

EMMANUEL BOUJU

## ENRIQUE VILA-MATAS SUR LA LIGNE D'OMBRE

MASQUE DE LA CITATION ET RACINE DE LA RÉALITÉ

*Chez Benjamin, citer est nommer, et c'est ce « nommer » plutôt qu'un « parler », le nom et non la phrase, qui portent au jour la vérité. La vérité, pour Benjamin, comme on peut le lire dans l'avant-propos de l'Origine de la tragédie allemande, doit être considérée comme un phénomène exclusivement acoustique.*

Hannah Arendt

- §1 Oubliant toute prudence, cet article a la prétention d'aborder l'œuvre d'Enrique Vila-Matas en son cœur et son objet essentiel : l'exploration de la frontière qui sépare la littérature et la vie. Qui sépare ou plutôt qui conjoint : qui fait très exactement de l'une le revers de l'autre.
- §2 Il faut pour cela revenir tout d'abord à un court texte autobiographique-essayistique (c'est la même chose chez Vila-Matas) intitulé « La lame de la douleur » (1991) et reproduit dans *Le voyageur le plus lent*, où l'écrivain compare son entrée en littérature à l'exil de Pío Baroja au début de la guerre civile :

C'est d'une façon un peu semblable que je me suis, un jour, dirigé – m'acheminant vers une frontière brumeuse où j'ai demandé une autorisation, tel celui qui demande s'il peut entrer dans une maison étrangère –, vers la littérature.

– On peut passer ?

La question fut posée par un jeune homme debout, tremblant, pas tout à fait conscient qu'il était peut-être en train de se lancer sur le dur chemin d'un exil aussi bien littéraire que probablement définitif, un éloignement aussi radical que dépourvu de solution : un bannissement qui, au fur et à mesure que j'ai écrit et ai enquêté sur moi-même, n'a fait que s'agrandir avec le temps (Vila-Matas, 2007b : 109-110)<sup>1</sup>.

53 De la vie à la littérature, le passage s'effectue par le biais d'un mot de passe, d'un *shibboleth*<sup>2</sup> – soit, inévitablement, sous la forme d'une citation littéraire. Dans l'exemple cité, le mot de passe de Vila-Matas consiste dans la citation de Pío Baroja – « On peut passer ? » – et cette citation (plus exactement : « *¿ Se puede pasar ?* ») est un véritable mot de passe qui sollicite et se réapproprie le *i No pasarán !* des combattants républicains ; et l'on aperçoit ainsi, en filigrane, outre le « Shibboleth » de Paul Celan qui déjà utilisait ce même mot de passe, un trait essentiel de la poétique de Vila-Matas : l'inscription indirecte et ultra-personnelle de la référence historique, celle qui s'inspire, comme dans *Enfants sans enfants*, de la pseudo-indifférence de Kafka – préférant aller nager le jour de la déclaration de guerre de l'Allemagne à la Russie<sup>3</sup> ; celle qui lui permet d'écrire l'histoire de la façon dont Adorno jugeait que Walter Benjamin le faisait – comme l'a rappelé Hannah Arendt dans son essai de 1968 sur Benjamin : « Fortement influencé par le Surréalisme, Benjamin tentait “de saisir la figure de l'histoire en fixant les aspects les plus inapparents de l'existence, ses déchets pour ainsi dire” » (Arendt, 2007 : 29).

54 Ce que traduit également la formule du *Voyageur le plus lent*, c'est que, entre la littérature et la vie, la frontière n'est pas une simple ligne qui séparerait deux espaces autonomes et distincts : c'est une « frontière brumeuse » où l'on trouve à qui s'adresser, dans l'usage de la citation comme mot de passe ; une zone frontalière qui sert d'échangeur entre les coordonnées du réel et celles de la littérature ; ou plus précisément une « ligne d'ombre » sur laquelle Vila-Matas, écrivain et homme (*adulto*, séparé du temps de l'enfance), ne cesse de se tenir et qu'il ne cesse d'explorer, et ce jusqu'à *Docteur Pasavento* – roman dans lequel l'on trouve cette longue phrase programmatrice des *Explorateurs de l'abîme* :

J'adore l'aventure que représente tout texte qui se met en branle, parce que j'adore l'abîme, le mystère lui-même, et parce que j'adore, en plus, cette *ligne d'ombre* qui, franchie, mène en territoire inconnu, un espace dans lequel tout nous semble aussitôt très étrange, surtout quand nous nous apercevons que, comme si nous en étions restés au stade du langage infantin, nous devons tout réapprendre, à la différence près qu'enfants, nous pouvions tout étudier et tout comprendre, tandis qu'à l'âge de la ligne d'ombre, nous nous apercevons que la forêt de nos doutes ne s'éclaircira jamais et que, en plus, nous n'allons désormais rencontrer qu'ombres, ténèbres et légion de questions (Vila-Matas, 2006 : 34).

55 Se tenir sur la ligne d'ombre (*la línea de sombra*) qui sépare la littérature de l'abîme de la vie, c'est à la fois courir la tentation de l'abîme, et chercher à

redécouvrir le langage de l'enfance – le « signe de l'origine » dirait Hannah Arendt<sup>4</sup>. « [V]ivre c'est toucher et agripper le fond, la racine de la réalité, en même temps que le masque » écrit Vila-Matas (2005b : 35) dans l'essai liminaire de *Mastroianni-sur-mer (Desde la ciudad nerviosa)*<sup>5</sup> : atteindre (*llegar a*) la racine de la réalité, c'est aussi bien atteindre le masque de la littérature.

- 56 Il s'agit donc dans cet article d'évoquer, à travers deux exemples complémentaires, l'exploration d'une identité aussi bien originelle que construite par l'écriture : une identité propre, constitutive à la fois de l'écrivain et de l'homme vivant – et dont la clé prend la forme d'un mot de passe littéraire. Une exploration qui consiste, pour reprendre une formule de Leonardo Sciascia (autre grand spécialiste des échanges secrets entre littérature et réalité), à faire apparaître « le visage sur le masque » : le visage de la réalité sur le masque de la littérature, le visage de la vie sur le masque de la citation.
- 57 Le premier exemple est tiré de *Paris ne finit jamais*<sup>6</sup> (2006c) (*París no se acaba nunca*, 2003)<sup>7</sup> – roman « autofictionnel » que Vila-Matas consacre à son expérience de jeunesse d'un séjour à Paris, entre 1974 et 1976, lorsqu'il entreprenait de devenir écrivain – et plus précisément du court chapitre 69, consacré à raconter la façon dont le narrateur apprend, depuis la mansarde qu'il occupe chez Marguerite Duras, la nouvelle de la mort de Franco.
- 58 Le chapitre commence par cette phrase : « Quand la première des deux morts de Franco eut lieu – parce qu'il y en eut deux –, je lisais tranquillement de la poésie dans ma mansarde » (*PJ* : 177). Pourquoi « deux morts » de Franco, tout d'abord ? Le narrateur fait ici allusion à la façon dont Franco connut en novembre 1975 une assez longue agonie, de plus de deux semaines, *après que* Santiago Carrillo, son ennemi historique, secrétaire général du PCE, eut prématurément annoncé à la radio sa disparition... La première annonce est transmise par l'intermédiaire de son voisin – un mystérieux Noir de Côte d'Ivoire qui effarouche le jeune Espagnol tout juste arrivé à Paris – et elle conduit tout naturellement le jeune homme à fêter l'événement dans la rue, avec un ami espagnol : « [N]ous avons sauté avec une telle joie et de façon si bestiale [précise-t-il] que j'ai fini par me fouler une cheville » (*PJ* : 180) ; puis il apprend que l'information était fautive et il revient chez lui clopin-clopant et le cœur serré. La seconde annonce (celle de la vraie mort de Franco) est transmise à nouveau, de la même façon, par le même voisin, et elle surprend encore le jeune homme en train de lire de la poésie, mais elle ne le conduit plus en revanche à sauter de joie (« ma cheville ne répondait pas » [*PJ* : 180]) ; elle le conduit seulement à penser, de façon très surprenante, à un mot, un cri tiré de ce film très étrange de Duras, *India Song*. Ce mot est : « *Savannakhet* ».
- 59 Ce qui fait de la nouvelle de la mort de Franco, si importante pour l'histoire (y compris littéraire) de l'Espagne, un événement pour le double fictionnel d'Enrique Vila-Matas, c'est donc paradoxalement sa réactivation d'une

référence littéraire confidentielle, la citation d'un texte (Duras, 1973) ou d'un film (Duras, 1974), *India Song*, qui est lui-même le prolongement et l'accomplissement d'un texte antérieur, *Le Vice-Consul* (Duras, 1966). Mais cette réactivation cryptique, marquée par l'intimité intimidante de sa cohabitation avec Marguerite Duras, vient coïncider avec un problème simple et essentiel pour le jeune homme qui a décidé de devenir écrivain, qui est de savoir quoi et comment écrire. De la poésie – comme celle qu'il lit – de Machado à Claudio Rodríguez ? Ou de la prose – et laquelle ? Les conseils, parfaitement indéchiffrables, que Duras elle-même prodigue au jeune homme dans son « français *supérieur* », ne suffisent pas à donner la réponse : il faut une autre forme de révélation – et ce sont précisément « les deux morts de Franco », et *Savannakhet*, qui peuvent la déclencher.

§10 En effet, ce que traduit d'abord le grotesque des deux annonces de la mort de Franco, c'est l'ironie de l'histoire elle-même : Franco est bien mort de ces deux morts (de sa fausse et de sa « belle » mort) – si l'on peut dire –, et à chaque fois dans la plus parfaite impuissance des forces anti-franquistes. Dans l'expérience que rapporte le texte de Vila-Matas, la seconde mort est bien la vraie mort, mais elle est aussi celle qui réduit à néant le halo de circonstances de la première : la lecture de la poésie idéale ne sert plus d'inspiration, l'annonce par le voisin africain ne permet plus qu'un jeu humoristique sur sa répétition du mot *tubab* (« J'ai eu, quelques instants, l'impression que, chaque fois que Franco mourait, on m'appelait tubab » [*PJ* : 180]) et la cheville foulée désamorce toute velléité d'enthousiasme... La seconde mort de Franco est bien la vraie mort du dictateur, l'annonce d'une nouvelle si longtemps et ardemment désirée, mais elle se réduit elle-même à rien, ou à presque rien : au souvenir intempestif d'un mot d'*India Song*, d'une réplique du film, ou plutôt d'un extrait de la bande-son qui fait entendre la voix de l'énigmatique « mendiante de Calcutta » – celle qui, bien que folle, suit indéfectiblement Anne-Marie Stretter, après avoir, autrefois, abandonné son enfant entre ses mains dans un village du Laos appelé Savannakhet...

§11 Dans l'anecdote des deux morts de Franco, il y a, ainsi, l'évocation implicite du problème de l'origine manquante, manquée, de l'Espagne démocratique : l'impossible mise à mort de Franco, symbolisée dérisoirement par l'annonce prématurée, ratée, de Santiago Carrillo, puis par l'attente impuissante de la fin de l'agonie. Que fonder sur cette illusion ? La « bagatelle » apaisante de Savannakhet, ce masque littéraire qu'arbore le narrateur est, selon moi, une forme de réponse, indirecte et ironique, à cette question.

§12 En effet, le chant de Savannakhet symbolise le chant de l'origine perdue, mélancolique et âpre, la douleur de la séparation et de l'impuissance, la question adressée au désert et dont aucune réponse n'est attendue. Or, comme dans le texte de Duras où tout l'arrière-fond historique et biographique se trouve concentré dans le cri, ou le chant, de Savannakhet, quelque chose se dit de la condition de l'écrivain qu'est le jeune Enrique Vila-Matas, choisissant le territoire d'exil de la littérature plutôt que la réalité de

son pays. De même que Duras n'a cessé de faire de la littérature avec l'exil de son enfance vietnamienne, de même Vila-Matas fait de son exil parisien la métaphore du passage de frontière de la littérature. Et alors que Duras a pu faire de la littérature ce « bannissement » dont le chant de Savannakhet est l'expression la plus stricte, Vila-Matas choisit, quant à lui, de faire de ce chant une origine idéale et ironique tout à la fois.

§13 Le masque de « *Savannakhet* », donc, à la place de l'événement et de la vie. Ou plutôt, comme le précise le narrateur : « Un cri, une question, un mot aussi perdu que le nom de Venise dans Calcutta désert » (*PJ* : 181). Ici, l'on reconnaît l'intégration sous forme de comparaison d'une citation fameuse d'*India Song*, qui évoque le nom italien que portait Anne-Marie Stretter avant son mariage – Anna-Maria Guardi, nom crié sans cesse par le Vice-Consul, amoureux sans espoir<sup>8</sup>. Mais il peut s'agir tout aussi bien du titre d'un autre film de Marguerite Duras : *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976). Film incroyable (insupportable aussi) qui « détruit » – dit-elle – *India Song*, en en reprenant la bande-son pour la porter sur des images du Palais Rotschild abandonné à la ruine depuis que Goering s'y était installé en 1942 ; film où il s'agit de « montrer la mort » d'Anne-Marie Stretter et de son monde : « Ce qui est amorcé dans *India Song*, montrer la mort, est accompli dans *Son nom de Venise* » (Duras, 2001 : 109). Réduire *India Song* à une simple bande-son sur des images d'un monde mort, c'est aussi ce que fait, par une comparaison seconde, Enrique Vila-Matas : réduisant sa source littéraire à un cri, une question, un mot – Savannakhet –, « qui ensuite dans le film se transformait en chanson », il y entend tout autre chose :

Un nom oriental, un mot étranger qui, à moi, prononcé comme il l'était par une mendiante indienne dans le film, me faisait davantage l'effet d'une question que d'un nom propre, [...] comme si quelqu'un criait comme le vice-consul et disait : Et maintenant quoi ? [*¿ Y ahora qué ?*] (*PJ* : 181)<sup>9</sup>

§14 « *¿ Y ahora qué ?* » : la réduction du livre ou du film au son que produit la mendiante permet, par glissement phonique et transposition linguistique, une nouvelle signification, intime et historique à la fois – en même temps que la phrase, ou le phrasé, se conserve. Et c'est le visage qui apparaît sur le masque : comme dans le cas de la mendiante, c'est la langue natale, inemployée, « dépeuplée » (pour reprendre un terme sur lequel insiste beaucoup Marguerite Duras à propos d'*India Song*) qui se fait entendre<sup>10</sup>. Et de même que chez Duras le chant de Savannakhet s'associe souterrainement à la mémoire de l'histoire<sup>11</sup>, de même chez Vila-Matas il s'agit de neutraliser le pathos de l'histoire, sa fausse solennité, pour mieux transmettre la conscience de l'événement.

§15 « *¿ Y ahora qué ?* » : c'est une façon de « montrer la mort » de Franco pour essayer de vivre. Montrer une origine frappée de frustration et de dérision, pour mieux retourner, par l'ironie de l'écriture, l'ironie de l'histoire. Et maintenant quoi ? Et alors quoi ? Le redoublement grotesque de la mort de Franco risquant de contaminer l'expérience, il faut faire du retournement

ironique un principe unificateur de la *vie à vivre*, quelque dérisoire qu'elle doive être.

§16 Au chapitre 37 déjà, le narrateur rappelait en cela l'héritage cervantin :

L'ironie s'est glissée au cœur du roman, dans sa structure même. Depuis lors jusqu'à nos jours. « Si la réalité est un complot, dit Ricardo Piglia, l'ironie est un complot privé, une conspiration contre ce complot. » L'ironie n'est pas un supplément, elle fait partie des mécanismes de la représentation du monde, elle propose un angle d'ombre sur ce monde (*PJ* : 97).

§17 Angle d'ombre – « noir sur noir » pour reprendre une autre formule de Leonardo Siascia –, la littérature est une ironie formatrice, voire une ironie de combat. Qui, sur le masque de la citation, fait apparaître la ligne d'ombre, celle dont parle aussi Duras à propos de son héroïne :

Ce qu'elle lit, non, on ne voit pas. Les lectures, ces nuits passées dans la villa du delta, la ligne droite se brise, disparaît dans une ombre où se dépense ou s'exprime quelque chose dont le nom ne vient pas à l'esprit (Duras, 1966 : 108).

§18 Sur la ligne d'ombre que dessinent les deux morts de Franco et le chant de la mendicante, Vila-Matas trouve le nom (Savannakhet), ou plutôt la question (*¿ Y ahora qué ?*) qui marque son entrée dans la littérature – le temps d'arrêt de la poésie au profit de l'invention de la prose, du récit qui est en train, péniblement, de s'écrire : « Au fond, ce que raconte le manuscrit criminel *La lecture assassine* [*La asesina ilustrada*] est la mort du poète que j'avais voulu être » (179). Dans le « *¿ Y ahora qué ?* » de Vila-Matas, il y a à la fois la fin du franquisme et l'origine de l'écriture – ce passage de frontière qui place résolument Vila-Matas dans le lieu de la littérature, en lui faisant écrire son tout premier roman, *La asesina ilustrada* (1977). Un écrivain contraint au « et maintenant quoi ? » de l'histoire ouverte, de l'idéal de la démocratie, mais en même temps, enfin, résolument libre de cette dérision qui s'exprime, sous la forme d'une chute, dans la clause du chapitre :

Franco était mort et, tout à coup, je ne pensais qu'aux tremblements de la lumière de la mousson dans un parc près du Gange. Franco était mort et je n'avais été capable que de penser à Savannakhet. Apparemment, une frivolité. Puis je me suis dit : Et quoi ? [*¿ Y qué ?*] (*PJ* : 182)<sup>12</sup>

§19 Et quoi ? Et alors ? Ce que montre ce premier exemple, c'est l'usage extraordinaire que fait Vila-Matas du masque de la citation littéraire pour revenir à la racine de la réalité. La citation est mot de passe, le *Savannakhet* de Duras, transformé (réapproprié) en *¿ Y ahora qué ?*, devient le *shibboleth* du passage de frontière vers la littérature, de l'entrée en littérature – de l'apprentissage de la liberté et de l'ironie après les temps du franquisme, et aussi de la perte de l'enfance pour l'inquiétude de l'âge adulte.

§20 Dans l'essai sur Walter Benjamin déjà cité, Hannah Arendt définit la citation comme « fragment de pensée » arraché à l'histoire :

Walter Benjamin savait que la rupture de la tradition et la perte de l'autorité survenues à son époque étaient irréparables, et il concluait qu'il lui fallait découvrir un style nouveau de rapport au passé. En cela, il devint maître le jour où il découvrit qu'à la transmissibilité du passé s'était substituée sa « citabilité », à son autorité cette force inquiétante de s'installer par bribes dans le présent et de l'arracher à cette « fausse paix » qu'il devait à une complaisance béate (Arendt, 2007 : 87).

§21 Et elle ajoute que l'idéal benjaminien de la citation – comme chez Karl Kraus, comme chez Elias Canetti – est proprement acoustique :

Chez Benjamin, citer est nommer, et c'est ce « nommer » plutôt qu'un « parler », le nom et non la phrase, qui portent au jour la vérité. La vérité, pour Benjamin, comme on peut le lire dans l'avant-propos de l'*Origine de la tragédie allemande*, doit être considérée comme un phénomène exclusivement acoustique. [...] Pour lui le problème de la vérité se posait depuis le commencement comme celui d'une « révélation », qui « doit être perçue, c'est-à-dire réside dans la sphère métaphysiquement acoustique » (Arendt, 2007 : 108).

§22 C'est au même phénomène que l'on touche dans le *Savannakhet / ¿ Y ahora qué ?* de Vila-Matas : le masque de la citation-nom transformé en révélation, en vérité acoustique de l'identité – laquelle dit à la fois (à qui veut l'entendre, à qui le reconnaît comme mot de passe) l'événement historique et l'histoire personnelle, la nostalgie de l'enfance et l'entrée en démocratie.

§23 Le deuxième exemple – complémentaire du premier – est tiré de *Explorateurs de l'abîme* (2008) (*Exploradores del abismo*, 2007a), recueil de nouvelles écrit en réaction à l'alerte qu'a connue l'écrivain au lendemain de *Docteur Pasavento* (un collapsus qui a failli lui coûter la vie), et pour contrarier le reproche qui lui a été fait d'un excès de méta-littérarité... Poursuivant néanmoins dans la direction de la ligne d'ombre que j'ai évoquée, le recueil porte sur ces « explorateurs qui avancent vers le vide » (selon une citation imaginaire de Kafka), sur la tentation de quitter le refuge de la littérature pour l'abîme de la vie, plus proche de la disparition – ce but suprême de l'écrivain.

§24 La nouvelle qui m'intéresse ici s'intitule « Illuminé<sup>13</sup> » : c'est une nouvelle qui touche un peu plus encore à la racine de la réalité, tout en faisant apparaître le visage de l'écrivain sur le masque acoustique des mots cités – ce visage de ventriloque qu'évoquait déjà *Une maison pour toujours* (1993) (*Una casa para siempre*, 1988).

§25 Cette nouvelle porte sur le moment d'arrachement à l'enfance : le narrateur, assis sur un banc du Paseo de son enfance à Barcelone, se remémore le moment où tout a basculé. Collégien, il s'identifiait à un camarade qui avait tout comme lui perdu son père, et dont la vie quotidienne se signalait par l'anticipation permanente de sa propre vie – à l'exception du fait que lui pouvait entendre son père lui transmettre des pensées depuis l'au-delà – ; le prénom surprenant de cet ami, « Illuminé », faisait la joie des autres enfants, prompts à le modifier à l'envi (« on l'appelait aussi Rayonnant, Brillant, Reluisant, Resplendissant », etc. [*I* : 197]) – ce prénom n'étant

porté à leur connaissance par absolument personne (hormis par un joueur de l'Atlético de Madrid qu'ils croyaient venir du Paraguay). Un jour qu'il avait été chargé par leur professeur de raccompagner Illuminé chez lui, le narrateur aperçoit le groupe des Shadows – idoles vivantes qui descendent nonchalamment, comme dans un rêve, le Paseo –, puis découvre que la mère de son ami embrasse l'impresario des Shadows, à la grande surprise d'Illuminé lui-même (bien que son père lui ait soufflé depuis l'au-delà l'importance décisive du moment). À la question de la mère s'enquérant des raisons de leur présence, il ne trouve à répondre que : « Paraguay ! » (« Le mot fusa, à vrai dire, tout seul de ma bouche » [I : 205]). Et puis Illuminé, parti « avec les Shadows » (I : 206), disparaît de sa vie, au moment même où s'annonce dans la sienne un nouveau père – lequel ressemble si étonnamment, sur la photo que lui présente sa mère, au chanteur des Shadows, Hank B. Marvin, qu'il l'appelle Papa Hank (« prononcé d'une certaine façon, [son prénom, Juan,] rappelait Hank » [I : 208]) ; alors que son ancien père lui réapparaît, une nuit, « dans les ombres de [sa] chambre » (I : 208), tel un fantôme épuisé, voilà que Papa Hank meurt à son tour, avant même d'avoir eu le temps de faire une véritable apparition (« mon papa Hank dura deux jours » [I : 209]), et son enfance achève de disparaître avec lui : « il se passa très vite beaucoup de choses en peu de temps, choses qui changèrent complètement ma vie, interrompirent brusquement mon enfance et déterminèrent sans doute mon destin » (I : 209).

§26 Cette nouvelle remonte donc résolument aux temps de l'enfance (fictionnelle ou réelle, c'est égal), réécrit une nouvelle fois l'origine, pour jouer avec le clair-obscur de son langage : entre le souvenir d'Illuminado et celui des Shadows, le narrateur – double de l'écrivain menacé par la mort – revient obstinément aux frondaisons du passé, cherche à se replacer exactement sur la ligne d'ombre qui partage sa vie adulte de son enfance, de ce moment où les jeux sur les mots contaminaient constamment et innocemment l'expérience. Tandis que les Shadows parcourent la ligne du Paseo, l'ombre perdue et retrouvée du sien, identifiée au fantomatique Papa Hank, meurt à son tour, et cette deuxième mort signe la perte de l'enfance. Disparu, Papa Hank : ombre du retour halluciné – « illuminé » – du vrai père mort trois ans plus tôt, masque acoustique du chanteur des Shadows, père invisible qui dédie et transmet, avant de disparaître, à son fils virtuel un traité de mathématiques, « traité *amateur* sur la possibilité obstinée de la lumière » (I : 210).

§27 L'écriture conçue comme possibilité obstinée de la lumière : le narrateur-écrivain, en quête de son double « illuminé » – « *radiante* », « *relumbrante* », « *reluciente* »... –, remplace désormais la citation d'autrui par son propre langage d'enfance : « *i Paraguay !* », le mot absurde qui fuse inopinément se lit ici comme la version nouvelle du court-circuit mental de « Savannakhet », comme une version ultra-personnelle du *shibboleth*, au moment où le passage de frontière est à la fois celui de l'enfance, celui de la littérature et celui de la mort. Enrique Vila-Matas peut bien désormais se



citer lui-même (par une fausse citation analogue à celle de Kafka, ou ailleurs de Roland Barthes<sup>14</sup>) puisque, depuis son collapsus, il a « l'impression d'avoir hérité de l'œuvre littéraire d'un *autre* » (Vila-Matas, 2008a : 13) et de se trouver toujours « *loin d'ici* » (Vila-Matas, 2008a : 14). Dans « Illuminé », l'écrivain est assis sur le banc du Paseo de Barcelone – cette ligne d'ombre que descendaient comme dans un rêve les Shadows –, et le Paseo est alors curieusement « *loin d'ici* », semblable à cet « autre monde » (I : 200) qu'habitent les pères disparus, ce monde synonyme (voire homonyme) à l'esprit de l'adulte vieilli, de l'enfance remémorée et de la vie vécue.

§28 Significativement, la nouvelle s'achève sur le sentiment d'une répétition à l'infini du dédoublement :

Il ne m'échappe pas que, demain, je serai moi aussi celui qui a cessé de passer dans ces rues, celui que quelqu'un évoquera peut-être vaguement en se demandant ce que j'ai pu devenir, ce qu'a pu devenir celui qui, un jour, à soixante ans sonnés, est venu dans ce Paseo de San Juan se souvenir de ces jours de son enfance qui avaient changé sa vie et dont il s'est souvenu, cinquante ans plus tard, en écrivant précisément ces lignes que je conclus maintenant [...] (I : 212).

§29 La phrase à rallonge signale suffisamment que se joue ici un temps essentiel de la remontée vers l'origine ; mais, comme toujours chez Vila-Matas, elle présente aussi une clausule ironique en forme de dernier sursaut de l'imagination et du langage :

[...] en écrivant précisément ces lignes que je conclus maintenant en imaginant que je tombe sur Illuminé qui apparaît tout à coup, traînant le poids des années et parlant avec un accent argentin, se présentant ici et maintenant devant le vieux banc de bois qui tourne le dos à l'éternité et à la Baylina.

– *Tu sais quoi ?* Je n'ai jamais bougé du quartier (I : 212)<sup>15</sup>.

§30 « Tu sais quoi ? » – peut-être comme un nouvel « et maintenant quoi ? » –, mais avec l'ironie dérisoire de cet « accent argentin » qui fait du « *¿ Sabés ?* » espagnol un ultime *shibboleth* – mot de passe à prononcer correctement (comme le ferait un joueur de football quasi-paraguayen), pour pouvoir entrer dans le *ici-et-maintenant* (« *aquí ahora* ») de l'écriture, adossé (« *de espaldas* ») à l'éternité...

~ ∞ ~

§31 Comme dans une nouvelle de Nathaniel Hawthorne, comme dans un roman de Georges Perec ou de Paul Auster (dont Enrique Vila-Matas pratique brillamment la réécriture dans « Parce qu'elle ne l'a pas demandé » [Vila-Matas, 2008c : 223-287]), le dédoublement de soi dans la fiction vécue et la circonscription dans le cercle de la littérature (« je n'ai jamais bougé du quartier » d'ombre – *barrio de sombra*, espèce d'espace) coïncident avec le secret d'une vie, sans cesse éclairé pour être mieux repoussé dans l'ombre.

- §32 Qu'il s'agisse d'entrer dans l'âge de l'ironie démocratique depuis le refuge d'une chambre de bonne de Marguerite Duras, ou qu'il s'agisse de sortir de l'enfance au détour des Ombres d'un Paseo, le processus est le même, qui identifie le passage de frontière à la citation comme appropriation essentielle, incorporation et transfiguration.
- §33 Visage de la réalité sur le masque de la citation, racine de l'identité apparaissant sur le masque acoustique, existence écrite sur la ligne d'ombre de l'ironie et de la littérature : toute l'œuvre d'Enrique Vila-Matas ne cesse de reproduire ce moment de l'entrée dans l'âge adulte de la littérature – où le langage des écrivains doit devenir le sien propre –, ce moment du passage à la condition de ventriloque en quête d'une maison pour toujours, cette rêverie typiquement *shandy*, magnifiquement sternienne, de l'écriture sans fin d'une naissance à la littérature.
- §34 Le visage d'Enrique Vila-Matas ne cesse d'apparaître sur le masque du récit – et c'est l'enfance de l'art.
- 

## NOTES

1. « El acero del dolor », dans l'édition originale espagnole *El viajero más lento* (Vila-Matas, 2000b : 104-105).
2. Sur l'origine du mot biblique *shibboleth*, voir Derrida, 1986.
3. « L'Allemagne a déclaré la guerre à la Russie. Cet après-midi, je suis allé nager. (*Journal* de Franz Kafka, 2 août 1914) » (Vila-Matas, 2006b : 9).
4. « Contre la tradition, le collectionneur pose le critère de la spécificité ; contre la norme, le signe de l'origine » (Arendt, 2007 : 98).
5. « Vivir es llegar y agarrar el fondo, la raíz de la realidad, al mismo tiempo que la máscara » (Vila-Matas, 2000a : 164). Peut-être peut-on voir là une allusion à la tentation du « suicide exemplaire » que figure le « canard sauvage » d'Ibsen – lequel agrippe la racine au fond de l'eau lorsqu'il veut mourir...
6. Désormais, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la mention *PJ*, suivie du numéro de page.
7. Ce premier exemple reprend certains éléments d'un article intitulé « Les deux morts de Franco et le chant de la mendicante » (Bouju, 2010 : 235-246).
8. « Cris au loin. Ceux du Vice-Consul. Cris de désespoir. Déchirants, obscènes. Voix I  
Que crie-t-il ?

## Voix 2

Son nom de Venise

Dans Calcutta désert. » (Duras, 1973 : 50)

9. « Un nombre oriental, una palabra extranjera que a mí me sonaba más a pregunta [...] como si alguien gritara como el vicecónsul y dijera : ¿ Y ahora qué ? » (Vila-Matas, 2003 : 145).
10. « *Invité* : [...] Ce qui reste d'elle à Calcutta ? Très peu de chose... Ce chant de Savannakhet, ce rire... la langue natale, il est vrai, intacte, mais sans emploi aucun. » (Duras, 1973 : 134)
11. Dans le film (1h41), voix *over* de M. Duras datant – 1937 – et mettant en perspective historique son récit juste avant l'évocation de la mendicante :  
« Dans les Asturies la bataille faisait rage, on se battait encore [...]. Le Congrès de Nüremberg venait d'avoir lieu. Déjà la mendicante chassait dans les eaux du Delta. »
12. « Franco había muerto y de pronto yo sólo pensaba en los temblores de la luz del monzón en un parque junto al Ganges. Franco había muerto y yo sólo era capaz de pensar en Savannakhet. Parecía una frivolidad. Pero luego me dije : ¿ Y qué ? » (Vila-Matas, 2003 : 145).
13. Vila-Matas, 2008b : 195-212 (version originale : « Iluminado » [Vila-Matas, 2007a : 187-203]). Désormais, les renvois à cette nouvelle seront signalés par la mention *I*, suivie du numéro de page.
14. « Être amoureux, et néanmoins penser à autre chose » (« Une lumière dans le compartiment », dans Vila-Matas, 2005b : 158).
15. « [E]scribiendo precisamente estas líneas que ahora concluyo imaginando que me encuentro con Iluminado que aparece de golpe, arrastrando el peso de los años y hablando con acento argentino, presentándose aquí ahora junto al viejo banco de madera, de espaldas a la eternidad y a la Baylina. – ¿ Sabés ? Nunca me moví del barrio. » (Vila-Matas, 2007a : 203).

## BIBLIOGRAPHIE

ARENDDT, Hannah (2007), *Walter Benjamin. 1892-1940*, traduit de l'anglais par A. OPPENHEIMER-FAURE et Patrick LÉVY, Paris, Editions Allia.

BOUJU, Emmanuel (2010), « Les deux morts de Franco et le chant de la mendicante. Un trait d'ironie d'Enrique Vila-Matas dans *Paris ne finit jamais* », dans Vincent FERRÉ et Daniel MORTIER [dir.], *Littérature, histoire et politique au XXe siècle : hommage à Jean-Pierre Morel*, Paris, Le manuscrit (L'esprit des lettres), p. 235-246.

DERRIDA, Jacques (1986), *Schibboleth. Pour Paul Celan*, Paris, Galilée.

- DURAS, Marguerite (1966), *Le Vice-Consul*, Paris, Gallimard.
- DURAS, Marguerite (1973), *India Song*, Paris, Gallimard.
- DURAS, Marguerite (1974), *India Song*, film réalisé par Marguerite DURAS, co-production Sunchild, Les Films Armorial, S. Damiani, A. Valio-Casitiglione.
- DURAS, Marguerite (1976), *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, film réalisé par Marguerite DURAS, co-production Cinéma 9, P.PI.P.A, Editions Alabatros.
- DURAS, Marguerite (2001), *La couleur des mots. Entretiens avec Dominique Noguez*, Paris, Editions Benoît Jacob.
- VILA-MATAS, Enrique (1988), *Una casa para siempre*, Barcelona, Anagrama.
- VILA-MATAS, Enrique (1993), *Une maison pour toujours*, traduit du castillan par Eric BEAUMATIN, Paris, Christian Bourgois.
- VILA-MATAS, Enrique (2000a), *Desde la ciudad nerviosa*, Madrid, Alfaguara.
- VILA-MATAS, Enrique (2000b), « El acero del dolor », dans *El viajero más lento*, Barcelona, Anagrama, p. 104-105.
- VILA-MATAS, Enrique (2003), *París no se acaba nunca*, Barcelona, Anagrama.
- VILA-MATAS, Enrique (2005a), *Doctor Pasavento*, Barcelona, Anagrama.
- VILA-MATAS, Enrique (2005b), *Mastroianni-sur-Mer*, traduit de l'espagnol par P-O. SANCHEZ, Albi, Passage du Nord-Ouest.
- VILA-MATAS, Enrique (2006a), *Docteur Pasavento*, traduit de l'espagnol par André GABASTOU, Paris, Christian Bourgois.
- VILA-MATAS, Enrique (2006b), *Enfants sans enfants [Hijos sin hijos]*, traduit de l'espagnol par André GABASTOU, Paris, Christian Bourgois (Titres).
- VILA-MATAS, Enrique (2006c), *Paris ne finit jamais*, traduit de l'espagnol par André GABASTOU, Paris, 10/18.
- VILA-MATAS, Enrique (2007a), « Iluminado », dans *Exploradores del abismo*, Barcelona, Anagrama, p. 187-203.
- VILA-MATAS, Enrique (2007b), « La lame de la douleur », dans *Le voyageur le plus lent*, traduit de l'espagnol par André GABASTOU et Denise LAROUTIS, Paris, Christian Bourgois (Titres), p. 109-110.
- VILA-MATAS, Enrique (2008a), « Café Kubista », dans *Explorateurs de l'abîme*, traduit de l'espagnol par André GABASTOU, Paris, Christian Bourgois, p. 9-17.

VILA-MATAS, Enrique (2008b), « Illuminé », dans *Explorateurs de l'abîme*, traduit de l'espagnol par André GABASTOU, Paris, Christian Bourgois, p. 195-212.

VILA-MATAS, Enrique (2008c), « Parce qu'elle ne l'a pas demandé », dans *Explorateurs de l'abîme*, traduit de l'espagnol par André GABASTOU, Paris, Christian Bourgois, p. 223-287.

## NOTICE BIOBIBLIOGRAPHIQUE

Ancien élève de l'Ecole Normale Supérieure, [Emmanuel Bouju](#) est Professeur de Littérature Comparée à l'Université Rennes 2. Responsable du « Groupe phi » (Groupe de recherche en Poétique historique et comparée, CELAM), il a dirigé la publication des volumes collectifs de ce groupe : *Littératures sous contrat* (2002), *L'engagement littéraire* (2005), *Littérature et exemplarité* (avec A. Gefen, G. Hautcœur, M. Macé, 2007) et *L'autorité en littérature* (2010). E. Bouju est également l'auteur de *Réinventer la littérature : démocratisation et modèles romanesques dans l'Espagne post-franquiste* (préface de Jorge Semprún, Toulouse, PUM, 2002) et de *La transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du vingtième siècle* (Rennes, PUR, [Interférences], 2006).

---

### POUR CITER CET ARTICLE :

Emmanuel Bouju (2010), « Enrique Vila-Matas sur la ligne d'ombre. Masque de la citation et racine de la réalité », dans *temps zéro*, n° 3 [en ligne]. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document502> [Site consulté le 6 avril 2013].

## RÉSUMÉ

Cet article évoque, à travers deux exemples tirés du roman *París no se acaba nunca* et de la nouvelle intitulée « Iluminado » dans *Exploradores del abismo*, la façon dont un mot de passe (« Savannakhet » ou « Paraguay ») permet à Enrique Vila-Matas de définir et exercer une identité propre, constitutive à la fois de l'écrivain et de l'homme vivant. Qu'il s'agisse d'entrer dans l'âge de l'ironie démocratique depuis le refuge d'une chambre de bonne chez Marguerite Duras à Paris, ou qu'il s'agisse de sortir de l'enfance au détour des Ombres d'un Paseo de Barcelone, le processus est le même, qui montre le visage de la réalité sur le masque de la citation.

*In discussing examples taken from the novel París no se acaba nunca and the short story entitled "Iluminado" in Exploradores del abismo, this article explores the way in which a particular password ("Savannakhet" or "Paraguay") enables Enrique Vila-Matas to define and cultivate his own identity, an identity constitutive of both the writer and the living man. Whether by entering into an ironical democratic era within the confines of a chambre de bonne at Marguerite Duras' home in Paris, or by leaving childhood behind amongst the shadows of a Paseo in Barcelona, the process remains the same : The face of reality reveals itself through the mask of quotation.*