

VIVIANE ASSELIN ET GENEVIÈVE DUFOUR

## QUAND LE SUJET SE DÉROBE

LA DIGRESSION DANS *ÉTRANGE FAÇON DE VIVRE* D'ENRIQUE  
VILA-MATAS

*Parmi tant d'emprunts, je suis bien aise d'en pouvoir dérober  
quelqu'un, les déguisant et difformant à nouveau service.*

Montaigne, *Essais (III)*

51 Articulée autour des motifs de la disparition et de la littérature, l'œuvre d'Enrique Vila-Matas ne pouvait être hantée que par des écrivains qui ont renoncé à l'écriture de leur vivant, tels Franz Kafka et Robert Walser, dont les ombres se profilent au hasard de ses textes. Que Vila-Matas convoque la figure de Shéhérazade dans *Étrange façon de vivre* ([1997] 2000<sup>1</sup>) apparaît donc singulier car, dans *Les Mille et une nuits*, ce personnage abuse de la littérature pour différer la sentence funeste que lui réserve le sultan ; sa parole devient « la seule puissance qui puisse faire obstacle à la mort : Shéhérazade offre ses contes en échange de la vie » (Houdart-Mérot, 2004 : 87). La présence intertextuelle d'une telle résistante à l'éventualité de sa fin s'explique difficilement au sein d'une œuvre qui s'écrit tout entière à l'horizon de son propre effacement. Certes, sa figuration dans *Étrange façon de vivre* peut trouver justification dans l'entreprise du narrateur qui, à l'image de la conteuse, mise sur la force des mots pour captiver et retenir une amante qui doit le quitter. En ce sens, d'ailleurs, on peut se demander si le roman ne s'écarte pas du projet d'ensemble d'un écrivain obsédé par les manifestations de néantisation. Mais, précisément, le masque de Shéhérazade nous apparaît travaillé par un paradoxe qui nous ramène bel et

bien au cœur des enjeux vila-matiens : les stratégies reprises à la conteuse, si elles permettront au narrateur d'imposer son souvenir, favorisent en même temps sa disparition dans les frontières internes du roman. Parmi ces stratégies, nous ne retiendrons ici que celle de la digression : non seulement s'agit-il d'un ressort essentiel d'*Étrange façon de vivre*, mais elle nous semble opératoire pour penser les miroirs de la fiction, en ce qu'elle constitue un moyen de diffraction particulièrement fécond, ainsi que nous le verrons dans un deuxième temps. Parce que la digression participe également à l'émancipation du narrateur sur le plan narratif, il convient d'abord d'en observer le fonctionnement dans l'économie du roman. Dans un cas comme dans l'autre, l'idée est de montrer la manière dont la digression accompagne, voire incarne le motif de la disparition, à l'horizon duquel s'élabore l'ensemble de l'œuvre de Vila-Matas.

## Espaces parallèles

### *De la digression*

- §2 Déstabilisé par sa rupture avec son amante Rosita, le narrateur entend la reconquérir lors d'une conférence qu'il donnera le soir même et à laquelle elle assistera en guise d'adieu. Aussi entreprend-il de modifier le contenu original de sa communication, remplaçant la thématique de la structure mythique du héros par celle des liens entre littérature et espionnage, plus susceptible de plaire à son amante. Le narrateur espère à tout le moins que cette nouvelle conférence permette de conjurer l'oubli en meublant le silence imminent des bribes de son discours. Affairé à sa communication, il revisite ses souvenirs littéraires et personnels, réfléchissant à l'amour, à l'écriture et à l'espionnage. Il se laisse guider par un flot de pensées qui, rapidement, prennent la forme de digressions. Celles-ci deviennent littéralement un matériau d'écriture, dont nous examinerons les contours pour tenter d'en saisir les enjeux narratifs au sein du roman.
- §3 Définissons d'abord la digression comme un procédé qui « consiste à laisser provisoirement de côté son propos pour traiter, brièvement ou longuement, d'un autre sujet » (Montalbetti et Piégay-Gros, 1994 : 7). Elle implique donc un point d'ancrage duquel elle s'écarte, se caractérisant par la relation qui se dessine avec ce qui la précède et ce qui la suit dans le discours : « En tant qu'écart ou que sentiment d'écart, la digression ne se définit pas en soi, mais par rapport à un sujet déjà existant, celui de l'œuvre ou du passage où, faisant effraction, elle vient figurer » (Bayard, 1996 : 18). Nathalie Piégay-Gros, dans son article « La ligne brisée et les cercles concentriques », précise que la digression se réalise à partir de « la suprématie d'un thème du discours dont on peut sortir (le hors sujet n'est pensable qu'en relation à un sujet clairement défini) et [d'] un développement linéaire par rapport auquel un écart est possible » (Piégay-Gros, 1994 : 93). C'est dire que la dérive se désolidarise de l'histoire ou de la narration ; elle s'en détourne pour parler

d'autre chose. Cette « autre chose » relève généralement de la narration, de la description, de l'explication ou de la réflexion. *Étrange façon de vivre* exploite tour à tour ces subtilités de la digression. Le narrateur multiplie notamment les va-et-vient entre diverses époques de sa vie, dérogeant de la situation présente pour raconter des parcelles de son passé. Aux prises avec un mendiant ivre qui l'importune, il s'en échappe en plongeant dans ses souvenirs, voyageant de l'un à l'autre :

Je me suis, d'abord, tourné vers le passé, le jour où j'ai fait la connaissance de Rosita, où je l'ai vue au milieu d'une multitude de gens sur les Ramblas suivant joyeusement le flux nonchalant de la foule [...]. Oui, je suis tombé amoureux au premier regard, et le destin a voulu qu'une heure après, je la revoie dans un restaurant. [...] Je me suis, de nouveau, tourné vers le passé et me suis souvenu de notre première rencontre, puis je suis revenu au présent, ai une fois de plus regardé la boulangerie de la rue Martí et la vendeuse m'a dit au revoir avec un énigmatique sourire (EFV : 139-140).

54 Cet exemple montre une échappée temporelle, glissant entre passé et présent. Selon Montalbetti et Piégay-Gros, on ne peut pour autant conclure à une dérive discursive de l'auteur, en proie à une subite perte de contrôle du déroulement narratif : « Dans un texte littéraire, la digression est moins un signe d'égarement, que la feinte d'un égarement ; elle n'est pas l'indice d'une absence de maîtrise de l'écriture, mais la fiction d'une absence de maîtrise » (Montalbetti et Piégay-Gros, 1994 : 11). Il faut donc en déduire que l'auteur cherche à simuler une absence de maîtrise. Il n'est pas dit, toutefois, que le *narrateur* ne s'écarte pas parfois involontairement de son récit ; le roman pose cette ambiguïté sans la résoudre, fragilisant ainsi la posture du sujet énonciateur. Mais qu'il s'agisse d'une stratégie (actoriale ou narratoriale) ou d'un dérapage narratif indélébile, l'effet est le même : la digression coïncide alors, pour Daniel Sangsue, « avec une *absence du sujet à lui-même*, avec un sujet (psychologique) hors de lui-même » (souligné dans le texte ; Sangsue, 1987 : 180). Autrement dit, le procédé digressif contribuerait à la disparition du narrateur dans *Étrange façon de vivre*. Non seulement trahit-il la sortie de lui-même du sujet énonciatif, mais le statut et les compétences de celui-ci sont également rendus incertains par son rapport trouble avec la digression, entre tactique ou maladresse narrative. Dans tous les cas, la figure du narrateur s'en trouve estompée et fuyante. Nous le verrons à partir d'un usage de la digression qui creuse des trouées au sein de la temporalité et qui favorise une construction alambiquée de couches narratives. Ces manœuvres permettent au narrateur de se camoufler derrière le tissage complexe des trames narratives. Il devient dès lors difficile de retracer un sujet en mouvement qui se faufile et se cache.

### ***Amplification et louvoiements***

55 À la manière des *Mille et une nuits* de Shéhérazade, le narrateur d'*Étrange façon de vivre* espère, en repoussant l'issue de la conférence qu'il doit livrer, parvenir à l'ajournement de la menace que représente la disparition. Il ne cesse ainsi de s'aventurer hors de l'intrigue principale, dont le temps se trouve alors suspendu. La séparation des amants et l'oubli qui guette sont en

apparence freinés par les excursions du narrateur. Artifice discursif, la digression intervient donc, entre autres, pour créer un effet de dilatation sur le plan narratif, comme le défend Chklovski dans son ouvrage *Sur la théorie de la prose* : « [L]es différents rôles attribuables à [la digression] [...] seraient au nombre de trois : (1) introduire dans le roman une matière nouvelle, (2) ralentir l'action, la freiner, (3) créer un contraste » (Chklovski, 1973 : 276). En fait, non seulement les écarts retardent-ils la progression narrative, mais ils contribuent au foisonnement temporel du roman en ouvrant des espaces-temps en périphérie de l'intrigue initiale.

56 Un passage, qui s'étend sur une dizaine de lignes, illustre bien cette complexification temporelle. Le narrateur s'entretient d'abord sur la pertinence, lors de sa conférence, de raconter en détail l'histoire du colonel Jouvett, laquelle lui a été transmise par Riverola, un prétendu espion rencontré lors d'un voyage en train. Suit l'observation de la voisine écoutant une chanson d'Amalia Rodriguez qui lui fait, à son tour, se remémorer une soirée de danse avec Rosita, pendant laquelle celle-ci lui demande de quitter Carmina, sa sœur. Ce souvenir est interrompu par l'explication du lien qui unit les deux femmes pour revenir, finalement, à la requête de Rosita de quitter Carmina pour aller vivre dans une maison portugaise, « Une maison portugaise » étant d'ailleurs le titre d'une chanson d'Amalia Rodriguez (*EFV* : 46-47). D'une anecdote sur l'espionnage jadis recueillie à la référence à un air musical portugais se succèdent donc différents instants de la vie du narrateur à la faveur d'autant d'analepses. Comme Aude Déruelle l'explique (mais à propos de l'œuvre de Balzac) : « [l]a digression ouvre un autre espace-temps du roman, qui n'obéit pas à l'exigence de la narration de l'intrigue » (Déruelle, 2004 : 183). Ainsi se présente *Étrange façon de vivre* : la trame principale du récit est délaissée pour en développer une deuxième, puis une autre et une autre encore, contribuant de la sorte à étirer le temps du récit.

57 Selon Randa Sabry, le digressif irait même jusqu'à éloigner la limite, la fin :

La digression ne serait-elle pas plutôt ce qui fait oublier la fin, détache une argumentation ou une narration de sa fin, l'œuvre de sa finalité, impose une certaine jouissance dans/de l'instant et sans souci de la fin, non seulement elle porte, comme fragment, sa propre fin, immédiate, mais parce qu'elle déplace les limites, défait la rigueur de l'intentionnalité, multiplie et enchevêtre les fins ? Ou du moins ne le suggère-t-elle pas ? (1992 : 15)

58 La perspective de la fin serait noyée dans l'explosion de temps ménagée par les digressions. Celles-ci, creusant chaque fois des trouées dans le déroulement temporel, relègueraient au second plan l'issue de la conférence vers laquelle tend l'intrigue. Le narrateur lui-même se laisse distraire de la rédaction de sa communication :

À la maison, malgré ma hâte de finir de préparer ma conférence, je me suis occupé de mon répondeur, j'ai cédé à l'attrait de son lumineux clignotement dans l'obscurité du couloir. Il y avait deux messages [...] [dont l'un] de Soria m'offrant cent mille pesetas « non imposables » pour parler de la « mort du roman ». Cent mille pesetas, ce n'était pas si mal. Sur le chemin, je verrais les peupliers dorés, le Duero et irais à Numance. Mais que diable pouvais-je dire

sur la mort du roman ? [...] Je me suis imaginé ce pauvre roman parlant comme cet acteur d'un western de Nicholas Ray [...]. Je me suis amusé à inventer ce titre pour ma conférence à Soria : « Le roman considéré comme un acteur de second plan. » Puis, je me suis demandé s'il y avait des espions à Soria ou s'ils étaient tous cachés dans les ruines de Numance. J'ai allumé une cigarette et il m'a semblé que je venais de faire un geste typique d'espion (EFV : 144).

89 Le récit est donc sans cesse entrecoupé par l'irruption d'autres espaces-temps qui, par leur nombre et l'espace textuel qu'ils occupent, en viennent à détourner l'attention d'une intrigue repoussée indéfiniment. Tout se passe comme si le sujet énonciatif se plaçait constamment en périphérie et en dehors du temps de la narration première, s'éclipsant momentanément dans ces brèches qui relèvent souvent du souvenir, parfois de l'anticipation. Les dérives discursives, même si elles ont ici pour fonction de surseoir à la disparition du narrateur, favorisent ainsi les effacements du fait qu'elles constituent des fuites a-temporelles. La digression fonctionne en l'occurrence à la fois comme frein à la disparition *et* comme génératrice d'absences fugaces. D'ailleurs, bien que le narrateur l'appréhende, la disparition survient inévitablement. Ironiquement, alors qu'il envisage sa conférence sur l'espionnage comme un ultime lien à tisser avec Rosita, il s'astreint finalement au silence en choisissant de revenir à son sujet initial, la structure mythique du héros. Les anecdotes recherchées au fil du récit, agissant comme planche de salut contre la rupture, n'atteignent jamais leur cible, Rosita. L'oubli fait son œuvre malgré la crainte et les moyens employés pour l'enrayer. Cet effet de disparition occasionné par la digression s'observe également du côté de la structure narrative.

### **Limites et entrelacs**

810 Reproduisant à (très) petite échelle la dynamique des *Mille et une nuits*, *Étrange façon de vivre* est composé de récits enchâssés. Un récit-cadre défile les gestes quotidiens du narrateur. Il est entrecoupé pour l'essentiel de récits relatifs à l'espionnage, qui seront peut-être intégrés à la nouvelle conférence. Le roman se déploie dans l'entrelacement serré de ces deux niveaux diégétiques, l'un ancré dans l'ordinaire et l'autre constitué en grande partie de souvenirs liés au thème de l'espionnage. Cette alternance dans la construction narrative mime, en quelque sorte, les mouvements de la pensée d'un narrateur plongé à la fois dans la routine et dans le travail d'élaboration de sa conférence. Les événements relatés relèvent, conséquemment, autant de l'ordre du concret, de l'anodin, que de l'ordre de la mémoire, de l'impression. À titre d'exemple, le narrateur s'attarde aussi bien à la manie de son grand-père pour l'espionnage qu'à une visite au cabinet pendant laquelle il contemple « l'eau et [s]on urine se mêler en un acte de création semblable à celui qui consiste à fonder un monde ou à écrire un roman » (EFV : 81).

811 À la lumière du récit-maître, une limite peut être tracée entre les niveaux diégétiques considérés essentiels et secondaires. Les récits enchâssés représentent ainsi un discours en marge qui s'écarte de la trame principale

de l'œuvre. Or, si la distinction entre celle-ci et ceux-là semble s'afficher nettement au premier abord, la frontière départageant ce qui est digressif de ce qui ne l'est pas s'estompe progressivement. De fait, le rapport entre les niveaux de narration devient confus sous la pression des constants va-et-vient. L'un devient la marge de l'autre, inversement et en alternance, brouillant ainsi les pistes menant au narrateur-personnage. Ce renversement est rendu possible par l'idée, formulée par Pierre Bayard, que la digression est moins une figure statique qu'une « formation » dynamique :

Expression moins figée, suggérant l'évolution temporelle d'une constitution, mais qu'il faut aussi comprendre comme impliquant le mouvement contraire, celui de cette *déformation* dans laquelle vient de s'engager toute digression à laquelle la surprise de ma lecture aura un moment donné vie (souligné dans le texte ; Bayard, 1996 : 140).

- §12 C'est-à-dire que la digression se construit et se déconstruit au fil du texte, en fonction du lecteur qui l'appréhende et qui en reconnaît les limites. Celles-ci sont d'autant plus mouvantes que l'exercice de lecture est généralement guidé par des réflexes d'unité ; le lecteur cherche donc à ramener tout écart à une norme, à corriger « les débordements de l'écriture digressive » (Sabry, 1992 : 7). Ce qui apparaissait a priori digressif est dès lors susceptible d'être intégré à une « nouvelle » cohérence élaborée par le lecteur pour réduire les irrégularités.
- §13 Parce que les brèches narratives abondent dans *Étrange façon de vivre*, un retournement du statut des récits enchâssés tend précisément à s'opérer, récits initialement considérés comme des dérives. Au fil de la lecture, le rapport entre le récit-maître et les récits secondaires se complexifie, au point où le lecteur se questionnera sur le véritable point d'ancrage du roman, le premier devenant presque à la remorque des seconds. La préparation de la conférence contamine sans cesse le récit-cadre. Les anecdotes d'espionnage, par leur homogénéité thématique qui s'impose plus fortement que la suite de faits et gestes qui ponctuent le quotidien du narrateur, acquièrent un statut autre que celui d'échappée ou de digression attribué initialement. Le lecteur en vient à considérer le récit-cadre comme digressif du fait de la brièveté et de la minceur de sa trame diégétique. Cependant, en dépit de l'espace diégétique qu'ils occupent au sein du roman, les récits enchâssés n'en apparaissent pas moins également digressifs puisqu'ils s'écartent du récit du quotidien du narrateur et du projet d'ensemble qu'est la conférence sur la structure mythique du héros. Les micro-récits conservent, de cette manière, leur caractère marginal par rapport au récit-maître, car ils se positionnent finalement hors de la tension initiale. En fait, les anecdotes sur l'espionnage accumulées tout au long du récit s'avèrent au final superflues sur le plan de l'intrigue, car elles ne seront pas récupérées pour mener à bien la stratégie de séduction de l'amante. Le lecteur est ainsi conduit à envisager le roman comme une seule digression généralisée, la figure du narrateur s'éclipsant derrière cette effusion d'histoires au statut imprécis et changeant.
- §14 Construire un récit sur le mode de la dérive tend à favoriser l'égarement du lecteur en l'entraînant dans un parcours à la composition hachurée, où les



enjeux se déplacent et se modifient au fil de l'œuvre. L'usage de la digression trahit un « amour du détour » selon Aude Déruelle : « [L]a littérature anti-romanesque vise à déstabiliser le lecteur par la monstration d'un discours désordonné et décousu » (2004 : 32). Qu'il s'agisse d'une volonté ou d'une maladresse du narrateur, il n'en demeure pas moins que celui-ci se trouve à ouvrir et à gérer plusieurs pistes à la fois ; le lecteur est susceptible de s'y perdre et, par le fait même, de perdre la trace du sujet énonciateur. Certes, on parlera plus exactement de *tentative* ou d'*apparence* d'effacement. Car, bien que le narrateur transite entre des couches narratives d'ordre prosaïque et d'autres plus resserrées sur le plan de l'intrigue, il demeure à portée de vue en assurant la suite des événements à l'intention du lecteur. Il se situe au centre du texte, à la fois personnage principal et autorité narrative – quoiqu'à l'autorité incertaine, nous l'avons dit. Il reste qu'à partir des multiples échappées – et c'est là l'enjeu premier de notre démonstration –, le narrateur-personnage parvient à se créer un espace périphérique le rendant presque hors d'atteinte. Constamment sur le mode digressif, le narrateur embrouille le chemin qui mène le lecteur jusqu'à lui. Indéniablement présent, on ne peut pour autant le saisir pleinement, de manière fixe et définitive.

## Traversée des mondes

§15 Stratégie de diversion, de retardement, de description, d'explication ou de réflexion – ce sont là les principales fonctions discursives et narratives qu'on lui reconnaît –, la digression est rarement abordée dans une perspective fictionnelle, comme si cette façon particulière de raconter ne dessinait pas un traitement à son tour particulier de la fiction. En fait, dans un cas comme dans l'autre, c'est l'occasion, pour le narrateur d'*Étrange façon de vivre*, de s'engouffrer dans les failles ménagées par la digression, celle-ci forçant les frontières jusqu'à les rendre indistinctes. Nous le verrons en explorant quelques cas de digression qui, prenant comme objet tantôt la fiction, tantôt l'identité du narrateur-personnage, jouent avec les paramètres de l'univers fictionnel.

### *La littérature comme ouverture des possibles*

§16 Dans *Étrange façon de vivre*, la digression s'emploie notamment à creuser des brèches dans l'édifice monotone et rigoureux du réel. Elle agit comme embrayeur d'imaginaire, comme échappée créative, produisant dès lors une ambiguïté entre la réalité fictive et les élans fabulatoires, entre le monde référentiel et le monde de l'invention. Une telle ambiguïté semble favoriser l'éclipse du sujet énonciatif, dont le statut apparaît indécidable au sein d'un univers fictionnel régi selon des lois variables et imprécises. On le voit à l'objet des digressions que pratique le narrateur, lequel se laisse souvent distraire, voire envahir par le monde de la littérature. En Shéhérazade travestie, il devient, comme elle mais à échelle réduite, le « principe d'une bibliothèque imagée et imaginée qui se construit au fur et à mesure que sa

narration avance<sup>2</sup> » (Vitali, 2005). Un aperçu de cette bibliothèque nous est livré avec le récit de l'un de ses rendez-vous avec Rosita, qu'il prévoit intégrer à sa conférence de façon à rappeler à la jeune femme « l'un des plus agréables épisodes de sa vie » (*EFV* : 23). Or, le retard du train à bord duquel voyage son amante repousse de deux heures le moment des retrouvailles à Antibes, si bien que, cherchant une manière amusante de « tuer le temps » (*EFV* : 25), le narrateur entreprend de visiter la ville – sorte d'aventure fictionnelle digressive, donc, qui le détourne de la raison première de sa présence en ce lieu. Deux « événements », tous deux d'ordre littéraire mais de nature différente, viennent alors interférer avec la réalité.

§17 D'abord, étrangement effrayé à la vue d'un obèse fumant un havane, le narrateur, à défaut de pouvoir se dissimuler derrière un arbre, a le réflexe incompréhensible de se cacher le visage derrière ses gants (*EFV* : 25-26). Il justifie ensuite son geste par le souvenir soudain qui lui est revenu en mémoire, celui d'une scène d'un roman d'espionnage où le visage d'un homme était détruit par l'explosion du cigare qu'il fumait. La littérature trouve ainsi à s'imposer, et même à s'incarner dans la vie de l'écrivain ; elle agit comme un filtre déformant en le conduisant à adopter un comportement intertextuel légèrement déviant par rapport au contexte d'origine. Non seulement le réel est-il court-circuité par le monde de l'imaginaire littéraire mais, d'une certaine façon, celui-ci contamine et réécrit celui-là en poussant le narrateur à poser un geste que la situation ne commande aucunement – l'obèse au cigare lui jette d'ailleurs un regard surpris. Cela dit, c'est la vue de l'obèse qui a réveillé ce souvenir littéraire hors contexte, de sorte que, au final, réalité et fiction se retrouvent à dialoguer de manière étroite, à ceci près que la fiction tend à montrer une certaine supériorité sur le réel en manipulant le narrateur, en le soumettant à une réaction insensée. Pendant un court laps de temps, elle semble devenir plus réelle que la réalité elle-même ; elle s'immisce dans celle-ci et elle l'assujettit à sa propre logique des choses.

§18 Le deuxième événement de cet épisode digressif à Antibes relève plutôt d'un processus de fictionnalisation d'une figure avérée, en l'occurrence Graham Greene. Le narrateur le considère comme « l'un de [s]es écrivains préférés, l'auteur du *Livre de chevet de l'espion* et de beaucoup d'autres romans sur des agents doubles s'empêtrant dans le labyrinthe des services secrets » (*EFV* : 25). Si, donc, la littérature faisait irruption dans le réel dans la situation précédente, c'est au tour du référentiel d'imprimer sa marque à la fiction. Il n'est pas moins contaminé par le cadre dans lequel il s'inscrit, ne serait-ce que par l'attribution à Greene de l'œuvre *Le livre de chevet de l'espion* dont il n'est vraisemblablement pas l'auteur, selon sa bibliographie. Surtout, la scène relatée montre un Greene particulièrement grossier et caricatural, lançant un encrier Pélikan à la tête du narrateur qui, tel un enfant insolent, a sonné à la porte de l'immeuble de son idole pour ensuite s'enfuir.

Et j'ai pu alors le voir en chair et en os, totalement hiératique, presque comme un pantin, s'appuyer, étrangement immobile, sur la balustrade bleue



de sa terrasse, impossible d'être plus calme, plus calme qu'un Américain impassible, presque pétrifié, avec une cigarette – une *Benson*, dirais-je – entre ses lèvres alcooliques, m'épiant de son poste d'observation privilégié, les sourcils terriblement froncés, fou de rage, avec un regard terrifiant et très fixe (*EFV* : 28).

- §19 Si la représentation de Greene renvoie à une référentialité évidente – du moins pour qui le connaît ou se donne la peine de vérifier –, il reste qu'elle n'est pas moins l'objet d'une fabulation anecdotique qui a lieu en marge du rendez-vous avec Rosita. De telle sorte que cette déviation révèle à son tour un entrelacement étroit entre fiction et réalité, ici incarné dans la figure même de Greene. Parce que le roman en fait un personnage plus grand que nature, à la limite de l'absurde, le « vrai » Greene se transforme sous la pression de la fiction. C'est dire que, au final, c'est encore elle qui soumet le réel à ses propres exigences ; elle le donne à voir à travers son prisme déformant.
- §20 Ces deux manifestations digressives mobilisent différemment la littérature, mais elles réalisent une même confusion entre le réel et l'invention au sein de l'univers romanesque. D'une part, la scène de l'obèse dévoile le pouvoir pragmatique de la fiction par cette fabulation involontaire qui configure à petite échelle la réalité fictionnelle. Tel Don Quichotte, le narrateur interprète cette situation à partir de ses repères littéraires, lesquels se télescopent dans le réel pour lui dicter un comportement déplacé. Il *lit* le monde – contre son gré – à travers la lunette de son expérience romanesque. D'autre part, l'anecdote de Greene montre une affabulation à partir d'éléments référentiels qui trahit, là encore, une certaine force d'attraction exercée par la fiction. L'imaginaire filtre certaines données du réel (vraisemblablement) pour en proposer une version burlesque. Dans les deux cas, il en résulte un brouillage des frontières qui tend à favoriser l'évasion du sujet. De fait, la posture de celui-ci apparaît fuyante dans ce contexte de superposition de statuts ontologiques différents. Au sein de la fiction de Vila-Matas se déploie le discours d'un narrateur dont les nombreuses digressions relèvent tantôt du réel fictif (le voyage pour rejoindre Rosita), tantôt de la réalité fictionnalisée (l'épisode avec Greene), tantôt encore d'un univers fictionnel existant dans la réalité mais reproduit autrement dans la fiction (le réflexe en présence de l'obèse). Le narrateur se trouve ainsi à évoluer à travers toutes ces strates de fiction qui, à un moment ou à un autre, s'entrecroisent pour former un monde aux paramètres instables et incertains. Les digressions qui mobilisent de diverses manières la fiction entament la base solide – le plat quotidien, en l'occurrence – sur laquelle s'élève généralement le récit.
- §21 À cet enchevêtrement s'ajoutent encore les ressemblances que le narrateur partage avec son créateur : tous deux sont des écrivains d'une quarantaine d'années qui habitent en Espagne et qui, à l'occasion, participent à des conférences et rédigent des articles de journaux à la véracité douteuse (*EFV* : 11). Flirtant ainsi ouvertement avec le vécu de Vila-Matas, il devient difficile de connaître la part réservée à l'autobiographie et au romanesque. Il est à gager que, au même titre que le traitement de la réalité empirique et de l'imaginaire dans *Étrange façon de vivre*, le biographique et l'invention se

nourrissent mutuellement. À ce titre, le narrateur semble correspondre à ce que Dominique Rabaté, pour désigner ces sujets qui se construisent entre diction et fiction, nomme le « sujet parlant ». Le chercheur considère que cette expression, contrairement à celle de « sujet réel », maintient l'indécidabilité de l'origine de la parole narrative, de cette part de langage qui constitue le sujet en son essence (Rabaté, 1999). Aussi le lecteur est-il susceptible, au final, de perdre la trace d'un sujet qui se dissimule derrière tous ces jeux fictionnels engagés par la digression. L'indétermination, conséquence du mélange des postures ontologiques et logiques au sein de l'univers d'*Étrange façon de vivre*, rend son statut insaisissable.

### ***Identité(s) diffractée(s)***

§22

Un même effacement du sujet se dénote dans certaines digressions d'ordre littéraire qui, en plus de permettre des échappées de et vers l'imaginaire, témoignent de cas de confusions d'identité ou d'identités multiples. Comme ailleurs dans l'œuvre de Vila-Matas, les phénomènes de doubles sont nombreux, privant ainsi le narrateur-écrivain, de même que d'autres personnages, d'une identité fixe, unique et reconnaissable. S'il fallait dresser un portrait du narrateur à partir de ses observations digressives, le résultat combinerait, entre autres, le nez « malheureux » de Cyrano (*EFV* : 14), le pardessus et le nœud papillon de Pessoa (*EFV* : 60), les gestes du narrateur du roman *Adieu à Berlin*<sup>3</sup> (*EFV* : 31) et l'attitude de Clarissa Dalloway (*EFV* : 127-128). Le narrateur d'*Étrange façon de vivre* semble tout particulièrement se reconnaître dans ce personnage de Virginia Woolf, dont le roman « racont[e] l'histoire d'un jour ordinaire [...] ; des événements triviaux et plutôt dépourvus de transcendance compos[ent] l'histoire de ce jour où il ne se pass[e] rien » (*EFV* : 127-128). Pourtant, le narrateur avait souvenir d'un récit d'espionnage où « il y avait [...] de l'action » (*EFV* : 127). En écho à la fois à cette méprise et à l'œuvre de Woolf, il revient plus loin sur le bilan de sa journée : « Étrange façon de vivre que celle de celui qui écrit, de manière obsessionnelle, sur un jour où il a prononcé une conférence et où, alors qu'il pensait ou rêvait que tout, dans sa vie, allait changer, rien n'a changé » (*EFV* : 157). Tout se passe comme si les frontières entre ces deux mondes fictionnels devenaient poreuses, la banalité de la journée et les airs de Clarissa Dalloway se lisant dans ceux du narrateur, et vice-versa. Ce cas d'intertextualité – c'est bien de cela qu'il s'agit ici – met visiblement l'accent sur le personnage et son quotidien ; c'est donc sur la base d'éléments du monde fictif que se réalise l'intégration du texte de Woolf à celui de Vila-Matas. Suivant la définition générale de l'intertextualité (De Biasi, 2001 : 387-393 ; Rabau, 2002 : 13-46), Clarissa Dalloway et le narrateur partagent une relation de coprésence : le « choix d'une citation plus que d'une autre [...] [met] en lumière des traits du texte [premier] » (Rabau, 2002 : 38-39). En somme, ces différentes ressemblances littéraires montrent que la personnalité du narrateur se construit à partir de traits d'individus réels et de figures fictives tirées de véritables romans, qu'elle assimile d'autant mieux qu'elle n'a pas a priori d'identité propre définie au moins par un nom. Elle se compose donc, au même titre que l'univers fictionnel, d'une diversité de

statuts ontologiques. Cela lui permet, au moins dans le cas de Dalloway et même dans celui de Shéhérazade, de traverser les limites de sa fiction pour se fondre, voire se dédoubler dans une autre qui lui coexiste par le procédé d'intertextualité.

§23 Le narrateur lui-même trouve à s'égarer parmi tous les masques qu'il arbore volontairement ou non. Des personnages lui prêtent souvent une identité qui n'est pas la sienne, notamment dans cette manifestation particulièrement audacieuse de la digression qui rompt abruptement le récit du narrateur occupé à chercher des histoires intéressantes à intégrer à sa conférence :

Brusque interférence : un souvenir hors de propos. [...] Je me suis, quelques instants, souvenu du jour où j'étais entré dans une boutique de chemises pour acheter une cravate et où le vendeur, qui me connaissait depuis très longtemps, m'avait salué jovialement et dit : « Bonsoir, docteur », j'avais dû le détromper et, malgré tout, au moment où je sortais de la maison, il m'avait encore appelé docteur (*EFV* : 31).

§24 Ici confondu avec un docteur, ailleurs rebaptisé Marcelino pour espionner et tromper Dalí (*EFV* : 32-38), ailleurs encore identifié à tort comme un ancien camarade de classe par un individu qu'il ne croit pas connaître – mais chez qui il perçoit certaines ressemblances troublantes – (*EFV* : 103-105), le narrateur-écrivain enfile et défile plus d'une identité, au détriment de la sienne propre. Il tend à se présenter comme un être complexe diffracté dans plusieurs instances à la fois, voire dans plusieurs mondes imaginaires et strates de fiction. Lui-même semble parfois ne pas se reconnaître, prétextant être la copie conforme de personnages qui ne partagent pourtant pas son avis<sup>4</sup>. Ainsi en est-il de l'ex-agent double rencontré dans un train, dont le narrateur envisage de répéter l'histoire lors de sa conférence, encore qu'il doute de l'utilité d'en raconter la totalité – mais, dans l'intervalle, ne la raconte pas moins au lecteur. Décrochant ici et là du récit des aveux de son interlocuteur, la pensée du narrateur se raccroche à l'étrange ressemblance physique entre lui et son compagnon de fortune :

Non seulement il avait le même âge que moi mais, en plus, il me ressemblait pas mal physiquement. Il n'y avait que sa façon de s'habiller et ses manières – les siennes étaient plus raffinées, c'est pourquoi dès le premier instant il m'avait donné du vous – qui étaient un peu différentes des miennes. Mais pour le reste, si on faisait un petit d'effort d'imagination, on aurait dit mon double. Il est probable qu'il s'en était lui aussi aperçu, toujours est-il que, comme moi, il n'avait guère l'air disposé à en parler (*EFV* : 41).

§25 Lorsqu'il se décide enfin à lui en glisser un mot, son interlocuteur admet tout au plus une très légère ressemblance du nez. Certes, on ne peut y voir qu'une simple remise en question des capacités visuelles du narrateur. Mais, alors qu'il se décrit comme un espion minutieux « fidèle à la réalité » (*EFV* : 120), il lui arrive de commettre de mauvaises interprétations à partir de ce qu'il observe depuis une longue-vue. Aussi cette gémellité douteuse peut-elle être un signe supplémentaire d'une identité fragilisée par des repères incertains. Chose certaine, d'une digression à l'autre, la figure du narrateur révèle dans l'ensemble une identité floue, imprécise, fluctuante, variable, voire fausse,

derrière laquelle, visiblement, le sujet échappe au lecteur. La stratégie de digression, parce qu'elle estompe toutes frontières ontologiques et logiques, favorise par là même l'effacement du narrateur. *Étrange façon de vivre*, parce qu'il peut être considéré comme une interminable digression, devient ainsi un espace obligé vers la disparition, motif qui s'imposera davantage au fil des œuvres suivantes de Vila-Matas.

~ ∞ ~

§26 Non seulement la digression, omniprésente voire généralisée, donne-t-elle forme à *Étrange façon de vivre*, mais elle participe également de l'obsession de Vila-Matas pour les phénomènes de néantisation en incarnant le motif de la disparition. Tout se passe comme si la digression, en multipliant les pistes narratives et fictionnelles depuis l'intrigue principale, agissait comme diversion et, de ce fait, favorisait la fuite du narrateur dans les frontières internes du roman. Paradoxe intéressant pour celui qui, en louvoyant, voulait se faire Shéhérazade et lever la menace d'oubli lancée par son amante. Or, on aura vu que, sur le plan narratif, la multiplication des espaces-temps et la prolifération des niveaux diégétiques pratiquées par la digression permettent au narrateur de se faufiler et de se camoufler derrière ce tissage complexe. Sur le plan de la fiction, on aura montré que la digression mobilise celle-ci pour en forcer les limites. Le mélange de différentes postures ontologiques et logiques affecte la stabilité à la fois de l'univers fictif et de l'identité du narrateur. Il en résulte une figure floue évoluant dans un milieu aux lois variables. Au cœur d'un récit troué et d'un monde aux règles souples, le sujet énonciatif apparaît donc chancelant et insaisissable.

§27 Cette analyse a traité séparément les enjeux narratifs et fictionnels de la digression, pour bien en montrer la dynamique et les subtilités. À notre sens, la réflexion gagnerait maintenant à se poursuivre du côté de leur interaction, ne serait-ce que parce qu'au fil de notre lecture, la digression nous a paru induire un effet miroir qui témoignerait d'un changement dans la façon d'envisager les relations entre discours et fiction. S'il est admis que, dans un roman, le discours mobilise un univers fictionnel, *Étrange façon de vivre* nous invite plutôt à voir une fiction qui mobilise un discours – du moins permet-il une telle hypothèse. De fait, parce que le récit multiplie des anecdotes qui, au final, seront abandonnées au profit de la structure mythique du héros (nous avons parlé à cet effet de digression généralisée), tout se passe comme si le discours d'une fiction devenait la fiction d'un discours, celui-ci n'étant pas prononcé lors de la conférence. Ce que le narrateur raconte n'est donc pas représenté dans le monde fictif, sinon dans son monde imaginaire. Le statut du discours, lequel est généralement censé énoncer la fiction, se trouverait ainsi remis en question par une fiction qui, à la faveur d'une digression plutôt spectaculaire, le prend comme objet. La démonstration d'un tel postulat, certes ambitieux, permettrait d'alimenter un domaine négligé, celui des rapports entre fiction et récit, lesquels « appara[issent] trop peu souvent étudié[s] en [eux]-même[s] (les

paramètres se confondant dans le discours commun ou se repoussant dans leur saisie théorique) » (Audet, 2006 : 194).

---

## NOTES

1. Désormais, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la mention *EFV*, suivie du numéro de page.
2. À la suite de Borges, Ilaria Vitali rappelle que les *Mille et une nuits* « rassemblent l'histoire de la civilisation arabo-musulmane classique en y ajoutant les acquis des civilisations voisines et la mémoire des civilisations disparues, en y introduisant également "un air nouveau qui est celui de l'imagination sans limites" » (Vitali, 2005). La référence à un tel archétype littéraire, considéré comme un réservoir et un réceptacle de la littérature mondiale, n'est pas étonnante pour qui connaît l'importance que Vila-Matas accorde à l'intertextualité et à la mémoire littéraire.
3. *Adieu à Berlin*, à mi-chemin entre le roman et la chronique, met en scène un narrateur qui porte le même nom que son auteur (Christopher Isherwood). Il joue donc sur les frontières génériques et sur le statut de l'instance énonciative, au même titre que Vila-Matas dans l'ensemble de son œuvre.
4. Cette remise en question atteint un sommet d'absurdité dans *Paris ne finit jamais*, au début duquel le narrateur, contre l'avis de tous qui lui nient la moindre ressemblance, s'inscrit à un concours de sosie d'Ernest Hemingway. Il sera d'emblée disqualifié pour « son absence totale de ressemblance physique avec Hemingway » (Vila-Matas [2003] 2004 : 10), mais il ne continuera pas moins de soutenir le contraire.

## BIBLIOGRAPHIE

AUDET, René (2006), « La fiction au péril du récit ? Prolégomènes à une étude de la dialectique entre narrativité et fictionnalité », *Protée*, vol. 34, n<sup>os</sup> 2-3 (automne-hiver), p. 193-207.

BAYARD, Pierre (1996), *Le hors-sujet : Proust et la digression*, Paris, Les Éditions de Minuit.

CHAULET-ACHOUR, Christiane [dir.] (2004), *Les 1001 nuits et l'imaginaire du XXe siècle*, Paris, L'Harmattan (Études transnationales, francophones et comparées).

CHKLOVSKY, Victor, (1973), *Sur la théorie de la prose*, Lausanne, L'Âge d'Homme.

DE BIAISI, Pierre-Marc (2001), « Intertextualité (Théorie de) », dans EN COLLABORATION, *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel (Encyclopaedia Universalis), p. 387-393.

DÉRUELLE, Aude (2004), *Balzac et la digression*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot.

HOUDART-MÉROT, Violaine (2004), « Proust Dormeur éveillé ou comment surseoir à l'arrêt de mort », dans Christiane CHAULET-ACHOUR [dir.], *Les 1001 nuits et l'imaginaire du XXe siècle*, Paris, L'Harmattan (Études transnationales, francophones et comparées), p. 69-89.

MONTALBETTI, Christine, et Nathalie PIÉGAY-GROS [dir.] (1994), *La digression dans le récit*, Paris, Bertrand-Lacoste.

PIÉGAY-GROS, Nathalie (1994), « La ligne brisée et les cercles concentriques. Les parenthèses dans Les Géorgiques de Claude Simon », *Textuel*, n° 28 (avril), p. 93-99.

RABATÉ, Dominique (1999), « L'entre-deux : fictions du sujet, fonctions du récit », dans *Fabula*, [en ligne]. URL : <http://www.fabula.org/forum/colloque99/217.php> [Site consulté le 25 avril 2009].

RABAU, Sophie (2002), *L'intertextualité*, introduction, choix de textes, commentaires, vade-mecum et bibliographie par Sophie RABAU, Paris, Flammarion (GF Corpus. Lettres, n° 3059).

SABRY, Randa (1992), *Stratégies discursives. Digression, transition, suspens*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.

SANGSUE, Daniel (1987), *Le récit excentrique. Gautier – De Maistre – Nerval – Nodier*, Paris, José Corti.

VILA-MATAS, Enrique ([1997] 2000), *Étrange façon de vivre*, traduit de l'espagnol par André GABASTOU, Paris, Christian Bourgois éditeur (10/18. Domaine étranger).

VILA-MATAS, Enrique ([2003] 2004), *Paris ne finit jamais*, traduit de l'espagnol par André GABASTOU, Paris, Christian Bourgois éditeur.

VITALI, Ilaria (2005), « Shéhérazade, la boîte et le labyrinthe. L'influence de la bibliothèque des Nuits chez Salim Bachi », dans *Vox poetica*, [en ligne]. URL : <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/bibliafin/vitali.html> [Site consulté le 25 avril 2009].

## NOTICE BIOBIBLIOGRAPHIQUE

Dans la thèse qu'elle prépare, [Viviane Asselin](#) s'interroge sur les modulations narratives et fictionnelles opérées par la représentation de la musique dans le roman contemporain. Ces préoccupations théoriques se devinaient déjà en partie



dans son mémoire de maîtrise, lequel portait sur *L'Acquittement* de Gaétan Soucy. Rattachée au Centre de recherche interuniversitaire en littérature et en culture québécoises, elle collabore également aux différents projets de la Chaire de recherche du Canada en littérature contemporaine, sous la supervision de René Audet.

**Geneviève Dufour** est étudiante au doctorat en études littéraires à l'Université Laval. Son mémoire de maîtrise s'intéressait aux questions génériques liées à l'autofiction et l'autoréflexivité, plus particulièrement à partir de l'œuvre de Dany Laferrière et de son dernier roman, *Je suis un écrivain japonais*. Elle effectue également des tâches d'auxiliaire de recherche pour la Chaire de recherche du Canada en littérature contemporaine auprès du professeur René Audet.

---

#### POUR CITER CET ARTICLE :

Viviane Asselin et Geneviève Dufour (2010), « Quand le sujet se dérobe. La digression dans *Étrange façon de vivre* d'Enrique Vila-Matas », dans *temps zéro*, n° 3 [en ligne]. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document499> [Site consulté le 6 avril 2013].

## RÉSUMÉ

La digression, en plus de constituer un ressort essentiel d'*Étrange façon de vivre* d'Enrique Vila-Matas, s'avère opératoire pour penser les miroirs de la fiction, en ce qu'elle constitue un moyen de diffraction particulièrement fécond. Le narrateur multiplie les stratégies de fuite et de brouillage qui le mènent sinon à sa perte, du moins à son effacement dans les frontières internes du roman. Travaillant notamment à la dilatation de la temporalité, la digression mobilise également la fiction pour en forcer les limites. *Étrange façon de vivre* s'élabore ainsi sur le mode de la dérive à la fois narrative et fictionnelle, les deux dimensions étant solidement liées l'une à l'autre.

*In addition to constituting an essential fictional drive in Enrique Vila-Matas' Extraña forma de vida, digression proves to be equally operative in considering the specular nature of fiction itself, in the sense that it provides a particularly fertile means of narrative diffraction. By means of the multiplication of narrative strategies of escape and interference, the narrator is led, if not to his own demise, then at the very least to his effacement within the internal boundaries of the novel. In tending toward a*

*certain temporal distension, digression in the novel draws upon the notion of fiction itself in an attempt to exceed its limits. In this sense, Extraña forma de vida is arranged according to a meandering approach, both narrative and fictional, these two dimensions being firmly bound to one another.*