voyage l'idée de retrouver les traces de son frère Alain (1951-1997), qui vécut dans un kibboutz avant d'intégrer l'armée israélienne à la fin des années 1960. Alain part peu après Mai 1968 avec le projet de construire un état socialiste et laïc en Israël. Il revient en France quelques années plus tard, très déçu. De cette période de sa vie, le narrateur (qui se confond ouvertement avec l'auteur, Raczymow) dit : « Depuis la mort de mon père (mars 2007), mon opération au cœur, mes soixante ans et ma mise à la retraite de l'Éducation nationale (choses survenues en 2008), je n'avais plus d'appétence à vivre. [...] Une sorte de pulsion de mort qui aurait pris les leviers de commande. Puis Anne est entrée dans ma vie, elle l'a secouée, elle a redistribué le jeu et l'a relancé²¹⁵ ».

Amzallag a accompagné l'auteur d'*Eretz* dans son voyage, en étant non seulement l'objet de la dédicace du livre, mais aussi en signant les notes de bas de page, dans une sorte d'écriture parallèle. Elle en fait des commentaires, parfois même les corrections de certains de ses propos, donne son avis sur des épisodes qu'il raconte, ajoute des impressions ou des citations, se permet même d'intégrer certains de ses souvenirs d'enfance au Maroc, etc. À titre d'exemple, je citerai une partie d'une longue note où Amzallag donne sa version de leur voyage à Safed : « J'aurais aimé parler ici de cet hôtel où nous sommes descendus, vétuste, fatigué comme Shlomo, vieux hippy, son propriétaire malade et tout chiffonné [...]. J'aurais aimé parler de ce type que nous avons croisé à plusieurs reprises et qui est retourné à la religion²¹⁶ ». À travers cette variante des impressions suscitées par le voyage, elle dévoile une écriture intime en marge de celle de Raczymow. *Eretz* admet donc un partage d'autorité – ou, plus exactement, une concession d'autorité, car Raczymow en

²¹⁵ Henri Raczymow, *Eretz*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2010, p. 24.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 135.

reste l'auteur principal, celui qui signe la couverture du livre. C'est à travers la figure d'Anne que s'établit ici le lien avec Barthes, qui, comme je l'ai signalé plus haut, donne le ton de la postface.

Intitulée « D'un flottement », la postface d'*Eretz* s'ouvre sur le voyage entrepris par les intégrants du groupe *Tel Quel* en Chine en 1974, dont Barthes. Raczymow cite le fameux article paru dans *Le Monde*, « Alors, la Chine²¹⁷ ? », en 1974, qui a suscité des réactions négatives, à en juger par l'ajout publié par Barthes sous forme de plaquette en 1975²¹⁸. La Chine, dit Barthes, ne donne qu'à lire son discours politique, mais celui-ci ne signifie pas grand chose. C'est un pays sans intérêt, plat, fade. En 2009, paraissent à titre posthume les *Carnets du voyage en Chine*, où Barthes décrit son ennui alors que la république populaire pourrait l'émerveiller ou l'indigner. On peut mieux comprendre la teneur peu « colorée²¹⁹ » du texte de Barthes paru 35 ans auparavant : dans ces carnets, il raconte le manque de sensation de dépaysement, l'ennui du paysage, qui ne lui semble pas exotique (ça pourrait même être en France) et le temps à lire *Bouvard et Pécuchet* au lieu de s'intéresser à ce qui se passe autour de lui²²⁰. Ces carnets, d'ailleurs, à en juger par un texte du sinologue Simon Leys dans *La Croix* cité par Raczymow, ont suscité également des ripostes très controversées.

Les *Carnets du voyage en Chine* paraissent la même année où Raczymow fait son voyage en Israël et les longues citations dans la postface d'*Eretz* témoignent de l'importance de ce texte dans l'assimilation de son expérience personnelle. Pourtant,

²¹⁷ *Le Monde*, mai 1974. Repris en plaquette avec une postface chez Christian Bourgois en 1975. Voir Roland Barthes, « Alors, la Chine ? », in *OC IV*.

²¹⁸ « Par les quelques réactions (négatives) qu'il a suscitées, ce texte circonstanciel pose à mes yeux une question de principe : non pas : qu'est-il permis, mais qu'est-il possible de dire ou de ne pas dire ? » *Ibid.*, p. 519.

²¹⁹ J'utilise le mot de Barthes : « Hormis ses palais anciens, ses affiches, ses ballets d'enfants et son Premier Mai, la Chine n'est pas colorée. » *Ibid.*, p. 517.

²²⁰ On lit chez Barthes: « Vérité du voyage: la Chine n'est pas dépayante (≠ Japon). [...] Toutes ces notes attesteront sans doute, la faillite, en ce pays, de mon écriture (par comparaison avec le Japon). Je ne trouve, en fait, rien à noter, à énumérer, à classer. » *Id.*, *Carnets du voyage en Chine*, Paris, Christian Bourgois/ IMEC, 2009, p. 73.

il peut paraître un peu étonnant que Raczymow lie l'expérience de Barthes, non pas à son voyage à lui, mais à une expérience de sa compagne, des années auparavant, avant même leur rencontre : « Cette expérience que fit le sémiologue au printemps 1974, Anne, ma compagne, la fit aussi, à l'occasion du séjour de plusieurs mois qu'elle effectua en Afghanistan en 2004, munie de sa caméra²²¹ ».

Cette mention à l'expérience d'Amzallag me semble assez problématique. D'une part, comme nous l'avons lu dans les premières pages d'*Eretz*, le narrateur (ou l'auteur lui-même, le pacte autobiographique étant établi par l'avant-propos), semble se détourner dans un premier moment de sa propre expérience en Israël et forcer la main pour reconnaître chez Anne, dans une expérience qui lui est étrangère (l'Afghanistan en 2004), le lien avec la fadeur éprouvée en Chine par Barthes. Selon ma lecture, ce détour fait partie de ce que j'ai appelé plus haut une concession de l'autorité : Amzallag n'est pas le véritable auteur d'*Eretz*, elle doit se contenter d'en signer les notes de bas de page et, comme dans un cadeau de consolation, de retrouver sa propre expérience, indépendante et même distante de celle de Raczymow, contemplée. Cette concession reste provisoire, car le narrateur retournera vite sur son récit de voyage et l'étrange sensation d'indifférence qu'a provoqué en lui la visite à l'État d'Israël. D'autre part, l'hommage à Amzallag peut être aussi vu de manière plus positive, comme si la rencontre avec elle avait non seulement « secoué » sa vie, mais aussi instauré la possibilité de l'écriture – ce que le narrateur, pourtant, ne dit pas.

Mon livre est aussi, en sa forme hésitante, « flottante », la résultante de ces contradictions, de ce pessimisme total qui sont les miens. Je ne sais pas trop, je l'avoue, ce qu'est mon livre, positivement. C'est aux autres de me le dire. Je sais en revanche ce qu'il n'est pas. Il n'est pas d'abord une enquête, où j'aurais cherché

²²¹ Henri Raczymow, *Eretz*, *op. cit.*, p. 148.

la vérité ultime sur ce pays, encore moins sur la « situation au Moyen Orient ». De cela, les journaux sont pleins, et je ne lis pas ces articles-là. [...] Et puis, je n'ai pas le goût des discussions politiques. Elles ne m'ont jamais semblé mener quelque part. Elles sont faites de ce que Barthes, encore lui, justement lors de son voyage en Chine, appelait des « briques ». Il aurait pu dire aussi des « paroles gelées » comme chez Rabelais. Et tous ces écrivains israéliens qui écrivent des livres politiques me semblent perdre leur temps. Je ne lis pas ces livres-là, qui me tombent des mains. Peut-être ai-je grand tort²²².

Eretz, l'État des juifs, qui crie à une lecture politique (comme la Chine dans les années 1970 et qui ennuyait Barthes), mais aussi à une lecture affective, de souvenir familial (étant la terre où son frère Alain s'est rendu et où Raczymow lui-même lui avait rendu visite), ne semble porter aucune signification pour l'auteur. Mais c'est encore la « surpuissance » de la littérature que Raczymow semble dire ici, comme il l'écrit dans la postface du *Paris littéraire et intime de Marcel Proust*, en citant Barthes. Plus que la déprime, la nonchalance de l'actualité, du discours politique, *Eretz* est un livre sur la possibilité de l'écriture, dans une clé barthésienne. Rappelons aussi que Raczymow utilise une formule semblable à celle de Tavares, que nous avons remarquée plus haut : « Barthes aurait pu écrire que... ». Ici, ce sont les mots de Rabelais que Barthes aurait pu écrire (« paroles gelées »). Selon ma lecture, l'écriture possible et le lien avec l'œuvre de Barthes passent, dans le cas d'*Eretz*, par la figure d'une femme. Mais ainsi qu'Amzallag représente la reprise du jeu de la vie chez le narrateur – semblable peut-être à la *Vita Nova* que Barthes retrouvera après la mort de sa mère – d'autres figures féminines établissent un lien avec l'œuvre barthésienne dans l'écriture de Raczymow, surtout la plus contemporaine. Je m'arrêterai sur deux exemples qui me semblent les plus significatifs, et qui sont chronologiquement assez proches d'*Eretz*.

²²² *Ibid.*, p. 154-155.

Dix jours « polonais » (2007) est censé raconter le voyage du narrateur en Pologne, pour retrouver Varsovie, quittée par ses grands-parents avant la Seconde Guerre mondiale. Classé comme « récit » sur la couverture, ce livre se rapproche par plusieurs aspects d'*Eretz*, rapportant l'expérience intime d'un voyage à l'étranger et, surtout, d'un voyage vers les sources. Mais *Dix jours « polonais »* est un peu plus ironique qu'*Eretz* – l'adjectif « polonais », placé entre guillemets sur le titre même du récit, montre qu'on n'a pas affaire à un vrai pays : c'est une Pologne du passé, celle des déportés, qui n'existe que dans le fantasme de l'auteur. Dans un court passage, Raczymow introduit l'œuvre de Barthes encore par le biais d'un personnage féminin. Il s'agit d'un rêve que le narrateur fait dans sa chambre d'hôtel à Varsovie :

J'avais rêvé de Juliette, sous les traits d'une autre. Mais c'était bien Juliette. Je me souviens qu'elle était allée à la Fnac. Elle avait vu mon récent livre en pile. Elle a pris un exemplaire, l'a placé bien en montre. Elle paraissait très contente en rentrant de me raconter ça. Ce livre qu'elle n'a pas voulu lire, où il était question d'elle... Dans mon rêve, nous papotions. Puis nous assistions à une conférence de Roland Barthes sur mes essais sur Proust ! Un rêve, donc. Je buvais les paroles de Barthes, ébloui par son intelligence, penché vers lui. J'oubliais Juliette derrière moi. À la fin je l'interrogeais sur *ses intentions*. Elle me dit qu'elle était de plus en plus détachée de son mari. Elle n'en dirait pas davantage. Elle était chiche de paroles pour garder la maîtrise du jeu. Mais pourquoi son visage était-il celui d'une autre ? Était-ce l'évidence de sa duplicité ? À la fin de la conférence de Barthes, elle commenta ses propos, de façon éblouissante. Commentaire du commentaire.

(À propos de « Nous papotions ». Un soir que nous venions de nous mettre au lit, j'avais envie de lui parler. Au bout d'un moment, elle : « Bon, qu'est-ce qu'on fait, on papote ou... ? Ah, bon, on papote alors... » J'ai compris qu'elle voulait que je la

prenne dans mes bras, qu'elle n'était pas là tellement pour papoter.)²²³

Encore touché par la récente rupture amoureuse avec Pauline, restée à Paris lors de ce voyage en Pologne, le narrateur pense souvent à Juliette, un ancien amour, vivant à présent aux États-Unis. Dans ce rêve, le rôle de Barthes est celui d'alimenter le narcissisme du narrateur, qui se sent délaissé par Juliette : elle n'a pas l'intention d'abandonner son mari pour lui et elle n'a même pas voulu lire son livre, qui parle pourtant d'elle. Barthes, en revanche, ce grand écrivain, cette importante figure publique, consacre une conférence à son œuvre. Juliette le rattrapera, en faisant un commentaire du commentaire. (En réalité, un commentaire du commentaire du commentaire, puisque Barthes ne commente pas l'œuvre romanesque de Raczymow, mais ses essais sur Proust.) Être l'objet des commentaires de ces deux êtres désirés, l'écrivain admiré et une femme aimée, est « éblouissant » à double titre : le narrateur se dit « ébloui » par l'intelligence de Barthes et Juliette parle des propos de Barthes de façon « éblouissante ». Ce Barthes rêvé, comme dans le cas du Barthes personnage de Vila-Matas, est un mélange entre inscripteur et écrivain, où l'auteur lu et intériorisé par le lecteur/écrivain se fond à son image publique. On peut aussi rapprocher le cas de *Dix jours « polonais »* de celui de « Nunca se logra hablar... » de Vila-Matas, où les deux auteurs semblent prendre leur revanche sur Barthes. Dans le texte de l'écrivain espagnol, Barthes rate le train romanesque. Dans celui de Raczymow, Barthes devient le commentateur de son œuvre.

Le second exemple sur lequel je voudrais m'arrêter concernant les mentions explicites à Barthes dans l'œuvre de Raczymow, se trouve dans *Te parler encore* (2008), un récit également à tendance autobiographique, où le narrateur s'adresse à son père qui vient de mourir. À un moment donné du récit, il se trouve dans un café

²²³ Henri Raczymow, *Dix jours « polonais »*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2007, p. 49-50.

au cloître Saint-Pierre, à Avignon, où il contemple le pied nu d'une jeune fille assise devant lui et divague sur son quotidien et les souvenirs de son père :

Dire quelque chose. J'expliquais hier soir à Louise, dans le lit, la distinction que faisait Barthes entre un écrivain et un écrivain. Celui-ci écrit quelque chose ; celui-là, l'écrivain, écrit, c'est tout. – Il n'écrit rien ? – Mais si, il écrit quand même quelque chose. Mais surtout il écrit. Il écrit plus qu'il n'écrit quelque chose. Au bout du compte, on s'apercevra bien qu'il aura écrit quelque chose. Forcément, puisqu'il écrit. Mais, au moment où il écrit, seulement il écrit. Il n'écrit pas quelque chose. Sinon, il serait un écrivain et non un écrivain. Je ne sais trop pourquoi je te dis ça, papa. Qu'est-ce que ça peut bien te faire ? Ah oui, ça t'intéresse, tu dis ?

La jeune fille boit un jus d'orange. Son pied nu n'est pas trop grand. Je n'aime pas tellement les femmes aux grands pieds. Ça t'intéresse, mon type de pied de femme ? Tu t'en fous, non²²⁴ ?

Le narrateur explique à son amante les lignes générales du texte « Écrivains et écrivains », publié dans *Arguments* en 1960 et repris dans les *Essais critiques* en 1964. Il s'agit d'une distinction assez connue, qui oppose les intellectuels qui utilisent la parole comme un moyen pour véhiculer les idées à ceux qui font du langage une finalité²²⁵. Selon Barthes, les intellectuels en France comportent en eux les deux rôles. Barthes abordera la question à d'autres reprises, comme dans « Écrire, verbe intransitif » (1970) et « Écrivains, intellectuels, professeurs » (1971). Raczymow place l'explication du texte de Barthes dans un dialogue aux allures un peu frivoles,

²²⁴ Henri Raczymow, *Te parler encore*, Paris, Seuil, 2008, p. 93-94.

²²⁵ Barthes affirme, sur les écrivains : « Ce n'est pas que l'écrivain soit une pure essence : il agit, mais son action est immanente à son objet, elle s'exerce paradoxalement sur son propre instrument : le langage ; l'écrivain est celui qui *travaille* sa parole (fût-il inspiré) et s'absorbe fonctionnellement dans ce travail ». Roland Barthes, « Écrivains et écrivains », in *OC II*, p. 404. Et, sur les écrivains : « Les écrivains, eux, sont des hommes « transitifs » ; ils posent une fin (témoigner, expliquer, enseigner) dont la parole n'est qu'un moyen ; pour eux, la parole supporte un faire, elle ne le constitue pas. » *Ibid.*, p. 407.

une conversation dans le lit, qui a l'air de se passer après un rapport sexuel. Louise pose une question au narrateur (« Il n'écrit rien ? »), qui s'embrouille un peu dans la réponse mais finit par réussir à lever le paradoxe de celui qui écrit de manière intransitive : « au moment où il écrit seulement il écrit ». La mention à Barthes a une fonction nette dans le récit : justifier l'absence de « sujet » du livre et légitimer sa forme vacillante, que le narrateur tient à avouer au début de *Te parler encore* : « Je subodore que ma difficulté à commencer ce livre – si livre il y a – vient de ce que la mort récente de mon père me renvoie aussitôt à la pensée rébarbative de ma propre mort. Comme si ce livre devait servir de linceul. Pour qui ? Lui ou moi²²⁶ ? ». L'entreprise de *Te parler encore* est finalement barthésienne : dire la mort du père et écrire son deuil, comme nous le verrons dans l'étude de *La Préparation du roman*. Pour revenir à Raczymow, même la figure de Louise se confond avec celle du père du narrateur, le destinataire de ses réflexions (« Je ne sais pas trop pourquoi je te dis ça, papa »). Et pour l'auteur, qui se transfigure en narrateur dans les récits de Raczymow, la mention à « Écrivains et écrivains » sert aussi à s'affirmer en tant qu'écrivain, celui qui « travaille la parole », si l'on utilise les mots de Barthes, en opposition à celui qui écrit sur quelque chose.

Comme je l'ai avancé plus haut, Barthes est introduit, dans *Te parler encore*, par le biais d'une femme, Louise, l'interlocutrice du narrateur au lit. Le décor n'est pas non plus négligeable : dans le cas de *Dix jours « polonais »*, que j'ai évoqué quelques lignes plus haut, Barthes fait aussi son apparition au lit, tout d'abord dans le rêve du narrateur. Le rêve trouve sa suite dans une parenthèse introduite à la fin du passage cité plus haut, où le narrateur rappelle une nuit où il « papotait » avec Juliette au lit, alors qu'elle voulait faire l'amour. Barthes ressuscite dans le lit de deux des narrateurs de Raczymow, à côté de ses amantes ; il revient aussi dans l'expérience de sa compagne Amzallag dans *Eretz*.

²²⁶ Henri Raczymow, *Te parler encore*, op. cit., p. 10.

En passant par ces apparitions de Barthes aux côtés des personnages féminins de Raczymow, je pourrais revenir sur les deux Maria, qui, comme nous l'avons vu dans ce chapitre, incarnent dans une certaine mesure l'écriture du critique français – Maria Bloom chez Tavares et Maria Lima Mendes chez Vila-Matas. Les deux Maria sont agraphes : Maria Bloom n'écrit pas car elle trop vouée à la séduction ; Maria Lima Mendes n'écrit pas car elle a lu trop de critique « terroriste » des années 1970. Les deux Maria sont finalement des victimes du plaisir du texte, elles restent dans une lecture désirante – elles désirent écrire, mais, peut-être comme Barthes devant le train pour Lecce, n'embarquent pas dans l'écriture romanesque. En ce sens, nous pourrions dire que c'est à leurs créateurs de prendre le relais et de devenir, plus que des lecteurs, des auteurs.

2.4. Vila-Matas, encore : la mort de la « mort de l'auteur »

a) L'Auteur tirillé par Barthes et Nabokov

Les pages finales de ce chapitre reprendront le texte-manifeste de Barthes « La mort de l'auteur » afin d'établir un lien avec le projet du cours *La Préparation du roman*. Comme nous l'avons vu plus haut, bien que le texte de 1967 ait donné la réputation d'« assassin de l'auteur » à Barthes, cette vision n'est pas exacte. C'est dans l'œuvre de Barthes lui-même qu'on peut retrouver l'auteur, dépourvu peut-être des pouvoirs qu'on lui attribuait au XIX^e siècle, mais dont la présence fantomatique illumine les derniers écrits. Je voudrais établir ici le fait que la discussion autour de l'autorité littéraire redevient importante dans l'œuvre de Barthes par le biais du désir de devenir un autre auteur : un auteur de fiction, qu'il exprime dans le cours au Collège de France entre 1978 et 1980. En effet, l'idée que je voudrais avancer ici est celle de la « mort de l'auteur » comme possibilité de renouveau, voire comme incitation à l'écriture chez des écrivains postérieurs. J'examinerai surtout ici la fin de

Dublinesca (2010) de Vila-Matas, dans lequel l'écrivain espagnol multiplie des références explicites au fameux texte de Barthes. Avant cela, j'aborderai l'article de Vila-Matas « Barthes vs. Nabokov », qui commente notamment un texte de l'écrivain britannique Zadie Smith sur « La mort de l'auteur ».

« Barthes vs. Nabokov », publié en 2011 dans la rubrique bimensuelle « Café Percec » d'*El País*, s'ouvre par la dernière phrase de l'article de Barthes :

« La naissance du lecteur se payera de la mort de l'auteur », a tranché Roland Barthes en 1967. La phrase a fait fortune et quelques personnes inaptes à la création ont même profité pour que certains génies du moment se bâillonnent eux-mêmes et plongent dans un borbier. Après – grand mystère – personne ne s'est excusé ni s'est jamais excusé. Dans la mémoire, au moins, restent les dissidents. Vladimir Nabokov, par exemple, qui disait croire en la figure puissante de l'auteur²²⁷.

Si les mots de Barthes ont servi à taire certains génies, selon Vila-Matas (ce serait le cas de son personnage Maria Lima Mendes, pourrait-on dire, car l'auteur ne nous donne aucun exemple), il suffit de nous rappeler Nabokov pour renforcer la figure de l'auteur. L'anachronisme place Nabokov comme un dissident de Barthes, alors qu'il ne l'a jamais lu. Mais cet anachronisme volontaire existe déjà dans le texte de Smith « Relire Barthes et Nabokov », où l'auteur imagine la réaction de l'écrivain

²²⁷ Je traduis. « “El nacimiento del lector se paga con la muerte del autor”, sentenció Roland Barthes en 1967. La frase hizo fortuna y algunos ineptos para la creación hasta aprovecharon para que ciertos genios del momento se amordazaran a sí mismos y se hundieran en un lodazal. Después – gran misterio –, nadie se excusó por todo aquello ni se ha excusado jamás. En la memoria, al menos, quedan los disidentes. Vladimir Nabokov, por ejemplo, que decía creer en la figura poderosa del autor ». Enrique Vila-Matas, « Barthes vs. Nabokov », *El País*, 1^{er} novembre 2011. Consulté sur http://elpais.com/diario/2011/11/01/cultura/1320102003_850215.html le 16 février 2016.

russe face à la Nouvelle Critique, qu'il aurait trouvée « délirante²²⁸ ». Vila-Matas fait un bref résumé des propos de Smith dans ce texte, qui mérite notre attention.

Smith distingue deux types de lecteur parmi ses étudiants, lorsqu'elle fait un cours sur « La mort de l'auteur » : d'une part, les lecteurs audacieux, qui se réjouissent de figurer comme des destinataires impersonnels de l'écriture; d'autre part, ceux qui se disent choqués par ce qu'ils croient être un attentat contre la propriété créatrice des écrivains. Smith compare ces réactions à son parcours individuel :

Dans ma propre expérience de lectrice, j'ai été tiraillée d'abord dans une direction, puis dans l'autre. La lecture a toujours été ma passion et mon plaisir, et j'adhère immanquablement à toute thèse qui confère un pouvoir au lecteur, et lui procure une plus grande liberté de mouvement. Mais lorsque je suis devenue écrivain, et l'écriture ma discipline et ma pratique, j'ai ressenti le besoin d'y voir un acte délibéré : l'expression d'une conscience individuelle²²⁹.

Cette expression individuelle serait présente dans la conception d'autorité littéraire qu'on peut retrouver chez Nabokov. Smith établit alors une comparaison entre l'auteur contesté par Barthes et la figure auctoriale qui se dégage de la fiction de Nabokov. Bien que l'écriture de Nabokov semble parfois incarner le « scripteur » idéal de Barthes, à cause de ses narrateurs peu fiables et de l'inversion entre l'art et de la vie, l'écrivain russe possède une conception de l'auteur semblable à un puissant maître de son œuvre, dont la sensibilité, les souvenirs et l'expression seraient uniques. L'Auteur, pour Nabokov, fait une composition consciente, qui exige un lecteur très actif et attentif (au fait, quelqu'un qui réalise une relecture plutôt qu'une

²²⁸ Zadie Smith, « Relire Barthes et Nabokov », in *Changer d'avis. Essais* [2009], trad. Philippe Aronson, Paris, Gallimard, 2013, p. 77.

²²⁹ *Ibid.*, p. 68.

lecture) pour reconstruire le procès créatif et les différentes couches d'interprétation qui s'imposent : « [...] L'Auteur existe, il circonscrit, il contrôle, il érige des murs de chaque côté du terrain de jeu. Pour le lire à bon escient, le lecteur a plutôt intérêt à reconnaître l'existence de ces murs. L'Auteur limite l'étendue du terrain de jeu du lecteur²³⁰ ».

Après avoir été une lectrice barthésienne, Smith reconnaît avoir changé d'avis pour un « besoin purement professionnel de croire en la vision nabokovienne d'une maîtrise sans partage²³¹ ». Auparavant, son expérience de lecture était très solitaire ; désormais, elle comprend qu'elle lit pour combattre la solitude, « pour établir un lien avec une conscience extérieure²³² ». La lecture est, ainsi, une quête de sens, mais non pas d'un sens unique ou caché. Les termes utilisés par Barthes pour décrire le rapport entre l'auteur et le lecteur dans « La mort de l'auteur » relèvent, pour Smith, d'une « pirouette », car « il plaque un discours monumental, essentialiste et théologique sur une relation en réalité bien plus incertaine et délicate qu'il ne veut admettre²³³ ». Bien qu'on puisse comprendre par ce texte que Smith, en devenant écrivain, passe du côté de l'Auteur de Nabokov contre celui de la vision barthésienne, je voudrais mettre l'accent sur le fait qu'elle se dit redevable de cette dernière. Car la conception du lecteur qui naît aux dépens de l'auteur est très libératrice, au point de transformer un lecteur en auteur. Pour Smith,

[...] c'était merveilleux de se sentir si libre. Je pouvais disposer du roman à ma guise, le lire à l'envers, de la fin au début ou de manière complètement anachronique. Ce type de liberté transforme les lecteurs en écrivains, nous libérant des styles de lecture passifs et autoritaires qu'on nous enseigne à l'école [...].

²³⁰ *Ibid.*, p. 76.

²³¹ *Ibid.*, p. 85.

²³² *Ibid.*, p. 86.

²³³ *Ibid.*

Une lecture active nous permet de remettre de vieux romans poussiéreux au cœur de nos intérêts et de nos préoccupations²³⁴.

Selon l'auteur britannique, Barthes comme Nabokov exigent un lecteur actif – le premier, en lui accordant une énorme liberté et en faisant un plaidoyer pour le renversement du rapport hiérarchique entre lecteur et auteur ; le second, en lui demandant une lecture minutieuse qui reconstruise le processus d'écriture. Mais ce dernier a une présence écrasante dans son texte, alors que le premier « transforme les lecteurs en écrivains ». On pourrait ainsi inférer que, bien que Smith change d'avis après coup, elle est devenue auteur aussi grâce à la « mort de l'auteur » – de « scripteur », lecteur créateur, on peut passer de l'autre côté et bâtir son propre édifice, ses propres murs, sa propre œuvre – ce qui, d'autre part, serait beaucoup plus difficile en étant un lecteur actif à la façon de Nabokov, dont la présence auctoriale guide, mais devient oppressante. Mais cela, Smith ne l'admet pas. De sa part, Vila-Matas semble reconnaître dans « La mort de l'auteur » cette même faculté libératrice, qui transforme des lecteurs et copistes en auteurs. Et, contrairement à Smith, Vila-Matas conclut qu'il est possible d'écrire et de croire à la « mort de l'auteur » en même temps :

[...] Compte tenu de tout cela, quelle position un auteur peut-il adopter ? Peut-être les auteurs ont besoin d'avoir foi en Nabokov, et tous les lecteurs en Barthes. Car comment peut-on écrire si l'on croit à Barthes ?

A bien y regarder, oui, c'est possible. Je connais plus d'une personne – je suis un relecteur tenace – qui d'abord crut à la mort de l'auteur et fut copiste flaubertien, mais au fil du temps finit par

²³⁴ *Ibid.*, p. 78.

créer un monde aussi radical que particulier, fondé paradoxalement sur les racines de ses fécondes journées d'humble imitateur²³⁵.

L'« humble imitateur » est, bien entendu, l'auteur lui-même. Le monde bâti par Vila-Matas est, ainsi, construit sur l'idée que l'Auteur s'est dépourvu de son génie créateur pour donner la place au copiste postmoderne. Et de cette position inférieure de simple copiste, est née une œuvre unique. J'irais un peu plus loin et dirais que l'auteur mort, pour Vila-Matas, est une condition pour qu'il devienne auteur. Cette apparente contradiction est exprimée à l'intérieur de la fiction de l'auteur espagnol. Pour expliquer cela, je voudrais passer désormais à l'examen du roman *Dublinesca*.

b) Malachy Moore ou le « mal de l'auteur »

Il me semble d'abord nécessaire de tracer les lignes générales de *Dublinesca*, publié en 2010 par Seix Barral et traduit en français la même année par Christian Bourgois. Le roman est centré sur Samuel Riba, un éditeur de renom retiré du monde du travail. Ayant consacré sa vie à publier les plus grands écrivains du monde en Espagne, Riba se voit obligé de fermer sa maison d'édition face à la concurrence des éditeurs plus commerciaux et notamment à cause d'une mode répandue de romans gothiques de gare qu'il refuse de suivre. De plus, deux années auparavant, Riba subit une grave crise rénale à cause de son alcoolisme et entreprend un grand virage dans son style de vie bohémien. Lorsque le récit débute, Riba s'ennuie profondément du

²³⁵ « [...] A la vista de todo esto, ¿ qué posición puede tomar un autor ? Quizás los autores necesitan conservar la fe en Nabokov, y todos los lectores en Barthes. Porque ¿ cómo puede uno escribir si cree en Barthes ? Bueno, pensándolo bien, sí es posible hacerlo. Conozco a más de uno – soy tenaz relector – que primero creyó en la muerte del autor y fue copista flaubertiano pero con el tiempo acabó creando un mundo tan radical como propio, fundado paradójicamente sobre las raíces de sus fecundos días de humilde imitador. » Enrique Vila-Matas, « Barthes vs. Nabokov », art. cit.

fait de son abstinence, de son arrêt de l'activité professionnelle qui lui procurait de la reconnaissance et une vie mondaine, de la décadence de ce qu'il appelle l'Ère Gutenberg. Riba s'inquiète pour le livre imprimé, qui semble voir sa fin à cause de la révolution technologique et comportementale apportée par Google – site sur lequel il navigue la plus grande partie de son temps. C'est pourquoi Riba décide d'entreprendre un voyage à Dublin, où il veut célébrer, à côté de quelques amis choisis, le prochain Bloomsday – qui se fête le 16 juin, date correspondant à l'odyssée engagée par Leopold Bloom dans l'*Ulysse* (1922) de James Joyce. Secrètement, Riba planifie aussi la réalisation d'une cérémonie funèbre pour la « Galaxie Gutenberg²³⁶ », la fin du monde des livres face à l'univers digital, aussi attirant qu'horrible selon lui.

Je traiterai de plusieurs thèmes présents dans *Dublinesca* au long de cette thèse. Mais je voudrais postuler que l'un des principaux facteurs de la mélancolie de Riba est une grande et ancienne frustration, qu'il appelle « le mal de l'auteur » :

Riba croit entendre d'étranges voix dans la pénombre et il se demande si ce ne serait pas le génie de l'enfance, qui, un jour, l'avait déserté apparemment pour toujours. À moins qu'il ne s'agisse du fantôme de l'écrivain génial qu'en tant qu'éditeur, il aurait aimé découvrir. Cette absence l'a toujours fait souffrir. Cependant le bruit sourd que produisent certaines présences, le ronron du *mal de l'auteur*, par exemple, un bourdonnement permanent, une vraie mouche à merde, est bien pire²³⁷.

²³⁶ Une référence au livre de Marshall McLuhan, *La Galaxie Gutenberg*, de 1962, où le sociologue analyse l'essor de la télévision face au livre imprimé.

²³⁷ « Cree ahora Riba oír extrañas voces en la penumbra, y se pregunta si no será el genio de la infancia que un día pareció ausentarse para siempre. ¿ O tal vez el fantasma del escritor genial que como editor siempre deseó descubrir? Ha arrastrado toda la vida un profundo malestar por esas ausencias. Sin embargo es mucho peor el ruido sordo de ciertas presencias, el runrún del *mal del autor*, por ejemplo, un zumbido que no cesa, una verdadera mosca cojonera ». Enrique Vila-Matas, *Dublinesca*, Barcelone, Debolsillo, coll. « Contemporánea », 2010, p. 39 ; Id., *Dublinesca*, trad. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, 2010, p. 45.

Le « mal de l’auteur » a plusieurs facettes au long du livre : il peut être lu comme l’obsession de Riba pour découvrir un auteur génial caché, obsession qui l’a poursuivi pendant toute sa vie professionnelle – bien que dans le passage ci-dessus ce « mal » semble distinct du « mal de l’auteur » et même moins « pire »; il est aussi une hallucination fréquente par laquelle Riba se croit observé par un être invisible qui est l’auteur de son histoire (qu’on pourrait décrire comme la conscience d’être un personnage de Vila-Matas) ; il devient également le visage de l’auteur « assassiné » par la nouvelle critique française. Dans la troisième partie de *Dublinesca*, qui se passe le mois suivant la première visite de Riba en Irlande pour le Bloomsday, l’éditeur est de retour à Dublin. Cette partie, la dernière du roman, s’ouvre sur le personnage assis dans un fauteuil à bascule, après une rechute alcoolique. Parmi ses pensées mélancoliques, qui repassent la nuit précédente, la relation avec sa femme Célia (qui l’a accompagné cette fois-ci en Irlande) et toute sa carrière comme éditeur, Riba se rappelle une lettre envoyée par son ancien secrétaire et la cite :

Il fait une pause et se souvient que dans l’une des lettres que lui envoie de temps à autre Gauger du château-hôtel de Tongariro, celui-ci attribue l’absence de génie de tous les écrivains qu’ils avaient publiés au profond découragement qui caractérise notre époque, à l’absence de Dieu et finalement, dit-il, à la mort de l’auteur, « annoncée en temps voulu par Deleuze et Barthes »²³⁸.

Il n’est pas clair si Riba partage avec Gauger son opinion que la « mort de l’auteur » annoncée par Barthes et Deleuze, par la nouvelle critique et la

²³⁸ « Aquí hace una pausa y recuerda que en una de las cartas que de vez en cuando, desde el Chateau Hotel de Tongariro, le escribe Gauger, éste atribuí a la ausencia de genialidad de todos los escritores que publicaran al profundo desaliento que recorre nuestra época, a la ausencia de Dios y, en definitiva – decía –, a la muerte del autor, “aquello que ya anunciaran en su momento Deleuze y Barthes”». *Ibid.*, p. 232 ; p. 279-280.

déconstruction, est responsable du manque de grands écrivains à l'époque contemporaine. L'usage des guillemets, qui marque une distance par rapport à ce qui est énoncé, laisse même entendre le contraire. Mais quelques pages plus loin nous apprenons que l'idée de « mort de l'auteur » possède une ampleur particulière dans la vie de Riba, car elle l'a fortement troublé pendant sa jeunesse :

Comme il a tendance à interpréter les événements de sa vie quotidienne avec les déformations propres au lecteur qu'il a si longtemps été, il se souvient maintenant des jours de sa jeunesse où il était habituel de discuter de *la mort de l'auteur* et où il lisait tout ce qui se rapportait à ce problème épineux dont il se souciait chaque jour un peu plus. Parce que s'il y avait quelque chose qu'il souhaitait être dans la vie, c'était éditeur, aussi faisait-il ses premiers pas pour le devenir. Il trouvait qu'il n'avait vraiment pas de chance car, juste au moment où il s'apprêtait à rencontrer des écrivains et à les publier, la notion d'auteur était si fortement questionnée qu'on en arrivait même à dire qu'ils allaient disparaître, si ce n'était déjà fait. Ils auraient pu attendre un peu, se lamentait tous les jours le jeune Riba. Des amis essayaient de le rassurer en lui disant de ne pas s'inquiéter, que ce n'était qu'une mode éphémère des Français et des *déconstructeurs* nord-américains.

– C'est vrai que l'auteur est mort ? avait-il, un jour, demandé à Juan Marsé qu'il croisait de temps à autre dans le quartier. Marsé était, ce matin-là, avec une grande fille brune au visage inoubliable de pomme et le poète Gil de Biedma. [...]

– L'auteur est le fantôme de l'éditeur, avait dit Gil de Biedma avec un sourire en coin.

Marsé et la grande fille jeune fille au visage de pomme avaient beaucoup ri, probablement avec une complicité à laquelle il n'avait pas accès²³⁹.

²³⁹ « Como tiene tendencia a interpretar los hechos de su mundo de cada día con las deformaciones propias del lector que ha sido durante tanto tiempo, se acuerda ahora de los días de su juventud en los que era habitual discutir en torno al tema de la muerte del autor y él se leía todo que hacía referencia a esa espinosa cuestión, que día a día cada vez más le preocupaba. Porque si algo deseaba ser en la vida era editor y estaba dando ya los primeros pasos para serlo. Y le parecía muy mala suerte que, justo cuando él se preparaba para encontrar escritores y publicarlos, esa figura del autor fuera cuestionada tan fuertemente que hasta se llegara a decir que iba – si no lo había hecho ya – a desaparecer. Podrían

Le jeune Riba fait deux fois preuve de naïveté : la première en prenant la « mort de l’auteur » dans un sens, sinon littéral, du moins trop sérieux, comme si tous les écrivains allaient disparaître avant qu’il ne puisse les découvrir et les éditer ; la seconde en posant une question du genre à Juan Marsé et à Gil de Biedma, deux écrivains barcelonais de la « Génération de 50 », fondée sur le réalisme social²⁴⁰. Sûrs de leur autorité littéraire, ils se moquent du jeune aspirant à éditeur qui lit trop – au lieu d’écrire, comme eux, insoucieux des vains questionnements de la critique, qui n’ont aucune incidence sur la vie réelle ni sur leur écriture. La mystérieuse réponse de Gil de Biedma peut, en revanche, être lue comme une clé pour la compréhension du « mal de l’auteur » dont souffrira Riba au long de sa vie : « l’auteur est le fantôme de l’éditeur ». L’auteur est mort, mais pour qu’il puisse revenir, c’est la figure de l’éditeur qui devra disparaître. Ou, pour parodier Barthes, c’est de la mort de l’éditeur que se payera la (re)naissance de l’auteur. Le Glasnevin, le cimetière dublinois où se rend Leopold Bloom pour les funérailles de Paddy Dignam dans *Ulysse*, sera le lieu symbolique de cette réapparition spectrale, où Riba célébrera le Bloomsday en juin et où il se retrouvera aussi en juillet, en assistant aux funérailles de Malachy Moore, personnage dont je traiterai dans les lignes qui suivent.

Comme l’écrit Amélie Florenchie,

haber esperado un poco más, se lamentaba todos los días el joven Riba en aquella época. Algunos amigos trataban de animarle diciéndole que no se preocupara, porque aquella era sólo una frágil moda de los franceses y de los *deconstructores* norteamericanos.

— ¿ Es verdad que el autor ha muerto ? – le preguntó un día a Juan Marsé, con el que se cruzaba a veces por el barrio.

A Marsé le acompañaban aquella mañana una muchacha alta y morena, y el poeta Gil de Biedma. [...]

— El autor es el fantasma del editor – dijo Gil de Biedma con una media sonrisa.

Y Marsé y la muchacha alta de cara de manzana rieron mucho, probables cómplices de un guiño para él inalcanzable. » *Ibid.*, p. 253 ; p. 303-304.

²⁴⁰ Le réalisme de la fiction espagnole a été vitupéré à plusieurs reprises par Vila-Matas, qui construit sa poétique en opposition à cette tendance.

Le cimetière de Glasnevin n'est certainement pas le symbole de la mort de la littérature, mais plutôt l'espace du retour de l'auteur, qui permet à la fois de dépasser l'utopie de la bibliothèque babélique et l'écueil du mirage googlelien ; mais cette survie a un prix, elle fait une victime : l'éditeur Riba, et avec lui le monde de l'édition²⁴¹.

En effet, c'est la mort et le retour de l'auteur qui seront mis en scène dans le cimetière dublinois de Glasnevin dans la troisième partie de *Dublinesca*. Cependant, je voudrais argumenter que le regret de l'ère de l'imprimé n'est pas le véritable objet de ce roman de Vila-Matas. La décadence de la littérature et de la culture sont certainement un mal pour l'auteur espagnol, mais cette vision hyperbolique et parodique de l'apocalypse littéraire, comme nous verrons dans le cas du *mal de Montano* (2002), semblent se transfigurer en avatar d'un problème plus, si l'on peut dire, égoïste : la possibilité de devenir écrivain et la quête d'une voix propre et singulière. Malachy Moore²⁴², jeune homme mystérieux, personnifie le « mal de l'auteur » de Riba. Dans la première partie du roman, lorsque l'éditeur prépare son voyage à Dublin, il se croit persécuté par un inconnu habillé en veston, qu'il voit à plusieurs reprises dans une Barcelone étrangement pluvieuse. Il le revoit dans la deuxième partie de *Dublinesca*, lors de son premier passage par Dublin, habillé en imperméable au cimetière de Glasnevin lors du Bloomsday. Riba a alors l'impression qu'il ressemble à Beckett dans sa jeunesse. L'identité de cet individu ne sera révélée qu'à la fin du roman, lorsque Riba rentre du bar McPherson, où se produit sa rechute alcoolique. Un inconnu l'appelle à l'interphone dans l'appartement où il loge avec Célia et dit cette phrase en français : « Malachy Moore *est mort*²⁴³ ». Riba se souvient alors, peu à peu, d'une longue conversation (arrosée par des doses de gin, servies par

²⁴¹ Amélie Florenchie, « *Dublinesca* ou l'épiphanie de l'auteur », in Alain Badia, Anne-Lise Blanc et Mar Garcia (éds.), *Géographie du vertige dans l'œuvre d'Enrique Vila-Matas*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2013, p. 148-149.

²⁴² Le prénom renvoie à celui de Malachi Mulligan, surnommé Buck Mulligan, un ami de Stephen Dedalus qui apparaît au tout début du premier épisode d'*Ulysse*.

²⁴³ Enrique Vila-Matas, *Dublinesca*, *op. cit.*, p. 247 ; p. 296.

le propriétaire marseillais du bar, Marcel) avec deux Français, Verdier et Fournier, qui lui disent que le jeune homme aux allures d'un Beckett jeune est Malachy Moore, un « bon marcheur » que beaucoup appelaient « Godot²⁴⁴ ». Enfin, il se rend à ses funérailles dans le cimetière de Glasnevin à la fin du roman.

Malachy Moore est une version vilamatienne d'un personnage accessoire de l'*Ulysse* de Joyce qui, comme le rappelle Riba lui-même, a fait couler beaucoup d'encre de la part des critiques. Il n'a pas de nom – c'est une figure énigmatique qui apparaît pour la première fois habillée en imperméable (« brown macintosh ») dans le cimetière de Glasnevin lors des funérailles de Paddy Dignam. Bloom s'ennuie de ne pas connaître son identité et il s'évade avant que personne ne puisse savoir de qui il s'agit. Un journaliste demande son nom à Bloom afin de lister les personnes présentes à la cérémonie et, dans un malentendu – Bloom demande au journaliste s'il se réfère au type en « macintosh » –, il finit par être identifié dans la publication comme « M'Intosh ». Cette figure apparaît dans *Ulysse*, toujours de manière fantomatique, et disparaît à plusieurs reprises. Riba passe en revue les interprétations sur ce passage et se rappelle celle de Nabokov: la clé se trouverait, selon l'écrivain russe, dans le quatrième chapitre de deuxième partie d'*Ulysse*. À la bibliothèque, Stephen Dedalus parle de Shakespeare comme un auteur qui s'inclut lui-même dans son œuvre, de manière cachée, empruntant son prénom William à des personnages mineurs, à la manière dont un peintre italien peint son visage dans un coin obscur de sa toile. « C'était, selon Nabokov, ce qu'avait peut-être fait Joyce dans *Ulysse* : mettre son visage dans un coin sombre de son tableau. L'homme au macintosh qui traverse le rêve du livre n'est autre que l'auteur lui-même. Bloom en arrive à voir son créateur²⁴⁵ ! », écrit Vila-Matas.

²⁴⁴ « De Malachy Moore sabe que era andarín e que muchos le llamaban Godot. » *Ibid.*, p. 270 ; p. 323.

²⁴⁵ « Eso es lo que, según Nabokov, pudo hacer Joyce en *Ulysses* : colocar su rostro en un rincón oscuro de su lienzo. El hombre del *macintosh* que cruza el sueño del libro no es otro que el propio autor. ¡ Bloom llega a ver su creador ! » *Ibid.*, p. 147 ; p. 176.

Le type en macintosh dans le Dublin de Vila-Matas est une figuration de l'écrivain catalan lui-même et, qui plus est, l'auteur que Riba, son personnage, n'est pas devenu en se décidant pour la carrière d'éditeur. Comme nous le lisons à la fin de *Dublinsca*, lors des funérailles de Malachy Moore :

La mort de Malachy Moore finit par lui paraître beaucoup plus grave que la fin de l'ère Gutenberg ou la fin du monde. La perte de l'auteur. Le grand problème de l'Occident. Peut-être pas. Peut-être simplement la perte d'un jeune homme portant lunettes rondes et macintosh. Un grand malheur, en tout cas, pour la vie intérieure de la vie et pour tous ceux qui désirent encore utiliser subjectivement la parole, la tendre et l'étirer vers des milliers de connexions lumineuses encore à rétablir dans la grande obscurité du monde²⁴⁶.

Car le « mal de l'auteur », même s'il acquiert différentes formes dans *Dublinsca*, peut être résumé en une seule maladie : celle d'avoir été un auteur en puissance sans jamais aboutir. Riba se rend compte au long de son épopée à Dublin qu'il a perdu quelque chose en devenant éditeur et en composant un grand et important catalogue : son égo d'écrivain, le germe de l'écriture. Il est malade – comme Montano, d'avoir trop lu, comme Maria Lima Mendes, qui a lu trop des critiques « terroristes » – et surtout d'avoir côtoyé l'univers de l'écriture sans s'y consacrer véritablement. Malachy Moore est l'auteur dans le sens que Nabokov donne au personnage énigmatique de Joyce – Nabokov, qui, comme nous l'avons vu

²⁴⁶ « La muerte de Malachy Moore acaba pareciéndole un hecho mucho más grave que el fin de la era Gutenberg y el fin del mundo. La pérdida del autor. El gran problema de Occidente. O no. O la pérdida simplemente de un joven de gafas redondas y gabardina *mackintosh*. Una gran desgracia, en cualquier caso, para la vida interior de la vida y también para todos aquellos que aún desean utilizar subjetivamente la palabra, tensarla y estirlarla hacia miles de conexiones de luz que quedan por restablecer en la gran oscuridad del mundo ». *Ibid.*, p. 282 ; p. 338-339. Souligné par l'auteur, qui utilise les deux graphies, « mackintosh » et « macintosh ».

chez Smith, lu par Vila-Matas, représente dans sa poétique l'empire de l'auteur sur le lecteur, contrairement à Barthes.

Le voyage de Riba à Dublin, qu'il appellera son « saut anglais », est un voyage vers sa propre mort, la mort de l'éditeur et la naissance de l'auteur qui réside en lui. Je voudrais pour l'instant insister sur l'opposition entre le « saut anglais » qui représente son intérêt pour la culture anglophone, matérialisé dans le voyage en Irlande, et le passé francophile de Riba. Dans *Dublinesca*, la France évoque les années de formation de Riba en tant que lecteur passionné des théories littéraires – et où, semble-t-il, réside l'origine de son malheur, son « mal de l'auteur ». C'est d'ailleurs en 1968, à Paris, qu'il décide de devenir éditeur – l'année de publication du texte-manifeste de Barthes, « La mort de l'auteur », en français. Un ami écrivain de Riba, Javier, invente la formule du « saut anglais » lors d'une conversation au téléphone dans la première partie du roman. L'éditeur lui raconte son dernier voyage à Lyon, pendant lequel il avait passé presque tout son temps enfermé dans sa chambre d'hôtel :

Puis Riba lui raconte une fois de plus comment il a passé toute une journée à Lyon sans parler à personne, à élaborer une théorie générale du roman. Javier finit par devenir très fébrile. Les écrivains ne supportent guère les premiers pas littéraires des éditeurs et il finit par interrompre Riba pour lui rappeler, indigné, qu'il lui a déjà dit qu'il se réjouissait qu'il ait tenté d'écrire quelque chose à Lyon, mais qu'il n'y a rien de plus français qu'une théorie générale du roman.

– Je ne savais pas que les théories étaient françaises, rétorque Riba, surpris.

– Elles le sont, je te parle pour de bon. Tu devrais arrêter d’être un penseur de café. Je veux dire de café français. Tu devrais oublier Paris. C’est mon conseil désintéressé d’aujourd’hui²⁴⁷.

Riba lui annonce son désir de faire un voyage à Dublin, idée que Javier accueille avec enthousiasme : « Tu devrais perdre du poids, lui dit tout à coup Javier, tu devrais faire le saut anglais. Sortir du guêpier franchouillard dans lequel tu t’es fourré si longtemps. Être plus amusant et plus léger. Devenir anglais. Ou irlandais. Faire le saut, cher ami²⁴⁸ ». Au long du livre, le « saut anglais » deviendra pour Riba la rencontre avec l’auteur potentiel qui est en lui, étouffé autrefois par son métier d’éditeur. Il est donc important que ça soit Javier, un écrivain, qui l’incite à abandonner les théories françaises pour adopter l’humour et la créativité associées au monde anglophone. Notons que, dans le passage cité plus haut, Javier lui conseille d’« arrêter d’être un penseur de café », « de café français ». Or, l’expression de Javier fait écho à la chronique de Vila-Matas, que j’ai analysée plus haut dans ce chapitre, intitulée « Penseurs de café froid : Roland Barthes », de 1995. On peut lire la phrase de Javier comme une invitation à Riba à quitter Barthes, en passant du côté de la théorie et de la lecture vers le côté de la création. Autrement dit, si l’on se rappelle un autre texte de Vila-Matas évoqué plus haut, « Nunca se logra hablar de lo que se ama », on peut lire le « saut anglais » comme une invitation à prendre le train pour Lecce, le train que Barthes a raté.

²⁴⁷ « Después, Riba vuelve a contarle cómo pasó un día entero en Lyon sin hablar con nadie y montando una teoría general de la novela. Y Javier termina por ponerse muy nervioso. Los escritores no soportan nada bien que los editores hagan sus pinitos literarios e Javier acaba interrumpiendo a Riba para decirle indignado que ya le dijo, el otro día, que se alegraba de que en Lyon hubiera probado a escribir algo, pero que no hay nada más francés que una teoría general para las novelas.

– No sabía que eran francesas las teorías – dice Riba sorprendido.

– Lo son, te lo digo de verdad. Es más, te convendría dejar de ser un pensador de café. De café francés, quiero decir. Tendrías que olvidarte de París. Ése es mi desinteresado consejo de hoy. » *Ibid.*, p. 65 ; p. 77.

²⁴⁸ « Te convendría perder peso – le dice ahora de pronto Javier – dar el salto inglés. Salir del embrollo afrancesado en el que te metiste durante tanto tiempo. Ser más divertido y más ligero. Volverte inglés. O irlandés. Dar el salto, amigo ». *Ibid.*, p. 67; p. 79.

c) Les théories servent à... les perdre

Le « saut anglais » s’oppose ainsi, pour Riba, à son passé francophile et notamment à un épisode récent dans la vie de l’éditeur : un voyage à Lyon, où, comme nous l’avons vu plus haut, il passe la plupart du temps dans sa chambre d’hôtel. Au début de *Dublinesca*, nous apprenons que Riba a été invité à Lyon pour une conférence sur la crise de l’édition en Europe, organisée par une fondation de nom de Villa Fondebrider. Ennuyé de n’avoir pas été reçu à l’aéroport et à l’hôtel par les organisateurs de la conférence, l’éditeur passe la journée enfermé dans sa chambre où il rédige une « théorie générale du roman ». Celle-ci présente cinq points fondamentaux pour l’écriture du roman de l’avenir : intertextualité, connexions avec la haute poésie, conscience d’un paysage moral en ruines, légère supériorité du style sur la trame, métaphore de l’écriture vue comme une horloge qui avance. Mais à la fin de son travail Riba se rend compte que toutes les théories sont une perte de temps et se rappelle les écrivains espagnols qui ont publié des récits, simples illustrations scolaires et naïves de certaines théories. Il décide alors de jeter sa théorie à la poubelle et de quitter Lyon pour regagner Barcelone sans prononcer sa conférence.

Cet épisode, qui n’est pas développé davantage dans *Dublinesca*, est au cœur d’un autre livre de Vila-Matas publié la même année, en 2010 : *Perdre des théories*, un récit de 65 pages qui se présente comme une espèce d’annexe à *Dublinesca*. Mais avec une différence importante : *Perdre des théories* possède un narrateur à la première personne du singulier et qui n’est pas un éditeur, mais un écrivain. Dans la trame, cet écrivain (un double de l’auteur réel, car il a écrit et publié *Paris ne finit jamais*, roman de Vila-Matas) est invité par l’organisation Villa Fondebrider à donner une conférence à Lyon. Après avoir été déposé à l’Hôtel des Artistes par un chauffeur

portugais, avec qui il échange des propos sur l'importance de la littérature dans l'existence humaine, le narrateur attend d'être contacté par l'organisation, sans succès. Dans sa chambre, il commence à écrire sur son séjour à Paris dans les années 1970 et son admiration pour la théorie littéraire, qui était alors très à la mode : « Au mitan des années 1970, la théorie littéraire triomphait dans tous les milieux intellectuels de la ville. Je considérais même qu'il était grossier de passer de la théorie à la pratique, d'écrire, par exemple, une nouvelle ou un roman²⁴⁹ ». Il cite Philippe Sollers qui, à l'époque, invitait à faire disparaître le « monsieur qui se balade partout avec son nom propre²⁵⁰ », c'est-à-dire l'auteur littéraire qui se croyait le propriétaire de l'œuvre. Le narrateur ridiculise ces propos, qu'il trouve aujourd'hui exagérés. Alain Robbe-Grillet lui semble beaucoup plus intéressant lorsqu'il dit qu'il n'a pas de théorie, car tout écrivain invente sa propre théorie et la transmet à travers la pratique littéraire²⁵¹.

Après s'être livré à cette écriture sur l'importance de la théorie dans sa formation, le narrateur fait une courte promenade dans le centre-ville de Lyon, où il voit dans un kiosque à journaux l'édition du *Magazine Littéraire* consacrée à Julien Gracq, à laquelle il avait lui-même contribué avec un article intitulé « La froide lumière des Syrtes²⁵² ». Il découvre avec étonnement son nom sur la couverture du magazine, un nom qu'il ne reconnaît pas, comme s'il avait l'oublié : « Je me suis senti un autre, car il n'y avait aucune raison que ce soit précisément moi qui apparaisse sur la couverture, plutôt qu'un écrivain français. J'ai pendant un bon

²⁴⁹ « Era a mediados de los años setenta y la teoría triunfaba en todos los medios intelectuales de la ciudad. Había empezado incluso a considerarse una grosería pasar de la teoría a la práctica y escribir, por ejemplo, un cuento o una novela ». Enrique Vila-Matas, *Perder teorías*, Barcelone, Seix Barral, coll. « Únicos », 2010, p. 15; Id., *Perdre des théories*, trad. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, 2010, p. 19.

²⁵⁰ « Hay que hacer desaparecer al señor que se pasea por todas partes con su nombre propio [...] ». *Ibid.*, p. 15-16 ; p. 20.

²⁵¹ Il s'agit d'une référence à la préface de *Pour un nouveau roman* (1963), intitulée « À quoi servent les théories ? ». Voir Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963.

²⁵² Un autre indice qui relie le narrateur à la figure de l'auteur, car Vila-Matas signe effectivement un article avec ce titre dans l'édition 465 du *Magazine Littéraire*, 2006, p. 51-54.

moment – comme dans les meilleurs de ma vie –, oublié mon nom²⁵³ ». Plus tard, en rentrant à sa chambre à l’Hôtel des Artistes, le narrateur se met à relire son propre article sur Gracq, comme s’il lisait « le texte d’un autre, le réinventant à chaque instant²⁵⁴ » : « 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. Il y avait là – surgissant de mon activité vivifiante de lecteur de moi-même – les principaux traits que ne pourrait esquiver le roman à venir ou plutôt mon prochain roman²⁵⁵ ».

Dans les marges du magazine, le narrateur note et commente les cinq points fondamentaux de ce roman à venir, qui seraient présents dans l’ouvrage de Gracq, *Le Rivage des Syrtes* (1951), étudié par le narrateur/auteur dans son article.

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 délabré²⁵⁶.

²⁵³ « Verme allí me hizo verme a mí mismo como otro, no tenía por qué ser yo exactamente aquel que aparecía en la portada, sino un escritor francés. Por un buen rato – como lograba en los mejores momentos de mi vida – me olvidé de mi nombre. » Enrique Vila-Matas, *Perder teorías*, op. cit., p. 22-23 ; p. 26-27.

²⁵⁴ « [...] Comencé a leer “La fría luz de Sirtes”, mi artículo en *Magazine Littéraire*, como si de algún modo estuviera leyendo el texto de otro, reinventándolo a cada momento [...] ». *Ibid.*, p. 27 ; p. 30.

²⁵⁵ « Y poco a poco fui descubriendo que en aquella inesperada relectura se escondía – de forma todavía no escrita – toda una teoría acerca de lo que yo entendía que debía ser la novela del futuro, tal vez única y simplemente mi novela futura. ». *Ibid.*, p. 27 ; p. 30.

²⁵⁶ « 1. La “intertextualidad” (escrita así, entrecorillada). 2. Conexiones con la alta poesía. 3. La escritura vista como un reloj que avanza. 4. La victoria del estilo sobre la trama. 5. La conciencia de un paisaje moral ruinoso ». *Ibid.*, p. 28 ; p. 31.

Les mêmes points, donc, que dans *Dublinesca*, relevés par Riba dans la théorie qu'il aurait jetée à la poubelle avant de rentrer à Barcelone. Je commenterai brièvement, dans les lignes suivantes, les principes de cette théorie du roman futur.

1. L' « intertextualité » : le narrateur parle de la pratique de la citation, qu'il rapproche des techniques littéraires de Laurence Sterne et de Raymond Roussel et qui consiste à exposer une « fausse érudition²⁵⁷ » pour finir par composer un style propre. L'écriture de l'avenir, selon le narrateur, devra être consciente du fait qu'elle intervient après d'autres écritures et devra rendre hommage à ce lignage.

2. Connexions avec la haute poésie : il s'agit de s'approcher du lyrisme, de le laisser envahir la prose. Le surréalisme est cité plusieurs fois dans les commentaires du narrateur sur ce principe, car il évoque une sensibilité outre, qui dépasse le réalisme et rencontre la profondeur du sujet. Le lyrisme est ici associé à une vérité que la prose devrait chercher pour son futur.

3. L'écriture conçue comme une horloge qui avance : ce principe est décrit par le narrateur comme la capacité du roman d'apercevoir l'avenir et de s'inscrire dans un idéal d'attente infinie.

4. La victoire du style sur l'intrigue: selon le narrateur, chez Gracq le style et le l'intrigue se trouvent entrelacés, mais c'est le style qui semble guider l'intrigue. L'intrigue est normalement vue comme le centre selon la tradition anglophone et le narrateur avoue avoir utilisé lui-même des outils mécaniques pour faire marcher la trame de son roman *Paris ne finit jamais*. Dans le roman du futur, en revanche, le style devrait primer.

5. La conscience d'un paysage moral délabré : la conscience établie par Kafka d'un monde où l'individu serait englouti par le système participe à cette

²⁵⁷ « [...] En ocasiones mi falsa erudición ha funcionado casi como una *sintaxis* o modo de darle forma a los textos [...] ». *Ibid.*, p. 32 ; p. 34.

caractéristique, ainsi que la présence dans *Bouvard et Pécuchet* (1881) de Flaubert d'une idée que la stupidité dominera la civilisation occidentale. Il s'agit d'une sensation de vide et de néant qui correspond à la décadence de l'Europe. Mais selon la réflexion du narrateur, on pourrait aussi avancer que ce « paysage moral délabré » se rapporte à la perte de prestige de la littérature, car la politique et l'histoire font usage, à partir du XX^e siècle, de langages complètement différents de celui des écrivains et poètes.

Après avoir fini ses commentaires dans les marges du *Magazine Littéraire*, le narrateur a l'impression d'avoir ébauché une théorie du roman de l'avenir. Il sort ensuite de sa chambre et quitte l'hôtel en évitant de rencontrer les membres de la fondation Fondebrider. Dans la salle d'attente de la station de train, il se rappelle le mot de Fernando Pessoa, sous son semi-hétéronyme Bernardo Soares, dans *Le Livre de l'Intranquillité* (1982) sur « l'instinct sacré de n'avoir pas de théories²⁵⁸ ». Cette expression, en couple avec une autre citation de Pessoa qui intervient plus tôt dans *Perdre des théories* – « Voyager ! Perdre des pays²⁵⁹ ! » – semble résumer le sens de ce court séjour à Lyon. La révélation sur le sens de l'expérience de l'écriture théorique du narrateur lui arrive à bord du train, de retour à Barcelone :

Quelques minutes plus tard, littéralement en extase, je regardais par la fenêtre un paysage qui semblait sorti tout droit d'un roman de Gracq [...]. Au beau milieu de l'extase, une seule certitude [...] : la certitude que ma théorie de Lyon était identique à ma vie, à l'attente en quoi elle consistait ainsi qu'à l'attente logée à l'intérieur de cette attente qui, à son tour, en contenait une autre. Ce qui veut dire que le seul objectif de ma théorie de Lyon était de me

²⁵⁸ «... o sagrado instinto de não ter teorias...». Fernando Pessoa, *Livro do desassossego. Composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa* [1982], São Paulo, Companhia das Letras, 2011, p. 252.

²⁵⁹ Il s'agit du poème « Viajar ! Perder países ! », où le moi lyrique célèbre la faculté d'être « constamment autre » car son âme n'a pas de racines. Fernando Pessoa, *Poesias* [1942], Lisbonne, Ática, 1995, p. 182.

libérer de son contenu, d'écrire, de perdre des théories, de les perdre toutes²⁶⁰.

Il y a deux aspects dans l'expérience du narrateur de *Perdre des théories* qui semblent rendre possible la révélation de la fin : d'abord, la relecture de son propre article sur *Le rivage des Syrtes* lui permet d'oublier son propre nom et de vivre une sensation libératrice (et très créative) d'altérité ; ensuite, l'écriture d'une théorie rend plus clairs les objectifs de son écriture et de ses projets à venir – ce qui lui permettrait justement de passer à la pratique. En esquissant cette théorie, le narrateur s'imagine en tant que héros d'un récit intitulé « L'attente » (« La espera »), qui semble incorporer le troisième principe du roman du futur – celui de concevoir l'écriture comme une horloge qui avance, dans une attente infinie. On pourrait inscrire cet idéal d'attente dans une démarche fataliste, comme si l'idéal du roman du futur serait d'attendre sa propre fin. Mais on pourrait aussi interpréter ce principe d'attente comme l'espérance de l'œuvre qui s'ébauche : le roman du futur se constitue en tant que désir, en tant que devenir, davantage qu'en tant que produit fini. Le narrateur comprend après coup qu'il lui faudrait créer une théorie pour ensuite l'éliminer, l'effacer, afin de constituer une œuvre – une œuvre qui est conçue comme promesse même, comme attente. L'épiphanie de *Perdre des théories* est comparable au « saut anglais » de Samuel Riba dans *Dublinsca* : après avoir traversé toute une vie et une carrière comme un lecteur, cet éditeur francophile voyage vers un pays jamais visité – dont il connaît très mal la langue – pour expérimenter une sensation d'altérité. Dans cette expérience, il devra laisser les théories françaises – et cesser d'être un « penseur de café » comme lui recommande son ami Javier – pour pouvoir devenir un écrivain. Cependant, si l'on se rappelle le mot de Pessoa, il faut d'abord voyager pour perdre

²⁶⁰ « Minutos después, por mi ventanilla me quedaba literalmente extasiado viendo un paisaje que parecía salido directamente de una novela de Gracq [...]. Y, en medio del éxtasis, solo una certeza [...]: la certeza de que mi teoría de Lyon era idéntica a mi vida y también a la espera en la que consistía esa vida y también a la espera que habitaba dentro de esa espera, que a su vez contenía otra espera. Es decir, que mi teoría de Lyon no había sido más que un acta levantada con el único propósito de librarme de su contenido, tal vez un acta levantada con el propósito exclusivo de escribir e perder países, de viajar y perder teorías, perderlas todas ». Enrique Vila-Matas, *Perder teorías*, op. cit., p. 64 ; p. 63.

des pays, ainsi qu'il faut d'abord avoir des théories pour pouvoir les perdre. Je crois que c'est dans ce sens qu'il faut comprendre la fin de *Dublinesca* et les funérailles de Malachy Moore : à Riba, il faudra d'abord apprendre la « mort de l'auteur » (dite d'ailleurs en français, « Malachy Moore est mort », à l'interphone) pour, beaucoup plus tard, retrouver l'auteur en lui-même, celui qui n'est pas encore né, qui est resté longtemps caché derrière le catalogue de sa maison d'édition. Dans les dernières pages de *Dublinesca*, au cimetière, Riba est surpris de revoir le jeune Beckett et d'échanger des regards avec lui, alors qu'il vient juste d'assister à son enterrement : « Il marche chargé de signes du passé, mais il a perçu dans la réapparition de l'auteur un signe incroyablement optimiste. Il croit vivre un nouveau moment au centre du monde²⁶¹ ».

Comme l'écrit Bouju, le thème de la disparition de l'auteur et de la littérature chez Vila-Matas retrouve un renversement positif :

[...] Vila-Matas n'incarne la disparition de la littérature que pour mieux retourner ironiquement en sa faveur cette mélancolie négative, et rendre ainsi possible une littérature proprement contemporaine ; toute son œuvre reflète un mouvement beaucoup plus ample – sensible me semble-t-il dans une bonne part de la littérature française, européenne et américaine d'aujourd'hui : celui qui consiste à retourner ironiquement en vertu créatrice cette mélancolie, et particulièrement cette mélancolie du modernisme qui hante le roman contemporain comme le souvenir d'une assomption idéale et d'une mort parfaite²⁶².

²⁶¹ « Avanza cargado de señales del pasado, pero ha percibido como un signo increíblemente optimista la reaparición del autor. Le parece que está viviendo un nuevo momento en el centro del mundo ». Enrique Vila-Matas, *Dublinesca*, *op. cit.*, p. 284; p. 341.

²⁶² Emmanuel Bouju, « En finir avec les théories de la fin (par la vertu d'Enrique Vila-Matas) », in Laurent Demanze et Dominique Viart (éds.), *Fins de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 224.

Ainsi, je voudrais avancer l'idée que c'est l'expérience même du deuil de l'auteur, d'une appréhension théorique de la mort de celui qui a été autrefois le père et l'origine de tout texte, qui permettra la naissance d'une nouvelle autorité et d'une nouvelle écriture, non seulement chez Vila-Matas mais aussi dans les œuvres de Tavares et Raczymow. Cette expérience est, dans un certain sens, analogue à celle de Barthes, l'« assassin de l'auteur » lui-même : le deuil d'Henriette Barthes, sa mère, sera vécu comme une révélation de son désir de devenir écrivain, ou plus spécifiquement de passer de la théorie à la pratique littéraire. Ou, si l'on reprend les deux images de Barthes dessinées par Vila-Matas : quitter la vie de « penseur de café » et, enfin, prendre le train pour Lecce et embarquer dans l'aventure romanesque. Les parties qui suivent tenteront de reconstruire les trois caractéristiques que Barthes avance dans le cours *La Préparation du Roman*, pour son œuvre à venir – au lieu des cinq de Vila-Matas – qui revendiquent aussi un idéal d'attente, une promesse. Ces préceptes orienteront ma lecture des trois auteurs contemporains.

Partie II

L'œuvre « simple »

Partie II

L'œuvre « simple »

La deuxième partie de cette étude s'intéresse à l'une des caractéristiques de l'œuvre que Roland Barthes projette dans *La Préparation du roman*. Dans la dernière séance du cours, Barthes dit vouloir écrire une œuvre investie d'une « esthétique de la simplicité²⁶³ ». Cette esthétique se décline en trois principes. Pour qu'une œuvre soit « simple », elle doit : 1. Être « lisible » ; 2. Renoncer (en partie) au métalangage ; 3. Renoncer au code autonymique. Si Barthes évoque tout de même certains thèmes qui peuvent être reliés à ces principes dans son cours, il le fait de manière assez allusive dans la séance du 23 février 1980. Je me concentrerai ici sur le principe de lisibilité qui prédomine sur les autres (Barthes y consacre plusieurs notes de cours) et propose des perspectives intéressantes pour penser la littérature contemporaine. Dans le premier chapitre, je tenterai ainsi d'éclairer ce principe, en le renvoyant à l'ensemble de *La Préparation du roman* (surtout en ce qui concerne le second volet du cours, « L'œuvre comme volonté ») et en établissant des rapports avec d'autres textes de Barthes. Ensuite, j'étudierai comment les problèmes de la lisibilité et de l'illisibilité opèrent dans certaines œuvres d'Enrique Vila-Matas, Henri Raczymow et Gonçalo M. Tavares. Il s'agit d'examiner la manière dont ce problème se traduit à la fois par une idée de mort imminente de la littérature et d'une résistance du discours littéraire qui pointe vers une nouvelle littérature née sous les décombres. Le second chapitre de cette partie se concentrera sur la forme que l'œuvre « lisible » imaginée par Barthes pourrait avoir. Barthes commente, dans son cours, son hésitation entre une forme continue, qui s'approche du roman, et une forme discontinue, qui s'appuie sur le fragment. Les œuvres des trois auteurs contemporains sont alors analysées sous la

²⁶³ Roland Barthes, *La Préparation...*, *op. cit.*, p. 543.

perspective de la continuité et de la fragmentation, dans le but de vérifier la pertinence des idées barthésiennes pour l'écriture d'aujourd'hui.

Chapitre 1

Lisibilité

1.1. Qu'est-ce qu'une œuvre « lisible » ?

a) Est-ce moi qui ne comprends pas ?

Dans *La Préparation du roman*, Barthes ne semble pas fournir de formule explicite pour le terme « lisible » qu'il définit par opposition à « illisible » : un texte illisible est celui qui est réputé « difficile » dans le sens commun, notamment dans le discours de la presse. En outre, les critères pour qu'un texte soit classé comme « lisible » ou « illisible » semblent flous :

Il est très difficile de décréter qu'un livre est franchement illisible ou qu'il est franchement lisible, dans la mesure où tout texte, même le plus classique, par exemple je pense à Pascal, ou le plus moderne, comme Rimbaud, peut être senti à la fois comme lisible et illisible : on ne peut pas savoir à quel moment commence la véritable lisibilité d'un texte ; tout dépend du *niveau de perception* du texte, du *rythme de la lecture* et de son *intentionnalité* (tout dépend dans quel état d'intentionnalité je me mets en rapport au livre que je décide de lire²⁶⁴.)

Notons qu'ici Barthes ne fait pas de référence à l'opposition entre « lisible » et « scriptible », sur laquelle il a longuement travaillé dans le séminaire sur *Sarrasine* à L'École Pratique des Hautes Études et dans le livre *S/Z*²⁶⁵. Dans *La Préparation...*, la

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 545.

²⁶⁵ Je reviendrai sur cette opposition plus tard dans ce chapitre.

lisibilité s'oppose à l'illisibilité, ce qui pose un problème distinct. Afin d'examiner ces différentes oppositions, j'essaierai de comprendre d'abord ce que Barthes semble entendre par « lisible » et « illisible » dans *La Préparation...* Dans le passage cité ci-dessus, les sentiments de lisibilité ou d'illisibilité qu'un texte peut susciter semblent se trouver dans l'acte de lecture ; même l'intentionnalité, un terme qui renvoie souvent à l'auteur – celui qui a l'intention de communiquer des idées et des sensations lorsqu'il écrit une œuvre – apparaît ici comme une inclination, favorable ou défavorable, du lecteur envers l'œuvre lue. Barthes met en garde son public contre le sens péjoratif qu'acquiert l'idée d'illisibilité, ce qui contribue certainement à une intentionnalité plutôt négative du lecteur face à l'œuvre : « [...] Il y a une prudence et, je dirais, une noblesse élémentaire à ne pas faire peser sur un livre de reproche ou la répression d'illisibilité, même s'il y a un problème réel²⁶⁶ ». Il montre ici qu'il est personnellement concerné par cette remarque, étant lui-même considéré souvent comme un auteur illisible. Dans « L'Image » (1978), évoqué dans la première partie de cette thèse, il se plaint de l'image d'auteur obscur et pédant qu'on lui donne et aspire à une perception de son écriture comme amicale et chaleureuse : « Tel texte est dit "illisible". J'ai un rapport brûlant à l'illisibilité. Je souffre de ce qu'un texte me soit illisible, et moi j'ai été souvent accusé d'être illisible. Je retrouve ici le même affolement que me donne la Bêtise ; est-ce moi ? Est-ce l'autre ? Est-ce l'autre qui est illisible (ou bête) ? Est-ce moi qui suis borné, inhabile, est-ce moi qui ne comprends pas²⁶⁷ ? »

Notons que Barthes affiche ici une hésitation face à la responsabilité de la lisibilité : qui peut être tenu coupable de ce sentiment pénible de lecture illisible, le lecteur ou l'auteur ? On constate que malgré le fait que Barthes retienne, dans un premier temps, la lisibilité et l'illisibilité comme appartenant au domaine de la lecture, c'est à l'auteur de s'engager à écrire de manière lisible, en assumant un compromis à l'égard du lecteur. Barthes indique quelques voies possibles d'une

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ Id., « L'image », in *OC V*, p. 513.

écriture lisible. Dans « l'Image », elle réside dans le travail de construction de phrases :

[...] Peu à peu, en moi, s'affirme un désir croissant de lisibilité. J'ai envie que les textes que je reçois me soient « lisibles », j'ai envie que les textes que j'écris soient eux-mêmes « lisibles ». Comment ? Par un travail de la Phrase, de la Syntaxe [...]. Une phrase « bien faite » (selon un modèle classique) est claire ; simplement, elle peut être tendue vers une certaine obscurité par un certain usage de l'ellipse : il faut doser les ellipses ; les métaphores aussi ; une écriture continûment métaphorique m'épuise²⁶⁸.

Ainsi, malgré le fait que Barthes qualifie l'illisibilité comme « insaisissable », car elle renvoie chaque fois à différentes situations de langage, quelques critères se dessinent. Si dans « L'Image » la lisibilité est associée à une syntaxe plus « propre » (au sens de clarté et aussi en opposition à « figuré »), dans *La Préparation...* Barthes a recours à des traits stylistiques relevés par Philippe Hamon. Il cite un article de *Poétique* dans lequel Hamon étudie les concepts de norme et de lisibilité pour le genre du roman. Barthes condense les propos de Hamon en deux critères de lisibilité et les transpose à son projet d'œuvre qui, comme nous l'avons vu, n'a pas de genre défini : ceux d'« armature narrative » et de « système anaphorique non déceptif²⁶⁹ ».

Pour Barthes, cette « armature narrative » donne une « force protensive » à l'œuvre, même s'il ne s'agit pas d'un récit au sens propre. Il mentionne des « récits intellectuels » tels que le *Monsieur Teste* de Valéry et *Les Paradis artificiels* de Baudelaire, qui progressent comme une narration logique non pas d'événements, mais d'idées. Ce que Barthes appelle « armature narrative » correspond dans le texte de Hamon à une « grammaticalité » des structures narratives internes à l'œuvre, « des

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 514.

²⁶⁹ *Id.*, *La Préparation...*, *op.cit.*, p. 546.

invariants et des schémas discursifs-types constituant la norme indispensable à l'organisation de tout discours cohérent²⁷⁰ ».

Pour expliquer ce qu'il entend par « système anaphorique non déceptif », Barthes rappelle que l'anaphore en rhétorique est la reprise d'éléments précédents dans le discours. La lisibilité est assurée par la correspondance de ces éléments : lorsqu'un texte mentionne « l'homme », il faut que le lecteur sache de quel homme il s'agit. L'anaphore peut être « provisoirement déceptive » dans un récit. « Mais si vous maintenez la déception de l'anaphore, écrit Barthes, petit à petit vous créez un sentiment d'illisibilité [...], une sorte de vertige logique²⁷¹ [...]. » Dans ces propos, Barthes résume, il me semble, les critères internes que Hamon esquisse pour la lisibilité d'un texte.

Pour le comprendre, il est important de reprendre le texte de Hamon comme source du concept de « lisible » pour Barthes. Dans « Note sur les notions de norme et de lisibilité en stylistique », Hamon étudie d'abord le rapport conflictuel de cette discipline avec le concept de « norme » : il rappelle que la stylistique a connu des phases normatives, mais qu'elle essaie d'élargir ce concept lorsqu'on met en question la neutralité de la « norme ». Il cite deux directions visant à intégrer le concept et à le rendre compatible avec les études actuelles : 1. Celle représentée par Michael Riffaterre, qui considère la norme comme immanente au texte. La norme n'est pas quelque chose d'extérieur, elle s'impose par le texte lui-même par le moyen des répétitions et des frustrations des répétitions. Le fait de style réside, ainsi, à la fois dans le travail de construction, dans le texte, de ses propres normes et dans les ruptures que l'écriture instaure de ces normes même. L'idée de style comme écart est ainsi préservée, mais dans une logique interne du texte. Cette conception a l'avantage de montrer que les constructions n'ont pas une valeur ou un sens en soi, mais qu'elles se constituent de manière relationnelle, toujours par rapport à d'autres constructions

²⁷⁰ Philippe Hamon, « Note sur les notions de norme et de lisibilité en stylistique », *Littérature*, n° 14, 1974, L'effet littéraire, p. 117.

²⁷¹ Roland Barthes, *La Préparation...*, *op.cit.*, p. 547.

présentes dans le texte. 2. Celle qui s'inspire de la linguistique (par exemple dans les paires ou oppositions de Benveniste) et réactive la notion de « registre » ou de « niveau » de langue, qui pense le texte plutôt comme une superposition de strates, où la notion de hiérarchie devient plus importante que l'opposition entre norme et écart. Il faut ainsi comprendre le texte comme « une hiérarchie flottante de normes dont certaines sont données et d'autres sont construites²⁷² ». Un texte est donc pluriel car il est lu à plusieurs niveaux (ou strates), où interviennent une série d'« images » que l'émetteur se fait de lui-même, de son discours, du support de son discours, du public, de la langue et de la réalité sociale et physique. Hamon évoque le célèbre schéma de Jakobson pour définir ces images. Ainsi, l'opposition des notions de norme et écart s'atténue et se complexifie, car le texte est compris comme un composite « dynamique », marqué par plusieurs registres et différentes situations de communication.

Hamon, pour sa part, propose de remplacer la notion de norme par celle de lisibilité, en intégrant ses différentes conceptions : le « lisible » comprend des éléments extérieurs au texte (psychologiques, culturels et linguistiques) et réside aussi dans une logique intérieure, bâtie (ou démolie dans le cas de l'illisibilité) successivement dans et par le texte même :

[...] Serait lisible quelque chose qui nous donnerait la sensation du déjà vu (ou déjà lu, ou déjà dit, par le texte ou par l'extra-texte diffus de la culture) ; serait *illisible* un texte qui s'écarterait de ce déjà vu. On récupérerait, ainsi, sous ce concept unifiant, les phénomènes de la mémoire, de la culture, et de la rétroaction (quand, où et comment le lecteur « revient-il en arrière » dans son parcours du texte ?) qui sont en général exclus d'une stylistique trop rigoureusement formaliste et descriptive ; on récupérerait la notion « d'intercompréhension » utilisée par les linguistes, en même temps qu'on évacuerait les connotations toujours possibles soit de la norme, soit de l'écart²⁷³ [...].

²⁷² Philippe Hamon, « Note sur les notions... », art. cit., p. 119.

²⁷³ *Ibid.*, p. 120.

Hamon s'intéresse à la notion de « lisible » en ce qu'elle renvoie au fait de style et il distingue bien les niveaux de « lisibilité » de ceux de « littéarité » : « un écart n'est pas fatalement fait de style, et tout fait de style n'est pas fatalement écart²⁷⁴ ». Ensuite il esquisse un tableau des critères qui rendent un roman plus ou moins lisible, divisés en deux catégories : internes et externes. Je résume d'abord les critères internes, qui sont ceux retenus et condensés par Barthes en deux caractéristiques, comme nous l'avons vu (« armature narrative » et « système anaphorique non-déceptif »). Pour Hamon, dans le plus haut degré de lisibilité, sont assurées « l'organisation logique, sémantique et linguistique du *texte* à tous ses niveaux²⁷⁵ », ce qui comprend un fonctionnement normal des anaphores, le respect des règles d'accord et aussi une inclination à la propreté, c'est-à-dire à la monosémie des termes. Un texte lisible est autonome, en évitant les références à des situations concrètes de discours ; il élude également des embrayeurs et modalisateurs, ainsi que des « intrusions d'auteur²⁷⁶ ». La lisibilité est préservée encore par un support écrit homogène et stable, traduit par l'orthographe, la typographie, l'ordre de lecture de gauche à droite. Comme critères externes, Hamon établit comme objet principal du discours lisible la réalité ou le « vraisemblable référentiel », ce qui marque le roman ou récit réaliste comme le plus lisible des textes ; le rapport du texte à une idéologie, que Hamon appelle « vraisemblable culturel » et qu'on pourrait traduire en termes barthésiens par une reproduction de la « doxa », le sens commun ; l'attachement du texte à un genre littéraire reconnaissable (le « vraisemblable esthétique²⁷⁷ »).

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 121.

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ *Ibid.*

b) La faute à l'auteur

Il est intéressant de remarquer que lorsque Hamon parvient à ce concept de lisibilité, qui réside dans le « déjà vu », il fait référence à la notion de « lisible » de Barthes dans *S/Z*, dont il propose de retenir la formule : « nous appelons classique tout texte lisible²⁷⁸ ». On peut donc s'étonner du fait que, afin de définir brièvement le « lisible » dont il désire investir son œuvre à venir, Barthes fasse recours à Hamon, qui, pour sa part, cite... Barthes. Comment comprendre ce détour ? Pourquoi Barthes ne renvoie-t-il pas à ses propres travaux pour expliquer ce qu'il entend par « lisible » ? Or, comme nous l'avons vu plus haut, dans *La Préparation...*, « lisible » s'accouple à « illisible » et non pas à « scriptible », contrairement à ce qui se passe dans *S/Z*. Cela explique sans doute pourquoi Barthes renvoie au classement de Hamon au lieu de citer sa propre conception de « texte lisible » travaillée dans l'étude sur *Sarrasine* de Balzac. Dans *S/Z*, le texte lisible est un texte qui ne s'ouvre pas à l'écriture du lecteur, le laissant contraint à recevoir la représentativité, la lecture n'étant qu'un « référendum²⁷⁹ ». Le texte scriptible, en revanche, est celui qui transforme le lecteur en un producteur, qui écrit au fur et à mesure qu'il lit. En tant que texte classique, qui propose la représentation de quelque chose, *Sarrasine* de Balzac est un texte lisible. Mais selon Barthes il garde une pluralité partielle – celle qu'il essaie de saisir dans la lecture des centaines de « lexies » relevées dans le texte. Le rôle de la critique n'est pas de trouver le sens d'un texte, selon Barthes, mais d'en affirmer la pluralité. Barthes voit dans le déploiement du texte une exécution musicale, et il en est de même pour sa tonalité. Le texte lisible serait tonal, alors que le texte scriptible serait atonal. Par conséquent, l'œil habitué au texte lisible a autant de difficulté à lire un texte moderne qu'une oreille tonale en a à écouter un morceau atonal.

²⁷⁸ Roland Barthes, *S/Z*, in *OC III*, p. 122.

²⁷⁹ *Ibid.*

Dans *La Préparation...*, en revanche, le texte « illisible » n'est pas celui qui s'ouvre à une lecture plurielle et active, mais celui qui pose tout d'abord un problème de compréhension. La référence au cadre théorique étudié par Hamon semble ainsi plus efficace pour rendre compte du sentiment d'illisibilité qu'un texte peut provoquer. Il paraît aussi offrir un aide-mémoire pour un écrivain qui veut devenir plus lisible. Cela tient sans doute au fait que du lisible versus scriptible de *S/Z* vers le lisible versus illisible de *La Préparation...*, il y a un déplacement de l'intérêt de Barthes de la lecture vers l'écriture comme pratique. Barthes parle dans ce dernier en tant que personne qui veut écrire et moins en tant que critique. De la lecture active de *S/Z*, une lecture amoureuse, désirante, qui est aussi écriture, vers la recherche d'une écriture à part entière, il y a un changement de perspective. La lecture de *Sarrasine* se postulait comme un outil d'analyse *post-mortem* de l'auteur, où Barthes écrivait : « Dans le texte seul parle le lecteur²⁸⁰. » Alors que la figure du lecteur que Barthes dessine dans *S/Z* est celle d'un producteur et disséminateur de sens, dans *La Préparation...*, c'est à nouveau à l'auteur de revenir sur scène, même si c'est sous une forme tâtonnante, celle d'un *Scribens* cherchant à devenir *Auctor*. En ce sens, bien que Barthes situe d'abord le lisible et l'illisible comme des effets ressentis dans l'acte de lecture, il me semble que ces caractéristiques se retrouvent davantage du côté de l'auteur. Après avoir décrit les principes de lisibilité qu'il relève dans le texte de Hamon, Barthes conclut qu'il faut un engagement de l'auteur à être lisible :

Alors je dirai que le vrai critère de lisibilité serait, si j'ose risquer cette énormité, que l'auteur se comprenne lui-même, c'est-à-dire qu'il assume jusqu'au bout et sans tricher sa propre lisibilité ; or, c'est là le paradoxe, ce n'est pas toujours sûr : des auteurs, j'en suis persuadé, ne sont pas entièrement lisibles pour eux-mêmes ; [...] c'est-à-dire que souvent il y a dans un texte des ajouts, [...] des remplissages plutôt qui peuvent être laissés pour des raisons autres que la lisibilité : l'euphorie, la cadence, la réussite d'une expression et, à ce moment-là, ça crée une sorte d'*excipient* qui devient opaque²⁸¹.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 245.

²⁸¹ *Id.*, *La Préparation...*, *op. cit.*, p. 547.

L'auteur lisible est donc celui qui est à la fois lecteur et auteur : lecteur de soi-même, doté d'une honnêteté intellectuelle et, il me semble, d'une grande sensibilité à l'égard de ceux qui le liront, bien qu'ils résident dans un horizon flou plutôt que dans un public concret. L'auteur lisible est celui capable d'éliminer les « excipients » égotiques au nom d'une meilleure compréhension. La lisibilité participe au désir de Barthes d'entreprendre une écriture de la « charité » – l'une des trois « missions » de l'œuvre à venir est de ne pas exercer de pression sur le lecteur, comme nous l'avons vu dans la première partie du présent travail. Dans un entretien accordé à *L'Humanité* en 1978, à propos des *Fragments d'un discours amoureux*, Barthes exprime une volonté d'écrire de manière « plus populaire » :

En un sens, je considère que, sur le plan « intellectuel » (théorique, critique, méthodologique), j'ai fait ma tâche ; j'ai maintenant envie de dire d'autres choses, d'essayer d'autres formes, en laissant parler plus librement ma subjectivité : cela pourrait prendre l'aspect d'une biographie ou d'un roman et j'y pense. Mais ce n'est pas facile ; non seulement techniquement (il faut se créer une *écriture*), mais aussi moralement : écrire un « journal », un roman, c'est renoncer à une certaine exigence de modernité, abandonner toute intention d'avant-garde, renouer avec des styles passés : je suis de plus en plus persuadé qu'il faudra le faire (et pas seulement moi : d'autres aussi) : nous devons tous écrire plus « populaire » ; encore faut-il que ce tournant, ce changement de pratique et d'image soit vécu intérieurement, non comme un retour simpliste à des formes passéistes, mais comme une pensée nouvelle du moderne lui-même. Quoi qu'on écrive, il faut rester à l'écoute du « *contemporain* »²⁸².

Il faut manier le mot « populaire » avec précaution, pourtant. Car même si Barthes affirme la nécessité d'abandonner « toute intention d'avant-garde », en

²⁸² Id., « Populaire et contemporain à la fois », in *OC V*, p. 544. Cet entretien avec Alain Poirson a été d'abord publié dans *L'Humanité* le 9 mars 1978.

admettant le caractère d'une certaine façon anachronique de son désir d'écriture (ce qu'il souligne souvent dans *La Préparation...*), il n'est pas à la recherche d'un langage plus ordinaire. Dans la dernière séance du cours, Barthes dit que sa recherche de simplicité ne concerne pas la banalité du langage journalistique, qu'il comprend dans un sens large : « [...] Ce que je voudrais, peut-être utopiquement ou fantasmatiquement, pour mon œuvre, c'est un lisible qui ne serait pas le *lisible* de l'Universel Reportage, mais qui aurait la qualité du Texte Supérieur²⁸³. » Barthes fait allusion ici à Mallarmé, qui dans « Crise de vers » différencie l'écriture littéraire de tous les autres types de discours, bâtis sur « l'universel *reportage*²⁸⁴ ».

Pour comprendre l'usage fait par Barthes de ce mot de Mallarmé, il faut retourner quelques séances en arrière. Dans le volet « L'œuvre comme volonté », Barthes se propose d'examiner trois « épreuves » que l'écrivain doit subir pour achever une œuvre : 1. le choix de la forme ; 2. L'épreuve de la patience ; 3. La séparation (du monde). Je reviendrai plus loin sur ces épreuves, mais je voudrais m'arrêter pour l'instant sur la dernière, plus spécifiquement sur l'un de ses aspects. Par « épreuve de séparation », Barthes entend un sentiment d'écart que tout écrivain ressent dans le travail de l'œuvre : « celui qui se donne à l'écriture [...] se sent *séparé* du monde ; non pas seulement par un acte de retraite physique, mais par un sentiment, à la limite culpabilisant, de rupture, de divorce, de séparation de *valeur*²⁸⁵ [...] ». Barthes explore plusieurs aspects de ce sentiment de séparation, dont le rapport de l'écrivain à l'Histoire, à la société et à la langue.

Je m'intéresserai à présent sur ce dernier. Au début de la dernière séance de *La Préparation...*, Barthes fait une distinction entre une langue « conversationnelle », celle de l'usage quotidien, et une langue « essentielle », celle de la littérature. La

²⁸³ Id., *La Préparation...*, *op. cit.*, p. 545.

²⁸⁴ « Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel reportage dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains. » Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 368.

²⁸⁵ Roland Barthes, *La Préparation...*, *op. cit.*, p. 503.

langue « conversationnelle » est l'« universel reportage » dont parlait Mallarmé, un langage instrumental, qui sert à communiquer. La langue « essentielle » (qui pour Mallarmé serait le « vers », non pas en opposition simple à la prose, mais dans le sens où il y a un travail de style), en revanche, est retirée de l'usage social. Dans ses notes, Barthes rappelle sa propre division entre « écrivance » et « écriture », la langue des « écrivants » et celle des « écrivains ». Il développe davantage (ce qu'il ne fait pas à l'oral, par manque de temps) ce qu'il entend par une langue retirée de la société :

C'est précisément cette exclusion que l'Écrivain (auquel je pense) doit assumer, et cette assumption est sa troisième épreuve, car dans cette exclusion, non seulement il est de moins en moins soutenu (plus de classe sociale pour le soutenir), mais encore il est lui-même sans cesse tenté, par souci d'efficacité, de se rallier à l'Universel Reportage – pour retrouver un consensus social. *Exilé d'un langage*, c'est toujours très dur, car le langage est *lien* – comme la religion (le mot le dit) : c'est donc comme une Excommunication²⁸⁶.

Ce langage d'exil est le langage « classique », littéraire. Par l'usage de ce terme, Barthes opère bien entendu un renversement : le « classique » n'est pas compris ici comme traditionnel ou comme ce qui est attendu. Au contraire, la langue classique se pose en dehors des conventions. Bien que Barthes affirme une volonté d'écrire « populaire », il plaide pour un langage classique et « volontairement artificiel²⁸⁷ » pour que l'auteur littéraire se singularise et se distancie de l'Universel Reportage. Il admet que cette conciliation peut être une « utopie », mais laisse entendre que le langage de l'écriture ne doit pas faire de concessions. « Écrire classique » n'est donc pas un retour au classicisme, mais une façon d'accéder au nouveau : « Notre attitude, notre décision : nous n'avons plus à concevoir l'écrire-classique comme une forme qu'il faut défendre en tant que forme passée, légale, conforme, répressive, etc., mais

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 537.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 538.

au contraire comme une forme que le roulement et l'inversion de l'Histoire sont en train de rendre nouvelle²⁸⁸ [...]. »

La contradiction de la lisibilité chez Barthes ne semble pas se résoudre. L'écriture « lisible » comme un langage qui vise l'autre, qui cherche le lecteur, qui veut sa compréhension, mais qui en même temps ne cède pas aux contraintes et facilités du langage courant, demeure dans une oscillation constante. La lisibilité devient une quête paradoxale lorsque nous retrouvons chez Barthes un désir d'illisibilité et d'incommunicabilité, comme nous le verrons plus loin. L'hésitation entre le lisible et l'illisible est aussi présente dans le corpus contemporain, notamment chez Vila-Matas. Les lignes qui suivent tenteront de l'explicitier.

1.2. Entre le lisible et l'illisible : la « fiction critique » de Vila-Matas

a) *Finnegans X Hire : deux cadavres s'affrontent*

Après avoir étudié le concept de « lisibilité », je propose désormais de le confronter au corpus des trois écrivains qui font l'objet de cette thèse. S'impose tout d'abord l'analyse d'un récit de Vila-Matas qui a pour thème l'affrontement entre la lisibilité et l'illisibilité. « Chet Baker pense à son art : fiction critique », publié pour la première fois en 2011 dans le recueil *Chet Baker piensa en su arte*, met en scène un critique de littérature enfermé dans une chambre d'hôtel à Turin, investi d'une mission difficile : celle de créer un nouveau genre littéraire qu'il nomme « fiction critique ». Ce genre mélangerait les figures de Monsieur Hire et de Finnegans Wake, c'est-à-dire les récits de Georges Simenon (exemplifié par le personnage de la célèbre nouvelle *Les Fiançailles de Monsieur Hire*, de 1933) et le texte expérimental de

²⁸⁸ *Ibid.*

Joyce (dont le roman *Finnegans Wake*, publié en 1932, est l'un des plus hermétiques textes fondateurs de la modernité).

Le narrateur de Vila-Matas constate une crise de la narrativité mise en place par la littérature moderne, qui dérange les formes traditionnelles de représentation. Devenue hyperconsciente, cette littérature parle de la crise même de la *mimesis*, qui a chassé l'intrigue, les personnages et même l'auteur. Le critique ne veut pas simplement faire revivre la littérature narrative, insoucieuse des questionnements qu'elle a subis, mais il veut unir les deux mondes, les écrivains Finnegans (parmi lesquels se trouve Joyce évidemment, mais aussi Beckett, John Banville, Lobo Antunes entre autres) et les Hire (Simenon, Gabriel García Marquez, Graham Greene). La nouvelle se déroule comme un journal intime et critique, où le narrateur réfléchit sur la forme à donner à une écriture à la fois lisible et illisible, un « corps monstrueux », « né de la combinaison explosive de deux cadavres²⁸⁹ ». Mais, se demande le narrateur, « comment concilier 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 lisible²⁹⁰ ? »

Par ce passage, nous comprenons que la « fiction » serait liée à la lisibilité, alors que la « réalité » serait davantage du côté de l'illisibilité. L'usage du mot « réalité » en opposition à « fiction » mérite un examen. Alors qu'il serait plus logique de l'associer à la lisibilité (le récit ou roman réaliste étant la forme plus lisible de littérature, dans la classification de Hamon exposée plus haut), dans la « fiction critique » de Vila-Matas, la recherche de la réalité est radicalisée par l'écriture expérimentale. Les deux tendances, la lisibilité et l'illisibilité, poursuivent finalement

²⁸⁹ « Ese cuerpo monstruoso sería, a pesar de surgir de la combinación explosiva de dos cadáveres, un cuerpo inmensamente vivo [...] ». Enrique Vila Matas, « Chet Baker piensa en su arte (Ficción crítica) », in *Chet Baker piensa en su arte : Relatos selectos*, Barcelone, Debolsillo, 2011, p. 288 ; Id., *Chet Baker pense à son art : fiction critique*, trad. André Gabastou, Paris, Mercure de France, coll. « Traits et portraits », 2011, p. 79.

²⁹⁰ « ¿ Cómo reconciliar realidad y ficción logrando encima que ésta, al pasar a ser tan salvaje e indescifrable como la realidad, se vuelva de pronto, ante nuestros maravillados ojos, plenamente legible ? » *Ibid.*, p. 259 ; p. 29-30.

le même objectif, dit le narrateur, bien que leurs démarches soient opposées. Alors que les Hire veulent donner un sens au flot incompréhensible des événements de la vie par le biais du récit, les Finnegans souhaitent laisser parler l'existence dans sa forme insensée et incongrue.

Il y a deux intertextes privilégiés dans cette nouvelle de Vila-Matas : premièrement, l'aventure immobile de *Voyage autour de ma chambre* (1794) de Xavier de Maistre, où le narrateur réfléchit sur la dualité de l'homme, partagé entre son « âme » et sa « bête ». Alors que l'âme est l'esprit capable de voyager sans contraintes, la bête s'occupe des activités irréfléchies, comme marcher ou manger. Ensuite, il y a *L'étrange cas du docteur Jekyll et Mr. Hyde* (1886) de Stevenson, qui met également en scène le partage du sujet entre deux personnalités : un scientifique fait des expérimentations sur lui-même et se transforme de temps en temps en un homme vulgaire et violent.

Bien que le narrateur ne l'avoue pas entièrement, il est davantage un Finnegans qu'un Hire. Dans l'effort d'unir les deux tendances littéraires, il commence à explorer son côté Hire, subissant une transformation chimique à l'instar de celle de Dr. Jekyll en devenant Mr. Hyde : en stimulant la petite parcelle terrible de sa propre personnalité, le scientifique finit par être dominé par son horrible double. De même, le personnage-narrateur de Vila-Matas ressent progressivement une envie de lire et d'écrire des histoires simples, de trouver des personnages avec qui s'identifier, de suivre une intrigue. L'instance de narration subit des transformations complexes au long de la nouvelle de Vila-Matas, qui simulent la graduelle dominance du narratif sur le non-narratif²⁹¹. Au milieu de la trame, dans le vingt-cinquième chapitre, il y a un virage. C'est le seul moment où intervient la figure de Chet Baker, qui donne titre au récit. Par la fenêtre de la chambre d'hôtel, le narrateur observe deux vagabonds ivres, qu'il imagine être Finnegans et Hire, en train de discuter. À côté, il voit aussi

²⁹¹ Pour une première approche de *Chet Baker pense à son art*, voir Gisela Bergonzoni, « Vila-Matas pense à son art : entre l'âme et la bête, entre la critique et le récit », in Yolaine Parisot et Charline Pluvinet (éds.), *Pour un récit transnational. La fiction au défi de l'histoire immédiate*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 235-248.

un homme qui fume dans sa voiture. Cet homme serait lui-même dédoublé en observant les deux créatures et en essayant de les fondre en une seule. Cet homme pourrait être aussi Chet Baker : le critique se rappelle qu'à New York, quand on voyait un homme fumer dans une voiture garée dans une rue sombre, on disait que c'était le trompettiste en train de penser à son art. Cette « unité vagabonde²⁹² », un mélange de plusieurs projections du narrateur (dont l'image de lui-même) monte alors à la chambre d'hôtel pour y retrouver son double. Le narrateur se transmue ensuite en un autre « je », qui fait référence au critique à la troisième personne et qui l'observe de l'extérieur, comme l'« âme » regarde la « bête » au travail dans le récit de De Maistre : « 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 personnages²⁹³. »

Il me semble que ce dédoublement de l'instance narrative pointe vers la figure de l'auteur : Vila-Matas, comme Chet Baker dans l'anecdote new-yorkaise, pense à son art dans ce récit, qui synthétise sa quête pour une littérature narrative et critique. Il est regardé par son narrateur à travers la fenêtre comme s'il était un personnage et finit par le joindre dans un étrange amalgame. Comme Joyce figurait dans son propre roman *Ulysse* en tant que personnage secondaire, selon l'interprétation de Nabokov (objet de *Dublinsca*, examiné dans la première partie de la thèse), Vila-Matas assume les traits de Chet Baker pour regarder son propre récit de l'intérieur. Cela explique sans doute l'importance du nom du trompettiste, qui apparaît de manière allusive, pratiquement anecdotique, dans le récit, mais qui en même temps lui donne son titre. « Chet Baker » semble avoir ici la fonction d'un pseudonyme : le

²⁹² « unidad vagabunda ». Enrique Vila-Matas, « Chet Baker... », *op. cit.*, p. 313 ; p. 129.

²⁹³ « Puedo imaginarme a un crítico que, inmerso en el *vago flotar* de una noche de su vida, intenta escribir una larga pieza de un género que él llama "ficción crítica" y, casi sin darse cuenta y con la contrariedad inicial que esto le representa, se convierte en el observador y potencial narrador de una historia tradicional, con personajes. » *Ibid.*, p. 310 ; p. 118.

personnage réel du trompettiste n'apparaît pas dans le récit, se limitant à mon sens à emprunter son nom à Vila-Matas. Ce faisant, Vila-Matas se dérobe au pacte autobiographique²⁹⁴, en offrant une poétique sous forme de fiction (ou de fiction critique). La présence de l'auteur sert à problématiser son écriture comme une posture de l'écrivain face au monde et à sa représentation. En ce sens, elle s'approche de ce que Philippe Forest nomme « le roman du Je » : « [...] Le Je n'est pas seulement un leurre narcissique détournant l'individu du réel, il peut être également le support authentique d'une exigence risquée de vérité et liberté²⁹⁵. »

La dualité avancée par Vila-Matas est celle d'une posture de l'écrivain face à l'entreprise réaliste, mais renvoie aussi au conflit entre critique littéraire et narration pour ainsi dire « pure ». Il ne s'agit pas d'une opposition nette, comme si l'essai correspondait à l'illisible et le roman au lisible, mais de l'idée d'une certaine assimilation de la théorie par la création. L'illisibilité est un fruit de l'hyperconscience de la littérature moderniste, qui incorpore la critique d'elle-même et en vient à considérer sa matière première, le langage, comme opaque. En même temps, la critique littéraire se place du côté de l'illisibilité, car elle s'intéresse aux textes qui posent des problèmes d'analyse, et est peu friande de la lecture confortable et paisible. Vila-Matas soustrait une grande partie de son œuvre à la tension entre théorie et pratique littéraires, entre la lecture critique et l'écriture. Cette tension est présente non seulement dans la forme de ses écrits, qui se placent très souvent à la croisée de l'essai littéraire et la fiction, mais aussi comme le leitmotiv même de son écriture. Comme nous l'avons vu, *Dublinesca* relate la crise d'un éditeur, Samuel Riba : auteur en puissance étouffé par ses lectures et trop encombré de théorie française. Conseillé par un ami écrivain, Riba décide de se libérer du poids de son passé théorique francophile pour faire un « saut anglais » et devenir plus léger. *Perdre des théories*, qui constitue comme une annexe de *Dublinesca*, a pour narrateur

²⁹⁴ Je renvoie aux travaux de Philippe Lejeune, notamment *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975.

²⁹⁵ Philippe Forest, « Le Roman du Je », in *Le Roman, le réel et autres essais*, Nantes, Cécile Default, 2007, p. 113.

une seconde version de Riba (ici écrivain et non pas éditeur), qui voyage à Lyon et écrit une petite théorie sur le futur du roman. À la fin, il jette son étude à la poubelle car il comprend que, pour écrire, il doit « perdre des théories, les perdre toutes²⁹⁶ ». Autre exemple, *Bartleby et compagnie* a pour personnage la talentueuse Maria Lima Mendes, aspirante à écrivain devenue agraphe car trop influencée par les expérimentations du Nouveau Roman et les théories de la Nouvelle Critique. Cependant, aussi bien dans *Bartleby* que dans *Dublinsca* et *Perdre des théories*, l'antagonisme est constant et contradictoire : il n'y a pas de véritable dichotomie entre fiction et essai, mais plutôt une dialectique. Dans le cas du « bartlebysme » ou du « chosisme » de Maria, la ressource utilisée par Vila-Matas pour exposer la dualité est l'ironie : c'est un certain discours humaniste qui est parodié, disqualifiant le structuralisme et la nouvelle critique comme étant responsables pour la crise de la littérature. Je fais référence ici notamment au livre *La Littérature en péril* (2007), où Tzvetan Todorov, l'un des principaux théoriciens du structuralisme, revient sur son parcours pour constater que le formalisme a eu des effets néfastes pour l'enseignement de la littérature française dans tous les niveaux, où l'« on n'apprend pas de quoi parlent les œuvres, mais de quoi parlent les critiques²⁹⁷ ». Pour plaire à la critique, la littérature française, de son côté, aurait renoncé à représenter le monde, en étant responsable ainsi de son inexpressivité au niveau international. Outre le formalisme qui domine la critique et une partie de la production littéraire, d'autres tendances menacent la littérature au présent, selon Todorov : le nihilisme ou l'obsession de montrer l'homme comme méchant, ainsi que le solipsisme, c'est-à-dire l'écriture de soi, dont ferait partie l'autofiction. Dans *La Littérature en péril*, Todorov prône le retour du « sens large²⁹⁸ » de la littérature du XIX^e siècle au nom d'un humanisme œcuménique.

²⁹⁶ « perder teorías, perderlas todas ». Enrique Vila-Matas, *Perder teorías*, op. cit., p. 64 ; p. 63.

²⁹⁷ Tzvetan Todorov, *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007, p. 19.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 72.

Or, s'il est vrai que les riches questionnements de la nouvelle critique deviennent souvent des outils mécaniques d'analyse littéraire, je pense que nombre d'auteurs contemporains démentent l'application scolaire du formalisme et de la déconstruction, et les transforment en levier pour la fiction. C'est le cas de Vila-Matas, qui, comme pour le « chosisme » de Maria Lima Mendes, joue sur les lieux communs autour de la *french theory* dans *Dublinesca* et *Perdre des théories*. La théorie s'y révèle un obstacle seulement en apparence car elle devient une condition fondamentale pour l'écriture – il faut avoir des théories pour pouvoir les perdre. De même, à la fin de *Chet Baker...*, théorie et fiction demeurent sous tension. Le récit finit avec le nouveau narrateur, Finnegan, en regardant l'ancien narrateur (le critique dominé par sa parcelle Hire) sombrer dans une torpeur effroyable. Comme le note le narrateur de Vila-Matas, « ce qui est remarquable dans le texte de Stevenson, c'est qu'en effet *il ne résout pas la contradiction*, au contraire, il maintient les deux éléments – vie et mort – dans un éternel présent²⁹⁹ ». C'est aussi ce qui se passe dans *Chet Baker...* : le lisible et l'illisible sont gardés en un combat incessant, sans qu'à la fin le critique n'unisse les deux écritures. Pourtant, de cette tension naît un récit : car si la « fiction critique » ne se réalise pas dans une perspective interne, par le personnage de Vila-Matas, elle est accomplie par son auteur. En sous-titre de *Chet Baker pense à son art* se trouve précisément la mention « fiction critique » entre parenthèses, ce qui indique, dans un effet de mise en abyme, que nous sommes en train de lire le récit qu'écrit le personnage. La mention « fiction critique » a ici la valeur d'une indication « paragénérique », selon la terminologie de Genette, qui, dans le cadre de son examen du « paratexte » proposé dans *Seuils*, analyse la typologie et la fonction des titres³⁰⁰. L'indication paragénérique communique un genre inventé ou innovant, à l'instar des « Situations » de Sartre. Cela dénote que l'ambition du

²⁹⁹ « Porque lo notable del texto de Stevenson es que *no resuelve la contradicción*, sino que mantiene los dos elementos – vida y muerte – en eterno presente. » Enrique Vila-Matas, « Chet Baker... », *op. cit.*, p. 309 ; p. 117.

³⁰⁰ Voir le chapitre « Les titres », in Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.

critique narrateur de *Chet Baker*... correspond à celle de son auteur : fonder un nouveau genre littéraire.

b) Et le vainqueur est... Chet Baker

Dans *Chet Baker*..., Vila-Matas montre que, malgré la perte d'innocence du récit, il est possible de narrer et, sous la forme d'une « fiction critique », l'écrivain peut transformer le problème critique en impulsion créative. Conscient de l'opacité du langage, conscient même de la « mort de l'auteur », l'écrivain peut retrouver le récit sous un nouveau regard. C'est l'histoire de l'échec de l'union entre lisibilité et illisibilité, entre récit et critique, qui devient racontable. Pour comprendre comment Vila-Matas dépasse cet obstacle, il convient de revenir à Barthes. Comme nous l'avons vu dans la conférence « Longtemps je me suis couché de bonne heure » et aussi dans la deuxième séance de « De la vie à l'œuvre », Barthes avance l'idée que la *Recherche* serait née du combat entre l'essai et la fiction. Selon le critique, lorsque Proust rédigeait le *Contre Sainte-Beuve*, il hésitait entre un essai combatif et un roman qui contredirait les propos de Sainte-Beuve en sa propre forme. Barthes appelle ainsi la *Recherche* une « tierce forme » :

[...] Quand il [Proust] s'est mis à écrire ce qu'il a produit c'est une *Tierce Forme* [...], ni roman ni essai ou les deux à la fois, à savoir la *Recherche*, et il n'a pu commencer à écrire son œuvre précisément qu'en abandonnant la rigidité du code fantasmatique. Le Fantôme [...], c'est comme une énergie, comme un moteur qui met en marche, mais ce qu'il produit ensuite, réellement, ne relève plus du code³⁰¹.

Proust réussit à écrire, selon Barthes, seulement lorsqu'il surmonte les « Fantômes », les conceptions qui enferment l'essai et le roman en catégories rigides. Bien qu'il faille d'abord passer par ces « Fantômes », lutter contre eux et les

³⁰¹ Roland Barthes, *La Préparation...*, *op. cit.*, p. 35.

élaborer, le résultat, qui est l'écriture dans sa réalité, échappe aux genres prédéfinis. Cette idée de Barthes illustre le mouvement réalisé par Vila-Matas dans *Chet Baker...*, qui met en scène le fantasme de l'écriture sous forme d'une hésitation entre deux conceptions rigides, celle du texte lisible et celle du texte illisible. Les deux écritures seraient, en réalité, deux « conventions mortes » pour le narrateur de Vila-Matas : « De l'extérieur je peux me voir comme un docteur Frankenstein saisi à l'instant précis où il procède à l'union des cadavres embaumés de deux genres littéraires qui auraient fini par devenir deux conventions mortes : le réalisme et l'expérimentalisme radical³⁰². »

Tout se passe comme si le narrateur restait enfermé dans le fantasme, immobile devant l'incompatibilité entre une écriture critique qui se rapprocherait de l'essai et une écriture narrative « pure », un récit par excellence. À la place de ce narrateur paralysé, c'est à l'auteur d'entrer dans le « réel d'écriture³⁰³ », pour utiliser le mot de Barthes à propos de la crise de Proust. C'est à l'auteur d'achever la « fiction critique », en surmontant les fantasmes rigides des genres littéraires et en réalisant une œuvre qui les déborde. Comme dans la *Recherche*, le narrateur de Vila-Matas songe à écrire un récit qui est écrit par son auteur. Mais alors que chez Proust il y a une promesse d'écriture, qui se traduit par l'éblouissement du narrateur à la fin du *Temps retrouvé*, chez Vila-Matas c'est sur l'échec apparent de l'écriture que le récit est bâti.

Vila-Matas réalise ainsi le désir de son propre narrateur, en proposant une nouvelle à la fois lisible et illisible, sans que ces deux éléments se fondent, comme des substances chimiques incompatibles. En ce qui concerne sa structure, le récit de Vila-Matas rejoint en partie le programme de lisibilité de l'œuvre rêvée par Barthes dans *La Préparation...* : il dote son histoire d'une « armature narrative », ce qui

³⁰² « Puedo verme desde fuera como un doctor Frankenstein captado en el preciso momento de proceder a la unión de los cadáveres diseccionados de dos géneros literarios que habrían terminado por ser dos convenciones muertas: el realismo y el experimentalismo radical. » Enrique Vila-Matas, « Chet Baker... », *op. cit.*, p. 288 ; p. 79.

³⁰³ Roland Barthes, *La Préparation...*, *op. cit.*, p. 34.

pourrait la qualifier de « Récit intellectuel³⁰⁴ » – mot de Barthes pour les récits qui ne racontent pas forcément des événements, mais une progression mentale, à la manière du *Monsieur Teste* de Valéry. Le système anaphorique de *Chet Baker...*, pourtant, le fait pencher vers l'illisibilité, car l'instance de narration est assez instable ; le « je » éprouve des mutations, se dédoublant en narrateur et en personnage et assumant plusieurs formes et noms au long du récit : le critique, Chet Baker, Hire, Finn, Stanley Elkin (en référence à l'écrivain américain, auteur de *George Mills*, de 1982)... Le titre même, « Chet Baker pense à son art », est assez énigmatique, car la figure du trompettiste n'intervient qu'à un moment précis du récit, ce qui peut être frustrant pour le jeu d'expectatives qu'un texte étale devant le lecteur. Si *Chet Baker...*, au niveau de la structure, met en œuvre l'un des critères de lisibilité (l'armature narrative) et en réfute l'autre (le système anaphorique non déceptif), reste à tester si les concepts de « lisible » et « illisible » qui se dégagent du texte de Vila-Matas sont compatibles avec ceux explorés plus haut. Qu'entend le narrateur de *Chet Baker...* par lisible ou illisible ? Si l'on confronte son binôme à celui suggéré par Barthes dans *La Préparation...*, on comprendra que la conception de lisibilité dévoilée par l'écrivain espagnol est un peu plus large, comprenant aussi des critères extérieurs à l'œuvre. En ce sens elle se rapproche de celle esquissée par Hamon dans le tableau commenté plus haut : comme critères internes, elle comporte une stabilité des schémas narratifs, une autonomie du texte (l'opposé même du texte critique, un texte second par excellence) et une linéarité du support graphique. Comme critères externes, elle évoque une idéologie, faisant appel aux clichés, et se relie à un genre préétabli et bien défini. Pourtant, la lisibilité selon Vila-Matas se distancie de celle de Hamon en ce qui concerne le rapport à un référent. Pour le narrateur de *Chet Baker...*, c'est le texte illisible qui abrite plus pleinement et plus radicalement le réel, car il donne forme à l'inconstance de la vie de manière plus fidèle. Ainsi, le concept de lisible dans cette nouvelle condense, d'une certaine manière, trois binômes de

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 546.

Barthes : il est scriptible en contraste à lisible, comme nous l'avons vu pour *S/Z*, et il est aussi « écriture » en contraste à « récit », si nous reprenons la distinction présente dans *Le Degré zéro de l'écriture* (1953). En tant que forme littéraire instituée au XIX^e siècle, le récit explique et ordonne l'existence humaine, alors que l'écriture moderne cherche à briser tout sens possible. L'une des principales armes du récit est le passé simple, qui transmet l'idée que l'ensemble des faits narrés produit une signification. L'écriture utilise souvent le passé composé et le présent, qui traduisent l'instabilité et l'incertitude : « La modernité commence avec la recherche d'une Littérature impossible. [...] Ce qu'il s'agit de détruire, c'est la durée, c'est-à-dire la liaison ineffable de l'existence³⁰⁵. »

Lisible et illisible chez Vila-Matas correspondent à deux postures de l'écrivain face à la réalité et aussi une concession ou non à une pensée acritique ou naïve. Le narrateur se rend compte progressivement que son incursion dans le monde Hire se révèle nuisible pour l'intégrité de son esprit critique. Le narratif ou lisible est souvent décrit dans la nouvelle comme un « masque », une farce, qui prétend donner sens à ce qu'on ne peut pas comprendre :

La littérature Hire naît de son incapacité à supporter le désordre inconsideré de la vie. Ou, ce qui revient au même : si la plupart des êtres humains se sentent conviés à quitter partiellement l'aire Finnegans, c'est parce qu'ils ont le pressentiment que leur folie pourrait progresser sans s'arrêter. Alors ils *organisent tout cela*, ils organisent un sens, se réfugient dans un fauteuil à oreilles Hire. La littérature de ce genre, la littérature Hire, fait semblant de croire au sens et, dans les vents inconsiderés du désordre, construit de petits théâtres fixes, de minuscules théâtres stables, des théâtres de poche de l'âme, des événements qu'on peut raconter ; elle construit des styles singuliers, des styles qui sont des farces se dressant sur le néant. Pour ne pas céder au désespoir, sombrer dans l'absurdité la plus absolue³⁰⁶.

³⁰⁵ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, in *OCI*, p. 194.

³⁰⁶ « La literatura Hire nace de no poder aguantar el desorden atolondrado de la vida. O lo que es lo mismo: si la gran mayoría de los humanos se sienten impulsados a abandonar parcialmente el área Finnegans, es porque intuyen que su locura podría ir progresando sin cesar. Entonces *organizan todo*

Même si le narratif peut sembler une menace, le narrateur de Vila-Matas n'est pas à l'aise dans sa peau de critique et sa « véritable » et « plus profonde poétique³⁰⁷ » réside dans la tentative même de concilier fiction et essai, dans l'effort d'incorporer quelques aspects « Hire », quelques traits de romancier. En ce sens, sa quête se rapproche beaucoup de celle du « héros » de Barthes dans *La Préparation...* De même que Barthes, en position de celui qui veut faire un Roman, songe à écrire plus « populaire », mais montre le souci de garder une certaine supériorité de la langue classique, le narrateur de *Chet Baker...* veut être lisible mais montre progressivement la peur de tomber dans la vulgarité. Barthes utilise la transmutation de l'essai vers le roman dans l'œuvre de Proust (du *Contre Sainte-Beuve* vers la *Recherche*) pour imaginer une écriture créative dérivée de celle de l'essai et aussi pour essayer de comprendre comment une écriture fragmentaire est combinée de façon à déboucher sur une forme longue. Les « Fantômes » du roman et de l'essai qui empêchaient Proust d'écrire sont, comme nous l'avons vu ci-dessus, une « énergie » qui freine, mais qui en même temps pousse l'auteur vers l'écriture réelle. C'est ce qui semble se passer dans *Chet Baker...* : conduit par les « Fantômes » des genres littéraires qui hantent son narrateur, Vila-Matas réalise sa « fiction critique », qui transcende les catégories inflexibles pour alors rencontrer l'écriture en sa matérialité, mobilité et permanente tension.

Malgré le fait qu'il ne soit pas cité directement dans *Chet Baker...*, contrairement à d'autres écrits de Vila-Matas, Barthes y est présent dans une image, reproduite uniquement dans l'édition française du texte. Publiée en 2011, la même année que sa

*esto, organizan un sentido, se acogen al sillón de orejeras Hire. La literatura de ese estilo, la literatura Hire, simula que cree en el sentido, y en los vientos atolondrados del desorden se dedica a construir pequeños teatros fijos, mínimos teatros estables, teatrillos del alma, sucesos narrables; construye estilos propios, estilos que son farsas armadas sobre la nada. Y todo para no desesperar, para no caer en el sinsentido más absoluto. » Enrique Vila-Matas, « Chet Baker... », *op. cit.*, p. 342 ; p. 166. Souligné par l'auteur.*

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 256 ; p. 25.

première édition espagnole, dans la collection « Traits et portraits », la version française de *Chet Baker...* est illustrée par vingt images : des portraits de l'auteur à différents âges, de certains écrivains cités (Beckett, Joyce), une page des épreuves corrigées du *Finnegans Wake*, des affiches de films (comme *Monsieur Hire* par Patrice Leconte), des photos de paysages urbains (Dublin, Turin)... Parmi les portraits d'écrivains, il y a celui de Barthes par François Lagarde, daté de 1979. Comment expliquer cette apparition dans le péri-texte de *Chet Baker...*, apparemment sans lien explicite avec le récit ? En ayant recours à l'épitéxte³⁰⁸, on découvre que la collection qui abrite *Chet Baker...*, « Traits et portraits », est dirigée par Colette Fellous³⁰⁹, écrivain et photographe, et « accueille et réunit écrivains, poètes, cinéastes, peintres ou créateurs de mode », selon la description sur le site web de Mercure de France. On y lit encore que « chacun s'essaie à l'exercice de l'autoportrait. Les textes sont ponctués de dessins, d'images, de tableaux ou de photos qui habitent les livres comme une autre voix en écho, formant presque un récit souterrain³¹⁰ ».

Contrairement à l'édition espagnole, où le récit « Chet Baker... » semble se cacher parmi d'autres textes de Vila-Matas, bien qu'il donne le titre au recueil, l'édition française est plus en mesure de le valoriser : comme nous venons de lire, il s'agit d'un « exercice de l'autoportrait » de l'auteur – je dirais, d'une poétique de Vila-Matas, qui s'autofigure en Chet Baker pensant à son art. En effet, les images semblent raconter un second récit, dont le lien avec le texte n'est pas toujours explicite. Barthes assure, par sa présence visuelle, un lieu fondamental dans la poétique de Vila-Matas, d'autant plus qu'il incarne l'hésitation entre l'avant-garde et

³⁰⁸ J'utilise les termes de Genette, pour qui le paratexte est composé du « péri-texte » et de « l'épitéxte », le premier se référant à ce qui se trouve dans le livre (titre, nom d'auteur, préface) et le second à ce qui s'en trouve à l'extérieur (entretiens de l'auteur, correspondance, ou, dans ce cas, la description de la collection fournie par le site web de la maison d'édition). Voir Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*

³⁰⁹ Il faut noter que Colette Fellous a été une étudiante de Barthes, ayant fréquenté ses séminaires entre 1973 et 1977. Voir Colette Fellous, *La Préparation de la vie*, Paris, Gallimard, 2014.

³¹⁰ http://www.mercuredefrance.fr/collection-Traits_et_portraits-21-1-1-0-1.html. Consulté le 15 avril 2017.

le roman, entre la critique et la fiction, qui est la matière même du récit. Dans la photo, Barthes est assis sur un lit et regarde vers la fenêtre, ce qui nous rappelle un passage-clé du récit de Vila-Matas : au vingt-cinquième chapitre, lorsqu'un deuxième narrateur supplante le critique, qui devient uniquement un personnage, celui-ci se lève, fatigué de son travail infructueux sur la fiction critique, et s'approche de la fenêtre. Il voit ses deux côtés, Hire et Finnegans, ainsi que l'auteur même, transfiguré en Chet Baker qui fume dans sa voiture garée. Ce moment manifeste la transformation du narrateur et l'intrusion de l'auteur à l'intérieur du récit : celui qui, contrairement à son narrateur, a réussi sa « fiction critique ». La photo de Barthes, qui ponctue le récit de Vila-Matas de manière fantomatique (un peu à l'instar de Chet Baker, vidé de sa biographie réelle pour fonctionner comme un pseudonyme) fait penser à *Vita Nova*. C'est comme si Lagarde, son photographe, avait figé un moment précis, à Paris en 1979 – l'année où Barthes se consacrait au premier volet du cours *La Préparation... –*, où le critique, en train de regarder par la fenêtre, songeait à la manière d'unir essai et roman traditionnel et à celle de fusionner le lisible et l'illisible.

1.3. L'écrivain contre le marché (et les littéraires contre les sociologues)

a) Le leader littéraire, un type anachronique

La résistance de Barthes face à l'« Universel reportage », qu'il défendait de contaminer son projet d'œuvre lisible, se traduit par une posture critique à l'égard de la société de masse. Depuis les *Mythologies* (1957), où Barthes assume la vocation de démythificateur suivant une tradition marxiste, il s'intéresse aux signes qui traversent l'industrie culturelle : la publicité, la mode, le design... Si son objet d'étude

privilegié à partir de *S/Z* est la littérature au sens fort³¹¹, la critique de l'idéologie est toujours présente, sous forme de constantes dénonciations contre la doxa, qui aplanit tous discours. Dans « Leçon », où Barthes lance la fameuse formule « la langue est fasciste », la littérature apparaît comme le seul discours qui puisse s'ériger contre le pouvoir :

Le Texte contient en lui la force de fuir infiniment la parole grégaire (celle qui s'agrège), quand bien même elle cherche à se reconstituer en lui ; il repousse toujours plus loin [...], il repousse ailleurs, vers un lieu inclassé, atopique, si l'on peut dire, loin des *topoi* de la culture politisée [...]; il soulève faiblement, transitoirement, cette chape de généralité, de moralité, d'indifférence (séparons bien le préfixe du radical), qui pèse sur notre discours collectif³¹².

La lisibilité sera clairement un problème si l'on veut écrire contre la « chape de généralité » qui prédomine dans la culture de masse. Dans la dernière séance de « L'œuvre comme volonté » de *La Préparation...*, où Barthes énonce la lisibilité comme l'une des caractéristiques de l'œuvre « simple » qu'il veut écrire, il rappelle le « conflit économique³¹³ » qui menace la vie de la littérature illisible ou « difficile ». Il mentionne l'opposition de Jérôme Lindon, le directeur des Éditions de Minuit, à la politique des prix libres des livres, qui risquait de mettre en difficulté les libraires et éditeurs indépendants. Barthes rappelle que

³¹¹ Barthes dit que c'est à partir de Mai 1968, lorsqu'il se rend compte que le pouvoir est partout et même dans le discours militant de la liberté, qu'il décide de revenir à la littérature. Voir Roland Barthes, « Leçon », in *OC V*.

³¹² *Ibid.*, p. 441.

³¹³ *Id.*, *La Préparation...*, *op. cit.*, p. 544.

[...] l'argumentation de Lindon, c'est qu'effectivement, à ce moment-là, petit à petit les livres dits difficiles ou les livres nouveaux ou les livres dont on ne sait pas s'ils vont marcher, peu à peu disparaîtront du marché au profit des livres dits faciles par définition. [...] Donc il y a là évidemment un très grand danger³¹⁴.

Cette argumentation de Barthes sert comme encore une mise en garde. Si la lisibilité est une valeur pour son œuvre à venir, elle ne l'est pas dans l'absolu : l'écriture d'avant-garde, l'écriture illisible doit être défendue, même si l'horizon de Roman de Barthes semble résider ailleurs. C'est l'une des raisons pour lesquelles, il me semble, l'interprétation d'Antoine Compagnon de Barthes comme « antimoderne³¹⁵ » est contestable. Compagnon met l'accent sur les passages (peu nombreux) de *La Préparation...* où Barthes se plaint de la dévalorisation de la littérature, de sa marchandisation, du manque de grands écrivains en France, du manque de soutien des mécènes... Il conclut par l'idée que Barthes défend la langue classique et appelle « Polycarpisme » ce sentiment de solitude et d'anachronisme, en référence à Flaubert, qui dans certaines de ses lettres s'identifiait à saint Polycarpe. Pour fuir l'image de « collectionneur d'avant-gardes », Barthes fait de son dernier cours une sorte de « manifeste antimoderne », selon Compagnon. Comme preuve du classicisme de son ancien professeur, Compagnon cite aussi le journal de l'été à Urt en 1977, publié dans *Tel Quel* comme « Délibération » en 1979, où Barthes lâche la formule : « tout d'un coup, il m'est devenu indifférent de n'être pas *moderne*³¹⁶ ».

Or, l'anachronisme ressenti par Barthes n'est pas l'équivalent de son sentiment de solitude. Il me semble que l'anachronisme qu'il revendique ne joue pas sur la forme du Roman qu'il veut écrire, mais sur la volonté de devenir écrivain. Sur le plan sociologique, lorsque la littérature n'occupe plus une fonction fondamentale –

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ Voir Antoine Compagnon, *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2005.

³¹⁶ Id., « Délibération », in *OC V*, p. 676.

au contraire, elle semble être « en train de dépérir³¹⁷ » dans le mot de Barthes – le critique avoue le sentiment de désuétude que l’attachement à l’écriture littéraire implique. Ce sentiment n’est pas non plus un anachronisme plein de ressentiment comme le fait croire Compagnon. La critique faite par Barthes de la doxa n’est pas une émulation à l’âge d’or de la littérature et de la langue française. Si le critique se retourne vers des œuvres du XIX^e et du XX^e siècles, prenant comme modèles Proust, Gide et Tolstoï, ce n’est pas parce qu’il ne se sent pas en mesure d’accompagner les temps modernes.

L’idée de planifier une œuvre du futur ayant en vue les œuvres du passé et non pas des œuvres contemporaines, peut paraître un choix étrange à première vue. Mais il s’agit, il me semble, d’essayer de renouer avec la joie de la lecture dans l’écriture. Barthes veut écrire en même temps une œuvre désirante qui atteste son amour pour les êtres chers et une œuvre désirée, qui captive les lecteurs, qui survive à travers l’amour de ceux qui la liraient, comme les romans qu’il a lus survivent en lui. Il regarde donc vers les œuvres qui l’ont ému en tant que lecteur, mais il est conscient du fait qu’il ne peut pas les réécrire. Comme le dit Barthes dans la séance du 16 février 1980 de « L’œuvre comme volonté », le désir d’écrire atteste d’un certain « passéisme », dont l’un des signes est le choix des œuvres commentées dans le cours :

[...] Cette archaïsation flagrante [...] se voit évidemment, en tout cas en que ci me concerne, dans le léger passéisme du matériel que j’ai cité, et donc des concepts et des gestes, des pratiques que j’ai proposés. Dans la chronologie littéraire, je n’ai guère je crois, dépassé Proust, c’est-à-dire un écrivain – peut-être le dernier – totalement intégré au concept canonique de la littérature [...]. Et il est possible, je le reconnais, que 95% des livres écrits aujourd’hui échappent aux problèmes dont j’ai traité. C’est la rançon qu’il faut payer au postulat subjectif que j’ai placé au début de ce cours³¹⁸.

³¹⁷ Id., *La Préparation...*, *op. cit.*, p. 507.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 504.

La réflexion qui s'ensuit montre que la désuétude de la littérature dont parle Barthes est moins traduisible par une réaction contre les avant-gardes que par un sentiment de crise de l'institution littéraire – un thème souvent présent dans les œuvres des auteurs que j'examine dans cette thèse. Avant de reprendre le corpus, je voudrais rappeler brièvement les « symptômes d'archaïsation³¹⁹ » de la littérature analysés par Barthes dans la séance du 16 février 1980.

Cette réflexion s'insère dans l'examen de la dernière des trois épreuves de l'écrivain énumérées par Barthes : le choix de la forme ; l'épreuve de la patience (qui s'exprime globalement par la mise en œuvre pratique de l'écriture) ; l'épreuve de la séparation. Comme je l'ai noté plus haut, l'épreuve de la séparation se rapporte à un sentiment d'écart, remarquable dans la période romantique, mais à laquelle Barthes donne une grande importance dans la quête de son Roman. Ce sont les signes de « désuétude » de la littérature qui provoquent ce sentiment de séparation de l'écrivain par rapport au monde. Parmi ces signes, Barthes nomme la « dégradation de la Figure du Professeur de lettres³²⁰ », la « disparition des *leaderships* littéraires³²¹ », l'anachronisme de la notion d'« œuvre », la disparition de l'enseignement de la rhétorique et la disparition de la figure mythique du « héros » écrivain. Je m'intéresserai d'abord aux deux premiers, qui font référence à une notion sociologique sur le statut de la littérature dans le monde contemporain.

Barthes constate une dévalorisation des Humanités et surtout des Lettres, au profit des enseignements plus techniques. Cela est visible dans les politiques gouvernementales, qui tendent à investir de moins en moins dans les Humanités dans le secondaire et dans les universités. Mais Barthes identifie aussi un rejet de l'écriture littéraire de la part de certains intellectuels, pour qui « la pratique de la forme est une

³¹⁹ *Ibid.*, p. 505.

³²⁰ *Ibid.*, p. 508.

³²¹ *Ibid.*, p. 510.

activité sophistiquée et décadente³²² ». Il cite Foucault qui, dans sa présentation sur le dossier d'instruction de Pierre Rivière (parricide condamné en 1835), plaide pour la fin des méthodes académicistes d'analyse littéraire et pour la création de nouveaux outils pour examiner le discours au sens large. En ce qui concerne le « leadership littéraire », Barthes affirme que cette figure existait encore dans son enfance : Mauriac, Claudel, Gide... étaient des personnalités phare qui portaient les valeurs de la société. La grande figure de transition entre le leader littéraire et sa disparition est Sartre, qui incarne l'intellectuel mais aussi le « grand écrivain³²³ ». Sartre se retrouverait au seuil car il est celui qui a « dégonflé le mythe de l'écrivain, c'est-à-dire du Monsieur écrivain³²⁴ ». Selon Barthes, « il a été à la fois une dernière incarnation du mythe et en même temps un destructeur de ce mythe³²⁵ ».

b) De la « miction sartrienne » à l'urine sur le vide

C'est précisément dans la figure ambivalente de Sartre que réside l'articulation entre le sentiment de désuétude de la littérature, observé dans *La Préparation...*, et une constatation douloureuse de crise du métier de l'écrivain, qui se manifeste dans plusieurs écrits de Raczymow. Dans l'essai *La Mort du grand écrivain*, Raczymow reprend la définition de Sartre par Compagnon comme le dernier grand écrivain en France³²⁶ pour examiner la dévalorisation de la littérature dans la société contemporaine. Son long essai s'attaque surtout à la période post-Mai 1968, où la démocratie en expansion inaugure une espèce de grand consensus social, qu'il examine à la lumière de *La Société de consommation* de Baudrillard. Pour

³²² *Ibid.*, p. 509.

³²³ *Ibid.*, p. 510.

³²⁴ *Ibid.*

³²⁵ *Ibid.*

³²⁶ Voir Antoine Compagnon, *La troisième république des lettres. De Flaubert à Proust*, Paris, Seuil, 1983.

Raczymow, la contestation devient une forme dépérissante d'expression. Et la littérature, qui auparavant avait un désir et un pouvoir de contestation de la société et de son esthétique, ne retrouve plus de place. Sartre, figure charnière de la transformation du champ littéraire au XX^e siècle, fait l'objet d'un chapitre du livre, où Raczymow rappelle une anecdote racontée par Simone de Beauvoir dans *La Force de l'Âge* (1960) : la tombe de Chateaubriand inspire un mépris si grand au couple que Sartre y urine dessus. Mauriac est scandalisé par ce geste, qu'il nomme « miction sartrienne », alors que Sollers y voit une espèce d'hommage, une façon de marquer son envie d'occuper ce territoire. Raczymow donne raison à Sollers :

Car cette « miction sartrienne » est tout sauf de l'irrespect, ou alors c'est l'irrespect du fils aspirant à prendre la place du père qu'il considère comme un géant. Sartre ne dit plus comme Hugo : « Je serai Chateaubriand ou rien », mais, en substance : « Je me sacre, sacralise, m'intronise moi-même ; je tue Chateaubriand, je le tue une deuxième fois pour prendre sa place et être Sartre. » Quel écrivain, aujourd'hui, aurait ce geste fou, obscène et touchant ? Qui serait aujourd'hui assez grand écrivain pour imaginer et accomplir ce geste³²⁷ ?

Raczymow rejoint par là la vision de Barthes sur Sartre de celui qui s'inscrit comme grand écrivain et en même temps contribue à démolir cette institution. Par ce geste « fou, obscène et touchant » d'uriner sur la tombe de Chateaubriand, Sartre exhibe son mépris à l'égard des « leaders » nationaux et, en même temps, assure sa propre place dans le panthéon littéraire. Ce geste n'est plus possible désormais, selon Raczymow, car la littérature s'anéantit devant les avances de l'industrie culturelle. Il y a aussi, de la part de certains intellectuels, une remise en perspective du discours littéraire. Raczymow critique la lecture de Pierre Bourdieu de *L'Idiot de la famille* (1971), le long essai sartrien sur Flaubert. Dans *Les Règles de l'art* (1992), Bourdieu disqualifie l'interprétation de Sartre comme étant biaisée : le fait que ce soit un

³²⁷ Henri Raczymow, *La Mort du grand écrivain*, Paris, Stock, 1994, p. 54.

écrivain étudiant un autre écrivain exacerbe les projections qui lui sont propres sur la figure de Flaubert. Raczymow rejette cette vision, qui valorise un regard scientifique sur la littérature au détriment d'un savoir proprement littéraire. Il ne s'agit pas d'accepter intégralement la lecture de Flaubert par Sartre, mais de « reconnaître qu'il y a là un savoir irréductible, qui n'est pas l'histoire, le politique, la psychanalyse, la sociologie³²⁸ [...] ».

C'est le même constat fait par Barthes qui, comme nous l'avons vu plus haut, mentionne l'exhortation de Foucault à l'invention de nouveaux outils d'analyse qui dépassent les frontières du littéraire. Dans le sillage de Foucault, depuis lors, certaines branches de l'analyse du discours, puisée dans la linguistique et la sociologie, cherchent à insérer le discours littéraire dans une perspective ample. L'exemple le plus actuel de ce type de recherche est le travail de Dominique Maingueneau, qui dans le dernier chapitre de son *Contre Saint-Proust ou la fin de la littérature* (2006) examine les conditions du champ littéraire à l'âge digital. Pour Maingueneau, la technologie est la base d'un immense changement dans la production sémiotique, ce qui place la littérature, restée sur le modèle de l'imprimerie, dans une position très réduite par rapport aux produits de la culture de masse. « Son prestige s'accroît, mais son pouvoir d'intervention s'affaiblit³²⁹ », écrit Maingueneau. Selon le linguiste, la littérature est en train de changer par rapport aux modes de production et de stockage des énoncés ; depuis l'expansion de la télévision la production littéraire est associée au spectacle et circule selon des modes différents de celui du seul livre imprimé, qui entre dans un nouveau système. La littérature n'a rien de spécifique par rapport aux autres discours – il faut abolir sa sacralité et, à la limite, en finir avec la littérature.

Si Raczymow avait lu les propos de Maingueneau à l'époque de la rédaction de *La Mort du grand écrivain*, il aurait sans doute répondu qu'il n'y a nul besoin de tuer la littérature, car elle est déjà abolie. Comme il l'écrit en 1994, « la littérature a

³²⁸ *Ibid.*, p. 57.

³²⁹ Dominique Maingueneau, *Contre Saint Proust ou la fin de la Littérature*, Paris, Belin, 2006, p. 151.

disparu dans le silence et l'indifférence, sans douleur. Sans douleur parce qu'on n'a plus besoin d'elle. Il faut croire qu'elle était devenue inutile, sans raison d'être. Elle ne remplissait plus de rôle symbolique et donc social³³⁰ ». Il prévoit un futur encore plus sombre :

[...] Dieu est mort, et on en parle encore, et on n'en parle plus ; la littérature est morte, et pourtant elle entretient le commentaire sophistiqué, l'exégèse savante ou le bavardage insipide. Mais on n'en parlera, à son tour, bientôt plus. Tout comme les morts dans nos familles. D'abord des souvenirs partagés, puis des souvenirs évoqués devant ceux qui nous suivent et n'ont pas connu les gens. Puis le silence³³¹.

Les considérations de Raczymow sur la mort de la littérature dans cet essai sont annoncées peu avant par un roman, *Bloom & Bloch* (1993), dans un ton plus ironique. Je m'intéresserai dans cette thèse à plusieurs aspects de ce roman, où Raczymow développe une réflexion sur la question de l'autorité en littérature et l'intertextualité. L'auteur s'empare de deux personnages de grands chefs-d'œuvre occidentaux : Leopold Bloom, qui traverse Dublin dans l'*Ulysse* de Joyce et Albert Bloch, ami de jeunesse du narrateur de la *Recherche* de Proust. Bloom et Bloch sont transposés dans le Paris des années 1990 et se rencontrent devant le Canal Saint-Martin, assis sur un banc en observant de jeunes filles qui se bronzent. L'union s'accomplit vite : les deux sont juifs, les deux se sentent injustement dépeints dans les œuvres de ces grands écrivains, les deux ont envie de prendre leur revanche et de réécrire les livres de leurs maîtres. Ils décident de partir vers le Sud et de séjourner dans la maison de campagne de la sœur de Bloch, dans la fictionnelle Lorrèze (à mi-chemin entre la Lozère et la Corrèze). Bloom et Bloch sont sûrs de leur réussite :

³³⁰ Henri Raczymow, *La Mort...*, *op. cit.*, p. 11.

³³¹ *Ibid.*, p. 42.

retirés du bourdonnement de Paris et de Dublin, ils seront prêts pour écrire leur chef-d'œuvre à eux, qui rachèterait leur réputation :

Ils pourraient écrire leur livre. Ils y réfléchiraient. Ils seraient tranquilles. Ils reviendraient héroïques tels des conquistadors, forts d'un millier de pages noircies. Ils seraient des Edmond Dantès de la littérature ! Coifferaient sur le poteau Marcel et Stephen ! N'étaient-ils pas déjà des enfants émancipés, des esclaves affranchis, des personnages devenus des personnes, des incarnations, des verbes devenus sujets, des idées chair, *dreams come true*³³² ?

Outre *La Recherche* et *Ulysse*, l'intertexte principal de *Bloom & Bloch* est le livre inachevé de Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* : depuis la rencontre des deux employés copistes au Boulevard Bourdon, qui achètent ensuite une propriété dans le Calvados afin de s'initier dans l'agriculture et l'élevage, jusqu'au collectionnisme parodique des savoirs encyclopédiques, l'entreprise de Raczymow est flaubertienne. D'autant plus que Raczymow affiche un narrateur à statut incertain, un étrange « je » qui parfois se montre en suivant ses personnages, comme s'il était en train de les observer de loin, et très souvent se mélange à eux, faisant recours au discours indirect libre. Comme Bouvard et Pécuchet, Bloom et Bloch sont empreints de bêtise et ne peuvent qu'échouer. Il y a plusieurs passages qui évoquent leur impulsion pseudo-savante, transposée vers les années 1990 : au lieu d'étudier des encyclopédies et des manuels comme le couple flaubertien, Bloom et Bloch citent exhaustivement des connaissances retirées de journaux, magazines et émissions télévisées, depuis des indices du QI du bébé qui tète au sein jusqu'aux températures du paradis et de l'enfer, en passant par des étymologies saugrenues où tout mot semble venir de l'hébreu. Bien que Raczymow leur emprunte le désir et le projet de devenir auteurs, ils ne laissent d'être les personnages peu nobles de *La Recherche* et d'*Ulysse*. Ils restent des « perroquets », selon le mot de Cécile Hanania : « Sans voix propre, leur discours

³³² Id., *Bloom & Bloch*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1993, p. 44.

n'est que répétition de passages puisés aux textes de leurs créateurs et de rengaines, proverbes et aphorismes issus d'une mémoire collective³³³. » Qui plus est, Raczymow semble insister sur le fait que Bloom et Bloch soient des enfants de la culture de masse, des consommateurs de savoirs superflus et d'anecdotes venus de magazines, journaux et séries télévisées américaines – équivalents des Bouvard et Pécuchet du XIX^e siècle, imbibés des informations de manuels et de traités de vulgarisation. Leur vocabulaire est encombré de clichés, comme le fait remarquer le passage ci-dessus : idées « devenues chair », « *dreams come true* »... Hanania observe l'usage de l'esperluette dans le titre de *Bloom & Bloch* :

L'esperluette qui s'y affiche est d'autant plus visible qu'elle est rarissime dans les intitulés littéraires (français). Ce caractère d'imprimerie figure d'ordinaire dans les associations de nature mercantile, compagnies et sociétés. La typographie insolite renvoie ces noms à une inscription au fronton d'une devanture ou sur la plaque d'une porte. Par un effet d'autonymie, le titre, loin d'annoncer les aventures de deux êtres « en chair et en os », souligne le statut scriptural des personnages et les campe, tout symboliquement, en « hommes du livre »³³⁴.

L'esperluette qui relie Bloom et Bloch renvoie ainsi à une société prosaïque ou plutôt, à mon sens, à un couple loufoque sorti d'une série américaine telle que *Starsky & Hutch*³³⁵. La télévision joue un rôle important dans la parabole. Les deux personnages sont d'abord ennuyés de retrouver un téléviseur à la maison de campagne, songeant à un « havre de paix préservé des miasmes de l'universelle

³³³ Cécile Hanania, « “Bloom & Bloch” d'Henri Raczymow : du roman au “judan” », *The French Review*, vol. 79, n° 5, avril 2006, p. 1027.

³³⁴ *Ibid.*

³³⁵ « Quand ils étaient gosses, le héros était solitaire. Maintenant, ils étaient deux, un Noir et un Blanc, tels les détectives Sunny Crocket et Ricardo dit Rico Tubs, “les deux flics les plus glamour des États-Unis” comme disait la bande-annonce de *Miami Vice*. Ou un Juif et un goy comme dans *Starsky & Hutch*. Ou un Juif et un autre comme *Bloom & Bloch*. » Henri Raczymow, *Bloom & Bloch*, *op. cit.*, p. 89.

vulgarité, peste à fuir³³⁶ ! ». Ils échangent leurs livres et essaient de plonger l'un dans l'univers littéraire de l'autre, mais Bloom n'arrive pas à franchir les longues phrases de Proust et Bloch reste bloqué devant les innovations de Joyce :

Et puis leur livre, aussi, était si épais ! C'était décourageant ! Et si abscons, par endroits, si alambiqué. Eux, pour leur compte, tâcheraient de faire montre de plus de simplicité. Ils iraient droit au but, à l'essentiel. Mais quel but ? Ils disposaient d'encore un peu de temps pour y songer, arrêter une décision, un parti. Ils se réuniraient ce soir même pour en causer. À présent, sieste. On ne faisait rien de bon si l'on manquait de sommeil. D'ailleurs, cette grande chaleur de midi, inconvénient majeur du Sud, ce n'était guère propice à la concentration intellectuelle. Le froid, notez, faisait dormir, lui aussi. Quand on rentrait chez soi, bien au chaud, c'était fatal. Les paupières se fermaient, alors, d'elles-mêmes, fût-ce devant une excellente série américaine, MacGyver par exemple, ou Columbo ou l'invincible Hulk ou Flipper le dauphin. Bloom en pouvait parler savamment. Bloch idem³³⁷.

Dans le passage ci-dessus, où le narrateur entreprend un discours indirect libre en assumant les pensées, soit de Bloom, soit de Bloch (les deux étant presque interchangeables dans leur absence d'étoffe psychologique), on songe à un œuvre « simple », plus courte et moins obscure que celles de Proust et de Joyce. Comme Barthes dans *La Préparation...*, Bloom et Bloch veulent écrire de manière plus « populaire » ou plus « lisible », mais contrairement au critique, les deux personnages n'ont aucune pudeur à défiler leurs clichés. Le passage laisse entendre que la simplicité n'est qu'une excuse pour l'incapacité et la lassitude du couple : bien que Bloom et Bloch sortent de deux chefs-d'œuvre, ils sont les produits de « l'universelle vulgarité », des érudits de la culture de masse. Pour examiner l'effet ironique de ce même passage, le travail d'Oswald Ducrot sur le discours polyphonique peut être

³³⁶ *Ibid.*, p. 96.

³³⁷ *Ibid.*, p. 95.

utile : en reprenant les études de Bakhtine, Ducrot définit l'ironie par un dédoublement entre l'énonciateur, une instance abstraite posée comme étant à l'origine de l'énoncé, et le locuteur qui, par le biais de l'énoncé ironique, se place à l'extérieur de la situation d'énonciation³³⁸. Cependant, le procédé par lequel Raczymow obtient un effet ironique est subtil, car il est difficile de dire s'il y a vraiment une distance entre le locuteur et un énonciateur tenu pour responsable dans une phrase comme : « On ne faisait rien de bon si l'on manquait de sommeil. » Par l'usage du discours indirect libre, les pensées et commentaires de Bloom et de Bloch glissent vers les mots du narrateur de Raczymow, jusqu'à la fin du passage cité, sans que le lecteur n'obtienne un mot final du narrateur. Que pense-t-il par exemple des « excellentes » séries télévisées comme *Flipper le dauphin* ?

Le procédé de Raczymow est semblable à la technique de Flaubert. Je voudrais m'y attarder brièvement en reprenant les travaux de Barthes, qui s'est intéressé à plusieurs moments aux écrits de Flaubert, depuis l'« artisanat du style » examiné dans *Le Degré zéro de l'écriture*, jusqu'aux études sur *Bouvard et Pécuchet* dans certains textes et dans un séminaire qu'il a assuré à l'École Pratique des Hautes Études entre 1970 et 1971, intitulé « La notion d'idiolecte : premières questions, premières recherches ». Il faut préciser tout d'abord que, pour Barthes, du moins le Barthes de *S/Z*, Flaubert n'utilise pas d'ironie. Barthes affirme que l'ironie et la parodie sont toujours des paroles classiques (ou lisibles), car elles font semblant de marquer une distance par rapport à un sujet qui serait responsable de l'énoncé. Or, s'il y a responsabilité, il y a propriété :

Car la multivalence (démentie par l'ironie) est une transgression de la propriété. Il s'agit de traverser le mur de la voix pour atteindre l'écriture : celle-ci refuse toute désignation de propriété et par conséquent ne peut jamais être *ironique* ; ou du moins son ironie n'est jamais sûre (incertitude qui marque quelques

³³⁸ Voir Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, coll. « Propositions », 1989.

grands textes : Sade, Fourier, Flaubert). Menée au nom d'un sujet qui met son imaginaire dans la distance qu'il feint de prendre vis-à-vis du langage des autres, et se constitue par là d'autant plus sûrement sujet du discours, la parodie, qui est en quelque sorte l'ironie au travail, est toujours une parole *classique*. Que pourrait être une parodie qui ne s'afficherait pas comme telle ? C'est le problème posé à l'écriture moderne : comment forcer le mur de l'énonciation, le mur de l'origine, le mur de la propriété³³⁹ ?

La multivalence qui ponctue l'écriture flaubertienne rend incertain le statut ironique de sa parole. Si l'on ne peut pas placer le narrateur vis-à-vis du langage des personnages qu'il mime, le « mur de l'énonciation » est forcé. Pourtant, à mon sens l'ironie y est toujours présente à travers la « bêtise » véhiculée par les phrases de Flaubert, un système sur lequel semble s'appuyer aussi Raczymow dans *Bloom & Bloch*. J'évoquerais à présent encore deux textes de Barthes qui peuvent l'éclairer : « La division des langages » (1973) et « Sur sept phrases de Bouvard et Pécuchet » (2015). Bien que pour Barthes la plurivocité contredise l'ironie, je voudrais argumenter, en utilisant les travaux de Barthes lui-même, que c'est la bêtise rendue visible qui restitue la connotation ironique des énoncés.

Dans « La division des langages », Barthes s'intéresse aux « sociolectes » en opposition aux « idiolectes » : des langages collectifs, qui peuvent agir dans la doxa ou contre elle. Barthes admet qu'il s'empare d'un instrument sociologique pour étudier un objet non-sociologique, la littérature. Car mieux que la sociologie ou la linguistique, c'est la littérature qui a le mieux « pressenti la division des langages³⁴⁰ ». Il cite Balzac, qui fait de ses personnages secondaires un inventaire de sociolectes et aussi Proust, qui dans la *Recherche* accomplit une « véritable encyclopédie du langage³⁴¹ », en faisant des pastiches, en créant des langages de clan et en reproduisant des langages de classe. L'auteur littéraire, dit Barthes, tout en

³³⁹ Roland Barthes, *S/Z*, in *OC III*, p. 155.

³⁴⁰ Id., « La division des langages », in *OC IV*, p. 349.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 350.

imitant la division des langages dans les discours qu'il reproduit, essaie de se maintenir à l'extérieur de ces divisions, comme s'il pouvait être hors de la langue : « [...] Le langage rapporté ne parvient pas à sortir d'une vue folkloriste (on pourrait dire : coloniale) des langages exceptionnels ; le langage de l'*autre* est encadré, l'auteur (sauf peut-être dans le cas de Flaubert) en parle en situation d'exterritorialité³⁴² [...] ». C'est donc Flaubert, selon Barthes, qui réussit le mieux à complexifier les sociolectes en littérature, car il identifie les nuances de chaque langage et, par un mécanisme sophistiqué, dissimule le lieu de son propre discours : s'il est critique, distant ou adhérent, s'il parle de l'intérieur ou de l'extérieur des sociolectes qu'il emprunte, le lecteur ne saura dire.

Barthes rentre plus dans le détail de la technique de Flaubert dans « Sur sept phrases de Bouvard et Pécuchet³⁴³ », où il se penche sur certaines constructions du roman inachevé. Barthes s'intéresse surtout à l'usage par Flaubert de l'anacoluthie, figure rhétorique qui pose une rupture dans la construction de la phrase. Contrairement à Balzac qui opère par saturation, Flaubert pratique l'ellipse, en valorisant l'implicite. Dans la première phrase analysée, qui est celle qui initie le roman, il y a une rupture entre deux registres de vérité, selon Barthes : « Comme il faisait une chaleur de trente-trois degrés, le boulevard Bourdon se trouvait absolument désert. » On postule ici une explication physique (la température) pour une observation phénoménologique (le boulevard vu par le sujet). La description du boulevard du point de vue du narrateur gagne une explication rationnelle, ce qui produit l'anacoluthie et configure « une parodie formelle de la vérité³⁴⁴ ». Pour Barthes, cette parodie façonne la bêtise elle-même, qui nécessite des postulats thétiques. La bêtise, dit Barthes, n'est pas l'erreur, elle est une vérité copiée, la doxa.

³⁴² *Ibid.*, p. 351.

³⁴³ Inédit jusqu'en 2015, ce texte est issu des notes d'un cours donné par Barthes à l'université de Paris VII en 1975. Selon Marty, l'éditeur, ce cours reprend de nombreux passages du séminaire « Sur la notion d'idiolecte : premières questions, premières recherches », à l'École Pratique des Hautes Études en 1970 et 1971. Voir Id., *Album. Inédits, correspondances et varia*, Édition établie et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2015.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 264.

Or, si l'anacoluthie chez Flaubert crée une « parodie formelle de la vérité », nous rentrons dans le domaine de l'ironie. Bien que le narrateur de Flaubert dissimule son lieu de parole, son rôle est de révéler la bêtise de Bouvard et de Pécuchet et de sanctionner, par l'effet ironique, la société qui valorise la compilation de savoirs techniques.

Dans *Bloom & Bloch*, Raczymow actualise la mise-en-scène de la bêtise de manière semblable à Flaubert. Reprenons un morceau du passage cité quelques pages plus haut, où les personnages, à travers le narrateur, se plaignent de la longueur d'*Ulysse* et de la *Recherche* et affirment qu'ils feront preuve de plus de simplicité pour leur vengeance sous forme d'écriture :

Ils se réuniraient ce soir même pour en causer. À présent, sieste. On ne faisait rien de bon si l'on manquait de sommeil. D'ailleurs, cette grande chaleur de midi, inconvénient majeur du Sud, ce n'était guère propice à la concentration intellectuelle. Le froid, notez, faisait dormir, lui aussi. Quand on rentrait chez soi, bien au chaud, c'était fatal. Les paupières se fermaient, alors, d'elles-mêmes, fût-ce devant une excellente série américaine, MacGyver par exemple³⁴⁵ [...].

Il y a ici une rupture entre deux registres de vérité, comme dans la phrase d'ouverture de *Bouvard et Pécuchet* analysée par Barthes : une constatation empirique (il vaut mieux que Bloom et Bloch fassent une sieste pour mieux travailler après) et deux affirmations pseudo-scientifiques concernant la température et le sommeil (la chaleur du Sud fait dormir ; le froid aussi). Il n'y a pas proprement d'anacoluthie chez Raczymow, car il n'y a pas de rupture au niveau syntaxique. Mais il y a une rupture logique, introduite par le connecteur « d'ailleurs ». Alors que le consécutif « comme » chez Flaubert réunit les deux registres (la température du Boulevard ; le constat qu'il n'y a personne dans la rue) comme une suite logique en

³⁴⁵ Henri Raczymow, *Bloom & Bloch*, op. cit., p. 95.

l'apparence mais qui se révèle saugrenue, l'expression « d'ailleurs » indique que la suite introduit une nouvelle idée ou une autre manière d'envisager la phrase précédente. « D'ailleurs » atteste donc qu'on aura peut-être affaire à une suite problématique. Dans ce cas, il s'agit d'une généralisation : Bloom et Bloch ont besoin de dormir ; d'ailleurs, la chaleur... et le froid aussi donnent envie de dormir. Car n'importe quelle température fera dormir ces deux écrivains en herbe, assoupiés par leur condition de personnages et de spectateurs.

Ce connecteur assume une fonction semblable dans d'autres passages du roman de Raczymow, comme dans celui que j'examine ci-dessous. Pendant que Bloom prend une douche à l'étage, Bloch allume la télévision, encore une fois, mais il n'y a rien sur l'écran. Il regarde sa poignée et se rappelle qu'il a laissé sa montre sur la table de chevet, à côté du livre de Joyce qu'il n'a même pas encore osé regarder. Il répète le geste, en oubliant de nouveau que sa montre n'est pas là, geste de bêtise que le narrateur souligne. Le narrateur rapporte ensuite le chant de Bloom sous la douche, un couplet d'une chanson folk irlandaise en italiques. Il y a ensuite un astérisque, en marquant un nouveau sous-chapitre, qui s'ouvre par d'autres vers en italiques, cette fois-ci en français :

*elle dit c'est dur elle dit tout plus que nous
semblant de rire de pleurer bla bla parce que bla
fait de longues phrases et parce que bla à l'infini
demande pourquoi ne sait pas rire aux choses comme
nous seulement aux choses comme elle la regarder
les coudes pointus battre des ailes*

Bloch alla chercher le carnet. Ce serait le jour, peut-être. La sève poétique montait en lui. Il le sentait : lentement, ça allait jaillir comme un geyser. C'était du plus profond du puits de la vacuité que les choses allaient surgir à la pleine lumière, sur l'intense, l'aveuglante blancheur de la première page du gros cahier d'écolier de chez Gisèle. Mais Bloom était-il dans le même état d'esprit ? Cette histoire de Jésus-Christ, cela le tentait-il toujours ?

Bloom redescendait l'escalier raide qui aboutissait à la cuisine. Il avait son walkman sur les oreilles. Il chantait :

*Michelle ma belle
These are words that go together well
My Michelle...*

Bloch le regardait en souriant, et reprit avec lui :

*Michelle ma belle, sont des mots qui vont très bien
ensemble,
très bien ensemble*

et ils hurlèrent crescendo :

I love you, I love you, I looove you...

Leo ôta ses écouteurs. Il souriait aussi. Là voilà, la symbiose franco-britannique ! C'était là, selon Bloch, le symbole de leur fructueuse collaboration ! Mais Bloom n'était pas britannique, Dieu nous préserve ! Bloch confondait toujours, *sorry*. Ce n'était pourtant pas honteux, d'être britannique. D'ailleurs, ce mot venait de l'hébreu. De *brit*, qui signifiait l'alliance, qu'on trouvait dans *brit mila*, la circoncision³⁴⁶.

L'exergue du sous-chapitre reproduit ci-dessus est mystérieux, n'explicitant pas s'il s'agit d'un poème ou d'une chanson aux allures enfantines. Couplé à la fin du sous-chapitre précédent, qui présente les mots de la chanson irlandaise que Bloom chante sous la douche, on peut le lire comme la contrepartie de Bloch : une divagation, à la manière du courant de conscience joycien ou plus exactement un éclair d'inspiration, si bien que le personnage sent sa « sève poétique » monter et part chercher son cahier. Mais le poème que Bloch pressent se former dans « la plus profonde vacuité » débouche sur un comique duo musical pop. S'ils avaient eu dans un premier moment l'ambition d'écrire un chef-d'œuvre, qui pourrait porter même sur un sujet aussi épineux que Jésus Christ, le symbole de leur partenariat littéraire n'est que le refrain d'une chanson des Beatles. Au-delà de la franche ironie du narrateur, on y retrouve encore une rupture de l'enchaînement logique introduite par

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 117-118.

l'expression « d'ailleurs » : une constatation plate (il n'est pas honteux d'être britannique) suivie d'un renseignement étymologique chimérique (le mot « britannique » vient de l'hébreu). La fin du poème de Raczymow est aussi reproduite dans le roman, en exergue au neuvième chapitre³⁴⁷. Sous le vers, nous lisons que Bloch est seul dans sa chambre et réfléchit sur la visite de sa cousine Esther et son amie Doudoune. Encore cette fois-ci, on peut interpréter le poème comme des mots qui surgissent à la manière d'un flux dans la pensée de Bloch. Un autre extrait du poème apparaît encore à la fin du roman, où il devient plus clair qu'il s'agit d'une création de Bloch : « Bloch, lui, songeait beaucoup à Muriel, de plus en plus. Tous les matins, il se récitait comme une prière le poème qu'elle lui avait jadis inspiré : *La regarder, récita-t-il, les coudes pointus battre des ailes ou bricoler penchée ou partir tortillée ou venir nue moi moi moi pas toi pas toi c'est son patois...*³⁴⁸ ».

En ayant recours à un ouvrage plus récent de Raczymow, on découvre l'origine des vers enfantins qui ouvrent le sous-chapitre : il s'agit de l'extrait d'un poème écrit par Raczymow quelques années auparavant, reproduit dans *Reliques* (2005), livre qui réunit certains souvenirs d'enfance de l'auteur et de sa famille, ponctué d'images. À la suite de la reproduction du poème, Raczymow écrit : « Ma fille est la seule femme qui m'ait jamais inspiré un poème. Nulle autre ne commit cette prouesse. Piètre poème soit, mais un poème. Un poème entre guillemets, je vous l'accorde. [...] J'ai mis un morceau de ce poème en exergue à un chapitre de *Bloom & Bloch*, roman qui lui est dédié : à Mathilde³⁴⁹. » L'auteur ajoute qu'il a envoyé le poème à Jean-Marie Le Clézio, qui l'avait invité à écrire un texte pour enfants pour un projet de livre. Selon Raczymow, Le Clézio a salué les qualités du texte, mais l'a décliné : « J'eus un peu honte. Le livre, finalement, ne se fit pas. Ma honte était en

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 185.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 216.

³⁴⁹ *Id.*, *Reliques*, Paris, Gallimard, coll. « Haute enfance », 2005, p. 110-111.

partie lavée. C'est peut-être ça, la raison pour laquelle j'ai éprouvé le besoin d'en coller un bout dans *Bloom & Bloch*³⁵⁰. »

Si l'on suit la lecture que je propose, selon laquelle ces vers surgissent en flux de pensée dans la tête de Bloch et le mènent à chercher le cahier blanc, on peut comprendre le geste de Raczymow comme auto-ironique : le « piètre poème », qui lui a fait « un peu honte », est quelque chose qui peut sortir de la tête d'un bouffon. Raczymow ici s'identifie à son personnage comique, d'autant plus qu'il partage certaines de ses caractéristiques : il est juif, a une fille unique. Mais on peut aussi le comprendre comme un signe de l'incertain narrateur flaubertien que Raczymow met en scène dans *Bloom & Bloch* : les vers partent de l'auteur, qui les souffle à son personnage dans l'espoir qu'il les matérialise en œuvre.

Notons que le « poème » fait sa première apparition après que Bloch a éteint la télévision, dans laquelle il n'y avait « rien ». Plus qu'un objet qui distrait et s'interpose à leur écriture, l'appareil est le symbole de leur condition de spectateurs. L'atmosphère de somnolence qui enveloppe la maison de campagne dans le Mazel évoque le cauchemar de la société du spectacle décrit par Guy Debord : « Le spectacle est le mauvais rêve de la société moderne enchaînée, qui n'exprime finalement que son désir de dormir. Le spectacle est le gardien de ce sommeil³⁵¹. » Dans cette affirmation, qui fait partie de la thèse 21 de *La Société du spectacle* (1967), Debord détourne les *Cinq leçons sur la psychanalyse* (1910) de Freud pour penser la société dominée par les images. L'analyse de Debord ne porte pas uniquement sur la production imagétique des *mass media*, mais concerne toutes les formes de rapport entre les personnes et les images qui les entourent. L'auteur fait ainsi recours à l'œuvre de Freud et de Marx pour saisir la complexité du monde contemporain, assujetti à cette force de cohésion des masses qu'il nomme « spectacle ». La télévision joue un rôle important dans la composition de la société

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 111.

³⁵¹ Guy Debord, *La Société du spectacle* [1967], in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2006, p. 771.

spectaculaire, surtout si l'on transpose la théorie de Debord aux années 1990 où vivent Bloom et Bloch. Pour Debord, les moyens de communication de masse sont la « manifestation superficielle la plus écrasante³⁵² » du spectacle.

C'est dans le « rien » véhiculé par la télévision, qui s'exprime aussi par l'engourdissement permanent des personnages, que Bloom et Bloch diffèrent de Bouvard et Pécuchet. Le couple de Flaubert, bien qu'il échoue à chaque fois, expérimente plusieurs activités, de l'agriculture à l'astronomie, en passant évidemment par la littérature. Si l'on revient à l'analyse de Barthes sur les sept phrases de Flaubert, on y retrouvera déjà un prototype d'une version plus actuelle de l'histoire des deux personnages :

Aujourd'hui, *Bouvard et Pécuchet*, ce serait deux dactylos qui achèteraient une fermette ou un mas, liraient les Encyclopédies Alpha ou Bordas, élèveraient des poulets (ça raterait), feraient du tissage artisanal (ça ne se vendrait pas), passeraient par des engouements pour le marxisme, le structuralisme, la psychanalyse, la biologie, etc. Donc l'Encyclopédie des savoirs, au moment-Flaubert, correspond au stade farce. Mais à l'Encyclopédie des savoirs se substitue avec Flaubert une autre encyclopédie : l'*Encyclopédie des langages*. Celle-ci ne peut être sérieuse : son *ton*, son *ethos* est incertain, car le langage, les langages ne sont ni dans la vérité ni en dehors. Et c'est bien l'ethos de Flaubert. Incertain, personne n'a pu encore le fixer : Flaubert comme énonciateur net et incertain. Flaubert est bourré de langages, mais aucun ne prévaut définitivement, « véritablement »³⁵³.

Dans l'actualisation hypothétique de l'aventure des deux copistes au milieu des années 1970, Barthes imagine Bouvard et Pécuchet réalisant des activités manuelles et rurales courantes à l'époque et puisant leurs connaissances des encyclopédies et des disciplines à la mode. Le roman parodique de Raczymow, en revanche, met en scène des personnages qui ne font rien. Le sommeil, qui consomme

³⁵² *Ibid.*, p. 772.

³⁵³ Roland Barthes, « Sur sept phrases de Bouvard et Pécuchet », art. cit., p. 281.

la plupart de leur temps dans la maison de campagne, est le symptôme de cette passivité d'enfants de la société spectaculaire : Bloom et Bloch ne font que discuter des banalités et regarder la télévision, dans l'espoir inerte de faire une œuvre. Raczymow, comme Flaubert, a un ethos incertain dans le défilé de l'encyclopédie de langages qu'il affiche. À une différence importante : il place les deux bonhommes dans la culture de masse. Selon Baudrillard (qui est cité, nous l'avons vu, par Raczymow dans *La Mort du grand écrivain*), ce n'est plus la culture qui est partagée dans la société de consommation :

La communication de masse exclut la culture et le savoir. Il n'est pas question que de véritables processus symboliques ou didactiques entrent en jeu, car ce serait compromettre la participation collective qui est le sens de cette cérémonie – participation qui ne peut s'accomplir que par une liturgie, un code formel de signes soigneusement vidés de toute teneur de sens³⁵⁴.

La société de consommation, entourée de signes « vidés de toute teneur de sens », pourrait aussi être décrite comme le « plus profond puits de la vacuité », si l'on reprend les mots du narrateur de Raczymow. La vacuité, le vide – d'où sort la « verve poétique » de Bloch, comme nous l'avons vu plus haut – sont des images fréquentes dans le roman. Les deux personnages se heurtent au vide à peine arrivés à la campagne, lorsqu'ils se promènent autour de la propriété en compagnie de Jean-Jean, le neveu de Bloch :

On était au bord du monde, au bord des choses, au bord de la parole. Un pas de plus, et l'on basculait dans le vide. Ils se figèrent et se turent, donc, car, de cette imminence tragique, ils eurent la

³⁵⁴ Jean Baudrillard, *La Société de consommation*, Paris, Denoël, coll. « Folio : essais », 1970, p. 155-156.

commune et concomitante intuition. [...] Bloom [...] déboutonna sa braguette et pissa contre le vide comme par conjuration, vite imité par les autres. [...] Jean-Jean demanda à la cantonade lequel des deux saurait dire les initiales de « grand-père travaille ». Mais sa question ne rencontra nul écho. Du moins chez nos deux amis. Car écho il y eut bien. Jean-Jean avait omis de leur signaler cette curiosité locale. Un phénomène au demeurant inexplicable car rien de visible ne semblait favoriser cette répercussion. Il fallait croire, selon Bloom, que c'était Dieu lui-même qui leur renvoyait cet écho. Jean-Jean, alors, lança un puissant mugissement, la bouche en cul-de-poule. L'écho leur revint, en plus lugubre. Cela les fit rire et hoqueter et pisser de travers³⁵⁵.

Bloom et Bloch reviendront d'autres fois à cet endroit, le « bord du monde », pour admirer la campagne déserte et uriner sur la verdure, action réitérée dans le roman. Ce geste, à mon sens, redouble la « miction sartrienne » reportée dans *La Mort du grand écrivain*. Comme je l'ai signalé plus haut, cet essai de Raczymow, publié un an après *Bloom & Bloch*, théorise certains problèmes présents en forme de fiction dans le roman. Alors que Bloom et Bloch aspergent leur jet sur la nature d'abord comme un signe de « conjuration » contre le sentiment tragique évoqué par le vide, Sartre urine sur la tombe de Chateaubriand comme un signe de mépris. Sous le jet d'urine de Sartre, il y a un défi de la tradition littéraire et ses héros nationaux. Sous de jet d'urine de Bloom et Bloch, il n'y a rien.

Hanania assimile la miction de Bloom et de Bloch à un geste de conquête :

Au-delà de la dérision qui le touche, ce geste ultime est symbolique. En substituant aux piquets ou drapeaux de victoire, un jet d'urine, une fonction biologique impérieuse à un artefact impérial, le texte révèle que la véritable quête du texte est tout autant génétique qu'artistique. Si ces personnages veulent devenir auteurs, ce n'est pas seulement par mégalomanie littéraire, mais pour échapper à une identité livresque qui ne les satisfait pas, et pour cause : ils sont

³⁵⁵ Henri Raczymow, *Bloom & Bloch*, op. cit., p. 63.

prisonniers d'une lamentable caricature. [...] Ils sont empêtrés dans leur judéité comme dans un corset étouffant³⁵⁶.

Le geste de conquête comique, qui s'assimile à celui des chiens qui marquent leur territoire par l'odeur de leur urine, est ainsi un geste de création. Le vide de la campagne est le néant qui s'impose à l'acte créateur, mais l'on pourrait aller un peu plus loin et affirmer qu'il est aussi le vide laissé par la littérature mourante, face à la culture médiatique de plus en plus puissante. Alors que Sartre veut prendre la place de Chateaubriand, Bloom et Bloch essaieront d'occuper le rien. Dans le vide, il y a juste l'écho (« car écho il y eut bien »), qu'on peut lire comme la répétition à laquelle la postmodernité est condamnée, sous forme d'une littérature délibérément bricoleuse. Cet écho peut être aussi lu tout simplement comme le mugissement d'une société endormie, enivrée des *mass media*. Mais d'où vient cet écho inexplicable, qu'aucune condition géographique ne favorise ? C'est Dieu lui-même, dit Bloom dans le passage cité ci-dessus – ou le Dieu du roman, l'auteur, qui reprend ici son statut de créateur, mais non sans hésitation. Il me semble que dans *Bloom & Bloch* Raczymow réfléchit à plusieurs reprises sur sa condition d'auteur. Cette réflexion se lit, par exemple, dans un passage du roman où Bloch essaie de convaincre Bloom qu'il était « bien plus fort » que Marcel, l'auteur de la *Recherche*, à qui il aurait expliqué une théorie sur les similarités entre le narrateur littéraire et le Dieu chrétien :

C'est Bloch qui lui suggérait cette lecture, Bergotte entre autres, qui lui inculquait des notions de modernité esthétique. Sans Bloch, Marcel n'eût pas dépassé le stade du bon élève. Par exemple, il ne comprenait pas, quand Bloch lui disait que le narrateur, dans un récit, était une figure chrétienne, Dieu fait homme. Que l'auteur, Dieu le Père descendant sur terre, venait s'incarner dans la misère singulière de la fiction, intercesseur, divin et tout à fait homme à la fois, appartenant au monde fini des personnages, mortel particulier parmi

³⁵⁶ Cécile Hanania, « “Bloom & Bloch”... », art. cit., p. 1030.

les autres mortels imaginaires mais jouissant de l'oreille du Père, l'œil de Moscou quoi³⁵⁷ ...

Ce passage met en scène encore une fois le discours du personnage Bloch à travers les mots du narrateur, mais ajouté d'un élément complexifiant : l'effet spéculaire, qui suggère que les considérations de Bloch font référence non seulement à ses discussions avec son ami Marcel, mais aussi au roman que nous sommes en train de lire. Par le biais du narrateur de *Bloom & Bloch*, Raczymow semble avoir la prétention (« chrétienne », selon Bloch) d'être à la fois dans le récit et hors de lui, « divin et tout à fait homme à la fois », en accompagnant ses personnages comme s'ils avaient une volonté propre et en même temps en révélant sa présence fantomatique : il s'agit d'un « je » qui s'affiche et se dissimule, comme pour mieux démontrer son statut incertain. Dans le dixième chapitre, vers la fin du roman, ce narrateur se révèle davantage, lorsqu'il décide de prendre congé temporairement de ses personnages :

Sauf erreur, cela faisait quinze jours qu'ils étaient là, que je les avais fait se rencontrer dans les circonstances qu'on sait, que je les avais transportés on sait comment, que je les avais installés dans cette campagne, que j'écoutais leurs conversations, que je les regardais vivre, si l'on pouvait appeler ça vivre. Je décidai de les abandonner une journée. Non sans scrupules, d'ailleurs, comme si je désertais mes responsabilités de père de famille³⁵⁸.

Le narrateur laisse ses personnages pour aller à la bibliothèque, où il lit la correspondance de Flaubert, puis se dirige vers une maison close où il avait déjà « amené » ses deux personnages : « Ce qui me gênait le plus, ce n'était pas de me trouver dans ce lieu, mais que mes personnages m'eussent précédé. J'étais donc

³⁵⁷ Henri Raczymow, *Bloom & Bloch*, op. cit., p. 67.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 209.

comme eux, me disais-je, rien qu'un homme, un homme comme les autres³⁵⁹. » Le lendemain, se sentant coupable de cette fuite, le narrateur retourne au Mazel pour retrouver ses deux bonshommes. La mise en abyme se réalise ainsi de manière semblable à celle observée dans *Chet Baker pense à son art* de Vila-Matas : alors que les personnages ne réussissent pas leur écriture (le critique chez Vila-Matas ; Bloom et Bloch chez Raczymow), c'est à l'auteur de prendre le relais et d'écrire l'œuvre rêvée. C'est en ce sens qu'on peut interpréter la présence de l'écho dans le « bord du monde », le « Finis Terrae³⁶⁰ » de la fictionnelle Lorrèze où Bloom et Bloch se plaisent à uriner. C'est Dieu – l'auteur – qui leur renvoie leurs mots (dans le cas du passage cité, davantage un mugissement). Si, contrairement à Sartre qui urine sur le tombeau littéraire, les apprentis écrivains urinent sur le rien laissé par la mort des grands écrivains, c'est à Raczymow de leur répondre. Après le rien laissé par la littérature disparue, il y a un écho, un auteur, aussi petit soit-il, pratiquement invisible, voix sans corps, Dieu devenu homme, « un homme comme les autres ».

Le spectre de la mort de la littérature dans la société contemporaine a, dans l'œuvre de Raczymow, une fonction rassurante, bien que cela puisse paraître paradoxal. Dans nombre de ses écrits, l'auteur s'intéresse à des écrivains « mineurs » – pas exactement dans le sens attribué par Deleuze et Guattari³⁶¹, mais des figures latérales, moins importantes, qui ont côtoyé les « grands écrivains ». Raczymow a publié une longue biographie de Maurice Sachs³⁶² (écrivain juif collaborationniste et très controversé) ; un essai sur Louis Bouilhet³⁶³, un ami dramaturge de Flaubert, aujourd'hui largement inconnu) et un autre, plus récent, sur Emmanuel Berl (un

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 212.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 72.

³⁶¹ Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1975, où les auteurs définissent la littérature mineure comme « celle qu'une minorité fait dans une langue majeure » (p. 29). Parmi les caractéristiques de cette littérature, représentée par Kafka mais aussi Joyce et Beckett, il y a la déterritorialisation, le rapport de tout événement individuel avec la politique et l'effet d'une énonciation collective.

³⁶² Henri Raczymow, *Maurice Sachs ou les travaux forcés de la frivolité*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1988.

³⁶³ Id., *Pauvre Bouilhet*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 1998.

intellectuel ami d'Aragon dont les œuvres ont très peu d'importance). Comme il écrit au tout début de *Mélancolie d'Emmanuel Berl* (2015) :

Les grands hommes m'écrasent ; et parmi ceux-ci les grands écrivains davantage encore. Il y a là sans doute des raisons, que je vous laisse deviner, et apprécier. Les seconds couteaux, en revanche, m'agrément ; et singulièrement ceux, parmi eux, qu'on appelait jadis les « mineurs » me séduisent presque toujours³⁶⁴.

La raison pour le sentiment d'écrasement éprouvé par Raczymow n'est pas énoncée, mais se déduit aisément : la comparaison avec la figure du « grand écrivain » est souvent menaçante pour l'ambition d'un écrivain qui arrive après. Le sentiment de n'être pas à la hauteur des autres écrivains (ou de n'être pas à la hauteur de la littérature tout simplement) est présent dans les œuvres des trois écrivains du corpus, de même que chez Barthes. Je m'intéresserai à ce thème plus loin, mais pour l'instant je voudrais mettre l'accent sur le fait que ce sentiment d'imposture se rapporte toujours aux écrivains du passé, et non pas à des contemporains. Dans un monde où la figure du grand écrivain a disparu – le dernier, Sartre, est mort en 1980 – et où la littérature est de plus en plus une institution superflue, un luxe inutile pour la société, il est peut-être plus facile de devenir écrivain. Il ne s'agit ni d'une facilité donnée par les institutions qui valident ou invalident certaines écritures (dont la recherche universitaire, dans laquelle s'inscrit cette thèse), ni offerte par les voies de diffusion de l'écriture, transformées radicalement par l'avancée numérique. Par « facile » j'entends dire : libérés de la promesse de gloire littéraire, qui a si peu de poids social aujourd'hui, certains écrivains contemporains peuvent se sentir plus à l'aise pour s'aventurer dans l'écriture. C'est le cas, il me semble, de Raczymow.

³⁶⁴ Id., *Mélancolie d'Emmanuel Berl*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2015, p. 11.

1.4. Expédition dans le fond de l'abîme

a) Montano, héros (ou monomane) littéraire

Le constat de la « mort de la littérature » est, bien entendu, accompagné de nostalgie. Dans le cas de Barthes, comme il l'avoue, il y a un « passéisme » dans la volonté d'être écrivain qui se traduit par le choix même des œuvres commentées dans le corpus. Alors que la nostalgie de Barthes se rapporte au début du XX^e siècle (se concentrant surtout sur les figures de Proust et Gide), Raczymow, d'une génération postérieure, dirige la sienne vers le bouillonnement intellectuel des années 1960 et 1970, dont Barthes lui-même fait partie. Tout en attestant sa conscience que l'Âge d'or de la littérature est une illusion, il affirme qu'il veut « réhabiliter la nostalgie » d'un moment où la littérature ne semblait pas encore mourante :

La lecture éblouie de Roland Barthes et de Maurice Blanchot m'accompagnait. Sartre, Barthes, Claude Simon et Beckett étaient vivants, je veux dire vivants en chair et en os [...]. Je pouvais leur écrire [...]. Je ne le fis pas. Trop intimidé, trop zélé dans mon respect et mon admiration. Trop ébloui par ces lumières trop vives pour oser jamais les regarder en face³⁶⁵.

Passé l'éblouissement³⁶⁶ du débat intellectuel passionné des années 1960 et 1970, on approche le constat mélancolique de la mort de la littérature. Barthes arrive à la même observation que Raczymow, quelques années auparavant, et il a quand même le projet de devenir écrivain. Comment expliquer ce « désir de littérature », malgré sa mort imminente ? Selon l'explication de Barthes, c'est précisément à cause

³⁶⁵ Id., *La Mort du grand écrivain*, op. cit., p. 17-18.

³⁶⁶ Notons que le mot « éblouissement » est souvent associé à Barthes et aux auteurs admirés par Raczymow. Dans la première partie de la thèse, j'ai signalé que le narrateur de Raczymow dans *Dix jours polonais* répétait deux fois le mot « ébloui » pour décrire la conférence de Barthes dans son rêve.

de sa menace d'anéantissement que la littérature devient désirable (ou prestigieuse, si l'on récupère la notion plus sociologique de Maingueneau discutée plus haut) :

[...] Ce désir de la littérature est dans certains cas, en tout cas, c'est mon cas, d'autant plus aigu, plus vivant, d'autant plus présent que je peux sentir, moi, la littérature en train de dépérir, de s'abolir, je peux me penser comme l'un des témoins de ce dépérissement, et, dans ce cas, j'aime la littérature d'une sorte d'amour pénétrant et bouleversant même, comme on aime et comme on entoure de ses bras quelque chose qui va mourir³⁶⁷.

Malgré la disparition des « leaders » littéraires, selon le mot de Barthes, il y a une sorte de foi héroïque dans la littérature mourante. Cet héroïsme de la littérature est l'un des signes de sa désuétude, identifiés par Barthes dans la séance du 16 février 1980 de *La Préparation...* Alors que le leader est une notion sociale, le héros, dit Barthes, est une figure mythique, associée à une revendication extrême de la littérature contre toute autre chose. Cette figure perd actuellement sa force, dit-il, et la foi héroïque acquiert les traits d'une « monomanie », qu'il résume comme l'idée que la « littérature est Tout et elle est le Tout du monde³⁶⁸ ».

La monomanie littéraire est le leitmotiv de nombre des écrits de Vila-Matas, qui fait des ses œuvres un inventaire de « maladies » liées au texte : le « bartlebysme » des écrivains qui décident de ne plus écrire, le « chosisme » de Maria Lima Mendes, le « mal de l'auteur » dont souffre Samuel Riba dans *Dublinesca*. Ce dernier, comme nous l'avons vu plus haut, est associé tout d'abord à la fin de l'ère du livre imprimé. J'ai essayé de montrer dans la première partie de la thèse que, malgré le fait que Riba présente sa souffrance comme le mal-être culturel de quelqu'un qui assiste à la fin du monde littéraire et de l'auteur, le « mal de l'auteur » relève davantage d'une quête personnelle de l'écrivain. Cela arrive aussi dans *Le Mal de*

³⁶⁷ Roland Barthes, *La Préparation...*, *op. cit.*, p. 507.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 516.

Montano (2002) : un mal collectif, le mal de la littérature entière, est assimilé à la quête d'une voix propre. Ce roman, un mélange sophistiqué de registres et de récits qui s'emboîtent et se contredisent, est le plus exemplaire du thème du « letraherido », celui qui inspire une passion extrême envers la littérature – très semblable au héros littéraire dont parle Barthes dans *La Préparation...* : celui qui entoure la littérature mourante de ses bras. Dans le cas du *Mal de Montano*, le héros est celui qui va lutter comme un Don Quichotte pour la sauver.

Le roman de Vila-Matas est divisé en cinq parties, assez différentes formellement et qui affichent un narrateur changeant, revenant sur ses propos et désétablissant chaque récit qui le précède. Je décrirai brièvement les parties et je m'intéresserai ensuite à la première, à la quatrième et à la cinquième, où il est question du salut de la littérature. La première partie, qui donne son titre au livre, est narrée par le père de Montano, qui rend visite à son fils à Nantes. Selon le narrateur, son fils est un jeune auteur actuellement atteint d'une « maladie » : après avoir publié un « dangereux roman³⁶⁹ » sur des écrivains qui renoncent à écrire, il est devenu lui-même bloqué dans son écriture. Le narrateur est lui aussi atteint d'un mal littéraire : il est encombré de citations et voit le monde à travers la littérature. Dans la deuxième partie du roman, intitulée « Diccionario del tímido amor a la vida » (*Dictionnaire du timide amour de la vie*), le narrateur révèle la vérité (une vérité temporaire, car les rôles ne cessent de changer et les masques de tomber dans le roman de Vila-Matas) sur « Le mal de Montano » : il s'agit d'un récit, d'une fiction – il n'est pas un critique littéraire, mais un romancier, qui n'a pas d'enfants. Son fils Montano est une invention qui incarne sa propre maladie littéraire. Fatigué de se cacher derrière sa fiction, le narrateur décide de montrer davantage sa « véritable » personnalité, de sa vie fragmentée, formée par des bribes tirées des journaux intimes d'autres auteurs, depuis Henry Frédéric Amiel jusqu'à Paul Valéry. Dans la troisième partie, « Teoría

³⁶⁹ « peligrosa novela ». Enrique Vila-Matas, *El mal de Montano*, Barcelone, Anagrama, Coll. « Compactos », 2002, p. 15 ; Id., *Le Mal de Montano*, trad. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, 2003, p. 13.

de Budapest » (*Théorie de Budapest*), nous lisons une conférence du narrateur, invité pour un colloque à propos de journaux intimes, dont le texte est prétendument improvisé. La quatrième partie, « Diario de un hombre engañado » (*Journal d'un homme trompé*), se passe après la fin de la conférence, lorsque le narrateur réussit à disperser son public. Commence alors un récit à la deuxième personne du singulier, à la manière de *L'Homme qui dort* (1967) de Georges Perec, et ensuite un journal plutôt traditionnel, qui affiche des notes liées à certaines dates. Dans la dernière partie, « La salvación del espíritu » (*Le salut de l'esprit*), le narrateur se trouve dans un refuge en Suisse où il est invité pour une conférence d'écrivains. Le roman se termine sur une rencontre avec Robert Musil au bord d'un abîme.

J'aimerais me concentrer sur les divers maux de Montano auxquels on a affaire dans la première partie. Selon l'hypothèse du père de Montano, le problème de son fils est dû à l'influence obsédante des autres auteurs : leurs idées et souvenirs viennent s'infiltrer dans sa pensée. Un large réseau de rapports intertextuels empêchent donc le fils Montano d'écrire. Mais son père avoue être aussi « malade de littérature³⁷⁰ » ; pour sa part, il n'arrive plus à goûter de la vie sans passer par sa mémoire littéraire : « La littérature m'asphyxie chaque jour un peu plus, penser, à cinquante ans, que mon destin est de me transformer en un dictionnaire ambulante de citations m'angoisse³⁷¹. » Ses lectures ont une emprise si puissante dans sa vie qu'il est atteint d'une « manie de tout voir à partir de la littérature³⁷² ».

Le narrateur retourne à Barcelone après l'angoissante visite à son fils et décide vite de repartir au Chili, où il compte voir d'autres paysages et essayer de guérir, car il ne pense qu'à la mort « qui est précisément ce dont la littérature parle le plus³⁷³ ». À Tunquén, il rejoint une amie, Margot Valerí, une aviatrice pleine de vie,

³⁷⁰ « enfermo de literatura ». *Ibid.*, p. 16 ; p. 15.

³⁷¹ « Me asfixia cada día más la literatura, a mis cincuenta años me angustia pensar que mi destino sea acabar convirtiéndome en un diccionario ambulante de citas. » *Ibid.*, p. 17 ; p. 15.

³⁷² « mi manía de verlo todo desde la literatura ». *Ibid.*, p. 22 ; p. 21.

³⁷³ « que es precisamente de lo que más habla la literatura ». *Ibid.*, p. 41 ; p. 46.

qui lui présente l'acteur Felipe Tongoy, « l'homme le plus laid du monde³⁷⁴ » selon ses mots. Le récit sur le voyage au Chili, raconté au passé, est entrecoupé par le journal que le narrateur tient d'abord à Barcelone, puis dans les Açores, et qui correspond au temps de la narration. Tongoy est un autre personnage essentiel des deux récits qui s'entremêlent : au Chili, cette figure qui semble sortie d'un film d'horreur donne au narrateur de précieux conseils ; à Barcelone, il sera invité par la femme du narrateur, Rosa, à figurer dans un docu-fiction sur des baleiniers aux Açores. La narration se déplace ensuite vers l'archipel portugais, où le narrateur accompagne le tournage du film de Rosa, s'entretient avec Tongoy et, en cachette, maintient une étrange activité : le dessin mental d'une carte sur le mal de la littérature. C'est lors des premières conversations avec Tongoy, au Chili, que le narrateur en arrive à cette idée. À Tunquén, après avoir fait une promenade nocturne et rencontré une maison qui semblait sortie d'un conte fantastique, il rapporte son trouble à Margot et à Tongoy. Celui-ci lui conseille de réunir ses deux angoisses majeures (la littérature et la mort) en une seule, moins égocentrique : la mort de la littérature. « N'as-tu pas pensé qu'à l'époque où nous vivons, la pauvre littérature est assaillie par mille dangers, directement menacée de mort et qu'elle a besoin de ton aide³⁷⁵ ? » Le narrateur ne saisit pas encore l'importance de cette idée, que Tongoy reprendra plus tard. Les trois amis partent à Valparaíso pour passer la nuit du Nouvel an et le début d'un nouveau siècle. Le 1^{er} janvier 2000, sur la terrasse de l'hôtel Brighton, Tongoy insiste : l'idée de déplacer son souci vers un mal collectif, vers la littérature en crise, cette fois-ci sera reçue avec la force d'une épiphanie.

Juste à ce moment-là, il s'est passé quelque chose de très important pour moi. Je ne sais comment m'est revenue à la mémoire une phrase de Nietzsche que j'ai toujours lue de mille

³⁷⁴ « el hombre más feo del mundo ». *Ibid.*, p. 45 ; p. 51.

³⁷⁵ « ¿ No has pensado que la pobre literatura está, en la época salvaje en la que vivimos, acechada por mil peligros y directamente amenazada de muerte y que necesita de tu ayuda ? » *Ibid.*, p. 55 ; p. 64-65.

façons différentes, en fonction du sens que, à tel ou tel moment, je veux bien lui donner. [...] « Un jour, mon nom évoquera le souvenir de quelque chose de terrible, d'une crise comme il n'y en eu jamais d'autre sur Terre. »

On ne peut pas lutter contre son imagination, et moi, à cet instant, sur la terrasse du Brighton, j'ai imaginé mon prénom et mon nom évoquant, dans quelques années, le souvenir brutal d'une crise de la littérature que l'humanité aurait surmontée [...] grâce à mon comportement héroïque, Don Quichotte, luttant, lance en arrêt, contre les ennemis du camp non littéraire.

Mieux, j'ai imaginé aussi ou, plutôt, j'ai eu la plus étrange pensée qu'ait jamais eu en ce bas monde un fou et me suis dit que, selon les instructions de Tongoy, 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 et essayer de la préserver de son éventuelle disparition en la revivant, au cas où, dans ma propre personne, dans ma triste figure³⁷⁶.

Inspiré par la citation de Nietzsche, tirée du chapitre « Pourquoi je suis un destin » à la fin d'*Ecce Homo*, le narrateur cherche à incarner la crise de la littérature et se donne pour mission secrète l'élaboration d'une carte qui identifierait les principaux ennemis de la littérature. C'est la carte du « mal de Montano », qui désormais fait référence à plusieurs maux différents, comme nous l'avons vu pour le

³⁷⁶ « Justo en ese momento sucedió algo para mí muy importante. No sé cómo fue que me vino a la memoria una frase de Nietzsche que yo siempre he leído de mil maneras diferentes, depende siempre del sentido que en su momento quiera darle. [...] “Algún día mi nombre evocará el recuerdo de algo terrible, de una crisis como nunca hubo otra en la tierra.” Uno no puede ir contra su imaginación, y yo en ese instante, allá en la terraza del Brighton, imaginé mi nombre y apellidos evocando dentro de unos años, el recuerdo brutal de una crisis de la literatura que la humanidad habría superado [...] gracias a mi heroica conducta, Quijote lanza en ristre contra los enemigos de lo no literario. Y es más, imaginé también o, mejor dicho, tuve el más extraño pensamiento que jamás ha tenido un loco en este mundo y me dije que, siguiendo las instrucciones de Tongoy, sería a partir de aquel momento conveniente y necesario, tanto para el aumento de mi honra como para la buena salud de la república de las letras, que me convirtiera yo en carne y hueso en la literatura misma, es decir, que me convirtiera en la literatura que vive amenazada de muerte a comienzos del siglo XXI : *encarnarme* pues en ella e intentar preservarla de su posible desaparición reviviéndola, por si acaso, en mi propia persona, en mi triste figura. » *Ibid.*, p. 62-63 ; p. 74-75.

« mal de l'auteur », qui torturait Riba dans *Dublinesca*. Le « mal de Montano » désigne dans le roman : le « bartlebysme » du fils de Montano, un écrivain bloqué ; son désarroi de ne pas être original et d'écrire toujours à la suite d'autres auteurs ; la maladie du père de Montano, qui parle par des citations et ne distingue plus le monde réel du littéraire ; le mal de la littérature tout entière, en crise à cause de l'industrie culturelle et tout simplement de la bêtise généralisée, comme nous le verrons par la suite. La carte du mal de Montano concerne plusieurs régions sombres, dont la principale est celle qui se configure à partir du moment où « tout le monde se sent capable d'écrire un roman³⁷⁷ » : « [...] La vertigineuse augmentation du nombre de ces écrivains a fini par porter grièvement préjudice aux lecteurs, plongés désormais dans une terrible confusion³⁷⁸. » On revient ainsi aux thèmes de la décadence de la littérature, du manque de génie et de culture mais aussi d'une littérature excessivement démocratisée, sur lesquels Vila-Matas rejoint Raczymow et Barthes. Sur ce dernier passage, il est important de signaler un détail du texte original que la traduction d'André Gabastou semble éluder, où nous lisons : « [...] El vertiginoso aumento de estos escribientes ha terminado por perjudicar gravemente a los lectores, sumidos hoy en día en una notable confusión. » Notons que Vila-Matas utilise le mot « escribientes », qui a ici une connotation péjorative et dans ce cas n'est pas tout à fait équivalent à « écrivains », mais renvoie plutôt à employé de bureau³⁷⁹. Le choix de ce mot peut-être interprété comme un clin d'œil au texte de Barthes « Écrivains et écrivants », traduit en Espagne comme « Escritores y escribientes³⁸⁰ ». L'opposition entre l'écrivain, celui qui travaille le langage, et l'écrivain, celui qui l'utilise simplement comme moyen, est présente dans les vitupérations de l'excessif volume de production littéraire par Montano père. Alors que dans le texte de Barthes la

³⁷⁷ « todo el mundo, exactamente todo el mundo, se siente capaz de escribir una novela ». *Ibid.*, p. 64 ; p. 76.

³⁷⁸ « [...] El vertiginoso aumento de estos escribientes ha terminado por perjudicar gravemente a los lectores, sumidos hoy en día en una notable confusión. » *Ibid.*

³⁷⁹ Voir *Dictionnaire général espagnol-français, français-espagnol*, Paris, Larousse-Bordas, 1999.

³⁸⁰ Roland Barthes, « Escritores y escribientes », in *Ensayos críticos*, trad. Carlos Pujol, Barcelone, Seix Barral, 1967.

distinction entre l'écrivain et l'écrivain se joue dans la finalité de la parole écrite, chez Vila-Matas elle est surdimensionnée, opposant la « véritable » littérature aux disséminateurs de mauvais textes, qui seraient les principaux responsables de la mort de la littérature. Mais au fur et à mesure que Montano réfléchit sur la « province la plus mondaine et la plus niaise du mal de Montano³⁸¹ », il conclut qu'elle n'est pas nouvelle – elle ne s'origine pas dans la société du spectacle (ou de masses) telle que la décrit Raczymow dans *La Mort du grand écrivain*, mais est déjà identifiée par Milton et Schopenhauer comme une « incorrigible vulgarité de l'humanité³⁸² ». On pourrait appeler cette zone grise de la carte de Montano la « bêtise », celle-la même qui assaillit Bouvard et Pécuchet ainsi que Bloom et Bloch.

La crise de la littérature devient, ainsi, le nouveau « mal de Montano » et la nouvelle obsession du narrateur. En s'appropriant l'épithète de Don Quichotte, cet écrivain « à la triste figure » se donne pour tâche d'éliminer (mentalement) tous les maux qui rongent la littérature, et qu'il finira par identifier avec tout ce qui n'est pas littéraire – le monde entier, en somme. Le « héros littéraire » que Barthes dessine dans *La Préparation...* rencontre son incarnation idéale en Montano (père), qui se plaît à planter des « bombes mentales³⁸³ » contre ses ennemis, afin de sauver la littérature. Sa mission quichottesque se développe de plus en plus quand il est sur l'île de Faial aux Açores : pendant que Rosa tourne son film sur les baleiniers avec Tongoy, Montano s'enferme dans sa chambre pour dessiner la carte de la crise de la littérature. Il regarde le volcan de l'île de Pico, visible depuis Faial, et imagine que le mal de Montano prend la forme de taupes qui vivent à l'intérieur du volcan, en rongant la littérature depuis les strates souterraines. Pourtant, le discours sur le « mal de Montano », ou les divers « maux » de Montano auxquels le protagoniste est confrontés au long du roman, est plus goguenard qu'il ne peut sembler. À l'instar de

³⁸¹ « la provincia más mundana y necia del mal de Montano ». Enrique Vila-Matas, *El mal de Montano*, op. cit., p. 64 ; p. 76.

³⁸² « incorregible vulgo de la humanidad ». *Ibid.*, p. 64 ; p. 77.

³⁸³ « bombas mentales », *Ibid.*, p. 258 ; p. 324.

la crise de la littérature dont traite *Dublinsca*, publié huit ans plus tard, un sens parodique se dégage de la maladie littéraire vila-matienne. Comme je l'ai examiné dans la première partie de la thèse, le discours de Riba sur la fin de l'ère du livre imprimé a un ton hyperbolique et souvent ridicule, surtout lorsque le personnage et ses amis se réunissent pour les funérailles de la galaxie Gutenberg. Le discours de Montano sur la fin de la littérature, bien qu'il sonne parfois avec un ton plus grave et mélancolique, possède également une importante dimension parodique. Il mime certains des écrits de Blanchot, surtout *Le Livre à venir* (1957) et *L'Écriture du désastre* (1980), et, tout en gardant un respect filial à cet auteur, qui a une importance capitale dans son œuvre, pointe vers une vision plus joyeuse et même légère de la littérature, proche de celle qu'envisageait Italo Calvino dans les *Leçons américaines* (1988), œuvre sur laquelle je reviendrai plus loin.

Je voudrais m'attarder pour le moment sur deux passages du roman où Montano rencontre Robert Musil et qui semblent atténuer l'effet apocalyptique que la notion de mort de la littérature acquiert dans le roman. Dans la quatrième partie, « Journal d'un homme trompé », le personnage de Vila-Matas se sent s'« emparer de l'âme de Robert Walser³⁸⁴ » et rencontre Musil, habillé en ouvrier, dans un café à Budapest. Comme je l'ai signalé plus haut, cette partie intercale le journal du narrateur avec un récit à la deuxième personne du singulier, qui mime *L'Homme qui dort* de Perec :

Devant toi est assis un grand écrivain et, à aucun moment, tu ne l'oublies. Tu sais qu'avoir une personne pareille devant toi n'est pas chose habituelle à une époque comme celle d'aujourd'hui où il n'y a pratiquement plus de grands écrivains. Te revient tout à coup en mémoire un roman d'Hemingway lu il y a des années, *Les Vertes Collines d'Afrique*. L'auteur, au pied de palmiers et au milieu des traces de lions et de rhinocéros, se met tout à coup à penser à James Joyce et à l'époque où il le voyait à Paris, et il écrit : « Vivant comme nous vivions en un temps si avare en grands

³⁸⁴ « sientes que te has apoderado del alma de Robert Walser ». *Ibid.*, p. 256 ; p. 321.

écrivains, il était agréable de voir de temps à autre Joyce, un grand écrivain. »

Tu n'es pas en Afrique, tu es au café Krúdy, tu n'as pas devant toi Joyce, mais Musil³⁸⁵.

Musil invite alors le personnage à intégrer son groupe « Action sans parallèle » (il s'agit évidemment d'une référence à l'organisation de *L'Homme sans qualités*, « l'action parallèle », et qui à la fin du roman de Vila-Matas se révèle être un faux mouvement infiltré entre les sauveurs de la littérature). Il compte réunir des « résistants, [...] des gens de lettres et de catacombes luttant contre la destruction de la littérature ». Musil continue : « J'aimerais les rassembler quelque part et commencer, à cet endroit, à poser des bombes contre les faux écrivains, contre les fripouilles qui contrôlent l'industrie culturelle, contre les émissaires du néant, contre les porcs³⁸⁶. » Les mots de Musil à Montano confirment son engagement pour sauver la littérature mourante, mais c'est la mention de Hemingway qui nous indique qu'il ne faut pas prendre trop au sérieux sa mission et, surtout, sa nostalgie : si Hemingway déplorait déjà dans les années 1920 le manque de grands écrivains et se plaisait à regarder Joyce dans les cafés, rien n'empêche que la littérature vive encore, comme elle a survécu autrefois à l'absence (sans doute seulement apparente) de noms d'envergure. Le très bref passage relativise donc la nostalgie de l'Âge d'or de la littérature et nous permet d'entrevoir les étincelles de son salut. À la fin de cette

³⁸⁵ « Ante a ti está sentado un gran escritor y esto no lo olvidas en momento alguno. Sabes que tener a alguien así ante a ti no es habitual en una época como la actual en la que apenas hay grandes escritores. Te viene de pronto a la memoria una novela de Hemingway leída hace años, *Las verdes colinas de África*. En ella el autor, junto a las palmeras y entre huellas de leones y rinocerontes, se pone a pensar de repente en James Joyce y en los días en los que le veía por París y escribe: “Viviendo como vivíamos en una época tan escasa en grandes escritores, era agradable ver de vez en cuando a Joyce, a un gran escritor.” Tú no estás en África, estás en el Café Krúdy, no tienes delante a Joyce, pero tienes a Musil. » *Ibid.*, p. 257-258 ; p. 323.

³⁸⁶ « – Resistentes – te dice –, gente de letras y de catacumba. Luchadores contra la destrucción de la literatura. Me gustaría reunirlos en algún lugar y allí empezar a poner bombas mentales contra los falsos escritores, contra los granujas que controlan la industria cultural, contra los emisarios de la nada, contra los puercos. » *Ibid.*, p. 258 ; p. 324.

partie, dans l'entrée du journal datée du 21 avril, le narrateur affirme n'être plus si malade de littérature qu'avant :

[...] Je commence à ne pas comprendre pourquoi je dois faire l'apostolat de la lecture. Que chaque illettré de ce pays fasse ce qu'il veut, le contraire serait extraordinaire ! Par ailleurs, je hais à peu près l'humanité tout entière et passe mon temps à poser des bombes mentales contre tous ces hommes d'affaires qui éditent des livres, contre les directeurs de départements, les leaders du marché, les équilibristes du marketing et les licenciés en économie³⁸⁷.

Bien que le ton dominant soit pessimiste, cette entrée compte de très beaux passages où le narrateur se partage entre une envie de tout abandonner aux taupes tueuses de la littérature et un discours qui nie ce dernier, en affirmant que la littérature fait comprendre la vie et qu'« il n'y a rien de plus subversif³⁸⁸ » que la littérature. Le narrateur oscille entre les jours où il veut recommander de lire, même à ses pires ennemis, et d'autres où il ne veut pas recommander de lire, pas même à ses pire ennemis. Lire c'est une joie comme le disait Montaigne et ceux qui croient que lire est une obligation sont encore plus dangereux que les taupes de Pico.

b) La douceur de l'apocalypse

C'est sous cette hésitation entre un pessimisme quelque peu bouffon et une croyance dans le pouvoir de la littérature que se placent les apparitions de Robert Musil dans *Le Mal de Montano*. La figure de l'écrivain autrichien revient à la

³⁸⁷ « Ya no soy el rígido enfermo de literatura de antes. O mejor dicho : empiezo a no entender por qué debo hacer apostolado de la lectura. Que cada iletrado de este país haga lo que quiera, faltaría más. Por otra parte, odio a casi la humanidad entera y me paso el día poniendo bombas mentales a todos esos hombres de negocios que editan libros, a los directores de departamento, a los líderes del mercado, a los equilibristas del marketing y a los licenciados en economía. » *Ibid.*, p. 299-300 ; p. 376.

³⁸⁸ « nada más subversivo ». *Ibid.*, p. 302 ; p. 379.

cinquième et dernière partie, intitulée justement « Le salut de l'esprit ». Il apparaît tout d'abord en épigraphe : il s'agit d'un passage de son premier roman, *Les Désarrois de l'élève Törless* (1906), où le protagoniste est écouté par une assemblée d'enseignants de lycée. Le long discours philosophique de Törless est omis de l'épigraphe, qui reproduit seulement la réaction de l'enseignant en Mathématique (qui accuse l'élève d'utiliser des « métaphores obscures ») et celle du responsable des cours de religion, qui sympathise avec l'élève bien qu'il ne comprenne pas ce qu'il entend par « âme », mot utilisé maintes fois pendant le discours. Au début de la dernière partie, le narrateur de Vila-Matas se trouve dans une auberge suisse, invité pour un festival de littérature, où il est entouré d'auteurs parlant allemand, langue dont il ne comprend pas un mot. Vila-Matas semble nous signaler que cet « esprit » dont il cherche le salut est impossible de définir (à l'instar du jeune Törless, qui n'arrivait pas à se faire comprendre lorsqu'il parlait d'âme à ses enseignants), mais il englobe la littérature, l'individu Montano, la figure de l'écrivain. Ce sont les mots de ce personnage portant le nom de Musil qui clôturent le roman, en évoquant Kafka comme le symbole de la résistance littéraire face à l'obscurité du monde :

Devant nous, il n'y avait que du vide, l'Action sans Parallèle et les autres ennemis de la littérature nous encerclaient [...]. Musil a levé les yeux vers l'horizon incertain. Au loin, très loin, au-delà de tout, comme un mirage de salut surgit du vide et de l'abîme, on voyait la mer, ses volées d'oiseaux [...]. « Prague est intouchable, a-t-il dit, c'est un cercle enchanté, avec Prague ils n'ont jamais pu, avec Prague ils ne pourront jamais³⁸⁹. »

³⁸⁹ « Ante nosotros no había más que vacío, la Acción Sin Paralelo y otros enemigos de lo literario nos tenían rodeados. [...] Musil miró hacia el incierto horizonte. A los lejos, muy lejos, más allá de todo, como un espejismo de salvación surgido del vacío y del abismo, se veía el mar, con sus bandadas, con sus enjambres de velas blancas, triangulares. “Praga es intocable”, dijo, “es un círculo encantado, con Praga nunca han podido, con Praga nunca podrán”. » *Ibid.*, p. 315-316 ; p. 398-399.

La belle scène finale du *Mal de Montano* se déroule devant un abîme, celui du vide laissé par la littérature morte, équivalent au néant devant lequel Bloom et Bloch se rendent pour uriner dans le roman de Raczymow : au-delà du vide et de la mort il y a le salut de la littérature. Chez Raczymow, il y a une recherche de l'auteur comme figure minorée qui désire conserver un certain pouvoir, même si elle est consciente de sa petitesse. Pour Raczymow, comme pour Vila-Matas, c'est l'écho de l'auteur, anéanti mais toujours vivant, qui permet à la littérature de continuer. Car la littérature, nous apprend Kafka, est un « cercle enchanté » : le cercle de Prague, ici, cesse de désigner un célèbre courant de la linguistique pour incarner un cordon magique qui protège la littérature de sa mort. On peut donc relativiser le pessimisme de Vila-Matas et même celui de Raczymow face à la crise de la littérature. La figure du héros littéraire, telle que la conçoit Barthes dans *La Préparation...*, apparaît revêtue d'ironie et d'un certain humour mélancolique chez ces deux auteurs. Montano, malade de citations et Don Quichotte, armé de « bombes mentales » contre les ennemis de la littérature ; aussi le critique de *Chet Baker pense à son art*, qui se consacre à créer un nouveau genre à partir de deux « cadavres », l'essai et la fiction ; Bloom et Bloch, bouffons sans étoffe qui ambitionnent de recréer des chefs-d'œuvre : tous ces personnages sont à la recherche d'une nouvelle littérature sous les décombres.

L'image de l'abîme devient encore plus imposante dans un ouvrage paru cinq ans après *Le Mal de Montano* : le livre de nouvelles, *Explorateurs de l'abîme* (2007), dont le texte en exergue s'intitule « Café Kubista ». À mi-chemin entre une préface de l'auteur et un récit, ce texte donne un sens à l'organisation du livre, qui n'est pas simplement un recueil. Les personnages de chacune de ces nouvelles sont des « explorateurs de l'abîme » qui ont choisi de se confronter au vide, écrit Vila-Matas : « Mes explorateurs sont optimistes et leurs histoires sont, en général, celles de gens ordinaires qui, se voyant au bord du précipice fatal, adoptent la position de l'homme en expédition et sondent le plausible horizon, cherchant ce qu'il peut y avoir loin

d'ici ou au-delà de nos limites³⁹⁰. » Julie Zamorano, sur *Explorateurs de l'abîme*, écrit :

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 monde³⁹¹.

Vila-Matas, signale Zamorano, décrit l'écriture de ce livre de nouvelles comme une transformation après un collapsus physique et une dure convalescence : « 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*³⁹². » Explorer l'abîme se place ainsi comme une renaissance – une quête au-delà de la mort, qui est aussi celle du récit. Si dans *Le Mal de Montano* le personnage se butte à un obstacle, la mer au-delà de l'abîme annonce son salut. L'afflictif inénarrable, le flot étrange et inconstant de la réalité, peut devenir communicable à travers la littérature. L'image de l'abîme dans les *Explorateurs de l'abîme* et à la fin du *Mal de Montano* est associée à Kafka. Dans le cas de ce dernier, nous l'avons vu, Kafka est évoqué lorsque Musil regarde vers l'abîme, en assurant le

³⁹⁰ « Mis exploradores son optimistas y sus historias, por lo general, son de las personas corrientes que, al verse bordeando el precipicio fatal, adoptan la posición del expedicionario y sondan en el plausible horizonte, indagando qué puede haber *fuera de aquí*, o en el más allá de nuestros límites. Son personas no especialmente modernas, pues por lo general desdeñan el hastío existencial tan en boga, y más bien son gente anticuada y muy activa que mantiene una relación desinhibida y directa con el vacío. » ; Id. *Exploradores del abismo* [2007], Barcelone, Anagrama, coll. « Compactos », 2009, p. 13 ; Id., *Explorateurs de l'abîme*, trad. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, 2008, p. 13.

³⁹¹ Julie Zamorano, *Les Fictions pensantes de Georges Perec et Enrique Vila-Matas*, thèse de doctorat en Sciences du texte moderne, soutenue à l'Université Paris-Sorbonne le 6 juillet 2015, sous la direction de Christelle Reggiani, p. 474.

³⁹² « Estoy seguro de que no habría podido escribir todos esos relatos si previamente, hace un año, no me hubiera transformado en alguien levemente distinto, no me hubiera convertido en *otro*. » Enrique Vila-Matas, *Exploradores del abismo*, *op. cit.*, p. 13 ; p. 13.

narrateur de la présence du « cercle enchanté » de Prague, protégé des ennemis de la littérature. En ce qui concerne le livre de nouvelles de 2007, « il ne fait aucun doute, écrit Vila-Matas, [que les explorateurs de l'abîme] sont liés à une phrase de Kafka : Loin d'ici, voilà mon but³⁹³ ». Cependant, plus loin dans la préface, Vila-Matas admet qu'il ne s'agit pas d'une véritable citation :

Le Kubista est sûrement le lieu adéquat pour le faire et l'allusion à Kafka est, je crois, on ne peut plus justifiée, non seulement parce que nous sommes à Prague et que le livre semble se situer *loin d'ici* (tel est son but) mais aussi parce que, jusqu'à il y a peu, je croyais que la condition d'explorateur du vide avait été définie par Kafka dans une conversation avec son ami Janouch. Mais il y a tout juste quelques semaines, j'ai découvert avec une certaine surprise qu'elle venait simplement d'un petit malentendu, de quelque chose que j'avais écrit moi-même dans un article pour une revue [...]. J'ai cru que mes explorateurs venaient de là jusqu'au jour où, il doit y avoir quelques semaines, je suis tombé par hasard sur la phrase que j'avais attribuée à Kafka et découvre qu'elle n'avait rien à voir avec ce qu'il avait dit. La vraie phrase est la suivante :

« Plus les hommes marchent, plus ils s'éloignent de leur but. Ils gaspillent leurs forces en vain. Ils pensent qu'ils marchent, mais ils ne font que se précipiter – sans avancer – vers le vide. C'est tout. »

Aussi n'y a-t-il aucun explorateur dans la phrase kafkaïenne, et encore moins *du vide*. Il y avait sûrement eu confusion parce que cet article était intitulé « Explorateur qui avance » et j'avais probablement modifié la phrase de Kafka à ma guise pour que tout soit en accord avec le titre de l'article³⁹⁴.

³⁹³ « No hay duda de que conectan con una frase de Kafka : “Fuera de aquí, tal es mi meta.” » *Ibid.*, p. 9 ; p. 9.

³⁹⁴ « El Kubista es seguramente el lugar adecuado para hacerlo y la referencia a Kafka creo que está más que justificada, ya no sólo porque estamos en Praga y el libro parece situarse *fuera de aquí* (tal es su meta), sino porque, además, hasta no hace mucho creía que la condición de exploradores del vacío había sido definida por Kafka en conversación con su amigo Janouch. Pero hará sólo unas semanas descubrí, con cierta sorpresa, que simplemente provenía de un pequeño equívoco, de algo que había escrito yo mismo en un artículo de una revista, donde había dicho textualmente : “Quiero seguir siendo, como dijo Kafka, *un explorador que avanza hacia el vacío*, y así seguir dándole a mis palabras sentido.” Creía que mis exploradores venían de ahí hasta que, hará unas semanas, encontré casualmente la frase que había atribuido a Kafka y descubrí que no se acercaba a la que él había dicho. La verdadera frase era ésta : “Cuanto más marchan los hombres, tanto más se alejan de la meta. Gastan sus fuerzas en vano. Piensan que andan, pero sólo se precipitan – sin avanzar – hacia el vacío. Eso es

Il y a donc deux (supposément) « véritables » citations de Kafka qui expliquent le rapport de l'écrivain pragoïse à l'abîme de Vila-Matas : d'abord, « loin d'ici – tel est son but », qui fait écho à une phrase prononcée par le narrateur du court récit « Le départ³⁹⁵ » (1921) ; ensuite « Plus les hommes marchent... », que Vila-Matas affirme avoir retenue d'une conversation rapportée de l'écrivain. Peu importe si les citations sont vraies, car l'écrivain les modifie à sa guise. Il s'agit ici d'une opération semblable à celle réalisée avec la citation apocryphe de Barthes, analysée dans la première partie de cette thèse. Vila-Matas se sert de l'autorité de Kafka, comme de celle de Barthes, pour fonder sa propre poétique. En évoquant leur nom, il s'accorde une autorité « seconde » : la phrase est d'emblée attribuée à Kafka, ensuite l'auteur dit qu'elle appartient à lui-même, assurant son originalité, tout en gardant une trace de l'autorité « première », le nom d'un auteur connu et respecté.

Les phrases attribuées à Kafka et « volées » par Vila-Matas se présentent en effet comme une relecture de plusieurs motifs kafkaïens, à l'instar de celui du départ sans but dans « Le départ » ou du trapéziste de « Première souffrance » (1921). Dans ce récit de Kafka, un artiste décide de passer sa vie suspendu sur son trapèze, en évitant à tout prix de poser ses pieds par terre. Lors d'un déplacement en train avec son *impresario*, l'artiste se rend compte qu'en réalité il lui faut absolument deux trapèzes pour pouvoir s'entraîner. Souffrant d'un immense chagrin, le trapéziste dit à son *impresario* que la barre entre ses mains est devenue insupportable. Son chagrin peut s'interpréter comme la prise de conscience qu'il ne peut vivre entièrement en l'air, car la barre s'interpose entre lui et le vide. Passer sa vie en se balançant entre

todo.” Así que no había ningún explorador en la frase kafkiana, y menos aún *del vacío*. La confusión seguramente se había producido porque el título de ese artículo era “Explorador que avanza”, y posiblemente había yo modificado la frase de Kafka a mi antojo para que todo cuadrara con el título del artículo. » Id., *Exploradores del abismo, op. cit.*, p. 15-16 ; p. 15-16. Souligné par l'auteur.

³⁹⁵ « Ne cesser de partir d'ici, c'est seulement comme cela que je pourrai atteindre mon but. » Franz Kafka, « Le départ » in *Œuvres complètes*, vol. 4, trad. Claude David ; Marthe Robert ; Alexandre Vialatte, éd. présentée et annotée par Claude David, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 437.

deux trapèzes semble donc la seule possibilité d'être en permanente suspension. Kafka, pour Vila-Matas, est l'écrivain qui permet de continuer la vie et l'écriture face au vide. Dans la citation inventée d'« Un explorateur qui avance », aussi bien que dans la phrase tirée du « départ » qui illustre le motif des *Explorateurs de l'abîme* dans la préface/récit « Café Kubista » et, finalement, dans le paragraphe final du Mal de Montano, où Musil dit au narrateur que « Prague est intouchable » – Kafka représente pour Vila-Matas le lieu de la résistance de la littérature face à la crise et la barbarie. L'abîme devient ainsi plus fertile que le vide angoissant et pointe vers un lieu de possibilités infinies. Il s'agit d'un espace ouvert à une nouvelle littérature et, surtout, à une écriture qui n'est pas bornée par les genres, comme le laisse entendre la chronique « Un explorateur qui avance », dans le recueil *Mastroianni-sur-Mer* (où Vila-Matas place l'origine de la phrase apocryphe de Kafka, comme nous l'avons lu ci-dessus) :

J'ai toujours voulu savoir si j'étais du côté de ces écrivains – Tolstoï, par exemple – pour lesquels l'existence, malgré toutes les angoisses qu'elle nous cause, a un sens, une unité. Ou bien du côté de ceux qui nous ont révélé l'insuffisance et l'irréalité de la vie – Kafka, Beckett –, son non-sens : tous ces écrivains qui nous ont dévoilé l'impossibilité de vivre et d'écrire et nous ont mis en contact avec l'odyssée moderne de l'individu qui ne rentre pas chez lui, se perd et se désagrège, expérimentant l'absurdité du monde et le côté intolérable de l'existence. [...] Je peux croire en Dieu et, dans le même temps, ne croire en rien, par exemple. Mêler des théories opposées, même. Plus encore, c'est peut-être la raison pour laquelle j'écris souvent des romans, lesquels mélangent roman et essai. Après tout, à bien y regarder (et maintenant je ne regarde qu'elle), la vie est un mélange. Peut-être que mon voyage, le voyage de ma conscience, conduit au néant, tout en construisant cependant un solide et contradictoire système de coordonnées essentielles pour exprimer mon rapport à la réalité et à la fiction, mon rapport au monde³⁹⁶.

³⁹⁶ « Siempre he querido saber si estaba con aquellos escritores – Tolstoï, por ejemplo – para quienes la existencia tiene, a pesar de todas las angustias que nos crea, un sentido, una unidad. O bien con aquellos – Kafka, Beckett – que nos han revelado la insuficiencia e irrealidad de la vida, el sinsentido de ésta : todos esos escritores que nos han descubierto la imposibilidad de vivir y de escribir, y que nos han puesto en contacto con la odisea moderna del individuo que no vuelve a casa y se pierde y se

De ce balancement entre « deux côtés », essai et roman, qui conduit vers le néant prolifique d'une nouvelle littérature, nous pouvons revenir à *La Préparation...* : comme je l'ai montré dans ce chapitre, Barthes songe à une écriture lisible, qui le transforme en un *auctor* différent. Confronté à la mort de sa mère, il cherche à explorer l'au-delà de l'abîme et à faire de son deuil un « milieu » de la vie, une marque qui ouvre la voie pour une « Vita Nova », une nouvelle écriture. Cette recherche se place aussi sous le signe de la mort de la littérature, que Barthes propose « d'entourer avec ses bras » comme on enlace quelque chose qui est prête à mourir. La littérature étant morte, comme l'auteur, la voie est ouverte – ou, comme l'affirme Barthes un peu avant dans « Leçon », elle n'est plus « gardée » :

[...] D'une part et tout d'abord, depuis la Libération, le mythe du grand écrivain français, dépositaire sacré de toutes les valeurs supérieures, s'effrite, s'exténue et meurt peu à peu avec chacun des derniers survivants de l'entre-deux-guerres; c'est un nouveau *type* qui entre sur la scène, dont on ne sait plus - ou pas encore - comment l'appeler: écrivain? intellectuel? scripteur ? De toute façon, la maîtrise littéraire disparaît, l'écrivain ne peut plus faire parade. D'autre part et ensuite, mai 68 a manifesté la crise de l'enseignement: les valeurs anciennes ne se transmettent plus, ne circulent plus, n'impressionnent plus ; la littérature est désacralisée, les institutions sont impuissantes à la protéger et à l'imposer comme le modèle implicite de l'humain. Ce n'est pas, si l'on veut, que la littérature soit détruite; c'est qu'*elle n'est plus gardée* : c'est donc le moment d'y aller. La sémiologie littéraire serait ce voyage qui permet de débarquer dans un paysage libre par déshérence : ni anges ni dragons ne sont plus là pour le défendre; le regard peut alors se porter, non sans perversité, sur des choses anciennes et belles, dont le signifié est abstrait, périmé: moment à la fois décadent et prophétique, moment d'apocalypse douce, moment historique de la plus grande jouissance³⁹⁷.

disgrega, experimentando la insensatez del mundo y lo intolerable que es la existencia. » Enrique Vila-Matas, « Explorador que avanza », publié en novembre 2003 sur le site *Letras Libres*, <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/explorador-que-avanza>, consulté le 10 août 2017 ; « Un explorateur qui avance », in *Mastroianni-sur-Mer*, *op. cit.*, p. 165-166.

³⁹⁷ Roland Barthes, « Leçon », in *OC V*, p. 443-444.

Il y a donc un certain optimisme à l'intérieur de la notion de mort de la littérature, présent dans *La Préparation...* et d'autres écrits tardifs de Barthes (dont « Leçon ») et qui semble aussi orienter la quête de Vila-Matas et de Raczymow d'une voix propre. C'est ce moment d'« apocalypse douce » que je vois dans la tentative de ces deux auteurs de rendre compte d'une idée de crise de la littérature et de poursuivre leur écriture, comme des héros un peu bouffons qui se soulèvent contre le discours de la bêtise, désormais homogène dans la société de masses. Comment comprendre alors la valeur de la lisibilité, face au constat que la littérature se dilue dans plusieurs discours ? Comment écrire lisiblement et en même temps distancier son écriture de l'« éternel reportage » ? Vila-Matas et Raczymow semblent s'inquiéter du même problème et de la même utopie que Barthes dans *La Préparation...* : s'approcher du lecteur, communiquer avec lui, sans que ses écrits tombent dans la masse indifférenciée des discours qui traversent la vie contemporaine. Le désir de lisibilité semble alors tomber dans une aporie, que Raczymow et Vila-Matas cherchent à lever par leur écriture ironique, qui voit la figure du héros littéraire avec un certain humour.

Certains écrits de Vila-Matas présentent même une valorisation de l'illisible sans aucune concession au lisible : l'illisibilité apparaît non plus comme un facteur de complication de la communication mais, au contraire, comme une résistance du littéraire, voire comme un levier pour la création. Dans *Paris ne finit jamais* (2003), le narrateur barcelonais de Vila-Matas fait un séjour à Paris avec sa femme et passe en revue son initiation littéraire, lorsqu'il a vécu dans la capitale française de 1974 à 1976 et y a écrit son premier livre, *La Lecture assassine* (véritable roman de l'auteur espagnol, daté de 1977, mais non pas son premier³⁹⁸). Pendant ce séjour, il se déplace à Nantes pour donner une conférence, où il commente la nouvelle « Un chat sous la

³⁹⁸ L'auteur a publié le livre *Mujer en el espejo contemplando el paisaje* (Tusquets, 1973) quatre ans avant *La Lecture assassine*.

pluie » (1925) d'Hemingway, son idole de jeunesse et inspiration de l'expérience parisienne à cause de son *Paris est une fête* (1965). Le narrateur est très stimulé par le commentaire d'une dame qui assiste à la conférence et dit que la nouvelle d'Hemingway n'est peut-être pas à interpréter : « [...] Ses mots m'ont rappelé que j'éprouve toujours une grande joie quand je ne comprends pas quelque chose et que, au contraire, si je lis des choses que je comprends parfaitement, j'y renonce, déçu. Je n'aime pas les récits qui racontent des histoires compréhensibles. Parce que comprendre peut être l'équivalent d'une condamnation. Et ne pas comprendre, de la porte qui s'ouvre³⁹⁹. » L'incompréhensible peut être une porte qui s'ouvre non seulement à une infinité d'interprétations possibles, mais aussi à la création. Une réflexion semblable est présente dans le texte « Aunque no entendamos nada » (*Bien qu'on n'y comprenne rien*) :

Depuis toujours je suis fasciné par les films et les livres que je n'arrive pas à comprendre, je reviens à eux de temps en temps pour voir si je réussis à saisir quelque chose de plus. [...] Ne pas comprendre m'est, en tant que lecteur ou spectateur, extraordinairement créatif. Je me souviens toujours avec grande fascination des jours où j'avais quinze ans et en une seule semaine j'ai vu sept fois le film *L'année dernière à Marienbad*, d'Alain Resnais, en essayant désespérément de le comprendre, mais sans y parvenir, sans y comprendre rien. Est-ce que je ne suis pas intelligent, me demandai-je, inquiet. Il y a quelques mois, Alain Robbe-Grillet, responsable pour le scénario de ce film, est passé par Barcelone, et je lui ai raconté que, dans mes années de lycéen, au long d'une semaine, en sortant de l'école, j'étais allé obstinément, chaque après-midi, au Cine Savoy, regarder *L'année dernière à Marienbad*, film que je ne comprenais guère. « Et avez-vous réussi enfin à le comprendre? », m'a demandé Robbe-Grillet. J'hésitais sur la réponse convenable et j'ai fini par lui dire simplement la

³⁹⁹ « [...] Sus palabras me han recordado que yo siempre tengo una gran alegría cuando no entiendo algo y al revés: cuando leo algo que entiendo perfectamente, lo abandono desilusionado. No me gustan los relatos con historias comprensibles. Porque entender puede ser una condena. Y no entender, la puerta que se abre. » Enrique Vila-Matas, *Paris no se acaba nunca*, Barcelone, Debolsillo, coll. « Contemporánea », 2014 [2003], p. 29; Id., *Paris ne finit jamais*, trad. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, coll. « Titres », 2012 [2004], p. 27-28.

vérité : « Non, je ne le comprends toujours pas. » Robbe-Grillet a fait mine d'une immense satisfaction⁴⁰⁰.

La confrontation à l'illisible est déroutante : « est-ce que je ne suis pas intelligent ? », se demande Vila-Matas, comme se demandait Barthes (« est-ce moi qui ne comprends pas ? ») face à un texte indéchiffrable. Mais elle ouvre une porte à l'invention, dépassant même la notion de « scriptible » de Barthes et lançant l'écriture littéraire. En ce sens, l'illisible chez Vila-Matas a un fonctionnement semblable aux citations apocryphes : la phrase que le narrateur croit d'abord appartenir à Barthes est l'une des phrases les plus importantes de sa vie ; l'expression attribuée à Kafka (« être comme un explorateur qui avance vers le vide »), mais qui n'est qu'une invention, définit sa poétique. Les mots illisibles de Kafka ont encore une fonction créatrice dans *Perdre des théories*. Après quelques heures dans sa chambre d'hôtel à Lyon, en esquissant fébrilement quelques notes sur l'importance de la théorie littéraire dans sa vie, le narrateur décide de se promener dans la ville. La vision des passants lui rappelle une phrase de l'écrivain pragois :

« Il y a des questions que nous ne réussirions jamais à laisser dans notre sillage si nous ne nous étions pas naturellement libérés d'elles. » Je ne savais pas très bien ce qu'avait voulu dire Kafka mais ses mots m'ont servi à me libérer de ma question. Ainsi

⁴⁰⁰ Je traduis. « Desde siempre me han fascinado las películas y los libros que no acabo de comprender, vuelvo una y otra vez a ellos, para ver se logro entender algo más. [...] No entender me resulta, como lector o espectador, extraordinariamente creativo. Todavía recuerdo con gran fascinación los días en que tenía quince años y en una sola semana vi siete veces la película *El año pasado en Mariembad*, de Alain Resnais, tratando desesperadamente de entenderla, pero sin lograrlo, sin entender apenas nada. Será que no soy inteligente, me decía yo preocupado. Hace unos meses, pasó por Barcelona Alain Robbe-Grillet, el responsable del guión de aquella película, y le conté que en mis años de colegial, a lo largo de una semana, a la salida de la escuela, fui insistentemente, tarde tras tarde, a ver al Cine Savoy *El año pasado en Mariembad*, película que no entendía. “¿ Y ha logrado usted finalmente llegar a entenderla ?”, me preguntó Robbe-Grillet. Dudé qué respuesta era la más conveniente, y acabé optando por decirle simplemente la verdad : “No, sigo sin entenderla.” Robbe-Grillet puso una cara de inmensa satisfacción. » Id., « Aunque no entendamos nada », in Irene Andres-Suárez et Ana Casas (éds.), *Enrique Vila-Matas*, op. cit., p. 13-14.

qu'à me libérer de tout. C'est une phrase extraordinaire, *qui aide*. Peut-être montre-t-elle-même que les phrases que nous ne comprenons pas peuvent nous aider beaucoup plus que celles que nous comprenons parfaitement⁴⁰¹.

Dans ce cas-ci, encore une fois, il semble qu'il s'agit d'une citation attribuée faussement à Kafka et inventée par Vila-Matas. Elle renforce l'idée que la non-compréhension est un atout, elle pousse à imaginer, à remplir les trous, à faire des liaisons. Ne pas comprendre c'est aussi se donner la possibilité de comprendre à sa manière, d'interpréter, voire de créer quelque chose de nouveau à partir de la lecture. C'est pourquoi la phrase supposément de Kafka « aide » : elle n'est pas là simplement pour être lue et comprise, elle l'est pour inciter à écrire. Dans le contexte de *Perdre des théories*, elle aide le narrateur à comprendre que se libérer des théories sera fondamental pour pouvoir écrire.

1.5. L'écrivain se trouva dans une forêt obscure

a) Illisibilité et idiorythmie

Dans le travail de Tavares, l'opposition entre lisibilité et illisibilité rencontre un équivalent dans celle entre langage collectif et individuel. En effet, ses textes postulent une affirmation constante du langage de l'écrivain comme instrument unique qui ne doit pas se plier aux conventions. Comme nous l'avons vu dans la première partie de cette thèse, Tavares fait de son écriture une recherche de l'inouï,

⁴⁰¹ « Recordé un apunte de Kafka : “Hay preguntas que jamás lograremos dejar atrás si no estuviéramos liberados de ellas por naturaleza.” No sabía muy bien lo que había querido decir con esto Kafka, pero me sirvió para liberarme de mi pregunta. Y para liberarme de todo. Era una frase extraordinaria, *que ayudaba*. Tal vez era incluso la demostración de que las frases que no entendemos pueden ayudarnos mucho más que las que entendemos perfectamente. » Enrique Vila-Matas, *Perder teorías*, op. cit., p. 21; p. 25.

depuis les formes qui nient les contraintes des genres littéraires jusqu'à la syntaxe saccadée et les métaphores qui résistent à la logique. Cette idée s'appuie sur une vision du style comme écart de la norme ou de l'usage quotidien du langage, comme chez Mallarmé. Dans certains écrits, il y a même une valorisation du « langage de la forêt », qui nie tout besoin communicationnel pour s'affirmer comme lieu d'expérimentation. Tavares semble ainsi, dans son œuvre, faire valoir l'illisible comme un fait de style et d'opposition à la doxa. Dans *A Perna esquerda de Paris*, on retrouve deux visions contrastantes de la langue. D'une part, Tavares écrit : « Personne n'a de mots pour les autres. Chacun a des mots pour soi, et ce sont ceux-là qu'on utilise. Même quand tu parles à l'autre, c'est à toi-même que tu dis les mots. Même quand tu cries fort le nom de la personne que tu aimes. Le langage est égoïste, ne te fais pas d'illusions. C'est ta propriété⁴⁰². »

Un peu plus loin, toujours dans *A Perna esquerda...*, le langage n'est plus une expression unique de l'individu, mais un indicateur oppressif de collectivité : « La langue que tu parles, d'ailleurs, ne va pas se mettre à pleurer pour toi. Personne ne suspend le mot joie au moment où tu pleures. Ouvre le dictionnaire à n'importe quelle occasion extrême et tu verras que tous les mots continuent d'exister, sans aucun changement de position. La Langue est indifférente au sentiment humain⁴⁰³. » Cette vision contrastante de la langue à la fois comme collectivité imposée – à l'instar de la fameuse affirmation de Barthes : « la langue est fasciste » (dans « Leçon ») – et comme lieu de liberté peut être d'abord rapprochée de la distinction saussurienne entre langue et parole : alors que, pour Saussure, la langue est un outil partagé, la parole représente l'usage que l'individu fait de cet outil et est toujours unique. Mais

⁴⁰² Je traduis. « Ninguém tem palavras para os outros. Cada um tem palavras para si, e são essas que utiliza. Mesmo quando falas para o outro, dizes para ti as palavras. Mesmo quando chamas alto o nome da pessoa que amas. A linguagem é egoísta, não tenha ilusões. É tua propriedade. » Gonçalo M. Tavares, *A perna esquerda...*, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁰³ « E a Língua que falas também não é coisa que chore por ti. Ninguém suspende a palavra alegria no momento em que choras. Abre o dicionário em qualquer ocasião extrema e verás como todas as palavras continuam a existir, sem qualquer alteração de posição. A Língua é indiferente ao sentimento humano. » *Ibid.*, p. 37.

chez Tavares ce contraste semble dériver vers un sens plus spécifique, de la parole comme style, qui s'oppose à l'uniformité de la langue et qui « triche », si l'on veut utiliser le mot de Barthes dans « Leçon ». Cela devient plus clair dans le texte qui suit *A Perna esquerda... : Roland Barthes e Robert Musil*, dont j'ai traité les « tables littéraires » dans la première partie de cette thèse. Dans le deuxième tableau du cinquième chapitre, Tavares invite à une réflexion sur une « civilisation littéraire où l'écrivain écrirait sans se soucier un seul instant de l'image qu'il suscite chez les autres⁴⁰⁴ ». Dans la cellule suivante, nous lisons : « Pourtant, le langage existe car on présuppose l'existence des autres⁴⁰⁵ », pensée qui s'achève dans les cellules qui suivent : « Voici un projet : utiliser le langage pour ne pas communiquer » ; « Semblable à cette image ridicule : utiliser un marteau pour coudre un tissu⁴⁰⁶ ». D'une part, il y a dans les constatations de Tavares une utopie de l'écrivain affranchi de son image extérieure, à l'instar de la séparation que Barthes semble indiquer lorsqu'il distingue *Auctor* de *Scriptor*, dans les notes pour *La Préparation...* Comme je l'ai montré dans la première partie de cette étude, alors que le *Scriptor* est l'image sociale de l'auteur, l'*Auctor* est la perception que l'auteur possède de lui-même en tant que garant du texte. D'autre part, ce qui semble prévaloir dans les cellules de l'essai en forme de tables de Tavares est une utopie du langage. Il ne s'agit pas exactement d'une utopie qui ferait de la langue une fin en soi, affranchie du référent, à l'image du désir mallarméen. À mon sens l'utopie du langage de Tavares se situe davantage dans l'irréductibilité de la parole littéraire et, qui plus est, de la parole unique de l'auteur. Cela devient plus clair dans *Breves notas sobre as ligações* (2009), l'un des trois volumes de la série *Enciclopédia*, où Tavares expérimente une écriture très fragmentaire, souvent proche de l'aphorisme.

⁴⁰⁴ « Também se poderia pensar numa civilização literária onde o escritor escrevesse sem se preocupar um único instante com a imagem que iria desencadear nos outros. » *Ibid.*, p. 117-118.

⁴⁰⁵ « Porém, a linguagem existe porque se pressupõe a existência dos outros. » *Ibid.*, p. 118.

⁴⁰⁶ « Eis um projecto: utilizar a linguagem para não comunicar. » ; « Semelhante a esta imagem ridícula: utilizar um martelo para coser um determinado tecido. » *Ibid.*, p. 118.

Le langage ne peut être un lieu de communauté, de communication dans la *polis* ; le langage devra être le lieu de l'individu, de l'incommunication, de l'isolement [...].

Parler toujours comme si l'on était dans la forêt, hors de la ville, sans besoin de communiquer, *sans le pressentiment du commerce* qui fait que les mots entrent dans les lieux de partage entre les hommes, des lieux de partage marchand : pour vendre et acheter il faut se retrouver dans un endroit commun, et utiliser des mots communs, et non pas individuels.

[...] Des phrases qui ne surgissent pas de l'instinct marchand.
*Des phrases qui viennent de la forêt*⁴⁰⁷.

Il y a donc chez Tavares une exhortation à un langage non partagé, « privé », appartenant à un sujet unique. Car le partage, ici, a un sens commercial : l'écrivain doit se procurer un langage échappant aux transactions de la vie quotidienne, qui se trouve dans un endroit inhabité – la forêt. Il y a dans ce passage une affirmation d'une voix auctoriale et individuelle, qui s'élève contre les discours visant uniquement l'échange. Le désir d'un langage « de la forêt » trouve un dédoublement dans *Monsieur Walser* (2006) l'un des livres de la série « O Bairro » (*Le Quartier*). Cette série, débutée en 2002 avec *Monsieur Valéry*, compte aujourd'hui dix volumes, tous illustrés par les dessins minimalistes de l'artiste portugaise Rachel Caiano. Les personnages du Quartier de Tavares ne sont pas des portraits des écrivains lus et admirés, mais des figures imaginaires qui croisent certaines données biographiques et, comme dans *Biblioteca* (2004), des échos des œuvres des auteurs qui les nomment.

⁴⁰⁷ Je traduis. « A linguagem não pode ser um lugar de comunidade, de comunicação na polis ; a linguagem terá de ser o lugar do indivíduo, da incomunicação, do isolamento [...]. Falar sempre como se estivesse na floresta, fora da cidade, sem necessidade de comunicar, *sem o pressentimento do negócio* que faz com que as palavras entrem nos lugares de partilha entre um homem e outro, mas lugares de partilha negocial : para vender e comprar precisamos de nos encontrar num sítio comum, utilizando palavras comuns, não individuais. [...] Frases que não surgem por instinto negocial. *Frases que vêm da floresta.* » Id., *Breves notas sobre as ligações [Llansol, Molder e Zambrano]*, Florianópolis, Editora da UFC ; Editora da Casa, 2010, p. 76-77. Souligné par l'auteur.

Le personnage qui emprunte son nom à l'écrivain suisse Robert Walser décide de bâtir sa petite maison dans la forêt, isolée de la ville. Son objectif, pourtant, n'est pas d'éviter tout contact humain. La petite maison a des voies d'accès, et bien que cela puisse paraître paradoxal, Monsieur Walser croit que sa retraite de la ville le fera mieux communiquer avec d'autres êtres humains : « Pour Walser, la maison n'était pas seulement un lieu conquis par l'humanité sur la forêt, sur l'espace que les choses non humaines semblaient avoir décrété comme leur appartenant ; c'était aussi un paysage idéal pour commencer à parler avec d'autres hommes – ce dont il ressentait le plus grand besoin⁴⁰⁸. » On peut interpréter ce besoin paradoxal de Walser comme une recherche proprement littéraire et qui occupe une place importante dans la poétique de Tavares : celle de produire un langage innovateur, qui communique sans pourtant se soucier de la communicabilité. On pourrait définir Tavares – ou son personnage Walser – comme un écrivain à la recherche d'un mot intégralement personnel, mais non pas solipsiste. L'éloge de l'illisible chez Tavares peut ainsi être considéré sous le paradigme de l'idiorythmie chez Barthes, comme le fait Ana Cecilia Olmos pour les écritures illisibles de certains auteurs contemporains⁴⁰⁹. Bien qu'Olmos n'étudie pas Tavares, ses observations s'appliquent bien à l'œuvre de l'écrivain portugais. Dans son article, elle définit l'illisibilité comme une « politique de la littérature », qui « expulse ces auteurs vers les marges générées par toute écriture qui se fond dans le monde du linguistiquement particulier⁴¹⁰ ». Selon elle, la fiction des auteurs illisibles peut être pensée du point de vue de l'idiorythmie, exemple de vie monastique que Barthes examine dans le cours au Collège de France

⁴⁰⁸ « A casa não era para Walser apenas um lugar que a humanidade conquistara ali à floresta, ao espaço que as coisas não humanas pareciam ter determinado como seu – era ainda uma paisagem ideal para começar a falar com outros homens – e como disso ele sentia necessidade. » Id., *O senhor Walser*, Lisbonne, Caminho, p. 9-10 ; Id., *Monsieur Walser et la forêt*, trad. Dominique Nédellec, Paris, Viviane Hamy, 2011, p. 10.

⁴⁰⁹ Dans cet article, Ana Cecilia Olmos se concentre sur un corpus hispanophone (ici, Héctor Libertella et Diamela Eltit). Ana Cecilia Olmos, « Escrituras ilegíveis e comunidade literária », *Alea*, vol. 18, n° 2, Rio de Janeiro, août 2016.

⁴¹⁰ Je traduis. « Nesse sentido, a ilegibilidade como política da literatura expelle esses autores para as margens geradas por toda escritura que se funda no mundo do linguisticamente particular. » *Ibid.*, p. 221.

Comment vivre ensemble, entre 1976 et 1977. Barthes élit, comme image guide pour son cours, la vie monacale du mont Athos, en Grèce, à la fois communautaire et individuelle, car les moines grecs vivaient isolés, chacun suivant son rythme, mais sous une même structure. « Cependant, écrit Olmos, ces auteurs fréquentent aussi l'essai. Une forme discursive qui, en dessinant une dérive exploratoire de la subjectivité, résiste aux formules disciplinées de la communicabilité, sans laisser d'offrir au lecteur une interprétation intelligible du monde qui le convoque au dialogue⁴¹¹. »

La vision d'Olmos est intéressante pour penser l'essai comme une forme à la fois lisible et illisible, à l'instar de la « fiction critique » rêvée par le narrateur de Vila-Matas dans *Chet Baker pense à son art*. Elle semble adéquate pour comprendre l'entreprise de Tavares, qui à travers une écriture très résistante aux contraintes génériques, fait l'éloge de l'« *idios* », de l'unique, tout en s'ouvrant au lecteur. L'idiorythmie postule la résistance contre l'intégration et l'isolement, en trouvant son équivalent dans l'image du fou :

La norme, c'est le commun, la communauté. Le fou est anormal. Peut-être n'y a-t-il pas d'autre définition du fou (sauf pour le paranoïaque) que celle-ci : celui qui est pur de tout pouvoir. D'où position exorbitante, parce que neutre : n'est ni pour, ni contre le pouvoir (ni maître, ni esclave), veut se maintenir en dehors. Ce qui est intenable, d'où intense tension sociale provoquée par le fou, le marginal⁴¹².

Il me semble que c'est la position même de Monsieur Walser qui, à l'instar du moine, choisit de s'écarter de la civilisation justement pour trouver son centre :

⁴¹¹ « Não obstante, esses autores também frequentam o ensaio. Uma forma discursiva que, ao desenhar uma deriva exploratória da subjetividade, resiste às fórmulas disciplinadas da comunicabilidade, mas não deixa de oferecer ao leitor uma interpretação inteligível do mundo que o convoca ao diálogo. » *Ibid.*

⁴¹² Roland Barthes, *Comment vivre ensemble. Simulations romanesques et quelques espaces quotidiens. Notes de cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, texte établi, annoté et présenté par Claude Coste, Paris, IMEC/ Seuil, 2002, p. 133.

Lorsqu'il referme la porte derrière lui, Walser sent bien qu'il tourne le dos à l'inhumaine bestialité (dont il est sorti, il est vrai, des milliards d'années auparavant, un être doté d'une intelligence hors du commun – ce constructeur solitaire qu'est l'Homme) et qu'il pénètre pleinement dans ce qu'a provoqué cette rupture entre l'humanité et le reste de la nature. Une maison au cœur de la forêt, voilà bien une conquête de la rationalité absolue⁴¹³.

Mais la maison dans la forêt de Monsieur Walser se révèle aussi dans une « position exorbitante ». Après quelques minutes seul dans sa nouvelle maison, il entend la sonnette : c'est le plombier qui doit fixer un robinet dans la salle de bain. La sonnette reprend ensuite. C'est l'artisan qui doit s'occuper d'une faille dans le parquet. Et ainsi de suite, la demeure de Monsieur Walser est envahie par des ouvriers qui doivent finir leur travail, en démolissant des murs entiers, en retirant les fenêtres... la maison est peu à peu détruite par ceux qui l'ont construite. À la fin du récit, pendant que tous les ouvriers sommeillent sur les décombres, Monsieur Walser se plaque contre un mur et s'endort tranquillement, en pensant au jour suivant. Il n'est pas angoissé, au contraire, « il caressait de grands projets⁴¹⁴ », écrit Tavares. C'est l'utopie de l'auteur qui bâtit son existence dans le langage et par le langage, travaillant en permanente contradiction, en tant qu'ermite et cénobite.

Dans une clé davantage théorique que créative, Tavares consacre une partie de son *Atlas do corpo e da imaginação* à une pensée du langage isolé. Comme je l'ai défini dans la première partie de la thèse, l'*Atlas*, issu de la thèse de doctorat de Tavares, est une recherche sur ce qui bornerait le corps : la première partie, « Le

⁴¹³ « Quando fechava a porta atrás de si, Walser sentia virar as costas à inumana bestialidade (de que saíra, é certo, há biliões de anos atrás, um ser dotado de uma inteligência invulgar – esse construtor solitário que era o Homem) e entrar em cheio nos efeitos que essa ruptura entre a humanidade e a restante natureza provocara; uma casa no meio da floresta, eis uma conquista da racionalidade absoluta. » Gonçalo M. Tavares, *O senhor Walser*, op. cit., p. 13 ; p. 15-16.

⁴¹⁴ « Tinha grandes expectativas. » *Ibid.*, p. 38 ; p. 47.

corps dans la méthode », examine les outils de démarcation d'un objet d'étude ; « Le corps dans le monde », ensuite, enquête sur ce qui sépare l'individu du monde ; la partie « Le corps dans le corps » est consacrée à l'identité de soi face aux autres et face aux objets ; et la dernière partie, « Le corps dans l'imagination », se penche sur le corps comme une entité capable d'imaginer et de créer. Dans les dernières pages de la partie sur le « corps dans le monde », Tavares développe certains aspects de ce « langage privé » qui serait du domaine du littéraire et de l'art. En utilisant la pensée de Nietzsche à propos des besoins et expériences vulgaires de l'homme commun qui déterminent la communicabilité (dans *Par-delà le bien et du mal*, 1886), Tavares affirme que la recherche d'un langage innovateur est aussi la recherche d'une expérience extraordinaire. Cela ne se traduit pas forcément par une vie aventureuse, mais peut signifier une plongée radicale dans l'écriture ou dans la réalisation des œuvres d'art. Le langage est une expérience physique, dit Tavares, et chercher un nouveau langage est l'équivalent de chercher de nouvelles expériences et de nouveaux dangers. Écrire correspond à, finalement, s'écarter de l'expérience commune : « [...] L'homme égaré, celui qui s'est écarté des autres, a une aura de poète : s'égarer c'est commencer à enquêter sur le langage, commencer à enquêter son propre corps⁴¹⁵. »

b) Des mains lentes et des mains rapides

L'idée du corps comme irréductible individualité est très présente dans l'œuvre de Barthes. Ce n'est pas uniquement sur le « fantasme » de l'idiorythmie, le fil conducteur de *Comment vivre ensemble*, que Barthes s'intéresse à la figure du « *idios* », du particulier, de l'unique. Barthes, nous l'avons vu au début de ce chapitre,

⁴¹⁵ Je traduis. « Há, assim, no homem que está perdido, no homem que se afastou dos outros, uma aura de poeta: perder-se é como investigar a linguagem, começar a investigar o próprio corpo. » Id., *Atlas do corpo e da imaginação*, op. cit., p. 180.

affirme avoir un « rapport brûlant à la lisibilité », étant lui-même souvent accusé d'être un auteur illisible. Mais nous retrouvons aussi dans son œuvre de véritables apologues de l'illisible, qui s'insèrent surtout dans une recherche de compréhension de son « mot-mana » autour des années 1970 : le corps. C'est à partir du *Plaisir du texte* (1975) qu'émerge une notion de l'illisible comme une expression du corps, puisée dans la sensibilité plutôt que dans le signifié, d'où son intérêt pour l'écriture en tant que pur graphisme et sensation. « Variations sur l'écriture » (1973) est un long essai sur l'écriture dans son sens physique, gestuel : l'acte même d'écrire, d'inscrire des mots sur un support. Barthes fait une large étude sur les origines de l'écriture, à partir de certains ouvrages de référence pour défendre une vision non-utilitaire de ce geste, qui contrarie la notion occidentale selon laquelle l'écriture sert à communiquer. Pour Barthes, l'écriture naît d'un besoin esthétique, et en cela elle s'approche de la peinture. Comme il l'écrit, dans ce texte de 1973 : « Non, il ne va pas de soi que l'écriture serve à communiquer ; c'est par un abus de notre ethnocentrisme que nous attribuons à l'écriture des fonctions purement pratiques de comptabilité, de communication, d'enregistrement et que nous censurons le symbolisme qui meut le signe écrit⁴¹⁶. »

Et, plus loin :

C'est nous, notre loi, qui décidons du statut référent d'une écriture. Cela veut dire quoi ? Que le signifiant est libre, souverain. Une écriture n'a pas besoin d'être « lisible » pour être pleinement une écriture. On peut même dire que c'est à partir du moment où le signifiant (les faux idéogrammes de Masson, les missives impénétrables de Réquichot) se détache de tout signifié et largue vigoureusement l'alibi référentiel, que le texte (au sens actuel du mot) apparaît⁴¹⁷.

⁴¹⁶ Roland Barthes, « Variations sur l'écriture », in *OC IV*, p. 272.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 284.

Cet intérêt du geste inscripteur va de pair avec la fascination de Barthes pour la peinture abstraite – Barthes a consacré des études à l'œuvre d'André Masson (« Sémigraphie d'André Masson », 1973) et de Bernard Réquichot (« Réquichot et son corps », aussi de 1973) – et pour le dessin « autonymique » de Saul Steinberg (« All except you », daté de 1976 mais publié en 1983), où le critique souligne les inscriptions illisibles dans le travail pictural de ces artistes⁴¹⁸. Comme l'affirme Tiphaine Samoyault, cet intérêt s'accompagne de sa propre pratique de peintre amateur, de 1971 à 1975 :

L'un des intérêts les plus grands à observer et comprendre la production plastique de Barthes consiste à y lire un travail et une pensée de l'écriture. Le Japon, Barthes le dit souvent, a ouvert ce domaine en permettant de s'installer dans le texte comme dans un espace hédoniste et souverain. Trouver cet espace pour son œuvre propre conduit à le soustraire aux lois qui le soumettent : la signification et la référence. Le passage par l'écriture illisible représente cette étape d'émancipation, voire de purification. Les graphies imaginaires ne sont ni des mots, ni des dessins, mais l'union des deux⁴¹⁹ [...].

Dans « Variations sur l'écriture », Barthes s'intéresse aussi à la vitesse des inscriptions, et analyse historiquement le passage de l'écriture cunéiforme vers la cursivité comme une réponse à un besoin économique : la main doit écrire plus vite pour épargner le temps et le papier. Barthes reprend cette étude dans *La Préparation...*, mais dans le cours il met l'accent sur la volonté de l'écriture d'accompagner la pensée et l'affect : « [...] Il faut que ma main aille aussi vite que ma langue, mes yeux, ma pensée, ma mémoire vivante. C'est évidemment un rêve démiurgique que la main aille aussi vite que l'intérieur de la tête⁴²⁰ [...] ». » Barthes

⁴¹⁸ Voir Roland Barthes, *OC IV, op. cit.* .

⁴¹⁹ Tiphaine Samoyault, *Roland Barthes, op. cit.*, p. 523.

⁴²⁰ Roland Barthes, *La Préparation...*, *op. cit.*, p. 487.

passé ensuite à une réflexion sur deux types de « main » : rapide et lent. L'écriture « au galop » (le mot est de Proust) est celle de la prolixité, de la tendance à courir après la pensée. L'écriture « lente », en revanche, est celle qui lève plusieurs fois la plume (par difficulté de trouver le mot ou par un « surmoi de réflexion⁴²¹ ») ou qui appuie trop fort sur le papier. Barthes finit par associer les deux types de « main » à deux types d'écriture (dans le sens de « texte » plutôt que d'inscription graphique) : le roman et l'essai.

Moi qui écris lentement, qui rature, qui pèse, qui lève la plume tout le temps, qui appuie, peut-être que si je voulais écrire un roman, il faudrait que j'apprenne à écrire vite. Et peut-être que si je n'écris pas de roman (ce qui est plus que probable), eh bien, c'est tout simplement parce que je n'aurais pas su écrire vite. Je suis condamné par ma main, par la vitesse de ma main, à un certain type d'écriture⁴²².

En se déclarant « condamné » à l'essai à cause de sa « main lente », Barthes livre une excuse de plus, non dépourvue d'un côté auto-dérisoire, pour ne pas écrire l'œuvre qui était à l'horizon de *La Préparation...* On trouve également des réflexions sur la vitesse de l'écriture chez Tavares, dans plusieurs de ses écrits. Dans *A Perna esquerda...*, par exemple, un passage en forme de vers propose une réflexion assez proche :

La main qui écrit est plus lente
que le monde en action. La
littérature est donc comme une miniature de
la construction conduite par l'ingénieur⁴²³.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 489.

⁴²² *Ibid.*, p. 489-490.

⁴²³ « A mão que escreve é mais lenta que o mundo em acção. Daí a literatura ser uma miniatura da construção dirigida pelo engenheiro. » Gonçalo M. Tavares, *A perna esquerda*, op. cit., p. 48.

Dans *Breves notas sobre as ligações*, cité plus haut, il est, au moins à première vue, davantage question de vitesse de la lecture que de l'écriture. Comme nous verrons par la suite, ce livre de Tavares est charnière pour l'élaboration d'une poétique des « liaisons », qui postule une enquête sur les rapports entre la lecture et l'écriture. À partir d'une expression de la philosophe portugaise Maria Filomena Molder, « la course silencieuse de la lecture » (« a corrida quieta da leitura »), Tavares écrit :

Chaque livre possède une vitesse de lecture ; comme une voiture ; un livre devrait avoir sur la couverture ou sur la quatrième de couverture des indications de vitesse maximale et minimale de lecture : ne pas lire à moins de vingt pages par heure ; ne pas lire à plus de quarante pages par heure. [idée à développer]

Évidemment, la vitesse peut tromper : des livres imbéciles, mais aussi des livres parfaits, peuvent être lus à grande vitesse, supposons : cent pages par heure. Ce n'est pas la vitesse potentielle de lecture d'un livre qui en détermine la qualité, mais le lieu où l'on arrive à cette vitesse.

[...]

Bien entendu, dira-t-on, lire, c'est bon pour les sentiments, pour les éventer : s'il-vous-plaît, n'introduisez pas de données quantitatives dans le plaisir de la lecture.

Cependant, ne jamais oublier : qu'est-ce que chacun fait avec ce qu'il a lu à la vitesse à laquelle il l'a lu ? Des paysages et des endroits d'arrivée. Comptabilité économique de la lecture.

[On ne peut pas tout lire. On est mortel, mon cher⁴²⁴.]

⁴²⁴ « Cada livro dá uma velocidade de leitura; como um carro; um livro deveria ter na sua capa ou na contracapa indicações de velocidade máxima e mínima de leitura: não ler a menos do que vinte páginas pro hora, não ler a mais do que quarenta páginas por hora. [ideia a desenvolver] Claro que a velocidade engana : livros imbecis, mas também livros perfeitos, podem ser lidos a uma grande velocidade, suponhamos: cem páginas por hora. Não é tanto a velocidade potencial de leitura de um livro que dá a sua qualidade, é mais o local aonde se chega com essa velocidade. [...] Claro, dirão, ler é bom para os sentimentos, para os abanar : por favor, não introduza dados quantitativos no prazer da leitura. Porém, não esquecer : o que faz cada um com o que leu à velocidade que leu? Paisagens e sítios de chegada. Contabilidade económica da leitura. [Não podemos ler tudo. Somos mortais, meu caro.] » Id., *Breves notas sobre as ligações*, op. cit., p. 63-64.

Dans ce passage, la « comptabilité économique de la lecture » consiste à distinguer entre une lecture lente et une lecture rapide. Les livres devraient en avoir des indications, dit le narrateur, car certaines écritures exigent une lecture plus lente ou plus rapide. Il y a une valeur dans la lecture, celle qui se traduit dans le lieu où le livre amène le lecteur. Mais il est aussi question de la « main » de l'auteur, qui doit guider la vitesse de lecture du lecteur. Une seconde voix s'introduit dans le raisonnement du narrateur, comme cela arrive souvent chez Tavares, en reproduisant une sorte de dialogue philosophique retors et fragmentaire par le biais d'un dédoublement du locuteur : « s'il-vous-plaît, n'introduisez pas de données quantitatives dans le plaisir de la lecture ». Il me semble qu'il s'agit d'une nouvelle version du « calcul de plaisir », comme nous l'avons vu pour les « tables littéraires » dans la première partie de la thèse, que j'ai essayé de rapprocher de la lecture par Barthes de Fourier. Mais encore une fois, Tavares explore la poéticité de l'exactitude, « l'ordre paragrammatisé » que Barthes identifie dans les écrits de l'idéalisateur du phalanstère. C'est pourquoi le narrateur, en répondant à ce deuxième locuteur imaginaire, dira que le plaisir de la lecture doit être comptabilisé, car « on ne peut pas tout lire, mon cher ».

Lorsque Tavares réfléchit sur la vitesse de la lecture, c'est aussi à l'auteur que nous avons affaire. Dans l'*Atlas do corpo...*, en discutant l'écriture comme une expérience corporelle, Tavares conclut qu'il y a des « phrases aérobies et des phrases anaérobies » (« *frases aeróbias e frases anaeróbias*⁴²⁵ », qui mobilisent différentes formes de métabolisme. Cela est valable autant pour celui qui écrit les phrases comme pour celui qui lit les phrases, dit Tavares. Mais il me semble que la lecture, lente ou rapide, est toujours conditionnée à ce que le texte en exige : il y a ceux qui exigent une « excitation mentale tranquille » (« *excitação mental tranquila*⁴²⁶ ») en permettant au lecteur d'étendre leur lecture sur plusieurs minutes et ceux plus

⁴²⁵ Id., *Atlas do corpo...*, op. cit., p. 176.

⁴²⁶ *Ibid.*

intenses (tels que certains fragments ou aphorismes, comme l'écrit Tavares) en exigeant « tout, tout de suite » (« tudo e agora, já⁴²⁷ ») du lecteur. Ainsi, la conception de lecture de Tavares est loin de la liberté totale que Barthes semblait préconiser dans « La mort de l'auteur » et apparaît maintes fois soumise à l'intentionnalité du texte (ou de l'auteur, ce qui revient dans ce cas-ci au même). Un livre contiendrait en soi une vitesse minimale et une vitesse maximale, comme nous l'avons vu plus haut, et, plus important encore que la vitesse, c'est l'endroit où le livre amène le lecteur. C'est, à mon avis, à un auteur potentiel – Tavares lui-même occuperait cette place – que ces considérations s'adressent. Car un lecteur qui va quelque part est très probablement un auteur, celui qui travaillera sur ce qu'il a lu et produira quelque chose de nouveau – idée qui se trouve au cœur des questions posées par Tavares dans le troisième volume des *Breves notas*.

La vitesse et la lenteur sont aussi des « critères » utilisés par Tavares pour classer certains des écrivains qui intègrent sa *Biblioteca* (2004). Ce livre présente un inventaire de 296 auteurs, classés par ordre alphabétique. Pourtant, au lieu de biographies ou de commentaires sur les œuvres, sous chaque nom d'auteur se trouve un court récit fictionnel. Le rapport des textes aux noms des auteurs qui les intitulent est complexe, ne les insérant pas dans une logique du commentaire classique. Dans certains cas, Tavares réalise une sorte de pastiche des auteurs, mais la plupart des récits pourraient être décrits comme une fiction dérivée de la lecture faite par Tavares de ces auteurs. Je m'attarderai pour le moment sur celui qui semble le plus exemplaire pour le problème de la « main lente » : Calvino. Je le reproduis intégralement ci-dessous :

Quatre femmes plaisaient à quatre hommes. Quatre verres ont été remplis avec quatre eaux. Quatre hommes ont plongé dans quatre coins de mer.

⁴²⁷ *Ibid.*

Aucune ville n'est aussi belle qu'un synonyme.

Je suis passé du dos de l'éléphant à celui du rhinocéros, du rhinocéros au tigre, du dos du tigre à celui du chien, du chien au chat, et celui-là, finalement, a cédé. Une échelle d'animaux n'est pas moins dangereuse qu'une échelle glissante.

Une vitesse d'écriture telle que le point final et la première lettre de la phrase soient simultanés. Comme ça⁴²⁸ :

Il y a plusieurs éléments de l'œuvre de Calvino qui sont évoqués dans l'étrange récit de Tavares. On peut citer tout d'abord la fascination pour les chiffres et les contraintes qui ont largement guidé le projet littéraire du membre italien de l'Oulipo et qui ont une résonance dans nombre des écrits de Tavares – comme nous l'avons vu pour le « calcul de plaisir » présent dans les « tables littéraires » de *Roland Barthes e Robert Musil* et dans les *Breves notas sobre as ligações*. Ici, elle est traduite par la correspondance exacte entre les hommes, les femmes, les verres et les lieux de la mer, en établissant une espèce de combinatoire qui pourrait engendrer un récit – procédure souvent utilisée par Calvino, notamment dans les *Villes invisibles* (1972), comme semble faire écho la phrase qui suit : « aucune ville n'est plus belle qu'un synonyme ». Le Calvino géomètre peint par Tavares semble aussi puisé dans la conférence sur « L'exactitude » des *Leçons américaines* (1989). Calvino a préparé cinq conférences entre 1984 et 1985 pour l'université de Harvard. Elles étaient basées sur six principes qu'il préconisait pour la littérature du nouveau millénaire qui s'approchait : légèreté, rapidité, exactitude, visibilité, multiplicité et consistance. Il n'a jamais assuré ces conférences, tombant malade avant de partir aux États-Unis, et n'a pas laissé des notes pour la sixième des leçons, sur la consistance, qu'il comptait

⁴²⁸ Je traduis. « Quatro homens gostavam de quatro mulheres. Quatro copos foram cheios com quatro águas. Quatro locais do mar foram mergulhados por quatro homens. Nenhuma cidade é tão bela como um sinônimo. Desci do dorso do elefante para o rinoceronte, do rinoceronte para o tigre, do dorso do tigre para o cão, do cão para o gato, e este, por fim, cedeu. Uma escada de animais não é menos perigosa do que uma escada escorregadia. Uma velocidade de escrita tal que o ponto final seja simultâneo com a primeira letra da frase. Assim: » Id., *Biblioteca* [2004], Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2009, p. 73.

préparer pendant son séjour à Harvard. Dans la troisième conférence, sur « L'exactitude », Calvino parle de sa propre prédilection « pour les formes géométriques, pour les symétries, les séries, pour la combinatoire, pour les proportions numériques⁴²⁹ [...] » dans la composition de ses livres.

Il me semble que l'idée d'écriture rapide et lente de Tavares est redevable de l'œuvre de Calvino, d'autant plus que ces concepts sont systématisés dans le principe de « Rapidité », étudié dans la deuxième des *Leçons américaines*. L'idée de récit rapide est associée non pas au temps, mais au rythme de la narration. Calvino s'intéresse à la forme du conte populaire, qui communique des péripéties en racontant seulement l'essentiel. Il compare la vitesse de la narration à celle d'un cheval et la définit comme l'agilité et la souplesse de la pensée et du style d'un auteur. Mais l'éloge de la vitesse n'implique pas la dévalorisation de la lenteur : Calvino exalte la divagation (chez Laurence Sterne par exemple), qui représente aussi une facette de l'agilité du récit, bien qu'il dise préférer, dans sa propre production littéraire, suivre une ligne droite qui le mène jusqu'à l'infini :

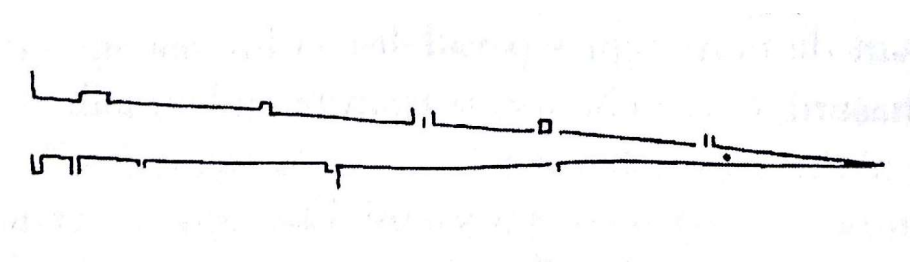
[...] Je ne suis pas un adepte de la divagation ; disons que je préfère m'en remettre à la ligne droite, espérant qu'elle se poursuive à l'infini et me mette hors d'atteinte. Je préfère calculer longuement ma trajectoire de fuite, en attendant de partir comme une flèche et de disparaître à l'horizon. Ou encore, si trop d'obstacles me barrent le chemin, je calcule la série de segments de droite susceptibles de me conduire hors du labyrinthe dans le plus court délai possible⁴³⁰.

La leçon sur la rapidité de Calvino trouve d'autres prolongements dans l'œuvre de Tavares, notamment dans *Monsieur Calvino* (2004), qui nous permet d'observer comment, dans la série sur le Quartier, Tavares transforme certaines

⁴²⁹ Italo Calvino, *Leçons américaines* [1989], trad. Yves Hersant, Paris, Seuil, coll. « Points », 2001, p. 114.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 83-84.

impressions dégagées de sa lecture des auteurs, ainsi que des éléments de leurs biographies, en scènes de fiction pleines de poésie. Monsieur Calvino est un personnage rêveur et flâneur, prêt à défier la logique cartésienne au nom d'une vision lyrique des choses qui l'entourent. Ses réflexions rappellent parfois les investigations farfelues de *Palomar* (1983), mais les leçons sur la légèreté et sur la rapidité des conférences américaines semblent avoir une suite fictionnelle plus importante dans ce volume. À la fin de l'épisode « La promenade de monsieur Calvino », qui clôture le livre, le personnage avance dans une rue qui devient de plus en plus étroite, jusqu'à ce que les trottoirs se rencontrent, selon l'illustration de Rachel Caiano :



Monsieur Calvino, alors, s'arrêta (ne serait-ce que parce qu'il lui était impossible d'aller plus loin).

Il avait trouvé ce que tant de gens cherchaient : l'infini. Il nota l'adresse dans son calepin. Il se trouvait au bout de la rue Legrand⁴³¹.

La fin de *Monsieur Calvino* semble unir les leçons de « rapidité » et d'« exactitude » de l'écrivain italien à Harvard : le personnage de Tavares suit un

⁴³¹ « O senhor Calvino parou então (até porque não podia avançar mais). Havia encontrado o que tantos procuravam: o infinito. Apontou a morada no seu bloco de notas. Ficava no final da rua Sevignon. » Gonçalo M. Tavares, *O senhor Calvino* [2004], Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2007, p. 69 ; Id., *Monsieur Calvino et la promenade*, trad. Dominique Nédellec, Paris, Viviane Hamy, 2009, p. 74-75. Notons une différence importante dans les deux versions du récit : alors que dans la traduction française Calvino trouve l'infini au bout de la rue Legrand, dans l'original en portugais il s'agit de la rue Sevignon. Où se trouve-t-il alors l'infini ? Je traiterai de ce problème de traduction, qui entraîne deux interprétations différentes du récit, dans le prochain chapitre.

chemin droit, enchanté de se trouver entre deux lignes parallèles et finit par être coincé par sa propre précision. Car les lignes ne sont pas tout à fait droites, comme on le voit dans le dessin de Caiano : elles sont positionnées selon un léger angle, qui fait qu'elles se rencontrent dans une voie sans issue. C'est dans cette impasse que Calvino retrouve l'infini même, au bout de la rue Legrand. Comme l'écrit Calvino (le vrai), « je préfère m'en remettre à la ligne droite, espérant qu'elle se poursuive à l'infini ».

Le principe de rapidité de Calvino semble avoir une présence aussi dans l'image du langage de la forêt que Tavares défend dans *A perna esquerda*.... Comme nous l'avons vu plus haut, Tavares souligne souvent la valeur du langage littéraire et, plus spécifiquement, le style unique de l'auteur face à l'uniformisation des discours et des formes de représentation du langage communicatif. Même si Calvino n'est pas, pourrait-on dire, du côté des illisibles, il souligne dans « Rapidité » l'importance de la langue d'écriture en opposition à d'autres langages médiatiques, en pleine expansion à la fin des années 1980. Face à la vitesse de circulation d'informations et images des *mass media*, qui uniformisent toute la communication, « la fonction de la littérature est de faire communiquer le divers avec le divers comme tel ; sans émousser sa différence, mais en l'exaltant au contraire, selon la vocation du langage écrit⁴³² ». L'idée de rapidité de l'écriture n'est pas donc traduisible par une rapidité de transmission, mais se joue dans la construction formelle du récit, dont Calvino prône l'agilité et la condensation. La prose, dit Calvino, n'a rien de différent de la poésie, car elle doit concentrer dans une forme verbale heureuse la recherche d'expression de l'écrivain, ce qui est difficile dans les œuvres longues.

Calvino élit Mercure, léger, pieds ailés, comme le patron de son projet littéraire, car ce dieu établit les liens entre les dieux, les hommes, la culture et la nature. Il affirme que tout ce qu'il écrit relève de deux tendances complémentaires, Mercure et Vulcain, qui représentent respectivement la syntonie avec le monde et les

⁴³² Italo Calvino, *Leçons américaines*, op. cit., p. 81.

autres et la focalisation, c'est-à-dire la concentration égocentrique nécessaire pour la création. Le travail de l'écrivain se partage, en outre, entre deux temps :

Le travail de l'écrivain doit prendre en compte des temporalités différentes : temps de Mercure et temps de Vulcain ; message d'immédiateté, obtenu à force de patients et minutieux assemblages ; intuition instantanée, qui à peine formulée prend le caractère définitif de ce qui ne pouvait être autrement ; mais aussi temps qui passe, sans autre but que de laisser sentiments et pensées se mettre en jachère, mûrir, se libérer de toute impatience comme de toute contingence éphémère⁴³³.

Ce détour vers le concept de rapidité chez Calvino nous aide ainsi à éclairer l'idée d'écriture rapide et d'écriture lente qui s'esquisse dans certains textes de Tavares et il nous sera également utile pour revenir vers la problématisation de la « main lente » et de la « main rapide » chez Barthes⁴³⁴. Lorsque ce dernier étudie la *Recherche* comme une « tierce forme », il tente de comprendre comment Proust a réussi à surmonter les fantasmes de genres en passant de l'essai à la fiction et d'une écriture fragmentaire à une forme longue. Comme nous l'avons lu dans *La Préparation...*, Barthes s'excuse de ne pas écrire le « Roman » fantasmé à défaut d'une « main rapide » comme celle de Proust.

Le concept de Calvino d'une littérature partagée entre les régences de Vulcain et de Mercure peut être aussi rapproché des trois missions de Barthes, dont l'écriture de la charité trouve une traduction concrète dans l'idée de lisibilité qui a été l'objet d'étude du présent chapitre. Tirailé entre la recherche de l'autre (le lecteur, le monde) et de soi-même, Barthes rêvait d'une écriture qui dise le moi, tout en étant

⁴³³ *Ibid.*, p. 92-93.

⁴³⁴ Il y a plusieurs rapports entre l'œuvre de Barthes et celle de Calvino. Selon Samoyault, « Calvino passe [...] deux ans à Paris pour suivre son séminaire sur *Sarrasine* ; et pour l'élaboration d'une écriture combinatoire, l'apport de Barthes est au moins aussi décisif pour lui que ceux de Perec ou de Queneau. » Tiphaine Samoyault, *Roland Barthes, op. cit.*, p. 418.

non égotique. Les deux temps de l'écriture selon Calvino, qui se traduisent dans l'immédiateté de la perception et dans la lenteur de l'élaboration trouvent aussi une correspondance dans les tentatives de Barthes de transformer l'écriture journalière dans un travail de longue haleine – réflexion qui se trouve au cœur de son étude sur le haïku, dans la première partie de *La Préparation...* et dans la pratique des textes qui intégreraient sa *Vita Nova*, comme les « vaines soirées » (édités comme *Soirées de Paris*, « l'anti-journal » selon Genette, comme nous l'avons vu plus haut). Il est question désormais de nous interroger sur la forme du Roman de Barthes et de chercher à comprendre pourquoi il réside davantage dans l'assemblage de fragments que dans un récit long.

Néanmoins, avant d'étudier l'importance du fragment dans *La Préparation...* et dans les œuvres des auteurs du corpus, il serait intéressant de nous demander si Tavares a une main rapide ou lente, sous la lumière des idées de vitesse d'écriture chez Calvino et chez Barthes. Je prends le risque d'affirmer qu'il est davantage dans la lenteur que dans la rapidité. De ce fait, témoigne une lecture possible du fragment de *Biblioteca* sur Calvino cité plus haut : « une telle vitesse d'écriture que le point final et la première lettre de la phrase soient simultanés. Comme ça : ». Il n'y a rien après les deux points, soit car la première lettre et le point final s'annulent mutuellement, soit car l'écrivain qui écrit cela a une main « lente » et assume pleinement son impossibilité d'écrire dans la rapidité. Il est possible aussi d'avancer que Tavares se place du côté de la lenteur d'après un fragment de *A perna esquerda...* : « Le soleil est plus lent que la machine. Être plus lent veut dire à des fois arriver plus tard, d'autres fois cela signifie durer plus longtemps. L'éternité est toujours une chose qui arrive plus tard, qui est encore sur le chemin⁴³⁵. » Ce fragment donne à lire une volonté de postérité, de « durer longtemps ». Cela évidemment ne veut pas dire qu'une « main rapide » comme celle de Calvino ou de Proust ne trouve

⁴³⁵ « O sol é mais lento que a máquina. Ser mais lento por vezes significa chegar mais tarde, outras vezes significa durar mais. A eternidade é sempre uma coisa que chega mais tarde, que ainda está a caminho. » Gonçalo M. Tavares, *A perna esquerda...*, *op. cit.*, p. 41.

pas de postérité. Au contraire, ce que Tavares semble exprimer par ce fragment c'est sa stratégie de durabilité : il a la conscience d'arriver après les autres, non seulement car il est plus « lent » dans son écriture posée, mais aussi car il écrit après les autres. Sa main lente le fera peut-être rattraper l'éternité qui est sur le chemin.

Chapitre 2

La forme « simple » possible : l'Album, une encyclopédie contemporaine

2.1. Barthes a la main lente... et verte

a) Les phrases-semences

Dans *Biblioteca* (2004), l'inventaire des écrivains lus par Tavares qui inspirent de courts récits, transformés en récits compte bien entendu le nom de Barthes. Parmi nombre de notions barthésiennes présentes dans l'œuvre de Tavares, que j'ai essayé de répertorier surtout dans la première partie de la thèse, c'est l'écriture fragmentaire que l'écrivain portugais choisit de souligner dans sa bibliothèque :

Roland Barthes

Il y avait un homme qui écrivait même son propre nom en fragments. Il signait avec la moitié du stylo, la moitié de l'encre et il écrivait la moitié des lettres. Mais il y avait un autre homme, car il y a toujours deux hommes. C'était un homme qui écrivait par fragments qui se multipliaient comme si l'opération de multiplication était entre eux.

Il y en a qui écrivent comme dans un testament : c'est un langage qui sépare et qui ne laisse qu'une partie à chacun. Et il y en a qui écrivent avec une main d'agriculteur : ils laissent davantage que ce qu'ils viennent de laisser.

Voir un aveugle deux fois en une même journée, c'est torturer un aveugle.

Car l'aveugle ce jour-là ne t'a pas vu une seule fois⁴³⁶.

⁴³⁶ Je traduis. « Havia um homem que escrevia em fragmentos até o próprio nome. Assinava com metade da caneta, com metade da tinta e escrevia metade das letras. Mas havia outro homem, porque há sempre dois homens. Era um homem que escrevia em fragmentos que se multiplicavam como se entre eles estivesse a operação multiplicação. Há que escreva como num testamento: é uma linguagem que separa e que deixa apenas parte a cada um. E há depois quem escreva com mão de agricultor:

Barthes devient deux hommes dans le micro-récit de Tavares : il signe son propre nom en fragments – une allusion à sa signature « R.B. » ou au dédoublement qui compose son autobiographie, *Roland Barthes par Roland Barthes*, où il développe aussi une pensée du fragment⁴³⁷. C'est dans ce premier que Barthes affirme qu'il « procède par addition, non par esquisse ; [il a] le goût préalable (premier) du détail, du fragment, du *rush*, et l'inhabileté à le conduire vers une "composition"⁴³⁸ [...] ». Cette image semble en effet être à l'origine du personnage Barthes imaginé par Tavares dans le micro-récit, à la différence seulement de l'opération mathématique (chez Barthes l'addition, chez Tavares la multiplication). C'est peut-être dans cet abus arithmétique que réside le débordement opéré par Tavares dans son récit-portrait du critique. Alors que Barthes compare son addition de fragments à un processus d'écriture dans lequel un fragment s'enchaîne à l'autre sans qu'une cohésion globale du texte soit visée, Tavares, qui a lu le *Roland Barthes par Roland Barthes* et le cite à plusieurs reprises, déplace cette idée vers le « deuxième homme », qui ici possède une faculté multiplicative des fragments : si Barthes a une « main lente », il en existe un deuxième qui a une main verte, une « main d'agriculteur », car elle fait croître. Pour comprendre la « main d'agriculteur » de Barthes, j'évoquerai ici deux extraits de *Roland Barthes e Robert Musil* de Tavares, texte disposé en « tables littéraires » – analysé plus en détail dans la première partie de la thèse. Ce texte montre que la lecture de Barthes a une emprise importante sur Tavares en ce qui concerne sa réflexion sur l'écriture fragmentaire.

Dans une table du neuvième chapitre, nous lisons : « Les phrases sont âpres : comme un tissu mal achevé. » Et, dans la cellule qui s'ensuit : « Car il est indispensable de ne jamais terminer. De laisser à celui qui lit l'hypothèse de se servir

deixa mais do que acabou de deixar. Ver duas vezes no mesmo dia um cego é torturar um cego. Porque o cego nesse dia nem uma vez te viu. » Gonçalo Tavares, *Biblioteca, op. cit.*, p. 139.

⁴³⁷ Voir notamment des entrées « Le cercle des fragments », « Le fragment comme illusion » et « Du fragment au journal », Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, in *OC IV*.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 671.

d'un outil qui puisse encore modifier quelque chose⁴³⁹ ». L'inachèvement se pose comme une condition « indispensable » pour que le lecteur écrive son propre texte. Mais de quel inachèvement s'agit-t-il ? L'écrivain doit-il abandonner une partie de son travail ou seulement s'abstenir d'interpréter son propre texte ? Dans une série de cellules présente dans la même table, à la page suivante, Tavares réfléchit sur la finitude de la phrase même. Je reproduis ci-dessous une partie de la table afin que la lecture se donne dans sa spatialité⁴⁴⁰ :

	La fin d'une phrase devra être remplacée par le fond d'une phrase. Une phrase ne doit pas avoir de la longueur, mais de la hauteur.			
C'est- à-dire : la longueur d'une phrase donnée par ses mots placés côte à côte devra être				

⁴³⁹ Je traduis. « As frases são ásperas: como um tecido mal terminado. » ; « Porque é indispensável não terminar. Deixar a quem lê a hipótese de fazer uso de uma ferramenta que ainda modifique algo. »
Gonçalo M. Tavares, *Roland Barthes e Robert Musil*, op. cit., p. 153.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 154-155.

remplacée par la sensation de regarder dans un puits.				
	Évide mment, cela n'a pas de rapport au fait que la phrase apparaisse à l'horizontale ou à la verticale, tel ce texte en tables.			Le Fond d'une phrase est ce qui reste après que la phrase a existé, en s'exhibant.
Soit les restes organiques dégoutent, soit ils font croître.		Certai nes semences germent en certaines zones obscures.		

Tavares joue ici sur l'idée du « fond d'une phrase ». Il ne s'agit pas de son contenu ni même de sa profondeur, en opposition à la forme ou à l'apparence – notons que Tavares n'utilise pas le mot « profondeur » en opposition à « longueur » – mais du vide qui reste après la lecture, le noir d'un puits obscur. Pourtant, dans cette obscurité, il reste des débris. Les déchets de la lecture sont organiques et les phrases grandissent comme des plantes, comme on l'a vu dans l'analyse de certains tableaux dans la première partie de la thèse. Mais ce que je voudrais retenir dans ces passages,

c'est l'idée de « reste organique », ce que lecteur gardera de sa lecture lorsqu'il aura regardé dans le fond du puits : c'est la phrase-semence, celle qui a une vie après sa mort, après sa disparition, et qui continue dans l'écriture du lecteur-écrivain. Il s'agit d'un nouveau plaidoyer pour une littérature scriptible, qui s'ouvre au lecteur au lieu de l'enfermer dans une lecture de « référendum », comme on l'a vu pour l'opposition entre lisible et scriptible dans *S/Z* et dans d'autres binômes repérés précédemment, comme écriture/récit (*Le Degré zéro de l'écriture*) et lisible/illisible (*La Préparation du roman*). Mais ici Tavares semble pointer vers un problème barthésien supplémentaire : lorsqu'il parle de « phrases âpres » et de la « longueur » d'une phrase en opposition à sa verticalité, Tavares aborde la question de la continuité ou de la discontinuité de l'écriture. On pourrait avancer l'idée qu'il fait ici l'éloge de l'Album : il convient donc de revenir sur *La Préparation...*, où Barthes fait une distinction entre l'Album et le Livre lorsqu'il s'interroge sur la pertinence de l'écriture fragmentaire pour son entreprise.

b) Tout, au monde, existe pour aboutir à un Album

Dans le cours, la réflexion sur le fragment est présente depuis l'étude du haïku dans la première partie, « De la vie à l'œuvre », jusqu'à la seconde partie où, après avoir étudié le désir d'écrire, Barthes passe à l'examen de la pratique de l'écriture. Il divise celle-ci en « trois épreuves » que tout écrivain doit passer pour réaliser véritablement une œuvre. Ce sont : 1. Le choix du sujet sur lequel écrire et de sa forme, ce qui en Rhétorique correspondrait à la *quaestio* ; 2. L'épreuve de la Patience, qui serait le jour après jour de l'écriture et toutes ses difficultés (le rythme, les horaires, l'alimentation, la panne...); 3. L'épreuve de la Séparation, qui selon Barthes serait la rupture sociale (avec le monde et avec les autres) que l'écriture semble impliquer. La première épreuve comporte une réflexion sur les différences

entre l'écriture fragmentaire et l'écriture continue. Bien que Barthes ne souligne pas ce rapport, il me semble que le fragment est le correspondant de l'écriture « lente », qui lève toujours la plume et s'interrompt, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent. Bien plus que le sujet de l'œuvre, ce qui préoccupe Barthes dans sa propre quête d'écrivain c'est le choix de la forme, qui n'est « ni la structure ni le style », mais « plutôt le *rythme de division* du volume⁴⁴¹ », comme il l'énonce dans la séance du 5 janvier 1980 :

Les formes entre lesquelles j'aurais à choisir (si je faisais l'œuvre, le volume) seraient quelque chose comme – c'est là qu'est mon doute, mon choix, ma première épreuve – d'une part les formes de continu : le Récit, la Dissertation (le Traité) et d'autre part les formes de discontinu : les Fragments (Aphorismes, pages de Journal, Paragraphes à la Nietzsche), etc. [...] Je ne suis pas sûr de ce que je fantasme vraiment : le continu ou le discontinu. Mais ce que je sais, c'est que mon fantasme se situe du côté de cette pertinence-là : continu ou discontinu⁴⁴².

De l'opposition entre une forme continue et une forme discontinue, Barthes retire un nouveau binôme pour comprendre l'hésitation de son *Scribens* hypothétique : Album versus Livre, prélevé d'une définition de Mallarmé, qui conçoit le Livre comme « architectural et prémédité » et l'Album comme un « recueil des inspirations de hasard, fussent-elles merveilleuses⁴⁴³ ». Barthes s'inspire du chimérique projet de Livre total de Mallarmé pour essayer de saisir l'ambition représentative qui réside derrière le choix de la forme. Le Livre total de Mallarmé et, qui plus est, son usage par Barthes dans *La Préparation...*, mérite ainsi qu'on s'y attarde.

⁴⁴¹ Roland Barthes, *La Préparation...*, *op. cit.*, p. 329.

⁴⁴² *Ibid.*

⁴⁴³ Stéphane Mallarmé, « Proses diverses », in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 663. Cité par Roland Barthes, *La Préparation...*, *op. cit.*, p. 336.

En 1895, dans un texte qui fait partie des *Divagations*, Mallarmé écrit : « [...] Tout, au monde, existe pour aboutir à un Livre⁴⁴⁴ ». Le poète réfléchissait sur un projet de Livre total, qui serait une somme de toutes les essences, contrairement à ce qu'il avait produit jusqu'alors. Le projet de « Livre » de Mallarmé n'a jamais abouti, mais ses esquisses, qui comptent 200 feuillets remplis de calculs sur la viabilité financière des impressions et sur le coût des présentations, ont été publiées en 1957 par Jacques Scherer⁴⁴⁵ et ont provoqué de nombreux débats dans les études littéraires. Les livres ordinaires que Mallarmé nomme « Albums » sont circonstanciels, car ils traitent d'objets particuliers liés à des moments spécifiques, alors que le « Livre » devrait traiter de la totalité des choses qui existent. Ce Livre total pourrait être combiné de formes différentes, admettant plusieurs ordres de lecture des feuillets. Mallarmé concevait en outre une manière toute particulière de lire cette œuvre totale : dans les manuscrits, il décrit une cérémonie complexe où l'ouvrage serait lu à haute voix comme s'il s'agissait d'un spectacle de théâtre. Ce rituel aux allures mystiques avait pour but de fournir aux spectateurs des renseignements métaphysiques, voués à remplacer toutes les religions existantes dans le monde. Le Livre de Mallarmé est conçu comme une performance avant la lettre, qui pourrait être jouée et rejouée à l'infini. Comme il l'écrit dans le feuillet 181 : « un livre ne commence ni ne finit : tout au plus fait-il semblant⁴⁴⁶ ». L'idée de Livre infini réside pourtant dans un projet structuré car, selon les plans de l'écrivain, il y aurait des ordres spécifiques de combinaison entre les feuillets, de façon à unir la totalité du monde sensible et les connaissances de l'homme.

De la présentation de Barthes, on ne peut guère inférer que l'Album est l'exact correspondant du fragment et le Livre, celui du roman. Car le Livre peut bien être une œuvre constituée de fragments. Il me semble que cette opposition se joue

⁴⁴⁴ « Une proposition qui émane de moi – si, diversement, citée à mon éloge ou par blâme – je la revendique avec celles qui se presseront ici – sommaire veut, que tout, au monde, existe pour aboutir à un livre. » Stéphane Mallarmé, *Divagations*, in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 378.

⁴⁴⁵ Jacques Scherer, *Le « Livre » de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1957.

⁴⁴⁶ Stéphane Mallarmé, manuscrit du « Livre », in *Ibid.*, p. 24.

davantage dans l'hésitation de Barthes de faire une œuvre qui soit essentielle, une somme de ses expériences et de ses connaissances sous forme d'écriture, ou un étoilement déstructuré qui ne vise pas à un sens ultime. Alors que le Livre propose une structure qui rend le monde intelligible, l'Album représente un univers éparpillé, un « tissu de contingences, sans transcendance⁴⁴⁷ ». On revient alors à la distinction entre lisible et illisible : Livre et Album, dans l'interprétation de Barthes, semblent se situer dans le domaine de l'intention de l'œuvre, et non pas exactement dans sa disposition fragmentaire ou en forme de récit continu. Comme l'affirme Barthes, « [...] les "Fragments" dont on s'en occupe beaucoup depuis quelques années ne sont pas nécessairement du côté de l'Album ; et la notion de "fragment" est facilement spéculaire⁴⁴⁸ ». Proust a écrit la *Recherche* par une méthode que Barthes définit comme un « marcottage » de plusieurs fragments : la *Recherche* reste une forme continue, elle est un Livre, de même que l'écriture fragmentaire de Nietzsche dans *La Volonté de puissance* (1901), qui produit un ensemble cohérent.

Pour comprendre l'hésitation de Barthes à produire un Album ou un Livre, je voudrais revenir au *Roland Barthes par Roland Barthes*, où l'auteur semble affirmer son désir de s'éloigner du Livre par le biais de l'écriture fragmentaire. C'est l'assemblage des fragments, spécifiquement disposés en ordre alphabétique, qui « refoule toute origine » : « Peut-être, par endroits, certains fragments ont l'air de se suivre par affinité ; mais l'important, c'est que ces petits réseaux ne soient pas raccordés, c'est qu'ils ne glissent pas à un seul et grand réseau qui serait la structure du livre, son sens⁴⁴⁹. » Dans l'entrée « Le cercle des fragments », dont j'ai cité un extrait plus haut, Barthes rapproche son activité de peintre amateur de sa tendance à écrire par fragments :

⁴⁴⁷ Roland Barthes, *La Préparation...*, *op. cit.*, p. 350.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 345.

⁴⁴⁹ *Id.*, *Roland Barthes par Roland Barthes*, in *OC IV*, p. 722.

N'ayant pratiqué en peinture que des barbouillages tachistes, je décide de commencer un apprentissage régulier et patient du dessin ; j'essaye de copier une composition persane du XVII^e siècle (« Seigneur à la chasse ») ; irrésistiblement, au lieu de chercher à représenter les proportions, l'organisation, la structure, je copie et j'enchaîne naïvement détail par détail ; d'où les « arrivées » inattendues : la jambe du cavalier se retrouve perchée tout en haut du poitrail du cheval, etc. En somme, je procède par addition, non par esquisse ; j'ai le goût préalable (premier) du détail, du fragment, du *rush*, et l'inhabileté à le conduire vers une « composition » : je ne sais pas reproduire « les masses »⁴⁵⁰.

L'image de la composition persane rendue grotesque – ou même illisible –, car peinte comme une addition de détails, fait écho à certains passages de *La Préparation...* où Barthes évoque *Le chef-d'œuvre inconnu* (1837), célèbre récit de Balzac qui met en scène un vieux peintre obsédé par la représentation parfaite d'un modèle. Ce peintre, le maître Frenhofer, travaille sur cette toile, qu'il nomme « Belle Noiseuse », pendant dix ans, se refusant à la montrer à quiconque. Dans la version définitive du récit balzacien, il additionne frénétiquement des couches de peinture sur la toile jusqu'à ce que les formes de la femme qu'il peint deviennent méconnaissables. Seul un pied est distinguable, comme s'il s'agissait d'un morceau de figure au milieu d'une peinture abstraite. Par ce besoin inatteignable de réalisme et par une passion extrême envers son propre ouvrage qu'il croit être comme une femme vivante, Frenhofer devient fou. Lorsque Nicolas Poussin, représenté par Balzac comme un jeune peintre, et son maître Porbus, voient enfin la « Belle Noiseuse » et constatent qu'il n'y a « rien » sur la toile, Frenhofer se rend compte de sa folie et finit par détruire ses toiles et mourir. Le récit de Balzac a été interprété à plusieurs reprises comme une anticipation de l'art moderne, mais aussi comme une « parabole sur la littérature, sur l'écart insurmontable entre expression linguistique et expérience

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 670-671.

sensible⁴⁵¹ », comme le définit Calvino. C'est ce que fait aussi Barthes dans *La Préparation...* :

[...] L'écriture est une liberté vertigineuse. Et cette liberté de pratique entre en conflit avec le fantasme d'œuvre et l'affirmation de désir : le fantasme « lance » l'œuvre, en la faisant « voir », en la faisant entrevoir au loin, en la faisant « briller » comme un mirage ; mais, naturellement, puisque ce n'est encore qu'un fantasme, ce qu'il fait voir, ce n'est pas une œuvre réelle, c'est au loin une image globale, un ton, ou bien des bouts d'œuvre, des aspects, des inflexions – comme précisément dans la nouvelle de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu* : l'artiste qui le fait a parfaitement rendu, dessiné, le pied du personnage, ça il a pu le produire, c'est parfait, mais il ne peut pas produire l'œuvre dans son ensemble et quand il essaie d'en rajouter, d'arriver à une perfection plus grande, il se produit un entrelacs de lignes indéchiffrables. Enfin, il produit disons un tableau abstrait⁴⁵².

Ce passage apparaît dans la conclusion de la « première épreuve » subie par l'écrivain : le choix de la forme. La référence de Barthes à la nouvelle de Balzac se lit dans le contraste entre l'œuvre fantasmée et l'écriture réelle, le désir de Frenhofer le poussant à rajouter des touches mais qui n'aboutissent pas à une œuvre dans son ensemble. À mon sens, lorsque Barthes évoque *Le Chef-d'œuvre inconnu* dans *La Préparation...*, ce contraste se lit aussi dans l'opposition entre le Livre et l'Album, entre la forme continue (qui correspondrait à un tableau figuratif, où les formes sont reconnaissables – un tableau, en somme, « lisible ») et la forme discontinue (un tableau abstrait, un « entrelacs de lignes indéchiffrables », dans le mot de Barthes – qu'on pourrait également appeler « illisible »). Du passage en question, il est possible d'inférer que Barthes hésite à faire de son Roman un Album, un *Chef-d'œuvre inconnu*, où il éparpillerait plusieurs couches d'impressions issues de ses notations journalières et en ferait une œuvre illisible, d'où ne ressortiraient que

⁴⁵¹ Italo Calvino, *Leçons américaines*, op. cit., p. 156.

⁴⁵² Roland Barthes, *La Préparation...*, op. cit., p. 364.

des « pieds », des extrémités parfaitement lisibles. Cela devient plus clair dans une autre mention du récit de Balzac présente dans les feuillets manuscrits de *Vita Nova* :

[Lisant Pascal] Envie de :

– <Frag> Faire comme si je devais écrire ma grande œuvre (Somme) <la illis.> – mais Apologie de quoi ? là est la question ! En tout cas pas de « moi » ! – et qu’il n’en restât que des ruines ou des linéaments, ou parties erratiques (comme le pied peint par Porbus) : des Fragments d’inégale longueur, <peut-être des illis.> (ni aphorismes, ni dissertations)⁴⁵³

Bien que Barthes semble ici changer par erreur le nom de Frenhofer par Porbus, qui figure comme personnage secondaire dans *Le Chef-d’œuvre inconnu*, il s’agit bien d’un rapprochement entre le tableau « illisible » du peintre et son propre projet d’écriture. Dans cette note de *Vita Nova*, Barthes montre le désir de procéder par ajouts, d’où ressortiraient certaines « parties erratiques » : les « pieds » lisibles ressortent d’un ensemble illisible. C’est du moins l’envie ressentie lors de la lecture des *Pensées* (1887) de Pascal, qui, tout en étant un texte composé de fragments réunis posthumément, ont la valeur d’un Livre, car Pascal visait un objectif majeur : une apologie du christianisme. Barthes, quant à lui, n’a pas d’apologie à faire⁴⁵⁴. C’est donc l’idée de combiner des fragments dans des liasses qui semble l’attirer dans ce passage. Si dans le *Roland Barthes par Roland Barthes* l’auteur semble plus à l’aise avec son « goût du fragment » et sa procédure par addition⁴⁵⁵, donnant un ton amusé à son incapacité à recopier le « Seigneur à la chasse » dans son ensemble, dans *La Préparation...* le fantasme du Livre l’attire aussi. Il affirme avoir envie d’une œuvre qui agisse par « composition » au lieu de la procédure d’addition habituelle, qui

⁴⁵³ Id., « Transcription de *Vita Nova* », in *OC V*, p. 1016.

⁴⁵⁴ Pour le rapport entre le projet de *Vita Nova* et les *Pensées* de Pascal, voir Claudia Amigo Pino, *Roland Barthes. A aventura do romance*, op. cit.

⁴⁵⁵ Je relativise pourtant cette affirmation, car Barthes questionne aussi la forme fragmentaire dans l’entrée « Du journal au fragment », comme nous le verrons par la suite.

consiste à collectionner des fragments sans qu'ils s'enchaînent et sans qu'ils révèlent une structure finale. La note de *Vita Nova* reproduite ci-dessus montre ce balancement entre ces deux manières de concevoir la forme de l'œuvre rêvée : le Livre peut être à l'horizon (« faire comme si je devais écrire ma grande œuvre (Somme) », mais le résultat pourra être l'Album (« qu'il ne restât que des ruines et linéaments »). Comme cela arrive souvent chez Barthes, les notions d'Album et de Livre sont mobiles, dialectiques. Dans la *Préparation...*, en effet, le critique conclut que « s'il y a lutte entre le Livre et l'Album, c'est finalement l'Album qui est le plus fort, c'est lui *qui reste*⁴⁵⁶. » L'Album reste pour différentes raisons : la mort de son auteur, par exemple, en empêchant un projet de devenir un Livre – ce qu'on pourrait étendre au projet de Barthes lui-même, *Vita Nova*. Mais ce qui est plus intéressant pour notre réflexion dans la dialectique du Livre et de l'Album c'est l'enjeu de la lecture : même si on a affaire à un Livre, le lecteur s'en approprie des passages, des morceaux à sa guise. Le sens d'une œuvre sera inévitablement morcelé par le lecteur et le Livre se transformera en Album dans sa lecture, « comme la ruine est l'avenir du monument⁴⁵⁷ » :

Ce qui reste du Livre, c'est la *citation* (au sens très général) : le fragment, le relief qui est transporté ailleurs. [...] La ruine, en effet, n'est pas du côté de la Mort: elle est vivante comme Ruine, consommée comme telle, esthétiquement constituée, germinative. Nous passons notre temps [...] à créer des ruines, et à nous en alimenter ; à alimenter notre imagination, notre pensée. Ce qui vit en nous du Livre, c'est l'Album : l'Album est le *germen* ; le Livre, si grandiose soit-il, n'est que le *soma*⁴⁵⁸.

⁴⁵⁶ Roland Barthes, *La Préparation...*, *op. cit.*, p. 351.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 352.

⁴⁵⁸ *Ibid.*

c) La ruine germinative

La ruine du Livre vit dans les lecteurs, elle génère la vie au-delà de l'œuvre. Barthes fait recours au vocabulaire biologique pour définir l'Album comme reproducteur, contrairement au Livre, qui correspondrait aux cellules non reproductrices de l'organisme. Notons que Barthes utilise plusieurs fois le mot « ruine », aussi bien dans *La Préparation...*, pour nommer l'Album, que dans les feuillets de *Vita Nova*, comme nous l'avons vu. C'est précisément ce terme qui nous permettra de revenir vers le corpus contemporain car, dans la première table du huitième chapitre de *Roland Barthes e Robert Musil*, Tavares écrit : « Il faut beaucoup de temps pour construire un fragment. Pense aux ruines⁴⁵⁹. » Et, dans la cellule suivante : « Seul le léger déplacement de l'évidence est capable de provoquer l'étonnement⁴⁶⁰. » Même si le mot « ruine » n'est pas issu directement de la lecture de Barthes, il est intéressant de constater que les deux auteurs arrivent au même terme lorsqu'ils réfléchissent sur le fragment. Celui-ci est considéré comme le résultat d'un labeur, comme celui du temps qui agit sur la matière de manière à la transformer en ruine. Cette ruine n'est pas seulement ce qui reste de la destruction, elle est aussi ce qui permet la continuation. Tavares s'intéresse à plusieurs reprises à la forme fragmentaire et à chaque fois la pose comme une manière de prolonger l'écriture, idée qui est présente également dans la formulation de Barthes de l'Album comme ruine « germinative ».

Dans *l'Atlas do corpo e da imaginação*, Tavares explore le fragment comme une forme de connaissance basée sur l'« étonnement » (« espanto »). Cette réflexion se trouve dans la première partie du livre, « le corps dans la méthode », et semble faire écho à l'idée de Barthes du fragment comme une multiplication de débuts, comme on lit dans le *Roland Barthes par Roland Barthes* : « Aimant à trouver, à

⁴⁵⁹ « É necessário muito tempo para construir um fragmento. Pensa nas ruínas. » Gonçalo M. Tavares, *Roland Barthes e Robert Musil*, op. cit., p. 133.

⁴⁶⁰ « Só a ligeira deslocação do óbvio é capaz de provocar o espanto. » *Ibid.*

écrire des débuts, il tend à multiplier ce plaisir : voilà pourquoi il écrit des fragments⁴⁶¹ [...]. » Mais Tavares place encore une fois sa réflexion sur l'extension du fragment vers d'autres écritures, comme *germen* en opposition à *soma* :

Le fragment est, par nature, *un point d'où l'on débute* ; un fragment ne termine jamais, mais il est rare qu'un fragment ne commence pas quelque chose. On peut dire que le fragment est une *machine à produire des débuts*, une machine du langage, des formes d'utiliser le langage, *qui produit des débuts* – car telle est sa nature. [...] Nous sommes donc dans le domaine des naissances ; le fragment est un mécanisme d'accouchement ; de début, de commencement ; clinique – utilisons ce mot – voici ce qu'est le fragment : espace privilégié, spécialisé – clinique de naissances⁴⁶².

L'écriture de Barthes est germinative, comme la ruine : d'abord car elle s'appuie sur le fragment, qui se laisse continuer, qui permet au lecteur d'écrire ; ensuite car elle incite le lecteur-écrivain à la prolonger, ce que Tavares fait dans son œuvre. Tavares s'intéresse au fait que sa propre écriture soit germinative et c'est pourquoi il l'appuie sur ce que j'ai appelé plus haut des phrases-semences, qui ont l'espoir de grandir en profondeur au lieu de grandir en longueur. Si chez Barthes l'Album est ce qui reste du Livre, de la matière qui laisse un sillage, Tavares met l'accent sur les « restes organiques » des phrases qu'on lit.

Les métaphores végétales font songer également à la pensée « rhizomatique⁴⁶³ » de Deleuze et Guattari, qui postulent la consommation et la

⁴⁶¹ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, in *OC IV*, p. 671.

⁴⁶² « O fragmento é, pela sua natureza, *um ponto onde se inicia* ; um fragmento nunca termina, mas é raro um fragmento não começar algo. Poderemos dizer que o fragmento é uma *máquina de produzir inícios*, uma máquina da linguagem, das formas de utilizar a linguagem, *que produz começos* – pois tal é a sua natureza. [...] Estamos pois no âmbito dos nascimentos ; o fragmento é um mecanismo de parto ; de início, de começo ; clínica, usemos esta palavra – eis o que é o fragmento : espaço privilegiado, especializado – clínica de nascimentos. » Gonçalo M. Tavares, *Atlas do corpo...*, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁶³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Rhizome » [1976], in *Capitalisme et schizophrénie II. Mille plateaux*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980.

production de la culture comme un réseau organique, où les citations se traversent sans s'arrêter et où il n'y a pas d'autorité repérable. Le système rhizomatique, pour ces auteurs, se distingue de celui de la racine, à l'instar de la littérature classique, qui se pose comme une image la réalité. Le rhizome se différencie également de ce que Deleuze et Guattari nomment le livre-radicelle, qui cherche aussi à donner une image du réel, mais d'un réel fragmentaire, dont les écritures de Joyce et de Nietzsche sont exemplaires. Cependant, aussi bien la pensée-racine que la pensée-radicelle sont fondées sur une instance supérieure qui régit le flux de sève, alors que la pensée-rhizome serait conçue en sa multiplicité, ayant comme principe l'absence d'unité, de généalogie, de sujet ou d'objet. Dans un monde où le livre ne peut plus prétendre à représenter la réalité, il faut, selon Deleuze et Guattari, le connecter d'une nouvelle manière aux différentes « machines » sémantiques, à l'instar de la littérature *beatnik* née aux États-Unis dans les années 1950. Un livre-rhizome ne doit pas être interprété à partir d'une division entre forme et sens, mais en ses « agencements » avec d'autres corps littéraires, sociaux, économiques, etc. D'une part, le projet littéraire de Tavares peut se lire à travers la pensée rhizomatique, car il privilégie les « liaisons » d'idées et textes, l'éparpillement des signifiés au lieu d'une pensée structurée, et une écriture qui se revendique en constant mouvement. Mais il y a un point fondamental par lequel ce projet s'écarte du livre-rhizome : dans l'écriture de Tavares semble ressortir une figure centrale d'autorité, qui crée une œuvre nouvelle, qui rompt avec tout discours précédent, même si elle est consciente de s'alimenter des « restes », des débris des écritures et pensées passées et contemporaines.

Il me semble qu'en ce sens l'écriture de Tavares peut être pensée à la lumière de la « polygraphie » imaginée par Barthes dans le *Roland Barthes par Roland Barthes* :

J'imagine une critique antistructurale : elle ne rechercherait pas l'ordre mais le désordre de l'œuvre : il lui suffirait pour cela de considérer toute œuvre comme une *encyclopédie* : chaque texte ne

peut-il se définir par le nombre des objets disparates (de savoir, de sensualité) qu'il met en scène à l'aide de simples figures de contiguïté (métonymies et asyndètes) ? Comme encyclopédie, l'œuvre exténue une liste d'objets hétéroclites, et cette liste est l'antistrukture de l'œuvre, son obscure et folle polygraphie⁴⁶⁴.

À partie de cette idée barthésienne d'une critique qui désorganise l'œuvre et qui considère toute œuvre une « encyclopédie », il est possible de toucher de plus près le projet de Tavares. Par l'utilisation et la problématisation du fragment comme instrument de lecture et d'écriture, Tavares fait de l'Album – même s'il n'utilise pas ce mot que je prélève de *La Préparation...* – une poétique.

2.2. L'encyclopédie intranquille de Tavares

a) Un projet d'épistémologie absurde

On peut penser à l'écriture discontinue de Tavares, effectivement, comme un projet encyclopédique qui, dans le mot de Barthes, « exténue une liste d'objets hétéroclites ». C'est le programme même d'*Enciclopédia* (« Encyclopédie »), série composée de trois livres publiés d'abord au Portugal à des moments différents : *Breves notas sobre a ciência* (« Brèves notes sur la Science », 2006), *Breves notas sobre o medo* (« Brèves notes sur la peur », 2007) et *Breves notas sobre as ligações* (« Brèves notes sur les liaisons », 2009), dont j'ai cité quelques extraits plus haut. Les volumes ont ensuite été rassemblés dans un coffret pour l'édition brésilienne, ce qui donne la juste mesure de ce projet encyclopédique. Puisée largement dans l'écriture de Nietzsche, la recherche de Tavares dans *Enciclopédia* est basée sur le fragment. Alors que l'*Atlas*, analysé dans la première partie de la thèse, se configure comme

⁴⁶⁴ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, in *OC IV*, p. 722.

une encyclopédie sur ce qui borne le corps, sur ses limites, les thèmes des *Breves notas* sont très larges et abordent des questions qui traversent plusieurs domaines de la connaissance. Les notes de Tavares sur la science posent des réflexions sur le rapport entre le sujet et l'objet d'étude, les passions qui meuvent les hommes vers les découvertes scientifiques, l'objectivité de la méthode, les rapports entre la poésie et la science, la notion de vérité. Ces notes sont assez proches de la première partie de l'*Atlas* (« Le corps dans la méthode »), car elles interrogent les problèmes de la connaissance humaine. Cependant, davantage que dans l'*Atlas* qui a encore une vocation académique, elles réalisent ce qu'on pourrait appeler une épistémologie absurde : les conclusions auxquelles Tavares arrive sont parfois saugrenues ou, très souvent, c'est l'économie même des notes, leur brièveté, qui détermine une pensée entrecoupée, dont la morale est d'emblée intenable. Comme nous le lisons dans le fragment intitulé « Pensar duas vezes » (*Penser deux fois*) : « Observer sa propre pensée équivaut à penser au dessus du premier acte de penser. Ce n'est pas aussi facile que de regarder ses propres pieds pendant qu'on marche. La pensée la plus importante est celle qui surgit comme étant l'ultime observation⁴⁶⁵. » Dans les notes sur la science, il est intéressant de signaler la constante opposition entre science et littérature, qui postule le savoir scientifique comme relevant de la collectivité et l'écriture et l'art comme un fait individuel. Par exemple, dans « Erros de um ou de muitos » (*Erreurs par un seul ou par plusieurs*) : « Les erreurs scientifiques sont des erreurs de la communauté scientifique. Nous appelons l'erreur d'Un seul [sans disciples] Arte⁴⁶⁶ ». Ou dans « Poesia colectiva » (*Poésie collective*) : « La poésie

⁴⁶⁵ Je traduis. « Observar o próprio pensamento é pensar por cima do primeiro pensar. Não é tão fácil como olhar para os próprios pés enquanto se caminha. O pensamento mais importante é aquele que surge como sendo a última observação. » Gonçalo M. Tavares, *Breves notas sobre a ciência* [2006], Florianópolis, Editora da UFSC ; Editora Casa, 2010, p. 65.

⁴⁶⁶ « Os erros científicos são erros de uma comunidade científica. Ao erro de Um [sem seguidores] chamamos Arte. » *Ibid.*, p. 78.

n'est-elle de la science ? La poésie est une science individuelle. Poème collectif et utile : voici la théorie scientifique⁴⁶⁷. »

Le projet d'une épistémologie absurde semble guider aussi le deuxième volume d'*Enciclopédia : les Breves notas sobre o medo* explorent la notion de peur comme une motivation ou comme un empêchement pour les connaissances et pour les actes des hommes. Je cite un passage où Tavares affirme que la destruction d'une maison est un acte moins violent que son enterrement, et qui semble renvoyer aussi à l'idée de la ruine germinative, du fragment comme potentialité :

Le projet d'enterrer, comme on enterre un corps, jusqu'au sommet, une maison est plus violent que sa seule destruction menée par une ingénierie d'explosifs. [Sous un linge ou sous la terre], bien plus menaçant que les ruines, se trouve, avec son énergie encore intacte, ce que l'on voudrait dissimuler. [Lorsque tu détruis quelque chose, tu réduis la force de ce qui était auparavant une unité, lorsque tu la couvres, tu augmentes cette force⁴⁶⁸.]

Cet étrange passage pointe vers deux conclusions qui ne se posent pas comme une suite logique : d'une part, l'acte de cacher un objet est tenu comme plus violent que l'acte de le détruire ; d'autre part, c'est l'objet même qui devient violent par ces actes, car il est plus violent lorsqu'il contient son énergie en étant dissimulé que s'il est fait en morceaux. Soit comme victime d'un acte de ravage, soit comme agent de sa propre destruction, la ruine, ici, est vue comme quelque chose de moins menaçant, presque domestiqué, qu'un objet caché en son intégralité. On pourrait rapprocher cette idée de celle explorée plus haut : la ruine comme image de l'écriture

⁴⁶⁷ « A poesia não é ciência ? A poesia é ciência individual. Poema colectivo e útil: eis a teoria científica. » *Ibid.*, p. 80.

⁴⁶⁸ Je traduis. « O projecto de enterrar, como um corpo, até o topo, uma casa é mais violento do que a mera destruição levada a cabo por uma engenharia de explosivos. [Sob um pano ou sob a terra], bem mais ameaçador do que as ruínas fica aquilo que, mantendo a sua energia intacta, se tenta ocultar. [Quando destróis, diminuis a força do que antes era unidade, quando tapas, aumentas. » *Id.*, *Breves notas sobre o medo* [2007], Florianópolis, Editora UFSC ; Editora da Casa, 2010, p. 37.

fragmentaire, comme si la ruine contenait en elle une potentialité maîtrisable. Ce passage serait alors interprétable comme une invitation à une lecture active (ou agressive), qui détruit le texte et le transforme en ruines, en opposition à une lecture de « référendum » (pour utiliser encore le mot de Barthes sur le « récit », dans *Le Degré zéro de l'écriture*), qui dissimule une force dangereuse, pouvant étouffer le lecteur. Cette interprétation joue sur l'idée d'une lecture créative et destructrice dans la suite de l'*Enciclopédia*, où ce thème sera au cœur du troisième volume de la série. Celui-ci, intitulé *Breves notas sobre as ligações*, rompt en partie le format des deux précédents. Ce livre est également un essai fragmentaire, mais qui adopte comme point de départ l'écriture de trois femmes : la philosophe espagnole María Zembrano, l'écrivain portugaise Maria Gabriela Llansol et la philosophe, aussi portugaise, Maria Filomena Molder. On y observe en plus la présence des « tables littéraires » à la manière de *Roland Barthes e Robert Musil*, où Tavares morcelle et met côte à côte des citations des trois auteurs. Dans des tables désignées comme « dialogues », l'auteur affiche des lignes et colonnes remplies uniquement de citations, comme s'il s'effaçait derrière cette disposition à l'allure systématique. Dans les autres « tables » et dans la majeure partie du texte, les citations déclenchent l'écriture créative de Tavares. Ce volume signale aussi l'apparition d'un personnage féminin, Lilith, protagoniste de micro-récits qui peut être interprétée comme une incarnation de ce que la lecture de ces écrivains a suscité chez Tavares. Lilith nous laisse deviner que nous sommes davantage dans le domaine de la fiction que dans celui de l'essai⁴⁶⁹. Le projet d'encyclopédie de Tavares, qui peut encore compter sur d'autres volumes à venir, réalise ainsi une compilation d'éléments hétéroclites (comme Barthes décrit la façon dont toute critique devrait « désorganiser » l'œuvre), en forme de notes fragmentaires. Mais la pensée qui se dégage de ces notes est loin de former un ensemble logique, encore moins un système philosophique. Cette démarche s'appuie

⁴⁶⁹ Je m'attarderai sur ce volume d'*Enciclopédia* dans la troisième partie de la thèse.

dans le mouvement d'une écriture qui forge sa propre réalité et sa propre épistémologie, éloignée de toute prétention à la vraisemblance. Selon Júlia Studart,

L'idée de Gonçalo M. Tavares dans ces *Breves notas* est, semble-t-il, de réaliser l'Encyclopédie comme une fiction effective de fondation, fondation de ce qui demeure ; l'écriture est comprise comme une fondation de l'être au milieu des chocs électriques, de la surprise et de l'intranquillité. [...] [Tavares cherche à] accomplir la tâche de l'écrivain : faire ce qui n'a pas encore été fait, constituer une utopie à travers l'écriture, exercer la littérature avec l'attribution du poème, contre la faiblesse et l'impuissance de la politique, pour les faire danser⁴⁷⁰.

La vision de l'*Enciclopédia* de Tavares comme une « fiction de fondation » semble juste pour comprendre comment son écriture constitue une épistémologie absurde. Dans une analyse des *Histórias falsas : estórias* (2005), un court volume où Tavares revisite certains récits historiques ou mythiques, la critique brésilienne Lilian Jacoto affirme que l'écrivain « invente un sens commun » : « Il invente (habilement) un savoir universel et partagé duquel n'est exclu que le lecteur. Ce faisant, à travers le tracé délibéré d'une étrange calligraphie, Gonçalo Tavares plonge sa plume dans l'encre noire et volatile de l'ironie⁴⁷¹ ». Le narrateur de ces « fausses histoires » se pose comme exclu lui-même d'une vérité possible cachée dans ces récits, qui se concentrent sur des personnages latéraux des intrigues – la femme de Marc Aurélien, la servante de Tales de Millet, un ami de Platon. Pour Jacoto, ce faisant, le narrateur

⁴⁷⁰ Je traduis. « A ideia de Gonçalo M. Tavares nessas Breves notas parece ser, de fato, a de cumprir a Enciclopédia como uma ficção efetiva de fundação, fundação do que permanece; a escrita como a fundação do ser entre choques elétricos, surpresa e desassossego. [...] [Tavares busca] cumprir a tarefa do escritor: fazer o que ainda não foi feito, construir uma utopia através da escrita, exercer a literatura com a atribuição do poema, contra a fraqueza e a impotência da política, para fazê-las dançar. » Júlia Studart, *O impacto da impressão, as Breves notas [Caderno de apresentação]*, Florianópolis, Editora UFSC ; Editora da Casa, 2010, p. 24.

⁴⁷¹ Je traduis. « Inventa (habilmente) um saber universal e partilhado do qual o excluído é tão-somente o leitor. Para tanto, com o deliberado traço de uma caligrafia estranha, Gonçalo mergulha a pena na tinta escura e volátil da ironia. » Lilian Jacoto, « Gonçalo M. Tavares e a invenção do senso comum ». Je remercie Lilian Jacoto de m'avoir cédé ce texte, encore inédit, qui devra être publié dans un ouvrage collectif au Portugal.

nous présente un savoir prétendu banal, bien qu'il paraisse invraisemblable au lecteur : « Le mouvement d'exclusion qui entrave la lecture crée le défi herméneutique : lancé en dehors d'un monde organique, organisé selon le sens commun, le lecteur est délogé du sien, se soumettant ainsi à un déplacement gênant⁴⁷². » Jacoto affirme que l'ethos auctorial de Tavares, bien qu'il mime parfois une écriture philosophique, se fonde ainsi sur le brouillage promu par la fiction, s'approchant beaucoup de l'écriture de Borges. À partir des réflexions de Jacoto, l'on pourrait dire que la compilation de savoirs fictionnels à la manière de l'auteur argentin dans ses *Fictions* (1944) guiderait la démarche encyclopédique de Tavares, d'autant plus qu'il est mentionné au tout début du premier volume de la série : « C'est l'ennui. Sinon, l'autre élément. Jorge Luis Borges a affirmé que l'on peut considérer un texte littéraire terminé et définitif pour deux seuls ordres de raisons : la fatigue ou la foi religieuse. Cela vaut pour les expériences scientifiques également⁴⁷³. »

Dans ce passage, où Tavares évoque les mots de Borges dans la préface de la traduction en espagnol du *Cimetière marin* de Valéry⁴⁷⁴, il s'agit de réaffirmer la valeur de l'écriture fragmentaire comme celle qui pousse vers l'infini. L'idée qu'un point final puisse clôturer un texte est une illusion : terminer un texte n'est qu'accepter (par fatigue ou par foi) qu'il est terminé. Comme nous l'avons lu dans les « tables littéraires » de *Roland Barthes e Robert Musil*, « il est fondamental de ne pas terminer », selon Tavares. À l'image du délire borgésien de la bibliothèque aux rangées infinies (« La bibliothèque de Babel »), du monstrueux volume aux pages interminables et numérotées au hasard (« Le livre de sable ») ou d'un point visible

⁴⁷² « O movimento de excludência que entrava a leitura gera o desafio hermenêutico : lançado para fora de um mundo orgânico, ordenado pelo senso comum, o leitor é desalojado do seu, submetendo-se a um incômodo deslocamento. » *Ibid.*

⁴⁷³ « É o tédio. Ou então, o outro elemento. Jorge Luís Borges afirmou que só se considera um texto literário terminado e definitivo por duas ordens de razões: cansaço ou fé religiosa. Assim também nas experiências científicas. » Gonçalo Tavares, *Breves notas sobre a ciência, op. cit.*, p. 10.

⁴⁷⁴ Dans cette préface, Borges fait l'éloge de la traduction du poème de Valéry par le poète Néstor Ibarra, en affirmant que les traductions, ainsi que les brouillons, ne sont pas inférieures au texte tenu pour original : « [...] Tout est brouillon en effet, l'idée de texte définitif ne relevant que de la religion ou de la fatigue. » Jorge Luis Borges, « Paul Valéry. *Le cimetière marin* », *Préfaces avec une préface aux préfaces*, in *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 441.

dans un grenier à Buenos Aires qui concentre tout l'univers (« L'Aleph »), la compilation encyclopédique de savoirs fictionnels que l'œuvre de Tavares dessine semble pointer vers une continuation éternelle. Elle est souvent présentée comme un *work in progress*, non seulement car l'auteur est vivant et même assez jeune, mais surtout car son organisation en séries (Enciclopédia, O Bairro, O Reino, Histórias, Bloom Books...) laisse deviner une suite.

b) Dans quelle rue se trouve-t-il l'infini ?

Si l'on revient à la distinction entre Album et Livre, on peut avancer que, contrairement à ce à quoi Mallarmé aspirait – le Livre total comme une compilation essentielle de tous les éléments, répétable à l'infini par les séances de lecture, en opposition à l'Album comme un produit des éventualités –, c'est dans l'Album que réside une ouverture à l'infini. En ce sens, les *Breves notas* de Tavares s'approchent de la démarche de Pessoa dans *Le Livre de l'intranquillité* (1982). Signé par le « semi-hétéronyme » de Pessoa, Bernardo Soares, un aide-comptable solitaire qui regarde Lisbonne à travers la fenêtre de son bureau au Terreiro do Paço et de sa chambre à la Rua dos Douradores, le livre s'affiche comme une « autobiographie dépourvue de faits », description en sous-titre de la première partie. Comme l'écrit Pessoa/Soares dans le fragment 12 :

J'envie – sans bien le savoir si je les envie vraiment – ces gens dont on peut écrire la biographie, ou qui peuvent l'écrire eux-mêmes. Dans ces impressions décousues, sans lien entre elles, (et je n'en souhaite pas non plus), je raconte avec indifférence mon autobiographie sans événements, mon histoire sans vie. Ce sont mes Confessions, et si je n'y dis rien, c'est que je n'ai rien à dire⁴⁷⁵.

⁴⁷⁵ « Invejo – mas não sei se invejo – aqueles de quem se pode escrever uma biografia, ou que podem escrever a própria. Nestas impressões sem nexo, nem desejo de nexo, narro indiferentemente a minha

Les « impressions décousues », dont le lien n'est pas souhaité par le narrateur, constituent un Album de l'existence de l'écrivain. Les premières notes du livre datent de 1913, un an avant la création des hétéronymes Alberto Caeiro, Ricardo Reis et Álvaro de Campos, et Pessoa a travaillé à ce projet tout au long de sa vie. Composé de plusieurs fragments dont certains restent illisibles et d'autres inachevés – Pessoa n'en a publié que douze de ces fragments de son vivant – ce livre mouvant est une fiction qui condense les thèmes les plus chers à l'auteur en forme de prose poétique : le partage de la personnalité, la puissance du rêve et de l'imagination, le rôle de l'écrivain, la nécessité de la littérature, la solitude et l'opposition entre l'art et la vie. Il s'agit d'une encyclopédie de l'écriture, bien entendu inachevée et fictionnelle, car une encyclopédie de l'écriture moderne peut-être ne saurait être autre chose. L'attribution des écrits rassemblés dans *Livre de l'intranquillité* à l'hétéronyme Bernardo Soares a été tardive, car Pessoa hésitait à les signer avec son propre nom et aussi à les attribuer à son hétéronyme Caeiro⁴⁷⁶. Cet ouvrage majeur de la littérature occidentale est très présent dans l'œuvre de Tavares, bien que Pessoa n'y soit pas mentionné explicitement. Le nom de Pessoa n'apparaît, jusqu'à présent, que dans l'esquisse dessinée par Rachel Caiano⁴⁷⁷ du *Quartier* de Tavares, qui illustre les quatrièmes de couverture des éditions brésiliennes et portugaises de la série. Pessoa est annoncé comme un probable « Monsieur » à venir, auquel pourtant il n'y a pas encore d'ouvrage dédié. Nous savons qu'il habiterait le même immeuble de Monsieur Juarroz (qui nomme un livre déjà existant dans le *Quartier*, daté de 2004) et Monsieur Pirandello, pas très loin de la petite maison promise à Monsieur Borges –

autobiografia sem factos, a minha história sem vida. São as minhas Confissões, e, se nelas nada digo, é que nada tenho que dizer. » Fernando Pessoa, *Livre do desassossego. Composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa* [1982], São Paulo, Companhia das Letras, 2011 p. 56 ; Id., *Le Livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, trad. Françoise Laye, Paris, Christian Bourgois, 2011, p. 51.

⁴⁷⁶ Voir Richard Zenith, « Introdução », in Fernando Pessoa, *Livre do desassossego, op. cit.*

⁴⁷⁷ Une reproduction de cette illustration peut être consultée dans la troisième partie de cette thèse.

ces deux derniers restent, comme Monsieur Pessoa, des projets à venir. Force est de constater que, dans la *Biblioteca* de Tavares, parmi les 256 noms d'auteurs, n'en figure aucun portugais, alors qu'il y en a plusieurs brésiliens, comme Cecília Meireles, Clarice Lispector, Graciliano Ramos et Guimarães Rosa. Il me semble que dans ce cas il s'agit d'une stratégie de Tavares pour se démarquer d'un pays et d'une tradition pour essayer de se placer dans une constellation universelle d'écrivains. Mais cela ne veut pas dire que son œuvre ne porte pas un dialogue avec la tradition littéraire portugaise ; au contraire, comme signalé plus haut, il consacre un livre à Llansol et Molder (*Breves notas sobre as ligações*) et construit le roman en vers *Un voyage en Inde* (2010) – le seul volume à présent à intégrer la série « Epopéia » (*Épopée*) – comme un palimpseste à la fois camonien et joycien.

Dans les *Breves notas sobre as ligações*, Tavares signale la présence fantomatique de Pessoa en hypotexte par la triple répétition du mot « desassossego⁴⁷⁸ », qui en portugais renvoie quasi instinctivement au *Livre de l'intranquillité*. Je voudrais m'arrêter un instant sur la première mention, car elle semble effectivement être une référence indirecte à Pessoa. À partir d'une citation de Molder, le narrateur de Tavares réfléchit à deux hypothèses : soit une fiction est un mouvement, soit une fiction est une immobilité. Dans la seconde hypothèse, la vérité serait en mouvement, en attendant qu'elle croise une fiction, celle-ci immobile. Mais une fiction serait « quelque chose d'impatient et immuable » (« coisa impaciente e parada ») : « Et l'immobilité en intranquillité de chaque fiction est vue, d'en haut, comme un point. Et les fictions, dans leur ensemble, sont vues comme des immobilités impatientes qui peuvent être multipliés à l'infini, sans toutefois jamais croiser le mouvement calme et constant qu'est la vérité⁴⁷⁹. » Lorsqu'on lit cette curieuse hypothèse, on peut songer aux multiples états d'âme décrits par Bernardo Soares dans son immobilité, qui loue le rêve et l'invention comme seule véritable vie

⁴⁷⁸ Gonçalo M. Tavares, *Breves notas sobre as ligações*, op. cit., p. 48, 75 et 80.

⁴⁷⁹ « E a imobilidade em desassossego de cada ficção é vista, de cima, como um ponto. E as ficções, no seu conjunto, como imobilidades impacientes que podem ser multiplicadas até o infinito, jamais se cruzando, porém, com esse movimento calmo e constante que é a verdade. » *Ibid.*, p. 48.

possible. Dans un entretien, Tavares décrit cet ouvrage de Pessoa comme une condensation de tout savoir humain :

On trouvera une citation tirée du *Livre [de l'Intranquillité]* pour n'importe quel sujet. Cette phrase pourrait décrire également des livres religieux. Voici, donc, les effets évidents d'une implosion : tout ce qui avant semblait occuper beaucoup d'espace et tout ce qui avant semblait très différencié est désormais une chose uniforme et concentrée au minimum⁴⁸⁰.

En effet, le désir de concentration du langage, d'une puissance signifiante majeure de la poésie, se trouve dans la propre écriture de Tavares, comme on la voit formulée dans *A Perna esquerda de Paris* : « Dans un seul vers fort peut se cacher l'encyclopédie⁴⁸¹ ». Le premier livre publié par Tavares est un recueil de poèmes : *Livro da dança* (2001), suivi de deux autres jusqu'à présent, *Investigações : Novalis* (2002) et *I* (2004). Bien que la production poétique reste minoritaire dans l'ensemble de son œuvre, qui s'insère davantage dans le domaine de la prose, la poésie est souvent vantée dans ses écrits comme le genre qui concentre le plus le langage. Pour Tavares, écrire poétiquement n'est pas forcément écrire des vers : sa conception de l'écriture en prose suit le même principe de concentration que l'exprime Calvino dans sa leçon sur la rapidité : « Ma conviction est que l'écriture en prose ne saurait se

⁴⁸⁰ Je traduis. « Para qualquer assunto, enfim, encontraremos uma citação vinda do *Livro [do Desassossego]*. Uma frase que também pode ser ouvida quando se fala de livros religiosos. Eis, pois, os efeitos evidentes de uma implosão : tudo o que antes parecia ocupar muito espaço e tudo o que antes parecia tão diferenciado é agora coisa uniforme concentrada no mínimo. » Entretien accordé par Gonçalo M. Tavares en 2009 au site *Os livros ardem mal*. Cité par Júlia Studart, *O impacto da impressão...*, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁸¹ « Num único verso forte pode esconder-se a enciclopédia. » Gonçalo M. Tavares, *A perna esquerda...*, *op. cit.*, p. 18.

distinguer de l'écriture poétique ; dans l'un et l'autre cas, il s'agit de rechercher une expression nécessaire, unique, dense, concise, mémorable⁴⁸². »

Divisé en huit « livres », recueil de poèmes *I* affiche un moi lyrique qui se distingue nettement des instances de narration troubles des écrits que j'ai présentés jusqu'ici. Si dans les *Breves notas*, *l'Atlas do corpo...*, *Roland Barthes e Robert Musil*, *A perna esquerda...* et ainsi de suite, nous avons affaire à un narrateur démiurgique, étrange philosophe dont les propos sont souvent ironiques ou du moins absurdes, dans *I* il me semble que, par l'usage du moi poétique, Tavares dévoile sa conception de l'écriture de façon moins dérisoire. Le septième livre de *I*, intitulé « Autobiografia », fait écho à l'« histoire sans vie » de l'aide-comptable pessoien qui regarde le monde à partir de sa fenêtre, comme dans les vers : « Le monde avance et des choses arrivent / Et mon corps se recueille et fait ce qu'il doit faire⁴⁸³ ». Dans ces poèmes « autobiographiques », ressort une vision de l'écriture comme une déviation de la science, comme une seconde mathématique, à l'instar de « O mapa » (« La carte »), où Tavares écrit : « Entre la possibilité d'être souvent dans le juste / qu'offre la Mathématique, et la possibilité/ d'être souvent dans l'erreur, / Qui existe dans l'écriture (erreur d'*errance*, de marcher / Plus au moins sans but) j'ai choisi instinctivement/ La seconde. J'écris car j'ai perdu la carte⁴⁸⁴. » En portugais, le rapport entre les mots « erreur » et « errance » est plus marqué, car les deux sens partagent un même verbe dans le langage courant : « errar », que Tavares utilise dans la version originale, signifie aussi bien déambuler sans but que commettre une faute, alors qu'en français ce second sens est sans doute moins ordinaire.

La notion de la littérature et de l'art comme une errance, comme un cheminement sans but et sans utilité, se retrouve aussi dans *Monsieur Calvino* :

⁴⁸² Italo Calvino, *Leçons américaines*, op. cit., p. 85.

⁴⁸³ Je traduis. « O mundo avança e acontecem coisas / E o meu corpo recolhe-se e faz o que tem a fazer. » Gonçalo Tavares, *I*, [2004], Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2005, p. 155.

⁴⁸⁴ « Entre a possibilidade de acertar muito, existente / Na matemática, e a possibilidade de errar muito, / Que existe na escrita (errar de *errância*, de caminhar/ Mais ou menos sem meta) optei instintivamente/ Pela segunda. Escrevo porque perdi o mapa. » *Ibid.*, p. 161.

- Soudain, cependant, quelqu'un l'interrompt. [...]
- Monsieur... la rue Legrand, c'est par où ?
- Calvino répondit immédiatement :
- Première à droite, puis seconde à gauche. Ensuite, vous montez la rue jusque là-haut et vous y êtes. Un sacré bout de chemin, indiqua-t-il à l'homme égaré, dont il voulait se montrer solidaire. L'homme le remercia et s'éloigna.
- Calvino ne savait pas le moins du monde où pouvait se trouver la rue Legrand.
- [...] Il ne se sentait aucunement coupable : faire en sorte que les gens se perdent dans le quartier était un acte de généreuse sympathie. À l'instar de quelqu'un qui a plaisir à montrer un film ou à faire voir un livre qu'il a aimés, Calvino savait que si les gens parvenaient directement à destination, sans aucun détour, ils n'auraient jamais l'occasion d'explorer ces recoins que seuls découvrent ceux qui se sont complètement fourvoyés⁴⁸⁵.

Notons que, dans le passage cité, l'homme égaré demande à Monsieur Calvino où se trouve la rue Legrand. Or, à la fin du livre, c'est justement au bout de la rue Legrand que Monsieur Calvino rencontre l'infini, comme nous l'avons lu dans le chapitre précédent. Il est intéressant de remarquer une différence entre la version portugaise et la traduction française : dans le texte original, Monsieur Calvino trouve l'infini au bout de la rue Sevignon, alors que dans la version française c'est au bout de la rue Legrand⁴⁸⁶. Cela change considérablement la lecture du récit, car si l'infini

⁴⁸⁵ « De súbito, no entanto, foi interrompido. [...] – Senhor, onde fica a rua de Le Grand? Calvino respondeu, de imediato: – Primeiro direta, depois segunda à esquerda. Depois sobre a rua até lá em cima e é aí. Uma grande caminhada – murmurou, solidário, para o homem perdido. O homem agradeceu e afastou-se. Calvino nunca soubera onde ficava a rua Le Grand. [...] Não se sentia culpado ; de forma alguma : fazer com que as pessoas se perdessem no bairro era um ato de generosa simpatia. Como alguém que tem prazer em mostrar um filme ou um livro de que gostou, também Calvino sabia que se as pessoas fossem diretamente, sem qualquer desvio, para o seu destino, nunca teriam oportunidade de ver e conhecer cantinhos que só os homens muito perdidos descobrem. » Id., *O senhor Calvino, op. cit.*, p. 59-60 ; p. 65-66.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 69 ; p. 74-75. J'ai interrogé Tavares, lors d'une rencontre à São Paulo, à propos de cette différence : l'infini se trouve-t-il au bout de la rue Legrand ou au bout de la rue Sevignon ? Il m'a répondu que c'est au bout de la rue Legrand. Il attribue cette différence à une erreur dans les premières éditions du livre, qui a ensuite été corrigée et donc intégrée aux traductions. Erreur ou errance...

se trouve au bout de la rue Legrand, il s'agit du même endroit qu'il a indiqué, sans connaître le chemin, au passant égaré. On peut alors comprendre qu'il s'est lui-même perdu dans la ville, et que c'est grâce à cette erreur/errance que Calvino retrouve l'utopie de son écriture, comme nous l'avons vu dans les *Leçons américaines*. Ainsi, dans sa transformation de l'auteur Calvino en personnage de récit, Tavares lui ajoute une conception romantique de l'art comme déambulation, comme une déviation positive, qui est finalement éloignée de ce que Calvino (réel) énonce comme projet : « Je ne suis pas un adepte de la divagation ; disons que je préfère m'en remettre à la ligne droite, espérant qu'elle se poursuive à l'infini⁴⁸⁷ [...] ». Il y a donc un côté dérisoire à la fin de *Monsieur Calvino* : le personnage croit qu'il suit une ligne droite, entre deux trottoirs parfaitement parallèles, mais ils sont légèrement inclinés, en menant à une voie sans issue ; et, qui plus est, au moins dans la version française, il y arrive évidemment en déambulant, égaré par les chemins de la ville – comme nous l'avons appris, Monsieur Calvino « ne savait pas le moins du monde où pouvait se trouver la rue Legrand ». Or, c'est tout le contraire de ce que Calvino (l'auteur) revendique comme méthode d'écriture : s'il trouve trop d'obstacles, dit-il, il « calcule la série de segments de droite susceptibles de [le] conduire hors du labyrinthe dans le plus court délai possible⁴⁸⁸ ». Ainsi, il me semble que Tavares se moque très gentiment de Calvino lorsqu'il fait rencontrer son homonyme et l'infini après une dérive. Je dirai que Tavares ajoute une touche de Pessoa dans son portrait de Calvino, car cette vision de l'art comme déviation est très présente dans le *Livre de l'intranquillité*, dont le fragment 330 mérite ici une longue citation :

Pourquoi l'art est-il beau ? Parce qu'il est inutile. Pourquoi la vie est-elle si laide ? Parce qu'elle est un tissu de buts, de desseins et d'intentions. Tous ses chemins sont tracés pour aller d'un point à un autre. Je donnerais beaucoup pour un chemin conduisant d'un lieu d'où personne ne vient, vers un lieu où

⁴⁸⁷ Italo Calvino, *Leçons américaines*, op. cit., p. 83-84.

⁴⁸⁸ *Ibid.*

personne ne va. Que j'aimerais consacrer ma vie à la construction d'une route commençant en plein milieu d'un champ, et allant se perdre au beau milieu d'un autre ; une route qui, prolongée, aurait son utilité, mais qui resterait à jamais, sublime, une moitié de route.

La beauté des ruines ? Celle de ne plus servir à rien.

La douceur du passé ? C'est de nous le remémorer, et, ce faisant, de le rendre présent – ce qu'il n'est pas et ne peut pas être : l'absurdité, mon amour, l'absurdité.

Et moi qui parle ainsi – pourquoi écrire ce livre ? Parce que je le sais imparfait. Totalement rêvé, ce serait la perfection ; écrit, il se déperfectionne : c'est pourquoi je l'écris.

Et surtout, comme je défends l'inutile et l'absurde, j'écris ce livre pour mentir à moi-même, pour trahir ma propre théorie.

Et la gloire suprême de tout cela, mon amour, c'est de penser que rien de tout cela peut-être n'est vrai, et que je ne le crois pas vrai moi-même⁴⁸⁹.

Notons que Pessoa sépare ici la vie de la littérature en terme de chemin : alors que dans la vie on cherche toujours des raisons, des objectifs, dans l'écriture c'est l'inutilité même, c'est la voie sans début ni fin, qui fait sens. Nous revenons donc au thème, exploré plus haut, du langage littéraire comme celui qui s'écarte de l'échange habituel de la langue, entre référent et signifiant. Thème mallarméen de la littérature contre le « Reportage universel », repris par Barthes notamment dans « Leçon » et dans *La Préparation...*, et qui se trouve également éparpillé dans plusieurs écrits de Tavares. Chez ce dernier, qui voit dans la poésie la capacité de contenir une encyclopédie, il y a comme chez Barthes une idée forte de littérature come *mathésis*,

⁴⁸⁹ « Por que é bela a arte? Porque é inútil. Por que é feia a vida? Porque é toda fins e propósitos e intenções. Todos os seus caminhos são para ir de um ponto para o outro. Quem nos dera o caminho feito de um lugar donde ninguém parte para um lugar para onde ninguém vai. Quem dera a sua vida a construir uma estrada começada no meio de um campo e indo ter ao meio de um outro; que, prolongada, seria útil, mas que ficava, sublimemente, só o meio de uma estrada. A beleza das ruínas? O não servirem já para nada. A doçura do passado? O recordá-lo, porque recordá-lo é torná-lo presente, e ele nem o é, nem o pode ser — o absurdo, meu amor, o absurdo. E eu digo que isto – por que escrevo eu este livro? Porque o reconheço imperfeito. Calado seria a perfeição; escrito, imperfeição-se; por isso o escrevo. E, sobretudo, porque defendo a inutilidade, o absurdo, [...] — eu escrevo este livro para mentir a mim próprio, para trair a minha própria teoria. E a suprema glória disto tudo, meu amor, é pensar que talvez isto não seja verdade, nem eu o creia verdadeiro. » Fernando Pessoa, *Livro do desassossego*, *op. cit.*, p. 310-311 ; p. 351.

comme savoir multiple, comme nous le verrons par la suite. Ainsi, l'image de l'encyclopédie s'assimile à l'image de la littérature même et apparaît sous le signe de l'accumulation inutile, absurde, et, en même temps, concentration puissante et magique du tout, à l'instar de l'Aleph du récit de Borges.

c) *La littérature, une seconde mathématique*

Le thème de l'encyclopédie est au cœur même des préoccupations d'un autre habitant du Quartier : Monsieur Henri, nommé d'après Henri Michaux, et qui voit le monde sous l'influence de l'absinthe. Les informations inutiles qu'il accumule, depuis l'invention du microscope jusqu'au rapport entre le travail des fourmis et les tremblements de terre, deviennent déformées sous le prisme du puissant alcool :

... je lis tous les jours l'encyclopédie pour pouvoir avoir accès à ces informations indispensables – dit Monsieur Henri.
... un homme ne peut vivre sans informations...
... l'information – dit Monsieur Henri, en enroulant un peu sa langue – l'information est l'autre face de l'absinthe⁴⁹⁰.

L'absinthe, comme la littérature, est l'autre face de l'information car elle a la capacité de transformer la vie et le monde en art, elle est le revers même de l'Universel Reportage. À la manière du *Poème du Haschisch* (1858) de Baudelaire, qui prône cette drogue comme celle qui donne à l'artiste « le goût de l'infini » (titre

⁴⁹⁰ Je traduis. « ... eu leio diariamente a enciclopédia para poder ter acesso a estas informações imprescindíveis – disse o senhor Henri. ... é impossível um homem viver sem informação. ... a informação – disse o senhor Henri, já com a língua meio enrolada – a informação é o outro lado do absinto. » Gonçalo Tavares, *O senhor Henri e a enciclopédia* [2003], Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2012, p. 31.

même de la première partie du poème⁴⁹¹), Monsieur Henri réfléchit souvent sur le pouvoir de l'absinthe de faire obtenir « une réalité meilleure⁴⁹² ». La drogue et la littérature s'assimilent, ainsi, en tant que connaissances vitales, encyclopédies retorses qui miment le discours scientifique pour mieux vanter l'absurdité. J'ai signalé dans la première partie de la thèse le rapport de l'écriture de Tavares aux nombres et chiffres et à l'apparence du raisonnement, son usage poétique du nombre comme dans le *Fourier* lu par Barthes, qui selon le critique réalise un « système éperdu ». Plus haut, j'ai souligné l'errance/erreur de la littérature dont Tavares fait l'éloge en opposition à la certitude de la mathématique : de même que le « je » de Tavares dans *I* choisit la littérature en dépit de la mathématique, Monsieur Henri fait un étrange raisonnement (évidemment conduit par l'absinthe) où il conclut que la poésie est une espèce de « seconde » mathématique, surgie d'un combat qui s'est produit dans « les anciens temps » et qui a imposé la mathématique que nous connaissons aujourd'hui comme vainqueur :

... Qui nous dit, donc, que la mathématique que nous avons n'a pas gagné à coup de muscles et d'armes ? ... je crois que la seconde mathématique, celle qui s'est perdue dans les temps, a donné naissance, par chemins et sous-chemins, à la poésie – dit monsieur Henri. ... mais ce n'est pas certain... c'est un calcul poétique... encore un verre d'absinthe, s'il vous plaît. Et vite⁴⁹³.

⁴⁹¹ Le poème de Baudelaire est une référence importante pour Henri, qui affirme que « l'infini vient dans l'absinthe » (« o infinito vem no absinto »). Tavares écrit, encore : « Et monsieur Henri, en levant son index, demanda : un infini encore, s'il vous plaît. Et qu'il soit grand ! » (« E o senhor Henri, levantando o dedo indicador da mão, pediu ainda: mais um infinito, por favor. E dos grandes ! » *Ibid.*, p. 41.

⁴⁹² « ... il est vrai que si un homme mélange l'absinthe à la réalité il obtient une réalité meilleure. mais il est vrai aussi que si un homme mélange l'absinthe à la réalité il obtient une plus mauvaise absinthe ». (« ... é verdade que se um homem misturar absinto com a realidade fica com uma realidade melhor... mas é também certo que se um homem misturar absinto com a realidade fica com um absinto pior. ») *Ibid.*, p. 63.

⁴⁹³ « ... Quem nos diz, pois, que a matemática que temos não venceu pelo músculo e pela arma? ... a segunda matemática, a que se perdeu nos tempos, acredito que deu origem, por caminhos e subcaminhos, à poesia - disse o senhor Henri. ... mas isso não é uma certeza. ... é um cálculo poético. mais um copo de absinto, por favor. E rápido. » *Ibid.*, p. 34.

La poésie est ainsi une mathématique perdante et perdue : elle a été vaincue lors de la bataille contre la première mathématique, qui s'est imposée comme unique ; elle s'est aussi fourvoyée par des « chemins et sous-chemins », plongée dans l'erreur et dans l'errance. L'œuvre de Tavares se construit comme une recherche de cette mathématique seconde, de ce langage hors de toute norme (mais dans la norme même de la langue) qui est la littérature. Mais au lieu d'établir une recherche par le moyen des contraintes et formules telles que se proposait l'Oulipo, Tavares le réalise par un « système éperdu » comme celui de Fourier analysé par Barthes : sous l'apparence du raisonnement et de l'exactitude, c'est l'errance qui s'impose, sous forme d'une encyclopédie délirante, une compilation de connaissances et une épistémologie même de cette compilation, puisée dans l'absurdité et, plus qui est, dans la fiction.

La démarche encyclopédique de Tavares nous ramène encore une fois à Barthes : davantage qu'une seconde mathématique déviée, la littérature est *mathésis*, somme de tout savoir : « [...] En cela véritablement encyclopédique, la littérature fait tourner les savoirs, elle n'en fixe, n'en fétichise aucun; elle leur donne une place indirecte, et cet indirect est précieux⁴⁹⁴ », écrit Barthes. En effet, lorsque Tavares compare le chemin droit du savoir mathématique à la dérive de la poésie ou lorsqu'il définit la poésie comme une « science individuelle⁴⁹⁵ », on peut y écouter des échos de la célèbre phrase de Barthes dans « Leçon » : « La science est grossière, la vie est subtile, et c'est pour corriger cette distance que la littérature nous importe⁴⁹⁶. » Dans le *Roland Barthes par Roland Barthes*, l'auteur avait déjà abordé la littérature comme *mathésis*, mais pour conclure qu'en réalité elle ne pouvait pas l'être dans la modernité :

⁴⁹⁴ Roland Barthes, « Leçon », in *OC V*, p. 434.

⁴⁹⁵ Gonçalo Tavares, *Breves notas sobre a ciência*, *op. cit.*, p. 80.

⁴⁹⁶ *Ibid.*

[...] Le savoir déserte la littérature qui ne peut plus être ni *Mimésis*, ni *Mathésis*, mais seulement *Sémiosis*, aventure de l'impossible langagier, en un mot : *Texte* (il est faux de dire que la notion de « texte » redouble la notion de « littérature » : la littérature *représente* un monde fini, le texte *figure* l'infini du langage : sans savoir, sans raison, sans intelligence)⁴⁹⁷.

Comme *mathésis*, la littérature moderne, le Texte dans le sens barthésien forcément échoue, car il ne veut ni apprendre ni représenter ; il veut remuer le langage. Il n'empêche que Barthes y trouve une sorte d'utopie encyclopédique, s'intéressant aux formes totalisantes de la littérature, notamment le Livre mallarméen et la notion de « bariolage » de la théorie romantique allemande, qu'il évoque aussi dans *La Préparation...* Barthes rappelle le projet chez des auteurs comme Novalis et Schlegel de réunir philosophie, science, art, littérature, journal quotidien, écriture de soi... C'est justement ce modèle qui « préfigure théoriquement⁴⁹⁸ » ce que Barthes appelle Texte. La notion de « bariolage », ou en grec « *poikilos* », s'appuie sur l'indécision générique, dont un un exemple serait l'*Encyclopédie* (1966) de Novalis, citée par Barthes comme modèle formel pour sa *Vita Nova*, à côté des *Pensées* de Pascal. La conception de Novalis de chaque morceau comme valant pour toute l'unité conduit, confirme Barthes vers une définition du fragment. Le critique français imaginait son Roman comme une somme bigarrée de plusieurs genres, qui se réuniraient grâce à la forme discontinue du fragment. Dans un feuillet de *Vita Nova*, Barthes écrit :

- Les Frgmts : réaliseraient la théorie du Ποικιλος, du Roman romantique, du Roman absolu : de rédaction dense, voire elliptique, toujours très « intelligente » (surveillance rigoureuse)

⁴⁹⁷ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, in *OC IV*, p. 694.

⁴⁹⁸ Id., *La Préparation...*, *op. cit.*, p. 267.

→ Travail lent, acharné – pas seulement de la Forme, mais aussi (nouveau pour moi) de la Pensée⁴⁹⁹

Même avant de s'intéresser aux formes totalisantes de la littérature, Barthes avait déjà étudié la forme encyclopédique à proprement parler. Dans « Les planches de l'encyclopédie » (1964), il analyse la grammaire des images dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert sous une perspective linguistique, observant l'organisation de l'iconographie par rapport aux axes paradigmatique et syntagmatique. Mais Barthes ne se limite pas à l'analyse structurale d'une forme surgie en France au XVIII^e siècle et tire l'*Encyclopédie* vers les vertiges du langage poétique, où il semble esquisser une anticipation de la notion de Texte qu'il développera plus tard. L'encyclopédie est poétique, affirme Barthes, car en affichant dans ses planches les variations graphiques de la perception d'un objet, elle obtient un effet de disproportion semblable à celui de la poésie, comme Baudelaire l'avait montré dans son *Poème du haschisch*. À force de didactisme visuel, « le dessin encyclopédique fait éclater le monde exact qu'il se donne au départ⁵⁰⁰ » et cette « subversion », écrit Barthes, dépasse l'idéologie même pour atteindre « d'une manière infiniment plus grave, la rationalité humaine⁵⁰¹ ». Cette lecture de l'encyclopédie des Lumières comme un dispositif surréaliste avant la lettre (il utilise en effet le mot « surréaliste » dans son texte) donne à voir la vision du langage par Barthes, pour qui le système est sa propre subversion – comme il écrivait dans *Sade, Fourier, Loyola* : « l'écriture doit mobiliser en même temps une image et son contraire⁵⁰² ». Le travail de Tavares, y compris dans sa dimension visuelle, accomplit cette folle démarche encyclopédique : dans le « système éperdu » des « tables littéraires », comme nous l'avons vu dans la première partie de la thèse, aussi bien que dans l'iconographie de son *Atlas do corpo e da imaginação*. Les images

⁴⁹⁹ Id., « Transcription de Vita Nova », in *OC V, op. cit.*, p. 1016.

⁵⁰⁰ Id., « Les planches de l'encyclopédie », *Nouveaux essais critiques*, in *OC IV*, p. 52.

⁵⁰¹ *Ibid.*

⁵⁰² Id., *Sade, Fourier, Loyola*, in *OC III*, p. 797

produites par le collectif d'artistes Os Espacialistas, qui illustrent abondamment tout l'ensemble de ce dernier ouvrage, semblent avoir la fonction même de subvertir le côté savant du texte, issu de la thèse doctorale de Tavares. Les photographies, d'allure souvent surréaliste, donnent à voir l'étrangeté du corps : déformé par une perspective artificieuse, rendu inouï par la proximité avec d'autres objets comme des briques et des ciseaux, tordu par des positions insolites... L'encyclopédie corporelle de Tavares réalise dans le texte une recherche consciencieuse sur la corporalité, mais en même temps elle bouleverse cette quête philosophique par l'iconographie extravagante, d'autant plus qu'elle complexifie son auctorialité : elle n'a pas été produite par Tavares, mais par une instance d'emblée collective – un groupe d'artistes. Au-delà de l'illustration, ces images ont une grammaire propre (comme les planches de l'encyclopédie analysées par Barthes), qui ébranle le discours rationnel. Il ne s'agit pas non plus d'une simple intrusion des Espacialistas dans la recherche de Tavares, mais d'un discours second – en ce sens semblable aux notes de bas de page fournies par la compagne de Raczymow, Anne Amzallag, dans *Eretz*. Avec une complication : Tavares se réapproprie ce second discours, non seulement en signant le volume de son nom et englobant de ce fait tout l'ouvrage (tel Raczymow dans *Eretz*), mais aussi en dotant ces images de légendes, parfois descriptives (« L'homme qui porte des cercles⁵⁰³ »), parfois interprétatives (« Ruban à mesurer de l'horizon autour de la tête d'un homme⁵⁰⁴ »), parfois narratives (« Comment les maisons sont-elles faites ? [...] Au lieu de laisser ses empreintes, l'homme fait un tracé – et ainsi l'empreinte animale est remplacée par la ligne droite qui définit la civilisation⁵⁰⁵ ») et toujours poétiques.

Les différentes dimensions de l'encyclopédie dans l'œuvre de Barthes semblent ainsi avoir un prolongement dans l'œuvre de Tavares : d'abord par la notion

⁵⁰³ « O homem que carrega círculos. » Gonçalo M. Tavares, *Atlas do corpo...*, op. cit., p. 173.

⁵⁰⁴ « Fita métrica do horizonte em redor da cabeça de um homem. » *Ibid.*, p. 300.

⁵⁰⁵ « Como se fazem casas ? [...] Em vez de pegadas, o homem faz um traço – e assim se substitui a pegada animal pela recta que define a civilização. » *Ibid.*, p. 45.

de la littérature comme *mathésis* ; ensuite sous forme du Roman conçu non pas comme un récit continu, mais comme roman absolu, *poikilos* à l'image de la théorie romantique – d'autant plus que le modèle de Barthes, l'*Encyclopédie* de Novalis, est aussi important pour Tavares, qui lui consacre le titre d'un recueil de poèmes, *Investigações : Novalis* – ; et finalement l'inventaire d'objets hétéroclites comme un projet de compréhension du monde qui déborde la rationalité pour atteindre le surréalisme, que j'ai appelé plus haut une épistémologie absurde.

2.3. La « petite » encyclopédie de Raczymow : le moi, la Shoah

Dans sa dernière « leçon américaine » sur la Multiplicité, Calvino définit l'encyclopédisme comme la caractéristique fondamentale du roman moderne et postmoderne. En analysant des œuvres de Carlo Emilio Gadda, Robert Musil, Paul Valéry, Raymond Queneau et Georges Perec, l'écrivain italien affirme que le « véritable chef de file⁵⁰⁶ » de ces auteurs est Flaubert et son œuvre inachevée, *Bouvard et Pécuchet*. Si l'entreprise scientifique des deux personnages autodidactes est pathétique puisqu'ils finissent par détruire chaque savoir qu'ils essaient d'appréhender, cette expérience est accompagnée de l'apprentissage ou de l'« illustration » de Flaubert, comme le dit Calvino. Car l'écrivain français affirme dans des lettres avoir lu plus d'un millier de livres et de manuels pour donner de la vraisemblance à la quête de Bouvard et Pécuchet. Pour Calvino, le « fil encyclopédique » devrait continuer à se dérouler dans la littérature de l'avenir.

⁵⁰⁶ Italo Calvino, *Leçons américaines*, op. cit., p. 181.

Peut-être objectera-t-on que plus l'œuvre tend à multiplier les possibles, plus elle s'éloigne de cet unicum qu'est le *self* qui écrit, la sincérité intérieure, la découverte de sa vérité. Bien au contraire, répondrai-je : qui sommes-nous, qu'est chacun de nous, sinon une combinaison d'expériences, d'informations, de lectures, de rêveries ? Chaque vie est une encyclopédie, une bibliothèque, un inventaire d'objets, un échantillonnage de styles, où tout peut se mêler et se réorganiser de toutes les manières possibles.

Mais peut-être tiendrai-je à répondre d'une autre manière : en appelant de mes vœux une œuvre conçue hors du *self*, une œuvre qui nous permette d'échapper à la perspective limitée d'un moi individuel, non seulement pour accéder à d'autres moi semblables au nôtre, mais pour donner la parole à ce qui ne parle pas, l'oiseau posé sur la gouttière, l'arbre au printemps et l'arbre en automne, la pierre, le béton, le plastique⁵⁰⁷ ...

Calvino conçoit le roman encyclopédique comme débordant la perspective individuelle et pouvant faire parler ce qui n'a pas de voix, comme l'oiseau, l'arbre... Ces images font penser à la fascination de Barthes pour le haïku, qu'il étudie dans la partie « De la vie à l'œuvre » du cours sur *La Préparation...* Comme nous l'avons vu, l'intérêt de Barthes pour cette forme poétique accompagne son désir d'écrire une œuvre qui dépasse l'expérience individuelle pour dire l'amour pour l'autre. Il est possible d'imaginer le Roman de Barthes comme une encyclopédie fictionnelle de toute chose réunie par un moi, mais qui en même temps s'éloignerait de l'égotisme. Raczymow, lui aussi, exprime souvent le souhait de faire parler ceux qui n'ont pas de voix : les morts de sa famille, « ses » morts à lui, et par extension les disparus de la Shoah. Ce désir, pourtant, ne résulte pas d'une « œuvre conçue hors du *self* », mais au contraire en l'acte de raconter le moi en essayant de saisir les autres existences qui l'entourent. Revenir sur ses origines représente, pour Raczymow, un effort pour parler de soi-même et en même temps faire parler ce qui n'a pas de voix : le vide, le néant laissé par l'extermination des Juifs et par l'élimination de ses tracés par le

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 194-195.

régime nazi. L'écriture de Raczymow fonctionne, ainsi comme une « petite⁵⁰⁸ » encyclopédie de l'existence. C'est l'hypothèse que je voudrais développer dans les lignes qui suivent.

Dans l'œuvre de Raczymow, l'encyclopédisme le plus évident est celui de *Bloom & Bloch*, examiné plus haut comme une équivalence, à l'ère du spectacle, du positivisme parodique incarné par *Bouvard et Pécuchet*. Contrairement aux copistes flaubertiens, Bloom et Bloch ne se donnent même pas la peine d'étudier davantage, se limitant à bavarder sur leur culture générale acquise par les *mass media*. La parodie de l'érudition fait quand même partie du récit, surtout par le biais des étymologies absurdes, où les deux amis constatent que tous les mots français et anglais viennent de l'hébreu. Comme le note Hanania, l'interprétation hébraïsante du monde que font Bloom et Bloch renvoie à un principe créateur, de sorte que leur conversation suit « une entreprise herméneutique à la recherche de la vérité : retrouver l'homme (juif) derrière le signe⁵⁰⁹ » :

Bouvard et Pécuchet se livraient à un renouvellement pathétique des sciences et techniques de la fin du dix-neuvième siècle, Bloom et Bloch, eux, procèdent à une ré-interprétation sémiologique du monde en cherchant (dans une pratique farfelue des étymologies) les racines des hommes sous les racines des mots. Peu importe que leurs langues respectives soient issues du latin ou du bas-allemand, peu importe que les noms qu'ils explorent soient communs ou propres, tout vocable a, selon eux, une ascendance hébraïque et tous les peuples une origine unique, nettement sémitique⁵¹⁰.

⁵⁰⁸ Je m'approprie ici l'adjectif utilisé par Raczymow pour décrire ses propres livres, comme dans *Le Cygne invisible* : « [...] Chaque fois que j'avais écrit un livre, même un petit livre, même un livre de rien du tout, un livre qui ne comptait que pour moi seul, un livre dont les autres diraient, avec raison sans doute, Ah, ce n'est que ça, je pensais chaque fois que ce serait là mon dernier [...] ». Henri Raczymow, *Le Cygne invisible*, Paris, Melville, 2004, p. 152-153.

⁵⁰⁹ Cécile Hanania, « "Bloom & Bloch" d'Henri Raczymow... », art. cit., 1032.

⁵¹⁰ *Ibid.*

La pratique étymologique saugrenue de Bloom et Bloch s'insère, il me semble, dans une quête de Raczymow pour restituer une mémoire défectueuse, une « mémoire trouée », comme la définit l'auteur dans un essai ainsi intitulé et daté de 1986. Dans ce texte, issu d'une conférence en Sorbonne, Raczymow passe en revue ses écrits, dont *La Saisie* (1973), son premier roman, qui met en scène le monologue d'un personnage assis sur une chaise, dans une chambre vide. Le narrateur remémore les moments où « ils » (on ne sait pas qui) ont envahi sa maison et saisi tous ses meubles et ses photographies collées au mur. Dans une démarche résolument expérimentale, inspirée des techniques du Nouveau Roman, le narrateur s'interroge tout le temps sur la possibilité de raconter une histoire. En examinant ses débuts dans « La mémoire trouée », Raczymow affirme que, bien que dans sa jeunesse il possède un « immense désir d'écrire⁵¹¹ », il éprouve en même temps la sensation qu'il n'a rien à dire. S'il croit dans un premier temps que c'était pour des raisons idéologiques et esthétiques que les théories du Nouveau Roman l'attirent, il comprend plus tard qu'en réalité c'est parce qu'elles montrent qu'il faut raconter ce « rien » :

Ce que je devais comprendre par la suite, c'était que, précisément, je n'avais, sinon rien à dire (j'aurais pu dire, écrire, comme beaucoup, n'importe quoi), mais j'avais à dire le rien. Ce qui n'est pas la même chose. Et puis quelques années et quelques livres passèrent, et je découvris un jour que ce rien que j'avais à dire, à écrire, à explorer, à élaborer en phrases, en séquences, en livres, que j'avais à dire comme un rien positif, c'était ma propre judéité. Ma judéité n'était pas rien, elle était le rien, une sorte d'entité propre, avec un poids, une valeur, une forme ou des formes possibles, des contours, des couleurs, un ancrage⁵¹².

⁵¹¹ Henri Raczymow, « Le mémoire trouée », *Pardès*, n° 3, 1986, p. 177. À l'origine de cet article se trouve une communication au Colloque des écrivains juifs, le 12 janvier 1986 en Sorbonne, sous le titre « Exil, mémoire, transmission ».

⁵¹² *Ibid.*

Six ans après *La saisie* sort *Contes d'exil et d'oubli* (1979), que Raczymow décrit comme son « premier livre juif⁵¹³ ». Ce livre aborde l'absence dont il était question dans son premier roman, mais cette fois-ci dans une inscription juive : il s'affiche comme un recueil d'histoires de la vie en Pologne des aïeux du narrateur, issu de deux familles juive-polonaises. Peu après, dans *Rivières d'exil* (1982), qui se passe dans le quartier parisien de Belleville dans les années 1950, le narrateur Mathieu Szpiro et son frère Dominique écoutent des fables de Pologne que leur raconte leur grand-père Simon Dawidowicz. La Shoah n'était pas encore en scène dans l'œuvre de Raczymow et ne devient racontable que dans *Un cri sans voix* (1985), sur lequel je reviendrai plus loin.

Dans une étude comparatiste sur Raczymow, Perec et Modiano, Annelies Schulte Nordholt analyse comment la mémoire absente de la Shoah prend une forme autobiographique et photographique chez les trois auteurs. Dans le cas de Raczymow, cela devient exemplaire dans *Reliques* (2005), qui se construit en tant qu'album de famille. Le montage des photos d'archive et des images plus récentes suit un ordre chronologique et toute la composition remonte à la figure de l'auteur. Comme le remarque Nordholt, « et pourtant, il y a quelque chose qui cloche dans cette chronologie, car elle ne saurait trouver son fondement en elle-même. Là où toute autobiographique traditionnelle commence par l'événement de la naissance, ici tout commence par une photo floue, prise en Pologne en septembre 1939, bien avant la naissance de l'auteur⁵¹⁴ ».

Il s'agit d'une image que le grand-oncle de Raczymow, Noïoch Oksenberg, a offerte à l'auteur. « C'est une scène de massacre⁵¹⁵ », comme la décrit Raczymow : elle montre un groupe d'hommes juifs assis par terre dans le village de Konskie (ou Kinsk, selon la prononciation juive) et comporte une légende, écrite en yiddish par

⁵¹³ *Ibid.*

⁵¹⁴ Annelies Schulte Nordholt, *Perec, Modiano, Raczymow. La génération d'après et la mémoire de la Shoah*, Amsterdam/ New York, Rodopi, 2008, p. 301.

⁵¹⁵ Henri Raczymow, *Reliques, op. cit.*, p. 15.

Oksenberg sous l'image et traduite par Szulim Rozemberg à la demande de l'auteur. Oksenberg a obtenu l'image lors d'une visite au village de Konskie en Pologne, dans les années 1960. Selon la légende, « voici les Juifs que les Allemands ont fusillés quand les Allemands sont arrivés à Kinsk. Cela est arrivé au cinquième jour de l'arrivée des Allemands⁵¹⁶ ». Ensuite, la légende liste 10 noms numérotés, que Raczymow reproduit dans le livre. L'auteur se demande qui a pris cette photo (un Allemand ? Un Polonais ?) et dans quel but. Il essaie de lire dans le visage des hommes la terreur, la résignation. L'image qui s'ensuit est la reproduction d'une carte postale, envoyée depuis Konskie par Rachela Oksenberg à sa fille Mania, la grand-mère de Raczymow, à Paris. Écrite en polonais, car il était interdit d'écrire en yiddish sous l'occupation nazie, la carte est une demande à Mania de lui envoyer des nouvelles et des vieilles robes et bas, car tout devenait très cher dans le village. Raczymow croit que l'envoi de la carte, traduite par Jacques Burko à sa demande, date de peu avant le printemps de 1941, lorsqu'on a fermé le ghetto de Konskie. L'extermination de la plupart de la population de Konskie, qui était juive en sa majorité, a eu lieu en 1942.

Cette carte n'est pas pour moi un document, une pièce d'archives, une pièce à conviction du crime incommensurable qui s'apprête à être commis là. C'est plus et c'est moins. C'est la trace d'une origine. Une provenance. Un point d'ancrage et d'encrage. Un encrier où je trempe ma plume. D'où mon sang prend sa source. J'aurais pu naître américain, argentin, australien, mon sang d'encre eût quand même coulé de là, de cette source⁵¹⁷.

Le jeu de mots entre « ancrage » et « encrage », qui établit un lien entre l'origine de la vie (par l'ancestralité) et l'origine de l'écriture rejoint l'idée de Raczymow, exprimée dans « La mémoire trouée », que le premier mobile de sa création littéraire est la disparition des Juifs, voire davantage le vide laissé par leur

⁵¹⁶ Cité par *Ibid.*

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 22-23.

disparition et l'absence de renseignements sur leur passé. Comme nous l'avons vu plus haut, le mot « ancrage » y apparaissait déjà associé à sa judéité : « Ma judéité n'était pas rien, elle était le rien, une sorte d'entité propre, avec un poids, une valeur, une forme ou des formes possibles, des contours, des couleurs, un ancrage⁵¹⁸. »

Toujours dans « La mémoire trouée », Raczymow écrit :

Vous connaissez aussi la théorie du kabbaliste Luria. Dieu, pour laisser advenir sa création, s'est retiré en lui-même en un point, et par là instaura un vide. Dans mon travail, un tel vide est rendu possible par cette mémoire absente dont je parlais. Elle est chez moi le moteur de l'écriture. Et mes livres ne cherchent pas à combler cette mémoire absente – je n'écris pas, banalement, pour lutter contre l'oubli – mais à la présenter, justement, comme absente. Je tente de restituer une non-mémoire, par définition irrattrapable, incomblable⁵¹⁹.

En effet, les livres autobiographiques qui suivront ce texte tâcheront d'entourer le vide avec des mots (et des images dans le cas de *Reliques*), comme si Raczymow cherchait à donner un corps flou et fantasmatique aux souvenirs fragiles et à l'absence d'informations sur ses ancêtres. Composé comme un album iconographique de souvenirs qui intègre un repli sur le passé et sur l'écriture, et en même temps une grande hésitation face à la capacité de l'image de « dire » véritablement quelque chose, *Reliques* atteste d'une forte présence de *La Chambre claire* (1980). Il est connu que le dernier livre de Barthes suit une double et même contradictoire mission – celle de théoriser la photographie sur la base des émotions, dans la première partie ; celle de rendre compte de la mort insurmontable de sa mère, dont l'image plus puissante et douloureuse (la photographie dans le jardin d'hiver) est commentée par Barthes mais jamais montrée, car elle ne saurait avoir un même effet

⁵¹⁸ Id., « La mémoire trouée », art. cit., p. 177.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 180-181.

pour le lecteur. Ce livre, bien qu'il ne soit pas explicitement mentionné dans *Reliques*, est cité longuement par Raczymow dans un essai publié trois ans auparavant et intitulé « Mémoire, oubli, littérature. L'effacement et sa représentation » (2002). L'auteur y retient surtout les pages où Barthes essaie de saisir le sentiment que peut provoquer une image photographique et qu'il nomme « Pitié », qui est plus large que le sentiment amoureux. « [...] Dans la mort des autres, c'est la notre qui se donne à lire, écrit Raczymow. Et ce sentiment de pitié, c'est aussi la pitié qu'on a pour soi-même⁵²⁰. »

Comme le rappelle Schulte Nordholt dans son étude sur *Reliques*, où elle le rapproche aussi de *La Chambre claire*, plusieurs commentateurs interviendront dans la médiation de la photo des Juifs de Konskie et de la carte postale envoyée par Rachela Oksenberg : deux traducteurs, le grand-oncle qui a légendé la première, et Raczymow lui-même, qui les publiera et restituera leur contexte. Nordholt souligne ici l'« importance de l'exégèse, bien conforme à la tradition juive⁵²¹ ». Une autre image qui pourrait être considérée hors lieu dans la biographie de l'auteur mais qui sert à le « raconter » est présente dans *Reliques* : l'une des dernières lettres de Maurice Sachs, datée probablement de 1945, où l'écrivain collaborationniste rédige une notice autobiographique et fait référence à lui-même en utilisant la troisième personne et en se définissant comme un « moraliste sceptique et pessimiste joyeux⁵²² ». Raczymow, qui est l'auteur d'une longue biographie sur Sachs (*Maurice Sachs. Ou les travaux forcés de la frivolité*, 1988), ne commente pas le contenu de la lettre, et se contente d'expliquer brièvement sa présence dans *Reliques* par un aveu :

Quand j'ai publié, en 1988, ma biographie sur Maurice Sachs (j'allais écrire : mon autobiographie), des proches se sont

⁵²⁰ Id., « Mémoire, oubli, littérature. L'effacement et sa représentation », in Charlotte Wardi et Pèrel Wilgowitz (éds.), *Vivre et écrire la mémoire de la Shoah. Littérature et psychanalyse*, Alliance Israélite Universelle, 2002, p. 50.

⁵²¹ Annelies Schulte Nordholt, *Perec, Modiano, Raczymow*, op. cit., p. 302.

⁵²² Lettre reproduite dans Henri Raczymow, *Reliques*, op. cit., p. 42.

récriés à l'abomination d'écrire sur pareille ordure. C'est vrai. J'avais au moins un point commun avec lui, de l'ordre de l'idée fixe : revenir sans cesse sur l'écriture de sa propre vie. Comme si quelque chose s'était mal goupillé au départ, au tout départ, et qu'il fallait passer tout le reste de sa vie à rajuster, à rattraper, à réparer cette bévue : sa venue au monde⁵²³.

Pour réparer la « bévue » de sa venue au monde (après la Shoah, après aussi la mort du « grand écrivain », comme nous le verrons dans la prochaine partie de la thèse), l'action de raconter sans cesse sa propre vie recèle un mouvement discontinu, qui n'arrive pas à donner un sens intégral à l'existence. Mais c'est toute l'écriture moderne (et postmoderne) qui est concernée par cette difficulté. Je cite encore l'article de Raczymow « La mémoire trouée » à ce sujet :

L'écriture fut et reste pour moi le moyen, le seul moyen de réassumer le passé, tout le passé, de me le raconter. Même si c'est, par définition, un passé recréé. Il s'agit de combler une béance, de recoller les bouts. [...] Mais, en fait, recoller les bouts, comme je le disais, c'est la tâche de tout écrivain. C'est une tâche par hypothèse indéfinie, une tâche impossible. C'est pourquoi mon travail consiste plutôt à présenter, si je puis dire, les bouts dans leur disparité, leur désordre, leur dispersion ou, si je peux risquer cette métaphore un peu usée, leur diaspora⁵²⁴.

Lorsque Raczymow soutient que la tâche de « recoller les bouts » est d'emblée vouée à l'échec et définit son travail comme une écriture de la dissemblance, il semble assumer le choix de la forme discontinue par rapport à la forme continue du roman classique, bien que cela ne soit pas encore complètement clair dans la réflexion sur son propre travail. Le choix du fragmentaire, ou de l'Album

⁵²³ *Ibid.*, p. 44.

⁵²⁴ Id., « La mémoire trouée », art. cit., p. 180.

en opposition au Livre, si nous revenons aux termes de Mallarmé revisités par Barthes, est davantage formulé dans les premières pages de *Reliques* :

Quand j'ai voulu devenir écrivain, cela s'est confondu pour moi avec le rêve de devenir romancier. C'est que les auteurs que je dévorais alors, Hemingway, Zola, Dostoïevski, étaient tous de grands romanciers. Puis j'ai tenu le roman pour un genre commun, trop commun. Ce que je voulais vraiment, c'était devenir écrivain, peu importait mon genre. De même, ce que je visais chaque fois que je me mettais à écrire, c'était un Livre. Peu importait son allure. Pourvu qu'il eût si possible belle allure. Peut-être qu'aujourd'hui, pour moi, le moment est venu enfin de renoncer à faire semblant de viser une narration continue. Mais je suis sans doute de mauvaise foi : je renonce au genre romanesque parce qu'il m'a renoncé. Il m'a renoncé de tout temps, remarquez. À force de n'être pas capable de faire une chose, on finit par savoir faire autre chose. Enfin, je pense. J'espère.

Aujourd'hui, c'est dit, je prendrai le risque du discontinu, sinon du décousu. Nécessité non de poursuivre, mais de commencer. Ce serait ainsi le Livre des commencements. À chaque fois je commencerai par un point de ma vie, un visage, une date, une époque, un jour entre tous, une ère géologique. Autant d'entrées en matière. Ce serait le Livre des entrées. Le Livre des hors-d'œuvre.

Ce serait le Livre des points de départ. Mais le point de départ de ce livre ne se confondra pas avec mon point de départ à moi, car d'une certaine façon il me préexiste : il a commencé avant moi⁵²⁵.

Le « Livre des points de départ », le « livre des entrées » : autant dire, comme Barthes, qu'il s'agit de multiplier la joie de commencer à écrire : « Aimant à trouver, à écrire des débuts, il tend à multiplier ce plaisir : voilà pourquoi il écrit des fragments⁵²⁶ [...] ». Ou comme Tavares, qui voit le fragment comme une « machine à

⁵²⁵ Id., *Reliques*, *op. cit.*, p. 11-12.

⁵²⁶ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, in *OC IV*, p. 671.

produire des débuts⁵²⁷ », considérant l'écriture discontinue comme la possibilité de germination d'autres écritures.

2.4. Le « déchet » de l'écrivain : de la ruine (et l'urine) à la continuation de la littérature

Dire le soi à travers un assemblage : une photographie d'un groupe d'hommes voués à l'extermination, des cartes postales, des photographies d'enfance, une lettre d'un écrivain méprisé, la note de décès de sa mère publiée dans un quotidien... par le moyen d'une disposition hétéroclite d'éléments qui, dans leur discontinuité, gravitent autour d'une vie, *Reliques* se configure bien comme une boîte à reliques ou, pour revenir à la réflexion que je dessinais plus haut, une petite encyclopédie de l'existence. Semblable en certains aspects à l'écriture de Perec⁵²⁸, celle de Raczymow inclut plusieurs niveaux de réalité qui dépassent l'énonciateur, le plaçant dans une constellation d'autres vies. Dans son travail sur les romans de l'excès du XX^e siècle (à l'instar de *L'Homme sans qualités* de Musil et *La Vie mode d'emploi* de Perec), Samoyault analyse l'ambition totalisante du roman-monde, qui est toujours paradoxale car le résultat ne peut être que partiel. Certaines des problèmes soulevés par Samoyault s'appliquent très bien à Tavares, qui a nettement une mission encyclopédique dans son écriture, mais ils peuvent aussi être utiles pour penser aux « petits » livres de Raczymow, notamment en ce qui concerne la forme discontinue :

Le fragment promet l'œuvre qui reste pourtant toujours incertaine. Elle est moins qu'une virtualité, un hasard. Le fragment est aussi le lieu où peuvent s'effacer les frontières qui séparent les genres : il n'est ni le roman, ni la poésie ; il n'est pas encore l'Œuvre mais il tend vers elle ; en tant qu'individuation, il pose,

⁵²⁷ Gonçalo M. Tavares, *Atlas do corpo...*, *op. cit.*, p. 41.

⁵²⁸ Je renvoie au travail d'Annelies Schulte Nordholt, *Perec, Modiano, Raczymow...*, *op. cit.*

dans son organicité et contre le multiple, un singulier de la totalité⁵²⁹.

Si le genre romanesque a renoncé à Raczymow, comme il l'affirme dans l'extrait cité précédemment, c'est parce que raconter son existence ne serait pas possible en forme de roman. Raczymow visait au Livre, ou il tendait vers l'Œuvre comme l'écrit Samoyault, mais il se rend compte qu'il ne peut produire que des Albums. Dans *Bloom & Bloch*, nous l'avons vu, l'encyclopédie juive est très ironique, le besoin de restituer la « mémoire trouée » se retournant en effet comique, distancé, où tout le vocabulaire français et anglais retrouve bizarrement une racine hébraïque. L'assemblage d'éléments dispersés dans *Reliques*, en revanche, relève plus de la mélancolie. Cela se doit évidemment au caractère autobiographique du livre, contrairement à *Bloom & Bloch*, qui se présente clairement comme une fiction. Mais il me semble aussi que le constat de l'impossibilité de restituer la mémoire des exterminés est ici imprégné d'une pensée sur la Pitié, tirée de la lecture de Raczymow de *La Chambre claire* et qu'il dévoile dans « Mémoire, oubli, littérature ». Les réflexions déployées dans cet essai semblent en effet guider la composition postérieure de *Reliques*, d'autant plus que Raczymow y commente le travail de l'artiste Christian Boltanski, dont l'œuvre *Boîtes de biscuits étiquetées jour par jour*, datée de 1970, illustre la couverture de *Reliques*. Dans cet essai, Raczymow affirme que, de manière semblable aux installations d'urnes de Boltanski, son travail à lui consiste à décrire l'effacement des vies anonymes, vouées à l'oubli. Raczymow y dépeint en outre un projet littéraire jamais venu à terme, mais qui en dit beaucoup de sa poétique :

J'avais un jour nourri le projet fantastique et fantasmatique de reconstituer, à la façon de Perec, tous les appartements de tous les immeubles de toutes les rues du ghetto de Varsovie, avec tous leurs

⁵²⁹ Tiphaine Samoyault, *Excès du roman*, Paris, M. Nadeau, 1999, p. 173.

occupants, leur généalogie et leur *curriculum vitae*. C'était un projet fou, monstrueux, mais pas tout à fait impossible. Dans cette entreprise, les annuaires téléphoniques de Varsovie de la fin des années trente auraient été évidemment d'une grande utilité. L'avantage de ce projet romanesque eût été qu'il occuperait une vie et plus⁵³⁰.

Tout se passe comme si le travail d'écriture de Raczymow cherchait à cerner le vide incommensurable de la Shoah en utilisant des mots et des images, de manière semblable aux boîtes à carton de Boltanski, qui entourent la vie quotidienne disparue à jamais et qu'on ne peut pas saisir. Raczymow en effet se donne pour tâche de nommer les disparus, comme si en inscrivant leur nom il pouvait, faute de restituer leur mémoire, du moins leur rendre hommage, en avouant, en même temps, un certain sens de culpabilité, comme nous le verrons plus loin. Néanmoins, Raczymow n'a jamais accompli le projet perecquien du ghetto de Varsovie. Non seulement car celui-ci serait « fou, monstrueux », mais surtout, je pense, car le noyau de son écriture consiste à dire soi-même – et non pas le ghetto de Varsovie. C'est que dire soi-même, en tant qu'écrivain juif né après la Shoah, c'est dire aussi les disparus, dire « ses » morts. La dernière phrase de l'extrait reproduit ci-dessus l'évoque un peu : « L'avantage de ce projet romanesque eût été qu'il occuperait une vie et plus ». Un projet romanesque qui occuperait une vie et désobligerait l'écrivain de la vivre... ou de raconter sa propre vie, voici une façon de se détourner de l'égotisme tentant de l'écriture. Raczymow ne le fera pas, mais il tâchera de parler de « ses » morts pour peupler sa propre existence. C'est pourquoi son travail, notamment en ce qui concerne *Reliques*, se rapproche beaucoup du sentiment de « Pitié » élaboré par Barthes dans *La Chambre claire*, où il s'agit aussi de parler de « ses » morts – en l'occurrence, la mort insurmontable, celle de sa mère. Ce sentiment de Pitié trouve une suite importante dans les cours sur *La Préparation...*, qui coïncident en partie avec la rédaction de son dernier livre : rappelons que la première des trois « missions » du Roman rêvé par Barthes est celle de « dire ceux qu'on aime », pour

⁵³⁰ Henri Raczymow, « Mémoire, oubli, littérature... », art. cit., p. 56.

rendre hommage au souvenir des êtres chers. Barthes concevait son Roman comme une sorte de tombeau rhapsodique qui immortaliserait l'amour de sa mère. Ce sentiment de Pitié est aussi lié au désir de Barthes d'une écriture de la « charité », qui dise le sujet sans tomber dans l'égotisme, comme nous l'avons déjà signalé. Il est curieux de remarquer que Barthes fait référence à la *Chambre claire* à la dernière séance du cours comme un « tout petit⁵³¹ » livre, phrase que Raczymow pourrait certainement dire de ses *Reliques*.

Examinant les derniers textes de Barthes, Dominique Rabaté soutient que la critique utilise une stratégie de distanciation, largement inspirée de Bertolt Brecht, pour penser sa propre subjectivité. Je rejoins Rabaté dans son analyse :

Le sujet, décollé, distancié n'en reste pas moins un sujet et je crois que le propos des derniers livres de Barthes est bien cette affirmation plurielle, pluralisée qu'il y faut du sujet. C'est pour cela que le sujet neutre ou impersonnel d'une science structurale (celui de la période sémiologique) laisse le pas à une subjectivité humorale, à une énonciation nécessairement subjective⁵³².

L'affirmation « plurielle, pluralisée, qu'il y faut du sujet » résume bien l'entreprise des derniers écrits de Barthes tels que *La Chambre claire* et *La Préparation....* L'énonciation d'un sujet éparpillé mais qui reste un sujet, un « jeu entre pluriel et singulier » comme le définit Rabaté⁵³³, ne saurait avoir lieu que sous forme de bribes, de fragments, qui donnent la mesure de cet émiettement. Mais la forme fragmentaire, nous l'avons remarqué plus haut, est constamment questionnée

⁵³¹ « Et tout ce que puis ajouter, c'est une certaine idée que j'ai de "l'attente" (de décision, d'"embarquement"), c'est-à-dire de l'état d'attente où je suis actuellement avant de faire un livre. Je dirai que je viens d'en faire un tout petit. » Roland Barthes, *La Préparation....*, *op. cit.*, p. 554.

⁵³² Dominique Rabaté, « Roman, discours, note : le singulier pluriel chez Roland Barthes », in Alexandre Gefen et Marielle Macé (éds.), *Barthes, au lieu du roman*, Paris, Desjonquères, 2002, p. 197.

⁵³³ *Ibid.*, p. 199.

par Barthes, surtout lorsqu'elle conserve son caractère de notation personnelle, ce qui menace l'écriture de glisser vers l'égotisme. Comme il l'écrit dans l'entrée « Du fragment au journal », dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, en ironisant son propre travail d'écriture discontinu : « Production de mes fragments. Contemplation de mes fragments (correction, polissage, etc.). Contemplation de mes déchets (narcissisme)⁵³⁴. »

Je reviens ainsi à l'opposition mallarméenne entre l'Album et le Livre. Si le Livre pour Mallarmé est toujours à l'horizon de l'écriture fragmentaire, Barthes semble conclure au long de *La Préparation...* que c'est l'Album qui est l'avenir du Livre : comme j'ai essayé de le montrer plus haut, Barthes est attiré par une forme qui, dans son éparpillement, contredit le sens ultime que prétend le Livre. Il voit aussi dans l'Album une ouverture qui dépasse l'intention de l'auteur : l'Album est l'avenir du Livre car c'est dans la lecture qu'il aura de nouveau une dimension fragmentaire, émietée, contrainte au désir et à la mémoire du lecteur (ou du lecteur-écrivain, comme nous l'avons vu pour Tavares). « Comme la ruine est l'avenir du monument⁵³⁵ », écrit Barthes, l'Album est le destin de tout Livre.

J'ai montré plus haut que le mot « ruine », utilisé aussi chez Barthes que chez Tavares pour penser la forme fragmentaire, est associé à une idée joyeuse de l'écriture comme germination, comme continuation. Tavares, qui pense aux « restes organiques » des phrases décousues, postule le fragment comme un déchet, comme une ruine (urine ?) pourrissante et quand même donneuse de vie. Les « restes organiques » de l'écrivain sont des phrases-semences, qui génèrent leur suite. Le mot « ruine » apparaît aussi dans *Bloom & Bloch*, lorsque le narrateur se trouve à l'hôtel, éloigné de ses personnages : « Le lendemain, dès le réveil, m'assaillit la vision du Mazel déserté de tout occupant, champ de ruines après le passage d'un typhon où grouillaient les rats. Cette image précipita mon retour et, à vrai dire, ne me quitta plus

⁵³⁴ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, in *OC IV, op. cit.*, p. 672.

⁵³⁵ Id., *La Préparation...*, *op. cit.*, p. 352.

tout au long de la route⁵³⁶. » En imaginant la ruine du décor de son roman, la maison de campagne où Bloom et Bloch passent leurs jours d'été en espérant faire un roman, le narrateur de Raczymow se sent appelé à reprendre en main ses personnages. Car la maison en ruines rappelle qu'il faut continuer à écrire, à faire de la littérature.

Par l'abus d'une anagramme, si on glisse de l'image de la ruine vers l'image de l'urine, on peut dire que Raczymow lui aussi fait des « restes organiques » un symbole du geste créateur, soit par l'acte moqueur de Sartre sur la tombe de Chateaubriand (dans *La Mort du grand écrivain*), soit par le geste de Bloom et Bloch qui aspergent leur jet dans le vide. Dans le fragment – dans les phrases-semences de Tavares ou dans les petits « déchets » de Raczymow, qui craint le narcissisme et qui ne peut quand même s'empêcher de parler de lui-même – là peut continuer la littérature. De même, dans l'abîme où la littérature mourante écoute son propre écho – le vide devant lequel Bloom et Bloch urinent et aussi l'abîme vers lequel le personnage de Musil regarde dans *Le mal de Montano* de Vila-Matas –, là peut continuer la littérature.

Pour conclure, est-ce qu'effectivement Tavares, Vila-Matas et Raczymow produisent l'œuvre « simple », « lisible », telle que Barthes l'imaginait ? Avant de répondre à cette question, il faut d'abord accepter que la simplicité voulue par Barthes est... complexe, ou du moins indéfinissable dans l'état minimal où il nous l'a laissée, lors de son commentaire à la dernière séance du cours. Il me semble pourtant que le désir de lisibilité de Barthes pointe vers des pistes diverses, que j'ai essayé de tracer ici : la nécessité de communiquer (à ne pas confondre avec l'Universel Reportage) ; un besoin de surmonter la crise institutionnelle et de restituer le pouvoir symbolique de la littérature ; finalement une réflexion sur la forme possible de l'écriture contemporaine, basée sur les pôles de la continuité (le Livre mallarméen) et de la discontinuité (l'Album), le dernier se présentant comme l'avenir de toute œuvre. J'ai tenté de lire les œuvres des écrivains contemporains en suivant ces indices, dans

⁵³⁶ Henri Raczymow, *Bloom & Bloch*, op. cit., p. 212.

le but de comprendre non seulement le sens de la « simplicité » désirée par Barthes mais aussi ce que peut la littérature contemporaine face à l'imminence de sa mort (ou plutôt à l'idée de l'imminence de sa mort). Je propose, ainsi, de conclure que les œuvres de Tavares, Vila-Matas et Raczymow sont « simples » en ce sens : elles retracent le sillage de Barthes pour promouvoir un salut de la littérature, pour produire un texte littéraire qui survit aux décombres, qui croît et qui fait croître à partir des ruines.

Partie III

L'œuvre « filiale »

Partie III

L'œuvre « filiale »

L'œuvre doit être « simple », mais elle doit être aussi « filiale ». Dans la dernière séance du cours *La Préparation du roman*, Barthes affirme que le Roman qu'il désire écrire doit recourir à une « hérédité » : « [...] Il ne s'agit pas de reconduire, de recopier, d'imiter, de conserver un bien passé ; il s'agit de recourir à une sorte d'hérédité, non pas d'héritage mais d'hérédité, des valeurs nobles, comme un aristocrate sans argent, sans héritage, et qui reste tout de même aristocrate⁵³⁷. » Il est donc moins le pastiche, la parodie, le plagiat – formes de transtextualité⁵³⁸ dont la littérature postmoderne a usé pour marquer sa méfiance envers l'idée romantique d'originalité – , mais une sorte de « glissement », qui doit guider l'œuvre de l'avenir pour Barthes : « [...] il faut traduire l'écriture ancienne, dans sa beauté de vin ancien, en ne refusant pas de la faire glisser à travers des mots nouveaux, des métaphores nouvelles⁵³⁹. » Il s'agit d'écrire le nouveau en conservant un respect filial aux classiques, ou tout simplement à ce qui a été déjà écrit. Qui plus est, la « filiation » dont parle Barthes semble s'appuyer sur une idée d'inscription de l'écrivain dans une succession. Le *Scribens* contemporain, dans l'effort de devenir *Auctor*, doit bâtir son œuvre comme un « aristocrate sans argent » : il n'a pas hérité de biens, mais il a le droit de revendiquer son aristocratie, c'est-à-dire son appartenance à un lignage, celui de la littérature. Écrire le nouveau, donc, sans recourir à des mots anciens et sans la prétention destructive des avant-gardes ; écrire le nouveau en se plaçant comme un successeur, un continuateur de ce phénomène un peu désuet qu'est le discours littéraire.

⁵³⁷ Roland Barthes, *La Préparation du roman*, *op. cit.*, p. 549.

⁵³⁸ Je renvoie ici aux travaux de Genette, qui repère et classe les différentes opérations « transtextuelles », c'est-à-dire, les manières par lesquelles un texte se lie à un autre texte. Voir Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 7.

⁵³⁹ Roland Barthes, *La Préparation...*, *op. cit.*, p. 550.

Dans la dernière partie de cette thèse, j'approfondirai la notion de « filiation » en établissant un rapport avec la pensée de Barthes sur le Texte comme tissu composé de formules déjà existantes dans la culture, qu'il développe à la fin des années 1960. Je chercherai ensuite à projeter l'idée de filiation de Barthes sur l'œuvre de Gonçalo Tavares, Henri Raczymow et Enrique Vila-Matas. Il me semble que l'inscription de l'auteur contemporain dans un lignage devient une ressource importante pour rétablir la possibilité de narrer, face à l'idée de la mort de la littérature. Mon objectif est donc de vérifier comment s'opère le « glissement » de la tradition littéraire à travers un nouveau langage. Pour ce faire, j'ai identifié trois tests que les candidats à la filière littéraire doivent passer. Ce ne sont pas tout à fait les mêmes que ceux que Barthes analyse dans *La Préparation...*, à savoir : 1. Le choix de la forme (entre les pôles de la continuité et de la discontinuité) ; 2. La patience (qui se rapporte au temps de l'écriture en sa dimension pratique et concerne l'organisation de la journée, l'ambiance, les interruptions, l'alimentation, les blancs, les pannes, la maladie...) ; 3. La séparation (un sentiment d'écart que l'écrivain éprouve par rapport au monde et par rapport aux autres). Ces épreuves, dont j'ai examiné quelques aspects au long de la thèse, structurent toute la suite du cours. Pour ma part, l'analyse des trois autres épreuves que je voudrais proposer concerne la filiation de l'auteur contemporain, à la lumière des œuvres de Vila-Matas, Raczymow et Tavares. Ces épreuves s'imposent à l'écrivain qui désire occuper un lieu au sein de l'« aristocratie » de l'écriture. Elles consistent à : 1. Obtenir l'autorisation (qui implique se permettre une inscription dans le lignage) ; Surmonter l'imposture (il s'agit de dompter deux sentiments : celui de n'être pas un véritable écrivain et celui d'être en train de voler les mots des autres) ; 2. Payer la facture d'électricité (régler les dettes auprès de l'aristocratie et de la tradition).

Chapitre 1

De la lecture à l'écriture, trois épreuves

1.1. *Obtenir l'autorisation*

Le principe de « filiation » que Barthes mentionne à la fin du cours sur la *Préparation...* est le thème de la première séance de « L'Œuvre comme volonté ». Il se trouve au cœur d'une réflexion sur le désir d'écrire qui n'est autre, conclut Barthes, que la transformation de la joie de la lecture en joie productrice. Davantage que le plaisir de lire quelque chose qu'on aime, ce sentiment est « une jubilation, une extase », qui produit une « conversion⁵⁴⁰ » du lecteur en écrivain. Le passage du lire amoureux vers l'écriture est comparé en outre à une procréation : dans l'enfant procréé – le livre – l'auteur s'ajoute à qui il aime, les auteurs lus – et par là il assure la continuation de l'Espèce, la littérature même. « Et c'est pourquoi la menace de dépérissement ou d'extinction qui peut peser sur la littérature, telle que je la sens maintenant, eh bien cette menace sonne, pour moi en tout cas, comme une extermination d'espèce, une sorte de génocide spirituel⁵⁴¹ », dit Barthes. L'acte d'écrire, ainsi, acquiert un sens biblique : il s'agit non seulement de s'inscrire dans un lignage d'écrivains (et d'attester sa « conversion » vers une religion en voie de disparition) mais d'essayer de maintenir la survivance de toute une « race », celle des écrivains.

Pour comprendre le passage de la lecture amoureuse vers la joie productrice, Barthes utilise le mot « Inspiration », faute de mieux. Il ne s'agit pas de l'inspiration dans le sens romantique ni dans le sens grec d'enthousiasme, dit Barthes, mais d'un rapport complexe entre l'objet désiré (le livre lu et aimé) et l'envie de le faire soi-

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 243.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 247.

même, de le combler, de le continuer. L'un des aspects de l'Inspiration que Barthes propose d'analyser est ce qu'il appelle une « filiation inconsciente⁵⁴² ». Il raconte avoir reçu un manuscrit, un court texte « venant d'un langage, d'un mode de discours impossible avant Rimbaud », dont l'auteur, pourtant, n'était pas un véritable lecteur de Rimbaud. De cette anecdote, Barthes tire deux conclusions : la première est qu'« il n'y a pas de texte sans filiation. J'écris parce que j'ai lu » ; la seconde, contradictoire comme il l'affirme lui-même, est que « toute filiation (d'écriture) est irreparable⁵⁴³ ».

L'idée de filiation esquissée dans *La Préparation...* semble donc une nouvelle formulation de la notion de Texte, qui commence à se dessiner dans les travaux de Barthes à la fin des années 1960. À partir de la remise en question de l'autorité de l'auteur, qui est sociologique et historique (« La mort de l'auteur », 1967), Barthes repense le style, non pas comme le langage unique d'un auteur, mais comme une composition de formules et syntagmes qui circulent dans la culture⁵⁴⁴. Le concept de Texte comme tissu, comme tessiture, semble s'esquisser à partir de sa réflexion sur l'autorité et sur la subjectivité. L'étude de *Sarrasine* sera fondamentale pour cette perspective : dans le séminaire à l'École Pratique des Hautes Études (aujourd'hui École des Hautes Études en Sciences Sociales) entre 1967 et 1968, et dans le livre *S/Z*, qui en résulte, Barthes développe une méthode d'analyse qui cherche à rendre compte d'un texte « sans auteur », d'un agencement de codes où forme et contenu sont indissociables. C'est pourquoi à l'époque Barthes réfléchit sur le rapport entre l'idiolecte et les sociolectes (les langages collectifs), notamment dans le séminaire « Sur la notion d'idiolecte : premières questions, premières recherches », aussi à l'École Pratique en 1970 et 1971. Comme il écrit, dans le compte-rendu du séminaire,

⁵⁴² *Ibid.*, p. 253.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 254.

⁵⁴⁴ Voir notamment : Roland Barthes, « Le style et son image », de 1969, in *OC III*, p. 972-981 ; Id., « La division des langages », de 1973, in *OC IV*, p. 348-360.

[...] le langage littéraire est en fait toujours pris dans une mimesis du langage : le langage copie le langage ; une revue des formes de la copie littéraire ou artistique, ou si l'on préfère, une typologie des Faux (citation affichée, œuvre dérivée, pastiche, parodie, plagiat, faux) amène à dépasser la notion d'idiolecte (primitivement retenue comme point de départ) et à voir dans toute écriture, fût-elle apparemment très individuelle, le fragment d'un sociolecte ou langage de groupe⁵⁴⁵.

Il est important de souligner que le contact avec les travaux de Julia Kristeva sur l'intertextualité ont certainement contribué à l'idée de Texte. S'inspirant des notions de polyphonie et dialogisme que le théoricien russe Mikhaïl Bakhtine, alors peu connu en France, développe dans *Esthétique et théorie du roman*⁵⁴⁶ (1924) et *La Poétique de Dostoïevski*⁵⁴⁷ (1929), Kristeva élabore le concept d'intertextualité dans deux articles publiés dans *Tel Quel* (« Le mot, le dialogue, le roman », 1966, et « Le texte clos », 1967), repris dans le livre *Sèmeiotikè : recherches pour une sémanalyse*⁵⁴⁸ (1969). Pour Barthes, il s'agira de penser le texte comme un étoilement de langages du passé et du présent. Comme il le définit dans « Texte », article pour l'*Encyclopaedia Universalis* (1973) :

[...] Tout texte est un *intertexte* ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables ; les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. [...] L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit pas à un problème de sources ou d'influences ; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets. [...] C'est tout le langage, antérieur et contemporain, qui vient au texte, non selon la voie

⁵⁴⁵ Id., « La notion d'idiolecte : premières questions, premières recherches. Compte rendu d'enseignement », in *OC III, op. cit.*, p. 985.

⁵⁴⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* [1924], trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978.

⁵⁴⁷ Id., *La Poétique de Dostoïevski* [1929], trad. Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, 1970.

⁵⁴⁸ Julia Kristeva, *Sèmeiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

d'une filiation repérable, d'une imitation volontaire, mais selon celle d'une dissémination – image qui assure au texte le statut, non d'une *reproduction*, mais d'une *productivité*⁵⁴⁹.

La « filiation » dont il est question dans *La Préparation...*, et notamment sa dimension inconsciente que Barthes explore pour définir l'« Inspiration » dans la séance du 1^{er} décembre 1979, est donc très proche de la notion de Texte. Cependant, dans le cours au Collège de France, Barthes s'intéresse à la pratique de l'écriture, à la manière dont un écrivain devient un écrivain. Comme j'ai essayé de le montrer au long de la thèse, cela implique inévitablement un retour de l'auteur, un « dé-refolement » de l'auteur dans le mot de Barthes, afin d'enquêter en quoi consiste le travail d'un *Scribens* cherchant à devenir *Auctor*. Comment transmuier la lecture désirante en œuvre, se demande Barthes ? Si « toute filiation est irrepérable », comme nous l'avons lu plus haut, d'où puiser les textes, si on veut devenir auteur ? Barthes tourne autour de cette question, en réfléchissant sur l'anecdote de l'écrivain inconsciemment rimbaldien : les textes « sont *autorisés* [...] par des mutations précédentes d'écriture⁵⁵⁰ ». La « mutation » provoquée par Rimbaud dans le discours littéraire « autorise » qu'on écrive un texte, à la fin du XX^e siècle, « venant d'un langage » rimbaldien. L'usage du vocable « autoriser », que Barthes souligne, peut nous aider à comprendre la légère bascule entre la notion de Texte et celle de filiation. Dans la *Préparation...*, Barthes met l'accent sur l'acte d'écrire comme l'inscription dans un lignage, dans une hérédité. Écrire, donc, c'est aussi obtenir l'« autorisation » – mot étymologiquement lié à *auctor* – pour succéder à ceux qui ont déjà écrit. Mais qui concède-t-elle cette autorisation ? C'est le *Scribens* lui-même, il me semble, qui doit s'autoriser la parole littéraire, s'autoriser à donner suite à la

⁵⁴⁹ Roland Barthes, « Texte (théorie du) », in *OC IV*, p. 451.

⁵⁵⁰ Id., *La Préparation...*, *op. cit.*, p. 254.

littérature, s'autoriser à intégrer le lignage⁵⁵¹. Pour s'autoriser la littérature, il faudra pourtant passer par encore deux tests auprès de « l'*aristocratie* de l'écriture⁵⁵² ».

1.2. Surmonter l'imposture

a) La « première imposture » : le sentiment d'être un imposteur

Le sentiment de n'être pas un véritable écrivain, d'être un imposteur dans le monde des lettres, de n'être pas à la hauteur de l'« aristocratie » de la littérature, est énoncé à plusieurs reprises dans l'œuvre de Vila-Matas. Il suffit de rappeler quelques formules souvent répétées dans ses romans : « si j'étais un narrateur », « si j'étais vraiment un écrivain »... Le mot « imposture » figure d'ailleurs dans le titre de deux de ses livres : le roman *Imposture*⁵⁵³ (1984), où le personnage central, atteint d'amnésie, décide d'adopter l'identité d'un autre homme tenu pour disparu ; et *De l'imposture en littérature / De la impostura en literatura* (2008), un livre bilingue signé avec l'écrivain français Jean Echenoz et structuré comme un dialogue entre les deux auteurs. Dans ce dernier, deux sens de la notion d'imposture se dégagent : d'une part le sentiment, similaire à la modestie, qu'on ne mérite pas le titre écrivain ; d'autre part, la conviction qu'on n'est pas original, qu'on copie, qu'on répète les mots des autres. Les deux sens prennent une valeur positive dans l'échange entre les auteurs, se révélant des outils efficaces ou les conditions même du travail d'écrivain. Je m'intéresserai d'abord à la première dimension du mot imposture, qu'Echenoz

⁵⁵¹ Sur s'autoriser la littérature, voir l'article d'Emmanuel Bouju, « Oui, mais (encore). Puissance du roman contemporain », *La Nouvelle Revue Française*, n° 609, *Que peut (encore) la littérature ?*, septembre 2014.

⁵⁵² Roland Barthes, *La Préparation...*, *op. cit.*, p. 550.

⁵⁵³ Enrique Vila-Matas, *Impostura*, Barcelone, Anagrama, coll. « Narrativas hispánicas », 1984 ; Id., *Imposture*, trad. Éric Beaumatin, Paris, Christian Bourgois, 1996.

définit à la fin du dialogue avec Vila-Matas comme « un honnête garde-fou, [...] une sorte de vaccin qui pourrait protéger de tout risque d'enflure et de mégalomanie⁵⁵⁴ ». Je propose ainsi d'analyser quelques formules vila-matiennes qui relèvent de cette première imposture ; des formules paradoxales qui, dans un mouvement auto-ironique, finissent par renforcer l'autorité de l'écrivain. Je m'intéresserai aussi à la figure de l'écrivain « raté » chez Raczymow, qui garde des points en commun avec l'auteur imposteur de Vila-Matas.

« Riba avait pensé que, s'il avait été poète ou romancier, il aurait exploité la grande mine d'or narratif mise à sa disposition par les réunions animées et fantomatiques de ses parents⁵⁵⁵ [...] ». Dans *Dublinesca*, nous l'avons vu, l'éditeur espagnol Samuel Riba voyage à Dublin pour célébrer la mort de l'imprimerie. Le voyage se révèle être une quête de l'auteur perdu, celui qu'il n'a jamais été. La phrase soulignée ci-dessus, pourtant, n'exprime pas seulement le regret de l'éditeur qui a raté l'opportunité de devenir écrivain, mais aussi l'action même de devenir écrivain : s'il avait été poète ou romancier, il aurait exploité certains éléments de son enfance et de sa jeunesse – ce qu'il est justement en train de faire. Dans *Chet Baker pense à son art* (2010), une expression semblable signale une métamorphose, ou comme le dit Barthes, une « conversion » en écrivain. Comme nous l'avons vu, le narrateur de ce récit est un critique qui a l'ambition d'unir deux tendances littéraires, la lisibilité et l'illisibilité, pour créer un nouveau genre, qu'il nomme « fiction critique ». Lorsqu'il commence à s'aventurer dans la « maison Hire », c'est-à-dire, à exploiter mentalement les avantages des romans et récits « lisibles », il se sent devenir un écrivain : « [...] Je crois que si j'étais un narrateur, les récits ne m'intéresseraient pas

⁵⁵⁴ Enrique Vila-Matas et Jean Echenoz, *De l'imposture en littérature/ De la impostura en literatura*, traduit de l'espagnol par Sophie Gewinner et du français par Guadalupe Nettel, Saint Nazaire, Meet, coll. « Les bilingues », 2008, p. 30.

⁵⁵⁵ « Riba pensó que, si él hubiera sido poeta o novelista, habría explotado la gran mina de oro narrativa que tenía a su disposición en las animadas tertulias fantasmales de sus padres [...] ». Enrique Vila-Matas, *Dublinesca*, *op. cit.*, p. 237 ; p. 278.

au-delà du nécessaire⁵⁵⁶. » L'expression « si j'étais un narrateur » se répète encore trois fois dans les paragraphes qui suivent et, un peu plus loin : « Si j'étais un narrateur, j'aurais un programme littéraire qui se donnerait pour tâche de briser la monotonie de tant de répétition et de mort et je m'efforcerais de rechercher l'originalité de chaque instant. En fait, si j'étais un narrateur, je ferais mille choses, entre autres celles que je suis en train de faire⁵⁵⁷. » S'il était un narrateur, un raconteur d'histoires, le critique ferait justement ce qu'il est en train de faire – et par là il *devient* un narrateur, un raconteur d'histoires. Dans *Paris ne finit jamais* (2003), qui narre les années d'apprentissage d'un jeune catalan aspirant à écrivain dans la capitale française, l'usage de l'expression « si j'étais vraiment un écrivain » dédouble également l'acte de narrer, car l'écrivain écrit en se demandant s'il en est vraiment un. Pourtant, le sens ici est légèrement différent car il ne s'agit pas de miroiter la situation même d'énonciation, mais le passé : le narrateur remémore ses angoisses face à l'écriture de son premier roman.

Si j'étais vraiment un écrivain, me suis-je dit, je n'aurais pas à affronter de problèmes aussi coriaces. Mais fallait-il attendre d'être parvenu à un autre âge pour ne pas les avoir ? Parvenait-on à être, un jour, vraiment un écrivain ?

Si j'étais vraiment un écrivain, me suis-je dit, l'Afrique serait à moi⁵⁵⁸.

L'expression « si j'étais vraiment un écrivain » se répète encore quatre fois, comme s'il s'agissait d'un mantra, sous lequel le narrateur songe à être comme

⁵⁵⁶ « [...] Si yo fuera un narrador, los relatos me interesarían solo lo indispensable. » Id., *Chet Baker piensa en su arte, op. cit.*, p. 284 ; p. 71.

⁵⁵⁷ « Se yo fuera un narrador, tendría un programa literario que pasaría por romper la monotonía de tanta repetición y muerte y por esforzarme en la búsqueda de la originalidad de cada momento. De hecho, si fuera un narrador haría una gran cantidad de cosas, entre otras las que ahora mismo estoy haciendo. » *Ibid.*, p. 292 ; p. 86.

⁵⁵⁸ « Si de verdad fuera escritor, me dije, no tendría problemas tan salvajes. Pero ¿ había que esperar a otra edad para no tenerlos ? ¿ Se llegaba alguna vez a ser escritor de verdad ? Si de verdad fuera escritor, me dije, África sería mía. » Id., *Paris no se acaba nunca, op. cit.*, p. 191 ; p. 236.

Rimbaud, à « créer toutes les fêtes », à « inventer [...] de nouvelles langues », à être « absolument moderne⁵⁵⁹ ». Tout se passe comme si, à force de le répéter, le narrateur devenait par là un écrivain, car (du moins dans cette fiction fondatrice) c'est dans la capitale française qu'il aurait commencé à écrire véritablement, comme nous le verrons par la suite. Le roman *Docteur Pasavento* (2005), proche chronologiquement de *Paris ne finit jamais*, a comme narrateur un écrivain connu qui décide de disparaître lors d'un voyage en train et de s'inventer une nouvelle existence. Dans cette quête pour la disparition, qui signifie bien plus qu'abandonner sa ville et son entourage, l'écrivain doit réinventer sa propre écriture, même si cela implique de renier l'œuvre que nous sommes en train de lire : « Je crois que je ne dois pas tout le temps parler comme si j'appartenais à ce genre d'écrivain moderne qui écrit si souvent d'une ville sans nom. [...] Je ne suis pas en train d'écrire un roman, mais ma responsabilité est la même que si j'étais en train d'en écrire un⁵⁶⁰. »

Tous les exemples ci-dessus fonctionnent comme des clin d'œil vers l'acte de narrer, des procédés de mise en abyme qui, paradoxalement puisés dans la négativité – le narrateur ou le personnage affirme qu'il n'est pas un écrivain ou qu'il n'est pas en train de faire une œuvre –, finissent par renforcer la figure d'auteur de Vila-Matas. Comme nous l'avons vu plus haut pour *Chet Baker...*, l'auteur réel qui publie l'œuvre est celui qui a réussi là où son narrateur a échoué. Cela vaut aussi pour les autres passages auto-ironiques où le narrateur questionne l'œuvre qu'il est en train de bâtir. Il faudrait également souligner que la mise en abyme de l'écriture, dans les quatre exemples évoqués plus haut, va de pair avec un processus de transformation du narrateur ou du personnage, celui de devenir écrivain : lorsque l'éditeur Riba réfléchit sur ses souvenirs d'enfance comme une probable source d'inspiration, il trouve de

⁵⁵⁹ « crear todas las fiestas » ; « inventar [...] nuevas lenguas » ; « absolutamente moderno ». *Ibid.*

⁵⁶⁰ « Creo que no debo hablar eternamente como si fuera ese tipo de narrador moderno que tantas veces escribe desde una ciudad sin nombre. [...] Yo no estoy escribiendo aquí una novela, pero siento la misma responsabilidad que si la estuviera escribiendo. » Enrique Vila-Matas, *Docteur Pasavento*, Barcelone, Anagrama, coll. « Compactos », 2005, p. 57 ; Id., *Docteur Pasavento*, trad. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, coll. « Points », 2006, p. 73.

l'inspiration pour écrire ; lorsque le critique de *Chet Baker*... songe à quoi faire s'il était un narrateur (dans le sens de narrer, de raconter une histoire), il se rend compte qu'il est justement en train de raconter une histoire ; le mantra de *Paris ne finit jamais* semble marquer que le jeune homme qui rêve d'être comme Rimbaud sera un véritable écrivain, car il découvrira que l'écriture se trouve dans l'acte même d'écrire ; et finalement, dans *Docteur Pasavento*, le narrateur est déjà un écrivain, mais il faut qu'il devienne un autre écrivain, un écrivain disparu ou caché, pour qu'il puisse retrouver la vérité de son écriture – et ce processus passe par une négation d'une œuvre achevée et publiée.

Je voudrais m'arrêter plus longuement sur ces deux derniers exemples. La structure de *Paris ne finit jamais* est annoncée au début du livre comme une conférence (procédé utilisé souvent par Vila-Matas, notamment dans une partie du *Mal de Montano*, *Air de Dylan*, *Docteur Pasavento*...). Le narrateur affirme qu'il parlera de son début comme écrivain pendant trois jours en faisant une « relecture ironique de [ses] deux années de jeunesse à Paris⁵⁶¹ ». La conférence est issue des notes prises lors du mois d'août précédent, dit le narrateur, lorsqu'il a décidé de revisiter Paris avec sa femme après plusieurs années pour revoir la ville où il a écrit son premier roman, *La Lecture assassine*. C'était entre 1974 et 1975, son idole littéraire était Hemingway et, grâce à des connaissances communes, il loue la chambre de bonne de Marguerite Duras à Saint-Germain-des-Prés. Comme nous l'avons vu, il y a plusieurs éléments du parcours réel de Vila-Matas qui se mélangent à ce récit – mais je n'essaierai pas ici de démêler fiction et biographie, non seulement car je crois que cette tâche est d'emblée spécieuse mais aussi car, surtout dans le cas de Vila-Matas, elle est très infructueuse. Ce qui m'intéresse dans *Paris ne finit jamais* est la façon dont l'auteur forge une fiction fondatrice de son écriture ; une fiction, comme le narrateur la définit, imprégnée d'auto-ironie : une histoire d'exil, de

⁵⁶¹ « mi revisión irónica de mis dos años de juventud en París ». Id., *París no se acaba nunca*, op. cit., p. 17; p. 11.

solitude extrême, de mélancolie un peu dérisoire, de séances de cinéma, de lectures fondamentales (Perec, Borges, les poètes espagnols de la génération de 1927), des jeux d'apparences (où l'écrivain pose en lunettes et pipe dans les cafés), des quelques rencontres importantes (Duras, Raúl Escarí, Adolfo Arrieta, Javier Grandes, Copi...). Il est intéressant de coupler le récit des années parisiennes à celui de « Mastroianni-sur-mer » (2000), l'un des textes fondateurs de la poétique de Vila-Matas, comme l'affirme José María Pozuelo Yvancos⁵⁶². Ce texte, qui débute aussi par le narrateur recevant une invitation à donner une conférence, remémore l'influence des personnages joués par Marcello Mastroianni dans son écriture, notamment dans *Pereira prétend* (1995), film de Roberto Faenza basé sur le roman homonyme d'Antonio Tabucchi, et *La Notte* (1961), de Michelangelo Antonioni. Car avant Paris et même avant Hemingway, dans l'adolescence, il y a eu Mastroianni : « Je suis écrivain parce que j'ai vu Mastroianni dans *La notte* d'Antonioni⁵⁶³ », écrit Vila-Matas. Dans le film de 1961, Mastroianni joue le rôle de l'écrivain Giovanni Pontano, qui se prépare pour la présentation d'un livre qu'il vient de publier. Par la jolie figure de cet auteur à succès qui a à ses côtés une belle femme (Lidia, jouée par Jeanne Moreau), le narrateur de Vila-Matas découvre ce qu'il veut devenir. Le personnage de Mastroianni personnifie deux choses qui lui manquent dans la vie : « [...] être *quelqu'un* – soudain être écrivain me sembla parfait ; je ne savais pas alors que, pour le devenir, il fallait non seulement *écrire* mais encore bien écrire, et même ainsi, en écrivant très bien, on pouvait ne pas se sentir le moins du monde satisfait – et avoir une femme, si possible aussi séduisante que Jeanne Moreau⁵⁶⁴. »

⁵⁶² Voir José María Pozuelo Yvancos, « Creación, y ensayo sobre la creación, en los artículos de Enrique Vila-Matas », in Margarita Herédia (éd.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante a la crítica*. Barcelone, Candaya, 2007, p. 391.

⁵⁶³ « Soy escritor porque vi a Mastroianni en *La notte* de Antonioni. » Enrique Vila-Matas, « Mastroianni-sur-Mer » [2000], in *Una vida absolutamente maravillosa, op. cit.*, p. 103 ; Id., « Mastroianni-sur-Mer », in *Mastroianni-sur-Mer, op. cit.*, p. 29. Ce texte fut d'abord publié dans le livre *Desde la ciudad nerviosa*, Madrid, Alfaguara, coll. « Hispánica », 2000.

⁵⁶⁴ « [...] ser *alguien* – ser escritor me pareció de pronto perfecto ; no sabía entonces que para serlo había no solo que *escribir* sino escribir bien y, aun así, escribiendo muy bien, no podía sentirse uno ni

La transformation en écrivain passe donc par une phase de pure imitation, même s'il s'agit d'imiter un écrivain inventé. Cette imposture inaugurale cédera plus tard la place à l'écriture dans sa matérialité : c'est à Paris où, « cessant de vouloir être écrivain, j'ai commencé à écrire⁵⁶⁵ ». À Paris, l'auteur fabriqué par la fiction de Vila-Matas devient auteur. Pour devenir écrivain, il faudra pourtant choisir d'autres modèles, car Pontano, qui n'est qu'un personnage, n'a pas d'œuvres à imiter. Le narrateur continue à mimer les gestes de Mastroianni dans le film et, en même temps, imite le style d'écriture d'un auteur réel, le poète espagnol Juan Ramón Jiménez, car « tout écrivain est un hybride en lequel cohabitent les influences d'écrivains réels et celles d'écrivains inventés⁵⁶⁶. » Si on se souvient du mantra répété plusieurs fois dans *Paris ne finit jamais* – « si j'étais un écrivain » – on remarquera que le processus de devenir écrivain passe par la simulation d'être un autre, d'être un auteur qu'on aime, même avant l'écriture, avant l'imitation textuelle ou le pastiche. « Écrire, c'est se faire passer pour un autre, écrire, c'est cesser de vouloir être un écrivain comme Mastroianni dans un film et se mettre à écrire : c'est-à-dire chercher à savoir ce qu'on écrirait si on écrivait⁵⁶⁷. » Cette dernière phrase, qui renvoie à une citation de Marguerite Duras⁵⁶⁸ mentionnée juste avant dans le texte, valorise l'acte d'écrire et le pose comme trait indéfectible de l'écrivain. Comme dans les exemples cités plus haut, la structure de « Mastroianni-sur-Mer » est une mise en abyme : le narrateur est invité à faire une conférence sur le rapport entre cinéma et littérature et ce qui s'ensuit est une réflexion sur le titre et le film choisis pour la conférence, qui finit par être la conférence même que nous lisons. Ce texte présente une formule qui renforce l'effet de mise en abyme et s'apparente à celles relevées plus haut :

mucho menos satisfecho – y tener una mujer, a ser posible tan seductora como Jeanne Moreau. » Id., « Mastroianni-sur-Mer », in *Una vida..., op. cit.*, p. 104 ; p. 31.

⁵⁶⁵ « [...] en París [...], al dejar de querer ser escritor, comencé a escribir. » *Ibid.*, p. 112 ; p. 41-42.

⁵⁶⁶ « [...] Todo escritor es un híbrido en el que conviven influencias de escritores reales junto a influencias de otros que son inventados. » *Ibid.*, p. 113 ; p. 43.

⁵⁶⁷ *Ibid.*

⁵⁶⁸ « Écrire, c'est tenter de savoir ce qu'on écrirait si on écrivait – on ne le sait qu'après – avant, c'est la question la plus dangereuse qu'on puisse se poser. Mais c'est la plus courante aussi. » Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, p. 65.

L'essentiel pour un écrivain, dans tous les cas, c'est de découvrir rapidement que l'important n'est pas de convoiter la célébrité ou d'être écrivain mais d'écrire, c'est-à-dire s'enchaîner pour la vie à un noble mais implacable maître, un maître qui ne fait pas de concessions et conduit les véritables écrivains sur le chemin des phrases inattendues ou mystérieusement reliées entre elles, **comme cette même phrase que je suis en train d'écrire et dont j'ignore où elle va me mener [...]**⁵⁶⁹.

Notons pourtant que, dans le passage ci-dessus, il s'agit de s'affirmer comme « véritable écrivain », sans passer par le détour de l'ironie : « l'important c'est d'écrire, ce que je suis justement en train de faire », dit le narrateur qui affirme en outre ne pas connaître la suite de ce qu'il énonce. Si on confronte ce passage à celui de *Docteur Pasavento* exposé plus haut (« Je ne suis pas en train d'écrire un roman, mais ma responsabilité est la même que si j'étais en train d'en écrire un »), on remarquera que, malgré la négation, il s'agit de mettre l'accent sur le processus d'écriture, davantage que sur le produit final : ce que le narrateur écrit n'est pas fait pour aboutir à un roman, il ignore même où la phrase qu'il écrit va le mener. En ce sens, on peut lire la démarche initiale du narrateur de *Docteur Pasavento* comme une volonté de scribouiller un Album sans la prétention à que cela devienne un Livre, dans le sens mallarméen, question analysée dans la deuxième partie de cette thèse. Mais ici il y a un élément de plus : il s'agit de renouer avec l'écriture, comme si le narrateur avait besoin d'annuler son moi écrivain abouti, celui qui a publié des œuvres, pour retrouver son « véritable » moi écrivain : celui qui écrit, simplement, sans viser à une finalité. C'est pourquoi le narrateur de *Docteur Pasavento* veut

⁵⁶⁹ « Lo esencial, en cualquier caso, para un escritor es descubrir pronto que lo importante no es ambicionar la fama o el ser escritor sino escribir, es decir, encadenarse de por vida a un noble pero implacable amo, un amo que no hace concesiones y que a los verdaderos escritores les lleva por el camino de la frases casual o misteriosamente relacionadas entre ellas, como esta misma que ahora estoy escribiendo y que ignoro adonde habrá de conducirme [...]. » Enrique Vila Matas, « Mastroianni-sur-Mer », in *Una vida...*, *op. cit.*, p. 113 ; p. 42. Je souligne.

changer d'identité. Lorsqu'il arrive à Naples, il décide de s'enregistrer à un hôtel en employant le titre de « docteur », à la place de son prénom. Charline Pluvinet affirme que cette action signale la transformation auctoriale du personnage, traduite par un abandon progressif de son nom propre :

Il s'agit d'une première étape afin de se défaire de son nom d'écrivain, celui sous lequel il a publié son œuvre, Andrés Pasavento, et de mettre ainsi un terme à l'auctorialité qui lui était liée. En outre, dans la même scène, il se construit immédiatement une deuxième identité : « Je m'appelle Pasavento, mais je répondrai aussi au téléphone à ceux qui demandent à parler au docteur Pynchon », ajoute le narrateur à l'attention de l'employé de l'hôtel. Il s'agit encore bien entendu d'un nom d'auteur, celui du célèbre écrivain américain Thomas Pynchon mais, d'une part, il est usurpé et, d'autre part, il se trouve de même transformé en profondeur par l'ajout incongru du terme « docteur »⁵⁷⁰.

La démarche est opposée à celle de « Mastroianni-sur-Mer », où l'écrivain en herbe tente d'égaliser l'image sociale d'un auteur célèbre, car dans *Docteur Pasavento*, l'écrivain confirmé prendra comme modèle un écrivain retiré de toute sociabilité, qui a renié le succès littéraire et choisi le silence des montagnes : le Suisse Robert Walser, qui a vécu volontairement pendant les vingt-trois dernières années de sa vie dans un hôpital psychiatrique à Herisau. Il n'a plus rien écrit pendant ce séjour, limitant ses activités à des longues promenades par des sentiers enneigés. Avant cette retraite, le « héros moral⁵⁷¹ » du narrateur de *Docteur Pasavento* a pendant plus d'une décennie produit des griffonnages dans une écriture minuscule. Cette graphie exigüe au crayon, apparemment illisible, cachait de véritables textes, que les critiques ont

⁵⁷⁰ Charline Pluvinet, *L'Auteur déplacé dans la fiction. Configurations, dynamiques et enjeux des représentations fictionnelles de l'auteur dans la littérature contemporaine*, thèse de doctorat en littératures comparées soutenue à l'Université de Rennes II, sous la direction d'Emmanuel Bouju, le 6 novembre 2009, p. 256-257. Voir aussi la version publiée en livre : Id., *Fictions en quête d'auteur*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

⁵⁷¹ « héros moral ». Enrique Vila-Matas, *Doctor Pasavento*, *op. cit.*, p. 15 ; p. 22.

plus tard appelés des « microgrammes ». « J’admirais et enviais son lent mais ferme glissement vers le silence⁵⁷² », affirme le narrateur. C’est pourquoi il décide de ne plus publier, de ne voir plus ni ses amis ni sa femme et, à la fin du livre, d’assumer l’identité d’un psychiatre, baptisé Docteur Pinchon, qui se sent « redevenir l’apprenti écrivain⁵⁷³ » qu’il avait été un jour. Il est intéressant de remarquer que cette « initiation inversée⁵⁷⁴ », comme la définit Tanguy Viel dans la préface à l’édition française de *Docteur Pasavento*, passe aussi par la phrase de Marguerite Duras dans *Écrire* : le feint psychiatre écrit un texte bref intitulé *Tentative d’écrire ce que j’écrirais si j’écrivais*⁵⁷⁵ comme s’il était un « débutant », à ce qu’il ajoute : « en réalité je le suis, il m’est difficile d’être plus conscient que je dois recouvrer la joie juvénile, la fraîcheur et la liberté de mes débuts⁵⁷⁶ [...] ». Comme pour Walser, le glissement vers le silence de Pasavento passe par une écriture jamais vouée à la publication, comble d’humilité et retraite.

Il existe une préfiguration de l’histoire de Pasavento dans le récit « L’art de la disparition », publié d’abord dans le recueil *Suicides exemplaires* (1991). C’est l’histoire d’Anatol, auteur de sept grands romans sur le thème du funambulisme, qui veut à tout prix être inconnu et inaperçu. Pour devenir un écrivain « secret », il décide de se faire passer pour un étranger dans sa propre ville, après une guerre et quelques années d’exil. Son épouse Yhma et ses cinq enfants l’aident à mener une vie en toute discrétion comme professeur de langues vivantes et d’éducation physique dans le lycée local. Mais le secret est un jour découvert par un éditeur qui tombe sur quelques lignes écrites par Anatol pour la préface d’un livre de photographies de sport – car celui-ci ne peut pas s’empêcher d’écrire génialement, même dans une publication modeste – et est persuadé que derrière cet humble enseignant se cache un auteur. Le

⁵⁷² « Admiraba y envidiaba su lento pero firme deslizamiento hacia el silencio. » *Ibid.*, p. 16 ; p. 23.

⁵⁷³ « He sentido que volvía a ser el aprendiz de escritor que un día había sido. » *Ibid.*, p. 310 ; p. 373.

⁵⁷⁴ Tanguy Viel, « La littérature et le droit à la disparition », in Id., *Docteur Pasavento, op. cit.*, p. VII.

⁵⁷⁵ « *Tentativa de escribir lo que escribiría se escribiera* ». *Docteur Pasavento, op. cit.*, p. 312 ; p. 375.

⁵⁷⁶ « [...] en realidad lo soy, no puedo ser más consciente de que debo recuperar la alegría juvenil y la frescura y libertad de mis comienzos [...]. » *Ibid.*, p. 312 ; p. 376.

seul remède pour Anatol est de laisser ses œuvres derrière lui, de donner son accord pour leur publication et de partir à nouveau ensuite, en pensant que « l’auteur se doit de disparaître⁵⁷⁷ ». L’histoire de Pasavento est une reconfiguration, plus complexe (d’autant plus qu’elle s’étale sur un roman de presque quatre-cents pages) et plus radicale que celle d’Anatol, car il s’agira ici de renier une vie d’écrivain confirmé et se libérer de son nom d’auteur.

De *Paris ne finit jamais à Docteur Pasavento*, la quête de l’écrivain implique de surmonter le sentiment d’imposture qui se produit de manière paradoxale : d’abord, l’imposteur est celui qui ne se sent pas (encore) écrivain et qui doit mimer l’image sociale d’autres écrivains – même imaginaires, dans le cas du personnage d’Antonioni – ; ensuite, l’imposteur est celui qui ne se sent plus un écrivain, qui doit se défaire de son ethos auctorial pour pouvoir redécouvrir la « véritable » écriture. Dans cette quête, l’écrivain, cependant, n’accédera pas à la vérité ; au contraire, il deviendra encore un imposteur, car dans les deux situations il se fera passer pour un autre – soit en imitant des modèles, soit en abandonnant son ancienne identité d’auteur. Dans ce processus paradoxal, il y n’y a pas de réussite possible, car les impostures se redoublent. L’échec, en revanche, permet la création : c’est le cas du narrateur de *Chet Baker pense à son art*, qui échoue la fusion entre essai et roman. C’est cet échec même qui devient racontable, l’auteur réussit l’entreprise échouée par le narrateur.

L’échec de l’écrivain est aussi d’une certaine manière positif dans l’œuvre de Raczymow. Il est un parallèle possible entre la figure des écrivains imposteurs chez Vila-Matas et les écrivains « ratés », élus comme objet d’intérêt et d’étude par l’auteur français. Comme je l’ai noté dans la partie précédente, Raczymow a fait de

⁵⁷⁷ « La obligación del autor es desaparecer. » Id., « El arte de desaparecer » [1991], in *Chet Baker piensa en su arte, op. cit.*, p. 82 ; Id., « L’art de la disparition », in *Suicides exemplaires* [1991], trad. Éric Baumartin avec la participation de l’auteur, Paris, Christian Bourgois, coll. « Titres », 2008. Ce texte fut d’abord publié dans *Suicidios ejemplares*, Barcelone, Anagrama, coll. « Narrativas hispánicas », 1991.

longues recherches sur des auteurs comme Emmanuel Berl, Maurice Sachs et Louis Bouilhet, non seulement car ils sont moins menaçants que les « grands » écrivains, mais aussi car l'étude de l'histoire d'écrivains « ratés » sert, il me semble, à purger la peur de l'échec. On trouve chez Raczymow des formules semblables à celles de Vila-Matas exposées plus haut. Dans *Quartier libre* (1995), un récit autobiographique sur l'enfance, Raczymow rappelle les conseils insistants de ses parents, qui voulaient qu'il écrive de livres d'amour ou des livres aventureux sur la résistance des Juifs en France. « Et moi, je ne suis pas un romancier, même si parfois j'écris des livres dont la couverture porte le mot roman⁵⁷⁸ » : dans cette formule, Raczymow prône encore l'écriture fragmentaire, comme nous l'avons vu pour *Reliques*, mais il me semble aussi qu'elle garde un certain parfum du sentiment d'imposture. Dans le parcours de Raczymow, il n'a pas été toujours question de sympathie vis-à-vis des ratés. Il y a eu d'abord Sartre, le dernier grand écrivain, comme modèle. À la fin de *Quartier libre*, le narrateur se confronte à cette image-source du désir de devenir écrivain :

Parfois, je rêve que je suis Jean-Paul Sartre.

Je suis dans un café, ou dans une boîte de nuit. [...]

J'ai quinze ans. [...] J'ai écrit quelque chose d'immense, quelque chose qui est « au-dessus de l'existence » comme dirait Jean-Paul Sartre, c'est-à-dire comme je dirais. C'est un peu embêtant d'avoir à se citer soi-même, je préférerais que d'autres le fassent. Je suis un dieu, un dieu mais familier, bon camarade, quotidien, débonnaire, souriant, assuré de sa divinité [...]. Toutes les femmes m'aiment. Je suis aussi célèbre que Jean-Paul Sartre. Mettons : que Napoléon, Charlemagne, Moïse et Victor Hugo. Et pourtant si modeste, comme on sait. On m'appelle « petit homme ». À cause de ma petite taille. [...] Je n'ai plus de corps. Je ne suis plus qu'un nom, qu'une œuvre. Et mon nom, Jean-Paul Sartre, est au-delà du beau et du laid. Il est « au-dessus de l'existence », comme dirait Jean-Paul Sartre, c'est-à-dire comme je dis. [...] J'allume lentement ma pipe, caresse mon revolver dans ma poche, tâte mon million par-dessus l'étoffe de mon blouson taché. [...] Ils

⁵⁷⁸ Henri Raczymow, *Quartier libre*, Paris, Gallimard, coll. « Haute enfance », 1995, p. 33.

savent bien, les autres, pardi, que « my name is Jean-Paul Sartre ». Cette gloire, si jeune, à peine quinze ans. Je peux mourir tranquille⁵⁷⁹.

Dans ces lignes amusantes, Raczymow semble reproduire le même mouvement de Vila-Matas face à l'image de Mastroianni. Bien que Sartre soit un auteur réel, il s'agit ici d'un Sartre imaginaire, mélange d'intellectuel, jouisseur et gangster, qui répète son propre nom à l'exhaustion. Mais ce « petit homme », dieu modeste, n'a plus de corps, selon le narrateur. Il n'est qu'un nom, un nom d'auteur. Dénoué de son existence physique, car il n'est qu'une « fonction⁵⁸⁰ », si on reprend le mot de Foucault, ce Sartre imaginaire peut enfin « mourir tranquille ». La fin de l'extrait, qui correspond à la fin du livre, peut être lue en ce sens : le modèle de Sartre peut mourir – en fait, il doit mourir – pour que l'auteur naissant, Raczymow, devienne auteur. En d'autres mots, il faut que l'image sociale de l'écrivain s'efface (ou du moins s'atténue) pour qu'advienne la véritable écriture, celle de la pratique et non plus du fantasme. Il faudra cesser de vouloir être Sartre – ou Mastroianni dans le cas de Vila-Matas – et se mettre à écrire. « Je peux mourir tranquille », dit le Sartre fantasmatique de Raczymow, comme Vila-Matas écrit dans *Mastroianni-sur-Mer* : « On apprend d'abord à mourir avant d'apprendre à écrire⁵⁸¹. » Cela ne veut pas dire que l'image de Sartre ou de Mastroianni mourront pour toujours pour que l'auteur réel puisse naître : les modèles seront une partie de sa *persona* auctoriale, car comme le dit bien Vila-Matas, un auteur est composé d'un mélange d'images d'écrivains réels et imaginaires. Il me semble que l'écriture arrive lorsque les modèles deviennent maîtrisables. Lorsque l'imposture initiale semble surmontée, un sentiment similaire s'impose, celui éprouvé par le narrateur de *Docteur Pasavento*, qui a l'impression

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 139-143.

⁵⁸⁰ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », art. cit.

⁵⁸¹ « Antes se aprende a morir que a escribir. » Enrique Vila-Matas, « Mastroianni-sur-Mer », in *Una vida...*, op. cit., p. 113 ; p. 43.

d'avoir délaissé son véritable moi au moment où son nom devient une « fonction » – d'où la nécessité de se renommer et de se défaire de cet auteur.

Je voudrais revenir sur un passage de « Mastroianni-sur-Mer » cité ci-dessus pour essayer de saisir ce que serait ce « moi » perdu. Il ne s'agit pas exactement, il me semble, d'une réactualisation de la distinction proustienne entre les deux « moi » de l'écrivain : l'un est sa personne biographique et sociale ; l'autre est son moi « véritable », « profond », celui du créateur. C'est pourquoi le travail de Sainte-Beuve est contestable, dit Proust dans son libellé contraire au critique : il est centré sur la personne biographique des écrivains, d'autant plus que Sainte-Beuve incarne en lui-même le mélange des deux « moi », mondain et profond, car il se consacre au travail de critique de manière légère, presque futile. Selon Proust, « le dilettantisme n'a jamais rien créé⁵⁸² ». Cette conception, puisée dans l'esthétique romantique, est en partie présente dans la vision de Vila-Matas de ce que serait un véritable écrivain : ce n'est pas le mondain Mastroianni dans la soirée de présentation de son livre. Mais il y a un composant fondamental dans l'idée de « véritable » écrivain chez l'auteur catalan qui dépasse l'écart entre mondain et profond : c'est l'action d'écrire, le présent de l'écriture, en opposition à l'achèvement et surtout à la publication. Rappelons les mots cités plus haut : « [...] l'important n'est pas de convoiter la célébrité ou d'être écrivain mais d'écrire, c'est-à-dire s'enchaîner pour la vie à un noble mais implacable maître, un maître qui ne fait pas de concessions et conduit les véritables écrivains sur le chemin des phrases inattendues [...] ». Mais qu'est-ce que cet « implacable maître » ? L'inspiration, version romantique des anciennes muses ? Le « moi » profond qui lutte pour écrire alors que le « moi » mondain pousse à sortir ?

Il me semble que dans ces mots, ainsi que dans la recherche de Pasavento de son écrivain débutant perdu, réside un rapprochement possible avec l'idée de

⁵⁸² Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 278-279.

« Genius » d'Agamben. Dans l'essai qui ouvre le recueil *Profanations* (2005), Agamben essaie de saisir ce que c'est le génie créateur, en récupérant d'abord la mythologie latine, selon laquelle chaque individu était assigné à un dieu au moment de la naissance. Genius, dit Agamben, est à la fois un dieu très intime et personnel et tout ce qui dépasse l'individu. Il appartient à une « zone de non-connaissance⁵⁸³ », mais il ne correspond pas à l'inconscient psychanalytique, car il n'y a pas de refoulement de Genius, mais une cohabitation avec cette force intime et étrangère qui est une « pratique mystique quotidienne⁵⁸⁴ ». Genius ne regarde pas seulement la spiritualité, mais aussi toutes les potences inconscientes du corps, le sang qui coule, les muscles qui se contractent. « Genius est notre vie même en tant qu'elle ne nous appartient pas⁵⁸⁵. » Le sujet, selon Agamben, est un composite de forces contrastantes, qui oscillent entre les pôles du Moi et de Genius. Il n'y a pas de séparation totale, ni d'identification totale possible entre ces deux pôles. Pour exemplifier comment Moi peut manifester son Genius, Agamben a recours à l'écriture :

Supposons que Moi veuille écrire. Non pas écrire telle ou telle œuvre, mais écrire, un point c'est tout. Ce désir signifie ceci : le Moi sent quelque part que Genius existe, qu'il est en Moi une force impersonnelle qui pousse à l'écriture. Mais la dernière chose dont Genius ait besoin est une œuvre, lui qui n'a jamais pris un stylo en main, ni, *a fortiori*, un ordinateur. On écrit pour devenir impersonnel, pour devenir génial, et néanmoins, en écrivant, nous nous individuons comme auteur de telle ou telle œuvre, nous nous éloignons de Genius, qui ne peut jamais avoir la forme d'un Moi, et encore moins celle d'un auteur. Toute tentative du Moi, de l'élément personnel, pour s'approprier Genius, pour le contraindre à signer en son nom est nécessairement destinée à l'échec⁵⁸⁶.

⁵⁸³ Giorgio Agamben, *Profanations*, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁸⁴ *Ibid.*

⁵⁸⁵ *Ibid.*

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 13.

Dans l'effort de construire une philosophie décentrée du sujet, tout en essayant de la concilier avec l'existence d'un Moi créateur, Agamben est à la recherche de ce qu'il y a d'extrêmement impersonnel dans le personnel même. L'idée de Genius est intéressante pour penser aux œuvres d'art et à la littérature contemporaine, dont celle incarnée par Vila-Matas, qui semble osciller entre le désir de dissolution dans l'indéfini (qui pourrait signifier la recherche de son Genius) et le désir de se construire en tant que voix auctoriale autonome, individuelle et personnelle. Lorsque nous lisons chez l'auteur espagnol que, pour écrire, il faut « s'enchaîner pour la vie à un noble mais implacable maître, un maître qui ne fait pas de concessions et conduit les véritables écrivains sur le chemin des phrases inattendues », on peut en effet songer au Moi enchaîné à son Genius. Le concept n'est d'ailleurs pas étranger à Vila-Matas. Bien qu'il ne soit pas une référence possible dans « Mastroianni-sur-Mer », l'essai d'Agamben datant de cinq ans après, Vila-Matas le cite postérieurement, dans le dernier récit des *Explorateurs de l'abîme*, intitulé « La gloire solitaire⁵⁸⁷ », dont le titre même évoque une expression utilisée par le philosophe italien dans « Genius ». Le point de départ de ce récit est un concert de Miles Davis à Barcelone, vu par le narrateur lorsqu'il était enfant, où le trompettiste a joué en tournant le dos au public. Cela a été un scandale entre les amateurs de jazz, qui ont vu une insulte dans l'attitude du musicien. Le narrateur, en revanche, préfère penser que Davis tournait le dos pour pouvoir se concentrer mieux dans sa musique et explorer l'acoustique du Palau de la Música Catalana. Cette anecdote, présente aussi dans le roman *Paris ne finit jamais*⁵⁸⁸, sert à introduire d'autres figures de créateurs solitaires, qui jouent à disparaître face au public – Glenn Gould, Thomas Bernhard et Walser – et à rapprocher ces expériences de celle du plaisir de l'enfant à se cacher, qu'Agamben aborde dans « Genius ». Le philosophe

⁵⁸⁷ Enrique Vila-Matas, « La gloria solitaria », in *Exporadores del abismo*, *op. cit.* ; Id., « La gloire solitaire », in *Explorateurs de l'abîme*, *op. cit.*

⁵⁸⁸ Voir Id., *Paris no se acaba nunca*, *op. cit.*, p. 35 ; p. 36.

cite d'ailleurs Walser⁵⁸⁹, qui, comme nous l'avons vu, traverse toute l'œuvre de Vila-Matas telle une figure exemplaire de la véritable création, celle produite sous un souci extrême de modestie et qui aboutit dans le silence même. Pour Agamben, les « microgrammes » de Walser, produits dans le plaisir de l'illisibilité, sont l'équivalent du jeu de cache-cache de l'enfant, « parce que dans la non-reconnaissance le poète célèbre son triomphe, tout comme l'enfant qui se révèle en tremblant le *genius loci* de sa cache-cache⁵⁹⁰ ». Vila-Matas cite ce passage d'Agamben, entre autres. En effet, les idées développées par Agamben trouvent des résonances dans plusieurs thèmes chers à Vila-Matas, à l'instar de la négation de l'œuvre. Lorsqu'Agamben parle de l'échec de la tentative de saisir Genius dans une Œuvre et de l'impossibilité de le faire devenir un auteur, il mentionne les avant-gardes (notamment le dadaïsme) comme une tentative pertinente de poursuivre Genius à travers la voie ironique : la présence de Genius est attestée par la destruction même de l'œuvre, à l'instar de Duchamp, qui a abandonné la peinture pour contester la notion d'art et sa validation par des institutions. Le *ready-made* serait la manifestation la plus connue de ce questionnement.

Or, Duchamp est une référence fondamentale dans l'œuvre de Vila-Matas – il est cité dans les romans *Abrégé d'histoire de la littérature portative*⁵⁹¹ (1985), *Le Mal de Montano*, *Paris ne finit jamais*, *Dublinsca* et *Air de Dylan*⁵⁹² (2012), dans la nouvelle « Parce qu'elle ne l'a pas demandé⁵⁹³ » (2007), dans le *Journal Volubile*⁵⁹⁴

⁵⁸⁹ La traduction française présente le nom de Walser, par erreur, comme « Walzer ». La graphie est correcte dans la version originale. Voir Giorgio Agamben, *Profanazioni*, Rome, Nottetempo, coll. « Figure », 2005, p. 14.

⁵⁹⁰ Id., *Profanations*, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁹¹ Enrique Vila-Matas, *Historia abreviada de la literatura portátil*, Barcelone, Anagrama, coll. « Narrativas hispánicas », 1985 ; Id., *Abrégé d'histoire de la littérature portative*, trad. Éric Beaumatin, Paris, Christian Bourgois, 1990.

⁵⁹² Id., *Aire de Dylan* [2012] Barcelone, Seix Barral, coll. « Booklet », 2013 ; Id., *Air de Dylan*, trad. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, 2012.

⁵⁹³ Id., « Porque ella no pidió », in *Exploradores del abismo*, *op. cit.* ; Id., « Parce qu'elle ne l'a pas demandé », in *Explorateurs de l'abîme*, *op. cit.*

⁵⁹⁴ Id., *Dietario volubile*, Barcelone, Anagrama, coll. « Narrativas hispánicas », 2008 ; Id., *Journal volubile*, trad. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, 2009.

(2008), etc. – et il représente l'un des exemples majeures de « bartlebysme » dans l'inventaire des artistes et écrivains qui ont choisi de dire « non », compilés (et aussi inventés) par Vila-Matas dans *Bartleby et Compagnie*. Dans ce livre, le narrateur s'intéresse à plusieurs personnalités de l'histoire de l'art et de la littérature qui ont décidé d'arrêter de faire des œuvres (ou qui ne les ont jamais faites) : Rimbaud, Walser, Juan Rulfo, Duchamp... et y inclut des personnages inventés de sa plume, comme Maria Lima Mendes, Paranoico Perez, Clément Cadou... Ce dernier est en réalité un personnage « volé » du livre *Artistes sans œuvres*. « *I would prefer not to* » (1997), où Jean-Yves Jouannais fait une enquête sur des parcours artistiques inachevés ou interrompus. Il y inclut un personnage fictionnel : Félicien Marbœuf, un jeune homme qui, perturbé par une visite de Flaubert, commence à se prendre pour un meuble. Outre la thématique semblable à celle de Jouannais et la référence au scribe de Melville, Vila-Matas a rebaptisé Marbœuf et modifié légèrement son histoire pour l'inclure dans son *Bartleby...* comme Clément Cadou. La double imposture (celle de Jouannais qui inclut un personnage fictionnel dans son essai et celle de Vila-Matas qui l'a plagié) produit un prolifique dialogue entre les auteurs, dont le résultat est « Double *shandy* » (2007), préface signée par Vila-Matas à une édition plus récente d'*Artistes sans œuvres*. Ce texte explique l'attrance que la négation de l'œuvre exerce sur Vila-Matas, qui n'est pas un « bartleby ». Car, au risque de rappeler une évidence, il faut préciser qu'il est très loin d'être un artiste sans œuvres. Vila-Matas raconte que, dans les années 1970, avant de commencer à écrire, il était fasciné par Duchamp et par la figure de Jacques Vaché, qui n'a pas laissé d'ouvrages mais seulement des lettres, publiées par André Breton : « Les choses étaient donc plus faciles que je ne le croyais. Apparemment, il n'était pas indispensable d'avoir une œuvre pour entrer dans l'histoire littéraire. Je retins la leçon et, guidé par mon obscure tendance à la paresse, je décidai d'être moi aussi un artiste sans œuvres⁵⁹⁵. » Mais cette vie ne dura pas longtemps :

⁵⁹⁵ Id., « Double *shandy* » [2007], trad. André Gabastou, in Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans œuvres*.

Jusqu'au jour où j'ai commencé à éprouver la nostalgie de l'œuvre irréalisée. Alors, tout devint terriblement compliqué. [...] À cette époque je le pressentais à peine, mais le recul me permet de comprendre que dans ma vie deux tensions se sont toujours heurtées : désir de jouer un rôle et tendance radicale à la discrétion ; besoin d'être et de ne pas être en même temps ; besoin d'écrire et d'arrêter d'écrire, voire même d'en oublier mon œuvre⁵⁹⁶.

Le balancement entre le désir de faire une œuvre et la négation totale de celle-ci ne cessera pas. Car l'œuvre de l'écrivain catalan semble se situer, en effet, entre les pôles antagonistes de Moi et de Genius, entre une volonté du sujet de se constituer en tant qu'auteur unique et en même temps de disparaître dans l'anonymat et dans l'indéfini. C'est pourquoi la solution pour lever le paradoxe sera, dans nombre de ses livres, écrire sur ne pas écrire. Bien que beaucoup moins radicale que la voie de Duchamp, il s'agit aussi d'une opération ironique, qui semble vouloir donner une visibilité à cette étrange puissance du génie étudiée par Agamben. Il s'agit d'une nouvelle imposture, qui redouble celle de l'écrivain ne se sentant pas écrivain et imitant une image sociale (Mastroianni/Sartre), ainsi que celle de l'écrivain délaissant son nom et son œuvre pour devenir autre (Pasavento/Anatol). Car, comme l'écrit Vila-Matas dans *Bartleby...*, « personne n'a jamais attrapé l'escroc Duchamp, dont l'exploit consiste froidement, au-delà de ses œuvres d'art et de non-art, à avoir gagné le pari que l'on pouvait tromper le monde de l'art et en obtenir les honneurs sur la base de créances falsifiées. Voilà qui est de grand mérite⁵⁹⁷. »

« *I would prefer not to* » [1997], Paris, Verticales. Phase deux, 2007, p. 14.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁹⁷ « Nadie atrapó nunca el embaucador de Duchamp, cuya fría hazaña reside, más allá de sus obras de arte y de no-arte, en haber ganado la apuesta de que podía embaucar al mundo del arte para que le honrara sobre la base de credenciales falsas. Eso tiene un gran mérito. » Enrique Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, *op. cit.*, p. 64 ; p. 79.

b) « Je ne me prends jamais pour un écrivain, sauf quand j'écris »

Cesse-t-on un jour d'être un imposteur ? Pierre Michon, dans un entretien cité par Jérôme Meizoz, a des mots intéressants à ce propos :

Sans doute qu'à partir du moment où la littérature s'est constituée comme fin en soi, sans Dieu, sans justification extérieure, sans idéologie qui la soutienne, en champ autonome comme dit Bourdieu, c'est-à-dire en gros avec Flaubert et Mallarmé, ou un peu avant, à partir de ce moment tout écrivain a été un imposteur, puisqu'il ne pouvait s'autoriser que de lui-même⁵⁹⁸.

Ce qui rejoint le début de ce chapitre : pour écrire, il faut d'abord s'autoriser à écrire. Cette autorisation, ne venant d'aucune autre instance que celle de l'auteur même, semble être constamment mise en question tout au long du parcours d'un écrivain. Mais existe-t-il un moment de comblement, où le sentiment d'imposture cesse de hanter celui qui s'est auto-autorisé à écrire ? C'est Barthes qui semble avoir la bonne réponse : « [...] Je ne me prends jamais pour un écrivain, sauf quand j'écris, mais pas quand j'ai écrit⁵⁹⁹. » Ce mot, prononcé à la fin de la séance du 19 janvier 1980 de *La Préparation...*, rend compte de la condition paradoxale de l'écrivain moderne, imposteur et en même temps continuateur de la littérature. Lorsque Barthes affirme qu'il ne se sent écrivain que quand il écrit, au temps présent – et non pas quand il a écrit, c'est-à-dire quand il a achevé, voire publié une œuvre – il résume le sentiment d'imposture exprimé par les citations de Vila-Matas et Raczymow exposées plus haut. Ce sentiment s'appuie sur une nécessité de se libérer du *Scriptor*,

⁵⁹⁸ Cité par Thierry Bayle, « Pierre Michon, un auteur majuscule », *Le Magazine Littéraire*, avril 1997, p. 98 ; cité par Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, op. cit., p. 11.

⁵⁹⁹ Roland Barthes, *La Préparation...*, op. cit., p. 412.

l'image sociale de l'écrivain (qui assume ici les traits d'un imposteur littéraire), pour retrouver l'*Operator*, celui qui écrit vraiment, qui est à l'œuvre. À ce moment du cours, Barthes utilise le même mot, *Operator*, qu'il utilise dans *La Chambre claire* pour distinguer le sujet qui photographie de celui qui est photographié (*Spectrum*) et de celui qui observe (*Spectator*). Un mot présent aussi dans les plans du Livre de Mallarmé, qui devrait avoir un *Operator* au lieu d'un auteur. L'*Operator*, pour Barthes en ce moment de *La Préparation...*, est l'équivalent du *Scribens* dans la typologie des rôles des auteurs analysés dans la première partie de la thèse : *Persona* (la personne civile) ; *Scriptor* (l'image sociale de l'écrivain) ; *Auctor* (l'image que le « je » a de soi-même en tant que garant du texte) ; *Scribens* (le « je » qui écrit, qui pratique l'écriture). Cette typologie, nous l'avons vu, n'a pas été prononcée par Barthes pendant le cours, mais elle était présente dans ses notes, vouées au tout début de la séance du 19 janvier. À la fin de la séance, Barthes met l'accent sur le *Scribens* (en l'appelant *Operator*) pour soutenir que, pour pouvoir écrire, l'écrivain doit « se sacrifier⁶⁰⁰ » :

[...] C'est donc, par un artifice volontaire et provisoire, moi-même que je dois sacrifier ; moi-même en tant que je fais une œuvre ; je dois devenir sacré à mes propres yeux ; il faut faire de soi-même un être sacré, *en tant qu'il fait* (et non en tant qu'il est) : je ne fais pas de moi un dieu puisque ce n'est pas en tant que je suis que je me fais sacré mais je me fais sacré en tant que je fais, en sorte que les atteintes du monde à l'égard de l'*ouvrier* (operator) que je suis soient *graves* et donc que j'aie le courage et l'intelligence de les stopper⁶⁰¹ [...].

Se sacrifier correspond ainsi à s'autoriser à écrire, mais le choix du vocable mérite un examen. Un peu avant, dans la séance du 8 décembre 1979, Barthes s'arrête longuement sur l'idée que le verbe « écrire » acquiert un sens absolu, étant employé

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 410.

⁶⁰¹ *Ibid.*

de façon « intransitive » dans l'écriture moderne. Il reprend la notion de diathèse en linguistique, étudiée notamment par Benveniste et qu'il avait déjà explorée dans le texte « Écrire, verbe intransitif » (1970). Benveniste utilise cette notion, appliquée à l'indo-européen, pour comprendre la position du sujet dans le verbe. Différemment de la distinction entre voix active et passive, il propose une opposition entre diathèse active et moyenne. Parmi les exemples donnés par Benveniste, Barthes évoque celui du verbe « sacrifier » (dans le sens du sacrifice rituel), dont l'emploi actif se donne par l'action du prêtre qui sacrifie une victime au nom de quelqu'un, et dont l'emploi moyen est celui où le sujet se sacrifie pour son propre compte. Barthes utilise ce concept pour avancer l'idée d'un écrire « moyen » (ni actif, ni passif), dans laquelle l'écriture n'a pas la fonction de mimesis ni d'expression d'une subjectivité psychologique de l'auteur, mais d'affecter le sujet qui écrit. L'auteur de l'écrire « moyen » est donc un sujet affecté : « quand il écrit, il s'affecte lui-même en écrivant⁶⁰² ». Cette affection, il faut le souligner, n'est pas celle du lecteur qui est affecté par ce qu'il lit, mais celle de l'écrivain en tant qu'il est affecté par sa propre écriture. Ici, il est question d'écriture comme « sacrifice », ce qui préfigure la notion du *Scribens* comme celui qui se « sacralise » au moment où il écrit.

Barthes affirme qu'il n'y a rien d'étrange dans ce mot, car il y a des « sacralisations dans la vie non religieuse⁶⁰³ », comme dans le langage politique. En effet, le mot « sacre » connaît un usage dans des travaux sur l'autorité littéraire et fait penser notamment au « sacre de l'écrivain⁶⁰⁴ » romantique, étudié six ans auparavant par Paul Bénichou, qui analyse le pouvoir symbolique de la figure de l'auteur littéraire de la moitié du XVIII^e siècle jusqu'à 1830. José-Luis Diaz, qui s'intéresse également à la période romantique dans *L'Écrivain imaginaire*, reprend le terme de Bénichou et se concentre sur la représentation de l'écrivain, son image sociale. Le

⁶⁰² *Ibid.*, p. 275.

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 410.

⁶⁰⁴ Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain : 1750-1830 : essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, J. Corti, 1973.

« sacre » de l'écrivain, pour Diaz, se joue aussi dans la spectacularisation de l'auteur à l'âge médiatique. Mais rien ne peut échapper à l'imaginaire, car la littérature est un « théâtre d'images⁶⁰⁵ », où la fonction-auteur s'insère comme un complexe composite de fantasmes créés et recréés par les apports paratextuels, le lecteur, l'auteur lui-même et le texte. Diaz conclut que « l'auteur n'est plus alors le pivot de l'œuvre, mais bien [...] quelque chose comme l'œuvre de l'œuvre: une fiction née de son trajet⁶⁰⁶ [...] ».

Dans la seconde partie de son étude, Diaz s'intéresse aux « scénographies auctoriales » qui correspondent à différents romantismes : mélancolique, paternel, énergique, fantaisiste (ou ironique) et désenchanté. Les trois premiers donnent un rôle sérieux à l'écrivain, alors que le romantisme ironique rompt avec ce registre du sublime. Mais c'est le romantisme désenchanté qui pousse l'ironie à la limite et qui postule une remise en question de la littérature comme « religion de substitution⁶⁰⁷ », selon le mot de Diaz. Flaubert, Baudelaire et Mallarmé accentuent cette note de désenchantement dans une clé post-romantique :

Ce qui change donc, ce n'est pas tant le Sacre, qui perdure et se quintessencie, et qui se contente de muter vers un autre paradigme religieux, celui du mystique et non plus du prophète, mais son décrochage plus absolu encore avec un généreux idéalisme qui pressent d'avance sa non-réalisation, que le pouvoir du poète peut s'inscrire dans le réel social. Car, dans le réel, désormais règnent à titre d'anti-héros littéraire cette figure dégradée de l'écrivain, qu'est le journaliste, et, celui que Barthes appellera un jour l'écrivain. Victoire absolue de « l'universel reportage »⁶⁰⁸.

⁶⁰⁵ José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire...*, *op. cit.*, p. 21.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 228.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 478

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 642-643.

Selon Diaz, toute la littérature d'après n'a cessé de jouer ces mêmes cinq scénographies, auxquelles s'ajoute le modèle post-romantique flaubertien. Dans *L'Écrivain imaginaire*, il y a une forte préoccupation à dénoncer le « mysticisme » (le mot est employé plusieurs fois) de la littérature, mais pas seulement celui de l'héroïsation de la figure de l'écrivain pendant le romantisme. Diaz croit que le mysticisme de la littérature est renchéri par le structuralisme, qui s'est soucié de congédier l'auteur pour laisser la place au langage et au texte. Ainsi, la figure de l'écrivain qui s'insurge contre la comédie littéraire et qui refuse de se prendre pour un écrivain prolifère depuis son « Sacre », selon Diaz. Si l'on suit cette analyse, le sentiment d'imposture qu'expriment les œuvres de Raczymow et de Vila-Matas, ainsi que celle de Barthes, ne serait qu'un nouveau tour de force de la scénographie post-romantique.

Cependant, lorsque Barthes parle de « se sacrifier », dans *La Préparation...*, il me semble qu'il s'éloigne du mysticisme dénoncé par Diaz. Le sacre du nouvel auteur est le sacre du *Scribens*, d'un ouvrier qui feint de prendre son travail au sérieux, ce qui le permettra de continuer. Comme je l'ai suggéré dans la première partie de la thèse, le *Scribens* est une étape pour devenir *Auctor*, qui, de sa part, ne peut plus être sacrifié, son autorité remise en question. On se sacrifie, donc, en étape intermédiaire, chemin faisant. Le sacre de l'*Operator/Scribens* semble se distancier aussi de celui de l'artisan, que Barthes avait déjà bien identifié dans l'écriture de Flaubert dans « L'artisanat du style⁶⁰⁹ » (1953), car ici il y a une conscience de la mise-en-scène. La sacralisation s'affiche clairement comme un masque, comme une ruse (un « truc psychologique⁶¹⁰ », dit Barthes) : « [...] Il faut que je "me figure", ou que je me projette à mes propres yeux précisément comme une *figure* [...]. Je me sacrifie, je vis ma vie dans un rôle, je me mets en position, comme je l'ai dit, et cela va me donner la force de faire cet autre exercice qui est une

⁶⁰⁹ Voir Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, in *OC I*.

⁶¹⁰ Id., *La Préparation...*, p. 410.

œuvre⁶¹¹. » Il y a ainsi une certaine ironie dans ce théâtre d'auto-sacralisation qu'on pourrait qualifier de post-romantique, mais à mon avis celui-ci est joué sous une forme moins mystifiante que pratique. Pour écrire de la littérature et aller contre la « victoire absolue de l'« universel reportage » », le Barthes de *La Préparation...* jouera le rôle de celui qui veut écrire, mais ce rôle est déjà son rôle – comme celui du garçon de café qui joue à être un garçon de café⁶¹² – car il n'est plus possible d'endosser le rôle de l'écrivain sans exhiber l'imposture inhérente de ce statut.

On ne se sent écrivain que lorsqu'on est en train d'écrire. Ou comme Barthes le formule dans la séance du 15 décembre 1979 : « Est-ce que ça veut dire que je me prends vraiment pour un écrivain ? Que je me simule comme écrivain (ce qui n'est d'ailleurs pas tout à fait la même chose) ? Eh bien je dirais oui, en un certain sens, je me prends pour un écrivain, non pas sur le plan des valeurs et des images, mais sur le plan du faire, sur le plan de la pratique⁶¹³ [...] ». L'expression « se prendre vraiment pour un écrivain » rejoint le sentiment d'imposture évoqué chez Raczymow et Vila-Matas. Ce sentiment possède une emprise dans la biographie et dans l'œuvre de Barthes. Tout d'abord, il n'a pas suivi un parcours universitaire modèle, notamment à cause de ses séjours au sanatorium pour soigner une tuberculose chronique. La sensation de n'être pas autorisé dans sa position d'essayiste s'accroît après la polémique autour de *Sur Racine* (1963), qui l'a opposé publiquement à Raymond Picard. Dans *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*⁶¹⁴ (1965), Picard attaque la

⁶¹¹ *Ibid.*

⁶¹² Dans *L'Être et le néant*, Sartre différencie « situation » de « position » : un garçon de café en situation de garçon de café exécute ses tâches dans une condition empirique ; s'il réfléchit sur son rôle, il se met en position de garçon de café, et ajoute un certain imaginaire à ce rôle. Voir Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1943. Barthes fait allusion à ce passage dans *La Préparation...*, lorsqu'il affirme qu'il se met « en position » de celui qui veut écrire pour pouvoir s'attacher plus subjectivement au cours. Il dit qu'il ne va pas produire d'œuvre, car il n'est pas en situation d'en écrire une. Cependant, si on s'attache à l'explication qu'il donne lui-même du garçon de café de Sartre, on remarquera que tout en étant en position de garçon de café, conscient de son rôle, le garçon de café ne laisse pas d'exécuter ses tâches – de faire son œuvre, donc... Voir Roland Barthes, *La Préparation...*, *op. cit.*, p. 317-318.

⁶¹³ Roland Barthes, *La Préparation...*, *op. cit.*, p. 319-320.

⁶¹⁴ Raymond Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Paris, J.-J. Pauvert, 1965.

lecture de Barthes de Racine et son positionnement contraire à la critique universitaire appuyée sur l'histoire littéraire. Selon Samoyault, « Barthes est réellement affecté. C'est le mot d'«imposture», surtout, qui le blesse, car il touche là où ça fait mal, la crainte d'être un imposteur étant chez lui constante – on le verra jusque dans l'épisode de l'élection au Collège de France⁶¹⁵ ». Le fragment « La courbe folle de l'imgo » dans le *Roland Barthes par Roland Barthes* résume ce sentiment d'imposture, qui joue sur un double plan : « R. P., professeur de Sorbonne, me prenait en son temps pour un imposteur. T. D., lui, me prend pour un professeur de Sorbonne⁶¹⁶. »

Ainsi, se mettre « en position », jouer le rôle de celui qui fait ce qu'il est en train de faire, voici une stratégie intelligente pour surmonter le sentiment d'imposture qui menace l'œuvre de ne pas venir à terme. C'est justement la fonction que semblent remplir les anecdotes et formules auto-ironiques de Vila-Matas et de Raczymow. Si l'écrivain ne fait pas semblant de se prendre au sérieux pendant qu'il écrit, l'œuvre risque d'être étouffée par les devoirs de la vie courante. C'est le problème de la « gestion » du métier d'écrire, que Barthes examine dans *La Préparation...* : il comptabilise les heures qu'il passe en accomplissant des tâches liées à l'écriture, mais qui ne sont pas l'écriture (correspondances, commandes de textes, contacts téléphoniques, rendez-vous), ainsi que les tâches quotidiennes (faire des courses, préparer des repas, prendre une douche) pour enfin conclure qu'il ne parvient à travailler vraiment que sur quatre ou cinq heures par jour⁶¹⁷.

C'est, du moins en partie, le problème de Giovanni Pontano, joué par Mastroianni dans *La Notte* : il est ennuyé de devoir se rendre à la présentation de son livre à Milan. Le narrateur de Vila-Matas ne comprend pas la raison de cet ennui ; en regardant Pontano, il voit juste son col parfaitement repassé, sa belle voiture, Jeanne

⁶¹⁵ Tiphaine Samoyault, *Roland Barthes, op. cit.*, p. 405.

⁶¹⁶ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, in *OC IV*, p. 641.

⁶¹⁷ Id., *La Préparation...*, *op. cit.*, p. 397.

Moreau à son côté. La fiction fondatrice de la volonté de devenir écrivain est partagée par Jean Echenoz, qui rappelle l'anecdote dans *De l'imposture en littérature* : « [...] Nous avons donc vécu, au même moment, [...] la même situation peut-être déterminante : le même saisissement devant *La Notte* d'Antonioni où Marcello Mastroianni joue le rôle d'un écrivain [...]. C'était absolument ce que nous voulions être⁶¹⁸ [...] ». Comme Vila-Matas, Echenoz ne retient pas l'ennui de Pontano, se concentrant sur l'apparence de succès qui l'entoure. Les deux écrivains le comprendront des décennies plus tard, en vivant la même situation que le personnage d'Antonioni : la présentation d'un livre à Milan. Et ils sont tous les deux extrêmement ennuyés de cette obligation. Comme le raconte Vila-Matas :

Ce n'est qu'au moment de me retrouver face au public milanais, à répéter l'histoire de Mastroianni, que j'ai compris que je vivais la situation que j'avais désiré vivre à l'âge de seize ans. Tout collait parfaitement, jusqu'à l'ennui ressenti avant la présentation. Seulement, Jeanne Moreau était absente, et je n'étais pas, loin s'en faut, Mastroianni. Je n'étais qu'un pauvre écrivain se prenant pour quelqu'un⁶¹⁹.

Si Vila-Matas ne se sent « qu'un pauvre écrivain se prenant pour quelqu'un » dans la présentation de son livre à Milan, il en est de même pour le personnage d'Antonioni. C'est ici que Mastroianni rejoint Pasavento : au long du film Pontano révèle être atteint d'une crise. Il se sent vidé de sa sensibilité et noyé par les courtoisies du monde bourgeois. Même si le composant de la critique sociale est beaucoup plus présent dans le film d'Antonioni que dans le texte de Vila-Matas, on pourrait dire que Pontano, comme Pasavento, cherche quelque part la joie de son écrivain débutant perdu, ou de son *Scribens*, celui qui écrit simplement et n'est pas encore conditionné à un nom, à une fonction-auteur. À la fin du film, Lidia (Jeanne

⁶¹⁸ Enrique Vila-Matas et Jean Echenoz, *De l'imposture...*, *op. cit.*, p. 20.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 22.

Moreau) lit à Pontano une ancienne lettre d'amour, dont il ne reconnaît pas immédiatement l'auteur – or, c'est lui-même qui l'a écrite, dit Lidia. C'est comme si Pontano, après le succès, était devenu un autre auteur, un imposteur finalement, qui aurait délaissé son *Scribens*.

c) La « seconde imposture » : l'écriture par le vol

Du dialogue entre Echenoz et Vila-Matas, deux dimensions de l'imposture se dégagent : celle, vue plus haut, qui correspond à un sentiment de n'être pas un véritable écrivain ; ensuite, celle de l'écriture comme répétition, comme vol des mots des autres. L'auteur catalan débute *De l'imposture en littérature* en proposant de rappeler une soirée qu'Echenoz et lui auraient passée ensemble dans un café à Barcelone. El Aviador, ce bar qui semble être inventé à quatre mains au cours du dialogue⁶²⁰, devient le décor d'une sorte d'imposture inaugurale de leur relation. Vila-Matas affirme que, ce soir-là, il aurait voulu raconter à Echenoz qu'il lui avait volé une phrase – qui à son tour avait déjà été « volée » par Echenoz, car prononcée par la femme de son garagiste : « Ces petits chiens adorent les genoux. » Selon Vila-Matas, il a lu cette phrase dans une interview de Echenoz, puis l'a intégrée à son roman *Paris ne finit jamais*. « [...] Puis, sans me rendre compte, j'ai oublié mon imposture, j'ai oublié de quel garage elle sortait et je me suis progressivement approprié la phrase, jusqu'à la croire mienne⁶²¹. » Echenoz, de sa part, (c'est toujours Vila-Matas qui raconte) lui envoie une lettre en disant sa joie d'avoir retrouvé sa propre phrase dans un livre de son collègue espagnol. Ensuite c'est à Echenoz de se prononcer sur l'événement : il lui corrige la phrase (les propos exacts seraient « c'est

⁶²⁰ « Je suis navré qu'El Aviador n'existe plus, écrit Echenoz, en même temps, il n'est pas mal non plus qu'il n'ait existé qu'une nuit. » *Ibid.*, p. 12.

⁶²¹ *Ibid.*, p. 14.

que ça aime bien les genoux, ces petite bêtes-là⁶²² ») et affirme qu'il ne l'a pas seulement « volée » à la femme de son garagiste, mais il l'a lui-même utilisée dans un roman, des années plus tard. Pourtant, ce cas-là ne configure pas d'imposture, dit Echenoz :

L'imposture – et surtout le sentiment d'imposture –, c'est une autre histoire. Alors que là, c'est au contraire de notre travail même qu'il s'agit : capter, cambrioler, s'emparer, détourner, casser la perception du monde en mille morceaux et remonter ces morceaux dans un autre ordre pour essayer de donner, de ce monde, une image reconstruite. Comme toi sans doute – et je crois que tu le fais notamment dans ton usage de l'histoire littéraire –, je n'ai jamais cessé de prendre un peu partout toute sorte d'éléments (récits rapportés, propos dérobés au vol, graffiti, instantanés, extraits de films, niaiseries télévisées, citations, etc.) puis de maquiller ces choses comme on dit en français qu'on « maquille » une voiture volée, pour essayer de les asservir à cette image reconstruite – dans ce mal nécessaire qu'est un scénario⁶²³.

Les mots d'Echenoz, avec lesquels Vila-Matas se trouve en consonance, sont très proches de la définition barthésienne de Texte, comme nous l'avons vu au début de cette partie. En répondant à Echenoz, Vila-Matas dit qu'il croit pratiquer « une littérature de recherche⁶²⁴ » : « Je lis les autres jusqu'à les transformer. Cette folie d'appropriation inclut ma propre parodie. [...] Il peut sembler paradoxal, mais j'ai toujours cherché ma particularité en tant qu'auteur dans l'assimilation d'autres voix. Les idées, les phrases prennent un sens nouveau dès lors qu'elles sont glosées, légèrement remaniées, placées dans un contexte insolite⁶²⁵. » Si l'appropriation est l'essence même de la littérature, il est intéressant de souligner que Vila-Matas autant qu'Echenoz s'approprient les mots de Barthes pour le dire. Dans le propos d'Echenoz reproduit ci-dessus, la comparaison entre l'écriture, composée par le « vol » et le

⁶²² *Ibid.*, p. 15.

⁶²³ *Ibid.*

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁶²⁵ *Ibid.*

remaniement d'éléments éparpillés, et la marchandise volée, puis « maquillée », fait écho à la préface de *Sade, Fourier, Loyola* (1971). Dans ce texte, Barthes affirme qu'il n'y a pas de langage extérieur à l'idéologie bourgeoise, et que si l'on veut le combattre par le biais du discours, notre discours continue d'être inséré dans cette idéologie. Comment faire autrement ? « La seule riposte possible, écrit Barthes, n'est ni l'affrontement ni la destruction, mais seulement le vol : fragmenter le texte ancien de la culture, de la science, de la littérature, et en disséminer les traits selon des formules méconnaissables, de la même façon que l'on maquille une marchandise volée⁶²⁶. »

Si Echenoz, dans son dialogue avec Vila-Matas, maquille peut-être les propos de Barthes pour les reconstruire dans son texte, comme une marchandise (ou une voiture) volée, l'écrivain catalan usurpe la même citation ailleurs, dans son *Journal volubile* (2008). Dans une entrée de janvier 2008, Vila-Matas relate une promenade au cimetière Père Lachaise, à Paris, où il visite la tombe de Gérard de Nerval et revient sur sa passion pour les citations et les emprunts :

Nous écrivons toujours après les autres et c'est peut-être pourquoi j'ai si souvent recherché – avec des citations littéraires distordues ou inventées qui contribuaient à créer des *sens différents* – une image de moi faite de traits étrangers et voilà peut-être pourquoi j'ai si souvent fragmenté le vieux texte de la culture et disséminé ses traits en les rendant méconnaissables de la même façon qu'on falsifie de la marchandise volée. C'est ainsi que je me suis frayé un chemin, que j'ai avancé. Sur ce terrain, rien ne me rassure plus qu'un masque⁶²⁷.

⁶²⁶ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, in *OC III*, p. 707.

⁶²⁷ « Escribimos siempre después de otros, y quizás por eso tantas veces persegui – con citas literarias distorsionadas o inventadas que ayudaban a crear sentidos diferentes – una imagen mía hecha con rasgos ajenos, y quizás por eso tantas veces fragmenté el antiguo texto de la cultura, y diseminé sus rasgos haciéndolos irreconocibles, del mismo modo en que se maquilla una mercadería robada. Así fui abriéndome camino, así fui avanzando. Para andar por ahí nada me tranquiliza tanto como una máscara. » Enrique Vila-Matas, *Dietario voluble, op. cit.*, p. 228 ; p. 238.

Ici, il s'agit d'un plagiat beaucoup plus exhibé que celui d'Echenoz, car Vila-Matas utilise quasiment les exacts mots de Barthes (« fragmenté le vieux texte de la culture et disséminé ses traits en les rendant méconnaissables de la même façon qu'on falsifie de la marchandise volée »). Dans la traduction par André Gabastou, une partie de ce plagiat se perd : alors que Vila-Matas écrit « del mismo modo en que maquilla una mercadería robada », en utilisant le verbe « maquillar », Gabastou le traduit par « falsifier », qui a le même sens mais qui change – qui maquille, finalement – légèrement le mot de Barthes. Dans une succession de vols et de transformations, d'autant plus que la « marchandise » est davantage déguisée par la traduction (même si involontairement), Vila-Matas défend sa poétique de « voleur » de mots tout en exécutant un « vol », dans une opération qui relève clairement du performatif. Si écrire, c'est dérober des mots, Vila-Matas le dit en dérobant des mots.

Dans *Sade, Fourier, Loyola*, il faut le rappeler, l'idée de « vol » ne se rapporte pas uniquement à l'appropriation de la tradition littéraire, mais aussi à l'urgence de transformer la doxa, d'utiliser le langage qui est un instrument commun en lui donnant une autre tournure que celui du discours dominant. Quel est donc le rôle de l'auteur dans ce travail de vol et de maquillage ? Dans la préface, Barthes justifie le choix d'analyser l'écriture de ces trois « logothètes », créateurs de nouveaux langages, et centre son analyse sur trois figures actoriales, ce qui pourrait paraître un contresens vu ses attaques récentes à la figure de l'auteur, notamment dans « La mort de l'auteur » (1967). Barthes admet ici un « retour amical de l'auteur », comme nous l'avons vu dans la première partie de la thèse. Quatre ans après sa « mort », qui devait sembler inexorable, Barthes fait revenir l'auteur sur scène, sous une forme moins menaçante et moins transcendante. Cet auteur réadmis est un auteur tissé avec l'amour de ses lecteurs. Il n'est pas une personne, il est un « corps », qui assume une forme fragmentaire et qui fait vivre son texte dans ceux qui le lisent. Bien que Flaubert ne soit pas cité parmi les trois auteurs étudiés dans ce livre, l'idée de « vol » du langage chez Barthes est redevable de ses lectures de *Bouvard et Pécuchet*,

d'autant plus qu'il utilise ce même mot dans l'analyse de sept phrases du roman inachevé : « La doxa comme objet de vol : on ne peut la détruire, seulement la voler. Bouvard et Pécuchet l'habitent, de force. Ce sont des squatters de la doxa (leur vice, leur originalité, ce en quoi ils vont devenir paradoxaux, c'est qu'ils changent cent fois de doxa⁶²⁸). »

L'importance que ce roman a acquis diachroniquement dans l'œuvre de Barthes nous fournit des pistes sur la manière dont se dessine le mouvement qui part de la « mort de l'auteur » jusqu'à son « dé-refoulement » dans *La Préparation...* Dans l'article de 1967, le couple flaubertien était le symbole de l'auteur chassé du texte : « Pareil à Bouvard et Pécuchet, ces éternels copistes, à la fois sublimes et comiques, et dont le profond ridicule désigne *précisément* la vérité de l'écriture, l'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel ; son seul pouvoir est de mêler les écritures⁶²⁹ [...]. » Ils reviennent donc un peu plus tard comme des « squatteurs de la doxa », démontrant la capacité de Flaubert à créer l'illusion d'un sens à travers, surtout, l'usage de l'anacoluthie, que j'ai examiné dans la deuxième partie de la thèse. Dans *La Préparation...*, le roman de Flaubert est cité dans la séance du 1^{er} décembre 1979, lorsque Barthes différencie l'imitation de l'inspiration : Bouvard et Pécuchet incarnent l'imitation littérale du livre, car ils essaient de transposer ce qu'ils lisent dans les manuels et encyclopédies vers la réalité. Désormais, c'est à « l'inspiration » que Barthes s'intéresse, ou, comme nous l'avons vu plus haut, à la filiation. À comment se produit le « vol » de ce qui est vieux en des mots nouveaux. En reprenant la préface de *Sade, Fourier, Loyola*, on comprendra que l'auteur qui revient est un fantôme qui dissémine son langage à travers une lecture désirante. Bien que Barthes affirme ici que le Texte est « destructeur de tout sujet », je crois que l'auteur qui revient est tout de même un sujet actif, capable d'écrire dans la langue, de la dissimuler – de « tricher », comme il

⁶²⁸ Roland Barthes, « Sur sept phrases de Bouvard et Pécuchet », in *Album...*, *op. cit.*, p. 266.

⁶²⁹ Id., « La mort de l'auteur », in *OC III*, p. 43.

l'écrira plus tard dans « Leçon ». Si tout est copie, si la littérature n'est qu'une répétition à l'infini, l'auteur possible est peut-être celui qui vole le langage, qui vole les phrases qui existent, s'appropriant la doxa (car on ne peut pas la fuir) et brouillant les codes, à l'instar de Flaubert, qui à travers ses personnages copistes et ses phrases illusionnistes, fissure le discours.

Il est donc impossible d'éliminer le sentiment d'imposture, mais l'auteur moderne peut l'accepter comme inhérent à l'écriture et l'intégrer à sa poétique. Cela est valable autant pour la « première » imposture, qui remonte à la fois à une sensation d'infériorité par rapport aux modèles d'écrivains et à la sensation de l'écrivain renommé d'avoir perdu son *Genius*, que pour la « seconde » imposture, traduite par la conscience du langage littéraire comme une répétition, comme un discours appartenant à la doxa et à une longue tradition où tout semble avoir été déjà dit. Sous ces conditions, l'auteur moderne doit s'autoriser lui-même à donner une continuation à la littérature (en se sacrifiant comme *Scribens*, dans le présent de l'écriture) et trouver son originalité dans le sillage des écritures qui le précèdent. Comme si cette démarche paradoxale n'était pas déjà rude, la prochaine étape pour intégrer la filière littéraire c'est de payer une très chère facture d'électricité : celle des grandes lumières du passé, les « aristocrates » de la littérature.

1.3. *Payer la facture d'électricité*

Dans *Paris ne finit jamais*, le narrateur de Vila-Matas trouve un logement pour inaugurer son écriture : il s'agit d'une mansarde louée par Marguerite Duras, qui habite l'appartement d'en-dessous. L'immeuble se situe rue Saint-Benoît, à Saint-Germain-des-Prés, un endroit propice pour s'insérer dans le lignage de nombre d'écrivains espagnols exilés par le franquisme, qui se réunissaient dans les cafés du quartier. Peut-être plus que les compatriotes expatriés, Duras sera une figure importante dans cette initiation, car, en tant que propriétaire de la chambre de bonne, elle représente la porte d'entrée de l'écrivain dans la pratique littéraire. Il faut souligner que la rencontre avec Duras ne se traduit pas par une insertion dans l'univers mondain de la littérature, mais par le heurt contre la dureté du travail journalier de l'écriture. L'auteur d'*Écrire* (1993) sera ainsi un guide à la fois excentrique et sincère : ses mystérieux conseils, très souvent proférés dans un « français supérieur » que le jeune espagnol a du mal à comprendre, et sa vie recluse et tourmentée configurent le pôle opposé de l'image élégante et mondaine de Mastroianni/Pontano dans *La Notte*, ou de l'image virile et héroïque d'Hemingway, à qui le narrateur tente de ressembler physiquement. Le rapport n'est pas intime ; la timidité du locataire et l'enfermement de la logeuse n'occasionnent que quelques échanges, la plupart d'entre eux dans les escaliers de l'immeuble. Mais ces rencontres sont significatives.

Duras semble marquer la transformation de celui qui veut devenir écrivain en celui qui écrit. Un épisode du fragment 48, où le narrateur est invité par Duras dans sa maison de campagne à Neauphle-le-Château, est exemplaire de cette transmutation. Elle l'amène dans le grenier, où des traductions de ses livres couvrent le sol, et lui offre des versions en espagnol. À la vue de ces livres, le narrateur se met à rêver :

[...] Je me suis plu à imaginer que, dans un grand coffre, je trouvais, tâché par l'humidité, le manuscrit de *La Lecture assassine*, par chance terminé et traduit en plusieurs langues, écrit en réalité par Duras mais signé par moi (une façon de plus d'essayer de vaincre ma peur de la publication), ce qui, à la parution du livre, m'apportait une certaine célébrité dans la mesure où celui-ci se transformait en *succès d'estime*⁶³⁰.

L'écrivain débutant, pris par l'angoisse de l'écriture (et de la publication envisagée) de son premier roman, rêve de ne pas devoir l'écrire et de laisser la tâche à Duras. Son rôle ne serait-ce que de signer son nom sur la couverture. Il est intéressant d'observer que l'enjeu de ce délire d'imposture, où Duras serait le nègre de Vila-Matas, se produit de manière inversée par rapport à celui des citations apocryphes (Kafka, Barthes, Duras même, dans certains textes, comme nous le verrons par la suite). Ici, il s'agit aussi de s'autoriser la littérature par le biais d'une autorité première, celle de l'écrivain confirmée. Cependant, celle-ci n'emprunterait pas son nom pour renforcer l'autorité de Vila-Matas – au contraire, elle écrirait le texte et s'effacerait derrière lui, pour faire ressortir uniquement le nom de l'auteur naissant. Mon hypothèse est que cela tient au fait que le modèle Duras, pour le narrateur, bien qu'il réside aussi sur son nom d'auteur et sa fonction auctoriale, est attaché à la figure du *Scribens*, aux prises avec son Genius, davantage que celle du *Scriptor*, l'image sociale de l'auteur. Duras est donc moins la figure d'un écrivain à imiter que l'incarnation même de celui qui souffre et qui se sacralise par l'acte même d'écriture. D'où l'importance des mots d'*Écrire*, son testament littéraire, cités plus

⁶³⁰ « [...] Me dio por imaginarme que en un arcón de ese lugar encontraba yo, manchado de humedad, el manuscrito de *La asesina ilustrada*, ya felizmente terminado y traducido a algunos idiomas, escrito en realidad por Duras pero firmado por mí (una forma más de intentar vencer el miedo a publicar), lo que, al aparecer el libro, me reportaba cierta fama al convertirse éste en un *succès d'estime* ». Enrique Vila-Matas, *París no se acaba nunca*, op. cit., p. 105 ; p. 125.

haut : « Écrire, c'est tenter de savoir ce qu'on écrirait si on écrivait [...] », qui traversent d'autres écrits de Vila-Matas⁶³¹.

Le rapport de l'auteur catalan à cette citation d'*Écrire* n'est pourtant pas si simple. Dans un texte plus récent, « Me llamo Tabucchi como todo el mundo » (2011), Vila-Matas commente son écriture en relation avec celle de l'écrivain italien et défend la pratique des « citations inventées⁶³² ». De manière semblable à l'aveu fait sur les mots de Kafka dans « Café Kubista », Vila-Matas y affirme que la citation de Duras tirée d'*Écrire*, qui figure dans plusieurs de ses écrits, est en réalité une citation apocryphe. Selon cette version, il aurait coupé la phrase, ce qui aurait changé complètement le sens original. Vila-Matas s'explique en disant qu'il n'avait pas envie de copier la phrase entière, et que finalement il avait opté pour garder la version morcelée : « [...] J'ai découvert que [cela] m'amenait obstinément à une phrase nouvelle, une phrase à moi. [...] Je ne m'attendais pas à ce que ce changement aille aussi loin, car ces derniers temps la fausse phrase [...] est citée partout⁶³³. »

Or, s'il est vrai que Vila-Matas ne cite qu'une partie de la phrase de Duras, le sens original ne semble nullement changé. Cependant, en apportant davantage de confusion que d'éclaircissement, dans ce texte de 2011 Vila-Matas fait semblant de citer la phrase intégralement, alors qu'il ne livre qu'un mot de plus – ce qui change vraiment le sens la phrase : « Écrire, c'est tenter de savoir ce qu'on écrirait si on écrivait – avant. » La version originale, à ma connaissance jamais citée intégralement

⁶³¹ La phrase de Duras est citée aussi dans « Escribir es dejar de ser escritor » (in *Una vida...*, *op. cit.*), et « Indochina Song » (in *Desde la ciudad nerviosa*, *op. cit.*), repris sous un autre titre, « Se escribe para mirar cómo muere una mosca », in *Una vida...*, *op. cit.*). Duras est, en outre, est un personnage central dans d'autres textes de Vila-Matas, comme « Mar de fondo » (in *Una casa para siempre*, Barcelone, Anagrama, coll. « Narrativas hispánicas », 1988), traduit comme « Houle », in *Une maison pour toujours* (trad. Éric Beaumatin, Paris, Christian Bourgois, 1993) et « Eso es todo : Marguerite Duras » (in *Para acabar con los números...*, in *Una vida...*, *op. cit.*, traduit comme « C'est tout : Marguerite Duras », in *Pour en finir avec...*, *op. cit.*

⁶³² Je traduis. « citas inventadas ». Id., « Me llamo Tabucchi como todo el mundo », in *Una vida...*, *op. cit.*, p. 306.

⁶³³ « [...] Descubrí que me llevaba obstinadamente a una frase nueva, mía. [...] Lo que no esperaba era que aquel cambio llegara a calar tan hondo, pues últimamente la frase falsa [...] la citan por todas partes. » *Ibid.*

par Vila-Matas, rappelons-nous, est : « Écrire, c'est tenter de savoir ce qu'on écrirait si on écrivait – on ne le sait qu'après – avant, c'est la question la plus dangereuse qu'on puisse se poser. Mais c'est la plus courante aussi. » Par une manœuvre retorse, Vila-Matas redouble ainsi son imposture : si ailleurs la phrase de Duras est citée partiellement, en gardant quand même son sens premier, dans cet aveu chimérique il s'empare complètement de la phrase, en disant clairement que le changement qu'il lui avait apportée l'a rendue pour toujours à lui. Et plus encore, désormais, grâce à lui, la citation apocryphe est évoquée partout. Ainsi, la relation que Vila-Matas établit spécifiquement avec cette citation se traduit par deux démarches contrastantes : d'une part, elle est une sorte d'hymne au *Scribens*, qui représente le dévouement de Duras à l'acte de l'écriture (et c'est pourquoi le narrateur de *Paris ne finit jamais* rêve de faire de Duras son « nègre ») ; d'autre part, ayant repris la citation dans plusieurs textes, Vila-Matas essaie de la rendre sienne a posteriori, par une opération artificieuse : dans le texte de 2011, il feint de l'avoir détournée dans le passé, d'avoir fait sa gloire (comme si la phrase morcelée était citée partout grâce à lui) et de donner enfin la citation intégrale, alors que, en ajoutant seulement un mot, « avant », il change véritablement son sens.

Pour comprendre l'importance de la figure de Duras dans l'œuvre de l'écrivain catalan, il convient de revenir sur l'iconographie de la version française de *Chet Baker pense à son art*. Comme Barthes, Duras est contemplée dans une image⁶³⁴ qui assure son emprise dans la poétique de Vila-Matas. Produite par Colette Fellous, elle montre une photographie de l'écrivain assise dans un jardin, qui pourrait bien être celui de sa maison à Neauphle-le-Château. Le placement est révélateur : la photo de Duras est posée devant une rangée de ses livres (*Les petits chevaux de Tarquinia*, *Les yeux verts*, *Écrire...*), entre l'*Ulysse* de Joyce, à gauche, et *Dublinsca* de Vila-Matas, à droite (tous les deux en traduction française). Cette image illustre, d'une certaine manière, le passage du lecteur vers l'écrivain, de l'admirateur de l'épopée de Leopold

⁶³⁴ Voir Enrique Vila-Matas, *Chet Baker pense à son art*, op. cit., p. 33.

Bloom jusqu'à l'auteur de son propre roman situé dans la capitale irlandaise. Tout se passe comme si Duras posait en *Scribens* de Vila-Matas, ponctuant la transition entre la lecture désirante et l'écriture, entre le fantasme de l'œuvre à écrire et l'écriture en sa matérialité.

Dans *Paris ne finit jamais*, au tout début de son rapport avec la propriétaire de la mansarde, le narrateur lui raconte qu'il avait l'intention d'écrire un livre qui provoquerait la mort de ses lecteurs – l'idée initiale de *La Lecture assassine*. Duras lui conseille (ou du moins c'est ce que le narrateur croit comprendre de son « français supérieur ») de produire cette mort à travers un « effet textuel⁶³⁵ ». Quelques jours plus tard, le narrateur lui confie la difficulté d'obtenir cet effet et lui demande son aide. Duras scribouille dans un petit papier une liste de notions à retenir pendant l'écriture : « 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 linguistique⁶³⁶. » Ce mémo tourmentera le narrateur pendant tout son séjour parisien, mais c'est surtout l'absence de conseils sur la postérité qui lui suscite une grande inquiétude : « Ne fallait-il, par hasard, écrire avec la plus haute ambition et toujours aspirer à créer un chef-d'œuvre, une œuvre immortelle ? Pourquoi ne m'avait-elle pas conseillé cette ambition ? [...] Quelque chose d'étrange et d'amer s'était déposé en moi. Chaque fois que je la voyais, je me sentais *mortel*⁶³⁷. »

Duras se charge, ainsi, de rapporter l'écrivain vers le présent de l'écriture, plutôt qu'au désir de postérité. Cela trouve un point de rencontre avec Raczymow : dans l'essai *La Mort du grand écrivain*, Duras représente justement la chute de

⁶³⁵ « efecto textual ». Id., *Paris no se acaba...*, op. cit., p. 33; p. 33.

⁶³⁶ « 1) Problemas de estructura. 2) Unidad y armonía. 3) Trama e historia. 4) El factor tiempo. 5) Efectos textuales. 6) Verosimilitud. 7) Técnica narrativa. 8) Personajes. 9) Diálogo. 10) Escenarios. 11) Estilo. 12) Experiencia. 13) Registro lingüístico. » *Ibid.*, p. 34 ; p. 35.

⁶³⁷ « ¿ Acaso no había que escribir con la máxima ambición y aspirando siempre a crear una obra maestra, una obra inmortal? Por qué ella no me había aconsejado la ambición ? [...] Quedó en mí un extraño, amargo poso. Siempre que la veía, me sentía *mortal*. » *Ibid.*, p. 119-120 ; p. 144.

l'ambition de l'immortalité littéraire, en opposition à Sartre. Raczymow rappelle le moment où le philosophe signe le manifeste des 121, en 1960, contre la torture dans la guerre d'Algérie. À la demande d'un ministre de punir Sartre pour insoumission, Charles de Gaulle répond qu'« on n'emprisonne pas Voltaire ». Cette phrase, pour Raczymow, est un hommage, une reconnaissance, comme si entre les deux – le dernier grand homme politique et le dernier grand écrivain en France – se produisait un dialogue silencieux, destiné à se graver dans l'Histoire. Raczymow place cet épisode en contraste avec un entretien entre Duras et François Mitterrand publié en mars 1986 dans *L'Autre Journal*. Depuis les questions et réponses presque dérisoires, qui ne relèvent que de l'événement médiatique, jusqu'à l'engagement politique de Duras, qui n'a rien de comparable à celui de Sartre, l'entretien est une preuve que l'écrivain n'aspire plus à la postérité : « La parole publique de Duras ne tient pas du manifeste, mais du journal intime, c'est la poésie de la beauté gratuite et irresponsable⁶³⁸. »

La figure de Duras, tout en évoquant l'acharnement du travail de l'écrivain en opposition au désir de gloire posthume, n'est pas pourtant déliée de l'« aristocratie » de la littérature. Au contraire : chez Vila-Matas, elle rappellera l'aspirant à écrivain qu'il faudra payer une lourde dette au passé. À la fin de *Paris ne finit jamais*, lorsque la mansarde Rue Saint-Benoît connaît une panne d'électricité, Duras amène le narrateur à une agence EDF pour vérifier le problème. Après de vives discussions avec les employés de l'entreprise, auxquelles le narrateur ne comprend rien, et des allers et retours par des guichets et bureaux divers, Duras remet un papier rempli de chiffres et de signes en rouge à son locataire. Il s'agit d'une facture d'électricité impayée de tous les anciens occupants de la chambre :

⁶³⁸ Henri Raczymow, *La Mort...*, *op. cit.*, p. 190.

J'ai parfaitement compris que je devais payer plus de quarante ans de factures d'électricité, c'est-à-dire non seulement les dépenses en lumières de Bohème de Copi, de Javier Grandes, du travesti Amapola, du cinéaste Milosevic, de l'actrice de théâtre bulgare, de l'ami du mage Jodorowsky, mais aussi les factures en souffrance de la Résistance française, celle du camarade Mitterrand lors de ses deux jours de mansarde⁶³⁹.

Un fardeau et une énorme responsabilité, car dans cette dette on peut lire un engagement envers tous ceux qui ont précédé Vila-Matas dans la mansarde de la littérature. Pour payer une facture comme celle-ci, consommée par des lumières déjà mortes mais qui brillent encore, il faudra écrire. C'est pourquoi, après avoir remis le papier à son locataire stupéfait, Duras émet son dernier conseil : « [...] il s'agissait de ce fameux conseil que lui avait donnée, des années auparavant, Raymond Queneau [...], reçu en héritage, qui l'avait clouée pour toujours sur une chaise et devant un bureau et qui me condamnait à la même chose : "Ne faites rien d'autre que ça, écrivez", m'a-t-elle dit⁶⁴⁰. » Il s'agira d'écrire quelque chose de nouveau tout en payant ses dettes auprès de l'« aristocratie » de la littérature.

⁶³⁹ « Entendí perfectamente que debía pagar más de cuarenta años de recibo de la luz, es decir, que no sólo debía hacerme cargo de las luces de bohemia de Copi, Javier Grandes, la travesti Amapola, el cineasta Milosevic, la actriz de teatro búlgara, el amigo del mago Jodorowsky, sino que también me tocaba pagar la cuenta de la luz atrasada de la Resistencia francesa, la del camarada Mitterrand en sus dos días de buhardilla. » *Ibid.*, p. 235; p. 291.

⁶⁴⁰ « [...] Se trataba del mismo y famoso consejo que a ella años antes le había dado Raymond Queneau, [...] que se recibía en herencia y que a ella la había atado para siempre a una silla y un escritorio y que a mí me condenó a lo mismo. "Usted escriba, no haga otra cosa en la vida", me dijo. » *Ibid.*, p. 235; p. 291-292.

Chapitre 2

L'auteur-squatteur

2.1. Occuper la maison

a) Un bestiaire de parasites

Vila-Matas ne semble pas avoir fini de payer la facture d'électricité que Duras remet au narrateur à la fin de *Paris de finit jamais*. Son œuvre se construit comme un immense palimpseste, où les mentions à plusieurs noms d'auteur et les citations (la plupart détournées) abondent. En moindre quantité, on retrouve des plagiat, comme dans le cas de *Sade, Fourier, Loyola* cité précédemment, et des pastiches, comme le fragment sur le personnage « Quasi-Watt » dans *Bartleby et compagnie*, qui mime le style de Beckett⁶⁴¹. Le rapport de Vila-Matas à la tradition littéraire se bâtit de manière ambiguë et laisse lire une sorte de servitude retorse aux écrivains aimés. Les citations apocryphes sont peut-être la meilleure illustration de cette servitude, où Vila-Matas réussit à coller son nom à ceux des auteurs respectables, en s'autorisant la littérature par le biais du nom d'un autre auteur. Lorsqu'il cite Barthes, Kafka ou Duras – pour, après, « découvrir » que ce sont ses propres phrases – il se sert d'une autorité seconde, comme nous l'avons vu plus haut, affirmant son autorité tout en gardant la trace d'une autorité première. Bien que Vila-Matas assume sa position d'imitateur et d'imposteur qui se nourrit d'autres auteurs, son œuvre produit un discours qui dénote une forte volonté d'originalité. Non seulement car il se place en nette opposition à une littérature néo-réaliste, très présente en Espagne dans les

⁶⁴¹ Voir Enrique Vila-Matas, *Bartleby & compañía*, op. cit., p. 53 ; p. 65.

années 1970⁶⁴², mais aussi car la tradition littéraire semble toujours conditionnée à un usage très particulier, où l’auteur affirme constamment sa domination sur le matériau manipulé. D’où l’expression que j’ai employée dans la première partie de la thèse, en qualifiant Vila-Matas de « mauvais » lecteur. En utilisant les citations à sa guise, en renversant leurs sens, en les retirant du contexte, Vila-Matas place son travail d’écrivain au-dessus de celui de lecteur.

En ce sens, l’image du « parasite » ou du « vampire » qui s’alimente d’autres auteurs, présente surtout dans *Le Mal de Montano*, emprunte un caractère moins déférent et plus créateur à la lecture. Dans la deuxième partie du roman, « Dictionnaire du timide amour de la vie », le narrateur révèle la « vérité » sur le récit précédent : il n’est pas un critique littéraire mais un écrivain assez connu et il n’a pas d’enfants : son fils Montano n’est qu’un personnage fictionnel qui incarne sa propre « maladie » littéraire. Ce narrateur repentí se dit fatigué de se cacher derrière la fiction et propose de dévoiler sa personnalité par le moyen de fragments et de passages extraits de journaux intimes d’autres écrivains : « un dictionnaire, dont les entrées seraient données par les noms des 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 à ma véritable personnalité⁶⁴³ [...] ». Ce dictionnaire, qui compte des dizaines d’entrées, a pour objet les journaux d’auteurs comme Gide, Amiel, Kafka, Gombrowicz, Pavese... Le narrateur mélange des commentaires sur l’écriture journalistique de ces écrivains avec la genèse du récit que le lecteur vient de lire (« Le mal de Montano », la première partie du roman). Dans l’entrée sur Gide, le narrateur rapproche son expérience d’agraphie de celle du narrateur de *Paludes*

⁶⁴² Voir à ce sujet l’article de Domingo Ródenas de Moya, « La novela póstuma o el mal de Vila-Matas », in Irene Andres-Suárez et Ana Casas (éds.), *Enrique Vila-Matas. Grand Séminaire de Neuchâtel*, op. cit., p. 141-158.

⁶⁴³ « [...] Un diccionario cuyas entradas vendrían dadas por los nombres de los autores [...] que, al reforzar con sus vidas mi autobiografía, me ayudarían a componer un retrato más amplio y curiosamente más fiel de mi verdadera personalidad [...] ». Enrique Vila-Matas, *El mal de Montano*, op. cit., p. 106-107 ; p. 129.

(1895), qui passe tout son temps à regarder des marécages et à renvoyer l'écriture de son roman *Paludes*. Ici, il comprend enfin que sa « maladie », le blocage relaté dans « Le mal de Montano » (et qu'il attribuait à son fils imaginaire), se devait à une triste constatation : celle d'être un « parasite littéraire⁶⁴⁴ ». La « Note parasite » qui suit l'entrée sur Gide, en revanche, est très éloquente et élève le parasitisme littéraire comme une poétique légitime. Le narrateur cite l'écrivain et essayiste argentin Alan Pauls qui, dans *Le Facteur Borges* (2000), analyse l'impact positif d'une critique faite à Borges lorsqu'il était un débutant : celle du manque d'originalité. Selon Pauls (cité par le narrateur), Borges transforme le discrédit en projet artistique et convertit le parasitisme littéraire en astuce, créant des personnages subalternes (traducteurs, critiques, bibliothécaires) qui suivent des ombres de grands écrivains et d'œuvres inexistantes. Pierre Ménard, qui réécrit le *Quichotte*, serait l'expression maximale de cette figure subalterne. Le narrateur s'identifie à cette analyse, en exprimant sa propre fascination par les figures subalternes, comme celle de Walser. Il conclut qu'être un parasite littéraire l'a rendu fort, à tel point qu'il a pu en tirer un style particulier :

Sans me hâter, je me suis fait mon propre style, pas beaucoup, 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. [...] Pour ma part, j'ai trouvé ce qui m'est *propre* chez les autres, en arrivant *après* eux, en les accompagnant d'abord et en m'émancipant ensuite⁶⁴⁵.

⁶⁴⁴ « parásito literario ». *Ibid.*, p. 113 ; p. 137.

⁶⁴⁵ « Sin prisas, fui haciéndome con un poco de estilo propio, no deslumbrante pero suficiente, algo inconfundiblemente *mío*, gracias al vampirismo e a la colaboración involuntaria de los demás, de aquellos escritores de los que me valía para encontrar mi literatura personal. [...] Yo encontré lo *mío* en los otros, llegando *después* de ellos, acompañándoles primero y emancipándome después. » *Ibid.*, p. 122 ; p. 148-149.

L'écrivain second, subalterne, qui entoure les noms des « grands », prend sa revanche justement car il arrive après, et bâtit son autorité par cette position secondaire. Surgit ainsi le spectre d'un écrivain-nécrophage qui ne veut pas faire revivre l'auteur mort, mais qui s'alimente de ses débris pour créer une œuvre de fiction. C'est ainsi que Raczymow décrit son entreprise biographique dans *Le Cygne de Proust* (1989), sur lequel je voudrais m'arrêter. Ce livre raconte la quête de l'auteur pour retracer l'histoire de Charles Haas, le personnage réel qui aurait inspiré le Charles Swann de la *Recherche* de Proust. Bien que Proust insiste sur l'indépendance de son œuvre par rapport à la vie réelle (comme l'atteste la célèbre phrase : « Dans ce livre où il n'y a pas un seul fait qui ne soit fictif, où il n'y a pas un seul personnage "à clefs", où tout a été inventé par moi selon les besoins de ma démonstration⁶⁴⁶ »), l'auteur avoue dans une lettre à Gabriel Astruc : « Haas est en effet la seule personne, non que j'ai voulu peindre, mais enfin qui a été (rempli d'ailleurs par moi d'une humanité différente) au point de départ de mon Swann⁶⁴⁷ ». Raczymow raconte à la première personne la recherche de ce Charles Haas perdu. Cette quête se fait en fouillant des archives pour trouver des actes de naissance et décès, en donnant des coups de téléphone, en envoyant des lettres et en rendant de nombreuses visites sur Paris et aux alentours. Elle se fait aussi dans un examen minutieux de nombreux passages sur Swann dans la *Recherche*, où Raczymow s'amuse à dénoncer les « flagrants délits » proustiens qui prouvent que Swann est en réalité Haas. Selon l'auteur, la transformation de Haas en Swann s'opère par un effacement partiel de son origine juive : en dotant son personnage d'un nom anglo-saxon – « cygne » en anglais, d'où le titre du livre de Raczymow – Proust dissimule un trait fondamental de son homologue réel : son patronyme hébraïque (même s'il semble avant tout allemand). En même temps, comme le signale Raczymow, Proust laisse passer quelques indices de la judéité de Swann, comme au moment où le

⁶⁴⁶ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé. À la recherche du temps perdu*, t. 14, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1946, p.183.

⁶⁴⁷ Cette lettre est datée de décembre 1913. Citée par Henri Raczymow, *Le Cygne de Proust*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 1989.

personnage refuse de signer une circulaire proposée par Albert Bloch en faveur de Dreyfus, de peur que son nom « trop hébraïque » suscite des critiques. Raczymow construit la figure de Haas entre les documents historiques et la *Recherche*. De ce travail, émerge une figure floue, dont les caractéristiques sont difficiles à distinguer de celles du personnage créé par Proust : mondain, esthète, charismatique, amant dévoué de femmes de mauvaise réputation. Le Charles Haas découvert par Raczymow est décrit comme « une créature étrangement hybride, un rien monstrueuse, inédite⁶⁴⁸ », bref, une fusion entre Haas et Swann, entre réel et fictionnel.

Le Cygne... atteste d'une forte pluralité générique, relevant à la fois de l'essai, de la fiction, du journal intime et de l'enquête policière. Cette caractéristique est renforcée par le titre, qui parodie le titre *Proust et les signes* (1964), de Deleuze, en jouant avec l'homophonie entre « cygne » et « signe », ce qui suggère que nous sommes dans le domaine de l'essai et de l'invention. Son insertion dans la collection « L'un et l'autre », dirigée par J.-B. Pontalis, chez Gallimard, montre en effet que *Le Cygne...* est un hybride. Le site internet de la collection la décrit comme une réunion « des œuvres littéraires qui dévoilent “les vies des autres telles que la mémoire des uns les invente” : un dialogue, un va-et-vient entre l'auteur et son modèle, le propre de l'un se nourrissant de la fiction et de la quête de l'autre⁶⁴⁹ ». Le livre de Raczymow se rapproche en effet de ce que Dominique Viart appelle une « biographie réinventée » lorsque celui-ci examine la tendance de la littérature contemporaine à troubler les limites entre essai et fiction dans le genre biographique, et mentionne précisément la collection « L'un et l'autre ». En écrivant sur Gérard Macé, Bernard Pingaud et J.M.Coetzee, Viart conclut que la biographie réinventée semble refaire le lien entre

⁶⁴⁸ Henri Raczymow, *Le Cygne...*, *op. cit.*, p. 54.

⁶⁴⁹ <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/L-un-et-l-autre>. Consulté le 17 septembre 2017.

vie et œuvre, « comme si on assistait à une réhabilitation de Sainte-Beuve⁶⁵⁰ », mais bien entendu de manière plus complexe, dans le sillage de la remise en question de la centralité du sujet. Ce genre hybride réinsère le sujet dans un espace « hypothétique et rêvé⁶⁵¹ ». *Le Cygne...* est un exemple très intéressant de cette tendance, car il relève d'une sorte de biographisme extrême, en voulant attribuer l'histoire « réelle » à un personnage de fiction. Cependant, le narrateur ne semble pas à l'aise dans sa peau de biographe (même si un an avant *Le Cygne...*, Raczymow publie une longue biographie de Maurice Sachs) :

Le temps, l'oubli, la mort des témoins, des contemporains, font que l'œuvre n'est plus bientôt le palimpseste de la réalité. Et c'est pourquoi, peut-être, l'humble biographe, fourmi consciencieuse d'une entreprise récriée, biographe qu'en l'occurrence nous ne sommes pas, est une manière de nécrophage, ou de nécrophore : il a affaire à la mort, et doublement : il a besoin d'elle pour que son objet soit clos et à jamais ficelé comme un quartier de viande à quoi il est à présent réduit [...] ; et en même temps, cette mort, il la récuse, il la tient en horreur, il voudrait passer outre, et par son travail même, c'est comme s'il prétendait l'abolir⁶⁵².

« L'humble biographe », mais qui ne l'est pas, se compare à un nécrophage, qui s'alimente de la mort du personnage sur lequel il écrit, et en même temps cherche à maintenir ce cadavre en vie, par l'écriture. Cependant, il faudrait considérer cette comparaison dans un sens plus large. À mon sens, la « nécrophagie » dont il est question dépasse celle du biographe qui se penche sur un personnage mort, car il s'agit d'un personnage « volé » d'un autre écrivain. Haas n'est pas seulement Haas, il

⁶⁵⁰ Dominique Viart, « Essais-fictions : les biographies (ré)inventées », in Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (éds.), *L'Éclatement des genres au XXe siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 340.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 344.

⁶⁵² Henri Raczymow, *Le Cygne ...*, *op. cit.*, p. 61.

est désormais une fusion entre Swaan et Haas. Comme nous l'avons vu dans la deuxième partie de cette étude, Raczymow évoque souvent son devoir de nommer les disparus pour leur rendre hommage. Dans ce cas, l'effort de restituer le nom « réel » au personnage s'inscrit dans une tentative de « désanonymation », non seulement de Haas mais aussi de l'auteur lui-même : « J'avais tenté, pour quelque obscure raison, de réinscrire ce nom, de renommer Charles Haas. La mort de son nom m'était intolérable, comme me l'était celle de tout nom. J'avais voulu le désanonymer. Car c'était bien l'anonymat, au fond, que je refusais. Mon anonymat à venir⁶⁵³. » En partant du nom d'un personnage de fiction inventé par un auteur qu'il aime, Raczymow « désanonyme » son correspondant dans la réalité pour finalement « désanonymer » soi-même – et devenir ainsi le créateur, à son tour, de Swann. Comme Vila-Matas, Raczymow fonde son autorité à travers le parasitisme littéraire.

Il ne serait pas abusif d'attribuer l'image de l'auteur nécrophore, chez Raczymow, à une action elle-même nécrophage : l'appropriation du célèbre passage sur la guêpe fousseuse, dans *Du côté de chez Swann*, où Proust décrit, avec tous les détails répugnants, le comportement de l'insecte qui alimente ses larves en leur léguant, après sa mort, des proies paralysées. Le narrateur compare l'insecte à Françoise, car elle est capable de petites cruautés pour assurer son pouvoir dans la maison⁶⁵⁴. Cet épisode est évoqué dans un livre plus récent de Raczymow sur Proust :

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 191.

⁶⁵⁴ « Et comme cet hyménoptère observé par Fabre, la guêpe fousseuse, qui, pour que ses petits après sa mort aient de la viande fraîche à manger, appelle l'anatomie au secours de sa cruauté et, ayant capturé des charançons et des araignées, leur perce avec un savoir et une adresse merveilleux le centre nerveux d'où dépend le mouvement des pattes, mais non les autres fonctions de la vie, de façon que l'insecte paralysé près duquel elle dépose ses œufs fournisse aux larves, quand elles éclosent, un gibier docile, inoffensif, incapable de fuite ou de résistance, mais nullement faisandé, Françoise trouvait pour servir sa volonté permanente de rendre la maison intenable à tout domestique, des ruses si savantes et si impitoyables que, bien des années plus tard, nous apprîmes que si cet été-là nous avions mangé presque tous les jours des asperges, c'était parce que leur odeur donnait à la pauvre fille de cuisine chargée de les éplucher des crises d'asthme d'une telle violence qu'elle fut obligée de finir par s'en aller. » Marcel Proust, *Du côté de chez Swann. À la Recherche...*, t. 1, op. cit., p. 122.

« *Notre cher Marcel est mort ce soir*⁶⁵⁵ » (2013). Présentant la mention « roman » dans la page de titre, ce récit reconstruit (et réinvente) les derniers jours de Proust, cloué au lit dans son appartement rue Hamelin et désespéré d'achever la *Recherche*. À travers le mélange d'un récit à la troisième personne, dont le narrateur a un statut incertain, avec des dialogues de Proust avec sa bonne Céleste, Raczymow transpose la métaphore de la guêpe fousseuse vers l'angoisse de parachèvement du chef d'œuvre, comme si Proust était dévoré par son propre travail :

Vous vous souvenez, Céleste, en quels termes le grand entomologiste Jean-Henri Fabre parlait de la guêpe fousseuse femelle, et don je vous ai tant entretenue ? Elle parasite l'intérieur du corps des chenilles vivantes. [...]. – Parfaitement, monsieur, c'est bien dégoûtant ce que vous me dites là. Mais je sais bien que c'est vous, cette guêpe fousseuse et c'est vous aussi cette chenille par elle paralysée. Vous voici depuis longtemps condamné, immobilisé, à nourrir les « larves », les « larves » de mots que vous-même produisez. – Il viendra bien de critiques, des commentateurs, Céleste, après ma mort [...]. Et certains le feront avec grâce, avec ferveur, ou avec grande pertinence, ou avec cuistrerie. Mais ç'aura été vous, Céleste, vous seule, qui m'aurez compris le plus justement⁶⁵⁶.

Selon l'interprétation de Céleste (imaginée par Raczymow), dans l'horrible fable de la guêpe et de la chenille, Proust incarne les deux : parasite de son œuvre et en même temps parasité par elle. Proust se nourrit de son écriture et reste vivant, malgré sa faiblesse, pour pouvoir l'achever, mais en même temps il est consommé par cette « œuvre-Léviathan⁶⁵⁷ ». Notons que juste après la remarque de Céleste, le Proust de Raczymow évoque les critiques et commentateurs qui lui survivront. Bien que ce rapprochement ne soit pas explicite dans le texte, on peut dire que l'image de

⁶⁵⁵ Le titre reprend l'expression utilisée par Reynaldo Hahn dans des pneumatiques envoyés à des amis communs lors de la mort de Proust.

⁶⁵⁶ Henri Raczymow, « *Notre cher Marcel est mort ce soir* », Paris, Denoël, 2013, p. 67.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 66.

la guêpe fousseuse regarde aussi les critiques, qui s'alimenteront de son corps d'auteur mort, paralysé à jamais dans une œuvre. Et, par extension, elle regarde Raczymow, ce commentateur-écrivain, qui parasite l'œuvre de Proust, jusqu'à transformer sa mort même – comble de nécrophilie – en nourriture pour la fiction.

Le bestiaire des parasites de Raczymow ne s'arrête pas à Proust. La seconde partie d'*Un cri sans voix* (1985) débute sous la définition de « nécrophore » du Petit Robert, en épigraphe : « Le nécrophore est un insecte coléoptère qui enfouit des charognes, des cadavres de taupes, de souris, sur lesquels il pond ses œufs⁶⁵⁸. » Ce roman très recherché, à structure complexe, où Raczymow aborde frontalement le thème de la Shoah, mérite qu'on s'y attarde un peu. Le point de départ du récit est le suicide d'une jeune femme, Esther, en 1975. Cette mort reste longtemps sous le silence. Esther était « malade », il ne fallait pas chercher à expliquer ce geste. Mais le narrateur, Mathieu, « ressuscite » sa sœur aînée un jour d'été en 1982, lorsqu'il regarde les actualités sur l'opération « Paix en Galilée », par laquelle l'armée israélienne a envahi le sud du Liban. Les quotidiens comparent alors Beyrouth au ghetto juif de Varsovie entre 1940 et 1943. Cette comparaison, qui se révèle plus tard outrée, fait que le souvenir d'Esther, suicidée par moyen de gaz, revienne à la surface. Esther n'était pas concernée directement par le ghetto de Varsovie, étant née en 1943, pendant l'occupation allemande en France. Mais elle était hantée par la Shoah, portant le nom d'une tante déportée, et rêvait d'être une jeune résistante qui aurait péri lors de la révolte du ghetto, en avril 1943, ou dans l'insurrection des Juifs dans le camp d'extermination de Treblinka, en août la même année. À quatorze ans, elle arrête de manger et un soir, apparaît devant sa famille en pyjama rayé et crâne rasé. Adolescente, elle défile avec une gigantesque casquette, usée et démodée, de combattante juive. Jeune enseignante, grande lectrice et mariée à un scientifique, elle continue de porter la cicatrice des déportés. « Née pendant la guerre, elle n'a jamais

⁶⁵⁸ Id., *Un cri sans voix*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1985, p. 103.

quitté la guerre⁶⁵⁹ », dit le narrateur. Mathieu décide alors de rendre hommage à sa sœur suicidée, en la transformant en personnage de fiction : sous sa plume, Esther Litvak a vingt ans et habite avec sa famille dans le ghetto de Varsovie en 1943. Elle assiste aux atrocités de la police nazie, le manque de nourriture, la disparition graduelle des voisins, se marie avec un ami du ghetto (Symon) et suit le début des déportations vers Treblinka, le tout en rêvant d'écrire un roman, la paix venue. Le récit d'Esther possède une double énonciation, car Mathieu le raconte à troisième personne, mais la voix de sa sœur aînée se mélange à la sienne, comme dans ce passage :

J'aurais aimé être capable d'écrire un roman, un vrai. [...] Mais le moyen de s'occuper d'art dans un monde sans dessus dessous, où nous risquons à chaque instant d'être tués ? [...] Ainsi, la paix revenue, elle commencerait un roman, un vrai. Elle sera mûre. Ces événements l'auront mûrie. À quelque chose malheur est bon. Cette disposition égoïste jusqu'à l'abjection, pense-t-elle, signe sa nature d'artiste. Ah, elle cherchait une preuve, la voilà. L'écrivain est celui qui n'a pas peur des mots. Et ça sera là ma dernière pensée pour aujourd'hui⁶⁶⁰.

La fin de la première partie est aussi la fin d'Esther, qui meurt avant l'insurrection du ghetto. La seconde partie, qui porte l'entrée « nécrophore » du Petit Robert comme épigraphe, débute sur un rêve de Mathieu. Dans le premier chapitre, on revient au Paris des années 1980, lorsque Mathieu essaie de comprendre le suicide d'Esther (ici une enseignante mariée à Simon, un scientifique) : « Quand Esther est née, les Juifs de Varsovie étaient tous exterminés, tous. Elle avait raté un train. Alors, elle a remis sa montre à l'heure, à l'heure de ce train. Un jour de printemps de 1975,

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 21-22.

elle a introduit sa tête dans le four de sa cuisinière⁶⁶¹. » Dans ce récit, le foyer narratif se concentre sur Mathieu et ses réflexions sur sa sœur, mais celui-ci ne tient plus le rôle de narrateur. Il est quand même l'auteur de l'histoire d'Esther, ce qui le qualifie comme un insecte parasite :

Il lui vient parfois la pensée qu'Esther n'est que le fruit de son imagination. Qu'elle n'a jamais existé qu'en lui-même. Comme une partie de lui. Une partie morte. [...] Ce désir trouble, en lui, de donner la mort à cette chose se confondrait avec le désir même qu'il a d'écrire à partir de cette mort, *sur* cette mort, couché sur elle, faisant de cette pourriture sa nourriture ; double, contradictoire et pourtant identique désir de vie et de mort, à l'instar de l'insecte nécrophore qui ne pond ses œufs que sur le cadavre d'un autre animal duquel ses larves, plus tard, feront leurs délices. D'une certaine façon, les mots de Mathieu dansent sur le ventre putride de sa sœur, sur ses seins et sur son cou et ses cuisses. C'est certain, il écrit à sa place. Il la vole. Il lui vole son livre. Puisqu'on dit qu'on *porte* un livre, Mathieu fouille le ventre d'Esther, pond ses œufs sur ses viscères. Il lui vole sa mort, il lui vole sa vie⁶⁶².

L'insecte nécrophore est, dans *Un cri sans voix*, encore une fois une métaphore pour l'auteur. Il s'alimente de la vie et de la mort d'Esther, qui à son tour n'a pas écrit de roman, bien que, en tant que personnage du récit, elle rêve d'être écrivain. Le sentiment de culpabilité envers cette « nécrophilie » de l'auteur est aggravé par la condition d'héritier (et non pas de témoin) du grand trauma. Comme l'écrit Schulte Nordholt, « d'Esther à Mathieu, le roman met en scène toutes les facettes du difficile rapport à la Shoah qui caractérise les *Juifs de l'après* : de quel droit en parler? Comment en parler sans usurper la place des morts ? Et comment témoigner d'une horreur qu'on n'a pas vécue⁶⁶³ ? »

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 109.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 145.

⁶⁶³ Annelies Schulte Nordholt, « Heinz d'Henri Raczymow. Une écriture du silence », *Çédille. Revista de studios franceses, Monografias*, v. 5, *Le silence dans l'écriture de la Shoah*, automne 2015, p. 218.

Le récit remonte ensuite à l'été 1942, à Paris, en retraçant la déportation des Juifs de France. Mathieu écoute longuement son grand-oncle Avroum, survivant de Birkenau, et son beau-frère Simon, dont les parents ont été déportés. Son enquête, ici, ne vise plus à connaître l'histoire de sa sœur, qui pour lui était une inconnue, mais à comprendre la passivité des victimes envoyées aux camps : « La question, la seule, c'est le silence des seules victimes. Le silence des Juifs avant la chambre à gaz. Le silence des Juifs à un mètre de la chambre à gaz⁶⁶⁴. » Comme le remarque Mounira Chatti, dans son analyse du roman de Raczymow, « la honte du cri muet des Juifs n'est pas nuancée par l'éloge de la résistance et de l'héroïsme juifs, quasiment passés sous silence dans ce livre⁶⁶⁵ ». En effet, tout en voulant rendre hommage à sa sœur, le narrateur ne lui désigne pas le destin héroïque dont elle rêvait et, qui plus est, utilise son écriture pour chasser le fantôme d'Esther et de la Shoah : « Mon enfant, du passé, sera épargné. Il n'en portera nul stigmat. Ce sera vraiment un enfant d'après. [...] Jamais je ne lui parlerai d'Esther. Son nom sera tu. Mon livre l'aura effacé. Il fallait des mots, curieusement, pour ça. Des mots, et non du silence⁶⁶⁶. » Doublement parasite, l'auteur s'empare d'une mémoire qui n'est pas la sienne et écrit à la place d'un autre pour pouvoir se débarrasser de ce passé honteux, hérité comme un « stigmat ». Ce rapport parasitaire à la mémoire de la Shoah possède, en outre, un élément complexifiant : Esther n'était pas non plus « autorisée » à écrire un roman sur le ghetto, étant elle-même un enfant d'après. L'imposture de l'auteur est ainsi redoublée, car l'écriture s'appuie sur une expérience manquante, la mort qu'Esther a « ratée » (à Treblinka ou dans le ghetto de Varsovie). En outre, Esther porte le nom de sa tante disparue, représentant la figure de la « chandelle mémorielle⁶⁶⁷ » selon laquelle l'enfant est censé réparer l'absence d'un proche déporté.

⁶⁶⁴ Henri Raczymow, *Un cri...*, *op. cit.*, p. 156.

⁶⁶⁵ Mounira Chatti, « Le palimpseste ou une poétique de l'absence-présence », in Annette Wierviorka et Claude Mouchard (éds.), *La Shoah. Témoignages, savoirs, œuvres*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, p. 304.

⁶⁶⁶ Henri Raczymow, *Un cri...*, *op. cit.*, p. 213-214.

⁶⁶⁷ Le mot est d'Annelies Schulte Nordholt, « Heinz d'Henri Raczymow... », *art. cit.*, p. 118.

Cette condition trouve une contrepartie dans la biographie de l'auteur : comme Raczymow le note à plusieurs reprises, son prénom est un hommage à son oncle maternel, Heinz, arrêté en 1943 dans un village des Charentes et déporté ensuite, lorsqu'il avait dix-neuf ans. Déjà dans *Quartier libre* Raczymow écrit que « c'est pour lui, entre autres, que jefais des livres, pour inscrire son nom : Heinz Dawidowicz⁶⁶⁸ ». Presque deux décennies plus tard, dans *Heinz* (2011), le narrateur mène une enquête dans les archives de police pour essayer de saisir qui était ce personnage qui lui a légué un prénom et une douloureuse absence à combler. Il est intéressant de remarquer que cette même condition hante Emmanuel Berl. Dans sa biographie, Raczymow cite Berl, qui dit avoir vécu chez ses parents « dans une nécrophilie incroyable » et avoir cru qu'il remplaçait son oncle maternel, Emmanuel Lange, « lequel était infiniment supérieur⁶⁶⁹ » à lui. Curieusement, dans cette biographie, Raczymow n'établit pas de lien entre la condition d'enfant substitué de Berl et la sienne, mais le rapport est flagrant : vivre à la place d'un autre, mort injustement, écrire à la place d'un autre, condamné au silence. Dans le programme littéraire de Raczymow, l'auteur-nécrophage est non seulement celui qui se nourrit des écrivains du passé et des êtres chers disparus, mais aussi celui qui s'autorise la parole et la vie. Il s'inscrit nettement dans une filiation, il est un « aristocrate sans argent », pour reprendre le mot de Barthes, rattaché à ses lectures et à un immense vide creusé par l'extermination des Juifs.

b) Les trois Marie

Le rapport de l'écriture de Tavares au passé s'exprime par une puissante volonté de supplanter la tradition, tout en gardant des liens très marqués avec les

⁶⁶⁸ Henri Raczymow, *Quartier libre*, op. cit., p. 13.

⁶⁶⁹ Emmanuel Berl, *Tant que vous penserez à moi*, Paris, Grasset, coll. « Les cahiers rouges », 1992, p. 29. Cité par Henri Raczymow, *Mélancolie d'Emmanuel Berl*, op. cit., p. 49.

auteurs lus. Un fragment de *Breves notas sobre a ciência* en dit un peu: « En ce qui concerne la validation de la Vérité, les scientifiques les plus significatifs morts sont moins importants que le plus insignifiant des scientifiques actuels. C'est une question narrative : tu connais la fin [actuelle] du film. Eux, ils sont morts au milieu⁶⁷⁰. » Vila-Matas est le dernier à sortir de la chambre de bonne de Marguerite Duras, mais il emporte une lourde dette avec lui. Raczymow est le dernier à parler au nom de ceux qui n'ont plus de voix, mais il le fait avec un sens de culpabilité, en répétant sa condition de guêpe fouisseuse jusqu'au dégoût. Ils sont les derniers, bien entendu, au moment de leur écriture : ils connaissent la fin « actuelle » du film. Tavares, en revanche, a l'air de ne pas s'inquiéter, comme s'il avait mis sa facture d'électricité en débit automatique – car facture, il y a, comme nous le verrons par la suite. De même que Vila-Matas et Raczymow, Tavares se place comme un écrivain qui vient après, mais cette condition apparaît toujours comme un atout dans son discours. D'une génération plus jeune que les auteurs catalan et français, Tavares semble éclipser le sentiment d'imposture pour affirmer sa filiation de façon moins dramatique.

Pour examiner la question de la filiation chez Tavares, s'impose un regard sur *Breves notas sobre sas ligações*, le troisième volume de la série *Enciclopédia*. Comme nous l'avons vu dans la deuxième partie, ce livre possède une logique différente par rapport aux deux volumes précédents, en adoptant comme point de départ l'écriture de trois auteurs, Llansol, Molder et Zambrano. Le thème de cet essai fragmentaire, qui présente, en outre, un personnage fictionnel, Lilith, sont les « liaisons », qui au long du livre assument plusieurs sens. Celui qui ressort est la liaison de la création à la lecture, de l'écrivain à ce qu'il lit. Ce problème est dans la structure même du livre, construit entièrement comme un dialogue avec l'œuvre de Llansol, Molder et Zambrano. Tout en attestant un profond respect envers l'œuvre de

⁶⁷⁰ « Em termos de validação da Verdade os mais significativos cientistas mortos são menos importantes que o mais insignificante cientista atual. É uma questão de narrativa: tu conheces o fim [actual] do filme. Eles morreram a meio. » Gonçalo M. Tavares, *Breves notas sobre a ciência*, *op. cit.*, p. 32.

ces trois femmes, Tavares s'en approprie de manière très particulière : les citations sont mises en évidence par des caractères gras, mais apparaissent fractionnées et hors contexte, sans référence à l'ouvrage. Certaines ne constituent même pas des phrases (comme dans « **“la course silencieuse de la lecture”** [MFM]⁶⁷¹ »). Tavares fait mention uniquement aux initiales de l'auteur, placées entre crochets après la citation. Il n'y a pas proprement de commentaire sur les phrases citées : elles fonctionnent comme des déclencheurs d'une écriture à mi-chemin entre l'essai et la fiction, qui semble avoir peu de rapport avec les œuvres de Zambrano, Molder et Llansol. *Breves notas sobre as ligações* présente, en outre, plusieurs « tables » littéraires à la manière du *Roland Barthes e Robert Musil*, où l'auteur dispose les citations à côté de fragments de sa plume : des pensées, des micro-récits sur Lilith, des maximes étranges. Il y a aussi trois tables, intitulées « Diálogos » (*dialogues*), où Tavares s'efface derrière les auteurs, en alignant leurs citations côte à côte. Dans certains passages, les citations ouvrent et clôturent la pensée de Tavares :

« on sent les mouvements en train d'agir » [MFM] ; les mouvements modifient les sentiments, tout mouvement est sentimental.

Écrire comme une traduction du lire. Une traduction non seulement incorrecte, erronée, plus que ça : maladroite. J'écris en m'efforçant de traduire entre deux langues identiques ce que j'ai lu, mais j'échoue, d'où la créativité ; l'invention comme une faille évidente, non pas dans la répétition mais dans la tentative de passage de quelque chose vers l'autre côté. J'ai perdu quelque chose dans ce passage, *dans le transport*, cela veut dire : j'ai gagné quelque chose, car la table qui perd l'un de ses quatre pieds dans un déménagement invente, sur-le-champ, un nouvel objet avec trois pieds. **« J'écris en pleine possession de mes facultés de lecture. »** [MGL]⁶⁷²

⁶⁷¹ « **“a corrida quieta da leitura”** [MFM] ». Id., *Breves notas sobre as ligações*, p. 63.

⁶⁷² « **“sentimos agir os movimentos”**[MFM] ; os movimentos são coisas que modificam os sentimentos, qualquer movimento é sentimental. Escrever como tradução do ler. Uma tradução não apenas incorrecta, errada; mais do que isso : desastrada. Escrevo tentando traduzir entre duas línguas

Une citation de Molder, dont nous ignorons la teneur exacte, lance une réflexion de Tavares sur le mouvement de la lecture. L'écriture serait une transposition de la lecture, une déviation ; la littérature, ainsi, est non seulement une mathématique errante et erronée, mais aussi une traduction maladroite de la lecture. Il est intéressant d'observer que Tavares entoure cette proposition avec des citations : celle de Molder la lance, celle de Llansol la boucle. Ce faisant, c'est comme si l'auteur mettait en évidence l'action métonymique de la citation et exposait la cuisine de la lecture transformée en écriture. Cela se produit à la fois par le discours, qui élabore une pensée de la lecture-écriture, et par la disposition typographique du texte. De même que les tables littéraires de Tavares exhibent la « grille » rhétorique des choix de l'écrivain ou le « transparent quadrillé » qui offre une perspective de lecture critique, il me semble que l'usage des citations dans *Breves notas sobre as ligações* dénude le processus de filiation. Le passage ci-dessus montre que l'écriture commence et finit dans la lecture. Tavares apparaît ici comme un lecteur-critique qui pose une grille sur le texte (par exemple, en rassemblant des bribes de Llansol et Molder dans une table⁶⁷³) et comme un lecteur-écrivain qui s'insère aussi entre les textes (par exemple, dans le cas exposé ci-dessus, où les citations ouvrent et ferment le texte comme des parenthèses). C'est la pratique même du copier-coller qui semble ici mise en évidence. Une pratique, finalement, inhérente au processus créatif, selon Compagnon :

Écrire, car c'est toujours récrire, ne diffère pas de citer. La citation, grâce à la confusion métonymique à laquelle elle préside, est

idênticas o que li, mas falho, daí a criatividade ; invenção como falha evidente, não na repetição mas na tentativa de passagem de uma coisa para outro lado. Perdi algo na passagem, no transporte, isto é: ganhei algo, porque a mesa que perde uma das suas quatro pernas numa mudança imobiliária inventa, no mesmo instante, um outro objecto com três pernas. **“Escrevo na plena possessão das minhas faculdades de leitura.”** [MGL] ». *Ibid.*, p. 59.

⁶⁷³ Voir *Ibid.*, p. 30.

lecture et écriture ; elle conjoint l'acte de lecture et celui d'écriture. Lire ou écrire, c'est faire acte de citation. La citation représente la pratique première du texte, au fondement de la lecture et de l'écriture ; citer, c'est répéter le geste archaïque du découper-coller, l'expérience originelle du papier, avant que celui-ci ne soit la surface d'inscription de la lettre, le support du texte manuscrit ou imprimé, un mode de la signification et de la communication linguistique⁶⁷⁴.

Pour comprendre le rapport complexe que la citation établit entre le texte d'origine et le texte d'arrivé, Compagnon, en évoquant la théorie de l'énonciation de Benveniste, affirme que la citation est à la fois signe et discours, car « elle fait de l'énoncé un signe dans le même temps qu'elle l'énonce⁶⁷⁵ ». Lire une citation requiert donc d'abord la reconnaissance (et cette opération renvoie à un autre système, comme le signe appelle à la langue) et ensuite la compréhension (elle demande à être entendue comme une énonciation nouvelle, comme tout discours). La citation exige, en outre, une troisième opération de perception : l'interprétation. Il s'agit de saisir le rapport pluriel qu'un discours établit avec le discours d'origine. Cependant, le travail de citation de Tavares dans *Breves notas sobre as ligações* semble brouiller ces trois opérations exigées du lecteur, car le signe est mutilé : tout en gardant les guillemets et les noms des auteurs, Tavares nous livre ses citations entrecoupées, le renvoi au premier système d'énonciation étant ainsi compromis. Si la citation est lecture et écriture, comme le dit Compagnon, chez Tavares cette condition est poussée à l'extrême : la citation est lecture déformée en écriture.

L'opération est semblable à celle de *Biblioteca*, où les noms d'auteurs servent à stimuler une écriture largement indépendante de la leur. Dans le cas de *Breves notas sobre as ligações*, où les déclencheurs sont les citations, le nom d'auteur semble quand même planer sur l'écriture de Tavares, en filigrane : les trois auteurs choisies ont comme prénom « Maria » (sous une forme composée dans le cas des deux

⁶⁷⁴ Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 34.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 59.

Portugaises, Maria Gabriela Llansol et Maria Filomena Molder). Bien que Tavares ne mette pas en évidence cette curieuse coïncidence, il me semble que le choix de trois « Marias » pour guider ce livre est à interpréter, d'autant plus que le prénom correspond exactement à celui du personnage d'*A perna esquerda de Paris*, analysé dans la première partie de la thèse : Maria, cette femme qui n'écrit pas, qui est empreinte de désir, sorte de Barthes féminin enchantée par « sa » dichotomie Naturel/Artificiel. Contrairement à cette Maria, les Marias des « liaisons » écrivent, mais leur écriture est démembrée par Tavares. Elles constituent une sorte de trinité qui inspire une écriture à part. La réunion des prénoms presque identiques fait songer aux Saintes Marie du Nouveau Testament : Marie-Madeleine, Marie Salomé et Marie Jacobé, les trois femmes disciples de Jésus-Christ. En Amérique Latine, les « tres Marias » sont le nom populaire du centurion de la constellation d'Orion, où l'on voit trois étoiles alignées. Tout se passe comme si ces trois écrivains constituaient une petite constellation dans le ciel de Tavares, en orientant sa création, sans par contre constituer une influence oppressante. C'est pourquoi Tavares fait de sa pratique citationnelle un geste de force envers les auteurs cités, où l'invention artistique se pose en termes d'« hérésie » :

Le créateur est celui qui pose des problèmes au passé, comme quelqu'un qui, avec ses pieds, montre du respect pour les dates d'un pays, alors qu'avec ses mains il décide d'inventer quelque chose de nouveau. Car toute invention est une hérésie, mettant en cause le présent et les événements qui sont déjà entrés dans le monde de la documentation. Inventer, c'est détruire les documents⁶⁷⁶.

⁶⁷⁶ « O criador é aquele que põe problemas ao passado. Como alguém que com os pés manifesta respeito pelas grandes datas de um país, enquanto com as mãos decide inventar uma nova forma. Porque toda invenção é uma heresia, coloca em causa o presente e ainda os acontecimentos que entraram já no mundo da documentação. Inventar é destruir documentos. » Gonçalo M. Tavares, *Breves notas sobre as ligações*, op. cit., p. 18-19.

c) Un tir au canon occidental

Respect du lignage mais selon une volonté forte de construire son propre chemin : cette dualité définit le rapport filial qui permet à l'écrivain débutant de « grandir ». Ailleurs, Tavares formule ses relations de parenté comme une « angoisse de la non-influence ». Nous lisons, dans une cellule d'une table du deuxième chapitre de *Roland Barthes e Robert Musil* : « Voilà qui est clair : non pas l'angoisse de l'influence, mais l'angoisse de la non-influence : voir, entendre, lire et : rien, aucune influence. » Et dans la cellule suivante : « La force d'être suffisamment faible pour recevoir la force des autres⁶⁷⁷ ». Tavares reprend ici le mot de Harold Bloom, qui dans une série d'essais développe une théorie de l'influence littéraire basée sur Nietzsche et Freud. Bloom étudie des rapports intertextuels en termes de combat, dans lequel les grands poètes luttent, dans leur création, contre les grands poètes du passé pour surmonter leur « angoisse de l'influence⁶⁷⁸ ». La formule renversée est aussi présente dans *Biblioteca*, dans l'entrée sur Harold Bloom, qui commence avec les phrases suivantes : « La seule angoisse de l'homme sensé est l'angoisse de la non influence. Si ta chambre d'hôtel parmi les vivants est mitoyenne d'habitants imbéciles, change la direction du lit pour qu'au moins dans tes rêves tu sois influencé par un vent différent⁶⁷⁹. » Tavares semble ainsi retenir la leçon de Bloom, pour qui l'écriture littéraire et aussi critique sont des actes d'équivoque créatives, l'imagination constituant une sorte de « mauvaise » lecture d'auteurs canoniques. Cependant, Tavares affirme sa force face à la tradition en invitant le fantôme du

⁶⁷⁷ « Claro, para mim, isto : não a angústia da influência, mas a angústia da não influência : ver, ouvir, ler e : nada, nenhuma influência. » ; « A força de ser fraco o suficiente para receber a força dos outros ». Id., *Roland Barthes e Robert Musil*, op. cit., p. 91.

⁶⁷⁸ Harold Bloom, *The anxiety of influence. A theory of poetry*, New York, Oxford University Press, 1973. Bloom a continué à travailler sur la question de l'influence, notamment dans *The anatomy of influence. Literature as a way of life*, New Haven, Yale University Press, 2011.

⁶⁷⁹ « A única angústia de homem sensato é a angústia da não influência. Se o teu quarto de hotel entre os vivos for vizinho de habitantes imbecis, muda a direção da cama, para que, pelo menos, em sonhos sejas influenciado por diferente vento. » Gonçalo M. Tavares, *Biblioteca*, op. cit., p. 63.

grand écrivain, qui ne semble pas exercer de menace pour celui qui est vivant. C'est le rapport qu'il établit avec l'écriture critique de Bloom même, dont il renverse la formule « l'angoisse de l'influence ».

Dans la suite de l'entrée sur Harold Bloom dans *Biblioteca*, la figure du critique se mélange à celle de son homonyme, personnage de Joyce, et à celle de l'auteur irlandais même : « Ivre de bibliothèque, Bloom (James-Joyce-Bloom) baisse son pantalon-Bloom et abandonne sur le sol-Bloom l'urine-Bloom cultivée. On la dirait même belle, s'il ne s'agissait pas d'urine⁶⁸⁰. » Dans ce passage très ironique, où le critique-personnage-écrivain urine par terre de manière « cultivée », Tavares joue encore avec l'idée d'influence, et semble renvoyer surtout à *The western canon*⁶⁸¹ (1994), où Bloom présente une liste – sa *Biblioteca* – de tous les auteurs qu'il considère majeurs pour la tradition littéraire occidentale. Dans le récit de Tavares, c'est comme si, de cette ivresse de littérature grandiose, Bloom, le critique cultivé, ne parvenait qu'à tirer un résidu physiologique. À mon sens, d'une part Tavares se moque du théoricien de l'influence et du canon littéraire, pour qui l'œuvre est évaluée en terme de grandeur et les innovations stylistiques, à la manière d'un combat entre titans. L'écrivain portugais pose ainsi en vainqueur : il ne se sent menacé par aucun titan, il n'a pas peur des fantômes – au contraire, il les range prosaïquement dans une bibliothèque de noms où ils deviennent de simples points de départ pour sa propre fiction. D'autre part, on peut rapprocher le fait d'uriner sur le sol au geste de Bloom et Bloch, analysé dans la deuxième partie de cette étude, dans laquelle j'ai argumenté que les personnages de Raczymow font de l'acte d'uriner dans le vide de la campagne un symbole de la création. Les « restes organiques » du critique, transformé à cause de ses lectures en personnage fictionnel et écrivain acclamé, gardent une potentialité vive de continuation de la littérature.

⁶⁸⁰ « Bêbado de biblioteca, Bloom (James-Joyce-Bloom) baixa as calças-Bloom e abandona sobre o chão-Bloom uma urina-Bloom culta. Dir-se-ia mesmo bela, não fosse urina simplesmente. » *Ibid.*, p. 63.

⁶⁸¹ Harold Bloom, *The western canon. The books and schools of the ages*, New York, Harcourt Brace, 1994.

Le Bloom⁶⁸² de Tavares, un composite de plusieurs figures littéraires appropriées, constitue peut-être un carrefour où l'écriture des trois auteurs du corpus se rencontrent. Car il apparaît aussi dans d'autres entrées de *Biblioteca* : celles de Joyce et de Vila-Matas. Ce dernier inspire un micro-récit tout à fait étrange, car il est entièrement centré sur la figure de Bloom, ne renvoyant pas de façon explicite aux œuvres de l'auteur catalan (qui, lors de la publication de *Biblioteca*, en 2002, n'avait pas encore lancé son *Dublinsca*, daté de 2010). Tavares y écrit : « Je te dis que Bloom fait bien de se baisser quand la balle va directement à la tête, et qu'il fait bien de garder la tête immobile lorsque le baiser va directement aux lèvres. J'admire Bloom pour sa capacité à distinguer parfaitement la balle du baiser⁶⁸³. » Ce morceau invite à plusieurs interprétations, mais il semble pertinent de l'approcher encore du travail de Harold Bloom, bien connu pour savoir distinguer la littérature qui importe – le canon – de tout le reste. En outre, l'« angoisse de l'influence » peut être considérée comme une balle qui va directement à la tête de l'écrivain en herbe ou être retournée en baiser, si l'écrivain réussit à annihiler l'impact négatif de ses prédécesseurs et rivaux. On peut aussi trancher entre les deux, pour décider si le canon des grands écrivains est la balle ou le baiser. Je prendrai le risque de dire que la balle est le canon, non seulement par métonymie, si on explore l'homographie⁶⁸⁴ en français et si on considère le mot « canon » dans le sens de pièce d'artillerie, mais surtout car dans les études de Bloom, la figure du titan littéraire, source de « l'angoisse de l'influence », peut bien « tuer » un écrivain débutant. Tavares répertorie aussi son « canon » à lui dans *Biblioteca*, mais ces noms ne sont pas menaçants, se limitant à

⁶⁸² Comme nous l'avons vu, un personnage nommé Bloom est le mari de Maria dans *A perna esquerda de Paris* et aussi le protagoniste du roman *Un voyage en Inde* (2011), qui pour l'instant est le seul à intégrer la série « Bloom books ». Il s'agit d'une épopée en vers qui évoque *Os Lusíadas*, de Camões, ainsi que l'*Ulysse* de Joyce (ce qui implique évidemment aussi un renvoi à l'hypotexte original, l'*Odyssée* d'Homère).

⁶⁸³ « Digo-te que Bloom faz bem em baixar-se quando a bala vai direto à cabeça, e faz bem em manter a cabeça firme quando o beijo vai direto aos lábios. Admiro Bloom por saber distinguir, com perfeição, a bala do beijo. » Gonçalo M. Tavares, *Biblioteca*, op. cit., p. 41.

⁶⁸⁴ En anglais, les mots sont homophones, mais pas homographes (« canon » et « cannon »), alors qu'en portugais ils sont phonétiquement proches mais ni homophones, ni homographes (« cânone » et « canhão »).

mettre en marche une écriture à soi – comme des baisers sur la bouche de l'écrivain qui vient après et qui veut parler de sa propre voix. Baiser ou balle, l'influence peut être un atout ou un malaise. Tavares choisit clairement l'atout.

Quelle est alors la place de Vila-Matas, listé dans le canon de Tavares et inspirant la fable sur Bloom, la balle et le baiser ? L'auteur espagnol est aussi responsable de « catalogues » d'écrivains, comme le recueil de chroniques *Pour en finir avec les chiffres ronds* (1997), la deuxième partie du *Mal de Montano*, « Dictionnaire du timide amour de la vie », et *Bartleby et compagnie*, ces deux derniers sortis peu avant la publication de *Biblioteca* par Tavares et sur lesquels je voudrais revenir. Le « Dictionnaire... », nous l'avons vu, liste des journaux d'écrivains qui servent au narrateur à parler de lui-même ; *Bartleby...* est un inventaire d'artistes et écrivains (existants et inventés) qui ont refusé de continuer ou de commencer à faire une œuvre. Ces deux « canons » de Vila-Matas sont, comme celui de Tavares, empreints d'ironie. Montano « parasite » les journaux des auteurs aimés et constitue une poétique vampirique, qui vante la figure de l'auteur secondaire, se collant aux grands pour fonder son autorité et son style ; le narrateur de *Bartleby...*, quant à lui, constitue un canon en négatif, en louant l'absence d'œuvre. Les listes d'auteurs constituent ainsi une autre facette de l'encyclopédie contemporaine, dont j'ai essayé d'esquisser les caractéristiques dans la deuxième partie de cette étude. Parmi les diverses dimensions de l'encyclopédie dans l'œuvre de Barthes, se trouve celle de l'assemblage d'éléments hétéroclites. Dans « Les planches de l'encyclopédie » (1964), où semble commencer à s'esquisser la notion de Texte, Barthes étudie l'*Encyclopédie* de Diderot et postule le morcellement du monde comme une appropriation :

Bien entendu, la prééminence de l'objet dans ce monde procède d'une volonté d'inventaire, mais l'inventaire n'est jamais une idée neutre ; recenser n'est pas seulement constater comme il

paraît à première vue, mais aussi s'approprier. [...] Formellement (ceci est bien sensible dans les planches), la propriété dépend essentiellement d'un certain morcellement des choses : s'approprier, c'est fragmenter le monde, le diviser en objets finis, assujettis à l'homme à proportion même de leur discontinu : car on ne peut séparer sans finalement nommer et classer, et dès lors, la propriété est née. Mythiquement, la possession du monde n'a pas commencé à la Genèse, mais au Déluge, lorsque l'homme a été contraint de nommer chaque espèce d'animaux et de la loger⁶⁸⁵ [...].

La démarche de Tavares et Vila-Matas, qui consiste à inventorier les écrivains, semble ainsi se rapprocher de cette volonté de maîtrise, de contrôle des influences. Ici, la figure de Bloom constitue un personnage central de cette appropriation encyclopédique et ironique de la tradition. Dans l'entrée de *Biblioteca* sur Joyce, Tavares imagine que l'écrivain habite dans son personnage, comme s'il était une ville : « James Joyce descendit d'un bus à Berlin et dit : ceci n'est pas ma ville. Je ne vois pas Bloom. Il y a des écrivains qui habitent des personnages, comme il y a des putes qui habitent des coins de rue. James Joyce était un homme qui habitait Bloom⁶⁸⁶. » En s'emparant de Bloom dans les entrées de *Biblioteca*, où il se mélange à la figure du critique Harold Bloom, Tavares s'approprie la demeure de Joyce – car Joyce habite Bloom, comme les putes habitent les coins de rue⁶⁸⁷. Or, il s'agit du même personnage « volé » par Raczymow. Il apparaît tout d'abord dans son troisième livre, *Bluette* (1977), un roman aux allures beckettiennes, traversé de personnages flous, mais les liens avec le protagoniste d'*Ulysse* sont plutôt suggestifs. Une

⁶⁸⁵ Roland Barthes, « Les planches de l'encyclopédie », *Nouveaux essais critiques*, in *OC IV*, p. 44.

⁶⁸⁶ « James Joyce desceu num autocarro em Berlim e disse : esta não é minha cidade. Não vejo Bloom. Há escritores que moram em personagens como há putas que moram em esquinas. James Joyce era um homem que morava em Bloom. De resto, havia um amigo de todos que era o homem mais lento do mundo : demorava mais de seiscentas páginas a percorrer um dia. Homem meio inteligente, meio parvo, mas que só atuava com metade de si. » Gonçalo M. Tavares, *Biblioteca*, op. cit., p. 78.

⁶⁸⁷ Pour une première lecture de ce passage de *Biblioteca*, comparé avec *Le Cygne de Proust* de Raczymow, voir Gisela Bergonzoni, « La *Bibliothèque* de Gonçalo M. Tavares et *Le Cygne* d'Henri Raczymow : une quête de l'auteur disparu », in Joël Loehr et Jacques Poirier (éds.), *Retour à l'auteur*, Reims, Presses universitaires de Reims, 2015, p. 77-85.

quinzaine d'années plus tard, Raczymow transforme Bloom en écrivain en herbe à côté de Bloch. Il est intéressant de remarquer que, dans *Bloom & Bloch*, Raczymow attribue à l'auteur d'*Ulysse* le prénom de son alter-ego fictionnel, Stephen Dedalus. Il n'y a jamais de référence à James, seulement à Stephen. Cette opération, qui peut être lue comme un détour de la fonction-auteur, renforce le fait que l'auteur devient ici un personnage, quand bien même il ne serait pas développé davantage dans le livre. Stephen se limite au rôle d'objet du discours (la plupart du temps malveillant) de Bloom. C'est comme si, réduit à sa dimension fictionnelle (Stephen) et aux vitupérations de son propre personnage, Joyce devenait plus maîtrisable, plus anéanti pour mieux être frôlé par Raczymow. *Le Cygne de Proust* semble bien montrer comment un auteur peut habiter son personnage, notamment dans cet extrait :

Ainsi, du moins avais-je la consolation, sinon de me rapprocher de Haas, en tout cas un peu de Proust, et même de Swann puisque c'était la même chose, puisque l'« intériorité » – ce que Proust appelait l'« humanité » de Swann –, il l'avait « remplie » par l'intériorité, l'humanité mêmes qui le constituaient, lui, Proust. [...] Swann ne se concevait pas en dehors de Proust. Plus qu'une création : une émanation de Proust⁶⁸⁸.

Bloom, comme Swann/Haas par rapport à Proust, est une émanation de Joyce. En devenant maîtres de Bloom à leur tour, Tavares et Raczymow envahissent la demeure de Joyce et s'entourent de son émanation auctoriale. Le collectionnisme de noms d'auteurs auquel se livre Vila-Matas participe aussi à cette espèce d'occupation de la propriété d'autrui. Histoire de parasitisme, de nécrophilie, mais aussi de squattage par droit de filiation : pour devenir auteurs dans la contemporanéité, Tavares, Raczymow et Vila-Matas cherchent à habiter d'autres auteurs.

⁶⁸⁸ Henri Raczymow, *Le Cygne...*, *op. cit.*, p. 137-138.

2.2. Devenir auteur (-squatteur)

Zadie Smith, dans l'essai sur Barthes et Nabokov, compare les œuvres littéraires à des maisons dont le lecteur peut connaître intimement l'intérieur s'il y rentre plusieurs fois, s'il est un « relecteur » plutôt qu'un lecteur. Smith cite *Pnine* (1957), de Nabokov, qui représente pour elle la maîtrise de l'auteur sur le texte, en opposition à l'idée barthésienne de « mort de l'auteur ». Selon l'essayiste,

Même l'autorité créatrice de l'architecte semble devoir s'incliner devant la merveilleuse manière dont nous habitons son œuvre. Pour un relecteur de ce type, l'arrêt de mort de l'auteur selon Barthes semblera peu choquant. Bien avant que Barthes n'ait donné son aval, les relecteurs squattaient les maisons de leurs romans bien-aimés, chacun avec sa propre idée sur le plan⁶⁸⁹.

Smith, comme je l'ai montré dans la première partie de la thèse, se sent tiraillée entre la sensation de liberté offerte par la remise en question de l'autorité et l'idée de souveraineté de la création artistique. De ce balancement entre Barthes et Nabokov, elle se voit obligée de pencher vers le côté nabokovien. Ce choix représente le passage du lecteur vers l'écrivain, par « besoin purement professionnel de croire en la vision nabokovienne d'une maîtrise sans partage⁶⁹⁰ ». En revanche, le rapport filial que les œuvres de Vila-Matas, Raczymow et Tavares entretiennent avec l'« aristocratie » littéraire semble suggérer qu'il n'y a nul besoin de choisir entre Barthes et Nabokov. Que l'auteur contemporain peut essayer de constituer une voix propre tout en gardant une méfiance par rapport à des notions comme l'originalité et la maîtrise de l'œuvre. L'image du lecteur-squatteur de Smith, qui occupe les œuvres lues et relues, peut nous servir ainsi d'inspiration pour décrire une figure plus active

⁶⁸⁹ Zadie Smith, « Relire Barthes et Nabokov », art. cit., p. 68.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 85.

que le lecteur/scripteur, qui se situerait dans la position du *Scribens* cherchant à devenir *Auctor* et qui ferait une véritable œuvre à partir de la lecture : celle de l'auteur-squatteur. Bloom, personnage-maison qui abrite la figure de son créateur et point d'intersection entre l'écriture des trois auteurs, devient ainsi un lieu à être occupé. Il illustre le rapport filial de Raczymow, Vila-Matas et Tavares avec l'« aristocratie » de la littérature : en « squattant » d'autres auteurs, ils deviennent auteurs à leur tour. Pour le montrer, je voudrais tout d'abord revenir sur *Dublinesca* de Vila-Matas, lorsque le personnage central, l'éditeur Riba, est en train de préparer son voyage à Dublin et se rappelle une soirée passée dans la maison de Paul Auster, un *brownstone* à Brooklyn, à New York. Dans cet épisode, que Riba retient comme l'un des plus mémorables de sa vie, il rend visite à l'auteur américain et sa femme en compagnie de son jeune ami Nietzky :

Dans cette maison de Brooklyn, contrairement à toute attente, l'attendait le bonheur qu'il avait cherché en vain lors de son premier voyage dans cette ville. Il est arrivé subitement à minuit quand il s'est rendu compte qu'il était chez les Auster [...]. Un bonheur dont il a gardé un souvenir très vif, ressemblant beaucoup à celui du rêve récurrent qu'il faisait depuis tant d'années. Tout semblait s'être accordé pour qu'il se sente divinement bien. Mais il s'est passé quelque chose de tout à fait inattendu. À cause du décalage horaire et malgré son état de fantastique bonheur, il ne pouvait s'empêcher de bâiller [...].

–Tu vas laisser quelque chose en dépôt ? Lui a demandé Auster.

Sur le moment, il n'a pas compris la question, pas plus que les jours suivants. Comme ils parlaient en français, il en est venu à se dire qu'il ne l'avait pas comprise à cause de la langue. Mais Nietzky lui a confirmé à plusieurs reprises que c'était bien la question qui avait été posée et qu'Auster lui avait effectivement demandé s'il laissait quelque chose en dépôt.

Auster avait peut-être voulu savoir s'il laisserait le souvenir de ses bâillements en dépôt en éventuelle avance pour le loyer.

Pour le loyer de ce *brownstone* ? Auster savait-il que son invité de ce soir-là désirait habiter dans cette maison, quel que fût le prix à payer ? Nietzsche le lui avait-il dit ?

Ces derniers mois, il a repensé à maintes reprises à cette question d'Auster, mais le mystère n'est toujours pas éclairci⁶⁹¹.

Vila-Matas ne reviendra plus sur cet épisode dans *Dublinsca*, laissant le sens de la mystérieuse phrase d'Auster en suspens. Or, comme nous l'avons vu dans la première partie de cette étude, *Dublinsca* raconte la quête de l'éditeur, étouffé par ses lectures et le catalogue qu'il a constitué, pour retrouver son moi écrivain perdu. L'épisode chez les Auster est emblématique de cette recherche pour deux raisons. La première est qu'il procure au personnage une sensation de bonheur proche de celle provoquée par un rêve récurrent, où Riba est un enfant qui joue dans une cour. La cour est identique à celle de l'immeuble où il a grandi dans le quartier d'Aribau, à Barcelone, mais elle est entourée de gratte-ciels new-yorkais. Riba a alors l'impression d'être dans le centre du monde, sentiment extatique qu'il espère de retrouver lors de sa première visite à New York. Il ne le retrouvera qu'endormi, après s'être promené dans la ville, lorsqu'il rêve d'être un garçon barcelonais en jouant dans une cour à New York. Et il comprend alors que « le génie du rêve, contrairement

⁶⁹¹ « En aquella casa de Brooklyn, sin que él hubiera podido ni sospecharlo, le esperaba la felicidad que había vanamente buscado en su primer viaje a aquella ciudad. Le llegó de súbito, a medianoche, cuando se dio cuenta de que estaba en casa de los Auster [...]. Fue una felicidad que recuerda intensísima, muy parecida a la de su sueño recurrente de tantos años. Todo parecía haberse puesto de acuerdo para que se sintiera de un humor inmejorable en aquel momento. Pero sucedió algo con lo que no contaba para nada. Debido a su desfase horario y a pesar de su estado de fantástica felicidad, no podía evitar ciertos bostezos [...].

—¿ Dejarás algo en depósito ? — le preguntó Auster.

No entendió la pregunta en aquel momento, ni tampoco a lo largo de los días que siguieron. Como hablaban en francés, llegó a pensar que no la había entendido a causa del idioma. Pero Nietzsche le ha confirmado ya en varias ocasiones que fue así y que Auster, en efecto, le preguntó se dejaba algo en depósito. Tal vez quiso Auster saber si dejaría el recuerdo de sus bostezos como depósito de un supuesto adelanto por el alquiler. ¿ Por el alquiler de aquel *brownstone* ? ¿ Sabía Auster que su invitado de aquella noche deseaba, a toda costa, vivir en aquella casa ? ¿ Se lo había contado tal vez Nietzsche ? Le ha dado, a lo largo de los últimos meses, múltiples vueltas a aquella pregunta extraña de Auster, pero sigue siendo un misterio no resuelto. » Enrique Vila-Matas, *Dublinsca*, *op. cit.*, p. 98-99 ; p. 116-118.

à ce qu'il croyait, ce n'était pas la ville, ce n'était pas New York, mais l'enfant qui jouait⁶⁹² ». Ce rêve n'est pas seulement récurrent dans le sommeil de Riba, il l'est aussi dans l'œuvre de Vila-Matas : il apparaît dans *Paris ne finit jamais*⁶⁹³ et dans le dialogue avec Echenoz dans *De l'imposture en littérature*⁶⁹⁴. La conclusion est chaque fois la même : lorsque le narrateur se trouve à New York pour la première fois, il fait un autre rêve et comprend que le bonheur n'est pas dans ce que représente la ville en soi, mais dans l'enfant qui joue. On peut interpréter ce rêve de plusieurs façons, mais le mot « génie » nous donne une piste qui veut que le bonheur n'est pas seulement celui de l'enfance innocente, mais celui de la création artistique, et que Riba semble avoir raté lorsqu'il est devenu éditeur – il est resté seulement lecteur, tout au plus un « lecteur talentueux⁶⁹⁵ » ou un « scripteur », pour reprendre le terme de Barthes dans *S/Z*. Mais ce n'est qu'à la fin qu'il ressent la possibilité de devenir auteur, après la mort de Malachy Moore – après la mort de la « mort de l'auteur », comme nous l'avons vu.

On peut rapprocher encore le rêve de Genius, qu'Agamben décrit comme « la présence en nous de cette partie à jamais immature, infiniment adolescente et qui hésite sur le seuil de chaque individuation⁶⁹⁶ ». Comme je l'ai montré plus haut, l'œuvre de Vila-Matas balance entre le désir de dissolution dans l'indéfinition de Genius et celui de constitution d'une voix individuelle et unique. La filiation, que Vila-Matas exerce par une pratique citationnelle immodérée, érige en effet son œuvre entre ces deux pôles, où l'auteur définit son propre style à partir d'un émiettement de celui de tous les autres. C'est ici que nous arrivons à la deuxième raison pour laquelle l'épisode du *brownstone* d'Auster est emblématique : par l'étrange proposition de loyer que l'auteur américain semble faire. Lorsque Riba se trouve chez Paul et Siri

⁶⁹² « [...] El genio del sueño, contrariamente a lo que creía, no era la ciudad, no era New York, sino el niño que jugaba. » *Ibid.*, p. 55; p. 65.

⁶⁹³ Voir Id., *Paris no se acaba nunca*, *op. cit.*, p. 65-66 ; p. 74-75.

⁶⁹⁴ Voir Enrique Vila-Matas et Jean Echenoz, *De l'imposture...*, *op. cit.*, p. 23.

⁶⁹⁵ « lector con talento ». Enrique Vila-Matas, *Dublinesca*, *op. cit.*, p. 62; p. 74.

⁶⁹⁶ Giorgio Agamben, *Profanations*, *op. cit.*, p. 16.

Auster, il ressent la même euphorie du rêve new-yorkais. Il se peut qu'il soit en train de dormir et qu'il rêve (puisqu'il n'arrête pas de bâiller), mais le bonheur consiste, il me semble, à être *dans* le *brownstone* de l'écrivain américain. Car « il désirait habiter dans cette maison, quel fût-il le prix à payer ». Habiter chez un autre auteur, quel soit-il le prix, pour devenir soi-même auteur. Le prix est peut-être une longue facture d'électricité, remplie de chiffres rouges comme celle rendue par Marguerite Duras à son locataire. La scène de *Dublinesca* trouve en effet une symétrie avec le rapport entre le jeune écrivain et sa logeuse dans *Paris ne finit jamais*, et surtout dans le récit « Houle » (« Mar de fondo »), dans *Une maison pour toujours*, où le narrateur, aussi un jeune écrivain espagnol, arrive à Paris et est invité par Duras à dîner. Le narrateur ne le comprend qu'après coup, mais le but du dîner est de lui offrir une mansarde en loyer et de tester s'il est fiable pour l'occuper. La soirée ne se passe pas comme prévue – si Riba arrive ensommeillé à la maison d'Auster, le narrateur ici se présente au dîner de Duras étourdi, après avoir englouti plusieurs amphétamines – mais la propriétaire décide de lui louer tout de même sa chambre de bonne. Engourdi par le sommeil ou, au contraire, surexcité par les amphétamines, l'auteur bâtira sa maison – construira ses murs, son œuvre, comme dans la métaphore utilisée par Smith – chez un autre auteur. Dans ces deux cas, l'auteur-squatteur est presque légitime, car il reçoit une proposition de loyer : bien qu'il ne soit pas propriétaire (aristocrate sans argent ni héritage), il est autorisé à occuper la maison car il est reconnu comme un candidat à membre du clan.

L'épisode du *brownstone* trouve aussi un écho dans un court essai de Vila-Matas intitulé *No soy Auster* (2008), paru deux ans avant *Dublinesca*. Vila-Matas y affirme son admiration pour l'œuvre de l'auteur américain tout en la distanciant de son propre travail : « C'est un auteur qui me stimule toujours, qui me pousse à écrire. C'est pourquoi, sans doute, je ne finis pas facilement ses livres, même pas ses interviews, car je suis tellement pris d'envie de me mettre à écrire que je dois quitter

la lecture⁶⁹⁷. » Encore inspiré par la lecture d'Auster, Vila-Matas dit que les différences entre lui et l'auteur américain lui procurent un « grand soulagement » : « [...] Car cela me permet de continuer tout seul, et quand même d'amener avec moi tous mes écrivains préférés et d'écrire non pas leurs livres, mais les miens⁶⁹⁸. » Dans ce mot, se lit la filiation instaurée entre la lecture désirante et l'écriture, où l'auteur peut constituer un langage à la fois autonome et en rapport à celui des écrivains aimés. Comme le dit Barthes dans une belle page de *La Préparation...* :

Passer du lire amoureux à l'Écrire, ce serait faire surgir, décoller de l'Identification imaginaire au texte, à l'auteur aimé (celui qui a séduit), non pas ce qui est différent de lui (ce serait l'impasse : qu'il y a à faire un *effort* pour être original ; tout le monde sait que si on se met à écrire en voulant être original on n'y arrivera pas [...]), mais l'effort qui consiste à saisir ce qui en moi est différent de moi – tâche à quoi m'aide l'auteur que j'aime. Autrement dit, l'étranger adoré que je lis me pousse et me conduit à affirmer activement l'étranger qui est en moi, l'étranger que je suis pour moi⁶⁹⁹.

Dans ce passage, prononcé dans la séance du 1^{er} décembre 1979, Barthes explicite le rapport d'« influence créatrice » qu'il voit entre la lecture et l'écriture et qui peut très bien traduire celui de Vila-Matas avec son « logeur » Auster : l'auteur catalan est heureux de savoir qu'il n'est pas Auster, comme le titre même de l'essai en renforce l'idée ; c'est la lecture de ce qui est différent, étranger, qui pousse à écrire – qui pousse à trouver l'étranger qui est en soi. Dans le mot de Barthes ou dans celui

⁶⁹⁷ Je traduis. « Es un autor que siempre me estimula, me empuja a escribir. Tal vez por eso no termino con facilidad sus libros y ni tan siquiera termino sus entrevistas, porque son tales las ganas que me entran de ponerme a escribir que debo dejar la lectura. » Enrique Vila-Matas, *No soy Auster*, in *Ella era Hemingway ; No soy Auster*, Barcelone, Alfàbia, coll. « Cuadernos A », 2008, p. 22.

⁶⁹⁸ « Que seamos él y yo distintos [...] me produce un gran alivio, porque me permite seguir estando solo, aunque llevando a todos mis escritores preferidos conmigo y escribiendo no sus libros, sino los míos. » *Ibid.*, p. 30.

⁶⁹⁹ Roland Barthes, *La Préparation...*, *op. cit.*, p. 255.

de Vila-Matas, ressort l'idée qu'on peut retrouver un style propre, puisé dans un côté inconnu du moi (sans doute encore une facette de Genius) et accédé grâce à la rencontre, à travers la lecture, avec d'autres inconnus. Un passage du *Journal volubile* datée de 2006 peut aider encore à éclairer ce rapport. Vila-Matas y affirme qu'il a « envie d'errer dans les rues d'une ville inconnue de moi mais dans laquelle j'aurais mon unique domicile⁷⁰⁰. » Il poursuit :

Là, ma consigne personnelle pourrait être d'emboîter les pas d'un nouvel auteur qui surgirait de ma propre peau, qui serait passé par beaucoup de villes métisses et qui vivrait désormais dans une ville sans limites ni frontières, pressé par le besoin de remplir le vide avec de nouveaux mots et de devenir un auteur différent de celui qu'il a toujours été : un auteur qui serait comme un lieu, comme une nouvelle réalité, comme une ville inventée : un lieu où l'on pourrait se sentir pleinement différent, étranger, éloigné, mais avec sa propre maison.

Être un nouvel auteur⁷⁰¹.

Passé par des villes métisses, habitées par d'autres écrivains et d'autres écritures, jusqu'à arriver dans une ville sans bord et y devenir un « nouvel auteur », avec sa propre maison. Mais il peut aussi y avoir un côté négatif d'être un auteur-lieu. Chez Vila-Matas, se retrouve souvent le thème de l'auteur hanté par d'autres voix, « habité » par d'autres auteurs – c'est la « maladie » même de Montano père. Dans la première partie du *Mal de Montano*, le fils du narrateur brise son blanc d'écriture avec une courte nouvelle intitulée « 11, rue Simon-Crubbier », en hommage à Perec.

⁷⁰⁰ « [...] ir a la deriva por las calles de una ciudad para mí desconocida, pero en la que tendría mi único domicilio. » Id., *Dietario voluble, op. cit.*, p. 26; p. 27.

⁷⁰¹ « Allí mi consigna propia podría ser la de seguir los pasos de un autor nuevo que saldría de mi propia piel y que habría pasado por muchas ciudades mestizas y ahora estaría viviendo en una ciudad sin límites ni fronteras, apremiado por llenar el vacío con nuevas palabras y convertirse en un autor distinto al que siempre fue: un autor que sería como un lugar, como una realidad nueva, como una ciudad inventada: un lugar donde uno pudiera sentirse plenamente anómalo, forastero, alejado, aunque con casa propia. Ser un autor nuevo. » *Ibid.*, p. 27 ; p. 27.

Le récit, dont l'existence se constitue uniquement par la glose de son père, est ainsi décrit :

La nouvelle concentre admirablement en sept petits mais intenses feuillets l'histoire de la littérature tout entière envisagée comme une succession d'écrivains habités de façon imprévue par la mémoire personnelle d'autres écrivains qui les ont précédés dans le temps [...]; l'histoire de la littérature vue comme un étrange courant d'air mental de souvenirs subits et étrangers qui auraient petit à petit composé, à partir de visites imprévues, un circuit fermé de mémoires involontairement dérobés⁷⁰².

Tout est très borgésien dans ce passage : depuis la structure de commentaire sur un texte inexistant jusqu'à l'idée d'être habité par la mémoire d'un autre auteur. Car cette idée est au cœur du récit de Borges « La mémoire de Shakespeare », où un spécialiste en littérature anglaise reçoit, comme un héritage maudit, les souvenirs du poète. Ces souvenirs ne sont pas imagés, mais plutôt auditifs (une sonate entendue, la voix de quelqu'un de connu) et se confondent avec ses propres souvenirs, n'ajoutant rien à l'interprétation de l'œuvre de Shakespeare. Le narrateur se congédie enfin de la mémoire du poète en passant un prosaïque coup de téléphone dans lequel il l'offre au premier homme qui lui répond. Les souvenirs de nouvelle de Montano fils, en revanche, ne se rapportent pas à des événements biographiques dans la vie des auteurs, mais relèvent d'une mémoire littéraire héritée en cascade, comme un « courant d'air ». Montano cite comme exemple Pessoa, qui est « visité » par les images d'un artiste de la faim et d'un odradek kafkaïen et ne comprend rien de ces souvenirs d'un auteur pragoï qu'il n'a jamais lu. Ce récit sur les « souvenirs

⁷⁰² « El cuento concentra de manera admirable, en siete escasas pero intensas cuartillas, toda la historia de la literatura, enfocada como una sucesión de escritores habitados imprevistamente por la memoria personal de otros escritores que les antecederían en el tiempo [...]; la historia de la literatura vista como una corriente extraña de aire mental de súbitos recuerdos ajenos que habrían ido componiendo, a base de visitas imprevistas, un circuito cerrado de memorias involuntariamente robadas. » Id., *El mal de Montano*, op. cit., p. 70 ; p. 84.

involontaires » qui visitent les écrivains peut être lu comme une sorte d'illustration de la « filiation inconsciente » dont parle Barthes dans *La Préparation...*, mais il semble aussi être le revers négatif de l'auteur-squatteur. Être habité par la mémoire d'un autre signifie être hanté, perturbé, passivement – ce que ressent Montano père, obsédé par des citations. Bien que le roman n'en raconte pas davantage, on peut bien imaginer, dans la nouvelle de Montano, Pessoa en essayant de se débarrasser de cette étrange mémoire kafkaïenne qui se mêle à ses souvenirs. L'auteur-squatteur, en revanche, est celui qui occupe délibérément la maison d'un autre, il a une posture active ou, si on revient au mot de Barthes cité ci-dessus, il « affirme activement l'étranger qui est en moi » à travers la lecture de l'auteur aimé.

Ce contraste entre l'auteur habité et l'auteur-squatteur est présent dans un autre texte de Vila-Matas : le roman *Air de Dylan*, où le protagoniste, le jeune cinéaste Vilnius, est hanté par les souvenirs de son père, Lancastre, un écrivain postmoderniste récemment décédé. Il comprend qu'il a la même mission qu'Hamlet : venger le meurtre de son père, victime d'un complot entre sa mère et Max, un important critique de cinéma. La narration se partage entre Vilnius, qui raconte son histoire lors d'une conférence, et un ancien ami de Lancastre, qui assiste à la conférence et rencontre souvent Vilnius – dont l'aspect physique ressemble extrêmement à Bob Dylan lorsqu'il était jeune. La trame intriquée, comme d'habitude chez Vila-Matas, se rattache à un large intertexte, qui comprend Shakespeare, Fitzgerald, Nabokov, Dylan, Duchamp et plusieurs cinéastes de l'âge d'or hollywoodien. C'est en effet une citation d'un film de Frank Borzage de 1938, *Trois camarades*, qui semble orienter la quête centrale de Vilnius : celle de l'authenticité. Il est obsédé par une phrase entendue chez un personnage du film : « Quand la nuit tombe, on a toujours besoin de quelqu'un⁷⁰³. » Il se lance dans une recherche pour connaître le véritable auteur de la phrase, chose presque impossible compte tenu du

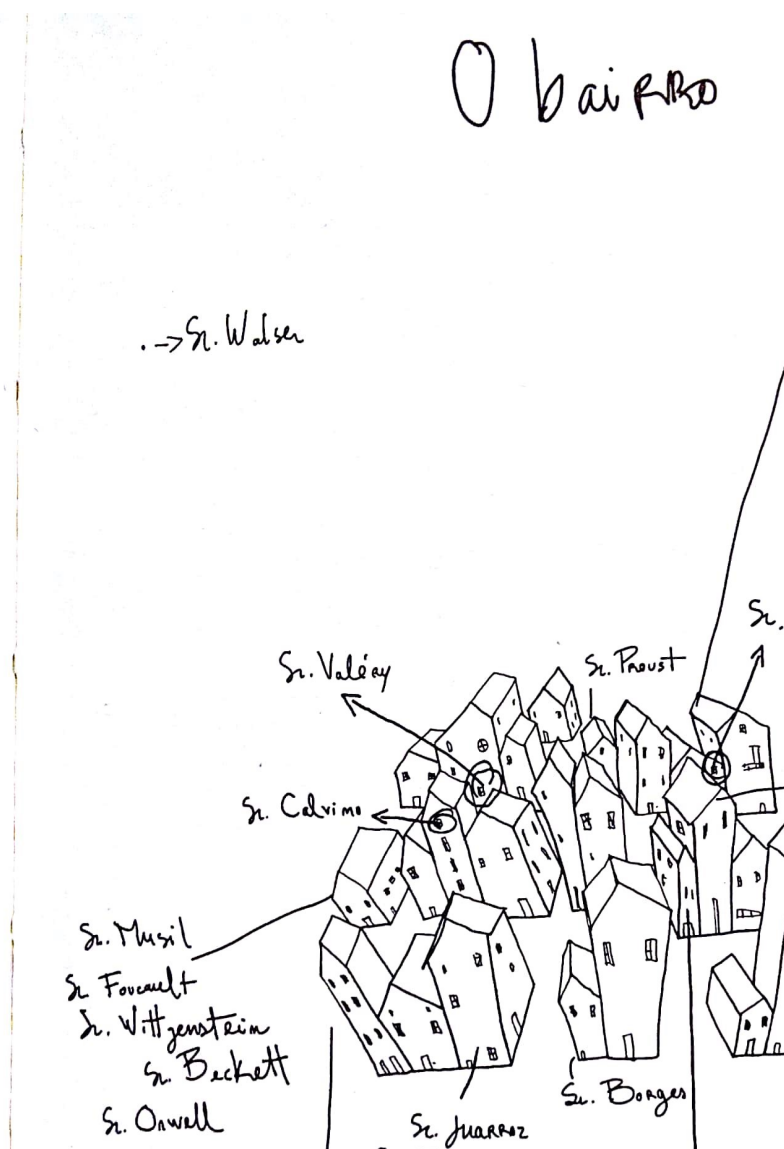
⁷⁰³ « Cuando oscurece, siempre necesitamos a alguien. » Id., *Aire de Dylan*, *op. cit.*, p. 35. Cette phrase fait aussi une très brève apparition dans *Dublinsca*, *op. cit.*, p. 96.

mode de production filmique à Hollywood. La quête de Vilnius est, encore une fois, celle de se constituer comme créateur. Cela implique de se débarrasser de la mémoire paternelle envahissante et en même temps de retrouver le « père » d'une phrase qui se présente d'emblée comme irrepérable. Héritier d'une mémoire qui n'est pas la sienne, Vilnius devra à la fois repousser les « souvenirs involontaires » et récupérer le souvenir perdu d'une phrase, pour pouvoir s'en approprier, jusqu'au point de la mettre sur son épitaphe. Mais pourquoi Vilnius veut-il à tout prix connaître l'auteur de la phrase s'il l'a déjà rendue un peu sienne, puisqu'il la cite dans son premier court-métrage ? Pourquoi ne pas simplement la voler pour de bon ? Il me semble que, comme son « père » Vila-Matas, Vilnius ressent le besoin constant d'affirmer sa filiation et ses sources pour garantir son autorité. Sa recherche paradoxale donne à voir la différence entre ce que j'ai appelé plus haut un auteur habité et un auteur-squatter : Vilnius (qui porte d'ailleurs le prénom d'une ville) ne supporte plus d'être habité par son père ; il veut en revanche connaître le « père » de la phrase du film pour pouvoir enfin le « squatter ».

La notion d'auteur-squatter rencontre un vif imagier dans le *Quartier* de Tavares, où la tradition littéraire est conçue comme un espace convivial. Les dix « messieurs » qui empruntent leur nom à dix livres⁷⁰⁴ sont des auteurs habitables, transformés en personnages dont les traits sont composés par la lecture-écriture de Tavares. L'esquisse dessinée par Rachel Caiano du *Quartier*, qui illustre les quatrièmes de couverture des éditions brésiliennes et portugaises de la série, annonce

⁷⁰⁴ En ordre de parution: *O senhor Valéry* (2002) ; *O senhor Henri* (2003), plus tard rebaptisé comme *O senhor Henri e a enciclopédia* (2011) ; *O senhor Calvino* (2004) ; *O senhor Brecht* (2004) ; *O senhor Juarroz* (2004) ; *O senhor Kraus* (2005) ; *O senhor Walser* (2006) ; *O senhor Breton e a entrevista* (2008) ; *O senhor Swedenborg e as investigações geométricas* (2009) ; *O senhor Eliot e as conferências* (2010). Tous ont été publiés par l'éditeur Caminho, au Portugal, et par Casa da Palavra, au Brésil. En français, jusqu'à présent, il y a six « messieurs » : *Monsieur Valéry* (2008) ; *Monsieur Calvino et la promenade* (2009) ; *Monsieur Kraus et la politique* (2009) ; *Monsieur Brecht et le succès* (2010) ; *Monsieur Walser et la forêt* (2011) ; *Monsieur Swedenborg et les investigations géométriques* (2014). Tous les volumes ont été traduits par Dominique Nédellec et parus chez Viviane Hamy.

des probables « Messieurs » et « Madames » (« senhora Bausch » et « senhora Woolf ») à venir, auxquels il n'y a pas encore d'ouvrages dédiés :



Comme nous l'avons vu, le rapport entre les récits et les éponymes s'étoile de différentes manières : se mélangent des impressions dégagées par le style de chaque auteur, des thèmes récurrents, des expressions importantes, des images et métaphores qui semblent déclencher des idées nouvelles. Tavares donne une suite toute sienne à l'œuvre de ces « messieurs », qui peut être décrite comme une très libre « fiction d'auteur⁷⁰⁵ » ou une « vie imaginaire⁷⁰⁶ », à la manière des anciens, réactualisées par Marcel Schwob. Dans la deuxième partie, j'ai esquissé les tracés qui semblent unir Monsieur Calvino, rêveur et mathématicien, à l'écrivain italien. Nous avons aussi rencontré Monsieur Walser, qui dans son isolement espère de s'ouvrir vers le monde, et Monsieur Henri (Michaux), amateur d'absinthe et des encyclopédies. Mais le *Quartier* en entier constitue une poétique : les voisins se fréquentent, s'évitent, se citent. Comme l'écrit Julia Peslier, « la vie d'un monsieur n'est pas assujettie aux frontières de son livre éponyme, elle déborde et s'intègre au tout, requérant parfois la mise en relation de plusieurs textes, pour assembler les pièces manquantes d'un puzzle herméneutique⁷⁰⁷ ». Le dernier habitant à intégrer le quartier à présent, Monsieur Eliot (inspiré par le poète anglais T.S. Eliot), en effet réunit plusieurs voisins qui assistent à ses conférences, notamment Monsieur Swedenborg, qui semble attentif mais en réalité songe à ses recherches géométriques, et Monsieur Breton. Dans le public, il y a quatre messieurs qui n'ont pas encore (ou n'auront jamais) des livres-maisons : Monsieur Manganeli, qui organise les conférences, Monsieur Balzac, qui se limite à les écouter, Monsieur Warhol, qui apparaît de temps en temps, et

⁷⁰⁵ Voir Sandrine Dubel et Sophie Rabau (éds.), *Fiction d'auteur ? Le discours biographique sur l'auteur de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Honoré Champion, 2001.

⁷⁰⁶ Alexandre Gefen, dans la préface au recueil *Vies imaginaires. De Plutarque à Michon*, affirme que la fonction du récit biographique des « vies » d'auteurs est de « créer une biographie nominaliste, un roman sans romanesque, où l'individu n'est pas l'objet d'une connaissance collective, d'une exemplification partageable, mais où il existe entre les lignes du récit, par les pouvoirs concrets de l'énumération et les germinations mystérieuses de la mémoire ». Alexandre Gefen (éd.), *Vies imaginaires. De Plutarque à Michon*, Gallimard, coll. « Folio classique », 2014, p. 17.

⁷⁰⁷ Julia Peslier, « L'auteur au pluriel. Le Quartier de Tavares et l'enfance de la littérature », in Joël Loehr et Jacques Poirier (éds.), *Retour à l'auteur, op. cit.*, p. 91-92.

Monsieur Borges, qui juste avant la première conférence fait un graffiti sur le mur de l'auditoire.

L'intertexte ne s'arrête pas que sur les personnages, car les sept conférences qui structurent le livre concernent l'« explication » de vers par sept poètes : Cecília Meireles, René Char, Sylvia Plath, Marin Sorescu, W. H. Auden, Joseph Brodsky et Paul Celan. Ce volume est l'un des plus drôles et intelligents de la série, car les « explications » des poèmes se fondent sur des présuppositions loufoques, le tout enveloppé dans un langage qui parodie le discours critique. Symétriquement à la série *Enciclopédia*, qui construit, comme nous l'avons vu, une épistémologie absurde, *O senhor Eliot e as conferências* érige une critique littéraire absurde et hilarante. La structure rappelle celle de *Breves notas sobre as ligações*, où des citations constituent le point de départ de l'écriture de Tavares. Les vers de la poétesse brésilienne Cecília Meireles, « Viens voir le jour grandir entre le sol et le ciel⁷⁰⁸ », par exemple, suscitent la réflexion suivante :

Une question qui nous semble importante, pourtant, n'a pas été posée à propos de ces vers : quelle est la distance exacte entre le sol et le ciel ? (si on pense en termes d'espace) ou (si on pense maintenant dans un autre facteur) combien de temps faut-il pour que le jour grandisse entre le sol et le ciel ? Car il est un principe qu'on ne peut oublier : tout le monde a des choses à faire⁷⁰⁹.

Monsieur Eliot ne se contente pas d'« expliquer » les vers des poètes, il propose aussi de les réécrire de manière à les encadrer dans ses propos saugrenus.

⁷⁰⁸ Je traduis. « Vem ver o dia crescer entre o chão e o céu. » Cecília Meireles, « Campo ». Cité par Gonçalo M. Tavares, *O senhor Eliot e as conferências* [2010], Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2012, p. 15.

⁷⁰⁹ Je traduis. « Ainda não se colocou, porém, acerca destes versos, uma pergunta que nos parece relevante : qual a distância exata entre o chão e o céu? (pensando em termos espaciais) ou (pensando agora num outro fator) quanto tempo demora para crescer o dia entre o chão e o céu ? Porque existe um pressuposto que não pode ser esquecido : todas as pessoas têm seus afazeres. » *Ibid.*, p. 19.

Les vers de Meireles, par exemple, deviennent, entre autres formulations : « Va voir le jour grandir entre le sol et le ciel là de l'autre côté de la ville, c'est plus joli⁷¹⁰. » Comme *Monsieur Calvino*, ce livre garde des liens avec les *Leçons américaines*. Car la septième conférence de Monsieur Eliot, censée interpréter un vers de Paul Celan – « Sept nuits plus haut le rouge s'en va le rouge⁷¹¹ » –, est une page blanche, comme la sixième des leçons américaines, laissée sous silence par la mort de Calvino. Tavares semble ouvrir ici au lecteur la continuation de son écriture, lui déléguant la dernière conférence de Monsieur Eliot et l'« explication » (et réécriture, s'il veut bien) des vers de Celan. En dédoublant l'effet métalittéraire, car il s'approprie la figure d'Eliot qui, de sa part, interprète les vers d'autres auteurs, Tavares s'inscrit dans une suite, dans un lignage – et, à la fin, propose que le lecteur suive aussi ce chemin. Tout se passe comme s'il invitait le lecteur à entrer dans sa maison, comme s'il demandait, à la manière d'Auster à Riba dans *Dublinesca* : « Laissez-vous quelque chose en dépôt ? »

Squatteurs d'auteurs, les écrivains contemporains construisent un foyer qui leur est propre. Lecteurs passionnés de littérature et de théorie, ils ne se contentent pas de rester dans la condition de « scripteurs », et ne doivent pas choisir entre la maîtrise totale du texte et la « mort de l'auteur ». D'autant plus que l'auteur est « dé-refoulé » chez Barthes lui-même, qui dans *La Préparation...* constitue, à travers l'étape intermédiaire du *Scribens*, un lieu de « sacralisation » du créateur – avec tous les détours que cette sacralisation moderne et mondaine exige, notamment la voie ironique. C'est à travers la notion de filiation, que Barthes élit comme caractéristique du Roman qu'il veut écrire, que je propose d'imaginer une autorité refondée grâce à la mémoire littéraire. Le rapport filial que Raczymow, Vila-Matas et Tavares

⁷¹⁰ « Vai ver o dia crescer entre o chão e o céu lá do outro lado da cidade que é mais bonito. » *Ibid.*, p. 18.

⁷¹¹ Paul Celan, « Cristal » in *Choix de poèmes*, trad. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Gallimard, 1998. La version portugaise est « Sete noites mais alto muda o vermelho para vermelho ». Citée par Gonçalo M. Tavares, *O senhor Eliot...*, *op. cit.*, p. 71.

établissent avec la lecture leur permet de s'insérer dans le lignage, de s'autoriser à continuer la littérature. Il ne s'agit pas d'un retour à l'âge d'or de l'auteur surpuissant. Il s'agit de s'appropriier un passé, de faire glisser l'ancien à travers de nouveaux mots.

Dans cette habitation déshéritée, mais occupée à force de filiation, il s'agit de recevoir le baiser – au lieu de la balle – des grands écrivains. Dans le cas de Vila-Matas et de Raczymow, ce rapport à la mémoire littéraire est sans doute plus problématique, car l'auteur surgit comme un parasite d'autrui, alors que chez Tavares il n'y a pas de métaphore négative pour son rapport à la tradition, comme si l'imposture était une affaire réglée. Tous trois, en empruntant des chemins souvent très différents, réussissent à dessiner le spectre d'une autorité littéraire agissante et à bâtir leur maison, aussi petite soit-elle, dans le quartier de la littérature. « C'est ma propre maison, mais j'ai l'impression que je suis venue rendre visite à quelqu'un⁷¹² » : le mot du journal de Llansol (l'une des trois Marias squattées par Tavares) semble condenser l'écriture filiale des trois auteurs étudiés dans cette thèse, qui transforment la littérature entière en un espace habité et habitable.

⁷¹² Je traduis. « É minha própria casa, mais creio que vim fazer uma visita a alguém. » Maria Gabriela Llansol, *Um falcão no punho. Diário, I*, Lisbonne, Rolim, 1985, p. 11.

Conclusion

L'œuvre « désirable »

Conclusion

L'œuvre « désirable »

Dans cette étude, j'ai suivi un double parcours : celui d'étudier les concepts avancés par Barthes dans le cours *La Préparation du roman*, à travers les caractéristiques qu'il imaginait pour son œuvre à venir ; et celui de projeter ces concepts sur les œuvres de trois écrivains contemporains dont les différences dépassent celle de la langue d'écriture. Bien que les thèmes, le style et la manière d'aborder les questions théoriques soient souvent contrastants chez Gonçalo M. Tavares, Enrique Vila-Matas et Henri Raczymow, leur travail garde en commun des points très importants, extensibles à une partie de la production contemporaine – chez Roberto Bolaño, Ricardo Piglia, Pierre Michon, Pierre Senges, Antoine Volodine, Antonio Tabucchi, Pascal Quignard, pour citer quelques exemples. Dans leur travail, il y a une grande volonté de faire face aux questionnements proposés par la théorie littéraire depuis la fin des années 1960. Ces auteurs font de leur écriture une réponse aux idées de mort de l'auteur et de mort de la littérature, et un rétablissement de la possibilité de narrer. La démarche ne consiste pas à un retour au roman au sens fort ou à une notion d'auteur démiurgique qui maîtrise son œuvre, mais à une littérature qui se nourrit des problèmes théoriques et qui s'érige comme une résistance face à la dévalorisation du discours littéraire. Pour étudier cette littérature très contemporaine, j'ai fait appel aux concepts que Barthes a ébauchés au début des années 1980 dans son dernier cours au Collège de France pour penser son propre désir d'écrire une œuvre, et je les ai débordés pour penser la littérature de trois écrivains de la fin des années 1980 jusqu'à aujourd'hui.

Ce double parcours est peut-être un peu risqué, car le statut de l'œuvre de Barthes par rapport au corpus est parfois instable : il guide ma lecture des trois

auteurs, mais en même temps l'écriture des trois auteurs guide ma lecture de Barthes. Cela tient au fait que la pensée de Barthes est mouvante ; tout en participant à une critique nominative, abondante en binarismes – lisible/scriptible, écriture/récit, écrivain/écrivain et ainsi de suite –, les concepts s'enrichissent, parfois sont abandonnés, et souvent se transforment au long de l'œuvre. *La Préparation...* constitue un amalgame de plusieurs problématiques importantes dans le travail de Barthes – telles que l'autorité littéraire, le rapport entre lecture et écriture, l'intertextualité, le plaisir, la lisibilité – dirigées vers une interrogation fondamentale : comment un écrivain fait une œuvre. C'est pourquoi il m'a semblé nécessaire de faire une lecture critique et diachronique de plusieurs textes de Barthes, en les rapportant aux idées développées dans *La Préparation...*, d'autant plus que les questions sur lesquelles il s'est penché au long de sa trajectoire souffrent d'une légère bascule dans le cours, car elles sont revisitées selon le point de vue de la pratique de l'écrivain. Les fluctuations de la pensée barthésienne impliquent que son application sur le texte littéraire soit hasardeuse. *La Préparation...* a un statut spécialement compliqué dans cette fluctuation, car Barthes propose de nombreuses pistes qu'il aimerait développer, mais qui restent dans un état sommaire. Mon instinct a donc été de pratiquer une critique rétroactive, où le discours théorique nourrit l'interprétation du discours littéraire et le discours littéraire nourrit l'interprétation du discours critique. D'autant plus que le caractère hybride des textes de Tavares, Vila-Matas et Raczymow contribue, il me semble, à cette opération, car il place leurs œuvres dans un dialogue constant avec la théorie.

Barthes a une présence importante dans l'œuvre de Tavares, Vila-Matas et Raczymow, comme je l'ai montré dans la première partie. Avant de la reprendre, un mot sur sa figuration en tant que personnage dans la fiction contemporaine semble nécessaire, car les biographèmes barthésiens ont touché quelques auteurs qui ne sont pas abordés dans cette étude. Je pense notamment à Thomas Clerc dans « L'homme

qui tua Roland Barthes » (2010), qui donne son titre à un recueil⁷¹³ de nouvelles sur la mort de plusieurs personnages réels (Pier Paolo Pasolini, Édouard Levé, Lady Di...), et à Laurent Binet, dans le roman à succès *La septième fonction du langage*⁷¹⁴ (2015). Dans ces volumes, la biographématique devient une sorte de thanatographématique, car c'est la mort de Barthes qui est le moteur de la fiction. Clerc choisit comme narrateur à la première personne le conducteur qui a renversé Barthes devant le Collège de France en février 1980. Dans un récit drôle et haletant, cet escroc et obsédé sexuel raconte des aventures grotesques, qui terminent sur un voyage dans le temps à bord d'une fourgonnette de blanchisseur, où il atterrit rue des Écoles, devant Barthes qui la traverse sans prendre garde. Binet, lui, prend l'accident comme point de départ d'un roman policier. Un enquêteur de police, en apprenant que Barthes a été renversé lorsqu'il sortait d'un déjeuner avec Mitterrand, suit la piste d'assassinat. Avec l'aide d'un doctorant en sémiologie, il participe à une intrigue internationale alimentée par la guerre froide et traversée de meurtres, saunas gays et attentats terroristes d'extrême droite. Le récit passe par plusieurs villes et campus universitaires dans une période intellectuellement et politiquement agitée, et devient une sorte de *Forrest Gump* du post-structuralisme, qui transforme des penseurs en personnages (Foucault, Derrida, Eco, Lacan, Jakobson – outre Kristeva et Sollers, les grands méchants). Le roman relève à la fois d'un amusement théoriquement informé et d'un ressentiment souvent anti-intellectualiste. Les deux entreprises, le récit de Clerc et le roman de Binet, utilisent intelligemment l'épisode de la mort de Barthes comme motif pour la fiction, et invitent à des analyses intéressantes, qui ne semblent pourtant pas avoir lieu dans les réflexions que je propose.

Le statut de Barthes chez Tavares, Vila-Matas et Raczymow semble différent. Il fonctionne plutôt comme le propulseur d'une pensée sur les problèmes du discours littéraire. Dans un premier moment, j'ai repéré les connexions entre les œuvres des

⁷¹³ Thomas Clerc, *L'Homme qui tua Roland Barthes et autres nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. « l'Arbalète », 2010.

⁷¹⁴ Laurent Binet, *La septième fonction du langage*, Paris, Bernard Grasset, 2015.

trois auteurs et celle de Barthes de manière plus générale, en examinant quelques citations explicites et des mentions à son nom. Ce travail a montré qu'ils font une lecture assez sophistiquée de Barthes et l'expriment à travers un usage créatif de ses idées. En analysant des œuvres comme *Roland Barthes e Robert Musil*, l'essai en forme de « tables littéraires », et *A perna esquerda de Paris*, dans le même volume, j'ai montré comment Tavares prolonge l'écriture de Barthes, jusqu'au point de la personnifier dans la figure de Maria, personnage érotisé et fasciné par les dichotomies. Dans l'œuvre de Raczymow, les mentions à Barthes sont souvent liées à des personnages féminins – Anne Amzallag dans *Eretz*, Juliette dans *Dix jours polonais*, Louise dans *Te parler encore*. C'est encore un autre personnage féminin (Maria, comme celle de Tavares), celle-ci une victime de l'écriture de Barthes, qui l'empêche d'achever son roman, qui nous a amené à l'œuvre de Vila-Matas. Dans *Bartleby et compagnie* et d'autres textes, l'auteur catalan fait un « mauvais » usage des citations de Barthes, en les détournant de leur contexte. L'analyse de ces opérations signale que l'auteur parodie les clichés répandus sur la théorie littéraire et permet aussi de comprendre la construction d'une autorité « seconde », dans laquelle Vila-Matas bâtit son originalité à travers l'usage de citations apocryphes. En effet, la quête d'une voix propre anime toute son œuvre : dans *Dublinesca*, nous avons vu que l'éditeur Samuel Riba a un rapport embrouillé avec l'idée de « mort de l'auteur », et que finalement elle se révèle très libératrice. Son voyage à Dublin est un voyage vers sa propre mort, la mort de l'éditeur et la naissance de l'auteur resté longtemps caché derrière son catalogue d'écrivains. La disparition de celui qui a été autrefois le père de tout texte permettra ainsi la naissance d'une nouvelle autorité et d'une nouvelle écriture. En examinant les rapports « réels » entre l'œuvre des trois auteurs et celle de Barthes, ceux de Raczymow se montrent plus flous que ceux de Vila-Matas et Tavares. Mais l'œuvre de l'auteur français signale des chemins d'analyse féconds pour penser la place de l'auteur dans la littérature contemporaine, qui se révèle dans l'examen des rapports « fictifs » que j'établis entre la pensée barthésienne et les œuvres du corpus, dans la deuxième et la troisième parties. Dans ce travail, j'ai

cherché à scruter les caractéristiques du Roman que Barthes projetait dans son dernier cours au Collège de France afin de les transformer en perspectives d'analyse pour l'écriture contemporaine.

Le premier critère, celui de « simplicité », joue surtout sur l'opposition entre l'écriture lisible et celle illisible, étudiée dans la deuxième partie de ce travail. L'écriture « lisible » que Barthes veut entreprendre vise la compréhension du lecteur tout en s'écartant du langage courant. Ce premier critère s'impose face à la crise de pouvoir symbolique des institutions littéraires, exprimée par une idée répandue de mort imminente de la littérature. À l'égard des œuvres de Vila-Matas, telles que *Chet Baker pense à son art*, *Le Mal de Montano* et *Explorateurs de l'abîme* ; de Raczymow, notamment *La Mort du grand écrivain* et *Bloom & Bloch* ; et de Tavares, dont j'ai examiné la série *Enciclopédia*, *l'Atlas do Corpo e da Imaginação* et *Monsieur Walser*, le problème de la lisibilité et de l'illisibilité invite à une réflexion sur les formes possibles de la littérature contemporaine. Elle est placée dans un balancement entre l'Album et le Livre mallarméens – où l'Album ressort comme l'avenir de toute œuvre – et acquiert une dimension encyclopédique, à la fois composition fragmentaire d'éléments hétéroclites et forme de compréhension du monde basée sur une expérience poétique, en opposition à l'utilitarisme. La question de la lisibilité m'a aussi poussée à interroger les pouvoirs de cette littérature, qui s'établit comme un discours de résistance à la massification de la culture et à la menace de sa propre extinction. Il est difficile ainsi de trancher si l'œuvre que les trois auteurs réalisent est « simple », mais j'ai montré qu'elle se place dans cette hésitation – qui, à mon sens, caractérise d'une certaine manière l'hésitation de Barthes lui-même.

Le deuxième critère du Roman de Barthes, la « filiation », se lit dans le sens de « continuation de l'espèce » : pour écrire, l'auteur devra s'inscrire dans un lignage, non pas dans un esprit de rupture, mais de conservation, où le langage des auteurs lus et aimés « glisse » vers une nouvelle écriture. Il s'agit d'écrire le nouveau sans

répéter les anciens mots et sans la visée destructrice des avant-gardes. Mais cette filiation ne se produit pas sans conflit, car l'auteur en puissance rencontre plusieurs obstacles pour s'inscrire dans l'« aristocratie » de l'écriture. En suivant cette idée de Barthes, j'ai conçu trois épreuves que le *Scribens* devrait surmonter pour devenir *Auctor* : s'autoriser la parole littéraire ; surmonter l'imposture (qui implique vaincre deux sentiments : celui de n'être pas un véritable écrivain et celui d'être un voleur de mots et d'idées d'autres auteurs) ; et finalement payer la facture d'électricité (qui signifie régler ses dettes auprès de la tradition littéraire). Dans ce but, j'ai analysé plusieurs ouvrages, dont *Paris ne finit jamais*, *Docteur Pasavento*, « Mastroianni-surmer », *Bartleby et compagnie*, *Air de Dylan* et *De l'imposture en littérature*, de Vila-Matas (le dernier titre cosigné par Echenoz) ; *Quartier libre*, *Le Cygne de Proust*, « *Notre cher Marcel est mort ce soir* » et *Un cri sans voix*, de Raczymow ; *Breves notas sobre as ligações*, *Biblioteca* et la série du *Quartier* de Tavares. L'observation du critère de filiation s'est montrée fertile pour penser le rapport de la littérature contemporaine à la tradition littéraire. Cette étude m'a permis d'esquisser une nouvelle forme d'autorité : celle de l'auteur-squatteur. Il s'agit d'une figure plus active que celle du lecteur/scripteur, car elle construit une œuvre à partir de la lecture et ne doit pas choisir entre la maîtrise totale du texte et la « mort de l'auteur ». L'auteur-squatteur, un déshérité de l'« aristocratie » des écrivains, occupe, à force de filiation, une place dans le quartier de la littérature. Cette notion peut être affinée et développée dans des travaux futurs, surtout si on pense la littérature en termes d'espace – et ici, un rapprochement avec l'œuvre de Blanchot, notamment *L'Espace littéraire* (1955), serait fructueux.

En établissant des liens, parfois imaginaires, entre l'écriture de Barthes et celle des trois auteurs du corpus, j'ai eu l'intention de donner à voir une pensée extraordinairement vivante, bien que Barthes positionne souvent sa démarche dans *La Préparation...* comme désuète ou archaïque. C'est dans cet esprit que s'insère cette étude : j'ai tenté, d'une certaine façon, d'écrire une possible continuation de son

cours, en m'essayant à guérir son « aveuglement sur le contemporain⁷¹⁵ ». Pour éloigner la tentation d'imiter son langage et de suivre ses propos et ses détours de manière trop déférente – piège facile dans le cas de Barthes –, je me suis efforcée de faire une lecture aussi critique qu'amoureuse. Car son œuvre est désirante et aussi désirable, s'ajoutant aux textes précédents par amour de filiation, et se faisant aussi désirer par ceux qui la lisent.

En effet, être « désirable », c'est ce à quoi l'écrivain peut aspirer et c'est la troisième caractéristique de l'œuvre que Barthes souhaite écrire, comme il l'affirme lors de la dernière séance de *La Préparation...* Un livre existe pour donner à désirer, pour se faire désirer par son langage : « [...] Le problème, me semble-t-il, pour un écrivain, n'est pas d'être "éternel" (qui est une définition mythologique du "grand écrivain"), ça n'est pas, je dirais, de passer à la postérité, mais d'être désirable après sa mort, c'est de savoir si ce qu'il a écrit sera désirable après sa mort⁷¹⁶. » Être désirable et non pas immortel, voici l'ambition majeure du *Scribens* ou *Operator*, dont j'ai suivi le chemin au long de cette étude. Il ne conditionne pas son travail à la postérité, dans un contexte où le mythe du grand écrivain est déjoué et l'autorité de l'auteur remise en question : en tant que *Scribens*, il se sacralise dans le présent de l'écriture, il est conscient qu'il construit sa persona et sa voix en route et non pas lorsqu'il atteint une destination. Le noyau de l'ambition du *Scribens* ne se situe pas dans un point d'arrivée, mais dans l'acte même de relancer le mouvement, en faisant continuer son écriture à travers un lecteur qui le désire. C'est, il me semble, l'interprétation qu'on peut tirer d'un passage comme celui-ci :

⁷¹⁵ « [...] Dans tout ce cours, j'ai mis entre parenthèses d'une façon excessive les œuvres de la modernité contemporaine, comme vous avez pu le remarquer. Et donc je suis en train de faire [...] une sorte de Fixation, et peut-être même de Régression sur le Désir d'un certain passé ; une sorte d'aveuglement sur le contemporain [...]. » Roland Barthes, *La Préparation...*, *op. cit.*, p. 555.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 553.

[...] En ce qui me concerne, tout compte fait, je considère paradoxalement le Désir comme l'être même de la Joie – et non pas le Plaisir, et encore moins la Jouissance. Alors je sais, c'est là une vue paramystique [...]. Je dirai que quand je suis mystique ou que j'ai une forme de tendance apparente à des formulations mystiques, c'est par rapport à une métaphore. C'est-à-dire : être mystique, ça veut dire quoi ? Ça veut dire que l'affect est défini par son mouvement et non par son terme⁷¹⁷.

Ce mot de Barthes à propos du « désir », qui s'insère dans le sillage du taoïsme⁷¹⁸, semble, à première vue, se situer en contradiction avec la dualité exprimée dans *Le Plaisir du texte*, qui plaçait la lecture comme un acte réalisé dans le plaisir (dans le cas de la plupart des textes classiques) ou dans la jouissance (qui caractérise le texte moderne, « scriptible », celui qui établit une rupture). Cependant, comme nous l'avons vu dans la première partie de la thèse, le plaisir et la jouissance ne constituent pas une véritable opposition, Barthes gardant les deux pôles sous tension. Lorsqu'il affirme, dans la dernière séance de *La Préparation...*, que sa joie ne réside ni dans le plaisir, ni dans la jouissance, il semble renchérir sur l'oscillation qui était déjà présente dans *Le Plaisir du texte*. Le « désir », ainsi, surgit pour nommer cette oscillation et donner forme à la perspective d'une écriture nouvelle, qui se définit par le mouvement même. La figure auctoriale qui se dessine, du *Scribens* sur le chemin de devenir *Auctor*, incarne en même temps le sujet et l'objet du désir : il désire l'écriture des autres (en établissant un rapport de filiation avec ce qu'il lit) et il veut être désiré par ceux qui le liront. Cette caractéristique transforme le nouvel auteur en une figure en déplacement constant, mû par le désir et capable de relancer le désir dès qu'il touche un lecteur. Loin d'être un surpuissant maître de sa création, il a quand même une capacité remarquable : celle de prolonger, de faire durer la littérature.

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 551-552.

⁷¹⁸ Dans le premier volet du cours, Barthes fait un rapprochement entre la notion de méthode et le Tao : « [...] Le Tao, qui veut dire la voie, est conçu à la fois comme le chemin et la fin du parcours, la méthode et l'accomplissement. À peine sur le chemin, on l'a parcouru. Le Tao, en quelque sorte, écrase le chemin et l'arrivée. L'important, c'est le chemin, le cheminement, non c'est qu'on trouve au bout. » *Ibid.*, p. 54.

La « sacralisation » du *Scribens*, que Barthes propose comme manière d'affronter les obstacles que la vie quotidienne et les exigences du métier imposent à l'écriture, sert aussi à justifier le rapport qu'il établit avec sa propre écriture et ses livres achevés. Pour expliquer la « mécanique infinie » qui fait que l'écrivain veut continuer à écrire après avoir terminé une œuvre, Barthes utilise les notions psychanalytiques du Moi idéal et de l'idéal du Moi. Mais il est plus clair lorsqu'il reformule le problème en termes sartriens, par la notion d'Autrui⁷¹⁹, discutée dans *L'Être et le néant* (1943) : une fois mort, on n'existe que par l'autre, on est fixé en objet et on perd sa liberté. Écrire c'est une manière de se figer, de se mettre à mort, car ce qu'on écrit nous fixe sous le regard de l'Autre. Écrire encore, continuer d'écrire, c'est d'une certaine manière nier cette mort et continuer de vivre (jusqu'à la mort réelle, la mort charnelle), dit Barthes. Il place donc l'écriture dans un « vouloir-écrire », dans la poussée constante du désir de se dire, qui ne cesse d'être frustrée par l'écriture même. La démarche de Barthes dans *La Préparation...* se situe ainsi dans un devenir qui est conscient de la « mécanique infinie⁷²⁰ » du désir, où le *Scribens* est celui qui vit dans l'acte d'écriture, mais qui regarde en avant. Car, à travers les corps qu'il touchera et dans lesquels il instaurera le désir d'écrire, la vie reprendra. « Écrire et accepter d'écrire, vouloir écrire, c'est accepter à un certain moment d'être dans la position du mort⁷²¹ », dit Barthes. Je crois que la notion de l'œuvre « désirable » sert à relativiser cette position du mort : par une transmission sans cesse du désir, l'auteur demeure vivant, comme un successeur. Et il invite d'autres à rentrer dans cet espace squatté, pour faire continuer la littérature.

⁷¹⁹ Voir *Ibid.*, p. 309.

⁷²⁰ *Ibid.*

⁷²¹ *Ibid.*

Bibliographie

Bibliographie

Ouvrages des auteurs du corpus

Gonçalo M. Tavares

O Bairro

Tous les titres ont été publiés par l'éditeur Caminho, au Portugal, et par Casa da Palavra, au Brésil. En France, ils ont été traduits par Dominique Nédellec et publiés chez Viviane Hamy.

O senhor Valéry, 2002; réédité sous le titre *O senhor Valéry e a lógica*.

O senhor Henri, 2003 ; réédité sous le titre *O senhor Henri e a enciclopédia*.

O senhor Calvino, 2004 ; réédité sous le titre *O senhor Calvino e o passeio*.

O senhor Brecht, 2004 ; réédité sous le titre *O senhor Brecht e o sucesso*.

O senhor Juarroz, 2004 ; réédité sous le titre *O senhor Juarroz e o pensamento*.

O senhor Kraus, 2005 ; réédité sous le titre *O senhor Kraus e a política*.

O senhor Walser, 2006 ; réédité sous le titre *O senhor Walser e a floresta*.

O senhor Breton e a entrevista, 2008.

O senhor Swedenborg e as investigações geométricas, 2009.

O senhor Eliot e as conferências, 2010.

*

Le Quartier

Monsieur Valéry, 2008.

Monsieur Calvino et la promenade, 2009.

Monsieur Kraus et la politique, 2009.

Monsieur Brecht et le succès, 2010.

Monsieur Walser et la forêt, 2011.

Monsieur Swedenborg et les investigations géométriques, 2014.

Arquivos

Biblioteca [2004], Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2009.

Bloom Books

A perna esquerda de Paris, seguido de *Roland Barthes e Robert Musil*, Lisbonne, Relógio d'água, 2004.

Enciclopédia

Breves notas sobre a ciência [2006], Florianópolis, Editora da UFSC ; Editora da Casa, 2010.

Breves notas sobre o medo [2007], Florianópolis, Editora da UFSC ; Editora da Casa, 2010.

Breves notas sobre as ligações [Llansol, Molder e Zambrano] [2009], Florianópolis, Editora da UFSC ; Editora da Casa, 2010.

Atlas

Atlas do corpo e da imaginação. Teoria, fragmentos e imagens, Lisbonne, Caminho, 2013.

Poesia

Livro da dança, Lisbonne, Assírio & Alvim, 2000.

Investigações. Novalis, Algés, Difel, 2002.

I [2004], Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2005.

Histórias

Histórias falsas. Estórias, Porto, Campo das Letras, 2005.

Epopéia

Uma viagem à Índia. Melancolia contemporânea. Um itinerário, São Paulo, Leya, 2010.

Un Voyage en Inde. Mélancolie contemporaine. Un itinéraire, trad. Dominique Nédellec, Paris, Viviane Hamy, 2012.

Enrique Vila-Matas

Romans et récits

Historia abreviada de la literatura portátil, Barcelone, Anagrama, coll. « Narrativas hispánicas », 1985.

Abrégé d'histoire de la littérature portative, trad. Éric Beaumatin, Paris, Christian Bourgois, 1990.

Una casa para siempre, Barcelone, Anagrama, coll. « Narrativas hispánicas », 1988.

Une maison pour toujours, trad. Éric Beaumatin, Paris, Christian Bourgois, 1993.

Bartleby y compañía [2000], Barcelone, Debolsillo, coll. « Contemporánea », 2016.

Bartleby et compagnie, trad. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, 2002.

El mal de Montano, Barcelone, Anagrama, Coll. « Compactos », 2002

Le Mal de Montano, trad. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, 2003.

Doctor Pasavento, Barcelone, Anagrama, coll. « Compactos », 2005.

Docteur Pasavento, trad. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, coll. « Points », 2006.

París no se acaba nunca [2003], Barcelone, Debolsillo, coll. « Contemporánea », 2014.

Paris ne finit jamais [2004], trad. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, coll. « Titres », 2012.

Exploradores del abismo [2007], Barcelone, Anagrama, coll. « Compactos », 2009.

Explorateurs de l'abîme, trad. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, 2008.

[avec ECHENOZ, Jean] *De l'imposture en littérature/ De la impostura en literatura*, traduit de l'espagnol par Sophie Gewinner et du français par Guadalupe Nettel, Saint Nazaire, Meet, coll. « Les bilingues », 2008.

Ella era Hemingway ; No soy Auster, Barcelone, Alfabia, coll. « Cuadernos A », 2008.

Dietario voluble, Barcelone, Anagrama, coll. « Narrativas hispánicas », 2008.

Journal volubile, trad. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, 2009.

Dublinesca, Barcelone, Debolsillo, coll. « Contemporánea », 2010.

Dublinesca, trad. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, 2010.

Perder teorías, Barcelone, Seix Barral, coll. « Únicos », 2010.

Perdre des théories, trad. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, 2010.

Aire de Dylan [2012] Barcelone, Seix Barral, coll. « Booklet », 2013.

Air de Dylan, trad. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, 2012.

Recueils

Desde la ciudad nerviosa, Madrid, Alfaguara, coll. « Hispánica », 2000.

Aunque no entendamos nada, Santiago de Chili, JC Saez, 2003.

Mastroianni-sur-Mer, trad. Pierre-Olivier Sanchez, Albi, Passage du Nord/ Ouest, 2005.

El viento ligero en Parma, Madrid, Sexto Piso, 2008.

Chet Baker piensa en su arte. Relatos selectos, Barcelone, Debolsillo, 2011.

Chet Baker pense à son art. Fiction critique, trad. André Gabastou, Paris, Mercure de France, coll. « Traits et portraits », 2011.

Una vida absolutamente maravillosa. Ensayos selectos, Barcelone, Debolsillo, coll. « Contemporánea », 2011.

Henri Raczymow

Livres

La Saisie, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin », 1973.

Bluette, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin », 1977.

Contes d'exil et d'oubli, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin », 1979.

Rivières d'exil, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin », 1982.

Un cri sans voix, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1985.

Maurice Sachs ou les travaux forcés de la frivolité, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1988.

Le Cygne de Proust, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 1989.

Bloom & Bloch, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1993.

La Mort du grand écrivain. Essai sur la fin de la littérature, Paris, Stock, 1994.

Quartier libre, Paris, Gallimard, coll. « Haute enfance », 1995.

Le Paris littéraire et intime de Marcel Proust, Paris, Parigramme, 1997 ; réédité sous le titre *Le Paris retrouvé de Marcel Proust*, Paris, Parigramme, 2005.

Pauvre Bouilhet, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 1998.

L'Homme qui tua René Bousquet, Paris, Stock, 2001.

Le Cygne invisible, Paris, Melville, 2004.

Reliques, Paris, Gallimard, coll. « Haute enfance », 2005.

Dix jours « polonais », Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2007.

Te parler encore, Paris, Seuil, 2008.

Eretz, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2010.

Heinz, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2011.

« *Notre cher Marcel est mort ce soir* », Paris, Denoël, 2013.

Mélancolie d'Emmanuel Berl, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2015.

Articles et récits parus dans des ouvrages collectifs

« La mémoire trouée », *Pardès*, n° 3, 1986, p. 177-182.

« Mémoire, oubli, littérature. L'effacement et sa représentation », in Charlotte Wardi et Pérel Wilgowitz (éds.), *Vivre et écrire la mémoire de la Shoah. Littérature et psychanalyse*, Alliance Israélite Universelle, 2002, p. 45-67.

« Canaan en vue : Prolégomènes à une tentative d'approche de la BU Paris 7-Diderot », in Henri Raczymow ; Leslie Kaplan *et al.*, *Tours et détours en bibliothèque. Carnet de voyage. Littérature et photographie*, Villeurbanne, Presses de l'Enssib, 2012.

Ouvrages et articles sur les auteurs du corpus

Gonçalo M. Tavares

BERGONZONI, Gisela, « La *Bibliothèque* de Gonçalo M. Tavares et *Le Cygne* d'Henri Raczymow : une quête de l'auteur disparu », in LOEHR, Joël ; POIRIER, Jacques (éds.), *Retour à l'auteur*, Reims, Presses universitaires de Reims, 2015, p. 77-85.

EIRAS, Pedro, *A Moral do Vento. Ensaio sobre o corpo em Gonçalo M. Tavares*, Lisbonne, Caminho, Coll. « Estudos de literatura portuguesa », 2006.

PESLIER, Julia, « L'auteur au pluriel. Le Quartier de Tavares et l'enfance de la littérature », in LOEHR, Joël ; POIRIER, Jacques (éds.), *Retour à l'auteur, op. cit.*, p. 91-92.

STUDART, Júlia, *A Literatura de Gonçalo M. Tavares : investigação arqueológica e um dançarino sutil nas esferas O Bairro e O Reino*, thèse de doctorat en Théorie littéraire soutenue à l'Université fédérale de Santa Catarina (UFSC), à Florianópolis, Brésil, sous la direction de Maria Lúcia de Barros Camargo, en 2012.

STUDART, Júlia, *O impacto da impressão, as breves notas [caderno de apresentação]*, in TAVARES, Gonçalo M., *Breves notas, op. cit.*

Enrique Vila-Matas

ANDRES-SUÁREZ, Irene; CASAS, Ana (éds.), *Enrique Vila-Matas. Grand Séminaire de Neuchâtel*, Neuchâtel, Université de Neuchâtel ; Madrid, Arco/Libros, coll. « Cuadernos de narrativa », 2002.

HERÉDIA, Margarita (éd.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante a la crítica*. Barcelone, Candaya, 2007.

BADIA, Alain ; BLANC, Anne-Lise ; GARCIA, Mar (éds.), *Géographie du vertige dans l'œuvre d'Enrique Vila-Matas*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2013.

BERGONZONI, Gisela, « Vila-Matas pense à son art : entre l'âme et la bête, entre la critique et le récit », in Yolaine Parisot et Charline Pluvinet (éds.), *Pour un récit transnational. La fiction au défi de l'histoire immédiate*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 235-248.

BOUJU, Emmanuel, « En finir avec les théories de la fin (par la vertu d'Enrique Vila-Matas) », in DEMANZE, Laurent ; VIART, Dominique (éds.), *Fins de la littérature. Esthétiques et discours de la fin*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 223-235.

ZAMORANO, Julie, *Les Fictions pensantes de Georges Perec et Enrique Vila-Matas*, thèse de doctorat en Sciences du texte moderne, soutenue à l'Université Paris-Sorbonne le 6 juillet 2015, sous la direction de Christelle Reggiani.

Henri Raczymow

CHATTI, Mounira, « Le palimpseste ou une poétique de l'absence-présence », in Annette Wieviorka et Claude Mouchard (éds.), *La Shoah. Témoignages, savoirs, œuvres*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, p. 297-312, 1999.

HANANIA, Cécile, « Bloom & Bloch d'Henri Raczymow : du roman au "judan" », *The French Review*, vol. 79, n° 5, avril 2006, p. 1024-1035.

SCHULTE NORDHOLT, Annelies, *Perec, Modiano, Raczymow. La génération d'après et la mémoire de la Shoah*, Amsterdam/ New York, Rodopi, 2008.

SCHULTE NORDHOLT, Annelies, « Heinz d'Henri Raczymow. Une écriture du silence », *Çédille. Revista de studios franceses, Monografias*, v. 5, *Le silence dans l'écriture de la Shoah*, automne 2015, p. 215-231.

Ouvrages de Roland Barthes

Œuvres complètes, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002.

Tome I : *Livres, textes, entretiens. 1942-1961*

Tome II : *1962-1967*

Tome III : *1968-1971*

Tome IV : *1972-1976*

Tome V : *1977-1980*

« The death of the author », trad. Richard Howard, *Aspen. The magazine in a box*, n. 5+6, automne 1967.

Comment vivre ensemble. Simulations romanesques et quelques espaces quotidiens. Notes de cours et séminaires au Collège de France (1976-1977), texte établi, annoté et présenté par Claude Coste, Paris, IMEC/ Seuil, 2002.

Carnets du voyage en Chine, Paris, Christian Bourgois/ IMEC, 2009.

Le Lexique de l'auteur. Séminaire à l'École pratique des Hautes études, 1973-1974, présentation et édition d'Anne Herschberg Pierrot, Paris, Seuil, 2010.

Sarrasine de Balzac. Séminaires à l'École pratique des hautes études 1967-1968, 1968-1969, présentation et édition de Claude Coste et Andy Stafford, Paris, Seuil, 2011.

La Préparation du roman. Cours au Collège de France (1978-79 et 1979-80), texte annoté par Nathalie Léger et Éric Marty, Paris, Seuil, 2015.

Album. Inédits, correspondances et varia, édition établie et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2015

Ouvrages et articles sur Roland Barthes

AMIGO PINO, Claudia, *Roland Barthes. A aventura do romance*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2015.

BONNET, Nicolas, « Le destinataire des derniers cours », in BADIR, Sémir ; DUCARD, Dominique (éds.), *Roland Barthes en Cours (1977-1980). Un style de vie*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2009.

COMPAGNON, Antoine (éd.), *Prétexte. Roland Barthes*, Paris, Union générale d'édition, coll. « 10/18 », 1978.

COSTE, Claude, *Bêtise de Barthes*, Paris, Hourvari, 2011.

DERRIDA, Jacques, « Les morts de Roland Barthes », *Poétique*, n° 47, septembre 1981.

DIAZ, José-Luis Diaz, « L'écrivain comme fantasma », in COQUIO, Catherine ; SALADO, Régis (éds.), *Barthes après Barthes. Une actualité en questions. Actes du Colloque International de Pau, 22-24 novembre 1990*, Publications de l'Université de Pau, 1993.

FELLOUS, Colette, *La Préparation de la vie*, Paris, Gallimard, 2014.

GENETTE, Gérard, « Le journal, l'anti-journal », *Poétique*, n° 47, septembre 1981, p. 314–322.

KNIGHT, Diana, « Idle thoughts : Barthes's Vita nova », *Roland Barthes: special issue of Nottingham French Studies*, v. 36, n° 1, 1997.

LOGIE, John, « 1967 : The Birth of “The Death of the Author” », *College English*, v. 75, n. 5, mai 2013, p. 493-512.

MARTIN, Jean-Pierre, « Barthes et la “Vita Nova” », *Poétique*, n° 156, novembre 2008.

O'MEARA, Lucy, *Barthes at the Collège de France*, Liverpool, Liverpool University Press, 2012.

RABATÉ, Dominique, « Roman, discours, note : le singulier pluriel chez Roland Barthes », in GEFEN, Alexandre ; MACÉ, Marielle (éds.), *Barthes, au lieu du roman*, Paris, Desjonquères, 2002.

ROGER, Philippe, *Roland Barthes, roman*, Paris, Grasset, 1986.

SAMOYAUULT, Tiphaine, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2015.

Bibliographie générale

AGAMBEN, Giorgio, *Profanations* [2005], trad. Martin Rueff, Paris, Payot et Rueff, coll. « Rivages poche. Petite bibliothèque », 2006.

AGAMBEN, Giorgio, *Profanazioni*, Rome, Nottetempo, coll. « Figure », 2005.

ALLIGHIERI, Dante, *La divina commedia*, édition établie par Giuseppe A. Camerino, Naples, Liguori, 2012.

ARENDDT, Hannah, *La Crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*, trad. Marie Claude Brossolet et Hélène Pons, Paris, Gallimard, 1972.

- BARTH, John, *The Friday Book. Essays and Other Non-Fiction*, Londres, The John Hopkins University Press, 1984.
- BECKETT, Samuel, *Nouvelles et Textes pour rien* [1955], Paris, Minuit, 1958.
- BAUDRILLARD, Jean, *La Société de consommation*, Paris, Denoël, coll. « Folio : essais », 1970.
- BÉNICHOU, Paul, *Le Sacre de l'écrivain : 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, J. Corti, 1973.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de Linguistique générale, 1*, Paris, Gallimard, 1966.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de Linguistique générale, 2*, Paris, Gallimard, 1974.
- BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1962.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.
- BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973.
- BLOOM, Harold, *The Western canon. The Books and Schools of the Ages*, New York, Harcourt Brace, 1994.
- BINET, Laurent, *La septième fonction du langage*, Paris, Bernard Grasset, 2015.
- BORGES, Jorge Luis, *Obras completas*, édition établie par Carlos V. Frías, Buenos Aires, Emecé, 1974.
- BORGES, Jorge Luis, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Jean Pierre Bernès, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.
- BOUJU, Emmanuel (éd.), *L'Autorité en littérature*, Rennes, PUR, coll. « Interférences » / Cahiers du Groupe phi, 2010.
- BOUJU, Emmanuel, « Oui, mais (encore). Puissance du roman contemporain », *Nouvelle Revue Française*, n° 609, Que peut (encore) la littérature ?, septembre 2014.
- BOUJU, Emmanuel (éd.), *Fragments d'un discours théorique. Nouveaux éléments de lexique littéraire*, Nantes, Cécile Defaut, 2015.

- BURKE, Sean, *The death and return of the author: criticism and subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh University Press, 1998.
- CALVINO, Italo, *Leçons américaines* [1989], trad. Yves Hersant, Paris, Seuil, coll. « Points », 2001.
- CALVINO, Italo, *Palomar*, Turin, Einaudi, 1983.
- CALVINO, Italo, *Le città invisibili* [1972], Oscar Mondadori, 2010.
- CHAMARAT, Gabrielle ; GOULLET, Alain (éds.), *L'Auteur. Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle (4-8 octobre 1995)*, Presses universitaires de Caen, 1996.
- CLÉMENT, Bruno, *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil, 1994.
- CLERC, Thomas, *L'Homme qui tua Roland Barthes et autres nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. « l'Arbalète », 2010.
- COHN, Dorrit, *Le propre de la fiction*, trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 2001.
- COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- COMPAGNON, Antoine, *La troisième république des lettres. De Flaubert à Proust*, Paris, Seuil, 1983.
- COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.
- COMPAGNON, Antoine, *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2005.
- COUTURIER, Maurice, *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995.
- DAMBRE, Marc ; GOSSELIN-NOAT, Monique, *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.
- DE MAISTRE, Xavier, *Voyage autour de ma chambre* [1794], Paris, Les Mille et une nuits, 2000.
- DERRIDA, Jacques, « La loi du genre » [1986], in *Parages*, Galilée, 2003, p. 231-266.

- DEMANZE, Laurent ; VIART, Dominique (éds.), *Fins de la littérature. Esthétiques et discours de la fin*, op. cit.
- DEMANZE, Laurent ; VIART, Dominique (éds.), *Fins de la littérature, t. II. Historicité de la littérature contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2012.
- DEBORD, Guy *La Société du spectacle* [1967], in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2006.
- DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1975.
- DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix, « Rhizome » [1976], in *Capitalisme et schizophrénie II. Mille plateaux*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980.
- DIAZ, José-Luis, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, 2007.
- DOSSE, François, *Histoire du structuralisme*, Paris, Éditions à la découverte, 1991-1992.
- DUBEL, Sandrine ; RABAU, Sophie (éds.), *Fiction d'auteur ? Le discours biographique sur l'auteur de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Honoré Champion, 2001.
- DUCROT, Oswald, *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, coll. « Propositions », 1989.
- DURAS, Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993
- EDELMAN, Bernard, *Le Sacre de l'auteur*, Paris, Seuil, 2004.
- FOREST, Philippe, *Le Roman, le réel et autres essais*, Nantes, Cécile Defaut, 2007.
- FOSTER, Hal [et al.], *Art since 1900. Modernism, Antimodernism and Postmodernism* [2004], Londres, Thames & Hudson, 2005.
- FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits : 1954-1988, t. I*, Paris, Gallimard, 1994.
- FUMAROLI, Marc, *Le Sablier renversé. Des Modernes aux Anciens*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2013.
- GEFEN, Alexandre (éd.), *Vies imaginaires. De Plutarque à Michon*, Gallimard, coll. « Folio classique », 2014.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.
- GENETTE, Gérard, *Discours du récit*, Paris, Seuil, 2007.
- HAMON, Philippe, « Note sur les notions de norme et de lisibilité en stylistique », *Littérature*, n° 14, 1974.
- HAYEZ, Cécile ; LISSE, Michel (éds.), *Apparitions de l'auteur. Études interdisciplinaires du concept d'auteur*, Berne, Peter Lang, 2005.
- HUTCHEON, Linda, *Narcissistic narrative. The Metafictional paradox* [1980], London, Routledge, 1991.
- JOUANNAIS, Jean-Yves, *Artistes sans œuvres. « I would prefer not to »* [1997], Paris, Verticales. Phase deux, 2007.
- JOYCE, James, *Ulysse*, trad. Auguste Morel, in *Œuvres*, v. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995.
- KAFKA, Franz, *Œuvres complètes*, trad. Claude David ; Marthe Robert ; Alexandre Vialatte, édition présentée et annotée par Claude David, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980-1989.
- LAVIALLE, Nathalie ; PUECH, Jean-Benoît (éds.), *L'Auteur comme œuvre. L'auteur, ses masques, son personnage, sa légende*, Presses universitaires d'Orléans, 2000.
- LE BRIS, Michel ; ROUAUD, Jean (éds.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975.
- LLANSOL, Maria Gabriela, *Um falcão no punho. Diário, I*, Lisbonne, Rolim, 1985.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Contre Saint Proust ou La Fin de la littérature*, Paris : Belin, 2006.

- MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945.
- MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine érudition, 2007.
- MEIZOZ, Jérôme, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine érudition, 2011.
- MUSIL, Robert, *Les Désarrois de l'élève Törless* [1906], trad. Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, 1960.
- MUSIL, Robert, *L'Homme sans qualités, t. I* [1930], trad. Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Ecce homo* [1908], trad. Alexandre Vialatte, Paris, Union générale d'éditions, 1997.
- OLMOS, Ana Cecilia, « Escrituras ilegíveis e comunidade literária », *Alea*, vol. 18, n° 2, août 2016.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla, *Mutações da literatura no século XXI*, São Paulo, Companhia das Letras, 2016.
- PESSOA, Fernando, *Poesias* [1942], Lisbonne, Ática, 1995.
- PESSOA, Fernando, *Livro do desassossego. Composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa* [1982], São Paulo, Companhia das Letras, 2011.
- PESSOA, Fernando, *Le Livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, trad. Françoise Laye, Paris, Christian Bourgois, 2011.
- PICARD, Raymond, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Paris, J.-J. Pauvert, 1965.
- PIGLIA, Ricardo, *Le dernier lecteur*, trad. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, 2008.
- PLUVINET, Charline, *L'Auteur déplacé dans la fiction. Configurations, dynamiques et enjeux des représentations fictionnelles de l'auteur dans la littérature contemporaine*, thèse de doctorat en littératures comparées soutenue à l'Université de Rennes II, sous la direction d'Emmanuel Bouju, le 6 novembre 2009.
- PLUVINET, Charline, *Fictions en quête d'auteur*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

- PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu* [1913-1927], Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1946.
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve* [1954], édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.
- RABATÉ, Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Cortí, 1991.
- RABAU, Sophie (dir), *Lire contre l'auteur*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs », 2012.
- REY, Jean-Michel « À la mémoire de la poésie », in *Littérature*, n°133, Dante, l'art et la mémoire, 2004.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1984.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, *Excès du roman*, Paris, M. Nadeau, 1999.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1943.
- SCHERER, Jacques, *Le « Livre » de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1957.
- SMITH, Zadie, « Relire Barthes et Nabokov », in *Changer d'avis. Essais* [2009], trad. Philippe Aronson, Paris, Gallimard, 2013.
- TODOROV, Tzvetan, *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007.
- WAGNER, Frank, « Le moi qui revient (un exemple d'autofiguration). Les Romanesques d'Alain Robbe-Grillet », in *VoxPoetica*, janvier 2013.
- WALSER, Robert, *L'Institut Benjamenta. Jakob von Gunten* [1909], trad. Marthe Robert, Paris, Grasset, 1960.

LA PRÉPARATION DU ROMAN CONTEMPORAIN

Présence de Barthes et retour de l'auteur chez Gonçalo M. Tavares, Enrique Vila-Matas et Henri Raczymow

Résumé

Le point de départ de cette thèse est une interrogation sur la littérature contemporaine, sur le rapport qu'elle entretient avec la tradition littéraire et sur la figure auctoriale qu'elle bâtit. Les œuvres de Gonçalo M. Tavares (1970), Enrique Vila-Matas (1948) et Henri Raczymow (1948), placées à la croisée de la fiction et de l'essai, proposent un dialogue intense avec la théorie littéraire. Le travail de ces trois auteurs européens peut en effet être lu comme une réponse aux problèmes posés par la théorie, comme ceux soulevés par les notions de « mort de l'auteur » et d'épuisement de la littérature. La présente étude cherche à trouver de nouveaux outils pour lire ces textes contemporains, tout en observant, en même temps, leur corrélation avec les débats qui ont animé les études littéraires dans les années 1960 et 1970. Pour guider cette démarche, j'ai choisi le dernier cours de Roland Barthes au Collège de France, *La Préparation du roman*, entre 1978 et 1980. Barthes y réfléchit sur son désir d'entamer une écriture qui rompt avec ses travaux précédents, et réalise une recherche sur la façon dont l'écrivain fait une œuvre. Il y ébauche certaines notions qui restent pourtant dans un état sommaire. Mon travail consiste à les interroger, les problématiser et à les dépasser, afin de les projeter sur l'œuvre de trois auteurs en activité. L'étude des œuvres de Tavares, Vila-Matas et Raczymow me permet d'esquisser une nouvelle figure auctoriale, plus active que celle du lecteur/scripteur, et qui ne ressent pas le besoin de choisir entre la maîtrise totale du texte et la « mort de l'auteur ». Cet auteur devient un auteur-squatteur, qui occupe sa place à force de filiation. Il construit son autorité en s'insérant dans un « lignage », en tant que continuateur de la littérature.

Mots clés : Roland Barthes ; Gonçalo M. Tavares ; Enrique Vila-Matas ; Henri Raczymow ; autorité littéraire ; littérature contemporaine ; théorie littéraire ; essai et fiction

THE PREPARATION OF THE CONTEMPORARY NOVEL

Presence of Barthes and return of the author in the works of Gonçalo M. Tavares, Enrique Vila-Matas and Henri Raczymow

Abstract

The starting point of this thesis is an examination of contemporary literature, specifically, the relationship it establishes with the literary tradition and the figure of the author that is constructed by its discourse. The works of Gonçalo M. Tavares (1970), Enrique Vila-Matas (1948) and Henri Raczymow (1948), situated at the crossroads between fiction and the essay, embody an intense dialogue with literary theory. The works of these three European authors can be understood as a response to the problems raised by theory, such as the idea of the "death of the author" and the exhaustion of literature. This study seeks to set out new perspectives for reading these contemporary texts while considering, at the same time, the way in which they correlate with the debates that animated literary studies in the 1960s and 1970s. In order to guide this approach, I chose Roland Barthes' final course at the Collège de France, *The Preparation of the Novel*, which took place between 1978 and 1980. Barthes reflects upon his desire to create a form of writing that breaks with his earlier work and proposes an investigation of how a writer creates a work. He puts forward some concepts, although leaving them underdeveloped. My research consists therefore in problematizing and elaborating these concepts through turning them into approaches for analyzing the works of three authors in action. The study of the works of Tavares, Vila-Matas and Raczymow allows for a vision of a new literary figure, more active than the *lecteur/scripteur* and who does not feel the need to choose between the total mastery of the text and the "death of the author". This author becomes a squatter-author, who occupies his place through his affiliations. He constructs his authority by integrating himself into a lineage, as a continuator of literature.

Keywords : Roland Barthes ; Gonçalo M. Tavares ; Enrique Vila-Matas ; Henri Raczymow ; literary authorship ; contemporary literature ; literary theory ; fiction and essay